

KU WYRAZISTEJ EKSPRESJI¹

TOWARDS CLEAR EXPRESSION

Tomasz Kozłowski
dr hab. inż. arch.

Politechnika Krakowska
Wydział Architektury
Katedra Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej

STRESZCZENIE

Tekst jest podsumowaniem książki *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*. Ciągłość sztuki współczesnej w tym architektury można podsumować słowami: ani przypomnieć sobie, ani zapomnieć. Tendencje i kierunki pojawiające się na przestrzeni lat przenikają się i ujawniają często wbrew słowom i myślom twórców pewne pokrewieństwa. Pomimo twierdzeń współczesnych, którzy zawsze starają się zapomnieć poprzedników i opowiadają się za nowością nie jest w pełni możliwe oderwać się od zapamiętanych znaków i skojarzeń. Architektura współczesna stała się powidokiem sztuki z początku XX wieku i starania jej twórców nie oderwą jej od przeszłości.

Słowa kluczowe: architektura, ekspresjonizm, nowa forma.

ABSTRACT

The text presents the objects of contemporary architecture, creating a new category of aesthetic "architectural icons". Such buildings appearing in different moments of history, become an expression of a new approach to design theory, express the novelty of his time, creating new monuments and are not suitable to follow.

Key words: architecture, expressionism, new form.

¹ Artykuł jest fragmentem książki *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Kraków, 2013, Wydawnictwo PK, która została wydana w wersji polskojęzycznej. Wybrane fragmenty książki zostały dostosowane do potrzeb artykułu, uwypuklając najistotniejsze badania naukowe zawarte w książce oraz dodana została wersja angielska, czego nie ma w opublikowanej książce. Streszczenie i tytuł są opracowane na potrzeby artykułu.

1. PRZESZŁOŚĆ HISTORYCZNA

Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze nie zaczęły się wraz z ruchami awangardystów z początków XX w. Tendencje wzmożonej ekspresji w architekturze znajdujemy w przeszłości. Co więcej, znajdujemy tam także tendencje dekompozycyjne. W latach 1525-1534 Giulio Romano w Palazzo del Te w Mantui wzbudza niepokój widza poruszając na elewacjach z klasycznymi belkowaniami „wypadającymi” tryglifami, na podobieństwo zworników łuków tuż przed katastrofą budowlaną. Ta igraszka z wypadającymi tryglifami ma także znaczenie symboliczne: wszak belkowania przedstawiały dawną strukturę konstrukcyjną. We wnętrzach freski autorstwa architekta, pokrywające bez reszty ściany i sklepienia, prezentują inną katastroficzną opowieść – epopieję *Upadek Gigantów*. Wielkie sceny przedstawiają pogńębienie Gigantów przez Jowisza w scenerii absolutnego rozpadu architektury. Dramatyzm i dezintegracja form, w nastroju galimatiasu rozpadu klasycznej architektury miała na celu zaszokowanie widza doby Manieryzmu; szokuje wciąż. Dziś malowidła z Palazzo del Te mogą być uznane za przepowiednię drogi architektury do oryginalności dziś. Podobnie jak powyginana fasada rzymskiego kościoła San Carlo alle Quattro Fontane Francesco Borrominiego, ekstatyczne rzeźby Berniniego z Watykanu, czy Antoniego Osieńskiego z Leżajska...



Ryc. 1. Gian Lorenzo Bernini, *Ekstaza świętej Teresy*, 1647-52. Źródło: [19]

Fig. 1. Gian Lorenzo Bernini, *The Ecstasy of St Teresa*, 1647-52. Source: [19]



Ryc. 2. Antoni Osieński, *Św. Tomasz z Akwinu*, 1755-1758. Źródło: [20]

Fig. 2. Antoni Osieński, *St. Thomas Aquinas*, 1927. Source: [20]

2. ANI PRZYPOMINAĆ SOBIE, ANI ZAPOMNIEĆ

Manifest Futurystów wieścił nastanie nowych czasów i postęp świata związany z rozwojem nauki i techniki: *Towarzysze, oświadczamy wam, że triumfalny postęp nauki spowodował w ludzkości tak głębokie przemiany, iż powstała przepaść między uległymi*

niewolnikami przeszłości a nami ludźmi wolnymi, ludźmi pewnymi wspaniałej chwały czasów przyszłych [1, s. 148.]. Narodził się nowy odbiorca nie tyle świadomy sztuki samej w sobie, co świadomy potrzeby ciągłej nowości. Nie jest pewne czy potrzeby takie wynikają z pogłębiającej się świadomości czy wszędobylskiej natarczywości reklam. Alicja Kępińska w swych rozważaniach na temat awangardy pisze: *Pojmowanie terażniejszości jako obszaru, w którym realizuje się jednocześnie wszystko to, czego nie należy »ani przypominać sobie, ani zapomnieć«, czyli terażniejszości świadomej swego położenia, sprawia, że sztuka przestaje antagonizować przeciwieństwa: widzi różne jakości jako nie zagrażające sobie. Przekroczywszy wszelkie normy w swych decyzjach estetycznych, a raczej czyniąc te normy nie operatywnymi, podejmuje wszystkie wątki – stare i nowe, sublimowane i banalne, takie, które wydają się niepotrzebne lub już zużyte i takie, które przyciągają świeżością. Wszystkie one zostają przewyciężone przez równoprawne ich potraktowanie, a poczucie »bycia w terażniejszości« zostaje wzmocnione jako poczucie »bycia w świecie«* [3, s. 158]. Tendencje ekspresjonistyczne we współczesnej przestrzeni architektonicznej stają się czymś wszechobecnym, może nawet zwyczajnym. Ruch który ujawnił się najpierw w sztukach graficznych dotrwał do naszych czasów jako zjawisko ogólne związane z życiem codziennym. Artyści zrealizowali swoje hasła społeczne, dotarli do mas. To co ...*Najpierw rozumiano jako zjawisko malarskie; potem nazwą tą objęto w ogóle sztukę, następnie życie i człowieka, w końcu stał się zasadą wszechświata. Był to ciąg indukcyjny, ale wskazać też można ciągi dedukcyjne: zasadą wszechświata jest rytm; organizuje on życie człowieka, jego działalność, sztukę, w końcu obraz czy poemat ekspresjonistyczny. Całościowość, syntetyczność, przenośnia kosmiczna, czucie kosmiczne – to były przecież słowa-klucze publicystyki tego okresu* [4. s. 61]. Myśl odnosząca się do literatury można odnieść do sztuki w całości, także do współczesnej architektury. Fryderyk Nietzsche pisał o dwóch typach sztuki apollońskim i dionizyjskim. Do pierwszego zaliczał malarstwo i rzeźbę. Miały one charakteryzować się obiektywizmem, ładem i zintelektualizowaniem. Do drugiego zaliczał muzykę i poezję; były przeciwieństwem pierwszego, wyrażały się w żywiołowości, antyintelektualizmie, subiektywnością, emocjami. Naturalnie Nietzsche nie mógł zobaczyć rzeźby Zadkine, ani obrazów Pollocka, ani nie wysłuchał 4'33" – ciszy Johna Cage'a. Współczesny ekspresjonizm architektury charakteryzuje się i zintelektualizowaniem i antyintelektualizmem, i subiektywnością i obiektywizmem. Pewność siebie tego kierunku, wszak dominuje w krajobrazie miasta, zakłóca obawa o przyszłość; dziś stan jest jednak komfortowy: „ani przypominać sobie, ani zapomnieć.”



Ryc. 3. Ossip Zadkine, *Rozdarte miasto Rotterdam*, 1953. Źródło: [13]

Fig. 3. Ossip Zadkine, *The Destroyed City*, 1953. Source: [13]



Ryc. 4. Umberto Boccioni, *Jedynie formy ciągłości w przestrzeni*, 1913 Źródło: [16]

Fig. 4. Umberto Boccioni, *Unique Forms of Continuity in Space*, 1913. Source: [16]

3. PRZESTRZEŃ EKSPRESJONISTYCZNA ARCHITEKTURY DZISIEJSZEJ

Prace futurystów i ekspresjonistów wypadają bardzo nowocześnie we współczesnym oglądzie. Nie dziwi to: ideologia ówczesnych trendów artystycznych dążyła do rozbicia formy, odejścia od wcześniejszych trendów estetycznych, poszukiwała nowej perspektywy dla widza, zniekształcenia formy i posługiwała się świadomie dekompozycją². Ekspresjonistyczna architektura wysoka wyobraża sobie, że jest sztuką tak bezinteresowną jak każda inna.

Na obszarze tej przestrzeni architektury tworzą się nurty. Wyraźny rodzaj ich estetycznej spójności tych oparty jest o stale wzbogacany, rozwinięty formalnie język, który nie poprzedza jedna teoria. Twórcy tego ekspresjonizmu nie stworzyli manifestów, teorie poszczególnych twórców są bardzo różne i wyrażają za każdym razem po prostu dążenie do oryginalności. Dialekty języka architektury tworzone przez twórców dążących do oryginalności są niezrozumiałe dla innych artystów, lub dla innych niesłyszalne. Nie ma więc porozumienia między nimi; ale też nie ma wrogości! Ekspresjonistyczne nurty architektury nie są jednak głębokie, pojawiają się także rozlewiska i cieniutkie prądy. Bywa architektura inna, oryginalna, którą jednak można zaliczyć do nurtu tego gatunku. Artyści tworzą wciąż nowe formy: te rozpoznawalne, inne geometryczne, i abstrakcyjne, lub już oswojone, tradycyjne lecz – znaczeniowo ekspresjonistycznie wyostrome lub „przeskalowane”. Czy ta nowość, nieszablonowość, może doprowadzić w przyszłości do powstania kolejnej sztuki, czy oznacza znów wyczerpanie (postmodernistyczne?) możliwości?

Wydaje się, że borghesowski świat *miasta nieśmiertelnych*, gdzie wyczerpano wszystkie formy architektury, by trwać w bezruchu, jest przedwczesną alegorią pełnego obrazu ekspresjonizmu architektury najnowszej.



Ryc. 5. Eero Saarinen, *Knoll 70*, model roboczy, 1945. Źródło: [15]

Fig. 5. Eero Saarinen, *Knoll 70*, working model, 1945. Source: [15]



Ryc. 6. Frank Gehry, *Marqués de Riscal Hotel*, 2006. Źródło: [18]

Fig. 6. Frank Gehry, *Marqués de Riscal Hotel*, 2006. Source: [18]

4. PROBLEM AKCEPTACJI NOWOŚCI

W roku 1985 August Strindberg tak pisał do Paula Gauguina: *Oto w tym rzecz: nie mogę ująć Pana sztuki i nie mogę jej lubić (nie mam żadnego kontaktu z Pana sztuką, tym razem wyłącznie tahitańską). Wiem jednak, że to wyznanie nie zdziwi Pana ani go nie zra-*

² Antonio Gramsci pisząc o obrazach Marinettiego i Picassa: „[...] mamy do czynienia z dekompozycją obrazu, która jest podstawą »nowej sztuki«, za: M. Perloff, *Profond aujourd'hui*, przekład Julia Fiedorczuk, „Literatura na świecie” 2002 nr 10-11-12, s. 265.

ni, gdyż wydaje mi się, przede wszystkim, że cudza nienawiść Pana umacnia; że odpowiada Pana osobowości ta antypatia, jaką wzbudza w trosce o swą nietykalność. I zapewne słusznie, gdyż z chwilą gdy, jako uznany i podziwiany, zyskałby Pan stronników, z chwilą gdyby Pana zaszeregowano, sklasyfikowano, nadano by wówczas Pana sztuce miano, którego w niespełna pięć lat młodzi używaliby jako przezwiska określającego sztukę przestarzałą i czyniliby wszystko, by ją jeszcze postarzać. Ja sam starałem się usilnie sklasyfikować Pana, wprowadzić go jako ogniwo do łańcucha, doprowadzić się do zrozumienia dziejów Pana rozwoju – ale na próżno [6. s.368]. Dziś obawa przed niezrozumieniem nowej architektury okazała się płonna. Skrajnie oryginalna architektura, nawet jeśli bywa niezrozumiała (nie bardzo wiadomo co to znaczy rozumiała, zrozumienie pozostawiono koneserom i naukowcom), jest powszechnie akceptowana. Nowość i oryginalność cechuje formy występujące w różnych kierunkach architektury bez różnicy czy to jest to modernizm w jakiegokolwiek wersji, czy postmodernizm (jeśli cała współczesna twórczość architektoniczna nie należy do epoki postmodernizmu). Architektura tendencji minimalistycznych i „architektura w pióropuszu”, jak mawiał Gianugo Polesello, są akceptowane jednak; ekspresjonizm w skrajnej postaci *decon*-strukturyzmu także.

Panował pogląd, że wyrazista architektura ekspresjonizmu XXI wieku jest do zaakceptowania, jako wolnostojący obiekt bez sąsiedztwa, lub w otoczeniu neutralnym. Na naszych oczach pogląd ten ewoluje: architektura *Decon* dobrze się czuje w kontekście historycznym, a zabytkowa architektura rozkwita nowym życiem w takiej sytuacji.



Ryc. 7. Walter Gropius, *Pomnik ofiar puczu Kappa*, 1921. Źródło: [17]

Fig. 7. Walter Gropius, *Monument to the March Dead*, 1921. Source: [17].



Ryc. 8. Coop Himmelb(l)au, *Pavilion 21 MINI Opera Space*, 2010. Źródło: [14]

Fig. 8. Coop Himmelb(l)au, *Pavilion 21 MINI Opera Space*, 2010. Source: [14].

5. WSZYSTKO DLA FORMY; NOWY ORNAMENT

Pojawia się też termin architektury ekstatycznej, zjawiska spotykanego już w ekspresjonizmie początku XX wieku. Twórcy architektury dążą do oryginalności tworząc zdekomponowane formy, demonstrując skłonność lub dążenie do abstrakcji, albo dynamizmu, albo przemawiają językiem niezwykle poetyckim, opartym na zbiorze form osobistych, prywatnych. Wydaje się, że jest to próba stworzenia języka (języków) awangardy w czasach, kiedy to awangarda nie musi już niczego kontestować. Ta architektura twierdzi swoją przynależność do świata sztuki, a architekci odważnie mówią o pierwszeństwie formy: sztuka kształtowania przestrzeni wyzwoliła się z oków funkcjonalizmu. Deformacja wcześniejszych obrazów architektury jest coraz bardziej widoczna wraz z coraz szybszym rozwojem technik budowlanych. Nie oznacza to rozumienia konstrukcji budynku jako równie ważnego elementu triady: forma-funkcja-konstrukcja. Równowaga czynników tri-

dy nie istnieje. Dziś, w XXI wieku, konstrukcja jest podporządkowana formie; zazwyczaj służy jako, ukryty gdzieś we wnętrzu struktur architektury, stelaż do montażu warstwy elewacyjnej, i najczęściej pozostaje niezauważana.

Istnieje wciąż problem ornamentu, od czasu do czasu zagadnienie ozdoby jest przywoływane do życia. Lecz problem w czym innym. Jakże mylił się Adolf Loos, w 1908 roku pisząc: *Oto w czym tkwi wielkość naszych czasów: w niemożności stworzenia nowego ornamentu. Wyrośliśmy z ornamentacji i porzuciliśmy ją po skutecznej walce. Stoimy u progu spełnienia. Czas jest bliski. Wkrótce ulice będą lśnić niczym białe ściany, niczym święte miasto, stolica niebiańska – Syjon. Wtedy nastąpi spełnienie* [12, s. 136.]. Dziś, kiedy wydaje się, że ornament „dodany” został odrzucony, forma architektoniczna sama stała się ornamentem. Forma architektury ekspresjonizmu zbudowana poza przydatnością użyteczności, bez nadzoru racjonalnej logiki konstrukcji żywi się emocjami własnej cieleśności – jest ornamentem.

6. IKONY ARCHITEKTURY

Wiele przywołanych wcześniej budowli uzyskuje status ikon architektury. Tak nazywa je Charles Jencks w książce *Iconic Buildings*. Ikony architektury uzyskują statut współczesnych katedr. Architekci budują katedry ekspresjonistyczne, społeczeństwa są dumne z takich budowli, i na tym nade wszystko polega ich życie we współczesnym społeczeństwie krajobrazu miejskiego. Mieszkańcy, i podróżnicy, – widzowie specjalnie nieobeznani ze sztuką abstrakcyjną nie krytykują ich. Sztuka ekspresjonizmu nieprzewidziana dla zwykłego obserwatora bez przygotowania, staje się czymś zwyczajnym, nie można stwierdzić czy stało się to przez spowszednienie stylu czy też emancypację widza.

Ekspresjonizm narodził się w Niemczech, jako wyraz buntu przeciw panującej sytuacji społecznej oraz jako sprzeciw dla kultury mieszczańskiej, miał być wyrazem indywidualizmu, awangardy, nowoczesności, nowego wykształcenia. Podobnie Umberto Eco przedstawia edukacyjne cele sztuki współczesnej: *O ile brzydota promowana przez futurystów była prowokacją, o tyle ekspresjonizm niemiecki będzie brzydotą społecznego oskarżenia. Od roku 1905, czyli założenia grupy Die Brücke, aż do czasu przejęcia władzy przez nazistów, artyści tacy jak Kirchner, Nolde, Kokoschka, Schiele, Grosz, Dix i inni z systematyczną i bezlitosną natarczywością pokazywali wycieńczone i odpychające twarze, wyrażające nikczemność, demoralizację, zadowoloną z siebie cielesność owego mieszczańskiego świata, który potem tak ulegle będzie wspierał dyktaturę* [2, s. 368]. Bezpośredni związek tego ekspresjonizmu z architekturą jest trudny do stwierdzenia ale wpływ na sztukę końca XX wieku jest oczywisty i spektakularny, i tu oddziaływanie na koncepcje architektury poważny. Gdy w latach 40. XX wieku pojawił się ekspresjonizm abstrakcyjny, to już była sztuka świata. Znaczenie tego kierunku dla całej sztuki, w tym architektury jest nie do przecenienia. Odkrywano formy ekspresywne – bez znaczenia. Sztuka takich artystów jak Hans Hartung, Pierre Soulages, Jackson Pollock, czy gry z materia Lucio Fontana z opóźnieniem, lecz nieuchronnie oddziaływała na otoczenie architektoniczne.

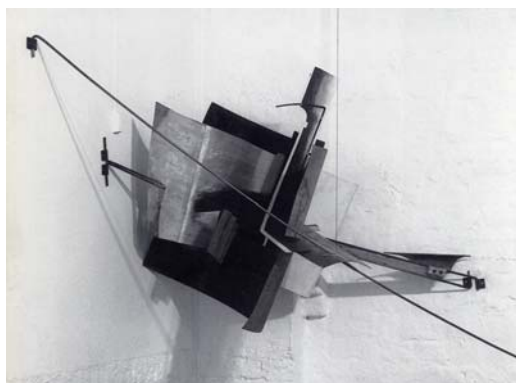
Dziś pojawia się zapotrzebowanie na towar zindywidualizowany, który jest wyrazem wewnętrznej sprzeczności współczesnej kultury [10]. W odpowiedzi na to pojawia się nowy rodzaj dzieła sztuki. Monument modernistyczny zostaje zastąpiony teraz przez *Ikone* ekspresjonistyczną, lecz być może wyrastającą z tradycji postmodernistycznej ironii.

7. DEFINICJA?

Nawiązując do prac Dennisa Sharpa i Rainera Köllnera, którzy starali się stworzyć listę cech architektury ekspresjonizmu, można próbować przypisać je do współczesnej architektury. Sharp wyraża to rzeczowo: *Wolność od historycznych wpływów, co nijak się ma do współczesności, lub bardzo literacko: Każdy budynek był całkowitym dziełem sztuki, artefaktem, kompletnym samym w sobie, znaczącym obiektem lub »obrazem«,* [7, s.167]

co chciałoby się móc odnieść do każdego znaczącego dzieła architektury, nie tylko ze świata ekspresjonizmu. Köllner rozwija listę³ [8, s. 194-195] ale nie wszystkie punkty można dziś traktować dosłownie. Np. twórcy myśląc o nowych materiałach mieli na myśli żelbet, ale technika budowlana ciągle posuwa się na przód i najważniejsze jest tu słowo „nowe”. Prace artystów zostały pozbawione przymiotnika „rewolucyjne” a pojawiło się określenie „komercyjne”. Trudno wyjść poza słownikowe definicje ekspresjonizmu; to próby dogonienia czasu i przewidywania inwencji artystów.

Architekci odchodząc od funkcjonalistycznego podejścia do projektowania starają się dodać pewnego rodzaju ironiczne spojrzenie, żart, grę z widzem. Może być coś, czego nie można przewidzieć, przeskalowanie, niespotykany kolor, zbyt cienki słup. Czasem można odnieść wrażenie, że cały budynek ma być prowokacją artystyczną. Tak czy inaczej na architekturę ekspresjonizmu XXI wieku należy patrzeć przez odpowiednie okulary pozwalające zobaczyć Sztukę. W innym wypadku widz jest narażony na zawrót głowy z braku odpowiedzi na pytania: dlaczego, po co? Lub po prostu co to jest? Patrząc na tańczący budynek Franka O. Gehryego – *Dancing House* w Pradze możemy wyobrazić sobie taką sytuację. Lub rodzą się kolejne pytania: czy to dalszy ciąg postmodernistycznej autoironii, czy zachęta do gry w architekturę z zaawansowanym graczem?



Ryc. 9. Vladimir Tatlin, *Counter-Relief*, 1915 (Rekonstrukcja 1989). Źródło: [13]

Fig. 9. Vladimir Tatlin, *Counter-Relief*, 1915 (Rekonstrukcja 1989). Source: [13]



Ryc. 10. Frank O. Gehry, *Muzeum Guggenheima*, Bilbao, 1997. Źródło: [19].

Fig. 10. Frank O. Gehry, *Muzeum Guggenheima*, Bilbao, 1997. Source: [19]

8. ROZPAD FORMY

Architektura współczesna zaciera granice jednoznaczności pojmowania sztuki. Ład, harmonia, intelektualna potrzeba odniesienia do archetypu łączą się z żywiołowością i emocjonalnym podejściem do projektowania. A to co dionizyjskie kojarzy się współczesnym

³ 1. Kontynuacja idei Art Nouveau i Jugendstil, wyrażona plastycznością formy oraz jej ruchem, ale nie przez dekoracje i krzywo liniowość; 2. Wolność od historycznych poprzedników; 3. Eksperymentalne stosowanie nowych materiałów oraz nowych technik budowlanych; 4. Wiara w monolityczną jakość betonu oraz jego plastyczność i możliwości wykorzystania go jako materiału rzeźbiarskiego; 5. Idea, że zewnętrzna i wewnętrzna przestrzeń budynku ma przesłanie organiczne i biologiczne; 6. Idea, że granice zewnętrzne budynku mogą zostać zniesione przez wprowadzenie dużych powierzchni szklanych – często różnych kolorów, co sprawia, że rozmiary budynku stają się nieograniczone i stają się częścią kosmosu; 7. Każda budowla jest totalnym dziełem sztuki, artefaktem, który będąc kompletnym sam w sobie jest znaczącym obiektem lub obrazem. w odniesieniu do architektury staje się narodowym fenomenem, pomnikiem narodowego gustu; 8. Idea, że każda część budynku powinna być klarownie zdefiniowana i precyzyjnie zorganizowana, jako integralna część całości; 9. Idea, że budynek powinien wyrażać przejrzystość formy i wyrazu, horyzontalność, wertykalizm lub kanciastość; 10. w końcu, idea urzeczywistnienia wizji utopijnego społeczeństwa.

z architekturą bardziej niż kiedykolwiek wcześniej. Dziś budowanie stało się nieokielzane i ekstatyczne, architekt stał się rzeźbiarzem, tworzącym rzecz bez dotykania rzeczywistości. I znowu należy wspomnieć o nowych możliwościach jakie budowniczym daje dzisiejsza technologia. Dlatego architekturze na pozór udało wyzwolić się od konstrukcji. Ekspresjonizm czy szerzej tendencje ekspresjonistyczne w architekturze stanowią ciągłość od początku XX wieku do współczesności. Zmiany w postrzeganiu zjawiska można tłumaczyć słowami Viollet-Le-Duca *Nie możemy przyswoić sobie stylu Greków, ponieważ nie jesteśmy Ateńczykami. Nie możemy odzyskać stylu naszych średniowiecznych przodków, ponieważ czas posunął się naprzód. Stać nas co najwyżej na udawanie maniery greckiej czy maniery średniowiecznych mistrzów, innymi słowy na pastisz. Zamiast tego powinniśmy czynić to, co oni, lub przynajmniej postępować tak jak oni, to znaczy starać się dotrzeć do autentycznych zasad naturalnych, do których im się udało dotrzeć, a gdy to uczynimy, dzieła nasze zyskają styl bez naszych starań w tym kierunku* [11, s.236].

9. TERAŹNIEJSZOŚĆ PRZESZŁOŚCI, PRZYSZŁOŚĆ TERAŹNIEJSZOŚCI

Współczesność zawsze udaje, że nie poszukuje „prapoczątku”, ale jest to przecież tylko artystyczna ułuda. Twórcy starają się unikać oskarżeń o kopiowanie i jest to zrozumiałe, ale zawsze zostają w nas jakieś powidoki, może ulotne natchnienie. Jest to oczywiście obraz rozmazany, możemy nie zawsze dopatrzeć się oryginału, gdyż jak to w powidoku zapamiętaliśmy kształt ale widzimy go już w innej barwie. Jeżeli potraktujemy obecny stan architektury jako ewolucję, musimy pamiętać, że ewolucja nie ma celu. To co aktualnie obserwujemy było nie do przewidzenia dla twórców z początku XX wieku. Można przywołać tu słowa Heinricha Wölfflina przytoczone przez Ernsta Gombricha w jego rozważaniach na temat psychologii i zagadki stylów, słowa które mogą stać się mottem wyjaśnieniem powrotów do sztuki wczesno-ekspresjonistycznej: „nie wszystko jest możliwe w każdym czasie” [11, s. 84]. Podobne słowa wypowiedział Viollet-Le-Duc: *gdyby konstruktorzy gotyccy mieli do swojej dyspozycji żelazo lane w wielkich sztabach, opowaliby skwapliwie ten środek, niezawodny do osiągnięcia podpór tak smukłych, jak to tylko możliwe, a zarazem wytrzymałych, i być może użyliby ich stosowniej niż my* [9, s. 470-471.]. Sztuka ekspresjonistyczna stała się dominującym nurtem współczesności po II wojnie światowej. Mnogość nurtów jakie z niej wyrastają i ją tworzą jest przebogata. Odrzucenie tradycyjnych form i swoboda tworzenia przedostała się wreszcie i do architektury, która jako najbardziej techniczna ze sztuk miała największe trudności ze zrzuceniem oków tradycji. Dziś dzięki nowym technologiom budowania i programom komputerowym jest możliwe to, o czym poprzednicy mogli tylko śnić. Architekci współcześni dołączyli do artystów z innych dziedzin sztuk, nie tylko plastycznych, a modele ich domów czy stadionów można wystawiać w muzeach i galeriach obok rzeźb futurystów i ekspresjonistów z początku XX wieku bez powodowania konfuzji widzów.

Na oczach jednego pokolenia trwające tendencje ekspresjonistyczne zmieniają się nie do poznania w skrajny ekspresjonizm. Architekci potrafią zmieniać diametralnie swoje nastawienie artystyczne. Philip Johnson zaczął karierę architektoniczną jako purystyczny modernista, z łatwością zmienił swoje idee jako postmodernista, po czym tworzył architekturę dekonstruktywistyczną. Zaha Hadid w ramach osobistego, jednego nurtu zmienia już kolejny raz język architektury.

TOWARDS CLEAR EXPRESSION⁴

1. THE PAST

Expressionist tendencies in architecture did not begin with the avant-garde movements of the early twentieth century. Trends of elevated expression in architecture can be found in the past. Moreover, we also find decompositionist trends there. In the years 1525-1534 Giulio Romano in the Palazzo del Te in Mantua arouses the anxiety of a viewer by moving “prolapsing” triglyphs on elevations with classic entablature, in the image of the keystones of arches just before building collapse. This trifle with escaping triglyphs also has a symbolic meaning: after all, the entablatures presented old constructional structure. The architect’s frescoes covering the walls and vaults completely in the interior present another catastrophic story – the epic *Collapse of the Giants*. Enormous scenes depict the Giants oppressed by Jupiter in the scenery of an absolute disintegration of architecture. Drama and disintegration of form, in a mood of chaos among the disintegration of classical architecture was aimed at shocking the viewer in the time of Mannerism; it still shocks today. Today the paintings of Palazzo del Te can be considered a prediction of architecture’s road to originality today. Like dented facade of the Roman church of San Carlo alle Quattro Fontane by Francesco Borromini, Bernini’s ecstatic sculptures in the Vatican, and Anthony Osinski’s ones in Lizhensk.

2. NEITHER REMEMBER NOR FORGET

The Futurists Manifesto foretold the advent of a new era and the progress of the world associated with the development of science and technology: *Comrades, we tell you now that the triumphant progress of science makes profound changes in humanity inevitable, changes which are hacking an abyss between those docile slaves of past tradition and us free moderns, who are confident in the radiant splendour of our future* [1, s. 148.]. A new recipient was born, not so much aware of the art itself, but aware of the need for constant novelty. It is uncertain whether such needs arise from a deepening awareness or a ubiquitous advertising overkill. In her deliberations on the avant-garde, Alicja Kepińska writes: *The understanding of the present as an area in which everything that one should »neither remember nor forget« is carried out simultaneously, i.e. the present aware of its position, results in art which ceases to antagonize opposites: sees different values as non-threatening each other. Having crossed all the standards in its aesthetic decisions, or rather making these standards inoperative, it takes all the threads – old and new, sublimated and trivial, the ones that seem unnecessary or already consumed and those that attract with its freshness. All of them are overcome by their equal treatment, while the feeling of »being in the present« is reinforced as a sense of »being in the world«* [3, p. 158]. Expressionist tendencies in contemporary architectural space are becoming something ubiquitous, perhaps even ordinary. The movement, which first appeared in the graphic arts has survived to this day as a general phenomenon related to everyday life. The artists fulfilled their social slogans and reached the masses. That which ... *first was understood as a phenomenon in painting; then the name embraced all the arts, afterwards, human life, and eventually became the rule of the universe. It was a series of induction, but one can also indicate deductive strings: the principle of the universe is the rhythm; it organizes man's life, his work, art, and finally an expressionist painting or poem. Wholeness, syntheticity, cosmic metaphor, cosmic feeling – those were, after all, the keywords of journalism of that period* [4, p. 61]. The thought relating to literature can

⁴ The article is an excerpt from the book *Expressionist Trends in Contemporary Architecture*, Cracow, 2013 Wydawnictwo PK, which was published in the Polish language version. Selected excerpts from the book were adapted to the needs of the article, highlighting the most important research contained in the book and has been added to the English version, which does not have a published book. Abstract and Title are developed for the article.

be applied to art as a whole, including modern architecture. Friedrich Nietzsche wrote about the two types of art – Apollonian and Dionysian one. He rated painting and sculpture among the former type. They were to be characterized by objectivity, governance and intellectualisation. He ranked music and poetry among the latter one; they were the opposite of the former type, they expressed themselves in spontaneity, anti-intellectualism, subjectivity, emotion. Obviously, Nietzsche could not see Zadkine's sculptures or Pollock's paintings nor did he hear 4'33" – John Cage's silence. Contemporary Expressionism of architecture is characterised by both intellectualisation and anti-intellectualism, subjectivity and objectivity. The confidence of the trend, which, after all, dominates the city landscape, is disrupted by the fear of the future; today, however, the state is comfortable: "neither remember nor forget".

3. EXPRESSIONIST SPACE OF ARCHITECTURE TODAY

Futurist and expressionist works look very modern in contemporary overview. This is not surprising: the ideology of contemporary artistic trends sought to break the form, departure from previous aesthetic trends, looked for a new perspective for the viewer, distorted forms, and knowingly used decomposition.⁵ Expressionist high art imagines that it is art as disinterested as any other.

Trends are being created in the area of this architectural space. The distinct kind of their aesthetic cohesion is based on constantly enriched, developed formal language which is not preceded by a single theory. The creators of this Expressionist did not create manifestos, the theories of individual artists are very different and they simply express striving for originality every time. Dialects of architecture created by artists seeking originality are incomprehensible for some artists or inaudible for others. There is no agreement between them; but there is no hostility either! Expressionist currents of architecture are not equally deep, there are also backwaters and thin streams. There sometimes appear different, strange architecture which, however, can be ranked among this genre. Artists create ever new forms: the recognizable ones, other geometric and abstract, or already tamed, traditional, but – semantically expressionistically sharpened or "scaled". Can this novelty, unique nature, lead to the creation of another art in the future, or does it again mean the exhaustion (postmodern?) of opportunities?

It seems that the Borgeesian world of the city of the immortals where all forms of architecture have been already invented, to continue at a standstill, is a premature allegory of a complete picture of expressionism of the latest architecture.

4. THE PROBLEM OF ACCEPTANCE OF NOVELTY.

In 1985 August Strindberg wrote to Paul Gauguin: *I cannot grasp your art and I cannot love it – I know that this avowal will neither astonish nor wound you, because you seem to be only strengthened by the hatred of others; your personality, careful to remain intact, is pleased by the antipathy that it arouses. Perhaps with reason, for, from the instant when, approved and admired, you obtain partisans, either they will rank you or classify you or give to your art a name which the younger men shall have used for five years to designate a super-annuated style of painting. I myself have tried to classify you earnestly, introduce you as a link in the chain, lead to the understanding of the history of your development – yet in vain* [6, p. 368]. Today, the fear of lack of understanding of the new architecture has proved futile. Extremely original architecture, even if sometimes incomprehensible (it is not really known what comprehensible means, understanding is left to

⁵ Antonio Gramsci wrote about Marinetti and Picasso's paintings: "... we deal with the decomposition of the painting, which is the basis for the »new art«", quoted after M. Perloff, *Profond aujourd'hui*, translated by Julia Fiedorczyk, „Literatura na Świecie”, No 10–11–12, 2002, p. 265.

connoisseurs and researchers) is widely accepted. Novelty and originality are typical of forms appearing in different trends of architecture, regardless of whether it is a certain version of modernism or postmodernism (unless the whole contemporary architectural work belongs to the era of postmodernism). Architecture of minimalist trends and “architecture in a war bonnet”, as Polesello Gianugo used to say, are equally acceptable, Expressionism in the extreme form of *decon*-structivism is too.

There was a view that the distinctive architecture of the twenty-first century Expressionism is acceptable as a free-standing facility without the neighbourhood or in the neutral surroundings. This view is evolving in our eyes: Decon architecture thrives in a historical context, and historic architecture flourishes with new life in such a situation.

5. EVERYTHING FOR THE FORM; NEW ORNAMENT

There also exists the term of ecstatic architecture, the phenomenon already encountered in the early twentieth century Expressionism. The creators of architecture strive for originality, designing decomposed forms, demonstrating a tendency or desire for abstraction or dynamism, or speak in a very poetic language, based on a set of personal, private forms. It seems that this is an attempt to create the language (s) of the avant-garde in the days when the vanguard does not have to contest anything anymore. This architecture firmly proclaims its allegiance to the world of art and architects boldly speak of the primacy of form: the art of space design liberated itself from the shackles of functionalism. Deformation of earlier images of architecture is increasingly evident with the ever-increasing development of construction techniques. This does not denote understanding the structure of the building as an equally important element of the triad: form-function-structure. The balance of the triad factors does not exist. Today, in the twenty-first century, the construction is subordinate to the form; it typically serves as a frame for mounting the elevation layer, hidden somewhere inside the structures of architecture, and it usually remains unnoticed. However, the problem of ornament still exists; the issue of ornament is invoked to life from time to time. The problem consists in something else. It seems that Adolf Loos was wrong writing in 1910: *Behold! What makes our period so important is that it is incapable of producing new ornament. We have out-grown ornament, we have struggled through to a state without ornament. Behold, the time is at hand, fulfilment awaits us. Soon the streets of the cities will glow like white walls! Like Zion, the Holy City, the capital of heaven. It is then that fulfilment will have come* [12, p. 136]. Today, when it seems that the “added” ornament was rejected, architectural form has become an ornament itself. The form of expressionist architecture built outside the usefulness of utility, without the supervision of rational logic of construction, feeds on emotions of its own corporeality – it is the ornament.

6. ICONS OF ARCHITECTURE

Many previously mentioned structures have achieved the status of iconic buildings. Charles Jencks calls them this way in his book *Iconic Buildings*. Architectural icons gain the statute of contemporary cathedrals. Architects build expressionist cathedrals, citizens are proud of these buildings and this is, above all, what their life in contemporary society of the urban landscape consists in. Citizens and travellers – not very familiar with abstract art do not criticize them. Expressionist art not intended for an ordinary observer without preparation, becomes commonplace. It is difficult to say whether it is the result of commoditization of style or emancipation of the viewer.

Expressionism was born in Germany as an expression of rebellion against the prevailing social situation and in opposition to the bourgeois culture; it was supposed to be an expression of individualism, avant-garde, modernity and new education. Similarly, Umberto Eco presents educational goals of contemporary art: *If Futurist ugliness was deliberately*

provocative, that of German Expressionism was to be an ugliness that sprang from the denunciation of social ills. From 1906, the year of the foundation of the Die Brücke group, until the years of the rise of Nazism, artists like Kirchner, Nolde, Kokoschka, Schiele, Grosz, Dix, and others portrayed with systematic and ruthless insistence haggard and repugnant faces that express the squalor, the corruption and the smug carnality of the bourgeois world that was to become the most docile supporter of the dictatorship [3, p.368]. The direct relationship of this Expressionist with architecture is difficult to determine, but the influence on the art of the late twentieth century is obvious and spectacular, and the impact on architectural concepts serious. When abstract expressionism appeared in the 40s of the twentieth century, it was already the art of the world. The significance of this direction for the whole of art, including architecture, is not to be underestimated. Expressive forms – irrelevant – were discovered. Art by artists such as Hans Hartung, Pierre Soulages, Jackson Pollock, and Lucio Fontana's play with the matter, late, but inevitably affected the architectural surroundings.

Today, there is a demand for personalized goods, which is an expression of the internal contradictions of contemporary culture [10]. The new kind of art appears in response to this. Modernist monument is now replaced by Expressionist *Icon*, perhaps stemming from the tradition of postmodern irony.

7. DEFINITION?

Referring to the works of Dennis Sharp and Rainer Kollner, who tried to create a list of Expressionist architecture features, one can try to assign them to contemporary architecture. Sharp states it in a substantive manner: *Freedom from historical influences*, which has nothing to do with contemporaneity, or very literary: *Each building was a total work of art, an artefact complete in itself, a significant object or »image«* [7, p. 194-195], which one would like to be able to refer to any significant work of architecture, not only from the world of expressionism. Köllner⁶ develops the list, but not all the points can now be taken literally. For instance, thinking about new materials, had reinforced concrete in mind, yet construction technique is still moving forward and the most important word here is “new”. The artists' works have been deprived of the adjective “revolutionary”, and the term “commercial” appeared. It is difficult to go beyond the dictionary definitions of Expressionism; these are the attempts to catch up with time and predict creativity of artists.

Architects departing from the functionalist approach to design try to add some kind of ironic look, a joke, a play with the audience. It may be something that cannot be predicted – rescaling, unusual colour, pillar which is too thin. Sometimes it seems that the entire building is to be artistic provocation. Anyway, the twenty-first century Expressionist architecture should be seen through appropriate glasses, allowing to see the Art. Otherwise, the viewer is exposed to dizziness from the lack of answers to the questions: why, what for? Or simply – what is it? One can imagine such a situation while looking at Frank O. Gehry's dancing building - *Dancing House* in Prague. New questions arise: is it a continuation of postmodern irony, or incentive to play architecture with an advanced player?

⁶ 1. Continuation of the idea of Art Nouveau and Jugendstil, expressed in plasticity and movement of form, but not in decoration and curvilinearity; 2. Freedom from historical predecessors; 3. Experimental use of new materials and new construction techniques; 4. Faith in a monolithic quality of concrete, its plasticity and the possibility of using it as a sculptural material; 5. The idea that the outer and inner space of the building possess organic and biological message; 6. The idea that the external borders of the building may be removed by the introduction of large areas of glass – often of different colours, which makes the proportions of the building endless and become part of the cosmos; 7. Each building is a total work of art, artefact, which complete in itself is a significant object or image. In relation to architecture it becomes a national phenomenon, a monument of national taste; 8. The idea that every part of the building should be clearly defined and precisely organized, as an integral part of the whole; 9. The idea that the building should express clarity of form and expression, horizontality, verticalism or angularity; 10. In the end, the idea of realizing the vision of a utopian society

8. THE DISINTEGRATION OF FORM.

Contemporary architecture blurs the boundaries of unambiguous understanding of art. Order, harmony, intellectual need for the reference to the archetype merge with spontaneity and emotional approach to design. That which is Dionysian is associated with modern architecture more than ever before. Today, the building has become rampant and ecstatic, the architect has become a sculptor, creating an object without touching reality. Once again, one should mention the new possibilities offered by today's technology to the builders. Therefore, architecture apparently managed to liberate itself from construction. Expressionism or, more broadly, expressionist tendencies in architecture represent continuity from the early twentieth century to the present. Changes in the perception of the phenomenon can be explained by Viollet-Le Duc's words: "We cannot adopt the style of the Greeks, because we are not the Athenians. We cannot recover the style of our medieval ancestors, as the time has moved forward. We can do no more than pretend Greek mannerisms and mannerisms of medieval masters, in other words, pastiche. Instead, we should do what they did, or at least act as they did, that is, try to get to the genuine natural principles which they were able to reach. Once we do it, our works will gain style without our efforts in this direction." [11, s.263] Without special effort architectural form managed to discard "hard" connection with construction system and imaging utility. It gained freedom from the need to represent anything beyond itself. It ended up in the world of abstraction.

9. THE PRESENT OF THE PAST, THE FUTURE OF THE PRESENT.

Coincidence always pretends that it does not search for primeval beginnings but this is just an artistic illusion. The creators try to avoid accusations of copying, which is understandable, but some afterimages always remain in us, perhaps fleeting inspiration. This is obviously a blurred image, one cannot always notice the original in it, as in an afterimage one remembered shape, but already see it in a different colour. If one treats the current state of architecture as an evolution, one must remember that evolution has no purpose. That which is currently observed was unforeseeable for the artists of the early twentieth century. One may recall the words of Heinrich Wölfflin here cited by Ernst Gombrich in his discussion on the psychology and mystery of styles, the words which can become the motto-explanation of the returns to the early Expressionist art: "not everything is possible at any time" [11, s.84]. Similar words were spoken by Viollet-le-Duc: *If the Gothic designers had had at their disposal iron cast in large ingots, they would have readily mastered this measure indispensable to achieve supports as slender as possible, yet durable, and perhaps would have used it more appropriately than we do* [9, p. 470-471.]. Expressionist art has become the dominant trend of contemporariness after World War II. A multitude of trends that arise from it and create it is abundant. The rejection of traditional forms and the freedom to create finally penetrated architecture, which as the most technical of the arts had the most difficulty with dropping the shackles of tradition. Today, owing to new construction technologies and computer programs that which our predecessors could only dream of is possible. Contemporary architects joined artists from other disciplines, not just visual art, whereas models of their homes or stadiums can be exposed in museums and galleries alongside sculptures of futurists and expressionists of the early twentieth century without causing the audience's confusion.

At the sight of one generation existing expressionist tendencies are changing beyond recognition in the extreme Expressionism. Architects can dramatically change their artistic attitude. Philip Johnson who began his career in architecture as a purist modernist easily changed his ideas as postmodern ones, then created deconstructivist architecture. Zaha Hadid in the context of personal, single trend has once again changed the language of architecture.

BIBLIOGRAPHY

- [1] *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, opracowanie E. Grabstka, H. Morawska, Warszawa 1969.
- [2] Eco U., *Historia brzydoty*, poznań 2007, s. 368.
- [3] Kępińska A., *Lata siedemdziesiąte – funkcjonowanie i rozkład pojęcia „awangarda”*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy Studia z teorii awangardy*, pod redakcją U. Czartoryskiej i R. W. Kluczyńskiego, Warszawa 1985
- [4] Kuźma E., *Z problemów świadomości literackiej i artystycznej ekspresjonizmu w Polsce*, Wrocław 1976.
- [5] Perloff M., *Profond aujourd'hui*, przekład Julia Fiedorczuk, „Literatura na świecie” 2002 nr 10-11-12.
- [6] *Moderniści o sztuce*, oprac. E. Grabska, Warszawa 1971.
- [7] Sharp D., *Modern Architecture and Expressionism*, New York 1966.
- [8] Köllner R., *Beschreibung und kritische Betrachtung der Anfänge der Anthroposophischen Architektur*, maszynopis 1981.
- [9] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, opracowanie E. Porębska, Warszawa 1989.
- [10] Rudzińska, K., *Między awangardą a kulturą masową*, Warszawa 1978.
- [11] Gombrich, E. H., *Pisma o sztuce i kulturze*, wybór i opracowanie R. Woodfield, Kraków 2011.
- [12] Loos, A., *Ornament i zbrodnia (Ornament and Crime)*, [in:] *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane (Ornament and Crime: Selected Essays)*, Warszawa 2013, p. 136.
- [13] Bruderlin M., *ArchiSculpture*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004
- [14] Coop Himmelb(l)au, *Pavilion 21 MINI Opera Space Munich Germany*, Vienna 2010
- [15] Pelkonen E.-L., *Eero Saarinen: Shaping the Future*, Yale University Press, Yale, 2011
- [16] Lista G., *Futuryzm*, Arkady, Warszawa 2002
- [17] Hatje W. G., *Bauhaus Weimar 1919-1925 Dessau 1925-28*, Hatje, Stuttgart 1955
- [18] Hotel Marqués de Riscal www.hotel-marquesderiscal.com dostęp: 20.08.2015
- [19] Jencks C., *Ecstatic Architecture*, Wiley, Chichester 1999
- [20] Karpowicz M., *Sztuka polska XVIII w.*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985

O AUTORZE

Autor jest pracownikiem Katedry Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej. Zajmuje się pracą naukowo-badawczą dotyczącą architektury mieszkaniowej. Jest autorem artykułów w czasopiśmie naukowych i zeszytach konferencyjnych oraz współautorem projektów budynków mieszkalnych i użyteczności publicznej.

AUTHOR'S NOTE

The author is an employee of Department of Housing Architecture and Architectural Composition, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology. He is working on research and development of residential architecture. He is the author of articles in scientific journals and conference volumes, and co-author of residential projects and public buildings.