



Tomasz Omieciński*

Główne założenia estetyczne dekonstruktywizmu na przykładzie Muzeum Żydowskiego w Berlinie Daniela Libeskinda

Basic aesthetic assumptions of deconstructivism on the example of the Jewish Museum in Berlin by Daniel Libeskind

Wstęp

Celem niniejszego tekstu jest wnikliwa analiza założeń estetycznych dekonstruktywizmu na podstawie architektury Muzeum Żydowskiego w Berlinie. Zróżnicowanie i niezwykłość form architektury tego nurtu oraz powszechne stronięcie od analizowania postaw estetycznych współczesnych artystów przyczyniły się do niewielkiej liczby publikacji rozważających założenia estetyczne dekonstruktywizmu.

Zakres badawczy opracowania ogranicza się do najbardziej znanej realizacji jednego z czołowych przedstawicieli owego nurtu – Muzeum Żydowskiego w Berlinie autorstwa Daniela Libeskinda.

Pierwsze rozdziały artykułu przedstawiają pokrótce początki dekonstruktywizmu oraz jego teoretyczne i filozoficzne założenia. W dalszej części, na podstawie budynku Muzeum Żydowskiego, wykazane zostają dwa odmienne sposoby podejścia Libeskinda do roli estetyki w architekturze. Pierwsze stanowisko to postawa odwołująca się do emocjonalistycznej teorii sztuki, drugie – do konceptualistycznej teorii sztuki.

Definicja dekonstruktywizmu

Już samo określenie bazowych pojęć artykułu wydaje się problematyczne. Dekonstruktywizm w architekturze

* Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska Politechniki Łódzkiej/Faculty of Civil Engineering, Architecture and Environmental Engineering, Lodz University of Technology.

Introduction

The aim of this text is to conduct a detailed analysis of the aesthetic assumptions of deconstructivism on the basis of the architecture of the Jewish Museum in Berlin. The variety and originality of the architectural forms in this movement, as well as the prevalent tendency among modern artists to avoid analysing their aesthetic foundations has led to there being only a small number of publications considering the aesthetic assumptions of deconstructivism.

The research work limits its scope to looking at the best known work by one of the leading representatives of this movement – the Jewish Museum in Berlin by Daniel Libeskind.

The first section briefly presents the beginnings of deconstructivism, together with its theoretical and philosophical assumptions. Further sections, based on the Jewish Museum, explore the two different approaches of Libeskind to the role of aesthetics in architecture. The first position is an attitude related to an emotionalist theory of art, the second – to a conceptualist theory of art.

Definition of deconstructivism

Even the article's fundamental underlying concept is problematic. Deconstructivism in architecture has never been unambiguously defined. As Cezary Wąs puts it – deconstruction itself (not only architectural deconstructivism) undermines fundamental ways of thinking and disrupts systems of conceptual distinctions, thereby

nie został jednoznacznie zdefiniowany. Jak zauważa Cezary Wąs – sama dekonstrukcja (nie tylko architektoniczny dekonstruktywizm) podważa podstawowe sposoby myślenia oraz narusza system rozróżnień pojęciowych, dlatego uniemożliwia tworzenie definicji [1, s. 8]. Nie można jednak uwikłać się w *circulus in definiendo*, czyli pośrednie błędne koło w definiowaniu. Nie stosując zatem filozofii dekonstrukcji do analizowania niej samej, Wąs za najbardziej wpływową definicję dekonstrukcji w kontekście architektury uważa wypowiedź Jacques'a Derridy w wywiadzie przeprowadzonym dla czasopisma „Domus”. Brzmi ona następująco: [...] *dekonstrukcja analizuje i kwestionuje konceptualne pary, które obecnie przyjmowane są jako samoudowadniające się i naturalne, jakby nie zostały zinstytucjonalizowane w pewnym określonym czasie, jakby nie posiadały żadnej historii. Dlatego, że uznane są za rzecz oczywistą, ograniczają myślenie* [1, s. 14, 15]. Dalej Derrida podaje przykładowe zestawienia takich par, np. filozofia/architektura, myśl/percepcja czy forma/treść. Enigmatyczność tej definicji zmusza do posłużenia się rozszerzonym opisem dekonstruktywizmu architektonicznego Marka Wigleya, jaki moim zdaniem najtrafniej pozwala zrozumieć to zjawisko. Opis ten pojawił się wraz z pierwszą wystawą architektury dekonstruktywistycznej.

Pierwsza wystawa architektury dekonstruktywistycznej

Po raz pierwszy pojęcie dekonstruktywizmu zaistniało – a równocześnie zostało przedstawione publiczności – w 1988 r. na wystawie w nowojorskim Museum of Modern Art, zorganizowanej przez Philipa Johnsona i Marka Wigleya. Niemalym zaskoczeniem było przedstawienie pod jednym szyldem budynków, które wizualnie nie do końca do siebie przystawały. Obszerny katalog do wystawy logicznie łączył wspólnym mianownikiem tak różne realizacje jak niewielki dom Franka Gehry'ego z ogromnym założeniem parkowym w paryskiej dzielnicy La Villette. Autorzy wystawy przewrotnie wahają się między podkreśleniem, że dekonstruktywizm nie jest stylem [2, s. 19], a wskazywaniem na niemogące być przypadkiem zbieżności pomiędzy prezentowanymi budynkami [3, s. 11, 12].

Waga pierwszej wystawy i jej katalogu jest znacząca, gdyż rozpoczęła światową dyskusję nad niedostrzeganym wcześniej zjawiskiem. W czymś, co mogło wydawać się luźno ze sobą powiązanymi realizacjami eksperymentalnej architektury, Mark Wigley i Philip Johnson zauważyli wspólną płaszczyznę, głębszy sens i wyraźną linię przewodnią.

W pierwszych zdaniach katalogu do wystawy Mark Wigley pisze, że właściwościami dotychczasowej architektury są czystość geometryczna i kompozycyjna. Objasnia on, że architekci zawsze marzyli o stabilnej formie pozbawionej nieporządku i konfliktu, a fragmenty obiektu musiały pozostawać ze sobą w idealnej harmonii¹. Wrażliwość

making it impossible to define [1, p. 8]. However, we cannot get tied up in a *circulus in definiendo*, or an indirect vicious circle of definitions. Hence, not applying the philosophy of deconstructivism to analysing itself, Wąs takes as the most influential definition of deconstruction in an architectural context the statement by Derrida, in an interview for the magazine “Domus”. It states the following: [...] *deconstruction analyses and questions the conceptual pairs which are currently regarded as self-explanatory and natural, as if they hadn't been institutionalised in a certain period, as if they possessed no history. Because they are assumed to be obvious, they restrict thinking* [1, pp. 14, 15]. Further on Derrida gives examples of these pairs, e.g. philosophy/architecture, thought/perception or form/content. The enigmatic nature of that definition forces us to employ Mark Wigley's broad definition of architectural deconstructivism, which, in my opinion, helps us to best understand the phenomenon. This description appeared together with the first exhibition of deconstructivist architecture.

The first exhibition of deconstructivist architecture

The concept of deconstructivism appeared for the first time – and was simultaneously presented publicly – in 1988 in an exhibition at the Museum of Modern Art in New York, organised by Philip Johnson and Mark Wigley. It was a big surprise to see buildings which were not visually similar to one another presented under a single label. The large exhibition catalogue brought under a common logical denominator such different projects as Frank Gehry's small house with the enormous Parc de La Villette in Paris. The curators of the exhibition oscillate perversely between emphasising that deconstructivism is not a style [2, p. 19], and demonstrating that the similarities between the presented buildings cannot be an accident [3, pp. 11, 12].

The importance of the first exhibition and its catalogue is enormous, as it initiated a global discussion on a hitherto unnoticed phenomenon. In something which could have appeared to be a loosely related collection of experimental architecture, Mark Wigley and Philip Johnson saw shared concerns, a deeper sense and a clear pedigree.

In the opening sentences to the exhibition catalogue, Mark Wigley writes that the hitherto properties of architecture were geometric and compositional purity. He explains that architects always dreamt of stable forms, free from disorder or conflict, and that the fragments of a building should be in perfect harmony¹. The architectural sensitivity on display in the MoMA exhibition was different, though – Wigley goes on to write. Those dreams listed above, realised in absolute and unarguable form in modernism, had become a nightmare; something repulsive, to be escaped from. Deconstructivism in architecture is visually characterised by the fragmentation and manipulation of the building's elements. Manipulation should

¹ *The architect has always dreamed of pure form, of producing objects from which all instability and disorder have been excluded* [2, s. 10].

¹ *The architect has always dreamed of pure form, of producing objects from which all instability and disorder have been excluded* [2, p. 10].

architektury przedstawianej na wystawie w MoMA jest jednak inna – pisze dalej Wigley. Wypunktowane wyżej marzenia, spełniając się w absolutnej i nieznoszącej sprzeciwu formie w modernizmie, stały się koszmarami. Natręctwami, od których chciano uciec. Dekonstruktywizm w architekturze w sferze wizualnej charakteryzuje się fragmentaryzacją i manipulacją elementami budynku. Przez manipulację należy tu rozumieć wizualną deformację kształtów, kwestionującą tradycyjne myślenie o naruszonych elementach. Wprowadzanie krzywoliniowości tam, gdzie zawsze stosuje się logiczne proste pion i poziomy, przerywanie elementów tradycyjnie ciągłych. Za tak radykalnymi zmianami w sztuce architektonicznej stoi po części zbliżona nazwą teoria filozofii poststrukturalistycznej – dekonstrukcja.

Filozoficzne korzenie dekonstruktywizmu

W latach 70. XX w. śmierć modernizmu wydawała się nieunikniona i oczy wszystkich zwracały się na wyłaniającego się następcę tego okresu w dziejach. Skoro modernizm przerwał więź z historią, ponownie się z nią połączenie nosiło ślady arbitralności i ahistoryczności. Przedmodernistyczny „słownik” architektoniczny był nieskończoną kopalnią pomysłów, które architekci, przeciwni monotonii modernizmu, zaczęli dowolnie wykorzystywać, zmieniać, rozбивać i łączyć w nowych, niespotykanych dotychczas konfiguracjach.

Stylem, który jako pierwszy tak sprzeciwił się modernizmowi, był postmodernizm². Jego metodą na walkę z nudą modernistycznych układów urbanistycznych i rygiem funkcjonalnego podejścia było przemyślane stosowanie kolażu, zabawy, żartu. Styl ten nie miał jednak siły swojego poprzednika i do głosu dochodziły coraz to nowe, większe bądź mniejsze programy architektury.

W latach 80. nadeszło kolejne pokolenie architektów, którzy tym razem chcieli dokonać podobnej zmiany, ale w sposób bardziej wyrafinowany³ i mniej dowolny. Chcieli także uciec od dogmatycznego modernizmu, ale uczynić to, widząc, od czego się ucieka, nadając nowemu kierunkowi inne koordynaty. Jak ujął to Michael Hirschbichler: *Jakkolwiek usilnie próbowalibyśmy ją przeciążyć, historia zawsze będzie obecna. Gdy odsuwamy się od jednej przeszłości, napotykamy inną. Nowatorstwo i poszukiwanie nowości zdają się polegać na krążeniu wokół różnych przeszłości. Zamiast objąć kurs na nowe szerokie wody, na chwilę tylko odbijamy sterem jak najdalej*

be understood here as the visual deformation of shapes, of questioning traditional thinking about these distorted elements; the introduction of curved lines, there where straight verticals and horizontals have always logically been applied, and breaks in traditionally continuous elements. Behind such radical changes in architectural art stands in part the similarly named philosophical theory of poststructuralism – deconstruction.

The philosophical roots of deconstructivism

In the 1970s, the death of modernism seemed unavoidable and everyone's eyes turned towards the emerging successor to that period. Seeing as modernism broke the link with history, reconnecting with it bore traces of arbitrariness and of being ahistorical. The pre-modernist architectural vocabulary was an endless mine of ideas which architects, opposed to the monotony of modernism, began making free use of, demolishing and recombining in new, hitherto unseen configurations.

The first style to oppose modernism was postmodernism². Its method of fighting the boredom of modernist urban layouts and the rigorously functional approach was the premeditated application of collage, humour, jokes. This style lacked the vigour of its predecessor, though, and so more and more different architectural manifestoes, of greater or lesser importance, began to find a voice.

In the 1980s, a new generation of architects arrived who wanted to make a similar change, but in a more refined³ less arbitrary manner. They also wanted to escape from the dogma of modernism, but to do so, seeing what they were running from, giving the new direction a fresh set of coordinates. As Michael Hirschbichler put it: *The past is always present, no matter how hard we try to overcome it. If we move away from one past, we encounter another. Innovation and the quest for the new seem to consist of a circumnavigation of different pasts. Instead of steering towards the wide new open, we steer away from the old known just to return to it under different circumstances* [6, p. 422].

The idea of *different circumstances* in the above quote is deeply rooted in French philosophical thought, especially in vogue in Jacques Derrida's theory of deconstruction from the 1970s and 1980s. It showed, among other things, that the new can be sought in a different arrangement of the old, obvious elements of a system. What is more, the philosopher shows that it is precisely there,

² Lyotard w swoich rozważaniach przekonuje, że postmodernizm jest jednolitym okresem nieufności wobec jakichkolwiek metanarracji, co stawia postmodernizm w jawnym kontraście do monolitycznej wizji modernizmu. Zmiany te zachodziły równocześnie w węższym zakresie świata sztuki [4, s. 36, 37].

³ Maria Golaszewska nie zgadza się z przeświadczeniem, że chcąc zrozumieć formalną stronę danego stylu, należy go odnieść głównie do stylu poprzedzającego, a każdy kolejny jest odpowiedzią i przeciwstawieniem się panującym trendom w sztuce. Rozpatrując dekonstruktywizm, należy zastanowić się nie tylko nad jego podejściem do wcześniejszego modernizmu i potępianej przez modernizm tradycji. Ważne są też jego inne korzenie sięgające radzieckiego konstruktywizmu [5, s. 196, 197, 200, 201].

² Lyotard argues in his considerations that postmodernism is a monolithic period of mistrust in all kinds of metanarratives, which places postmodernism in stark contrast to the monolithic visions of modernism. These changes occurred at the same time to a lesser degree in the art world [4, pp. 36, 37].

³ Maria Golaszewska disagrees with the conviction that, wanting to understand the formal aspects of a given style, it needs to be related to the preceding style, and that every successive style is in response and opposition to the ruling trends in art. When looking at deconstructivism, it is necessary not only to consider its attitude to the preceding modernism and the traditions that modernism denounced. Also important are its other roots, reaching back to Soviet constructivism [5, pp. 196, 197, 200, 201].

od tego, co stare, by powrócić tam w innych okolicznościach [6, s. 196].

Pojęcie *innych okoliczności*, z powyższego cytatu, jest bardzo mocno zakorzenione we francuskiej myśli filozoficznej, szczególnie w modnej w latach 70. i 80. XX w. teorii dekonstrukcji autorstwa Derridy. Pokazywał on między innymi, że można szukać nowego poprzez odmienną aranżację starych, oczywistych elementów układu. Co więcej, filozof wskazuje, że to właśnie tam, gdzie stykamy się z oczywistością, kryje się niepewność. Architektura poprzez swoją masywną obecność oraz swe czytelne, przedwieczne zasady – trwałości, użyteczności i piękna – [...] *budzi podejrzenia o tłumienie wątków nieobecności i ukrywanie sztuczności swych celów* [1, s. 75]. Dla wielu, w przypadku dekonstruktywizmu architektonicznego, mamy do czynienia z najoczywistszym związkiem filozofii z estetyką, czyli sytuacją, gdy estetyka rozwija się w oparciu o dany system filozoficzny⁴ [5, s. 80–83].

Założenia architektury dekonstruktywistycznej

Klasyczne ideały architektury i jej zasady dały dekonstruktywizmowi bazę, z której twórcy mogli śmiało korzystać. Modernistyczna *tabula rasa*, wyparcie się historii, nie było już dominującym paradygmatem. Więż z przeszłością na powrót stała się ważnym punktem odniesienia. Można było podważyć znany sposób myślenia o sztuce budowania. W jego fundamentach można zrobić szczelinę, ale tylko gdy umie się te fundamenty zlokalizować i nazwać. Architektoniczny dekonstruktywizm istnieje w bardzo świadomej opozycji do klasycznej architektury (w przeciwieństwie do swobodnego postmodernizmu). Tylko stąd czerpie swoją wielką siłę. Zaletami architektury dekonstruktywistycznej są wewnętrzne, skryte niedoskonałości i wątpliwości, które od zawsze obecne były w budowlach wcześniejszych nurtów architektonicznych⁵. Fakt, że dekonstrukcja nie oznacza absolutnego zerwania z przeszłością, jest istotny z tej przyczyny, że wywodzący się z niej nurt dekonstruktywizmu w architekturze nie jest wobec tego zaliczany do radykalnej awangardy. Wciąż jest to jednak w znacznym stopniu awangarda i Maria Gołaszewska do takiej „nie-sztuki” zaleca stosowanie jednego kryterium oceny – oryginalności – zaznaczając, że tradycyjne systemy wartościowania dzieła sztuki awangardowej prowadzą do nieporozumień. Silne rozróżnienie poszczególnych nurtów dekonstruktywizmu według autorów budynku jest w takim świetle bardzo logicznie wytłumaczone przez Gołaszewską słowami:

where we encounter obviousness, uncertainty lurks. Architecture, through its massive presence as well as its legible, eternal rules – permanence, use and beauty – [...] *arouses suspicions of the suppression of the theme of absence and the hiding of artificiality in its goals* [1, p. 75]. For many, in the case of architectural deconstructivism, we are dealing with the most blatant connection between philosophy and aesthetics, an so the situation where an aesthetic develops out of a given philosophical system⁴ [5, pp. 80–83].

The assumptions of deconstructivist architecture

The classical ideals of architecture and its principles provided a foundation for deconstructivism which artists could make bold use of. The Modernist *tabula rasa*, the denial of history, was no longer the dominant paradigm. The link with the past once again became an important reference point. It was possible to undermine familiar ways of the art of building. It was possible to create a fissure in the foundations, but only if you knew what they were and what they were called. Architectural deconstructivism exists in highly conscious opposition to classical architecture (unlike the free postmodernism). But it is from here that it draws its strength. The benefits of deconstructivist architecture are the internal, hidden imperfections and uncertainties which were always present in the buildings of earlier architectural movements⁵. The fact that deconstruction does not imply an absolute break with the past is significant for the reason that the deconstructivist architecture movement emerging from it is thus not placed in the radical avant garde. It is still, though, to a large degree avant garde, and Maria Gołaszewska suggests, for such “non-art”, applying a single criterion for assessment – originality – stressing that traditional evaluation systems for avant garde works of art leads to a misunderstanding. The powerful distinctions between individual strands of deconstructivism depending on the building’s author is, in this light, very logically explained by Gołaszewska with the words: *Originality as a [...] symptom of invention, discovery, creativity, leads to a clear affirmation of the expression of personality* [7, p. 43].

Visual originality of deconstructivism

No one has any difficulty looking at a classically designed architectural object and deciding whether they like it, if it is correct and aesthetically satisfying. However,

⁴ Dalsze przemyślenia na temat estetyki dekonstruktywizmu architektonicznego w niniejszym artykule nie będą jednak podążały drogą odwoływania się do tego systemu, ponieważ taka analiza ma z góry zarysowane granice rozważań. Sama filozofia, bez kontaktu ze sztuką architektury dekonstruktywistycznej, nasuwałaby odpowiedź na pytanie o piękno w dekonstruktywizmie. Ponadto nie można mówić o ścisłym powiązaniu filozofii dekonstrukcji z architektonicznym dekonstruktywizmem.

⁵ *The deconstructive architect puts the pure forms of the architectural tradition on the couch and identifies the symptoms of a repressed impurity* [2, s. 11].

⁴ Further considerations on the aesthetics of architectural deconstructivism in this article will not go down the route of referring to this system, because such analysis creates an a priori limitation on them. Philosophy alone, without contact with the world of deconstructivist architecture, would suggest an answer to the question of beauty in deconstructivism. What is more, we cannot speak of a direct connection between the philosophy of deconstruction and architectural deconstructivism.

⁵ *The deconstructive architect puts the pure forms of the architectural tradition on the couch and identifies the symptoms of a repressed impurity* [2, p. 11].

Oryginalność jako [...] przejaw inwencji, wynalazczości, pomysłowości prowadzi do bezwzględnej afirmacji ekspresji osobowości [7, s. 43].

Wizualna oryginalność dekonstruktywizmu

Każdy człowiek bezproblemowo umie rozpoznać klasycznie zaprojektowany obiekt architektoniczny i określić, czy mu się podoba, czy jest poprawny i estetycznie satysfakcjonujący. Kiedy jednak trzeba dokonać takiej samej oceny dzieła dekonstruktywistycznego (nawet znając jego „opozycyjne” założenie), nie jest to już takie łatwe. Skoro usankcjonowana przez wieki tradycja kolumny składającej się z bazy, trzonu i kapitelu jest rozwiązaniem oczywistym, to czy robienie tego odwrotnie lub inaczej jest poprawne w myśl teorii architektury dekonstruktywistycznej? Jakie niesie to za sobą konsekwencje w sferze estetyki? Już niemieccy romantycy w XIX w., podążając za swoimi niedookreślonymi tęsknotami, pokazali, że piękno nie musi być formą, może być nawet pięknym bezkształtem i chaosem [8, s. 303]. Czy w ogóle w odrzuceniu harmonii i ładu można znaleźć piękno, które nas poruszy? Czy taki przewrotny budynek zachwyci widza nieobebranego z dekonstruktywistycznymi założeniami? Czy może instrukcja myślenia o budynku staje się niezbędna? W końcu instytucjonalna teoria piękna, jak zauważa Marcin Napiórkowski, uzmysłowiła nam, że [...] *wartości estetyczne nie mówią same za siebie, lecz mają społeczny charakter* [9, s. 7] i tworzenie pięknych budynków wymaga równoczesnego budowania kapitału kulturowego w postaci nauczonych (wychowanych do czytania architektury odbiorców.

Wyzwanie, jakim jest analiza budowli dekonstruktywistycznych, jest tutaj wyraźnie postulowane. Spotykając się z takim budynkiem, dochodzimy do wniosku, że nie jest to zwykły budynek, ale dzieło sztuki wymagające naszego ustosunkowania się do niego. Nurt ten jest zarezerwowany dla drogiej i często wielkokubaturowych inwestycji w centrach wielkich miast. Ludziom niezajmującym się architekturą wrażenie obcowania z wielkim dziełem narzuca dodatkowo wymyślny kształt obiektu oraz jego ostentacyjność, elitarność. Osobie zajmującej się zawodowo architekturą – liczba publikacji w fachowej prasie. Budynek od pierwszego spojrzenia jawi się jako obiekt zaklasyfikowany przez świat sztuki jako dzieło sztuki. Takie podejście zachęca do usilnego szukania odczuć estetycznych z większą dociekliwością. Świadomie dokłada się więcej starań w szukaniu kontaktu ze światem sztuki [5, s. 129]. Gołaszewska zauważa, że to podejście może prowadzić do specyficznej pułapki w ocenie dzieła, kiedy odbiorca nieprzeżywający żadnego wrażenia estetycznego, albo czując oczekiwanie wobec wyrażenia swojej oceny, daje pośpieszną, pochopną opinię o dziele [5, s. 138]. Najnowsza biografia Franka Gehry’ego – jednego z najbardziej znanych przedstawicieli dekonstruktywizmu – nosi wiele mówiący tytuł *Building Art*, czyli „Budowanie sztuki” [10].

Być może klucz do zrozumienia estetyki dekonstruktywistycznej tkwi w wypowiedziach samych autorów? Wszyscy przecież są wciąż czynni zawodowo, a wywiadów

when you have to make the same assessment of a deconstructivist work (even being aware of its “oppositional” assumptions), it is not quite so easy. Seeing the tradition, sanctioned by history, of having a column composed of a base, shaft and capital, is such an obvious solution, is doing it the other way round or differently proper in the theory of deconstructivist architecture? What are the consequences of this for aesthetics? The German Romantics in the 19th century, following their unspecified yearnings, showed that beauty does not have to be formal, there can also be a beautiful formlessness and chaos [8, p. 303]. Is it possible to find a beauty capable of moving us in a rejection of harmony and order? Can such a perverse building enchant a viewer unfamiliar with the assumptions of deconstructivism? Is instruction on how to think about a building necessary? After all, institutionalised theories of beauty, as Marcin Napiórkowski notes, has made us aware that [...] *aesthetic values do not speak for themselves, but are social in nature* [9, p. 7] and creating beautiful buildings demands simultaneously building cultural capital in the form of learned (educated) reading of architecture by viewers.

The challenge of analysing deconstructivist buildings is clearly postulated here. Encountering such a building, we come to the conclusion that it is not a typical building, but a work of art that demands we take up a position in relation to it. This trend is reserved for expensive and frequently large scale investments in the centres of large cities. This impression, of dealing with a major work of art, in people not involved with architecture is additionally imposed by the building’s exotic shape and its ostentation and elitism; in those professionally involved in architecture – by the number of publications in the trade press. At first glance, the building announces itself as something classified by the art world as a work of art. Such an approach encourages deliberately looking for an aesthetic response with greater persistence. We consciously put more effort in when seeking to connect with the world of art [5, p. 129]. Gołaszewska notes that this approach can lead to a particular trap in assessing the work, when a viewer, without experiencing any aesthetic impression or sensing the expectation of having give an opinion, makes a hurried, unconsidered response to the work [5, p. 138]. The most recent biography of Frank Gehry – one of the best known representatives of deconstructivism – bears the very meaningful title *Building Art* [10].

Perhaps the key to understanding deconstructivist aesthetics lies in the statements of its creators? After all, they are all professionally active and unusually keen to give interviews and lectures⁶ [11]. The rhetoric of deconstructivist architects matches the complex visual aspect of their work. Authors of projects, (in particular Eisenman and Tschumi) often cloak their works in rich argumentation, frequently touching on contemporary philosophy. The use of poststructural terminology, such as “rejection”, “opposition”, and hence of placing oneself in the avant garde,

⁶ *Architects intend to communicate specific meanings. If you doubt this, read the explanations that usually accompany their buildings* [11].

i wykładów udzielają niezwykle chętnie⁶ [11]. Retoryka architektów dekonstruktywistycznych przystaje do skomplikowanej wizualnej strony ich działalności. Autorzy projektów (szczególnie Eisenman i Tschumi) często zasłaniają swoje dzieła bogatą argumentacją, nierzadko ocierającą się o współczesną filozofię. Użycie poststrukturalnego słownika pojęć, takich jak „odrzuć”, „opozycja”, a także stawianie się w awangardzie zamyka usta konserwatystom, tradycyjnie wykształconym, a mniej obeznanym we współczesnej myśli filozoficznej. Nawet niektórzy profesjonalni krytycy (np. Philip Jodidio⁷) dostosowali swój przekaz do narzuconych przez twórców ram. W analizowaniu wizualnej strony tej architektury nikt nie używa określeń „piękno” i „estetyka”, ale próbuje opisać rozwiązania formalne jedynie za pomocą intelektualnych procesów. Nieprzerwanie od czasu kubistów artyści wplatają myślenie dyskursywne w proces twórczy, a odbiorcy stawia się wyzwanie, by intelektualizował swoje podejście do dzieła. Przeżycie piękna miało by się dokonywać na skutek chłodnej analizy zabiegów artystycznych i struktury dzieła [5, s. 335]. Architekci dekonstruktywistyczni nie chcą jednak być postrzegani jako logiczni inżynierowie, ale jak artyści. Konstrukcyjna strona ich projektów jest aż nazbyt wyraźnie daleka od wzorowej, by chcieli ją stawiać za istotę swojego rozumowania (choćby Guardiola House autorstwa Petera Eisenmana). Muszą więc, prezentując swoje dzieła, oczarować wszystkich stroną artystyczną, estetyczną wrażliwością. Ramy, jakie sobie narzucili, nie pozwalają im jednak mówić o harmonii, o pięknie, o dobranych kolorach, o wyłaniających się kształtach. Stali się wobec tego artystami od kreowania emocji lub filozofii, a nie tworzenia piękna.

Dekonstrukttywizm – podobnie jak wszystkie strategie oparte na marksizmie, freudyzmie czy semiotyce – koncentruje się na procesie powstawania dzieła dobitniej niż na samym dziele. Istotne dla tego nurtu są procesy myślowe zachodzące w czasie projektowania. Wydaje się więc, że nie da się odnaleźć estetyki dekonstruktywistycznej bez jednoczesnej analizy dzieła i przypisanych mu znaczeń. Wąs podkreśla, że dekonstrukttywizm można próbować analizować jedynie na konkretnych przykładach [1, s. 12]. Zastosuję w tym artykule tę zasadę i posłużę się najbardziej znanym budynkiem dekonstruktywistycznym, ikoną tego nurtu w Europie – Muzeum Żydowskim zaprojektowanym przez Daniela Libeskinda.

Dekonstrukttywizm a emocjonalistyczna teoria sztuki

Muzeum Żydowskie w Berlinie nie prezentuje historii Żydów. Ono reprezentuje historię Żydów. Można tu wyraźnie zauważyć quasi-podmiotowość budynku. Jakby-pod-

⁶ *Architects intend to communicate specific meanings. If you doubt this, read the explanations that usually accompany their buildings* [11].

⁷ W kontekście architektury dekonstruktywistów można to zauważyć np. w opisie Central Library Rema Koolhaasa: *Choć budynek zaskakuje różnorodnością kątów nachylenia powierzchni elewacji, każda z nich powstała w wyniku precyzyjnych obliczeń dokonanych z uwzględnieniem funkcji i ilości światła słonecznego* [12, s. 205].

quietens those more conservative, traditionally educated and less familiar with modern philosophical thought. Even some professional critics (e.g. Philip Jodidio⁷) have adapted their messages to fit the frames of reference created by the authors. In analysing the visual aspect of this architecture, nobody uses the terms “beauty” or “aesthetics”, but we rather try to describe formal solutions exclusively through intellectual processes. Without break, since the Cubist period, discursive thought has been interwoven into the creative process, and viewers faced with the challenge of intellectualising their approach to the work. The experience of beauty is to be performed as a result of a cold analysis of artistic techniques and the structure of the work [5, p. 335]. Deconstructivist architects, though, do not want to be perceived as logical engineers, but as artists. The constructional aspects of their designs is just too far removed from the model for them to want to present it as being the essence of understanding them (if only in the Guardiola House by Peter Eisenman). They must, therefore, in presenting their works, dazzle everyone with their artistic vision, their aesthetic sensibility. The frames of reference which they have imposed upon themselves will not allow them to talk about harmony, about beauty, about choice of colours or the emerging shapes. In the face of this, they have become artists of emotion or philosophy, and not of creating beauty.

Deconstructivism – like all strategies based on Marxism, Freudianism or semiotics – concentrates on the process of creation of a work far more than the actual work itself. What is important for this movement is the thought processes going on while designing. So it seems that there is not a deconstructivist aesthetics to be found without at the same time analysing the work and the meanings attached to it. Wąs stresses that we can only try to analyse deconstructivism on the basis of concrete examples [1, p. 12]. I shall employ this principle here, and make use of the best known deconstructivist building, an icon of the movement in Europe – the Jewish Museum designed by Daniel Libeskind.

Deconstructivism and emotionalist theory of art

The Jewish Museum in Berlin does not present the history of Jews. It represents the history of the Jews. We can clearly see here the quasi-subjectivity of the building. The quasi-subject (*quasi-sujet*) of a work of art is a term created by Mikel Dufrenne, who states that an artwork is not assigned qualities purely by the author, but that it can itself express them [5, p. 44]. The museum being analysed here is definitely an extremely vibrant bearer of content. I reckon that on leaving the museum, few people are able to recall any dates or places connected with the objects displayed in it. In my opinion, they will, however, be moved by the suffering and wandering the Jewish nation

⁷ In the context of deconstructivist architecture, we can observe, e.g. in the description of the Central Library by Rem Koolhaas: *Despite the unexpected angles of the building, each facet is calculated on the basis of function and sunlight considerations* [12, p. 205].

miotowość (*quasi-sujet*) dzieła sztuki to określenie ukute przez Mikela Dufrenne'a, który twierdzi, że dzieło sztuki nie tylko jest wyposażone przez autora w jakości, ale samo ma zdolność ich wyrażania [5, s. 44]. Analizowane tu muzeum z pewnością jest bardzo żywym nośnikiem jakości treściowych. Sądzę, że po wyjściu z muzeum niewiele osób jest w stanie przytoczyć jakąś datę bądź miejsce związane z eksponatami wystawianymi w muzeum. Moim zdaniem jest za to niewątpliwie poruszony cierpieniem i tułaczką, jaką musiał przebyć naród żydowski, co sugeruje sama forma architektoniczna muzeum. Nie jest ważne, co jest tu opowiadane, ale jakie emocje są preparowane w odwiedzającym, z jakim poczuciem opuści on gmach muzeum. Poprzez preparowanie emocji rozumiem tu wytwarzanie tego najbardziej ludzkiego i zazwyczaj spontanicznego uczucia w sposób sztuczny, zbliżony do laboratoryjnego.

Budynek sam zdaje się nieść treść, ale jest to treść niespotykanego, dla instytucji szerzącej wiedzę, rodzaju. Przekazywana wszechobecnymi abstrakcyjnymi formami, a nie eksponatami muzealnymi. Nie spotykamy się tu z „narracją” o losach Żydów, ale ich „reprezentacją” w formach architektonicznych. Jest to umiarkowany funkcjonalizm poznawczy sztuki – teoria opowiadająca się za sztuką mogącą przekazać nie wiedzę zawartą w sądach logicznych, ale przekonania [5, s. 299]. Jak uważa Gołaszewska: *W dziele sztuki chodzi o pokazanie świata – a nie o przekazanie informacji o nim [...] [5, s. 411].* Jest dosyć przewrotne zastosowanie kierunku dekonstruktywistycznego do takiego projektu, gdyż jak zauważa Kenneth Frampton: [...] *dekonstruktywizm jest elitarystycznym i niezangażowanym nurtem [13, s. 313].* Jest ćwiczeniem dla architektów, zabawą w oczach ludzi, a nie stylem przestrzeni publicznej mogącym zabierać głos w istotnych sprawach. Wypowiedź Framptona sugeruje, że uznaje on dekonstruktywizm za nurt mocno autonomiczny. Jak na ironię heteronomiczność architektury Muzeum Żydowskiego w Berlinie jest bardzo wyraźna. Jest tu oczywista zależność postulatywna strony estetycznej od wartości moralnej [5, s. 470]. Czy budynki często kreują wśród użytkowników tak silne uczucia oraz przemyślenia natury moralnej?

Z większości budynków publicznych korzystają jednocześnie ludzie o zróżnicowanym samopoczuciu. Muzeum w Berlinie trochę wymyka się takiej klasyfikacji. Bliżej mu do kina albo filharmonii, do których ludzie idą z konkretnym nastawieniem na obiecujące przeżycie muzyczne, nastrajają się i dzielą odczucie wspólnie. W tym przypadku jest to jednak odczucie muzyczne czy filmowe, które ma przystosowany do swojej funkcji budynek. Sama architektura nie ma tu pełnić funkcji „emocjotwórczej”. Silne emocje wywoływane przez dzieło są bardzo często pożądanym efektem w przypadku literatury czy malarstwa. Jest jednak coś antyarchitektonicznego w mówieniu o ekspresji architektury jako o sytuacji, gdy architekt przekazuje swoje uczucia publiczności [14, s. 174]. W przypadku berlińskiego muzeum są to dokładnie zdefiniowane przez inwestora wrażenia. Libeskind nie opowiada nam o swoich uczuciach, ale o uczuciach towarzyszących całej społeczności. To wyjątek w świecie architektury. Najczęściej spotykany w przypadku

was subjected to, which is suggested by the very architectural form of the museum. It is not important what is told here, but what emotions are propagated in the visitor and with what feelings he or she leaves the museum building. By propagating emotions here, I mean generating the most basic human and typically spontaneous feelings in an artificial, almost laboratory-like fashion.

The building itself seems to carry a content, but it is a content of an unusual type for an institution propagating knowledge. It is passed by abstract forms, and not museum exhibits. We do not see a narrative here about the fate of the Jews, but their “representation” in architectural form. This is a moderate form of perceptual functionalist art – a theory explaining art which is able to transmit knowledge not contained in logical judgements, but through its convictions [5, p. 299]. As Gołaszewska puts it: *In a work of art, it's about showing the world – not passing on information about it [...] [5, p. 411].* It is quite a perverse applying deconstructivism to such a project, when as Kenneth Frampton notes: [...] *deconstructivism is an elitist and disengaged movement [13, p. 313].* It is an exercise for architects, a game played in open view, not a style of public spaces, speaking out on important matters. Frampton's words suggest that he regards deconstructivism as an extremely autonomous movement. Ironically the heteronomy of the architecture of the Jewish Museum in Berlin is very clear. There is an obvious dependence of the postulated aesthetics on the moral values [5, p. 470]. How often do buildings create such powerful feelings and reflections of a moral nature in their users?

The majority of public buildings are used by people of differing sensibilities at the same time. The museum in Berlin somewhat escapes this rule. It is more like a cinema or a concert hall, where people go with a particular expectation of a musical experience, attune themselves and share their feelings. In such a case it is, however, musical or cinematic sensations which have a building adapted to their function. The architecture itself does not play a role in generating emotions. The powerful emotions aroused by a work are very often a desirable effect in the case of literature or painting. There is, however, something anti-architectural in speaking about expressive architecture, as if being in a situation where an architect displays his or her emotions in public [14, p. 174]. In the case of the Berlin museum, these are impressions precisely set out by the investor. Libeskind is not telling us about his emotions, but about the emotions accompanying an entire community. This is exceptional in the world of architecture. It is most often encountered in monuments, and probably only unanimously accepted there and intuitively sensed, regardless of the cultural circle [15, p. 154]. Monuments do not display individual feelings, but the spirit of an entire community. They speak of the grand events, of mass suffering and universal hopes which accompanied people in historic moments. They allow the individual to penetrate that which a part of humanity experienced before them. Emotionalist theories of art, especially the expressionist theory of Eugène Véron, reject evaluating art through the criterion of beauty in favour of

monumentów i chyba tylko tam jednoznacznie akceptowany i intuicyjnie wyczuwany niezależnie od kręgu kulturowego [15, s. 154]. Monumenty nie przekazują indywidualnych uczuć, ale ducha całych społeczności. Mówią o wielkich wydarzeniach, o masowym cierpieniu i wszechobecnych nadziejach, które przenikały ludność w historycznych chwilach. Pozwalają wnikać jednostce we wszystko, co przeżyła przed nią część ludzkości. Emocjonalistyczne teorie sztuki, szczególnie ekspresjonistyczna teoria Eugène'a Vérona, odrzucają wartościowanie dzieła sztuki kryteriami piękna na rzecz ekspresji dzieła [16, s. 37]. W podsumowaniu katalogu do wystawy dekonstruktywistów można jednak przeczytać, że [dekonstruktywizm] *nie jest formą ekspresjonizmu – architekt nic tu nie wyraża*⁸ [2, s. 20].

Trzeba zaznaczyć, że architektura jest przedstawieniem w inny sposób niż malarstwo czy rzeźba. Jest różnica pomiędzy odniesieniem ornamentalnym a reprezentacyjnym [14, s. 165–171]. Klasyczne freski albo płaskorzeźby mają deskrypcyjny charakter i ich zrozumienie nie następuje z trudnością. Ich sposób przekazywania treści i emocji jest identyczny jak w odseparowanych od architektury malarstwie przedstawieniowym oraz rzeźbie.

Inny przypadek wizerunków to zdarzające się na starszych budowlach rozmaite ornamenty imitujące świat rzeczywisty (np. rośliny, kariatydy). Jeżeli te fragmenty budynku nie mają wyraźnych zewnętrznych punktów zaczepienia myśli widza, nie wywołują obrazu prawdziwych roślin, są jedynie elementem ornamentalnym. Obserwator nie zastanawia się, dlaczego przedstawiono akurat rośliny. Wyczuwa, że to jedynie zdobienie na – płaskiej w punkcie wyjścia – powierzchni ściany. Nierzadko są imitacją rzeczywistego przedmiotu, ale użyte niezgodnie z jego naturą lub nie podlegając zasadom grawitacji. Myślimy wtedy o tym, co widzimy i to jest dla nas dziełem sztuki, przyczyną satysfakcji wzrokowej i kierunkiem myśli.

Kiedy jednak, koncentrując uwagę na ornamentcie, nasze myśli idą głębiej, do innego tematu, do innej chwili, która wywołuje w nas przeżycia, to wtedy taki element jest elementem reprezentacyjnym. *Czerpać przyjemność z obcowania z dziełem to oddać się zadumie na przedstawiony temat*⁹ [14, s. 171]. Wiedza o reprezentowanym obiekcie jest niezbędna do całkowitego zrozumienia i „przeżycia” architektury.

Ostatnim przypadkiem architektury coś wyrażającej (po deskrypcji, imitacji i reprezentacji) jest ekspresja. Nagrobek wywołujący żałobne uczucia, ale bez konkretnej „narracji” czy „deskrypcji” jest ekspresyjny. Coś jest wtedy obecne, chociaż nigdzie nie zostaje wypowiedziane, ani nawet zasygnalizowane. W ekspresji mamy nagłość zrozumienia, wyczucia przekazu. Nie doszukujemy się źródła tego uczucia. W architekturze ono jest tą architekturą. Pięknie wyraził to Roger Scruton, porównując tę sytuację do miny, której nie da się odseparować od twarzy [14, s. 172].

its expression [16, p. 37]. In the conclusion of the catalogue for the deconstructivist exhibition, however, we can read that [deconstructivism] *is not a form of expressionism – the architect expresses nothing here* [2, p. 20].

It must be stated that architecture is presented differently to painting or sculpture. There is a difference between an ornamental and a representational reference [14, pp. 165–171]. Classic frescoes or reliefs are descriptive in nature and understanding them causes no difficulty. Their method of communicating content and emotions is identical to the distinct from architecture, figurative painting or sculpture.

Another case of imagery is the various ornaments found on older buildings imitating the real world (e.g. vegetation, caryatids). If these fragments of a building do not have clear, visible points catching the viewer's attention, they do not create the image of real plants, but remain a merely ornamental element. The observer does not ponder why plants are being presented. He or she senses that they are merely decoration on the – initially flat – wall surface. Frequently, they imitate real objects, but used in a manner alien to them or that defies gravity. Then we consider them, and see them as a work of art and a cause of visual satisfaction or as being thought provoking.

When, however, we focus our attention on ornament, our thoughts go deeper, to another subject, to another moment which provides us with an experience, then such an element becomes a representational element. *To enjoy the work is to reflect upon its subject* [14, p. 171]. Knowledge about the thing represented is essential to fully understand and “experience” the architecture.

The final example of architecture saying something (after description, imitation and representation) is expression. A gravestone evoking mournful feelings, but without a concrete narrative or description becomes expressive. Then something is present, albeit never stated out loud, or even indicated. With expression, we have a sudden insight, a sense of the message. We do not seek the source of these feelings. In architecture, it is the architecture itself. Roger Scruton put it beautifully, comparing these situations to facial expressions which cannot be separated from the face [14, p. 172].

Libeskind's deconstructivist architecture is a narration that stands in contradiction to its theoretical philosophical basis. Derrida's philosophical deconstruction demolished the idea of completeness on a metaphysical level. The result of this was a lack of faith in the possibility of any kind of social communication. According to Wąs, architects who delved into the assumptions underlying this theory consciously resigned from giving their designs any kind of representational message. The author quoted considers, though, that the works which had such a basis only managed to escape from a commonly known “vocabulary” of formal elements [...] *towards meanings coming from outside purely autonomous architectural forms* [17, p. 95]. As a result of this movement of the source of the message away from the visual, intuitively understood aspect, buildings became even more strongly dependent on the theoretical assumptions explained by their creators' statements. The conscious use of widely known “frag-

⁸ Oryg.: [deconstructivism] *is not a form of expressionism – the architect expresses nothing here* [2, s. 20; tłum. T.O.].

⁹ Oryg.: *To enjoy the work is to reflect upon its subject* [14, s. 171; tłum. T.O.].

Il. 1. Muzeum Żydowskie
w Berlinie
(fot. Guenter Schneider,
źródło: [http://libeskind.com/
work/jewish-museum-berlin/](http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/),
data dostępu: 6.01.2017)

Fig. 1. Jewish Museum in Berlin
(photo by Guenter Schneider,
source: [http://libeskind.com/
work/jewish-museum-berlin/](http://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/),
accessed: 6.01.2017)



Architektura dekonstruktywistyczna Libeskinda jest narracyjna w sposób stojący w sprzeczności z jej teoretyczną bazą filozoficzną. Filozoficzna dekonstrukcja Derridy unicestwiła ideę całości na poziomie metafizycznym. Efektem był brak wiary w możliwość jakiegokolwiek społecznej komunikacji. Według Wąsa architekci, którzy wniknęli w założenia tej teorii, świadomie rezygnowali z nadawania swoim projektom reprezentacyjnego przekazu. Cytowany autor zauważa jednak, że dziełom, które miały takie założenia, udało się jedynie odejść od znanego powszechnie „słownika” elementów formalnych w [...] stronę znaczeń pochodzących spoza ścisłej autonomii form architektonicznych [17, s. 95]. W wyniku tego przesunięcia źródła przekazu od wizualnej, intuicyjnie rozumianej strony budowie jeszcze silniej zostały uzależnione od teoretycznych założeń tłumaczonych wypowiedziami twórców. Świadome korzystanie z powszechnie znanych „urywków” architektury obarcza ich użycie w innym kontekście nieustannymi negocjacjami z ich poprzednimi znaczeniami i zewnętrznymi ideologiami [6, s. 197].

Niektórzy badacze estetyki, jak Lew Tołstoj, uważają, że sztuka nie jest tylko zewnętrznym wyrazem emocji jednostki, ale językiem komunikacji uczuć pomiędzy ludźmi. Sztuką najbardziej godną uznania jest ta traktująca o najważniejszych filozoficznych i etycznych problemach epoki [16, s. 39, 40, 42, 44]. Budynek muzeum Libeskinda zdaje się dobrze pełnić tę ważną funkcję. Muzeum przekazuje nie tylko wiedzę o narodzie żydowskim za pomocą nauki, ale także pożądane emocje za pomocą sztuki – architektury. Obiekt muzealny staje się w ten sposób bardziej kompletny. Każda jego część jest zaangażowana w szerzenie odpowiedniej treści. Odwiedzający muzeum, znając tylko jego nazwę, nie wiedząc nic o faktycznym Holokauście, umiałby po wyjściu powiedzieć, że historia narodu żydowskiego jest nacechowana cierpieniem i niezrozumieniem.

Ostre, dynamiczne, drapieżne wręcz kształty dzieł sztuki działają podobnie na każdego człowieka, nie wymagając uprzedniego wykształcenia [5, s. 425] (il. 1).

ments” in another context burdens the architecture with a constant negotiation with their previous meanings and external ideologies [6, p. 197].

Certain researchers of aesthetics think, like Lev Tolstoy, that art is not only an external expression of the emotions of an individual, but it is also a language for communicating feelings between people. The art most deserving of praise is that which deals with the most important philosophical and ethical problems of an epoch [16, pp. 39, 40, 42, 44]. Libeskind’s museum building seems to successfully fulfil this important function. The museum passes on not only knowledge about the Jewish nation, through learning, but also the desired emotions through art – architecture. The museum building in this manner becomes more complete. Every part of it is engaged in propagating the relevant content. Visitors to the museum, knowing only its name, knowing nothing of the actual holocaust, could on leaving state that the history of the Jewish nation was marked by suffering and misapprehension.

The sharp, dynamic, almost predatory forms of artwork affect everyone similarly without prior instruction [5, p. 425] (Fig. 1). Paraphrasing the words of Roman Ingarden on psychologism in aesthetics, it could be said that, regarding this building [...] *a special quality appears that ensures the person experiencing it will not be left cold* [acc. 18, p. 10]. The aesthetic assumptions of this example of deconstructivism are both expressive and abstract. Similarly to painting which abandons the figurative and representation, heading towards abstract expressionism, deconstructivism rejects ornament and traditionally understood narrative in favour of geometry and expression (the use of expressionist deconstructivism in Germany – the home of expressionism – is interesting). It is not without significance that artists from other fields were involved in the first deconstructivist works, such as Maya Lin (on the Wexner Center project) or Rachel Whiteread (the “Ghost” project).

The above mentioned Véron thought that science and art differed in that the first is objective, the other – sub-

Parafrazując słowa Romana Ingardena o psychologizmie w estetyce, można powiedzieć, że na tle spostrzeżonego budynku [...] *pojawia się szczególna jakość, która nie pozwala podmiotowi przeżywającemu pozostać zimnym* [za: 18, s. 10]. Założenia estetyczne tego dekonstruktywistycznego przykładu są ekspresyjne i abstrakcyjne. Podobnie do malarstwa odchodzącego od figuratywności i przedstawień w stronę ekspresjonizmu abstrakcyjnego, dekonstruktywizm porzuca ornament i tradycyjnie rozumianą narrację na rzecz geometrii i ekspresji (interesujące wydaje się zastosowanie ekspresjonistycznego dekonstruktywizmu w Niemczech – ojczyźnie ekspresjonizmu). Nie bez znaczenia jest fakt, że przy pierwszych dziełach dekonstruktywistów swój czynny udział mieli artyści z innych dziedzin sztuki, jak Maya Lin (przy projekcie Wexner Center) czy Rachel Whiteread (projekt „Duch”).

Wymieniony wcześniej Véron uważał, że naukę od sztuki odróżnia to, że ta pierwsza jest obiektywna, a druga – subiektywna [16, s. 37]. Ciekawym zabiegiem jest zastosowanie ekspresjonistycznej teorii estetyki w architekturze (sztuka) obiektu muzealnego (nauka). Być może skorzystanie ze sztuki, by zwrócić uwagę ludzi na losy Żydów, było niezbędne. Poważna i delikatna dla wielu ludzi tematyka historii Żydów nie powinna oneśmielać do analizy piękna budynku. Hegel zauważył, że wraz z rozpowszechnieniem się chrześcijańskiej wrażliwości jednym z ważniejszych tematów stały się ból, cierpienie, śmierć oraz tortura [za: 8, s. 133]. Właśnie piękno czyni te tragiczne uczucia możliwymi do przyjęcia.

Dekonstruktywizm a konceptualistyczna teoria sztuki

Inny dekonstruktywista – Peter Eisenman – mówi, że celem dekonstruktywistów jest zaburzenie nie samego obiektu, ale jego postrzegania¹⁰. Wszystkie, nawet najbardziej proste i sensowne rozwiązania są tu dopuszczalne, o ile końcowy efekt zmieni sposób doświadczania architektury. Eisenman sugeruje, że percepcja nie daje prawdziwej i całkowitej wiedzy o fizycznym obiekcie. Można przyznać, że poruszając się po Muzeum Żydowskim w Berlinie, nie mamy wyczucia wielkości i kierunków, w jakich się poruszamy. Z biegiem czasu tracimy wrażenie zakotwiczenia budynku w świecie i relacji jego poszczególnych elementów do siebie. Zupełnie niewidoczny dla odbiorcy, ale na pewno łatwy do przedstawienia w magazynach branżowych i mass mediach jest zabieg rzekomego utworzenia rzutu budynku poprzez ściśnięcie gwiazdy Dawida (il. 2). Wszehobecne krzywizny dobrze pasują do manierystycznego podejścia do proporcji i harmonii. Manieryści odrzucili te wartości w czystej formie na rzecz geometrii niesymetrycznych, niewpisujących się w podstawowe figury. Umberto Eco zaznacza, że dopiero

jective [16, p. 37]. The application of an expressionist theory of aesthetics in the architecture (art) of a museum building (science) is interesting. Perhaps using art to draw people's attention to the fate of the Jews was essential. The important and for many people delicate issue of the history of the Jews should not intimidate us into not analysing the building's beauty. Hegel considered that, along with the spread of Christian sensibilities, one of the most important topics became pain, suffering and torture [acc. 8, p. 133]. It is precisely beauty that makes these tragic feelings bearable.

Deconstructivism and the conceptualist theory of art

Another deconstructivist – Peter Eisenman – states that the aim of the deconstructivists is to disrupt not the object itself, but its perception⁸. All solutions, even the simplest and most sensible ones, are allowable here, as long as the end effect changes the way the architecture is experienced. Eisenman suggests that perception gives a false and incomplete picture of a physical object. It is true that, moving through the Jewish Museum in Berlin, we do not get a sense of its size or the direction we are moving in. With time, we lose the sense of the building being anchored in the world and the relationship of its individual elements to each other. Completely unseen for the recipient, but easy to present on the pages of branch magazines and the mass media is the purported creation of the building's footprint by squeezing the Star of David (Fig. 2). The ubiquitous angles fit the mannered approach to proportion and harmony well. The Mannerists rejected this quality in its pure form in favour of an asymmetrical geometry, not fitting into the basic outlines. Umberto Eco stresses that it was only in the modern era that such beauty became fully understood [8, p. 220].

Further component elements of the building – windows, corridors, walls – also in the widely repeated opinions presented on popular sources of information⁹ contain a deeper, hidden meaning. We learn, among other things, that the elevation cut through with irregular window slits, which constitute a form of link to the places where outstanding Jews lived in Berlin before the war, and that the building has three corridors called “axes”, which symbolise the three spheres of Jewish presence in Berlin. This description of the artwork, which the architecture of the building certainly is, draws our attention to the logic of the design decisions taken. This assessment is based on the powerful emphasis on the significance of the material elements of the architecture. It is reached via an approach to beauty known as critical, or epistemological realism [5, pp. 101–103]. This states that the experience of aesthetic values does not necessarily come first, unlike the actual features of a beautiful object. Within critical realism there is an attempt to reduce subjective feelings to measurable

¹⁰ Powiedziałbym, że rozrywanie rzeczy to prosty greps. Rodzaj ilustracji, a nie stanowisko teoretyczne [I would say that tearing things down is one-liner stuff. It is a form of illustration, not a theoretical position]. Eisenman o architekturze Jima Winesa pozorującej fizycznie zniszczoną [19, s. 218; tłum. T.O.].

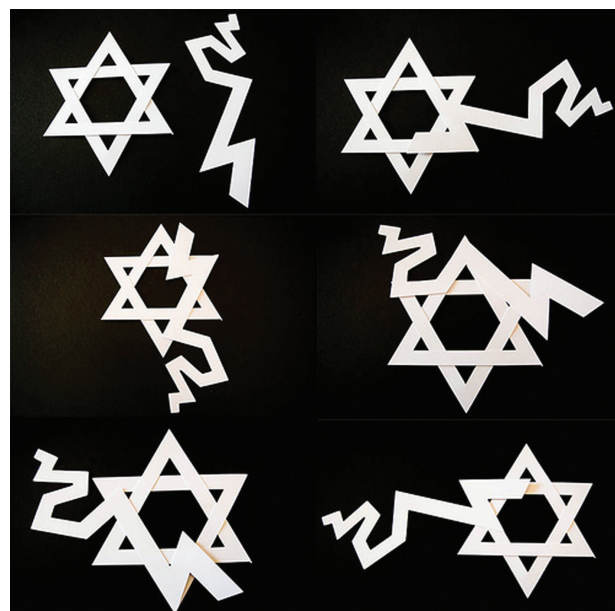
⁸ I would say that tearing things down is one-liner stuff. It is a form of illustration, not a theoretical position. Eisenman P., About the architecture of Jim Wines, pretending to be physically damaged [19, p. 218].

⁹ For example on Wikipedia [20].

w epoce nowoczesności takie piękno spotkało się z pełnym zrozumieniem [8, s. 220].

Kolejne elementy składowe budynku – okna, korytarze, ściany – również według powszechnej opinii powielanej w popularnych źródłach informacji¹¹ niosą za sobą głębsze, drugie dno. Możemy się dowiedzieć m.in. o elewacji poprzecinanej nieregularnie szczelinami okien, stanowiącymi jakoby połączenia między miejscami zamieszkania wybitnych przedwojennych Żydów w Berlinie, oraz że budowla ma trzy przejścia nazywane osiami, które symbolizują trzy sfery żydowskiej obecności w Berlinie. Ten opis dzieła sztuki, jakim niewątpliwie jest architektura budynku, zwraca uwagę na logikę podjętych decyzji projektowych. Ocena ta bazuje na silnym nacisku na znaczenie materialnych elementów architektury. Jest ona tworzona w oparciu o podejście do piękna zwane realizmem krytycznym, inaczej epistemologicznym [5, s. 101–103]. Głosi on, że przeżywane wartości estetyczne niekoniecznie są pierwotne, w przeciwieństwie do samych cech pięknego przedmiotu. W obrębie realizmu krytycznego tworzy się dążenie do sprowadzania subiektywnego odczucia do mierzalnych przedmiotów, do odnajdywania obiektywnych norm piękna kosztem przeżycia estetycznego. Zamiast subiektywnych wrażeń estetycznych poszukuje się przyczyn piękna w obiektywnym zestawie cech czysto fizycznych, co oczywiście jest metodą badawczą przystającą do analizowania budowli. Gdyby nie obiektywne prawidłowości w świecie sztuki, niemożliwe byłoby wydzielenie z wszystkich przedmiotów tych, które uznaje się za dzieła sztuki, i istnienie nauki o estetyce budziłoby wątpliwości [5, s. 106, 107]. Ten opis, podobnie jak wszystkie inne próby uargumentowania takiego, a nie innego kształtu budynku, są symboliką właściwą religijnej świątyni. Libeskind do ekspresyjnego wrażenia dodaje reprezentacyjną stronę architektury wyniesioną do poziomu sakralnej narracji. Jest to kolejny przykład, jak dekonstruktywizm sprzeciwia się czysto pragmatycznemu pięknu oraz stara się być przeciwny dominującym trendom w świecie. W XX w. narastało przekonanie o powinności piękna do wyrażania się siłami handlu, przemysłu i nauki, a nie dawniejszych sił moralności i religii [8, s. 366].

Ważną częścią dekonstruktywistycznego myślenia jest oderwanie elementu od jego znaczenia. Tutaj okno od zewnątrz jest bardziej raną na skórze budynku niż oknem (il. 3). Nie czujemy potrzeby, by przez nie zajrzeć. Nawet nie przychodzi to nam do głowy. Patrzymy na nie jak na plastyczny zabieg na ścianie budowli. Okno z zewnątrz nie jest oknem. Zabiegi na elewacji nie są zewnętrzną ingerencją odsłaniającą ukryte wnętrze budynku. Są one integralną częścią budynku. Okna-rany to nie pęknięcia na elewacji, raczej splekana forma istnienia tej ściany, niepodważalna i ugruntowana w idei budynku. Wigley w katalogu z wystawy w MoMA wyraźnie przestrzega przed nazywaniem dekonstruktywistycznymi budynków, które udają splekane, rozsadzane i symulują demontaż budowli na czynniki pierwsze [2, s. 11]. Można powiedzieć,



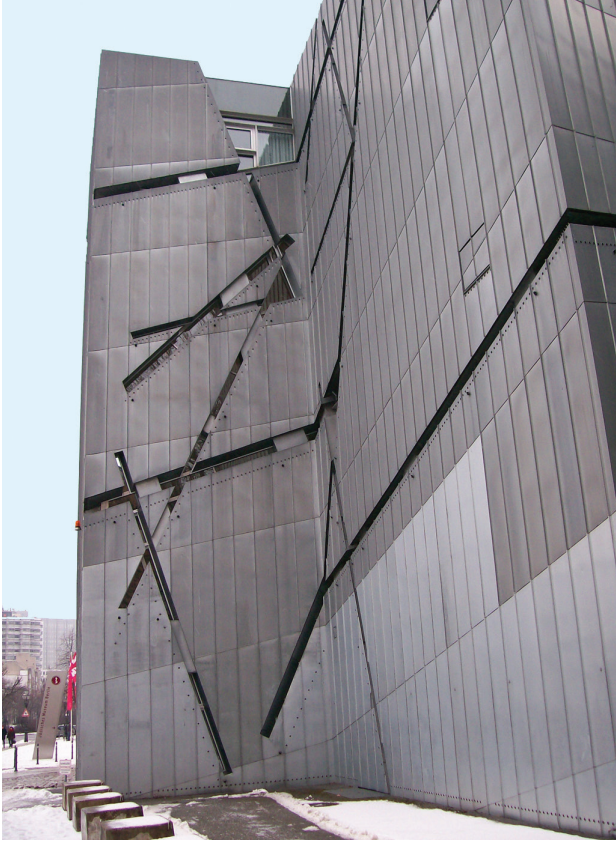
Il. 2. Próba uzyskania rzutu budynku muzeum z Gwiazdy Dawida. Autorka: Victoria Shingleton (źródło: <http://cea-seminar.blogspot.com/2013/02/decomposing-star-of-david-daniel.html>, data dostępu: 8.01.2017)

Fig. 2. The attempt of recreating the museum plan from the Star of David shape. Author: Victoria Shingleton (source: <http://cea-seminar.blogspot.com/2013/02/decomposing-star-of-david-daniel.html>, accessed: 8.01.2017)

objects, to discovering objective norms of beauty at the cost of the aesthetic experience. Instead of subjective aesthetic impressions, it looks for the causes of beauty in an objective set of purely physical features, which is clearly a research method suitable for analysing a building. If it were not for the objective laws of the art world, it would be impossible to identify from among all objects, those which are regarded as works of art, and the existence of the science of aesthetics would be highly debatable [5, pp. 106, 107]. This description, like all other attempts at arguing for this shape and not another shape of the building, is a symbolism appropriate to that of a religious temple. To the expressive impression, Libeskind adds the representational aspect of architecture raised to the level of a sacral narrative. This is another example of how deconstructivism opposes purely pragmatic beauty and tries to run counter to the dominant global trends. In the 20th century the conviction grew of the duty of beauty to express the power of business, industry and science, and not the former powers of morality and religion [8, p. 366].

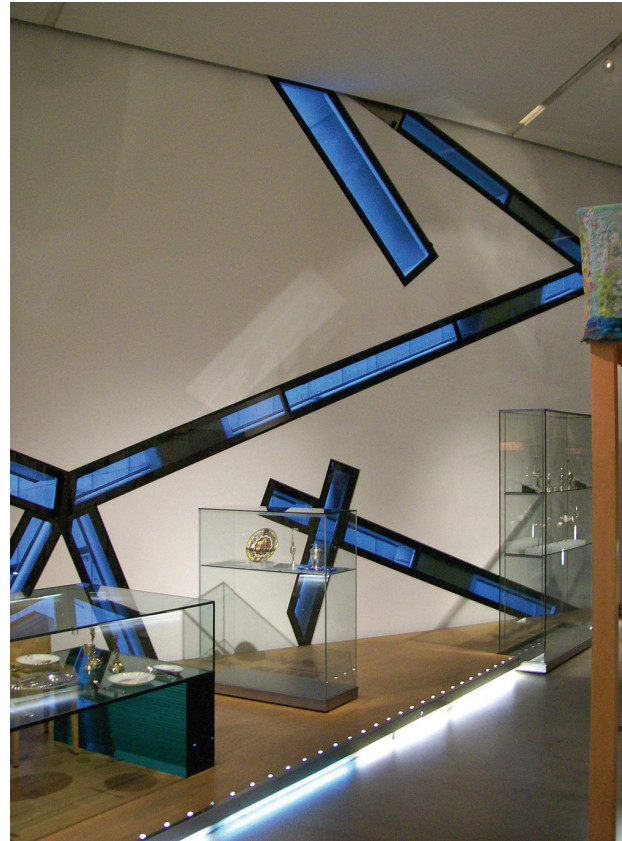
An important part of deconstructivist thinking is separating an element from its meaning. Here, a window, from outside, is more of a wound in the building's skin than a window (Fig. 3). We do not feel the need to look through it. It does not even enter our minds. We look at them as at an artistic act on the wall of a building. The window from outside is not a window. The interventions on the elevation are not an external interference, revealing the hidden interior of the building. They are an integral part of the building. These window-wounds are not a fissure in the elevation, more a cracked form of the wall's existence,

¹¹ Na przykład w powtarzonym masowo serwisie Wikipedia [20].



Il. 3. Okno Muzeum Żydowskiego w Berlinie przypominające ranę na budynku (fot. T. Omieciński)

Fig. 3. Window from the Jewish Museum in Berlin resembling scars (photo by T. Omieciński)



Il. 4. Okno budynku Muzeum Żydowskiego w Berlinie przedzielone stropem (fot. T. Omieciński)

Fig. 4. Window from the Jewish Museum in Berlin divided by the ceiling (photo by T. Omieciński)

że Libeskind zastosował bardzo harmonijne i wizualnie jednolite zabiegi rozszarpywania ściany. Architekt nie jest przeciwny swojemu dziełu. Nie chce pokazać, że je niszczy. Budynek nie tylko przeżywa swoje tortury, ale staje się dzięki nim silniejszy. Nie wiadomo, co było pierwsze – normalny budynek czy jego zaburzenie. Kilukondygnacyjne okna przecinające ukośne linie pięter wydają się czerpać swoją moc właśnie z faktu widocznego podziału stropu na ich środku (il. 4). Nie byłoby tego efektu na jednej dużej ścianie wielopiętrowego pomieszczenia. Siła tych ukośnych linii jest tak duża, że zaczynamy wątpić w zupełnie poziome podłogi i równej wysokości schody. Nie wiadomo, gdzie kończy się skaża, a zaczyna perfekcja. To właśnie wywołuje niepokój w zwiedzającym. Brak poczucia oparcia w wiedzy. Do efektu wstrząsu w sferze emocji można dodać wstrząs w sferze logiki.

Dekonstruktyniści używają „słów” z architektonicznego słownika w bardzo nietypowy sposób. Z pewnością nie wierzą w zawłaszczone przez modernistów hasło „forma podąża za funkcją”. Nie wierzą w nie, ale świadomi stojącego za tą maksymą autorytetu odczuwają konieczność przeciwstawienia się. Rozmyślnie wykorzystują tę dewizę do swoich celów. Kształty ich obiektów są dokładną odwrotnością klarowności rozwiązań przestrzennych i konstrukcyjnych. Warto zaznaczyć, że modernistyczna, prostolinijna estetyka odrzucała świadomość

indisputable and rooted in the idea of the building. Wigley, in the catalogue for the MoMA exhibition clearly warns against labelling buildings deconstructivist which seem cracked, exploded or simulate the dismantling of a building into its basic elements [2, p. 11]. You could say that Libeskind applied a highly harmonious and visually uniform approach to shredding the walls. The architect is not opposed to his own work. He does not want to show that he is destroying it. The building not only survives its own torture, but becomes stronger because of it. It is not clear which came first – the normal building, or its distortion. The several storey high windows cutting at an angle across the floors seems to draw its strength precisely from the fact of the visible division of the ceiling at the centre (Fig. 4). That effect would not be created on a single, large wall of a multi-storey space. The power of these angular lines is so great that we begin to doubt the floors are level or the stairs of even height. We cannot tell where the defect ends and perfection begins. It is this that evokes unease in visitors. The lack of a sense of being supported by knowledge. To the shock effect on the emotions, we can add a shock to our logic.

Destructivists use the “words” of the architectural vocabulary in a highly unusual way. They certainly do not believe in the slogan adopted by the modernists of “form follows function”. They do not believe in it, but conscious of the authority behind that maxim, they feel the need to

skomplikowanego i nieuporządkowanego nagromadzenia i wzajemnego przenikania się wielu funkcji. Według Wigleya zniekształcenie prostych form w architekturze dekonstruktywistycznej zapewnia lepsze warunki skomplikowanemu dynamizmowi realnego świata: *Zamiast formy podążającej za funkcją, to funkcja podąża za deformacją*¹² [2, s. 19].

Dekonstruktywizm wywodzi się częściowo z radzieckiego konstruktywizmu, którego twórcy byli zafascynowani złożoną dynamiką funkcji, w przeciwieństwie do równoległego rozwijającego się modernizmu, bardziej zapatrzonego w elegancką estetykę funkcjonalizmu. Moderniści zwyciężyli tę walkę, przywracając podkreślenie konstrukcji i odrzucenie zbędnego (ich zdaniem), sztucznego ornamentu na rzecz szczerości i prostoty obydwu. Architektura pozostała rzeczywistym wznoszeniem budowli, oddalając się od konstruktywistów, których kolejne kroki zmierzały w stronę abstrakcji. Również u dekonstruktywistów, według Wigleya, nieregularna geometria nie może być po prostu dynamicznym kształtem, ale musi przede wszystkim być postrzegana jako właściwość struktury, konstrukcji [2, s. 11]. Bardzo ważne w kontekście omawianego tu tematu jest zdanie Wigleya, który uważa, że estetyka w dekonstruktywizmie jest jedynie drogą do dalszych rozważań teoretycznych. Autor wystawy w MoMA utrzymuje, że konstruktywizm wyszedł z podobnego założenia, ale nigdy w pełni nie rozwinął tej myśli [2, s. 16].

Obecni krytycy, tacy jak Artur Zaguła [21], podważają szczerość dekonstrukcji, która przecież nie jest procesem empirycznym, ale przemyślanym przez wykształconego eksperta działaniem. Coraz częściej słychać głosy, że jest to właściwie maniera artystyczna, pewna moda zewnętrznego oblicza architektury, a nie pełnowartościowa, autentyczna idea. Czy współczesny architekt-dekonstruktywista w coś jeszcze wierzy, czy jest to już tylko kopiowanie pewnych ogranych sztuczek? Charles Jencks pisze (używając słów Roberta Hughesa o Giorgio de Chirico), że współczesny architekt jest zmuszony do „samopodrabiania” swoich najznamienitszych, ikonicznych realizacji [11].

Zakończenie

Należy pamiętać, że na przestrzeni kilku zaledwie dekad zmieniało się samo pojęcie dekonstruktywizmu w architekturze [17, s. 88]. Jego twórcy i przedstawiciele nigdy nie tworzyli spójnej grupy, jak większość ruchów awangardowych przed nimi, a podczas trzydziestoletniej historii tego nurtu można zaobserwować nawet zmiany podejścia poszczególnych twórców.

Daniel Libeskind w Muzeum Żydowskim łączy w interesujący sposób ekspresjonistyczną teorię sztuki, gdzie dzieło jest wartościowane ze względu na jego ekspresję, z konceptualistycznym podejściem do estetyki, w którym podważa powszechnie rozumiane użycie architektonicznych elementów i stosuje do uzupełnienia jej przekazu

oppose it. They deliberately use this currency to achieve their aims. The shapes of their buildings are a precise reversal of the clarity of spatial and constructional solutions. It is worth noting that modernist, linear aesthetics rejected the awareness of complicated and disorganised accumulations and the mutual intermingling of many functions. According to Wigley, the distortion of simple forms in deconstructivist architecture provides better conditions for the complicated dynamism of the real world: *Instead of form following function, function follows deformation* [2, p. 19].

Deconstructivism is derived partially from Soviet constructivism, whose exponents were fascinated with the complex dynamics of function, in contrast to the modernism which was developing in parallel and which was more enamoured of the elegant aesthetics of functionalism. The modernists won that battle, restoring the emphasis on construction and rejecting the inessential (in their opinion), artificial ornament in favour of the honesty and simplicity of both. Architecture remained with the actual raising of buildings, distancing itself from the constructivists, who went step by step in the direction of abstraction. For the deconstructivists too, according to Wigley, irregular geometry was not just a dynamic shape, but above all had to be perceived as a property of the structure [2, p. 11]. An extremely important thing in the context of the subject under discussion here is Wigley's opinion that aesthetics in deconstructivism are only a starting point for further theoretical considerations. The creator of the MoMA exhibition maintains that constructivism developed out of a similar assumption, but never fully realised the idea [2, p. 16].

Current critics, such as Artur Zaguła [21], cast doubt on the sincerity of deconstruction, which is not an empirical process but a considered activity by a trained expert. More and more often, we can hear voices calling it an artistic mannerism, a certain trend in the external appearance of architecture, but not a fully authentic concept. Do modern deconstructivist architects still believe in anything, or are they just copying the same tired old tricks? Charles Jencks writes (using Robert Hughes' words on Giorgio de Chirico) that the modern architect is forced to "self-plagiarism" of his or her most identifiable, iconic projects [11].

Conclusion

It should be remembered that over barely a few decades the very concept of deconstructivism in architecture has changed [17, p. 88]. Its exponents and representatives never formed a coherent group, like most avant-garde groups before them, and during the thirty year history of the movement, changes even in the approach of individual artists can be observed.

In the Jewish Museum, Daniel Libeskind has interestingly connected expressionist theories of arts, where a work is valued in terms of its expressiveness, with a conceptualist approach to aesthetics, in which widely understood use of architectural elements is undermined and used to supplement its common sense explanation. It uses beauty to make a tragic history conceivable, and the

¹² Oryg.: *Instead of form following function, function follows deformation* [2, s. 19, tłum. T.O.].

zdroworozsądkowe wyjaśnienia. Używa piękna do uczynienia tragicznej historii możliwej do pojęcia, a prawie religijne znaczenie symboli, w jakie zamienił elementy architektonicznego wyrazu, potęguje przekaz, jaki niesie budynek muzeum.

Ta różnorodność Libeskinda w założeniach estetycznych może sprawiać problem wyzwaniu, jakim jest określenie jego jednolitego podejścia do estetyki. Jeszcze trudniejszym sprawdzianem jest próba określenia założeń estetycznych całego nurtu dekonstruktywistycznego, składającego się z tak odmiennych indywidualności twórczych. Jak pisał Stuart Hampshire: *Jeśli w estetyce ktoś porusza się od tego, co indywidualne, do tego, co ogólne, to porusza się w niewłaściwym kierunku* [za: 16, s. 169].

almost religious significance of the symbols, which it has transformed into architectural elements of expression, amplify the message which the museum building carries.

This variety of Libeskind in his aesthetic assumptions may constitute a problem in terms of the challenge that is defining his approach to aesthetics. An even more difficult challenge is attempting to define the aesthetic assumptions of the entire deconstructionist movement, consisting as it does of such different creative individuals. As Stuart Hampshire writes: *If, in terms of aesthetics, someone goes from the individual to the general, they're going in the wrong direction* [acc. 16, p. 169].

Translated by
Graham Crawford

Bibliografia/References

- [1] Wąs C., *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015.
- [2] Johnson Ph., Wigley M., *Deconstructivist Architecture*, Museum of Modern Art, New York 1988.
- [3] Arrhenius Th., *The Construction of a New "ism" – The Rhetorical Context of Architecture*, „Nordisk Arkitekturforskning” 1996, Nr 2, 7–20.
- [4] Chromik K., *Kryzys metafizyki a lyotardowska koncepcja ponowoczesności*, „Doctrina. Studia Społeczno-Polityczne” 2013, Nr 9, 31–37.
- [5] Gołaszewska M., *Świadomość piękna*, PWN, Warszawa 1970.
- [6] Hirschbichler M., *REmIKS. Negocjowanie postideologicznych ideologii*, [w:] B. Świątkowska (red.), *Chwała miasta*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012, 192–198.
- [7] Gołaszewska M., *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.
- [8] Eco U. (red.), *Historia piękna*, Rebis, Poznań 2014.
- [9] Napiórkowski M., *Nie to ładne, co ładne... Nieco ironiczny przewodnik po definicjach piękna dla architektów*, „RZUT +7. Piękno” 2015, Nr 2, 4–7.
- [10] Goldberger P., *Building Art: The Life and Work of Frank Gehry*, Knopf, New York 2015.
- [11] Jencks Ch., *In what style shall we build?*, „The Architectural Review” 2015, 12.03.2015, <https://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/in-what-style-shall-we-build/8679048>.article [accessed: 7.01.2017].
- [12] Jodidio Ph., *Architecture Now! 4*, Taschen, Cologne 2010.
- [13] Frampton K., *Modern Architecture: A Critical History*, Thames & Hudson, Milton Keynes 1992.
- [14] Scruton R., *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, New Jersey 2013.
- [15] Loos A., *Architektura*, [w:] A. Loos, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013, 144–155.
- [16] Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, PWN, Warszawa 2012.
- [17] Wąs C., *Przestrzenie różnicy. Modernizm, postmodernizm i dekonstruktywizm w architekturze (próba definicji)*, „Quart” 2008, Nr 4(10), 88–111.
- [18] Wysokiński K., *Piękno odczuwalne. Po co nam wychowanie*, „RZUT +7. Piękno” 2015, Nr 2, 10–16.
- [19] Rozmowa przeprowadzona z P. Eisenmanem, [w:] Jencks Ch., *The New Moderns*, Academy Editions, London 1990, 209–236.
- [20] Muzeum Żydowskie w Berlinie, https://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_Żydowskie_w_Berlinie [accessed: 2.01.2017].
- [21] Zaguła A., *Technologiczny i konstrukcyjny manieryzm architektów kręgu dekonstruktywistycznego*, wystąpienie konferencyjne na LX Ogólnopolskiej Sesji SHS „Maniera – Manieryzm – Manieryczność”, Gdańsk 24–25.11.2011 [materiał dzięki uprzejmości autora].

Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest pogłębiona analiza głównych założeń estetycznych dekonstruktywizmu na podstawie znamienitego dzieła architektury Daniela Libeskinda. Przedstawiono początki tego kierunku oraz jego teoretyczne i filozoficzne podstawy, a także główne idee. Następnie na przykładzie budynku Muzeum Żydowskiego w Berlinie wykazano dwa odmienne sposoby podejścia Libeskinda do roli estetyki w architekturze. Pierwsze stanowisko to postawa odwołująca się do emocjonalistycznej teorii sztuki, drugie – do konceptualistycznej teorii sztuki.

Słowa kluczowe: piękno, estetyka, dekonstruktywizm, Libeskind, Muzeum Żydowskie w Berlinie

Abstract

The aim of this article is a deep analysis of the main aesthetic assumptions in the deconstructivist architecture on the example of Daniel Libeskind's remarkable piece of architecture. The origins of this movement, its theoretical and philosophical foundations as well as the main ideas are presented. Then, based on the building of the Jewish Museum in Berlin, there are demonstrated two of Libeskind's different approaches to the role of aesthetics in architecture. The first position is an attitude that refers to the emotionalist theory of art, the second to the conceptualist theory of art.

Key words: beauty, aesthetics, deconstructivism, Libeskind, Jewish Museum in Berlin