

Współczesny dom ekspresyjny

The Contemporary Expressive House

Streszczenie

Na podstawie jednej z definicji piękna autor stara się przedstawić różne sposoby podejścia do projektowania. Przykłady dzieł architektonicznych od początku do końca XX wieku pokazują starania architektów zmierzające do oderwania się od historycznego sposobu podejścia do projektowania.

Abstract

Based on one of the definitions of beauty author tries to present different approaches to design. Examples of architectural departure from the beginning to the end of the twentieth century, shows the efforts of the architects aimed to break away from the historical approach to design.

Słowa kluczowe: architektura, dom, ekspresjonizm, dekompozycja, dekonstruktywizm

Keywords: architecture, house, expressionism, decomposition, deconstructionism

Historycznie piękna poszukiwano w dziełach dających się przedstawić w postaci wzorów matematycznych, czasem samych cyfr. „Można to zilustrować na dowolnej sztuce, ale najlepiej na architekturze: w myśl tej teorii o pięknie portyku stanowią ilość, wielkość i rozstaw kolumn. (...) w węższej postaci twierdziła, że stosunek części stanowiąc o pięknie daje się wyrazić liczbowo. w jeszcze węższej: że piękno pojawia się jedynie w przedmiotach, których części mają się do siebie jak liczby proste: jeden do jednego, jeden do dwóch, dwa do trzech itd. Jest podstawą do tego, by teorię tę nazywać Wielką Teorią. (...) Tę Wielką Teorię zapoczątkowali pitagorejczycy. Według nich piękno rzeczy polegało na doskonałej strukturze, ta zaś na proporcji części. A więc na czymś, co się daje ustalić: ściśle liczbowo. Zapoczątkowali więc Wielką Teorię w jej wąskiej postaci...”¹.

W 1919 roku Stanisław Kubicki nawoływał, aby wyrwać człowieka ze szponów rachunków i liczb². Eric Owen Moss w swej twórczości stara się podążać taką drogą, jest rozdarty między geometrią euklidesową i nieeuklidesową. Możemy dostrzec bliskie powinowactwo dekompozycji jego projektu domu kuli P&D Guest House z 1992 roku w Los Angeles z rzeźbą Henri Laurensa. Mężczyzna z fajką z 1919 roku. Laurens w okresie twórczości kubistycznej zmierzał do komponowania statycznych postaci przypominających formy architektoniczne. „Tworzył nowe struktury, nową »architektonikę« przedmiotów i postaci, służące już nie ich odtwarzaniu, ale ewokowaniu, oznaczaniu...”³. Opis pracy rzeźbiarza-kubisty dokonany przez znawcę przedmiotu, mógłby być komentarzem odnoszącym się do architekta dekompozycjonisty: „W pracach tych (...) rozczłonkowane przedmioty, „otwiera je” i rekonstruuje, tworząc z nakładających się na siebie płaszczyzn, form wypukłych i wklęsłych, odwróconych oraz powietrznych – nową syntetyczną formę. Wszystkie te konstrukcje (...) są, jak powiada Kahnweiler – „doskonałą realizacją owej rzeźby przezroczystej, która rozdziera powierzchnie ciał, aby lepiej ukazać ich strukturę”⁴. Tu architekt rozbuja zewnętrzną formę dla ukazania wnętrza domu. A może wręcz przeciwnie na jego wnętrze nakładana jest niepełna skorupa, prawie elewacji. Możemy nie dopatrzeć się tu kuli. Widzimy to bardziej jakby nad-

Historically, beauty has been depicted in works that could be presented in the form of mathematical, sometimes digital, formulas. “It might be illustrated by any given art but the best field is architecture: in accordance with this theory, the beauty of a portico is determined by the number, size and layout of columns. (...) in a narrow form, it says that the proportion of parts which determines beauty can be expressed in numbers; in the narrowest version – that beauty only appears in objects whose parts relate to each other as common numbers: one to one, one to two, two to three, and so on. It could be justifiably called the Great Theory. (...) This Great Theory was originated by the Pythagoreans. In their opinion, the beauty of a thing resided in its perfect structure which lay in the proportions of its parts, i.e. something that could be strictly defined in numbers. Thus, they initiated the Great Theory in its narrow shape...”¹

In 1919, Stanislaw Kubicki suggested escaping the clutches of calculations and numbers². In his works, Eric Owen Moss tries to follow this way being torn between Euclidean and non-Euclidean geometry. We can notice a close relation between decomposition in his design of the spherical *P&D Guest House* (1992) in Los Angeles and Henri Laurens' sculpture entitled *Man with Pipe* (1919). In his cubist period, Laurens aimed at composing static figures that would resemble architectonic forms. “He created new structures, new »architectonics« of objects and figures serving to evoke and define them instead of recreating them.”³ The following description of the work of a cubist sculptor by an expert on this subject could act as a commentary referring to a decomposition architect: “In these works [...] he segments objects, ‘opens’ and reconstructs them creating a new synthetic form out of overlapping planes, of bulging and concave, reversed and aerial shapes. All these constructions [...] are – as Kahnweiler claims – “a perfect realization of this transparent sculpture which separates the surfaces of bodies in order to show their structure more precisely.”⁴ Here, the architect swings the external form to reveal the interior of the house. Or perhaps quite the contrary – the incomplete elevation crust is laid upon its interior. We may be unable to see a sphere on site. What we can see

gryzione jabłko. Nie ma tu dostojeństwa jak w wielkiej konstrukcji Étienne-Louisa Boullée z 1784 roku będącej mauzoleum Newtona. Jest tu ekspresja. Forma rozbija się na zewnątrz, architektura staje się tu sztuką nienaśladowczą, nie próbuje odtworzyć kształtu idealnego, tworzy nowy własny. Jasne rozbłyski światła pokrywają budynek z zewnątrz, trochę przekornie wewnątrz jest ciemne, może budzić grozę. Można przypuszczać, że tak mógłby wyglądać po zrealizowaniu projekt z akwareli Hansa Scharouna Kino III z lat 1922–1923. Na tle błękitnego nieba eksploduje budowla złożona z kuli i ostrych elementów, z których buduje się wszystko, i wszystko nabiera monumentalnego wyrazu. Jest to jednak już inna architektura od projektów Hermanna Finsterlina, dla którego budynek był dziełem wszystkich sztuk naraz, gigantyczną pustą rzeźbą z nieskończonymi możliwościami kształtowania zewnątrz i wewnątrz, z jedynym wymogiem estetycznej równowagi⁵. Eric Owen Moss głosi brak zainteresowania architekturą, czy raczej motywacjami architektonicznymi wywodzącymi się ze specyfiki programu użytkowego i miejsca. W istocie prace wyrażają nade wszystko architektoniczną pomysłowość. Jego kula z Los Angeles jest przykładem najpiękniejszych manipulacji przestrzenią, światłem, materiałami, skalą i strukturą, i tworzenia dogłębnie zagadkowych miejsc. Architekt mówi: „My hope for those who come into this kind of place would be for it to feel like somebody punched a hole in the sky. My buildings at least aspire to opening up new vantage points – insights into the idea that things are discoverable, losable, rediscoverable, and that this is part of being alive”⁶. Co z trudem można przetłumaczyć: „Moja nadzieja w tych, którzy wchodzić do tego rodzaju miejsca po to, by poczuć jak ktoś wybija dziurę w niebie. Moje budynki przynajmniej aspirują do otwierania nowych dogodnych punktów obserwacyjnych – wglądu w ideę, że rzeczy są *discoverable* (odkrywane), *losable* (tracone), *rediscoverable* (odkrywane na nowo) i, że to jest częścią życia.” Eric Owen Moss podziela podstawowe pragnienie każdego architekta: aby tworzyć budynki które mogą „skonfundować twoje doświadczenie budynków... [...]”⁷.

W innych projektach Moss daje nam już łatwe podpowiedzi. Nazywa swoje obiekty. *The Box* czy *The umbrella*. Ale widz i tak musi się skupić aby dostrzec zamysł architekta. *Parasolka* to odlatujący dach z Falkestrasse Coop Himmelb(l)au, lecz w innej estetyce. Nie jest twardy i geometryczny, ale jest miękki. Leje się delikatnymi krzywiznami. Może to nowa technologia szkła, a może ekspresjonistyczna myśl o zastosowaniu krzywizn, ale nie dla dekoracji lecz do budowania nowej formy. Całość kompozycji to rozbudowa zwykłego budynku magazynowego w kształcie prostopadłościanu z 1940 roku. Funkcjonalistyczna architektura ozdobiona na jednym z narożników rzeźbiarską parasolką. Są to dwie sprzeczne architektoniczne estetyki. Przeciwstawne ale pozwalające stworzyć jedno spójne dzieło sztuki. Takie ozdabianie przyniosło Ericowi Owenowi Mossowi przydomek, który wymyślił Philip Johnson a *jeweler of junk* – jubiler śmieci lub złomu⁸. Tłumaczone jest to stosowaniem przez Mossa nietypowych materiałów oraz zerwaniem z ograniczeniami jakie wynikają z praktyki budowania. Zgodnie z takim podejściem konstrukcja dachu nad salą konferencyjną pochodzi z rozbiórki sąsiednich budynków. Architekt podkreśla, że jego celem było zachowanie istniejących części przebudowanego budynku i dodanie do niego architektonicznej rzeźby.

Podobnemu celowi co parasolka służy pudełko – *The Box*, ozdoba, rzeźba na dachu przebudowy budynku magazynowego w Culver City. Ale jest to już inna estetyka, inna rzeźba. Jest

is something more like a slightly bitten apple. This object is not as stately as the grand construction of Étienne-Louis Boullée (1784) being the mausoleum to Newton. We can feel expression in this place. The form breaks up outside, whereas the architecture becomes a non-imitative art which does not try to recreate an ideal shape but creates its own new outline. Bright flare-ups of light cover this building from the outside; somehow perversely the interior is dark and can even inspire fear. One can suppose that the design from Hans Scharoun's watercolour painting *Kino III* (1922-1923) would look like this after implementation. A structure, consisting of a sphere and some sharp elements which build everything with monumental expression, explodes against the background of the blue sky. However, this kind of architecture differs from designs offered by Hermann Finsterlin for whom a building was a work of all the arts combined, a gigantic empty sculpture with unlimited possibilities of shaping the outside and the inside as well as only one requirement of esthetical balance⁵. Eric Owen Moss propagates disinterest in architecture or rather in architectural motivations tracing back their origin from the specificity of a utilitarian programme and a place. In fact, various works express architectural ingenuity first of all. His sphere in Los Angeles is an example of the most beautiful manipulations with space, light, materials, scale and structure as well as the creation of profoundly mysterious places. The architect says, “My hope for those who come into this kind of place would be for it to feel like somebody punched a hole in the sky. My buildings at least aspire to opening up new vantage points – insights into the idea that things are discoverable, losable, rediscoverable, and that this is part of being alive.”⁶ Eric Owen Moss shares every architect's fundamental aspiration: to create buildings which may “confound your experience of buildings... [...]”⁷

In other designs, Moss gives us straightforward hints naming his objects *The Box* or *The Umbrella*. In any case, an onlooker must concentrate in order to understand the architect's intention. *The Umbrella* is the flying roof from Falkestrasse Coop Himmelb(l)au yet in different esthetics. It is not hard or geometrical but soft – it falls in delicate curves. Perhaps it is a new glass technology, perhaps an expressionist idea of using curves, not for decorating but for constructing a new form. The entire composition is an extension of a regular storehouse in the shape of a quadratic prism built in 1940. Its functionalistic architecture is ornamented with a sculptural umbrella in one corner. These are two contradictory kinds of architectural estheticism which can nevertheless create one cohesive work of art. Because of such ornamentation, Philip Johnson nicknamed Eric Owen Moss “a jeweler of junk”⁸. He referred to the application of some untypical materials as well as the abandonment of limitations which result from the building practice. In accordance with such an approach, the construction of the roof above the conference hall comes from the demolition of the neighbouring buildings. The architect emphasizes that his objective was to preserve the existing parts of the redeveloped building and to add an architectural sculpture to it.

The Box – an ornament, a sculpture on the roof of a redeveloped warehouse in Culver City – serves a similar purpose. However, it means different esthetics and a different sculpture – sharp, sticking in the construction of this building or growing from it, fixed on the external stairs. Contrast between the simple linear volume of the base and the instability of the cuboidal structure emerges. The building is almost black; it looks the same inside and outside. We

ostra, wbijająca się w konstrukcję budynku lub z niej wyrastająca, zamocowana na zewnętrznych schodach. Pojawia się kontrast prostej, liniowej bryły podstawy z niestabilnością kostki. Kolor budynku prawie czarny, taki sam w środku i na zewnątrz. Mamy problem w dostrzeganiu, gdzie przenikają się ściany czy widzimy dach, czy sufit. Przeszklenia wpuszczają światło do wewnątrz na jasną posadzkę. Pojawiają się tu tylko trzy materiały, beton, stal i szkło. Architekt przedstawia nam prostą grę brył elementarnych, jednak ekspresjonistycznie zdekomponowanych. Jednak nie jest oczywiste, że dla widza musi to być odebrane jako prosta gra.

Robert Venturi ustalił dwie kategorie architektury: *dekorowaną budę* i *kaczkę*. Już w samych nazwach możemy doszukiwać się nawiązania do geometrii czy jej braku. Venturi, jak twierdził, tworzy dekorowane budy, bo lepiej docierają do odbiorcy. Moss idzie chyba jeszcze dalej i stara się zerwać z logiką harmonii tak ważną we wszystkich definicjach piękna. Współczesny świat bardziej niż kiedyś rozumie znaki, które pojawiają się teraz w formie samo objaśniających się znaków na ekranach komputerów (ikon), które są rozpoznawane zarówno przez dorosłego i przez dziecko. Współczesną sztukę trudno zakwalifikować do którejś z tych kategorii. Widz nie może zlokalizować frontu budowli. Nie ma przodu ani tyłu. Elewacje istnieją tylko na papierze, gdyż są nie do rozróżnienia. Tył staje się czasem tak samo ważny jak przód i co najważniejsze nie istnieje niewycieczajnego. Rodzi się nowa kategoria monumentu ekspresjonistycznego niezwiązana ze skalą budynku ale z jego kształtem. Eric Owen Moss potrafi zbudować taką niezwykłość i oderwać się od określenia *paper architecture*, zarezerwowanego dla dzisiejszej trudnej do zbudowania architektury i początków współczesnego ekspresjonizmu – zwycięstwa Zaha Hadid w konkursie architektonicznym na projekt klubu *Pick Hongkong*, który okazał się niemożliwy do przedstawienia w formie projektu budowlanego.

Tu autor stara się dowieść, iż współczesność może poradzić sobie bez liczb w definiowaniu piękna. Jest to jednak tylko ułudą. Wiemy przecież, że takie budowle muszą powstać przy użyciu maszyn obliczeniowych, które posługują się tylko liczbami, a projekty prekursorów ekspresjonizmu z początku XX wieku pozostały tylko w formie szkiców czy modeli z gliny. I tu powstaje paradoks współczesnego świata sztuki starającej się obalić „Wielką Teorię”, a dążącego do jej udowodnienia w momencie powstawania budynków. Rysowana architektura również współcześnie jest atrakcyjna, ale ze względów komercyjnych liczą się tylko zbudowane dzieła które można sprzedać. Nawet dla Mossa tworzącego w dzisiejszych czasach musi nadejść kolejna era umożliwiająca i jemu wybudowanie domu kuli P&D Guest House. Współcześni twórcy będący odpowiednikami Finsterlina czy Scharouna muszą jeszcze poczekać.

PRZYPISY:

¹ Tatkiewicz W., *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986, s. 179–180, „...Teoria ta była uogólnieniem obserwacji pitagorejskiej dotyczącej harmonii dźwięków: struny współdźwięczą harmonijnie, jeśli stosunek ich długości jest stosunkiem prostych liczb”.

² Kubacki S., *Tamtych coś niecoś*, „Zdrój” 1919 [w:] J. Ratajczak, *Krzyk i ekstaza antologia polskiego ekspresjonizmu*, Poznań, 1997, s. 84.

³ Kotula A., Krakowski P., *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, s. 114.

⁴ Tamże, s. 113, 114; s. 82 i dalej autorzy uwypuklają wątki dekompozycji w rzeźbie kubi-stycznej i wpływ tych doświadczeń na dalszy rozwój sztuki; intuicja badaczy znalazła potwierdzenie także w architekturze ostatnich lat.

⁵ Sharp D., *Modern Architecture and Expressionism*, New York 1966, s. 98.

⁶ Papadakis A., *Theory + Eksperymentacja*, An Intellectual Extravaganza, Berlin 1993, s.309.

⁷ Tamże: E.O. Moss: „[...] the fundamental aspiration of the architect: to create buildings that »confound your experience of buildings ... confound your understanding of understanding«”

⁸ Jodidio P., *Contemporary American Architects*, Kolonia 1993, s. 122.

find difficulty noticing where the walls intermingle; we are not sure if we can see the roof or the ceiling. The glazing lets the light in onto the bright floor. Three materials appear here: concrete, steel and glass. The architect offers a simple game of elementary volumes that are decomposed expressionistically which is by no means obvious to an onlooker.

Robert Venturi defined two categories of architecture: a *decorated shed* and a *duck building*. In their very names, we can search for a reference to geometry or the lack of it. As Venturi claimed, he created decorated sheds because they reached the recipient more accurately. Moss goes even farther trying to abandon the logic of harmony so important in each and every definition of beauty. More than ever, the contemporary world understands signs which come in the form of self-explanatory icons on computer screens being recognized by adults and children alike. It would be difficult to classify contemporary art under any of these categories. A visitor cannot locate the front of a structure. In fact, there is no front or rear; elevations exist on paper only as they are undistinguishable – the rear sometimes gets as important as the front. What is most important, there is nothing usual about them. A new category of an expressionist monument, unrelated to the scale of a building but related to its shape, is coming into existence. Eric Owen Moss can build such unusualness and abandon the term “paper architecture” reserved for today’s complicated structures and the beginnings of contemporary expressionism – Zaha Hadid’s triumph in the architectural competition for a design of the *Peak Hong Kong Club* which could not be presented in the form of a building plan.

Here, the author attempts to prove that the present time can do without numbers while defining beauty but it is just a delusion. We all know that such structures must be constructed by means of calculating machines which use numbers only, whereas designs prepared by the precursors of expressionism in the early twentieth century remain just in the form of sketches or clay models. We are dealing with a paradox of the contemporary world of art which tries to refute “the Great Theory” as well as verify it at the moment of raising objects. Drawn architecture is attractive these days, too, when only sellable constructed works are taken into account for commercial reasons. Even for Moss who creates in modern times, another era must come and enable him to build the spherical *P&D Guest House*. Contemporary authors, being the counterparts of Finsterlin or Scharoun, have to wait and see.

ENDONETES:

¹ Tatkiewicz W., *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986, p. 179–180, “... This theory was a generalization of a Pythagorean observation concerning the harmony of sounds: strings are consonant if the ratio of their lengths is a proportion of common numbers.”

² Kubicki S., *Tamtych coś niecoś*, “Zdrój” 1919 [in:] J. Ratajczak, *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, Poznań 1997, p. 84.

³ Kotula A., P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warsaw 1985, p. 114.

⁴ *Ibid.*, p. 113, 114; p. 82 and henceforth, the authors highlight motifs of decomposition in cubist sculpture and the impact of those experiences on the further development of art; the researchers’ intuition was also confirmed by the architecture of recent years.

⁵ Sharp D., *Modern Architecture and Expressionism*, New York 1966, p. 98.

⁶ Papadakis A., *Theory + Experimentation, An Intellectual Extravaganza*, Berlin 1993, p. 309.

⁷ *Ibid.*, Eric Owen Moss: “[...] the fundamental aspiration of the architect: to create buildings that »confound your experience of buildings ... confound your understanding of understanding«”.

⁸ Jodidio P., *Contemporary American Architects*, Cologne 1993, p. 122.