

Marcin Charciarek

Perfekcja i ekspresja racjonalistycznej architektury

Grecy – uznając, że doskonałość jest składnikiem piękna, wskazali, także, na rzecz warunkująca powstanie rzeczy doskonałej właściwy i harmonijny układ części nazwanych proporcją, harmonią i ładem. Przez pozostałe wieki architekci tworzyli adekwatne dla czasów wzorce piękna i równocześnie określali za tym przykłady absolutu formalnego uznawane za rzeczy skończone i doprowadzone do końca w swojej formie – w których nic nie można dodać ani ująć bez straty dla końcowego uformowania.

Jednak przekonanie o pięknie i doskonałości jako rzeczach obiektywnie „jednakich” i zespolonych ze sobą, przez następne stulecia, uległo powolnemu rozpadowi. Pod koniec XVIII wieku uznano wręcz, wbrew pogładowi starożytnych, że figury matematyczne są co prawda doskonałe lecz nie ma podstaw doszukiwania się w nich piękna. Dziewiętnasty wiek okazał się ostatecznie definitywnym przełomem w rozejściu się obu terminów „doskonałość” stała się rzeczą „nierealną”, piękno natomiast, wręcz nie mogło zacząć obywać się bez elementów „niedoskonałości”.

•
 Rewolucja w architekturze XX wieku pogłębiła ten stan. Architekci przestali powszechnie zajmować się już problemem doskonałości formy w architekturze. Nie poszukują także absolutu – rzeczy „skończonej” w swoim kształcie, wymiarze i znaczeniu – twórcy mówią, przede wszystkim, o próbach nadania harmonii, relacjach, związkach formalnych itp. Architekci nie poszukują już także piękna – pojęcie piękna odeszło wraz z odrzuceniem klasycznego rozumienia estetyki. Lecz nadal architektura jest sztuką dzisiaj jest sztuką definiowania e k s p r e s j i. Władysław Tatarkiewicz uznaje, że przełom jaki dokonał się we współczesnej estetyce przejście od klasycznego pojęcia doskonałości po wyzwolenie ekspresji twórczej jest równoczesnym odejściem od „skończonego piękna” tworzonego w świadomości ograniczenia po uznanie że „nieskończenie piękny” obiekt w swojej nieograniczonej ekspresji także jest wielką pochwałą dla twórcy. Tatarkiewicz wyraźnie rozdziela te dwa sposoby myślenia. Píše: „Różnią się bowiem pod tym względem zarówno poszczególni mistrzowie, jak szkoły i epoki. Jedne zmierzają do doskonałości, ale inne

mają odmienne cele. Czego chcą te inne? Chcą wielu rzeczy: wielości, nowości, silnych wrażeń, wierności prawdzie, wyrażenia siebie i wyrażenia świata, chcą twórczości i oryginalnych pomysłów. Jeśli próbować ująć to wszystko jednym wyrazem, to najprędzej tym: ekspresja. Wielokrotnie sztuka zmierzała ku niej, a nie ku doskonałości. Różnią się pod tym względem całe epoki: były epoki doskonałości i epoki ekspresji”¹.

Na początku – odrzucenie ornamentu – tuż po nim idea Raumplanu Adolfa Loosa i *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza, później zaś – 5 zasad Le Corbusiera i szkoła Bauhausu, wskazały w którym kierunku podążać będzie sztuka XX wieku. Oto nie „piękny” lecz funkcjonalny i abstrakcyjny w swojej wymowie kształt architektury miał się stać wzorcem uniwersalności – a więc w jakimś sensie na nowo tworzonej doskonałości. *Czarny kwadrat* Malewicza – jako obraz-protoplasta wszystkiego co współczesne, miał być również „tworem” powracającym do korzeni idealności – na w pół doskonałej, na w pół estetycznie skończonej – oczyszczonej formie. Czarny lub czerwony kwadrat, a jeszcze później, niebieskie koło i żółty trójkąt stały się emblematem próby powrotu do rzeczy najprostszych – do wszelakich teorii przywracającej sen architekta o sztuce tworzonej podług zrozumiałych i jasnych reguł odczytywanych przez umysł nowoczesnego człowieka. Reguł należących do nowego kanonu – racjonalizmu architektonicznego.

Pierwszą próbę odpowiedzi dał Walter Gropius zakładając w 1919 roku szkołę Bauhausu. Najpierw w Weimarze później w Dessau wzrosła idea architektury jako matek wszystkich sztuk. Ostatecznym, choć odległym celem Bauhausu jest kolektywne dzieło sztuki – B u d o w l a – w której nie ma granicy między sztukami strukturalnymi a dekoracyjnymi². Zatem zamysł był jasny – stworzenie nowej jedności/perfekcji poprzez zespolenie razem wielu sztuk i kierunków: jedności mającej za podstawę człowieka. Nowa synteza sztuk Bauhausu na wzór *Gesamtkunstwerk* stworzyła podwalinę pod rzecz, która miała się tworzyć w oparciu o racjonalizm formy i użyteczność funkcji architektury wspieranej plastyką, nauką i techniką.

W pracach Le Corbusiera i innych modernistów z kręgu Bauhausu doskonałość architektury odnosiła się do wielkiej metafory domu jako *maszyny do mieszkania*. Poprzez maszynową powtarzalność, architektura tak jak wyrób seryjny mogła stać się rzeczą bez wad zaprojektowaną i wytworzoną. Jej uniwersalna funkcjonalność stała przymiotem przydatności dla nowych potrzeb ludzkich – pracy, nauki i wypoczynku. Realizacja tej metafory poprzez wykorzystanie wolnego planu – zasady umożliwiającej przenikanie przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej jest pretekstem dla uczynienia jasnej reguły dotyczącej definiowania architektury. Metaforyka maszyny do mieszkania jest widoczna nie tylko w formach lecz również ma być ukryta w warstwie funkcjonalnej – owa jedność pomiędzy funkcją, formą, konstrukcją i materia, tworzy syntetyczny obraz architektury składający się z wielu części składowych. Gra brył w świetle zbliża domy corbusierowskiego modernizmu do rozumienia platońskiego świata architektury, a budowle z okresu białego modernizmu należy uznać za najważniejszy przykład odnalezienia w architekturze skończonej definicji przestrzeni architektonicznej.

Innym wzorcowym przykładem poszukiwania doskonałości w architekturze jest twórczość Miesa van der Rohe. Od początku zauważał ogromny wpływ technologii na architekturę i za pryncypium uznawał, że jedyną drogą osiągnięcia perfekcji jest zespolenie tworzywa i formy architektonicznej. Efektem miało być stworzenie zunifikowanej struktury, która może „reagować” na ciągle zmieniające się potrzeby współczesnego człowieka. O wpływie nowych materii na architekturę wypowiedział się już w 1929 roku: „Technika dostarcza niezbędnych środków i umożliwia tworzenie form pełnych ekspresji(...) Tam, gdzie technika osiąga prawdziwą doskonałość, powstaje architektura(...) Architektura jest uzależniona od swoich czasów. Pokazuje, jakie są naprawdę, uwidacznia ich formę. Oto dlaczego technika i architektura są tak ściśle za sobą powiązane”³. Villa Tugendhata w Brnie (1929) i pawilon niemiecki na wystawie w Barcelonie (1929) są emanacją tego co możemy nazwać czystą syntezą planu, struktury, przestrzeni. Klarowne oddzielnie konstrukcji nośnej od systemu płyt-ścian

wygradzających poszczególne fragmenty wolnego planu nakrytego niezależnie płytą dachu dało w efekcie to co Mies nazwał „maksimum efektu przy najmniejszym nakładzie środków”. Perfekcja wykonania całości kieruje widza ku odczuciu, że mamy do czynienia z kolejnym architektonicznym dogmatem określającym jednoznacznie czym jest doskonałość bez wynajdywania form.

Wraz z budowlami Le Corbusiera, Waltera Gropiusa i Miesa van der Rohe harmonia/perfekcja architektury odnalazła na długie lata swoje miejsce w dogmatach modernizmu – w rzeczach do dziś naznaczonych prometejskim marzeniem o uszczęśliwieniu człowieka. Dziś uczniami Le Corbusiera i pozostałych koryfeuszów są ci, którym doskonałość kojarzy się nie tylko z pięciopunktowym kodeksem współczesnej architektury, lecz także z idealnością modernistycznego świata architektury – prostego i szczerego w przekazie – jak odlanym w betonie symbolu otwartej dłoni Le Corbusiera. Dlatego wzorcowe dla wielu są – budowle architektów z szwajcarskiej Tessyny, domy Alberto Campo Baezy czy Japończyka Tadao Anda, które są poszukiwaniem bogactwa znaczeń w abstrakcji prostych figur geometrycznych. Ekspresja prostoty, dobitność idei, jasność przekazu, poszukiwanie archetypu w ascezie formalnej, tworzenie znaczeń i symboli na poziomie najbardziej elementarnym jest również sztuką doskonalenia formy poprzez zasadę świadomego ograniczenia. Także dla nich, tworzywo, staje się narzędziem dla ukazania racjonalnej przestrzeni wspomaganą ograniczeniem środków wyrazu. Zgodnie z dziewiętnastowieczną doktryną *Gesamtkunstwerk* Gottfrieda Sempera wymuszającą na twórcach zgodność pomiędzy materia a formą z niej wynikającą, racjoniści uznają, że istnieje odwieczne rozszczenie ducha do prawa ożywiania materii, sztuka bowiem przestaje istnieć, jeśli to rozszczenie odrzuca⁴.

Dziś, pośród różnorodności, stylistyk i tendencji, dla jednych „idealność” architektury bierze się z doskonałości natury, którą architektura powinna w mniejszym lub większym stopniu naśladować. Dla innych – geometryczna i matematyczna idealność architektury objawia się wtedy, kiedy staje się

fragmentem świata abstrakcji – koło, trójkąt, kwadrat były od zarania doskonałymi formami gotowymi do stworzenia doskonałej architektury. Ci wyznawcy, wskazują na starożytny Panteon i dowodzą, że oto są formy „skończenie” doskonałe. Są także ci, którzy odrzucają termin „doskonałość” w architekturze, rezerwując go zgodnie z wizją racjonalnego świata tylko dla przejawów różnorodnych dyscyplin naukowych i technicznych. Ci ostatni, uznają z resztą, że wraz z nową sztuką nastąpił kres rozumienia artystów i ich dzieł. Jeszcze dla innych doskonałość rzeczy architektonicznej realizuje się poprzez stworzenie formy oryginalnej, nowej, zaskakującej niespotykanym wcześniej kształtem, jak się wydaje „nieskończenie” doskonałym.

Paradoksalnie, można dziś jednak powtórzyć za Umberto Eco, że poetyka współczesnej architektury ma sens zbliżony do znaczenia dotyczącego całej historii architektury, to znaczy, jest nie tyle systemem krępujących go reguł, ile indywidualnym programem działania, który artysta układa sobie stopniowo, świadomie lub podświadomie ustalonym przezeń projektem realizacji dzieła⁵.

1. Władysław Tatarkiewicz rozróżnia pomiędzy doskonałościami w sztuce. Pisze dalej: „[...] Wśród różnic między oddzielnymi tu dwoma typami sztuki jest jedna szczególnie doniosła. Mianowicie sztuka doskonałości jest sztuką ograniczenia. W przeciwieństwie do niej owa inna sztuka jest sztuką bogactwa. O dziełach doskonałych, tych dobrowolnie ograniczonych, mówimy zgodnie z pierwotnym sensem doskonałości że są skończenie piękne. Nie mniejsza to pochwała niż – nieskończenie piękne”. W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Lublin, 1991, str. 63.
2. P. Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa, 1976, str. 144.
3. N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa, 1976, str. 214.
4. H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, Warszawa 1973, str. 45.
5. U. Eco, *Historia piękna*, Warszawa, 2009, str. 156.

The Perfection and Expression of Rationalistic Architecture

The Greeks – assuming that perfection is an element of beauty – also indicated a thing which conditioned the creation of a perfect thing, a suitable and harmonious layout of parts called proportion, harmony and order. Through the remaining centuries, architects created patterns of beauty adequate to their times and simultaneously defined examples of the formal absolute recognized as utter and completed in their form where nothing could be added or removed without some loss for the final formation.

However, within the next centuries, the conviction about beauty and perfection as objectively identical things combined with each other was slowly deteriorating. At the end of the 18th century, some people thought – against the ancients' opinion – that mathematical figures are perfect indeed but there was no way to search beauty in them. The 19th century turned out to be a final, definitive breakthrough in the parting of these terms. Perfection became an unreal thing, while beauty just could not manage without some elements of "imperfection".

The architectural revolution in the 20th century only made things worse. Generally speaking, architects stopped dealing with the problem of the perfection of forms in architecture. They do not search for the absolute, either – a thing utter in its shape, dimension and meaning – first and foremost, creators talk about some attempts to produce harmony, connections, formal relationships etc. Architects do not look for beauty anymore – the notion of beauty wore off together with the rejection of the classical comprehension of esthetics. However, architecture is still an art – today it is the art of defining *e x p r e s s i o n*. Władysław Tatarkiewicz thinks that the breakthrough in contemporary esthetics and a transition from the classical notion of perfection to liberated creative expression also means the abandonment of utter beauty created in the awareness of restriction to acknowledge that an extremely beautiful object in its unlimited expression is a great praise for its author, too. Tatarkiewicz clearly separates these two manners of thinking. He writes, In this respect, there are some differences between individual masters as well as between schools and epochs. Some

seek perfection but others have got different objectives. What do the others want? They want a lot of things: profusion, novelty, strong impressions, allegiance to the truth, expression of themselves and expression of the world, they want creativity and original ideas. If we tried to formulate it all in one word, it would probably be: expression. Many a time, art preferred it to perfection. This difference concerns entire epochs: there have been epochs of perfection and epochs of expression¹.

In the beginning – the rejection of ornamentation, just after it – Adolf Loos's idea of Raumplan and Kazimierz Malewicz's *Black Square*, later – Le Corbusier's five principles and the School of Bauhaus showed the directions for the 20th-century art. All of a sudden, not a "beautiful" but functional and abstract shape of architecture was expected to become a model of universality – in a sense, of newly-created perfection. Malewicz's *Black Square* – as a protoplast of everything contemporary – was also supposed to be a "creation" which goes back to the roots of idealness – in a half perfect, half esthetically completed – purified form. A black or red square and then a blue circle and a yellow triangle became an emblem of an attempted return to the simplest things – to all the theories restoring an architect's dream about art created according to some understandable and clear rules interpreted by modern man's mind; rules belonging to a new canon – architectural rationalism.

The first attempt to answer it came from Walter Gropius who founded the School of Bauhaus in 1919. First in Weimar, then in Dessau, the idea of architecture as the mother of all the arts was growing. The ultimate, even though distant, objective of Bauhaus is a collective work of art – *E d i f i c e* – without a borderline between structural and decorative arts². Thus, the idea was obvious – the creation of new unity/perfection by combing numerous arts and trends: unity based upon man. Bauhaus's new *Gesamtkunstwerk*-type synthesis of arts made a substructure for something which was to be built on the rationalism of form and the usefulness of the function of architecture supported by art, science and technology. In the works of Le Corbusier and other modernists

related to Bauhaus, the perfection of architecture referred to a grand metaphor of a house as a living machine. Through machine repetition, architecture – just like mass-produced goods – could become a flawless design. Its universal functionality was useful for new human needs – work, education and relaxation. The realization of this metaphor by using a free plan – the principle of mixing internal and external spaces is a pretext for formulating a clear rule concerning the definition of architecture. The metaphor of a living machine can be seen in forms but is also hidden in the functional layer – this unity between function, form, construction and matter creates a synthetic image of architecture consisting of many components. A play of constructional bodies in the light brings the houses of Corbusier's modernism closer to the Platonic comprehension of the world of architecture, while edifices from the period of white modernism should be acknowledged as the most important example of finding an utter definition of architectural space.

Another model example of searching for perfection in architecture is the portfolio of Mies van der Rohe. From the beginning, he noticed a powerful impact of technology on architecture. His principium was that the only way to reach perfection is joining architectural substance and form. Its effect was to be the creation of a unified structure which could “react” to contemporary man's ever-changing needs. He already talked about the influence of new matters on architecture in 1929: “Technology delivers necessary means and makes it possible to create forms full of expression(...) Where technology reaches genuine perfection, architecture comes into existence(...) Architecture depends on its times. It shows their real nature, reveals their form. That is why technology and architecture are so closely related”³. Villa Tugendhata in Berno (1929) and the German Pavilion at the exposition in Barcelona (1929) are the emanation of what we may call a pure synthesis of a plan, a structure, a space. A clear separation of the bearing construction from a system of plate walls dividing individual fragments of a free plan independently covered with the roof plate produced what Mies named “a maximum effect at the smallest expenditure of

means”. The perfection of the entire performance makes an onlooker feel that he is dealing with another architectonic dogma defining unambiguously what is perfection without inventing forms.

With edifices designed by Le Corbusier, Walter Gropius and Mies van der Rohe, the harmony/perfection of architecture found its place in the dogmas of modernism for long years – in things still marked with the Promethean dream about making man happy. These days, the disciples of Le Corbusier and the other outstanding personalities are those who not only associate perfection with the five-point code of contemporary architecture but also with the idealness of the modernistic world of architecture – simple and honest in its message – as if in a symbol of Le Corbusier's open hand cast in concrete. Therefore, designs by architects from Tessin, Switzerland, Alberto Campo Baeza or Tadao Ando from Japan act as models for many – they search for rich meanings in the abstraction of simple geometrical figures. The expression of simplicity, the power of ideas, the clarity of a message, a search for an archetype in formal temperance, the creation of meanings and symbols at the most elementary level – it is the art of improving form by the rule of conscious limitation. For them, too, a substance becomes a tool for showing a rational space supported by restricted media. According to Gottfried Semper's 19th-century *Gesamtkunstwerk* doctrine, forcing authors to keep balance between matter and a resulting form, rationalists think that there is an eternal claim of the spirit to the right to enliven matter because art ceases to exist if this claim gets rejected⁴.

At present, with all the diversities, stylistics and tendencies, some people find the idealness of architecture in the perfection of nature which architecture should imitate to a lesser or larger extent. To others, the geometrical and mathematical idealness of architecture manifests itself when it becomes a fragment of the world of abstraction – a circle, a triangle, a square have always been perfect forms ready to create perfect architecture. Such followers recall the ancient Pantheon and prove that its forms are utterly perfect. Some reject the term perfection in architecture reserving it for the symptoms of diverse

scientific and technical disciplines in accordance with the vision of a rational world. They claim that because of new art, artists and their works are no longer understood. There is another opinion that the perfection of an architectonic thing is realized by creating an original, new, surprising form with an unheard-of shape which – as it seems – may be incredibly perfect.

Paradoxically, however, we may repeat Umberto Eco's words that the poetics of contemporary architecture fits into the entire history of architecture – it is not really a system of restricting rules but an individual programme of actions which an artist prepares gradually, by a consciously or subconsciously outlined project of implementing his own work⁵.

1. Władysław Tatarkiewicz differentiates between perfections in art. He continues, " [...] Among the differences between separated two types of art, one is especially significant. Namely, the art of perfection is the art of restriction. Contrary to it, this other art is the art of richness. About perfect works, those willingly restricted, we all say in accordance with the primary sense of perfection that they are utterly beautiful. Such a praise is as great as – infinitely beautiful." W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Lublin, 1991, p. 63

2. P. Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warsaw, 1976, p. 144

3. N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warsaw, 1976, p. 214

4. H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, Warsaw, 1973, p. 45

5. U. Eco, *Historia piękna*, Warsaw, 2009, p. 156