

1. Architektura dziś istnieje poza nurtami sztuki. Wśród innych sztuk wyróżnia ją użyteczność: architektura współczesna pozostaje wciąż w kręgu doktryn funkcjonalistycznych. Dzieło architektoniczne potrzebuje także akceptacji społecznej. I być może taka akceptacja wiąże się z potrzebą piękna, które w innych sztukach zostało zastąpione innymi kategoriami estetycznymi: dekompozycją formy i dekompozycją znaczeń: oryginalnością.

2. Ongiś John Ruskin twierdził, że architekturą jest to, co nieużyteczne. Wg tej tezy cechą architektury jest jej użyteczność i – owo coś więcej, coś co odróżnia ją od zwykłego budowania.

3. Architektura jest najmniej bezinteresowną ze sztuk, pomijając tzw. sztukę użytkową czyli kiedyś wytwory rzemiosła artystycznego, dziś wzornictwa przemysłowego. Ryzykując podejście analityczne można by rzec, że architektura składa się z dwóch warstw: uformowania służącego użyteczności, i „warstwy” estetycznej. Albo używając określeń z innego języka, jej funkcje prymarne (użyteczność) wyrażone są przez funkcje sekundarne (formę). Czyli rzecz dotyczy funkcji i formy<sup>1</sup>.

4. Godzenie tych dwóch warstw wytworów ludzkiej działalności jest trudne, albo – jak chce W. H. Auden – jest z góry skazane na niepowodzenie: „W dziedzinie sztuki bezinteresownej, jak poezja, malarstwo, muzyka, nasze stulecie nie ma powodu wstydzić się swoich osiągnięć, jeśli zaś idzie o produkcję przedmiotów czysto użytkowych jak samoloty, zapory wodne, instrumenty chirurgiczne, bije wszystkie poprzednie epoki na głowę. Ilekroć jednak usiłuje połączyć bezinteresowne z użytecznym, zrobić coś co ma być zarazem funkcjonalne i piękne, ponosi zupełną porażkę. Nigdy w przeszłości nie stworzono czegoś tak ohydneho, jak przeciętny nowoczesny abażur lub budynek, obojętnie – mieszkalny czy publiczny. Czy może być większa potworność niż nowoczesny biurowiec?”<sup>2</sup>.

Czy skoro jednak jest ohydna architektura, to czy jest miejsce także na rzeczy i – architekturę piękną? Opinia Audena odnosi się do teraźniejszości; nie dotyczy przeszłości, co może sugerować, że przeszłość była wspaniała. Wypada też przypomnieć uwagę, że także piękne miasta często tworzą brzydkie budynki!

5. Jeżeli wypadnie zgodzić z opinią angielskiego poety, ku czemu skłania obraz współczesnego miasta, to jednak istnieją wyjątki zaprzeczające tezie. Był przecież, opisywany przez Rolanda Barthesa – Citroen DS 19<sup>3</sup>, jest w Ronchamp pielgrzymia kaplica – Notre-Dame-du-Haut autorstwa Le Corbusiera, jest produkowana przemysłowo lampa – Tizio zaprojektowana przez Richarda Sappera, rzeczy nie łatwe do odnalezienia bez przewodnika w natłoku wytworów ludzkiej działalności.

6. Z „poezją, malarstwem, muzyką, naszego stulecia” sprawa także nie jest jednoznaczna; zawsze była sztuka wielka i taka, której nie warto wspominać. Lecz śledząc te sztuki w ostatnim stuleciu dostrzec można znamienne w skutki wydarzenia. Istnieje teza, którą głosi Philip Larkin, o szczególnym znaczeniu dla sztuki współczesnej trzech panów P.: Picassa, Parkera i Pounda<sup>4</sup> – wielkich eksperymentatorów w dziedzinie malarstwa, muzyki i poezji. Larkin z jakichś powodów pomija inne dziedziny sztuki, być może inne nazwiska zepsuły by zabawę w aliterację. Można sądzić, że każdy mógłby mieć swoich faworytów w takiej wyliczance, jeżeli jednak zaakceptować reguły gry, wybór może wydać się słuszny. Wszystkich trzech panów P. wiąże nieustanne eksperymentowanie, zmienność upodobań, kierunków, tworzonych lub eksploatowanych, niecierpliwość twórcza, wreszcie – wpływ na otoczenie. Ale co najistotniejsze w tezie, wg Larkina – te trzy nazwiska wyznaczają katastrofalny upadek sztuki współczesnej. Każdy z nich jest odpowiedzialny, zdaniem angielskiego poety, za zniszczenie swojej dziedziny twórczej doprowadzając do przerostu zainteresowań eksperymentami formalnymi, dążeniem do oryginalności, które uczyniły je (kiedyś) niezrozumiałymi dla odbiorcy. Jeżeli nawet ta pesymistyczna wizja świata sztuki jest przesadzona – to obserwując jej obecną kondycję należy stwierdzić, że rola prekursorów, którzy zaprzeczyli zastanej tradycji, i roli piękna, rozbijając jej świat i dekompozycję podnosząc do rangi najwyższej, jest nie do przecenienia.

7. Sytuacja, o której mówi Larkin jest już dawno przez odbiorców sztuki oswojona, a wspomniane osobistości zastąpili inni rewolucjoniści. Dziś trudno być ekscentrykiem na polu sztuki nade wszystko dlatego,

że brakuje już kontestatorów. Patrząc jednak w przeszłość ważną jest sytuacja pozostawiona przez Marcela Duchampa, który przenosząc rzecz zwyczajną w inny kontekst uczynił ją przedmiotem artystycznym. Piękno, perfekcja warsztatu, zasady kompozycji, jakość materii ... definitywnie odeszły w przeszłość. Od tej chwili „Zamierzeniem jest doprowadzenie widza do stanu niepewności, bezradności, zakłopotania; zamiast takich czy innych przeświadczeń widz musi akceptować dwuznaczności i zadowolić się nieokreślonymi znaczeniami.”<sup>5</sup> Teraz mógł Jackson Pollock pochodzić po swoich płótnach a Carlo Fontana pociąć swoje, Henry Moore mógł uznać w rzeźbach równorzędność pustki i materii, i wreszcie Katarzyna Kozyra zechciała ustawić piramidę z wypchanych zwierząt. Wcześniej muzykę pozbawiono tonalności (szczęśliwie nie na długo) a John Cage ze śmiertelną powagą kazał słuchać ciszy. Naturalnie sztuka rozwija się wieloma nurtami, koneserzy oczekują nowości, teoretycy opisują zjawiska, przechodnie nie są zainteresowani, a „ludzie kulturalni” – słuchają spokojnie Beethovena, niekiedy Henryka Góreckiego, bądź muzyki baroku.

8. W tym kontekście architektura wydaje się być zapóźnioną dziedziną sztuki. Myśląc o architekturze wciąż poszukuje się przejrzystych układów elementów dzieła składających się na całość kompozycyjną tak, by tworzyły one swoiście logiczną strukturę. Tak, jak w innych sztukach najbardziej zrozumiałe wydają się cechy znane z przeszłości: „[...] symetria, równowaga, zwartość, jedność w różnorodności itp. Kompozycja dzieła w szerszym znaczeniu (dbałość o przejrzyste struktury) obejmowała też takie zasady, jak jedność miejsca, czasu i akcji (w teatrze), rytmiczność (w muzyce: allegro-largo-allegro), cykliczność (w poezji i w muzyce), zgodne z naturalną chronologią następstwo czasowe (w powieści, teatrze, filmie).”<sup>6</sup> Tak architekci wciąż mówią o „ładzie przestrzennym”, porządku, kompozycji, kontekście... Takie kategorie pojawiają się w definicjach architektury, które nie są kwestionowane.

Architekci jako jedyni twórcy chcą także rozmawiać o pięknie!

9. Dopiero od niedawna także w architekturze pojawiły się nurty dekompozycyjne, których genezę teoretyczną

lub intuicyjną odnaleźć można już w początkach XX w. w malowanych wizjach Hansa Scharouna. Ten kierunek skrajnie dionizyjski, jak by to określił Friedrich Nietzsche, uzyskał miano – dekonstruktywizmu. Jego unikające znaczeń (Gehry, Hadid), lub wsparte literaturą (Libeskind) ekspresjonistyczne formy mają na celu – oryginalność, budowaną w negacji, apollińskich jednak, kształtów architektury tradycyjnie modernistycznej. Jak się wydaje dekompozycja formy i dekompozycja znaczeń powoli staje się naczelną kategorią estetyczną architektury współczesnej, a ekspresjonistyczne budowle wydają się być szczególnie podatne na to, by stać się ważnymi znakami w mieście, godnymi następcami średniowiecznych katedr. Na przeciwnym krańcu poszukiwań nowości lokują się minimalistyczne tendencje architektury, bez związku ze sztuką Minimal Art, pozostające także w opozycji do zasad funkcjonalizmu. Oba te nurty wzbudzają zaniepokojenie, lecz nie wywołują większego zdziwienia widza.

10. Umberto Eco twierdził, że awangarda w architekturze musi abstrahować od własnych kodów, lecz to grozi odrzuceniem rzeczy architektonicznej przez społeczeństwo – architektura, wg włoskiego teoretyka, musi być zrozumiała. Czy oznacza to, że w odczuciu widza musi być piękna? Poczynania i dekonstruktywistów, i minimalistów, przeczą tej tezie, a reakcja społeczeństw potwierdza, że są one w stanie przyjąć każdą nowość.

11. Architektura, i cała sztuka, dziś nie jest już wyrażeniem plastycznym jakiegoś określonego ideału, jest wyrażeniem każdego ideału, któremu twórca potrafi nadać formę. Nie ma więc kierunków architektury, jest tylko oryginalność wielkich twórców. Każdy z nich czyni to na swój sposób i nie widać jakiejś jednej teorii architektury, czy nawet prób porozumienia się w tym zakresie: nie ma zrozumienia mówiącymi różnymi językami – zdeorientowani pozostają także naśladowcy. Naczelną wartością stała się nie tyle sama sztuka zwana architekturą, co „konwencja” umożliwiająca przychylne zaakceptowanie nowych kształtów i ich przyjazny odbiór: jeżeli widz zaakceptuje konwencję, wydaje się, że dalsza zabawa staje się przyjemnością, lecz do końca nie jesteśmy pewni: opera seria to, czy – buffa. „Architektura minimum”

i „architektura w pióropuszu”, bywa akceptowana jednakowo.<sup>7</sup>

12. Tym bardziej wypada umieć zgodzić się z Livio Vacchinim, który nie widzi potrzeby dzielenia architektury na warstwy: „... architektura pojawia się wówczas, gdy człowiek odczuwa potrzebę, która skłania go do spojrzenia na rzecz „w pewien sposób”; gdy stawia racje ogólne nad wymaganiami osobistymi; gdy wybiega dalej niż wymagałaby tego zwykła przydatność [...] Architektura jest rzeczą bezużyteczną”.<sup>8</sup> To stwierdzenie jednoznacznie stawia architekturę wśród innych sztuk, i kieruje ją ku nieubłaganej – oryginalności. Wyjaśnia też, że W. H. Auden kierował myśl w niewłaściwym kierunku: to nie ułomność rzeczy, które chcą być równocześnie piękne i użyteczne jest powodem klęski nowej architektury, a jedynie ułomność twórców. A użyteczność architektury oznacza z pewnością jedno: architektura jest opakowaniem ludzkiej egzystencji.

13. Jest także jeszcze miejsce na piękno. Odnaleźć je można w „sztuce szczęścia” – kiczu. Obejmuje wszystkie dziedziny twórczej działalności człowieka. Jeśli więc ktoś potrafi dostrzec owo zjawisko w nowej architekturze, jest bez wątpienia człowiekiem szczęśliwym.

2007/2011

1. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1982.
2. W. H. Auden, *Poeta a społeczeństwo* [w:] *Ręka farbiarza i inne eseje*, Warszawa 1988.
3. R. Barthes, *Mitologie codzienne* [w:] *Mit i znak*, Warszawa 1970.
4. J. Jarniewicz, „Instant” Pound, „Literatura na Świecie” 1992, nr 6/8.
5. P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.
6. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984.
7. D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, Kraków 1992.
8. L. Vacchini, *La necessità dell'inutile*, „Rivista Technica” 1988.

1. These days, architecture exists beyond the trends of art. From among other arts, it is distinguished by usefulness: contemporary architecture still remains in the circle of functionalist doctrines. An architectural work needs social acceptance, too. Perhaps such acceptance is related to a need for beauty which in other arts has been replaced by other esthetic categories: the decomposition of form and the decomposition of meanings: originality.

2. John Ruskin once said that architecture was made of what was useless. According to this thesis, a feature of architecture is its usefulness and something more which distinguishes it from common construction.

3. Architecture is the least unbiased art without talking about so-called utilitarian art – once products of artistic craftsmanship, now of industrial design. Venturing an analytical approach, we might say that architecture consists of two layers: formation serving usability and an esthetic “layer”. Or, applying terms from another language, its primary functions (usefulness) are expressed by secondary functions (form). So, the whole thing concerns a function and a form.<sup>1</sup>

4. Reconciling these two layers of the products of human activity is difficult or – as W.H. Auden claims – is doomed to fail: “In the field of unbiased arts, such as poetry, painting or music, our century need not be ashamed of its achievements. As far as the production of purely utilitarian objects, like airplanes, barrages or surgical instruments is concerned, it beats all the previous epochs into the ground. However, every time we try to combine the unbiased with the biased, to make something both functional and beautiful, we fail sweepingly. In the past, there were not such atrocities as an average modern lampshade or a residential or public edifice. Can there be a bigger eyesore than a modern office building?”<sup>2</sup>.

If we have got ugly architecture, however, is there room for beautiful things and beautiful architecture, too? Auden’s opinion refers to the present; it does not concern the past which may suggest that the past was magnificent. We must also remember that beautiful cities often give birth to awful buildings!

5. Even if we agree with the English poet’s opinion, what would be recommended by the image of a contemporary city, we will surely find some exceptions

to his thesis. There was Citroen DS 19<sup>3</sup> described by Roland Barthes; there is the pilgrims’ chapel Notre-Dame-du-Haut designed by Le Corbusier in Ronchamp; there is the industrially produced lamp Tizio designed by Richard Sapper – things hard to find without a guide in the congestion of the products of human activity.

6. Things with “the poetry, painting and music of our century” are quite ambiguous, too; there has always been great art and meaningless art. But, following them in the last century, one may notice some dramatic events. There is Philip Larkin’s thesis of the great importance of three P-men for contemporary art: Picasso, Parker and Pound<sup>4</sup> – great experimenters in the fields of painting, music and poetry. For some reasons, Larkin omits other domains of art, maybe other surnames would spoil the alliterating game. We may think that everyone could choose their own favourites in such a chant but if we accept the rules of this game, the choice should be proven right. All the three Misters ‘P’ were well-known for constant experimentation, changeable likes, invented or exploited trends, creative impatience, finally for their impact on the surroundings. The crucial aspect of Larkin’s thesis is that these three surnames mark the catastrophic downfall of contemporary art. Each of them is responsible – in the English poet’s opinion – for the destruction of his creative domain which led to an overgrown interest in formal experiments, to a drive towards originality which made them (once) incomprehensible for a recipient. Even if this pessimistic vision of the world of art is exaggerated, observing its current condition we must state that the role of precursors, who rejected tradition and the role of beauty breaking its world and raising decomposition to the highest rank, is not to be overestimated.

7. The situation Larkin talks about is long accepted by the recipients of art, while the abovementioned celebrities were replaced by many other revolutionaries. Today, it is difficult to be an eccentric in the field of art mainly because there are not too many contesters. Looking back, however, we can see Marcel Duchamp who – transferring a common thing into another context – turned it into an objet d’art. Beauty, perfect technique, the principles of composition, the

quality of matter ... are definitely things of the past. From now on "The intention is to make a spectator uncertain, helpless, confused; instead of various convictions, he must accept ambiguities and undefined notions."<sup>5</sup> As a result, Jackson Pollock could walk on his canvases, Carlo Fontana could cut his, Henry Moore could join emptiness and matter in his sculptures, last but not least Katarzyna Kozyra could make a pyramid of stuffed animals. Earlier, music was deprived of tonality (thanks God not for long) and deadly serious John Cage "played" silence to the audience. Naturally, art develops in many streams, connoisseurs expect novelty, theoreticians describe phenomena, passers-by show no interest at all, while "cultured people" listen to Beethoven, sometimes Henryk Mikołaj Górecki or baroque pieces with pleasure.

8. In this context, architecture seems to be a backward domain of art. Thinking of architecture, we still search for some clear sets of the elements of a work forming a compositional whole so as to produce a genuinely logical structure. Just like in other arts, features known from the past seem the most understandable: "[...] symmetry, balance, compactness, unity in diversity etc. The composition of a work in a broader meaning (attention to clear structures) also included such principles as the unity of action, time and place (theatre), regularity (music: *allegro-largo-allegro*), cyclicity (poetry and music), the sequence of time in accordance with natural chronology (literature, theatre, film)."<sup>6</sup> Architects still talk about "spatial order", neatness, composition, context... Such categories appear in definitions of architecture which are not called into question.

Architects are the only creators who want to talk about beauty, too!

9. Recently, architecture has developed some trends of decomposition whose theoretic or intuitive origin can be found in the early 20th century – in visions painted by Hans Scharoun. This extremely Dionysian direction – as Friedrich Nietzsche would have called it – was named deconstructionism. Its expressionistic forms avoiding meanings (Gehry, Hadid) or supported by literature (Libeskind), aim at originality built in the negation of the Apollonian shapes of traditionally

modernistic architecture. As it seems, the decomposition of forms and the decomposition of meanings is slowly becoming the principal esthetic category of contemporary architecture, while expressionist edifices – important landmarks, praiseworthy successors of medieval cathedrals. At the opposite end of pursuing novelties, there are minimalist tendencies in architecture, not related to Minimal Art, also remaining in opposition to the principles of functionalism. Both trends arouse a spectator's interest but do not astonish him much.

10. Umberto Eco claims that the vanguard in architecture must ignore its own codes but it may force the society to reject an architectonic thing – in the Italian theoretician's opinion, architecture must be understood. Does this mean that it must be beautiful in an onlooker's estimation? The deeds of both deconstructionists and minimalists contradict such a thesis, while the societies' reaction proves that they can accept every novelty.

11. Today's architecture and entire art is not an expression of a given ideal any more; it expresses every ideal for which a creator can give a form. Thus, there are not any architectural directions, there is only the originality of outstanding authors. Each of them goes his own way and we cannot see just one theory of architecture or even attempts to understand one another in this field: there is no comprehension between different languages – imitators are disoriented, too. The highest value is not really this old art called architecture but "convention" which facilitates the acceptance and friendly reception of new shapes: if a spectator accepts a convention, it seems that further fun becomes a pleasure even though we are not sure: is it opera seria or buffa? "Minimum architecture" and "architecture with a plume" are often accepted at the same level.<sup>7</sup>

12. Now we can only agree with Livio Vacchini who does not see a need to divide architecture into layers: "... architecture appears when a man feels a need which makes him look at a thing "in a certain manner"; when he values general reasons above personal requirements; when he goes farther than necessary [...] Architecture is a useless thing."<sup>8</sup> This statement unambiguously sets architecture among other arts and

directs it towards inevitable originality. It also explains that W.H. Auden sent his thought in the wrong direction: it is not the imperfection of things which want to be beautiful as well as useful that causes the failure of new architecture but the imperfection of creators. For certain, the usefulness of architecture means one more thing: architecture is packaging for human existence.

13. There is still room for beauty. It can be found in “the art of happiness” – kitsch. It comprises all the fields of man’s creative activity. Therefore, if someone can notice this phenomenon in new architecture, they are happy without question.

2007/2011

1. U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1982
2. W. H. Auden, *Poeta a społeczeństwo w: Ręka farbiarza i inne eseje*, Warszawa 1988
3. R. Barthes, *Mitologie codzienne w: Mit i znak*, Warszawa 1970
4. J. Jarniewicz, „Instant” Pound, „Literatura na Świecie” 1992, nr 6/8
5. P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981
6. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984
7. D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, Kraków 1992
8. L. Vacchini, *La necessità dell'inutile*, „Rivista Technica” 1988