

ALEKSANDER SERAFIN

EWOLUCJA KONCEPCJI EKSPRESJONISTYCZNEJ
W NIEMIECKIEJ I AUSTRIACKIEJ ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ



MONOGRAFIE POLITECHNIKI ŁÓDZKIEJ

Recenzenci:

dr hab. inż arch. Adam Nadolny prof. PP

dr hab. inż arch. Kinga Racoń-Leja prof. PK

Opracowanie redakcyjne: Słowinia Tynecka-Makowska

Skład i łamanie: Aleksandra Gajderowicz

Projekt okładki: Aleksander Serafin

© Copyright by Politechnika Łódzka, Łódź 2022

ISBN 978-83-66287-62-4

Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej

93-005 Łódź, ul. Wólczańska 223

tel. 042 631 20 87, 042 631 29 52

e-mail: zamowienia@info.p.lodz.pl

www.wydawnictwa.p.lodz.pl

Monografie Politechniki Łódzkiej, nr 2328

Wydanie pierwsze

Nakład 100 egz.; 40 arkuszy drukarskich

Druk i oprawa: Drukarnia Quick-Druk,

90-562 Łódź, ul. Łąkowa 11

Książkę dedykuję mojej żonie Annie

Dziękuję wymienionym tutaj osobom za bezinteresowną pomoc, jaka została mi udzielona podczas pracy nad książką:

Prof. **Peter Blundell Jones**

The University of Sheffield – School of Architecture – Sheffield – Wielka Brytania

Prof. **Jasper Ceppl**

Hochschule Anhalt – Graduate School of Architecture – Dessau – Niemcy

Maria Falkner

Delugan Meissl Associated Architects – Wiedeń – Austria

Karin Grausam

RLP Rüdiger Lainer+Partner Architekten – Wiedeń – Austria

Sabine Haase-Zugmann

Gerald Zugmann Fotografie – Wiedeń – Austria

Prof. **Kenneth Michael Hays**

Harvard University – Graduate School of Design – Cambridge (Mass.) – USA

Caroline Hesse

Spengler – Wiescholek Architekten Stadtplaner – Hamburg – Niemcy

Karl H. Hoffmann

Hamburgisches Architekturarchiv – Hamburg – Niemcy

Marina Jovanovic

Coop Himmelb(l)au Wolf D. Prix & Partner – Wiedeń – Austria

Dr. **Ursula Keltz**

Staedtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau – Monachium – Niemcy

Prof. **Karla Kowalski**

Szyszkowitz – Kowalski+Partner Architekten – Graz – Austria

Prof. **Andreas Meck**

Meck Architekten - Monachium – Niemcy

Hermine Palme

Ortner & Ortner Baukunst – Wiedeń – Austria

Verena Plank

Österreichische Friedrich Und Lillian Kiesler – Privatstiftung – Wiedeń – Austria

Verena Reelsen

Behnisch Architekten – Stuttgart – Niemcy

Dr. **Beata Sirowy**

Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo – Oslo – Norwegia

Prof. **Frank Rolf Werner**

Bergische Universität Wuppertal – Wuppertal – Niemcy

(w kolejności alfabetycznej)

Architektura świadczy o kondycji ludzkości

Hans Hollein, 1968

Spis treści

Wstęp	13
Zarys problemu	15
Przyczynek do badań	16
Zakres terytorialny i czasowy	17
Stan badań	20
Metoda i cel badawczy oraz dodatkowe źródła wiedzy	23
Rozdział 1. Wprowadzenie do zagadnień	25
Uwagi o początkach nurtu	27
Identyfikacja miejsca	27
Kontestacja	28
Abstrakcja	29
Autoekspresja	30
Specyfika pierwiastka ekspresywnego	32
W poszukiwaniu nowego nurtu	32
Dwa ośrodki kształtowania myśli neoekspresjonistycznej	34
Szkoła berlińska	35
Obszary zachodnie i architektura sakralna	40
Ukonstytuowanie się nowych wzorców	45
Rozdział 2. Jednolitość i różnorodność	47
Wielogłos ekspresji	49
Jednolitość i różnorodność związane symbolami	49
Monumentalizm, wzniosłość, elitaryzm i kult jednostki	52
Zwrot ku tradycji	60
Erudycyjny eklektyzm	63
Efekt konfrontacji	71
Rozdział 3. Rzeźbiarski wymiar betonu	75
Beton i nowa jakość plastyczna	77
Rzeźbiarski monolit i architektura sakralna	78
Ekspansja konwencji brutalistycznej poza sferą sakralną	86
Poetyka gór – Betonfelsen	93
Dynamiczne układy kubaturowe	100
Wymowa pustki	102
Rola materiału	111
Rozdział 4. Apoteoza kryształowej estetyki	113
Poetyka szkła i koloru	115
Odsłona brutalistyczna	119
Szklane struktury	125
Na polu dekonstrukcji	128
Szkło jako medium w architekturze	138

Rozdział 5. Od paradygmatu złożoności do schematu dynamicznego	141
Nieredukowalna złożoność relacji przestrzennych	143
Przejście od destabilizacji struktury do dynamizmu	144
Konfrontacja kierunkowa	150
Konfrontacja nowych form z istniejącą materią	153
Dynamizm jako autonomiczne podłoże ekspresji architektonicznej	158
Architektura nieustannej przemiany	172
Rozdział 6. Destrukcyjne mechanizmy ekspresji	173
Siły odśrodkowe	175
Syndrom wewnątrz kulturowych pęknięć	175
Meandry cielesności na drodze do destabilizacji konstruktów estetycznych	181
Czynniki destrukcyjne	182
Przebiegi w predefiniowanej strukturze	184
Od supremacji linii do deformacji	196
Źródła dekompozycji ekspresjonistycznej	204
Ekspresjonizm abstrakcyjny, akcjonizm wiedeński i czysta postać procesu	212
Dwie strategie destrukcyjne	229
Rozdział 7. Alternatywa biomorficzna	231
Źródła tendencji biomorficznej	233
Znaczenie Szkoły Grazkiej	235
Eksperyment wiedeński	240
Architektura faunistyczna	242
Znaczenie narracji biomorficznej	249
Rozdział 8. Wielowymiarowość ekspresjonistycznej strategii kolorystycznej	253
Rola koloru	255
Teoria Goethego i jej następstwa	255
Współczesność	258
Środowisko Grazu	259
Alpejska architektura i kontekst miejsca	265
Gabinet osobliwości i wielobarwna mozaika	267
Czystość koloru	270
Podstawowy element kompozycji	274
Ekspresja kolorystyczna	278
Zakończenie	281
Problem katalogowego ujęcia nurtu	283
Stosunki w obrębie tradycji i nowoczesności	284
Potrzeba kontestacji ustalonego ładu i aspekty kontrkulturowe	287
Podsumowanie	289
Bibliografia Źródła ilustracji Summary	291

SKRÓTY STOSOWANE W OPRACOWANIU

AT - Austria / Republika Austrii
DE - Niemcy / Republika Federalna Niemiec
PL - Polska / Rzeczpospolita Polska

WSTĘP



Na poprzedniej stronie:

**Hermann Fehling, Daniel Gogel, Günter Ssymmank: Institut für Hygiene und Mikrobiologie
der Freien Universität Berlin, Berlin /DE/ 1974**

fot. Aleksander Serafin

ZARYS PROBLEMU

Dzieje architektury można traktować jako trwały zapis rozwoju idei. Współczesność, którą określa mnogość postaw i która niesie ze sobą symultaniczność procesów społecznych, często formułuje problematykę dla dzisiejszych badaczy architektury. Wątpliwości zaś dotyczą przede wszystkim identyfikacji granic, w obrębie których działalność twórcza ma albo charakter pozawerbalnej wypowiedzi, albo jest już tylko emanacją czystej estetyki.

Podążając za konkluzją Rüdigera Bubnera, że „dla europejskiego myślenia sztuka stała się czymś znaczącym, kiedy odkryto w niej zwierciadło życia”¹, można podjąć próbę rozszerzenia tego poglądu na architekturę. To skłania do pogłębionej refleksji nad determinującymi jej współczesny rozwój procesami i do podjęcia próby uchwycenia powstających w tej architektonicznej przestrzeni skomplikowanych zależności.

Obecnie dwubiegunowy podział europejskiej kultury artystycznej ponownie symbolizują kierunki Neue Sachlichkeit* (Nowy Obiektywizm) i ekspresjonizm². Ta dwoista natura architektury zasadza się na rozróżnieniu warstwy *aísthēsis* (gr. αἴσθησις), rozumianej jako czyste odczucie, i sfery *noēsis* (gr. νόησις), czyli odbioru intelektualnego. Dla całego nurtu ekspresyjnego objawiającego się w architekturze niezwykle sugestywna wydaje się w tym świetle koncepcja Reynera Banhama, który definiuje ekspresjonizm na zasadzie kontrapozycji. Twierdzi on, że uzewnętrznienie funkcji budynku oznacza podejście nieekspresjonistyczne³. Obecność brytyjskiego dyskursu wymaga odnotowania również opinii Nikolausa Pevsnera, który jedną ze swych rozpraw opiera na założeniu, że ekspresjonizm jest przeciwieństwem racjonalizmu⁴. Powtórnie pojawia się tu zatem konfrontacja przedmiotowego ukierunkowania i Neues Bauen (Nowe Budownictwo) jako ruchu, który jednoznacznie przedkładał aspekty praktyczne nad stylistycznymi.

Taka próba spolaryzowania aktualnych tendencji architektonicznych samoistnie narzuca pewne scenariusze, konfrontując ze sobą modernistyczny funkcjonalizm i ekspresjonizm. Dlatego współcześnie można mówić o zjawisku zwanym *nowym ekspresjonizmem*. Wolfgang Pehnt zwraca jednak uwagę, że w sferze społecznej zmienił się przekaz tego nurtu z uwagi na częściowe wyczerpanie się dawnego potencjału ideologicznego⁵, chociaż wciąż zauważalna jest aktualność pewnych pierwotnych paradygmatów, które ukonstytuowały ekspresjonizm w szeroko rozumianej kulturze. Określenie *nowy ekspresjonizm* można zatem stosować wymiennie z innym funkcjonującym w literaturze – *nowa ekspresja*, co sprzyja eksponowaniu znaczenia czynnika ekspresyjnego w teraźniejszym kontekście.

* Pojęcie Neue Sachlichkeit (Nowy Obiektywizm) w odniesieniu do architektury będzie używane wymiennie z Neues Bauen (Nowe Budownictwo). Oba identyfikują racjonalistyczne ukierunkowanie modernistyczne, oznaczające zwrot ku praktycznemu zaangażowaniu w twórczość. Nie są jednak w pełni tożsame. Wszelkie różnice i nieporozumienia w kwestii ich pojmowania wzięły swój początek ze współcześnie podjętej próby uzgodnienia terminologii dla wszelkich dziedzin aktywności twórczej, takich jak muzyka, literatura, fotografia, teatr, malarstwo i architektura. Faktycznie termin Neue Sachlichkeit był wypromowany w latach 20. XX wieku przez Gustava Friedricha Hartlauba w odniesieniu do nowej odsłony figuratywnego naturalizmu w malarstwie jako reakcji na ekspresjonizm. Odnoszące się jedynie do kwestii budowlanych określenie Neues Bauen z natury rzeczy nie opisywało generalnej, ogólnokulturowej tendencji.

¹ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 143.

² M. Tafuri, *Architecture and utopia*. Design and capitalist development, MIT Press, Cambridge-Massachusetts-London 1976, p. 110.

³ R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 415.

⁴ [Cf.] N. Pevsner, J. Richards, *The Anti-Rationalists*, Architectural Press, London 1973.

⁵ W. Pehnt, *Expressionistische Architektur damals und heute*, [in:] *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*, ed. R. Stamm, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2003, p. 16.

Podstawowe założenie tego opracowania sprowadza się do stwierdzenia, że współcześnie mamy do czynienia z kontynuacją ekspresjonizmu. Na bazie tego ustalenia rysują się dwie tezy szczegółowe. Pierwsza, że przedmiotowy nurt do dziś nie uzyskał statusu jednolitego zjawiska stylistycznego, lecz opiera się na podtrzymaniu pierwotnych założeń konceptualnych, a pojęcia, do których odnosi się ta architektura, oscylują wokół zagadnienia ekspresji. Teza druga opiera się na założeniu, że z czasem rozwój techniczny na polu architektury umożliwił kolejne różnorodne odsłony ekspresjonizmu. Początkowo ta tendencja mogła osiągnąć swobodną wymowę jedynie na gruncie malarstwa. Uzyskiwanie pełnego wyrazu w architekturze skutkowało wielowalorową aranżacją, a co więcej – było procesem długotrwałym.

PRZYZYNEK DO BADAŃ

Zarówno aktualny stan wiedzy, jak i samo obcowanie z architekturą prowadzą do jednego wniosku. Tendencja ekspresjonistyczna, w szerokim rozumieniu, domaga się poszerzenia zakresu podstawowych badań, obejmujących problematykę formy, funkcji, techniki i technologii oraz postaw i sposobów podejścia do procesu projektowego⁶. Celem badawczym tej pracy jest określenie istoty koncepcji ekspresjonistycznej, współtworzącej obraz współczesnej architektury. Chodzi nie tyle o samo ustalenie aktualnego zbioru sklasyfikowanych realizacji budowlanych, co o wzbogacanie stanu wiedzy o osobach i zjawiskach powiązanych z rozwojem tej tendencji. To z kolei pozwoli zrozumieć bardziej zaawansowane zależności i kształtujące się na ich podstawie mechanizmy, funkcjonujące we współczesnej architekturze.

Niniejsze rozważania mają poza aspektem czysto poznawczym również wymiar użyteczny. Upowszechnianie wiedzy o rzeczonych zagadnieniach wydaje się równie istotne w kręgach naukowych, co wśród projektantów, dlatego ta publikacja jest adresowana do obu środowisk. Zrozumienie teoretycznych podstaw praktyki architektonicznej umożliwia bowiem zarówno krytyczny namysł nad jej istotą, jak i warunkuje jej rozwój. Dzisiejsze następstwa ekspresjonizmu zachęcają do wyjaśnienia jego podstaw, a jednocześnie pozwalają prognozować perspektywy. Chodzi tu o przegląd architektury, która bądź już została oficjalnie zaklasyfikowana jako ekspresjonistyczna, bądź przejawia cechy, które historia uzna w przyszłości jednoznacznie za kontynuację lub reinterpretację tego kierunku, określając zamknięty katalog dzieł reprezentujących nurt.

Interesująco ujął ten problem John Willett, który swoją monografię podsumował słowami: „Jeżeli ekspresjonizm pozostaje do dziś na tyle żywym kierunkiem, aby warto było go badać, musimy spróbować zrozumieć niebezpieczeństwa ekspresjonizmu i jego osiągnięcia. Postępowanie odmienne oznacza uznanie kierunku za eksponat muzealny”⁷. Architektura bowiem, jako narzędzie projekcji problematyki ogólnokulturowej, samorzutnie odpowiada za określony przekaz społeczny. Analiza tego, co wykracza poza czysto subiektywne upodobania artysty i projektanta, jest podyktowana przede wszystkim potrzebą poszerzenia obecnego stanu wiedzy. Z tej między innymi inspiracji wyrosło to opracowanie.

⁶ Zob.: E.D. Niezabitowska, *Metody i techniki badawcze w architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2014, s. 152.

⁷ J. Willett, *Ekspresjonizm*, przeł. M. Kluk, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 277.

ZAKRES TERYTORIALNY I CZASOWY

Sprecyzowanie zakresu terytorialnego dla niniejszego opracowania, a co za tym idzie, zawężenie granic poszukiwań badawczych do obszaru Niemiec i Austrii, wynika ze specyfiki rdzennego ekspresjonizmu z początku ubiegłego wieku. Jednakowoż każdy z omawianych tu obiektów jest rozważany w odniesieniu do czasu, w którym powstawał, i według tego kryterium włączany w krąg architektury niemieckiej lub austriackiej. Obecnie niektóre z obiektów znajdują się poza administracyjnie pierwotnym terytorium, co wynika ze zmieniających się granic państw na przestrzeni burzliwych dziejów XX-wiecznej Europy. W tym sensie nie ma również znaczenia pochodzenie projektantów budynków i budowli pozostających w tematycznym centrum niniejszej pracy. Dzisiejsze procesy globalizacyjne, skuteczny przepływ informacji i względna swoboda przemieszczania się ludzi przesądzą o tym, że zasadna wydaje się analiza architektury w aspekcie jej geograficznego umiejscowienia, a nie narodowości autorów.

Fenomen nurtu polega na tym, że jak żaden inny, jest on związany z konkretnym terytorium, co siłą rzeczy skutkuje rozluźnieniem jego stylistycznej spójności. Kurt Pinthus twierdził wręcz, że „nie jest ani pożądane, ani możliwe wysunięcie ogólnej, niewieloznacznej definicji ekspresjonizmu”⁸. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że warunkiem *sine qua non* przynależności do omawianej tendencji były zarówno konotacje stylistyczne, jak i terytorialne. Tym bardziej, że określająca ten kierunek typologia zrodziła się *post factum* i w związku z tym możliwe były rozmaite nadinterpretacje.

Wypada jednak zaznaczyć, że pierwotny ekspresjonizm nie wiąże się w pełni z uwarunkowaniami językowymi. O ile bowiem jego obecność na terenach Niemiec i Austrii można uzasadnić językową spójnością, to jednak nurt ten nie objął swym zasięgiem Szwajcarii, nawet w kantonach niemieckojęzycznych. Wpływowe środowisko artystyczne Zurychu utożsamiano początkowo z dadaizmem, mimo że niektóre rozwiązania twórcze jego przedstawicieli można kojarzyć pod względem wizualnym z ekspresjonizmem. Wynika to jednak z pluralistycznego charakteru samego dadaizmu, o którym łatwiej mówić jako o fackie kulturowym eidetycznie zorientowanym na zakwestionowanie istoty sztuki jako takiej, niż jako o kierunku stylistycznie sprecyzowanym. Także współcześnie w Szwajcarii widoczna jest w sferze samej architektury odmienność, która przede wszystkim zdaje się opierać na minimalizmie, wynikającym z ogólnego przywiązania szwajcarskich twórców do wzorców platońskich.

Przyjęcie obszaru geograficznego za kryterium artystyczno-estetycznej kwalifikacji nie wynika z uwarunkowań etnicznych. Wielonarodowość i różnorodność kulturowa Imperium Habsburgów, która przeniosła się na późniejszą otwartość światopoglądową stolicy Austrii, jest dowodem, że problemów estetycznej identyfikacji nurtu nie można sprowadzić do wymiaru narodowego. Idea społeczeństwa doskonałego, odwołująca się do tradycji łacińskich i oparta na chrześcijańskich wzorcach, objęła swym zasięgiem także aspiracje uniwersalne, które z natury rzeczy wymuszały twórczy postęp, nawet gdy państwo chyliło się ku upadkowi. Zygmunt Bauman poetycko ujął to słowami: „Na początku stulecia był Wiedeń miastem nowych

⁸ K. Pinthus, *Wspomnienia o początkach ekspresjonizmu*, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, przeł. A. Chojńska, K. Chojński, E. Radziwiłłowa, wybór tekstów do wyd. pol. L. Sokół, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1983, s. 5.

i porywających perspektyw nowoczesnego życia – życia o treściach bogatych i fascynujących jak nigdy dotąd. [...] »Zrób coś – nie stój w miejscu!« – ten nakaz nadzwyczaj silnie przemawiał do ludzkich uszu”⁹. Manfredo Tafuri twierdzi, że to właśnie w Wiedniu architektura ekspresjonizmu wchłonęła niejednoznaczność żywotności sprzeczności, które opierały się między innymi na tym, że nowoczesność mogła oddziaływać na umysły poprzez promocję techniki¹⁰. Te paradoksalne koincydencje modernizmu i ekspresjonizmu będą zresztą zauważalne w dalszej części opracowania.

Wiedeń utrzymał taki wizerunek postępowej metropolii pomimo przemian systemowo-społecznych w pierwszych dekadach XX wieku. Również dzisiaj jest silnym ośrodkiem kulturowym, o czym może świadczyć stanowisko Hansa Holleina, jednego z czołowych przedstawicieli austriackiej „neoawangardy”. Według niego Wiedeń należy w skali świata do grupy tych pięciu miast, z których wzywano do wdrożenia radykalnych koncepcji z pogranicza fantastyki i utopijnych wizji przyszłości¹¹. Owo nowatorstwo, jakie ujawniło się w latach 60. minionego stulecia, przesądziło o intelektualnej otwartości i, co za tym idzie, o różnorodności dzisiejszej austriackiej architektury.

Analizując tę sytuację, można oprzeć się na autorytecie Ottona Kapfinger. Ten uznany badacz architektury austriackiej twierdzi, że na obraz współczesności składa się zintensyfikowane spektrum światopoglądowe, które określają trzy różne szkoły: Wiedeń, Graz i Innsbruck¹². O ile stolica Tyrolu pod względem architektonicznym charakteryzuje się znacznym pokrewieństwem z minimalizmem szwajcarskim, więc nie jest interesująca pod względem rozwoju nurtu ekspresjonistycznego, o tyle nie sposób pomijać drugiego spośród tych prężnie działających ośrodków. Friedrich Achleitner stwierdził na przykład o środowisku w Grazu, że właśnie ono reagowało gwałtowniej wobec międzynarodowych tendencji, a przy tym mniej krytycznie w porównaniu z awangardą wiedeńską¹³. Można wręcz mówić o niejkiej rywalizacji pomiędzy oboma ośrodkami. Pomimo znacznych nakładów finansowych, których beneficjentem z natury rzeczy jest stolica kraju, afiliacją regionu Styrii legitymują się architekci, uznani także poza granicami Austrii, tacy jak Günther Domenig, Klaus Kada czy zespół Karli Kowalski i Michaela Szyszkowitza. Swoistym znakiem towarowym identyfikującym znaczną część dokonań tego środowiska była Grazer Schule (Szkoła Grazka), która jednak – wbrew nazwie – nigdy nie ukształtowała konkretnego programu uniwersyteckiego¹⁴. Zidentyfikowała ona natomiast bardzo zindywidualizowaną i współczesną plastyczną wymowę, która, co do zasady, nie podejmowała dialogu z tradycją.

Uwydatnienie roli, jaką odegrały dwa wymienione miasta, nie umniejsza roli innych austriackich ośrodków architektonicznych, takich jak Salzburg, Linz czy Innsbruck. Jednak w kontekście samego wskrzeszenia idei ekspresjonistycznej wpływ Wiednia i Grazu wydaje się na tyle znaczący, że wolno go uznać za

⁹ Z. Bauman, *Pamięć jako wyzwanie*, [w:] idem, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadającym świecie*, przeł. A. Zeidler Janiszewska, Oficyna, Łódź 2010, s. 89.

¹⁰ M. Tafuri, *Architecture and utopia...*, op. cit., pp. 109–110.

¹¹ H. Hollein, *Sensing the future: the architect as seismograph*, [in:] *Essays on architecture*, ed. S. de Vallée, Papadakis Publisher, London 2007, p. 11.

¹² *Otto Kapfinger und Gabriele Kaiser im Gespräch*, [in:] O. Kapfinger, *Kommende Architektur*, Architekturzentrum Wien – Springer, Wien 2003, p. 7.

¹³ F. Achleitner, *Mit und gegen Hauberrisser? – Einige Behauptungen zu Grazer Schule*, [in:] *Architektur aus Graz*, ed. E. Giselsbrecht, Künstlerhaus Graz, Graz 1981, p. 6.

¹⁴ G. Feuerstein, *Visions and realities. The Austrian scene in the 1960s and 1970s*, [in:] *Beyond art: a third culture. A comparative study in cultures. Art and science in 20th century Austria and Hungary*, ed. P. Weibel, Springer, Wien 2005, p. 576.

w pełni porównywalny z oddziaływaniem czołowych ośrodków niemieckich, a nawet je przewyższający. Tym samym pomimo różnicy terytorialnej krajów, do których administracyjnie przynależą, można mówić w kontekście omawianych zagadnień o względnej równowadze znaczeniowej pomiędzy wskazanymi tu ośrodkami zlokalizowanymi w Niemczech i w Austrii.

Innym istotnym aspektem terytorialnym są uwarunkowane historycznie różnice artystyczno-kulturowe pomiędzy północną a południową częścią Niemiec. Rysująca się w ten sposób umowna granica może być też potraktowana jako rozdział wpływów niderlandzkich i włoskich, co szczególnie znamionuje dawne czasy względnej izolacji narodów europejskich. Rezultatem sygnalizowanych tutaj różnic jest swoisty łuk narracyjny, który wprowadzie niechronologicznie, lecz geograficznie, pozwala zwizualizować tę problematykę.

Tak przeprowadzony podział nakazuje uwypuklić, w kontekście obszarów południowych, rolę Monachium jako miejsca narodzin malarstwa ekspresjonistycznego. Dla samej zaś architektury szczególnym miastem wydaje się Stuttgart, gdzie pierwsze szlify zdobywali twórcy Szkoły Grażkiej. Na wyjątkową uwagę zasługuje tutaj działalność projektowa Güntera Behnischa, której pokłosem jest przede wszystkim budynek Instytutu Hysolar. Ilustracje przedstawiające dynamiczny układ jego dachu można obejrzeć w wydawanych na całym świecie monografiach współczesnej architektury.

Na przeciwnym biegunie znajdują się natomiast dwa najważniejsze ośrodki – Hamburg i Berlin. Pierwszy, z ikonicznym Chilehaus autorstwa Fritza Högera oraz wieloma projektami Fritza Schumachera, stanowi zapis rozwoju omawianej konwencji nie tylko poprzez realizacje historyczne, ale także najnowsze, nawiązujące do ekspresjonistycznego dziedzictwa. Drugi zaś ośrodek zdołał wykreować odrębną tendencję definiującą neoekspresjonizm – Szkołę Berlińską. Wczesne projekty pionierów nurtu ustanowiły potencjał, który w okresie powojennym stał się podstawą ponownego rozkwitu tej myśli estetycznej w Charlottenburgu, a zatem w zachodniej części rozgraniczzonego murem miasta. Abstrahując od tak nakreślonego, biegunowo zorientowanego podziału wpływów, zauważenia wymaga także znaczący udział kraju związkowego – Nadrenii Północnej-Westfalii. Na tych terenach znajdują się liczne realizacje Gottfrieda Böhma – przykłady architektury sakralnej wpisujące się jednoznacznie w ramy neoekspresjonizmu.

Niezależnie od aspektów terytorialnych niniejsze opracowanie z natury rzeczy narzuca przyjęcie również pewnych ram czasowych dla badań nad ewolucją koncepcji ekspresjonistycznej w niemieckiej i austriackiej architekturze współczesnej. Najprostsze jest pod tym względem sprecyzowanie końcowego punktu, do którego prowadzą podporządkowane tematowi analizy – czasy najnowsze, które z dzisiejszego punktu widzenia niejako wieńczą rozwój architektury współczesnej. Wskazanie momentu początkowego wymaga natomiast wyjaśnienia. Zastrzegając, że monografia ta w żadnym wypadku nie stanowi opracowania traktującego o historii stylu ekspresjonistycznego, należy stwierdzić, że oznaczenie pierwotnej daty zainicjowania omawianych procesów w architekturze ma charakter umowny, gdyż ekspresja jako taka jest immanentną cechą tej dyscypliny twórczej. Niniejsza praca, mieszcząc się w dziedzinie teorii architektury, opisuje szerzej rozumiane procesy, których wstępna faza jest rozpoznawalna już w epoce baroku, a nawet wcześniej, w średniowieczu. Potrzeba utrzymania dyskursu w konkretnie zagadnienia narzuca

jednak ograniczenie rozważań do architektury współczesnej, przez którą należy rozumieć wszystkie nurty, jakie dotychczas wykształciły się po secesji, manifestującej wyjście z XIX-wiecznej doktryny historyzmu.

Zasadniczo, inicjalne zaprezentowanie postaw ekspresjonistycznych na gruncie sztuk pięknych nastąpiło pod koniec pierwszej dekady XX wieku. Początek nurtu ekspresjonistycznego w architekturze identyfikuje jednak pojawienie się w kolejnym dziesięcioleciu stylu mistyczno-fantastycznego. Za przełomowe pod tym względem uchodzą realizacje Hansa Poelziga, a wśród nich zaporą z 1914 roku w niemieckim Klingenbergu. Obiekty te jednak poprzedziła budowa w roku 1913 wrocławskiej Hali Stulecia według projektu Maxa Berga, a także realizacje kilku wcześniejszych projektów samego Poelziga, takie jak wieża wodna w Poznaniu, fabryka w Luboniu czy dom handlowy we Wrocławiu, które nosiły już pewne znamiona ekspresjonizmu. Chociaż uwypuklenie ich roli i uznanie tego konkretnego momentu dziejowego za formalnie początkowy punkt dociekań jest konieczne, byłoby działaniem powierzchownym ograniczenie zainteresowań do ekspresjonizmu skatalogowanego w antykwarycznym rozumieniu.

STAN BADAŃ

Światowa literatura wykazywała dotychczas zainteresowanie zarówno tematyką ekspresjonizmu jako minionego stylu uwidaczniającego się w wielu sferach kultury, jak i zagadnieniami ekspresji rozumianej jako nieokreślone w czasie zjawisko, specyficzne dla wielu dziedzin twórczych, wśród nich także dla architektury. Widoczne jest jednak odrębne traktowanie tych dwóch kwestii, co rzutuje na niezadowalający stan badań nad przedmiotowym zagadnieniem w obrębie architektury współczesnej, a w szczególności w najnowszej.

Ważną pozycję na tle całego zbioru literatury przedmiotu stanowi książka *The evolution of 20th century architecture* autorstwa Kennetha Framptona, brytyjskiego architekta, laureata prestiżowego niemieckiego wyróżnienia w dziedzinie teorii – nagrody im. Ericha Schellinga. Szczególnie w rozdziale *European Expressionism: from the Crystal Chain to Coop Himmelblau, 1901–1998* autor jednoznacznie podkreśla ciągłość stylu ekspresjonistycznego od początków ruchu nowoczesnego do dziś.

Niniejsza monografia naturalnie musiała uwzględnić obserwacje i wnioski niemieckich badaczy i krytyków architektury. Wiele punktów zbieżnych w kontekście ukształtowania współczesności pod szczególnym wpływem ekspresjonizmu można odnaleźć w licznych pracach przywołanego już tutaj Pehnta. Są wśród nich opracowania przekrojowe, pomagające wstępnie określić problemy badawcze, ale także zbiory tekstów źródłowych, takie jak *Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts* oraz *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert. Ideen – Bauten – Dokumente*. Cennych informacji dostarcza także lektura pojedynczych esejów Pehnta, publikowanych w opracowaniach zbiorowych poświęconych architekturze. Wśród nich na szczególną uwagę zasługuje tekst tego autora *Expressionistische Architektur damals und heute. Vom »großen Allgemeingefühl« zur kleinen Sensation* opublikowany w zbiorze *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus* pod redakcją Rainera Stamma. Innym badaczem, którego znaczenie w tym względzie jest oczywiste, jest Manfred Sack, jeden z najwybitniejszych niemieckich krytyków architektury. Nie można również pominąć roli Heinricha Klotza, który w ujęciu ogólnokulturowym wprowadził pojęcie

Zweite Moderne. Zawężenia do pojęć architektury i wyjaśnienia tego zjawiska Klotz dokonał w książce *Architektur der Zweiten Moderne. Ein Essay zur Ankündigung des Neuen*. Pomimo bardzo szerokiego ujęcia, dalece wykraczającego poza ramy przedmiotowe niniejszej pracy, nie można w tym miejscu pominąć jego monografii *Moderne und postmoderne. Architektur der Gegenwart. 1960–1980*. Ze szczególną starannością opisując przykłady postępowej twórczości tego okresu, autor ujawnił wiele informacji, które rzuciły nowe światło na analizowane problemy.

Szerokiego spojrzenia na kwestię rozwoju myśli austriackiej, także w kontekście południowoniemieckim, dostarcza Eeva-Liisa Pelkonen w monografii *"Achtung Architektur!" Image and phantasm in contemporary Austrian architecture*. Autorka wyjątkowo dogłębnie analizuje kluczowe zamierzenia budowlane, odnosząc się do zjawisk kulturowych, które miały na nie wpływ. Zaawansowanych studiów nad dokonaniem austriackiego środowiska artystycznego, w tym również architektonicznego, podjął się z kolei Peter Weibel w rozprawie pt. *Beyond art: a third culture. A comparative study in cultures art and science in 20th century Austria and Hungary*. Istotne wydaje się zwrócenie uwagi na łuk narracyjny, jaki autor zarysował zaczynając od akcjonizmu, poprzez dekonstruktywizm i utopię technologiczną, aż po dynamiczną architekturę wiedeńską, wskazując na ciągłość kulturową między tymi zjawiskami. Istotne miejsce wśród wymienionych zajmuje też praca *A century of Austrian Design: 1900–2005* autorstwa Tulgi Beyerle i Karin Hirschberger. Wyróżnia ją katalogowy układ, który w przeciwieństwie do wydawnictwa Weibela nie naświetla powiązań merytorycznych pomiędzy dokonaniem poszczególnych twórców, stanowi jednak interesujące zestawienie przeglądowe i wartościowy materiał analityczno-porównawczy.

Także Rudolf Arnheim, uznany na świecie teoretyk sztuki i architektury pochodzący z Berlina, poświęcił ekspresji znaczną część swojego dzieła *The Dynamics of Architectural Form (Dynamika formy architektonicznej* – wyd. pol. 2016, Oficyna). W ostatnim rozdziale przeprowadził analizę ekspresji na polu architektury. Podobnie temat podjął Gunnar Birkerts w pracy *Process and expression in architectural form*. Charakterystyczne w tym wypadku jest zaakcentowanie znaczenia niemieckiego *Zeitgeist*.

W Polsce nowatorskie badania nad architektoniczną ekspresją w kontekście kontynuacji omawianego ruchu estetycznego podjął Tomasz Kozłowski na łamach książki *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*. Autor skupił się na architekturze najnowszej, co stanowi wyjątek na tle literatury przedmiotu, skoncentrowanej dotąd głównie na ekspresjonizmie uprawomocnionym historycznie. Niezwykle istotne w świetle tej monografii wydaje się usankcjonowanie polskiej terminologii, w szczególności wprowadzenie do naukowego dyskursu pojęcia *nowy ekspresjonizm* w odniesieniu do architektury. Monografia Kozłowskiego umożliwiła pogłębienie badań dotyczących współczesnego nurtu i kontynuowanie dociekań w aspektowo zawężanych polach tematycznych. Wśród krajowych publikacji na szczególną uwagę zasługuje również opracowanie *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej* Stanisława Latoura i Adama Szymskiego. Pomimo że książka nie jest poświęcona jedynie zagadnieniu ekspresji, wielokrotnie odnosi się do problematyki kontynuacji ruchu ekspresjonistycznego, także w kontekście brutalizmu, co okazało się bardzo inspirujące dla naukowych dociekań nt. rozwoju ekspresjonizmu. Omawiane zjawiska estetyczne zainteresowały również Jadwigę Sławińską, która w monograficznym studium *Ekspresja sił*

w nowoczesnej architekturze skoncentrowała się zwłaszcza na śmiałych współczesnych konstrukcjach budowlanych, wywodząc ich genezę z pierwotnego ekspresjonizmu.

Operowanie pojęciem *ekspresji* w odniesieniu do kultury krajów niemieckojęzycznych nie może się obyć bez rozpoznania zagadnień związanych z ruchem ekspresjonistycznym w Niemczech i Austrii na początku XX wieku. Niezbędnej wiedzy na temat tego rdzennego nurtu dostarczyły autorowi źródłowe teksty pionierów ekspresjonizmu oraz przekrojowe opracowania z zakresu historii współczesności, co pozwoliło określić rdzeń teoretyczny i sprecyzować kierunki dalszych poszukiwań w dzisiejszej architekturze. Szczególnie godna uwagi pod tym względem jest praca zbiorowa napisana pod kierownictwem Lionela Richarda *Encycopédie de l'Expressionnisme* (*Encyklopedia ekspresjonizmu* – wyd. pol. 1996, WAiF). Jej obszerna zawartość zaskakuje czytelnika, który wnioskując z tytułu mógłby się spodziewać lapidarnego ujęcia podstawowych pojęć związanych z nurtem. W rzeczywistości jest to monografia dogłębna, wieloaspektowo analityczna. Autorzy wielokrotnie uwydatniają swoistość niemieckiego ujęcia.

Problematykę związaną z myślą ekspresjonistyczną podjął też przywołany wcześniej Willett w przełożonym na język polski tekście pt. *Niemiecka mieszanka*, stanowiącym rozdział monografii *Expressionism* (*Ekspresjonizm* – wyd. pol. 1976, WAiF). Praca ta charakteryzuje się nadzwyczaj syntetycznym ujęciem problematyki z pogranicza różnych dyscyplin twórczych. W światowej literaturze specjalistycznej jest też nad wyraz często cytowane inne anglojęzyczne opracowanie – Timothy'ego Bensona – pt. *Expressionist utopias: paradise, metropolis, architectural fantasy*. Książka jest opatrzona apendyksem zawierającym źródłowe teksty autorstwa pionierów niemieckiego ekspresjonizmu i jego głównych teoretyków. Także dostęp do historycznych publikacji wielkich humanistów poruszających się w obrębie architektury, takich jak Wilhelm Worringer, czy też praktyków jak Fritz Schumacher, umożliwił zapoznanie się z ich poglądami*. Warto przy tym zauważyć, że charakteryzujące się często archaicznym językiem oryginalne teksty oddają także ducha epoki, w której powstawały.

* Wśród źródeł pochodzących z początku XX wieku pewne światło na omawianą problematykę rzucają rozprawy Schumachera, takie jak „Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architektonischen Zeitfragen” („Walka o sztukę. Przyczynek do aktualnej problematyki architektonicznej”), czy Worringera, wśród których najważniejszą dla rozwoju ekspresjonizmu jest *Abstraktion und Einfühlung* („Abstrakcja i empatia”). Ponieważ jednak zjawisko architektonicznej ekspresji nie dotyczy tylko nurtów zorientowanych na modernizm, lecz odwołuje się także do wybranych epok minionych, istotną pozycją wśród prac Worringera jest rozprawa *Formprobleme der Gotik*. Również Schumacher odwołuje się do motywów średniowiecznych, czerpiąc częstokroć z niemieckich wzorców, czego ślady są zauważalne w esejach takich jak *Goethe und die Architektur*, pochodzącym ze zbioru *Streifzüge eines Architekten. Gesammelte Aufsätze*, czy *Architektur und Nationalität*, opublikowanym w cyklu pt. *Grundlagen der Baukunst. Studien zum Beruf des Architekten*.

Inne teksty, szczególnie cenne pod względem analizy rzeczywistych założeń autorskich, zostały zebrane i opublikowane pod redakcją Ulricha Conrada, autora uznawanego za jednego z najważniejszych niemieckich krytyków architektury. Zbiór zatytułowany *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* zawiera głównie teksty austriackich i niemieckich architektów. Innym tego rodzaju opracowaniem jest brytyjska publikacja *Essays on architecture* wydana pod redakcją Sheili de Vallée. Wśród pism znalazły się w zbiorze między innymi autorskie wystąpienia Holleina i innych architektów: Raimunda Abrahama, Patrika Schumachera oraz Wolfa Dietera Prixa, reprezentującego zespół autorów Coop Himmelblau. Bardzo obszerną antologię tekstów tej grupy projektowej zawiera zbiór „Get off of my cloud”, *Wolf D. Prix Coop Himmelblau: Texte 1968–2005* opracowany przez Martinę Kandler-Fritsch i Thomasa Kramera.

Zgodnie z założeniami tej monografii architektoniczna ekspresja domaga się zbadania jej genezy, sięgającej w głąb szeroko pojętej historii sztuki. Tak rozległe spektrum wynika ze współzależności zjawisk mieszczących się w obszarze kultury zachodniej. Tematykę ekspresji w sztuce, wprawdzie częściowo, podejmują liczne opracowania. Byłoby więc bezcelowe w tym miejscu bezładne ich wymienianie. Godne uwagi jest jednak, że wiele z tych intelektualnych ścieżek zbiega się w krajach niemieckojęzycznych, a „ślad anglosaski” przeważnie wytycza diaspora i emigracja ekonomiczna.

Spośród najbardziej uznanych teoretyków pochodzenia niemiecko-austriackiego* tematykę ekspresji w sztuce podjął między innymi światowej sławy historyk sztuki Ernst Gombrich. W 1970 roku wygłosił przed Royal Society obszerny referat *The image and the eye*, opublikowany następnie w zbiorze *Non – verbal communication* opracowanym pod redakcją Roberta Aubreya Hinde’a**. Także wybór tekstów Erwina Panofsky’ego pt. *Studia z historii sztuki* stanowi cenne źródło wiedzy o meandrach sztuki architektonicznej, nie tylko zresztą w kontekście zagadnień ekspresji. Polski przekład opatrzonego wstępem Jana Białostockiego i posłowiem autora ukazał się w Polsce w 1971 roku. W należącym do zbioru słynnym eseju *Architektura gotycka i scholastyka* Panofsky odwołuje się do konfrontacji mistycyzmu i nominalizmu, a także omawia zagadnienia zmysłowości i emocjonalności na kanwie integracji rzeźby i architektury dawnej.

* Do grupy tej należałoby zaliczyć przede wszystkim badaczy takich, jak Aby Warburg, Erwin Panofsky, a przede wszystkim Ernst Gombrich.

** Referat został też przedrukowany pod tytułem *Action and Expression in Western Art* jako część zbioru *The essential Gombrich* (E.H. Gombrich, *Pisma o sztuce i kulturze* – wyd. pol. 2011, Universitas), opracowanego przez Richarda Woodfielda.

Próba oderwania zjawiska ekspresji od dwóch konwencji stylistycznych, które nominalnie się do niej odwoływały, byłaby tutaj niecelowa. I tak, nadzwyczaj interesującą pozycją w zakresie integracji różnych dziedzin twórczości jest książka zatytułowana *L'Expressionnisme dans le théâtre européen (Ekspresjonizm w teatrze europejskim)* – wyd. pol. 1983, PIW). To zbiór materiałów prezentowanych w 1968 roku podczas kolokwium zorganizowanego między innymi przez Centrum Studiów Niemieckich Uniwersytetu w Strasburgu. W tym interdyscyplinarnym opracowaniu umiejętnie zwrócono uwagę na pokrewieństwo z architekturą sztuk wizualnych, w tym scenografii, skupionych pod wspólnym mianownikiem ekspresjonizmu.

Ekspresjonizmowi abstrakcyjnemu poświęciła z kolei monografię *Abstrakter Expressionismus* Barbara Hess. Powszechnie uznany za integralny ruch artystyczny, może się wydawać w jej ujęciu stylem szczególnie związanym z kulturą północnoamerykańską. Twórczość takich artystów, jak Hans Hofmann, który uzyskał wykształcenie w monachijskiej akademii, wskazuje jednak na międzynarodowy charakter nurtu, rozwijającego się przy znacznym udziale niemieckich ekspresjonistów pozostających na emigracji.

METODA I CEL BADAWCZY ORAZ DODATKOWE ŹRÓDŁA WIEDZY

Zastosowanie interpretacyjnej metody badawczej – zgodnie z typologią metod w ujęciu Elżbiety Niezabitowskiej¹⁵ – pozwoliło autorowi na dogłębną analizę licznych realizacji architektonicznych. Celem było odnalezienie istoty koncepcji ekspresjonistycznej współtworzącej obraz współczesnej architektury,

¹⁵ E. D. Niezabitowska, *Metody i techniki badawcze...*, op. cit.

z uwzględnieniem jej genetycznych początków i wskazaniem stopniowych zmian. Osiągnięcie tak zdefiniowanego celu naukowego wymagało zróżnicowania technik badawczych, takich jak kwerendy i krytyka piśmiennictwa, sporządzanie roboczych opisów i analiz, przeprowadzanie wizji lokalnych umożliwiających przygotowanie dokumentacji fotograficznej, a także nawiązanie kontaktu z osobami, które miały unikalną wiedzę o obiektach pozostających w centrum zainteresowania autora i zechciały się nią podzielić. Dokonane na tej podstawie zestawienia pozwoliły rozpoznać i opisać zróżnicowanie ścieżek ewolucji myśli ekspresjonistycznej.

Przeprowadzenie pełnego przeglądu literatury przedmiotu wymagało między innymi studiów w archiwach i bibliotekach. Najbardziej owocne wydają się pod tym względem badania własne autora w Das Hamburgisches Architekturarchiv (Hamburskie Archiwum Architektoniczne). Instytucja ta gromadzi zarówno materiały z zakresu architektury i urbanistyki Hamburga, jak i dotyczące projektantów, których biografie łączą się z dziejami miasta*. Efektywne okazały się także pobyty w wiedeńskim Die Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler – Privatstiftung (archiwum Austriackiej Prywatnej Fundacji Fryderyka i Lillian Kieslerów) oraz w monachijskim Städtische Galerie im Lenbachhaus (archiwum Miejskiej Galerii Lenbachhaus). Instytucje te, skoncentrowane wprawdzie na sztukach pięknych, udostępniają materiały, których analiza pozwala osadzić zjawiska będące centralnym punktem odniesień w tej pracy w szerszym kontekście kulturowym, a sama działalność Fredericka Kieslera wydaje się symbolicznym pomostem łączącym sztukę z architekturą.

Cennym źródłem informacji były również niezwykle obszerne zbiory biblioteczne dwóch monachijskich instytucji: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Centralny Instytut Historii Sztuki) oraz Bayerische Staatsbibliothek (Bawarska Biblioteka Państwowa). W ich zasobach** znajdują się liczne nieosiągalne w Polsce publikacje, często zupełnie współczesne, wąsko specjalistyczne, współtworzące podstawę tego opracowania.

Niezwykle motywujące było dla autora nawiązanie osobistej korespondencji z największymi autorytetami w dziedzinie badań nad architekturą współczesną, jak Kenneth Michael Hays z Harvard University, Peter Blundell Jones z University of Sheffield i Frank Rolf Werner z Bergische Universität Wuppertal, a także z samymi twórcami, jak Karla Kowalski. Bardzo pomocne okazały się również materiały dostarczone bezpośrednio przez pracownie projektowe, których realizacje stanowiły podstawę analiz na potrzeby niniejszego opracowania – Coop Himmelblau, Delugan Meissl, RLP Rüdiger Lainer, Ortner & Ortner Baukunst, Behnisch Architekten, Spengler–Wiescholek i wiele innych. Staranne przygotowanie tej publikacji nie byłoby jednak możliwe bez badań *in situ*. Bezpośredni ogląd architektury w Niemczech i Austrii umożliwił zarówno rzetelną ocenę jej skali, jak i przestrzennego kontekstu, a nierzadko pozwolił zrozumieć haptyczny charakter dzieł, wymykający się czysto wizualnemu przekazowi.

* Współcześnie w granicach Hamburga znajduje się między innymi Altona. Ten ponadczterćmilionowy okręg administracyjny stanowił w przeszłości odrębne miasto, należące przez pewien czas także do Danii. Osobą szczególnie zasłużoną dla przestrzennego rozwoju tego miejsca był Gustav Oelsner, który ściśle współpracował z Fritzem Schumacherem, wówczas Oberbaudirektorem (naczelnym budowniczym) ekspresjonistycznego Hamburga. Archiwum zawiera obszerne zbiory materiałów poświęconych zarówno działalności tych dwóch architektów, jak i twórczości związanego z miastem Fritza Högera, który należał do ścisłego grona kluczowych niemieckich przedwojennych ekspresjonistów.

**Chodzi nie tylko o teksty źródłowe, ale przede wszystkim o tematyczne opracowania przekrojowe. Przeglądy literatury i rozmowy z pracownikami wyszczególnionych tu instytucji pozwoliły na miejscu dotrzeć do tekstów opiniotwórczej krytyki architektonicznej, którą można utożsamiać z osobami takimi jak Heinrich Klotz, Wolfgang Peht, Manfred Sack, Jürgen Joedicke, Gerd de Bruyn, Jürgen Tietz, Hermann Czech, Otto Kapfinger i inni.

WPROWADZENIE DO ZAGADNIENÍ



Na poprzedniej stronie:

**Hermann Fehling, Daniel Gogel: Max-Planck-Institut für Bildungsforschung,
Berlin /DE/ 1974**

fot. Aleksander Serafin

UWAGI O POCZĄTKACH NURTU

Podjęcie problematyki związanej z tendencjami ekspresyjnymi w architekturze wymaga przede wszystkim analizy pojęcia *ekspresjonizm*. Próba jego zdefiniowania już sama w sobie okazuje się wyzwaniem badawczym. O ile bowiem kierunek ten określono w ramach poszczególnych dziedzin twórczych, o tyle wszelkie próby wyjaśnienia go w szerszym, wielod dziedzinowym kontekście, obnażają pewne niewspółmierności, gdyż w praktyce ekspresjonizm przejawiał odrębność stylistyczną zależnie od dziedziny sztuki.

Od razu trzeba zastrzec, że zaistnienie konwencji architektonicznej zawsze poprzedza odpowiadający jej ruch ogólnokulturowy. Ten z kolei wiąże się z usankcjonowaniem danego prądu myślowego w ramach innych dziedzin twórczych. Wdrożenie procesu budowlanego jest z natury rzeczy długotrwałe i wymusza opóźnioną reakcję na jego rezultaty w przestrzeni, to zaś siłą rzeczy określa swoiste przesunięcie komplementarnego doświadczenia przez odbiorców zjawisk dokonujących się w architekturze w stosunku na przykład do malarstwa oraz niejako odracza naukowy opis dokonujących się przemian stylistycznych w dziedzinach tak odmiennych jak architektura i – poniekąd uprzywilejowane pod tym względem – malarstwo. Symboliczny początek nurtu przypada na lata 60. XX wieku, kiedy to szczególnie silne tradycje ekspresjonistyczne na terenie Niemiec wskrzeszają prekursorzy neoekspresjonizmu identyfikujący się z Neue Wilde (Nowi Dzicy)¹⁶. Niewątpliwie to właśnie fowizm stał się katalizatorem zmian, które po „rewolucji impresjonistycznej” pozwoliły ostatecznie ukształtować awangardowy język formalnej wypowiedzi.

Według Banhama określenie *ekspresjonistyczny* zostało wprowadzone w 1911 roku przez Worringera w odniesieniu do niemieckiego malarstwa. Długo potem rozciągnięto je na niemiecką architekturę, choć sama tendencja – jej pierwsze architektoniczne zwiastuny – była obserwowana już cztery lata wcześniej¹⁷. Początki takiego niezdefiniowanego jeszcze zjawiska w szeroko pojmowanej kulturze przypadają na pierwsze lata stulecia. Dietmar Elger pisze na przykład, że za kamień węgielny uważa się zawiązanie grupy Die Brücke w Dreźnie w 1905 roku¹⁸. Naturalne jest więc, że działania podejmowane przez awangardowych twórców mogły zostać poddane kodyfikacji dopiero po pewnym czasie.

IDENTYFIKACJA MIEJSCA

Podczas gdy Niemcy uchodzą za miejsce narodzin ekspresjonistycznego stylu, inne kraje wytworzyły własne alternatywy stylistyczne, a określony zbiór ekspresywnych cech był wspólny¹⁹. Abstrahując od uwarunkowań historycznych, można stwierdzić, że powstawanie dzieł uznawanych za ekspresjonistyczne jest charakterystyczne dla określonego obszaru terytorialnego. Uznany amerykański historyk sztuki, Glenn Lowry, uważa ten nurt za istotny odłam modernizmu rozkwitający przez dwie pierwsze dekady XX wieku

¹⁶ M. Bator, *Ekspresja i dekonstrukcjonizm. O możliwości zastosowania teorii Harolda Blooma w interpretacji dzieła sztuki*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu” 2013 nr 16, s. 223; dalej: „Dyskurs” z podaniem rocznika, numeru i strony.

¹⁷ R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, op. cit., s. 74.

¹⁸ D. Elger, *Expressionism. A revolution in German art*, Taschen, Köln 2002, p. 8.

¹⁹ D. Alfirevic, *Visual expression in architecture*, „Arhitektura i Urbanizam” 2012 (31), p. 13.

w Niemczech i Austrii²⁰. Niemniej trudno w kwestii rozwoju architektury o profilu ekspresjonistycznym pominąć rolę Nederlandów, dlatego też Nikolaus Pevsner wraz z Johnem Flemingiem i Hugh Honourem uznają taki poszerzony zakres terytorialny, definiując ekspresjonizm jako styl panujący w Europie Północnej w latach 1905–1925²¹. Podobnie odniósł się do kwestii Hans Joachim Kadatz. Opisał ekspresjonizm jako zjawisko istniejące w architekturze od około 1910 roku, szczególnie na terenach Niemiec, ale także innych krajów – Włoch, Francji i Rosji²². Wszelkie różnice stanowisk, zarówno w definiowaniu fizycznych granic obszaru, jak i w precyzowaniu cezury, wynikają między innymi z dwutorowego rozwoju malarstwa i architektury.

Fenomen ekspresjonizmu polega przede wszystkim na tym, że pomimo braku jednej spójnej definicji, przy jednocześnie dającej się sprecyzować przynależności terytorialnej, zaistniał on jako autonomiczny styl międzynarodowy. Pinthus napisał: „Utrzymuje się często, iż ekspresjonizm był kierunkiem typowo i wyłącznie niemieckim. Nietrudno dowiedzieć, że owo poszukiwanie radykalności o wielorakich odmianach stanowiło w istocie zjawisko międzynarodowe”²³. Ta możliwość rozszerzania wpływów omawianego prądu wynika więc również z elastyczności jego bazowego konceptu, który zasadza się na wyrazistości.

KONTESTACJA

Nieporadne próby zdefiniowania kierunku doprowadziły do podważenia zasadności kategoryzowania ekspresjonizmu i etykietowania tą nazwą dzieł. W opinii niektórych badaczy pojęcie to jest wręcz samo w sobie pozbawione racji bytu. Pinthus, będący skądinąd jednym ze świadków narodzin konwencji, zauważył na przykład, że część środowisk twórczych nie uznawała tego nurtu²⁴, dlatego też zakłada, że generalnie nie jest możliwe ustalenie jego jednoznacznej definicji. Rzeczywiście, już w 1918 roku pojawiły się kontestatorskie postulaty: „Pora zdemaskować oszustwo, którego ofiarą padła nasza świadomość. Ekspresjonizm nie istnieje”²⁵. Tak radykalną postawę zajął Walter Hasenclever i trzeba przyznać, że nie wydaje się ona zupełnie pozbawiona uzasadnienia.

Postrzegając kwestię z historycznego punktu widzenia, można po raz kolejny przywołać stanowisko Banhama, który jednak zwraca uwagę, że początkowo w Niemczech nie podejmowano prób zdefiniowania nurtu, a sam termin był używany jedynie w swobodnej formule²⁶. Odnosi się to do wszelkiej działalności twórczej, a w szczególności do architektury. Dennis Sharp zwraca też uwagę, że poza Oscarem Beyerem, Adolfem Behne i Gustavem Platzem niemieccy i austriaccy krytycy architektury początkowo w ogóle nie używali tego pojęcia²⁷. Wiąże się to z procesualną naturą wszelkich zjawisk w kulturze – konstytuują się stopniowo i ich zobiektywizowany ogląd jest możliwy z czasowego dystansu.

²⁰ G. D. Lowry, *Foreword*, [in:] *German expressionism: the graphic impulse*, ed. L. Hruska, The Museum of Modern Art, New York 2011, p. 6.

²¹ N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Encyklopedia architektury*, przeł. A. Dulewicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe – Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 103.

²² H. J. Kadatz, *Wörterbuch der Architektur*, VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1988, p. 86.

²³ K. Pinthus, *Wspomnienia o początkach ekspresjonizmu...*, op. cit., s. 15.

²⁴ Ibidem, s. 5.

²⁵ Ibidem, s. 7.

²⁶ R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, op. cit., s. 415.

²⁷ D. Sharp, *Expressionist architecture today*, [in:] *Expressionism reassessed*, ed. S. Behr, D. Fanning, D. Jarman, Manchester University Press, Manchester-New York 1993, pp. 86–87.

Wprawdzie Sharp, badający tę kwestię z perspektywy czasu, dostrzega problem braku definicji ekspresjonistycznej architektury, ale odwołując się do poglądu Brunona Zeviego, który kwestionował istnienie nurtu, sugeruje możliwość powiązania terminologii z twórczością o wydźwięku duchowym, co najbardziej odpowiada oryginalnej postaci tego stylu²⁸. Tym sposobem brytyjski badacz zwraca uwagę na pierwszy istotny aspekt, który przejawia się w alternatywnie uduchowionej postawie twórczej ekspresjonistów.

Ostatecznie to Pinthus wyjaśnia we *Wspomnieniach o początkach ekspresjonizmu*, że „różnice, częstokroć prowadzące do całkowitego przeciwstawienia prądów i stylów, nawet wewnątrz jednego i tego samego dzieła, stanowią właśnie pewną cechę charakterystyczną ekspresjonizmu, natomiast cechą ich wspólną byłoby natężenie, które musiało pobudzać ekspresję w taki sposób, iż zrodziłyby się zeń [!] nowe formy i wymagania”²⁹. Poprzez to stwierdzenie krytyk ten zdaje się docierać do sedna problemu. Zwraca on bowiem uwagę, że interpretacja ekspresjonistycznych tendencji musi się opierać na zupełnie innych zasadach niż te, które zdominowały klasyczny dyskurs historii sztuki. Nie broni się zatem konstatacja terminologiczno-definitywnych uściśleń uzasadniona tradycyjnym pojmowaniem typologii stylistycznej.

ABSTRAKCJA

Douglas Kellner twierdzi, że ekspresjonizm, będący przede wszystkim produktem kultury niemieckiej, znacząco wpłynął na Europę i Stany Zjednoczone³⁰. Zaznaczyć przy tym trzeba, że udział amerykański w tej dziedzinie można rozpatrywać tylko w kategorii tendencji powojennych, ponieważ w początkowym okresie za oceanem przestrzeń tę na wyłączność zagospodarowała, przynajmniej na gruncie architektury, tendencja *art déco*. Pomimo pewnych podobieństw pomiędzy



Ryc. 1.1. Hans Hofmann: „Oracle II”, 1961



Ryc. 1.2. Hans Hofmann: „Astral Nebula”, 1961

²⁸ Ibidem, p. 87.

²⁹ K. Pinthus, *Wspomnienia o początkach ekspresjonizmu...*, op. cit., s. 5.

³⁰ D. Kellner, *Expressionism and Rebellion*, [in:] D. Kellner, S.E. Bronner, *Passion and rebellion: the expressionist heritage*, Columbia University Press, New York 1988, p. 30.

oboma stylami³¹, trend ekspresjonistyczny jako taki pierwotnie w Ameryce nie występował. Dopiero późniejsza wzmożona aktywność tamtejszej awangardy, niewątpliwie wspartej przez niemieckie środowiska emigracyjne, doprowadziła do wypromowania *art informel*, a dalej *action painting*, a więc tendencji, które uznawały wyższość afektu nad czynnikami rozumowymi. Obrazują to na przykład prace Hansa Hofmanna, wpisujące się stylistycznie zarówno w charakter sztuki bezkształtnej (ryc. 1.1), jak i malarstwa akcji (ryc. 1.2). Artyści tacy jak on zostali wyrazicielami kryzysu ówczesnego człowieka, zajmując eksponowane miejsce w debacie kulturalnej³². Ich malarstwo stało się głównie aktem działalności społecznej.

AUTOEKSPRESJA

Będący wynikiem amerykańskich prób styl nazywany *ekspresjonizmem abstrakcyjnym* pominął stylistyczne wyznaczniki pierwotnego nurtu europejskiego, jednak co do istoty pozostawał z nim zgodny. Zdaniem niektórych historyków sztuki stanowi on wręcz dziedzictwo przedwojennej działalności³³. Nie można też ignorować faktu, że nazwa ta po raz pierwszy pojawiła się w Niemczech już w 1919 roku³⁴. Od początku krystalizowania się konwencji „ekspresjonizm świadomie zrywał z realistycznym odtwarzaniem otaczającego świata, dążąc do przetwarzania go w taki sposób, by działał wymową przeżycia”³⁵. Podobnie postrzega istotę ekspresjonistycznej konwencji Hans R. Morgenthaler: „tym, co różni ekspresjonizm od pozostałych kierunków, jest to, że on coś wyraża, a nie przedstawia”³⁶. Hess napisała kategorycznie, że generalnie „wszelkie próby sprowadzenia ekspresjonizmu abstrakcyjnego do konkretnego programu estetycznego lub jednoznacznej definicji wydają się niemożliwe i chybione”³⁷. Meritum pozostaje więc sam kreatywny wyraz.

Analiza abstrakcjonizmu malarskiego inspirowała do jeszcze innego spojrzenia na ekspresjonizm. W literaturze przedmiotu bywa on definiowany dwojako. W ujęciu szerszym – jako „tendencja zmierzająca do spotęgowania napięcia poprzez wybór momentów treściowych i odpowiednią kompozycję obrazu, często za pomocą deformacji i kontrastowych zestawień barwnych”³⁸, w ujęciu węższym – jako „kierunek w sztuce i literaturze występujący w I ćwierci XX wieku wyrastający ze źródeł filozofii mistyczno-metafizycznej i spirytualistycznej, z niepokoju wojny i niestabilności polityczno-społecznej, z symbolizmu końca XIX wieku, a także z psychologicznej teorii Freuda”³⁹. Nadzieje, jakie rozbudzał ten nurt, były poparte badaniami Sigmunda Freuda, który uważał, że siedliskiem zła jest społeczeństwo tłumiące instynkty⁴⁰.

³¹ Zob.: Z. Tołłoczko, *Z problemów koincydencji Art Déco i ekspresjonizmu. Część I*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2010 (28), s. 31–48 oraz eadem, *Z problemów koincydencji Art Déco i ekspresjonizmu. Część II*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2010 (29), s. 9–26.

³² B. Hess, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, przeł. J. Wierzychowska, Taschen, Köln 2006, s. 11.

³³ S. Stich, *Made in USA: An Americanization in Modern Art, the '50s and '60s*, University of California Press, London 1987, p. 7.

³⁴ B. Hess, *Ekspresjonizm abstrakcyjny...*, op. cit., s. 6.

³⁵ R. Kijak, M. Skowrońska, K. Kubicka, *Historia sztuki*, t. 19: *Słownik terminów artystycznych i architektonicznych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 104.

³⁶ H. R. Morgenthaler, *Jak można pozostać obojętnym wobec sztuki?*, przeł. J. Dobesz, [w:] *Erich Mendelsohn. Dynamika i funkcja. Zrealizowane wizje kosmopolitycznego architekta*, pod red. R. Stephan, przeł. J. Dobesz i in., Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław [2001], s. 28.

³⁷ B. Hess, *Ekspresjonizm abstrakcyjny...*, op. cit., s. 8.

³⁸ R. Kijak, M. Skowrońska, K. Kubicka, *Historia sztuki*, t. 19, op. cit., s. 104.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ A. Arnold, *Literatura*, [w:] *Encyklopedia ekspresjonizmu*, pod red. L. Richarda, przeł. D. Górna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe – Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 165.

Dostrzegał on zresztą ogólnokulturowe konsekwencje swoich przemyśleń, co daje się uchwycić w rozległych rozważaniach nad porządkiem cywilizacyjnym, podejmowanych w odniesieniu do psychoanalizy. Te dwa wymiary ekspresjonizmu – ujmowanego szeroko bądź wąziej – ilustruje twórczość Ernsta Ludwiga Kirchnera, zarówno w pierwszej kwestii, kompozycji (ryc. 1.3), jak i w drugiej, psychologicznej (ryc. 1.4).

Freud pisze o „niezgodności między myśleniem i działaniem ludzi i wielogłosowości ich pobudek życzeniowych”⁴¹. Najbardziej istotnym przesłaniem z punktu widzenia obalenia wcześniejszych doktryn, także architektonicznych, wydaje się jednak założenie, że kultura służy w swej istocie jednoczeniu ludzi w określone grupy na rzecz określonego celu, ale nieuniknionym kosztem tego procesu jest tłumienie indywidualizmu poprzez formułowanie reguł sprzyjających odgórnym założeniom. Właśnie tak postrzega Freud podłoże konfliktu na płaszczyźnie jednostka–zbiorowość, co rodzi oczywiste skutki, także natury estetycznej. Podkreślenie roli indywidualności przynosi relatywizacja piękna wraz z przekonaniem o możliwości zdekonstruowania dotychczasowych kanonów.

Dzieło w rozumieniu Freuda nie musi zresztą obrazować świata, lecz jako wytwór podświadomości może stanowić ucieczkę od rzeczywistości poprzez złożoną ekspresję fantazji⁴². Uważa on bowiem, że „przyjemność czerpania z piękna ma specyficzny, lekko odurzający charakter doznaniowy”⁴³. Piękno staje się tutaj pojęciem newralgicznym w kontekście spodziewanego całkowitego jego zakwestionowania przez kontynuatorów koncepcji Freuda. Austriacki myśliciel był daleki od tak radykalnego sądu, jednak otwarcie twierdził, że „pożytek z piękna nie jest całkiem jasny, trudno zrozumieć, na czym polega jego niezbędność kulturowa, a jednak niepodobna obejść się bez niego w kulturze”⁴⁴. Pojęcie *piękna* interesuje Freuda na poziomie doznania emocjonalnego. Pisze on, że „estetyka jako nauka bada warunki doznawania piękna; estetyka nie potrafiła wyjaśnić natury i pochodzenia piękna [...]. Niestety, również psychoanaliza może powiedzieć w tej kwestii niewiele. Pewne wydaje się jedynie to, że piękno pochodzi z dziedziny doznania seksualnego”⁴⁵. Droga myślowa, którą podąża krzewiciel metody psychoanalitycznej, prowadzi więc do uznania priorytetu wartości pożądawczych nad poznawczymi, co wydaje się kluczowe dla progresu tendencji ekspresyjnych.



Ryc. 1.3. Ernst Ludwig Kirchner:
„Rotes Elisabethufer in Berlin”, 1913



Ryc. 1.4. Ernst Ludwig Kirchner:
„Dr. Bl. im roten Sessel”, 1913

⁴¹ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 4, oprac. R. Reszke, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 165.

⁴² M. Hatt, C. Klonk, *Art history. A critical introduction to its methods*, Manchester University Press, Manchester-New York 2006, p. 182.

⁴³ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień...*, op. cit., s. 179.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

Pionierzy nurtu głosili „prymat ducha nad naturą, pragnęli poprzez świat zewnętrzny dotrzeć do świata wewnętrznego, psychicznego”⁴⁶. Kolejnym krokiem było natomiast uzewnętrznienie stanu emocjonalnego. Ostatecznie trzeba jednak przywołać pogląd Banhama na „autoekspresję” jako samodzielne kryterium ekspresjonistycznej kwalifikacji dzieł. Autor podaje w wątpliwość taką korelację⁴⁷. Jego koncepcja wydaje się godna rozważenia, a w konsekwencji prowadzi znów do wniosku, że istotną rolę w definiowaniu ekspresjonizmu odgrywa powiązanie czynników – terytorialnego z emocjonalnym; dopiero spełnienie tych dwóch warunków jest rzeczywistym *sine qua non* przynależności do przedmiotowego nurtu.

SPECYFIKA PIERWIASTKA EKSPRESYWNEGO

Słowo *ekspresywny* odnosi się do obiektu, który charakteryzuje siłą wyrazu, ale również takiego, który jest sugestywny⁴⁸. Podobnie w języku niemieckim słowo *die Expression* (‘ekspresja’), ze wskazaniem na jego łacińską etymologię, oznacza ‘wzmoczony wyraz’ (niem. *der Ausdruck*), przy czym znaczenie to odnosi się równocześnie do stylu ekspresjonistycznego⁴⁹. W ślad za tym wskazaniem idzie konieczność rozróżnienia pojęć *ekspresji* i *ekspresywności*. Pierwsze z nich należy w tym kontekście rozumieć jako relację łączącą dzieło z twórcą, drugie natomiast dotyczy relacji pomiędzy tą właśnie ekspresją jako wyrazem, uzewnętrznieniem a odbiorcą⁵⁰. Ekspresywność może być miarą tego, jak skutecznie dzieło trafia do odbiorców. Tym samym ów parametr określa stopień współzależności między emocjonalnością twórcy a wrażliwością odbiorców.

Należy pamiętać, że architektura ekspresji wymyka się sztywnym definicjom. Unikatowość zjawiska polega na jego względnej nieokreśloności. Gombrich konkluduje: „ekspresyjne ruchy to takie, które od początku nie mają określonego następstwa, nie wiemy, od czego wszystko się zaczęło i do czego zmierza”⁵¹. Architektura ekspresji nie może być więc postrzegana jako styl ujęty cezurami. Ciągłość i długotrwałość tej tendencji sprawia, że można mówić o zjawisku, które generalnie wykracza poza tematykę stylów czy też epok historycznych. Ekspresja, stanowiąc niezbywalną wartość w obszarze twórczości, w tym także architektonicznej, jest depozytem humanizmu w zinstytucjonalizowanym świecie.

W POSZUKIWANIU NOWEGO NURTU

W stosunku do pozostałych „neostylów” taksonomia neoekspresjonizmu jest niekonsekwentna, ponieważ ten szczególny ruch nie dotyczył odrodzenia samej estetyki, lecz ponownego wypracowania stosunku do architektury⁵². Krótko mówiąc, w tym wypadku nie uznano metod powielania form przeszłych. Pierwotny styl uznawał fantazję za główny czynnik wpływający na kształt architektury. Widoczne to było w licznych realizacjach niemieckich i austriackich projektantów, którzy nawet w obszarze sakralnym wprowadzali formy nieznajdujące potwierdzenia w tradycji budowlanej (ryc. 1.5).

⁴⁶ R. Kijak, M. Skowrońska, K. Kubicka, *Historia sztuki*, t. 19, op. cit., s. 104.

⁴⁷ R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, op. cit., s. 415.

⁴⁸ Zob.: *Słownik języka polskiego*, t. 1, pod red. M. Szymczaka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 527.

⁴⁹ *Deutsches Universalwörterbuch*, ed. K. Kunkel-Razum, W. Scholze-Stubenrecht, M. Wermke, Dudenverlag, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich 2003, p. 507.

⁵⁰ J. Robinson, *Expression and expressiveness in art*, "Postgraduate Journal of Aesthetics" 4 (2), 2007, p. 36.

⁵¹ E. H. Gombrich, *Akcja i ekspresja w sztuce zachodniej, 1970*, przeł. D. Folga-Januszewska, [w:] idem, *Pisma o sztuce i kulturze*, wybór i oprac. R. Woodfield, E. H. Gombrich, Universitas, Kraków 2011, s. 119–120.

⁵² A. Sheppard, *The return of Expressionism and the architecture of Luigi Moretti*, [in:] *Luigi Moretti (1907–1973). Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, ed. B. Reichlin, L. Tedeschi, Electa Editore, Milan 2010, p. 147.

Najbardziej wartościowe dla nowego dyskursu wydają się jednak opinie współczesnych architektów, których dorobek projektowy jest dla rozważań o ewolucji koncepcji ekspresjonistycznej kluczowy. I tak Prix jednoznacznie stwierdził, że u schyłku XX wieku Muzeum Guggenheima w Bilbao stało się podsumowaniem ekspresjonizmu zainicjowanego przez Ericha Mendelsohna, Brunona Tauta i Hermanna Finsterlina w latach 20. Realizację tę Prix przyrównał do aktu osadzenia na mieście korony⁵³. Jest to oczywiście symbolika jednoznacznie odwołująca się do urbanistycznej koncepcji Die Stadtkrone (Korona Miasta), poprzez którą Taut próbował wypromować nowy model miejsca kultu.

Dzisiaj nowy ekspresjonizm prowadzi do wzajemnego zbliżenia pojęć *ekspresjonizm* i *ekspresja*, a w zasadzie można powiedzieć, że je utożsamia. Daje to możliwość ugruntowania prezentowanych tutaj poglądów, między innymi tych, według których „Nowa Ekspresja» [...] definiuje się również w kontekście refleksji nad rzeczywistością społeczną XX wieku, zarówno w perspektywie diagnozy doświadczeń ostatnich dekad [...], jak i refleksji filozoficznej [...] oraz badań wykraczających poza ustalenia filozoficzne [...]»⁵⁴. Jest ona środkiem wyrazu dla traumy, jakiej doznały społeczeństwa, oraz dla postmodernistycznego zwątpienia w obowiązujący system cywilizacyjny.

Innym wyrazem nowego ekspresjonizmu jest druga nowoczesność, którą wprowadził do dyskursu Klotz. Znaczny udział w powstaniu tego nurtu miała fascynacja postępem technologicznym, który stał się wyznacznikiem sam dla siebie. Oznacza to, że nowe technologie przyczyniły się do powstania takich budynków, które miały być przede wszystkim pochwałą nowoczesności⁵⁵. Chociaż Klotz zastrzega, że druga nowoczesność nie obrazuje dążenia do zrozumienia aktualnego stanu społeczeństwa⁵⁶, to jednak nie jest ona pozbawiona indywidualnego wyrazu. Kapfinger nazywa to zjawisko „technoidalnym ekspresjonizmem”, zastrzegając *notabene*, że obecnie wypiera je architektura redukcji⁵⁷. Określenie „technoidalny ekspresjonizm” sugestywnie opisuje charakter współczesnej architektury, wyróżniającą się swobodnie ukształtowanymi formami. Ogólnie rzecz ujmując, ekspresyjność formy sprzyja oryginalności⁵⁸,



Ryc. 1.5. Ernst Paulus, Günther Paulus: Kreuzkirche, Berlin /DE/ 1929

⁵³ W.D. Prix, *Vienna is not Bilbao, Why Frank O. Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao was not possible in Vienna and why we hope that we'll be wrong about that in the future*, 1997, [in:] *Get off of my cloud, Wolf D. Prix Coop Himmelb(l)au: Texts 1968–2005*, ed. M. Kandeler-Fritsch, T. Kramer, Hatje Cantz, Stuttgart 2005, p. 470.

⁵⁴ M. Bator, *Ekspresja i dekonstrukcjonizm...*, op. cit., s. 222.

⁵⁵ H. Klotz, *Architektur der Zweiten Moderne. Ein Essay zur Ankündigung des Neuen*, Deutsche Verlags – Anstalt, Stuttgart 1999, p. 12.

⁵⁶ Idem, *Zweite Moderne*, [in:] *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, ed. H. Klotz, C.H.Beck, München 1996, p. 9.

⁵⁷ O. Kapfinger, *Formlos Formen*, [in:] idem, *Kommende Architektur. 10 Austrian offices*, Architekturzentrum Wien – Springer, Wien 2000, p. 12.

⁵⁸ T. Kozłowski, *Nowe formy, albo szczególnie przypadki ekspresjonizmu*, „Przestrzeń i Forma” 2013 (20), s. 144.

a ta stanowi często główny wyznacznik wartości dzieła. Technologiczne asocjacje sprawiają, że nurt ekspresjonistyczny przenika się z tradycją konstruktywistyczną. Dzisiejsza jej reinterpretacja prowadzi z kolei do dekonstrukcji. Dlatego Kadatz twierdzi, dość szeroko ujmując zagadnienie, że architekturę ekspresjonistyczną charakteryzuje mocne akcentowanie elementów pionowych, obecność kątów ostrych bądź innych elementów charakterystycznych dla kompozycji konstruktywistycznej czy organicznej, w połączeniu z czystą i wyrazistą kolorystyką⁵⁹. Uzasadnia to liczne dekonstruktywistyczne aranżacje, które pomimo ich silnego ładunku emocjonalnego są osadzone w tradycji konstruktywistycznej. Projekty dekonstruktywistów takich jak Coop Himmelblau, choć poniekąd spowinowaczone z konstruktywizmem⁶⁰, są przede wszystkim przejawem neoekspresjonizmu, jak wiedeński kompleks apartamentowo-biurowy przy Schlachthausgasse (ryc. 1.6), wykreowany przez Prixa wspólnie z Helmutem Holleisem właśnie w ramach działalności projektowej Coop Himmelblau.



Ryc. 1.6. Wolf D. Prix, Helmut Holleis:
zabudowa mieszkaniowo-biurowa,
Wiedeń /AT/ 2005

Specyfika architektonicznego neoekspresjonizmu polega na tym, że jest to jedyny „neostyl”, który nie czerpie z pierwowzoru dosłownie. Pod względem formalnym ma on bowiem niewiele cech wspólnych z ekspresjonizmem lat 20. To nurt, którego wyrazistość przejawia się poprzez wykorzystanie technik budowlanych niedostępnych dla pionierów weimarskiej awangardy. Istota nowego ekspresjonizmu opiera się więc na dwubiegowości jego podstaw. Może tu nawet występować swoista rozbieżność. Willett twierdził wręcz, że „mówienie o ekspresjonizmie w związku ze sztuką ekspresyjną jest ze swej natury raczej nonsensem”⁶¹. Rozważania na temat architektonicznych koincydencji między ekspresjonizmem i ekspresjonizmem „nowym”, systematyczny przegląd konkretnych architektonicznych realizacji prowadzą jednak do wyróżnienia wielu aspektów, poprzez które przejawiają się stylistyczne powinowactwa między tymi nurtami. Syntetyczny przegląd różnych ujęć tematu pokazuje, że pomimo braku jednej spójnej definicji pojęcia *nowy ekspresjonizm*, można mówić o rozpoznawalności nurtu na tle całej zachodniej myśli estetycznej.

DWA OŚRODKI KSZTAŁTOWANIA MYŚLI NEOEKSPRESJONISTYCZNEJ

Jądro ideowe ekspresjonizmu ukształtowało się na początku XX wieku. Po drugiej wojnie światowej myśl tę pielęgnowało już tylko nieliczne grono czynnych projektantów. Emigracyjne środowisko niemieckich i austriackich architektów w Stanach Zjednoczonych przywykło wówczas do projektowania w duchu ascetycznego funkcjonalizmu. Niemieccy i austriaccy architekci, tacy jak Ludwig Mies van der Rohe

⁵⁹ H. J. Kadatz, *Wörterbuch der Architektur...*, op. cit., p. 86.

⁶⁰ E. G. Haddad, *Deconstruction: the project of radical self-criticism*, [in:] *A critical history of contemporary architecture. 1960–2010*, ed. E. G. Haddad, D. Rifkind, Ashgate, Farnham-Burlington 2014, p. 84.

⁶¹ J. Willett, *Ekspresjonizm...*, op. cit., s. 54.

i Walter Gropius, a także austriaccy twórcy przybyli do Ameryki znacznie wcześniej, jak Richard Neutra i Rudolf Schindler, działali niejako w opozycji do malarzy, którzy właśnie w Ameryce Północnej zaczynali propagować styl ekspresjonizmu abstrakcyjnego.

W dziedzinie architektury największy udział w rozwoju tej powojennej tendencji można przypisać dwóm ośrodkom – Berlinowi oraz Nadrenii Północnej-Westfalii, z uwzględnieniem szczególnej roli twórczości sakralnej, powstającej w licznych mniejszych i większych miastach tego kraju związkowego. Przeniesienie stolicy Republiki Federalnej Niemiec do Bonn nie zagroziło pozycji Berlina Zachodniego, który pomimo izolacji w okresie powojennym pozostawał istotnym ośrodkiem kształtowania europejskiej myśli ekspresjonistycznej. Zmieniły się jednak realia społeczne, a w ślad za tym warunki, w jakich przyszło artystom tworzyć w nowym duchu. Tak ukształtował się dość spójny rys niemieckiego neoekspresjonizmu, modyfikowanego przez berlińsko – nadreńskie centrum oddziaływania.

SZKOŁA BERLIŃSKA

Szczególną rolę odegrała w tym procesie Technische Universität Berlin (Politechnika Berlińska), będąca w istocie reaktywacją Königliche Technische Hochschule (Królewskiej Wyższej Szkoły Technicznej). Atrybutem uczelni był jej wielodyscyplinarny charakter. Oprócz inżynierów kształciła także humanistów, zyskując z czasem renomę akademickiego centrum integracji, łączącego nauki techniczne z rozwojem ogólnokulturowym. Ośrodek dydaktyczno – naukowy o takim profilu stał się idealnym podłożem dla ukierunkowania niemieckiej architektury w stronę świadomych poszukiwań unikalnego profilu.

Pojęciem *Szkoła Berlińska** operuje między innymi Banham w odniesieniu do szerokiego frontu architektury niemieckiej pierwszej połowy XX wieku⁶². Eksperyment lat 20. XX wieku – w niezmienionej postaci, a zarazem pozbawiony politycznego zabarwienia – kontynuował w Niemczech przede wszystkim Hans Scharoun. Architekt już w początkowej fazie twórczości był wyrazicielem indywidualizmu jako jedyne kryterium jakości i oceny aktywności twórczej⁶³. Reprezentował grupę utopistów, z którą proklamował wolność twórczą: „Nasze dzieło jest ekstatycznym snem naszej gorącej krwi, pomnożonym o ciśnienie krwi milionów bratnich istnień ludzkich. Nasza krew jest krwią naszych czasów, możliwości ekspresyjnych naszych czasów. Tworzymy, musimy tworzyć, w chwili, gdy krew naszych przodków przynosi fale zgodności twórczych”⁶⁴. Czytelne jest zatem u Scharouna przywiązanie do rodzimej tradycji, które nie wyklucza wybitnie indywidualistycznego wymiaru twórczości, przynajmniej nie w sferze deklaracji.

* Określenie *Szkoła Berlińska* można odnosić pod pewnymi warunkami do pojęcia *Szkoła Frankfurcka* (niem. *Frankfurter Schule*). Ta jest bowiem utożsamiana z wpływowym ukierunkowaniem światopoglądowym grupy humanistów afiliowanych przez Uniwersytet im. Johanna Wolfganga Goethego we Frankfurcie nad Menem w latach 1923–1933 i później, od 1947 roku. Do przedstawicieli *Szkoły Frankfurckiej*, którzy poprzez kontrkulturę wpłynęli na świat sztuki, a w konsekwencji pośrednio też na sferę architektury, należą Walter Benjamin i Theodor Adorno. Zważywszy jednak na radykalizm „frankfurckiej” formacji ideowej, nie ma pełnej analogii światopoglądowej między tymi dwiema szkołami, chociaż wpływy są zauważalne także w tym zakresie. Zwraca jednak uwagę sam fakt względnego ujednolicenia języka wypowiedzi (w przypadku architektury – języka formalnego) przez reprezentantów obu szkół oraz koncentracji myśli wokół jednego ośrodka akademickiego.

⁶² Zob.: R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, op. cit., s. 319–339.

⁶³ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 75.

⁶⁴ U. Conrads, H. Sperlich, *Fantastic architecture*, London 1963, pp. 142–143, [za:] jw., pp. 75–76.

Scharoun jest powszechnie postrzegany jako główny przedstawiciel neoekspresjonizmu wśród architektów niemieckich⁶⁵. Osobnego rozstrzygnięcia wymagałaby kwestia, czy dokonania twórcy nie były po prostu późną kontynuacją stylu w jego pierwotnym zarysie. Tak czy inaczej, Sack zaznacza, że z uwagi na dobro swoich następców projektant świadomie nie zinstytucjonalizował ekspresjonizmu⁶⁶. Pomimo iż osobiście przyczynił się do powstania bazowego nurtu, wypracował swój własny kod formalny, pozostając przy tym na uboczu walki ideologicznej. Właśnie o wypadkowej ekspresjonizmu i „szkoły Scharouna” pisze Werner Sewing w kontekście twórczości dwóch berlińskich architektów: Hermanna Fehlinga i Daniela Gogela⁶⁷. Istotą ich projektów stały się formy wolne, a nie arbitralne⁶⁸. Zdołali stworzyć własny rozpoznawalny styl, który okazał się łącznikiem pomiędzy pionierskimi dokonaniem przedwojennej awangardy a najnowszą architekturą, nawet tą spod znaku nowej ekspresji.



Ryc. 1.7. Hermann Fehling: Freie Universität Berlin, Berlin /DE/ 1977

⁶⁵ A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 432.

⁶⁶ M. Sack, *Einführung*, [in:] *Die neue deutsche Architektur*, ed. G.G. Feldmeyer, Kohlhammer, Stuttgart 1993, p. 26.

⁶⁷ [Cf.:] W. Sewing, *Die Präsenz des Sozialen*, [in:] Fehling+Gogel. *Die Max-Planck-Gesellschaft als Bauherr der Architekten Hermann Fehling und Daniel Gogel*, ed. P. Gruss, G. Klack, M. Seidel, Jovis, Berlin 2009, pp. 59–60.

⁶⁸ M. Sack, *Fehling, Hermann*, [in:] *Contemporary architects*, ed. M. Emanuel, The Macmillan Press, Basingstoke-London 1980, p. 245.

Odłam berliński reprezentują realizacje Fehlinga, będącego początkowo pracownikiem Mendelsohna, a później projektującego wspólnie z Gogelem. Wśród realizacji tego zespołu projektowego zróżnicowane oblicze ekspresjonizmu prezentuje między innymi seria prywatnych domów pochodzących z lat 60. XX wieku – rozbudowa Haus Koch w Sinn (1964), niezrealizowany Haus Krey w Herborn (projekt, 1965), a także budowa Haus Prawitz w Gelnhausen (1965) czy Haus Schatz w Baden-Baden (1968). Widoczne jest w nich balansowanie pomiędzy różnymi wzorcami ekspresjonistycznymi. Projekty niezrealizowane – rozbudowa Politechniki Berlińskiej (praca z 1978 roku) i fabryka Fiat-Lingotto w Turynie (praca z 1984 roku) – stanowią z kolei bezpośrednią adaptację unikalnej stylistyki rysunkowej Mendelsohna. Podkreślała ona dynamikę projektowanych obiektów, a jednocześnie stała się jednym ze znaków rozpoznawczych ekspresjonistycznej architektury dwudziestolecia międzywojennego. Rozbudowa Freie Universität Berlin (Wolnego Uniwersytetu Berlińskiego, ryc. 1.7) jest wyraźną reminiscencją alternatywnej szkoły ekspresjonistycznej, jaką reprezentował Scharoun, a której przykładem może być zrealizowany według jego projektu dom na międzywojennej wystawie WuWA (ryc. 1.8). Projekt uczelnianego gmachu był hołdem dla zmarłego kilka lat wcześniej projektanta⁶⁹. Nawiązywał do wrocławskiego pierwowzoru między innymi poprzez zastosowanie obłych akcentów, które tak w jednym, jak w drugim wypadku ożywiły monotonię prostopadłościennych brył, przydając jednocześnie całości dynamizmu i swoistej energii. Jednak nie tylko powierzchowność formy przesądzała o przekroczeniu sztywnych ram modernizmu. Większe znaczenie miała pod tym względem idea łączności obiektu z otoczeniem, którą zapewniły półotwarte struktury wyłaniające się z podstawowego korpusu budynku.



Ryc. 1.8. Hans Scharoun: dom spokojnej starości, Wrocław /PL/ 1929



Ryc. 1.9. Hans Scharoun: Berliner Philharmoniker, budynki Kammermusiksaal i Philharmonie, Berlin /DE/ 1963

Max-Planck-Institut für Bildungsforschung (Instytut Badań Edukacyjnych im. Maxa Plancka, ryc. 1.10) jest jeszcze wcześniejszym przykładem kontynuacji szkoły Scharouna, której najbardziej wyrazistą egzemplifikacją była Berliner Philharmoniker (Filharmonia Berlińska – ryc. 1.9)⁷⁰. Budynek sali koncertowej stał się zresztą później punktem wyjścia dla działań podejmowanych przez tych światowych architektów, którzy po upadku muru berlińskiego kreowali nowy wizerunek niemieckiej stolicy. I tak na przykład David Chipperfield mówi o równowadze, możliwej dzięki budowie Neue Nationalgalerie autorstwa

⁶⁹ *Mensa 1 der Freien Universität Berlin*, [in:] <http://www.fehlingundgogel.de/mensa-1-der-freien-universitaet-berlin> [dostęp: 08.06.2017].

⁷⁰ [Cf.:] U. Frevert, *1974 bis 2009: Qualität und Fantasie, ein immerwährendes Projekt*, [in:] Fehling+Gogel. *Die Max-Planck-Gesellschaft als Bauherr der Architekten Hermann Fehling und Daniel Gogel*, ed. P. Gruss, G. Klack, M. Seidel, Jovis, Berlin 2009, p. 39.

Miesa van der Rohe'a i właśnie realizacji Scharouna. Podczas gdy pierwsza z nich na podobieństwo świątyni narzuciła swój geometryczny porządek chaotycznemu otoczeniu, druga, charakteryzująca się swobodnym kształtem, poprzez ten brak rygoru mogła wykazać zmianę relacji przestrzennej pomiędzy widownią a sceną⁷¹. Pomimo takiej demokratyzacji przestrzeni gmach filharmonii jest uporządkowaną kompozycją o ukierunkowaniu odśrodkowym.



Ryc. 1.10. Hermann Fehling, Daniel Gogel: Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin /DE/ 1974

Podążając śladami Scharouna, zespół Fehlinga i Gogela rozplanował układ funkcjonalny Max-Planck-Institut für Bildungsforschung na zasadzie jednoznacznego określenia strefy centralnej, poprzedzonej wąskim korytarzem prowadzącym od głównego wejścia. Po jego obu stronach umieszczono kawiarnię i salę konferencyjną. Węzłowy punkt budynku to zbudowana na planie nieregularnego sześciokąta biblioteka wraz z przylegającą do niej przestrzenią spontanicznie ukształtowanego trzonu komunikacyjnego, w którym zlokalizowano liczne wielokierunkowe biegi schodowe. Stąd w przeciwnym kierunku poprowadzono trzy trakty biurowe, które ponownie łączą się w zachodnim skrzydle budynku. Powstałe w ten sposób wewnętrzne dziedzińce wypełnione zielenią dodatkowo uczyłniły związek budynku z krajobrazem.

⁷¹ D. Chipperfield, *Restorations and reconstructions: reflections on Berlin*, [in:] *Conference Proceedings: The 6th Baltic Sea Region Cultural Heritage Forum. From Postwar to Postmodern – 20th Century Built Cultural Heritage*, ed. M. Rossipal, Riksbankens arkitektkontor, Stockholm 2017, p. 25.

Całościowa forma obiektu sięga swoimi korzeniami wzorców ekspresjonistycznych. Te etalony ukształtował oczywiście Scharoun. Filharmonia Berlińska urzeczywistniła ideę „muzyki w punkcie centralnym”⁷², a ta koncepcja w szczególny sposób odpowiada odśrodkowo formowanej strukturze Instytutu Badań Edukacyjnych. Jest to jednak przykład odwołania do wtórnej postaci wspomnianego nurtu, podczas gdy obecne są tutaj reminiscencje pomysłów wypromowanych jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Punktem odniesienia jest postać Tauta, który rozpropagował wizję Die Volkshäuser (Domów Ludowych), pomyślanych jako miejsca zgromadzeń i duchowej aktywności wolnego społeczeństwa, natomiast ekspozycja pionowych elementów świadczy o nawiązaniu do Korony Miasta, co jest realizacją jednego z centralnych postulatów niemieckiego ekspresjonizmu⁷³. Pomimo że budynek ma wyraźnie zdefiniowane przeznaczenie jako obiekt naukowo-badawczy i nie służy organizacji zgromadzeń społecznych, a tym bardziej nie stanowi miejsca kultu, to jednak aspekt organizacji zbiorowości urasta w nim do wysokiej rangi. Zorganizowanie komunikacji w obiekcie zostało podporządkowane ekspozycji miejsc, w których potencjalnie najczęściej spotykają się jego użytkownicy. Te obszary ukształtowano wielokierunkowo, stosując nieregularne kształty, w odróżnieniu od strefy biurowej, którą uformowano bardziej standardowo. Jest to schematyczna interpretacja procesów społecznych jako struktur przestrzennych.

Taka architektura obiektu skonkretyzowała się w wyniku konkursu, w którego komisji zasiadał gościnnie sam Scharoun, co też wstępnie ukierunkowało wszelkie poszukiwania formalne. Kompleks jest przykładem architektury, która najpełniej oddaje podstawowe założenie ekspresjonizmu – uzewnętrznienie. Podczas przemowy na otwarciu instytutu Fehling tłumaczył założenia autorskie: „Jeśli w tej wypowiedzi mam określić architekturę budynku, to nie odniosę się do estetycznego efektu, którego ani ja, ani Daniel Gogel nie jesteśmy władni osądzać. Architektura ta poddaje się natomiast ocenie w odniesieniu do metody nazywanej »budynkiem od środka«, co zaowocowało takim, a nie innym wynikiem. [...]. Ten proces projektowy ukierunkowany od wnętrza na zewnątrz nie jest algorytmem, który zawsze prowadzi do uzyskania jednokowego rezultatu. Również nie zawsze można klarownie oddzielić wnętrze i strefę zewnętrzną budynku [...]. W tym sensie treść »Świata wewnętrznego świata zewnętrznego świata wewnętrznego« Handkego cały czas ma zastosowanie”⁷⁴. Architekt odwołał się w tym miejscu do twórczości austriackiego pisarza, który zaadaptował ekspresjonistyczną metodę „samouzewnętrznienia”^{*}. Wedle słów Fehlinga, dla architektów istotny jest sam proces dochodzenia do ostatecznej postaci budynku i z tego punktu widzenia nie może powstać żadna typologia budynku ekspresjonistycznego, gdyż jego forma przestrzenna z założenia jest wynikowa. Także wielokierunkowość, brak podporządkowania nadrzędnej zasadzie kompozycyjnej zdają się odpowiadać strukturze literackiej Handkego, do której Fehling nawiązał w swoim inauguracyjnym przemówieniu.

* Peter Handke to przedstawiciel austriackiej awangardy literackiej. Opowiada się za sztuką w skrajnie subiektywnej formie i taką też reprezentuje literaturę. Wśród odmian epickich, jakie szczególnie sobie upodobał, jest antypowieść – eksperymentalna kompozycja ograniczająca narrację i krzyżująca plany czasowo-przestrzenne. Zasiadł debiutancką powieścią *Die Hornissen* (Szerszenie) wydaną w Grazu w roku 1966, jednak Fehling odwołał się w swoim przemówieniu na otwarciu berlińskiego Instytutu Badań Edukacyjnych do innego dzieła przyszłego noblisty – *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*, 1969 (*Świat wewnętrzny świata zewnętrznego świata wewnętrznego*), w którym teksty składowe są pojedynczymi, względnie niezależnymi modelami, ale ich sekwencja układa się w całość czytelną właśnie jako integrum. W efekcie Handke stworzył wyraźny opis świata zewnętrznego, który jednocześnie okazuje się opisem wewnętrznego świata i świadomości podmiotu.

⁷² A. Szymski, S. Latour, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985, s. 350.

⁷³ Max-Planck-Institut für Bildungsforschung Berlin, [in:] <http://www.fehlingundgogel.de/max-planck-institut-fuer-bildungsforschung-berlin> [dostęp: 08.06.2017].

⁷⁴ H. Fehling, *Ansprache zur Einweihung des Neubaus* (1974), [as cited in:] G. Klack, *Gebaute Landschaften. Fehling+Gogel und die organische Architektur: Landschaft und Bewegung als Natur-Narratives*, Transcript, Bielefeld 2015, p. 17; przeł. A. S.

Sack uważa, że ekspresja budynku Max-Planck-Institut wynika z jego przestrzennie złożonej struktury⁷⁵. Powstała architektura nie jest następstwem założonej z góry wizji plastycznej, lecz efektem żywego procesu. Rzeźbiarskie przestrzenie wynikają z rozplanowania parteru na płaszczyźnie⁷⁶. Jest to zatem twórczość konceptualna, zasadzająca się na eksponowaniu samego procesu twórczego. Na skomplikowanie i nieregularność struktury budynku miały także wpływ kolejne zmiany w projekcie, uwzględnione w długotrwałym procesie przygotowywania budowlanej dokumentacji. Urzeczywistniona wersja obiektu odbiega więc od pierwotnego zamysłu zaprezentowanego w pracy konkursowej, co skądinąd nie musiało wpłynąć negatywnie na przekaz, jaki niesie ze sobą wybudowane dzieło.

Orientacja architektury w stronę rozwiązań, które wprowadzał Scharoun, nie mogła – choć unikalna i inspirująca – kompleksowo reprezentować powojennej tendencji związanej z reaktywacją kierunku ekspresjonistycznego. Wykształcenie się alternatywnego kursu było nie tyle częścią zaplanowanej strategii, co naturalnym procesem, inspirowanym stylem pierwotnym, ale w nowych warunkach – zdezaktualizowania się jego podstaw ideowych.

OBSZARY ZACHODNIE I ARCHITEKTURA SAKRALNA

Drugi ośrodek, w którym dokonywał się akt odnowienia idei ekspresjonistycznej, stanowi cała grupa miejscowości w Nadrenii Północnej-Westfalii, gdzie tendencje zapoczątkowane w czasach Republiki Weimarskiej ujawniły się zaskakująco na gruncie budownictwa sakralnego.

Omówienie sytuacji na obszarach zachodnich wymaga jednak konfrontacji twórczości Scharouna i Egona Eiermanna. Gerd de Bruyn, jeden z najbardziej uznanych niemieckich teoretyków architektury, zestawia dorobek projektowy tych twórców, pozycjonując obu na przeciwległych biegunach architektonicznej rzeczywistości – Scharouna jako wzorującego się w swojej pracy na strukturach naturalnych, Eiermanna jako manifestującego niezłomną wiarę w możliwości techniki⁷⁷. Jeśli chodzi o Eiermanna, unikalnym i zarazem najbardziej spektakularnym wyrazem jego przekonań jest odbudowa i rozbudowa Kościoła Pamięci Cesarza Wilhelma w Berlinie (ryc. 1.11). Przesycone architektoniczną ekspresją pozostałości świątyni zostały uzupełnione zabudową o regularnych kształtach i nadzwyczajnej prostocie detalu. To przykład ekspresyjnej wypowiedzi formalnej połączonej z radykalną geometrią. Najbardziej esencjonalny składnik tej kompozycji jest rzeczywistym świadectwem historii, a nie pochodną kreślarskiego konceptualizmu.



Ryc. 1.11. Egon Eiermann Kościół Pamięci Cesarza Wilhelma, Berlin /DE/ 1963

⁷⁵ M. Sack, *Einführung...*, op. cit., p. 27.

⁷⁶ M. Kudlek, *Fehling & Gogel*, [in:] *Encyclopedia of contemporary German culture*, ed. J. Standford, Routledge, London-New York 1999, p. 207.

⁷⁷ G. de Bruyn, *Zeitgenössische Architektur in Deutschland. 1970–1996*, Birkhäuser Verlag, Bonn 1997, p. 12.

Skrajnie zachowawcze podejście konserwatorskie zostało tutaj zestawione z rozwiązaniem chłodnym w odbiorze, a zarazem skrajnie racjonalistycznym. Pomysł polegał na usytuowaniu w sąsiedztwie zachowanych szczątków kościoła dwóch graniastosłupowych brył. Jedna z nich mieści kaplicę, druga pełni rolę dzwonnicy. Aranżacja nawiązuje jednocześnie do wzorców romantycznych. Motyw ruin jest czytelny zarówno w neogotyckiej architekturze, jak i w literaturze romantycznej, uwypuklony choćby w *Fauście* Johanna Wolfganga von Goethego⁷⁸. Najogólniej jest to więc rozwiązanie silnie tkwiące w duchu niemieckiego idealizmu.

Do tej realizacji odniósł się Oskar Hansen, opisując w książce *Zobaczyć świat* dramatyzm zestawienia przez Eiermanna dwóch zamkniętych form, budujący poznawczą wartość formy otwartej*. Według Hansena taka konfrontacja symboliki wojny i pokoju jest zmaterializowanym przekazem doświadczenia⁷⁹.

* Hansen sprecyzował swą teorię architektoniczną poprzez konfrontację formy zamkniętej, z którą utożsamia układ centryczny, dogmat, niezmienność, dominację, posiadanie, z formą otwartą, której z kolei przypisuje układ liniowy, wolny plan, relatywizm, świadomy wybór i poznanie. Architekt rozwinął swą koncepcję podporządkowując jej nie tylko organizację przestrzeni, ale także wiele aspektów ogólnospołecznych.

Podążając tym tokiem rozumowania, można wywnioskować, że Eiermann posługując się zwartymi bryłami, stworzył kubaturowy kompleks, który nie tylko eksponuje swą dostępność, ale także „wgrzyza się” w strukturę otaczającej tkanki urbanistycznej. W tym rozwiązaniu ujawnia się podobieństwo z koncepcją architektury Scharouna zharmonizowanej z otoczeniem, a jednocześnie otwiera się poprzez nie możliwość wykorzystania nowego zasobu form, co dodatkowo łączy się często z adaptacją rzeźbiarskich zasad w skali realnej architektury.

Berliński eksperyment Eiermanna jedynie sygnalizuje możliwą alternatywę wobec postawy, jaką prezentował Scharoun i jego następcy. Zagadnienie ciągłości myśli ekspresjonistycznej w tym kontekście wymaga wyeksponowania dokonań Dominikusa Böhma. Architekt ten jest autorem obiektu reprezentującego ekspresjonizm w najczystszej postaci – kościoła Chrystusa Króla w Bischofsheim, pochodzącego z 1925 roku. Bardziej istotna w tym momencie wydaje się jednak inna realizacja jego projektu. Budowa kościoła św. Engelberta w Kolonii (ryc. 1.12) stanowiła katalizator przemian zachodzących w modernizmie, ale zarazem takich, które nie zostały całkowicie zawłaszczone przez doktrynę Neues Bauen. Obiekt ten zresztą bywa także klasyfikowany jako ekspresjonistyczny⁸⁰. Specyfika jego struktury przestrzennej polega na zastosowaniu układu rotundy, która z natury rzeczy podkreśla rolę wspólnoty. Poprzedzając ją rozległe schody odnajdują z kolei swoje uzasadnienie jako ważny element sceniczny w dziejach teatru i kinematografii ekspresjonistycznej.



Ryc. 1.12. Dominikus Böhm:
kościół św. Engelberta, Kolonia /DE/ 1932

⁷⁸ Zob.: J.W. Goethe, *Faust*, t. 2, przeł. E. Zegadłowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1953, s. 11, 73, 154.

⁷⁹ O. Hansen, *Zobaczyć świat*, red. J. Gola i in., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2005, s. 152.

⁸⁰ [Cf.:] D.J. de Witt, E.R. de Witt, *Modern architecture in Europe: A guide to buildings since the industrial revolution*, E. P. Dutton, New York 1987, p. 90.

Rotunda kościoła św. Engelberta bywa z dzisiejszej perspektywy zaskakująco uznawana za echo mistycznych wizji weimarskich, takich jak wspomniana już krystaliczna Korona Miasta⁸¹. Wymowna forma kościoła jest przejawem architektonicznej wypowiedzi w języku awangardy⁸². Biorąc pod uwagę czas powstania budynku, można stwierdzić z pewnością, że dla budownictwa kościelnego stanowi on rozwiązanie przełomowe, choć nie tyle jako model architektury ekspresjonistycznej, którym w pełni nie jest, co jako forma ekspresyjna, niepodporządkowana konwencji modernistycznej, nawiązująca poniekąd do utopijnych ekspresjonistycznych koncepcji wspólnotowych i zgromadzeniowych.

Tak oto Dominikus Böhm spełnił rolę inicjatora nowych zjawisk architektonicznych, które zaznaczyły się mocniej dopiero w twórczości następnego pokolenia. Bywa więc postrzegany jako „przede wszystkim [architekt] kościołów, silnie [związany] z intelektualnym środowiskiem Kolonii – duchowej stolicy niemieckiego katolicyzmu [...]”. W tej atmosferze i w tym świecie wartości rozwijała się osobowość jego syna Gottfrieda [...]”⁸³. Niemniej to właśnie dzięki temu projektantowi można mówić o powstaniu szerokiego frontu, który uzyskał rangę alternatywnej szkoły kształtowania formy. Jednocześnie zainicjowana przezeń tendencja mogła być utożsamiona z określonym regionem w zachodniej części Niemiec – z krajem związkowym Nadrenią Północną-Westfalią.

Stawiając w centrum zainteresowania Gottfrieda Böhma można przyjąć, że z Scharounem obaj stali się najbardziej wpływowymi powojennymi kuratorami niemieckiego ekspresjonizmu. Różniło ich jednak samo podejście twórcze. Dla Böhma uabstrakcyjniona reminiscencja średniowiecza była tak samo ważna, jak kreowanie ekscentrycznych form propagujących wspólnotę, więc konsekwentnie łączył te elementy w późniejszej działalności⁸⁴. Scharoun z kolei koncentrował się na manifestacji związków architektury z naturą, a łączność projektowanych budynków z otoczeniem była dla niego priorytetem. Wobec historii zdawał się natomiast wykazywać obojętność.

Rzeźbiarskie ukształtowanie sakralnych budynków Gottfrieda Böhma wydaje się przede wszystkim rozwinięciem koncepcji Cajetana Baumanna, który zaproponował nowoczesną interpretację architektury gotyckiej*. Böhm zdołał doprowadzić tę tendencję do wysokiego poziomu estetycznego, co uodowodnił projektując kościół św. Gertrudy w Kolonii (ryc. 1.13). Budynek tworzący przełamaną, choć zwartą linię zabudowy, jest ciekawą reinterpretacją zabudowy średniowiecznej. Od strony ulicy podkreśla to na przykład sekwencja szczytowo ustawionych naw z umieszczonymi w ich licu witrażami, a przede wszystkim dzwonnica o strzelistej formie. Niezwykłe jest przy tym zastosowanie w obiekcie wstęgowych otworów okiennych oraz ekspozycja jednolitej faktury betonowej, rozwiązań podkreślających współczesny charakter tej realizacji.

* Gottfried Böhm, wykształcony zarówno w zakresie architektury, jak i rzeźby, kontynuował w znacznej części własnej drogi zawodowej pracę swojego ojca Dominikusa. Wydaje się jednak, że ważną rolę w ukształtowaniu jego podejścia twórczego odegrała też praktyka, którą odbył w pracowni Cajetana Baumanna. Ten architekt, będący zarazem zakonikiem, zasłynął tym, że poprzez swoje realizacje rozpropagował nowoczesną wówczas interpretację gotyku.

⁸¹ Ibidem

⁸² W. Pehnt, *Glauben ausüben. In der Diaspora – Kirchenbau im 20. Jahrhundert*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland*, ed. R. Schneider, W. Nerdinger, W. Wang, Prestel, Frankfurt am Main 2000, p. 346.

⁸³ J. Sepioł, *Architekci i historia*, Universitas: Kraków 2015, s. 140–142.

⁸⁴ [Cf.] K. James-Chakraborty, *Abstract forms were espoused more quickly by the German church than by industries*, "The Architectural Review" 1430 (4), 2016, p. 5.



Ryc. 1.13. Gottfried Böhm: kościół św. Gertrudy, Kolonia /DE/ 1967

Spośród licznych budynków sakralnych zaprojektowanych przez Gottfrieda Böhma we wczesnym stadium jego zawodowej działalności na szczególne zainteresowanie zasługuje też kościół Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa w Kolonii (ryc. 1.14). To drugi przykład kształtującej się formuły autorskiej, która finalnie – już jako wyrażenie skryzalizowany i rozpoznawalny styl architektoniczny – identyfikowała na zachodnich terenach Niemiec orientację ekspresjonistyczną, alternatywną wobec Berlina.



Ryc. 1.14. Gottfried Böhm: kościół Zmartwychwstania Chrystusa, Kolonia /DE/ 1970

Realizacja jest przede wszystkim efektem wzbogacenia dotychczasowych form architektonicznych. Pojawiają się tutaj elementy dynamiczny oraz krzywoliniowy w postaci dominanty wysokościowej. Egzemplifikują one podporządkowanie się zasadzie wyznawanej przez architektów i urbanistów baroku, zgodnie z którą przestrzeń jest tym, co należy „czynnie zdobywać”⁸⁵. Dowodzi to również, że Gottfried Böhm zasygnalizował możliwość formułowania nowej ekspresji na bazie osiągnięć przeszłych epok, co zresztą nie pozostało bez znaczenia dla dalszego biegu spraw, znajdujących się w centrum zagadnień związanych z ewolucją koncepcji ekspresjonistycznej.

⁸⁵ M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Semper, Warszawa 2013, s. 33.

łączenie surowego betonu elewacyjnego z powierzchniami cegły klinkierowej implikuje wyraziste zróżnicowanie fakturowe kolońskiego kościoła Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa. Bryły budynku zostały spiętrzone tak, aby stworzyły narastającą strukturę. To ważny element w procesie konstytuowania się nowej tendencji. Istotnie bowiem, oba zaprojektowane przez Gottfrieda Böhma kościoły w Kolonii – św. Gertrudy i Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa – stanowiły preludium unikalnego stylu rzeźbiarskiego. Jego zwieńczeniem były projekty ratusza w Bergisch Gladbach-Bensberg i kościoła w Velbert-Neuves. Ich realizacje zyskały powszechne uznanie na tle całego światowego dorobku architektonicznego, a jako nawiązanie do architektury Dominikusa Böhma oraz niemieckiego ekspresjonizmu jako takiego⁸⁶ potwierdziły odrębność i unikalny charakter tej szkoły budowlanej. Pehnt zauważa przy tym, że kościół Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa reprezentuje styl fantastyczny, co jest wynikiem inspiracji ekspresyjnym okresem twórczości Dominikusa. Jednocześnie ważną rolę odgrywa tutaj technologia żelbetu, zastosowana dla osiągnięcia plastycznej ekspresji⁸⁷. Wybór materiału, zarówno konstrukcyjnego, jak i wykończeniowego, może generalnie wpływać na rzeźbiarski wymiar budynków i jest nie bez znaczenia dla rozwoju omawianych tendencji w architekturze.

UKONSTYTUOWANIE SIĘ NOWYCH WZORCÓW

Blundell Jones jako powszechnie ceniony ekspert w dziedzinie niemieckiego ekspresjonizmu i jego współczesnych następstw architektonicznych uważa tamtejszą scenę architektoniczną za spolaryzowaną poprzez konfrontację wartości uniwersalnych ze swoistymi. Jako brytyjski badacz, posiadający niejako legitymację do niezależnej oceny sytuacji niemieckiej, umiejscawia on dorobek Gottfrieda Böhma i Scharouna po stronie tej zindywidualizowanej twórczości⁸⁸. Można powiedzieć, że wspólnie z Fehlingiem i Gogelem ci czterej projektanci zdefiniowali nowy kodeks form, przeciwstawiając go jałowości ówczesnego europejskiego modernizmu, za którego liczebną przewagę stał przede wszystkim pragmatyzm.

Gottfried Böhm udoskonalił niektóre rozwiązania stosowane już wcześniej przez Dominikusa Böhma. Dotyczy to przede wszystkim sztywnych układów statycznych, które stosunkowo wcześniej wprowadził Dominikus. Gottfried stosując technologię żelbetu, uzyskał pełną swobodę rzeźbiarską. Mógł zatem realizować śmiało wyzwania, jakie wcześniej stawiało przed sobą pokolenie pionierów ekspresjonizmu⁸⁹. Tradycjonalizm prezentowany przez Dominikusa miał swoje źródła w niemieckim ekspresjonizmie, który z kolei łączył monumentalizm z poetycką wymową architektury⁹⁰. Poniekąd więc nowe wzorce pozostawały osadzone w historii.

⁸⁶ M.E. Köck, *Gottfried Böhm 1920– Architect, Germany*, [in:] *Encyclopedia of twentieth century architecture*, ed. R.S. Sennott, Fitzroy Dearborn, New York-London 2004, p. 154.

⁸⁷ W. Pehnt, *Glauben ausüben. In der Diaspora...*, op. cit., p. 349.

⁸⁸ P. Blundell Jones, *Gottfried Böhm: Town Hall, Bensberg, 1962–71*, [in:] *Modern architecture through case studies. 1945–1990*, ed. P. Blundell Jones, E. Canniffe, Architectural Press/Elsevier, Oxford-Burlington 2007, p. 47.

⁸⁹ W. Pehnt, *Gottfried Böhm*, [in:] *New German architecture: a reflexive modernism*, ed. U. Schwarz, trans. J.S. Southard, S. Harper, H.F. Mallgrave, Hatje Cantz, Berlin 2002, p. 234.

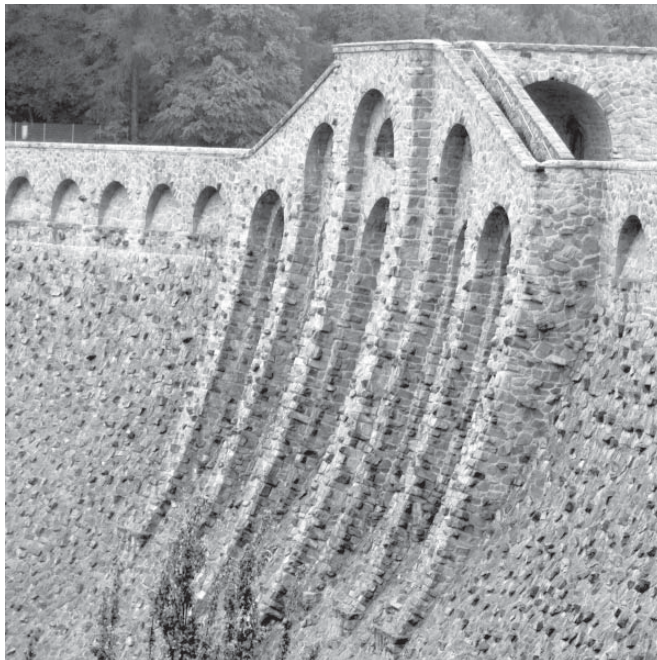
⁹⁰ W. Amsonet, *Contemporary European architects*, Taschen: Köln 1991, p. 14.

Koloński kościół św. Gertrudy jako stosunkowo wczesne dzieło Gottfrieda Böhma nie ujawniał jeszcze odradzającej się weimarskiej idei centralnego miejsca kultu. Druga świątynia zaprojektowana przez artystę – kościół Zmartwychwstania Jezusa Chrystusa – już takie ukierunkowanie prezentowała. Oba obiekty okazały natomiast swoją przynależność do nowego ekspresjonizmu poprzez rzeźbiarskość i ekspozycję surowych faktur. Te wieloprzestrzenne kompozycje, niczym skały wyłaniające się z ziemi, stanowiły protest przeciwko bezdusznej naturze miasta⁹¹. Jednocześnie berlińskie budynki Fehlinga i Gogela zamiast piętrzyć się ku górze, manifestowały swoje wielokierunkowe struktury ukształtowane odśrodkowo, podkreślając w jakimś sensie znaczenie alternatywy Scharouna, ale nadal przede wszystkim wyrażały ducha Domów Ludowych i Korony Miasta Tauta.

Tak można byłoby zatem podsumować aktywność pionierów powojennego neoekspresjonizmu w dziedzinie architektury. Był to bardzo zróżnicowany front, który dość wybiórczo wykorzystując ideologię lat 20. XX wieku, minimalizował ideały pierwotnego ekspresjonizmu, stopniowo zastępując je elementem ekspresji. Taka diagnoza byłaby jednak znacznym uproszczeniem. Dzisiaj bowiem, tak samo jak dawniej, zachodzi potrzeba wyrażania za pośrednictwem twórczości zarówno idei społecznych, jak i prawd uniwersalnych. Dlatego też dalszy rozwój tendencji neoekspresjonistycznych ku nowej ekspresji przyczynił się do promocji postaw afektywnych w twórczości. Czy to w sztuce ogólnie rozumianej, czy to konkretnie w architekturze ta ekspresjonistyczna gałąź działalności twórczej stanowi realną opozycję w stosunku do następstw funkcjonalizmu i estetycznej sterylizacji formy. Ten światopogląd odpowiada orientacji dionizyjskiej, którą Friedrich Nietzsche przeciwstawiał postawie apollińskiej.

⁹¹ Ibidem.

JEDNOLITOŚĆ I RÓŻNORODNOŚĆ



Na poprzedniej stronie:

Hans Poelzig: Talsperre Klingenberg, Klingenberg /DE/ 1914

fot. Aleksander Serafin

WIELOGŁOS EKSPRESJI

Nurt ekspresywny praktycznie w żaden sposób nie ogranicza zasobu form, z jakich czerpie. Jednym z głównych założeń pierwotnego kierunku była abstrakcja, która odwracała uwagę od samego przedmiotu, stawiając w centrum zainteresowania relację przestrzenną pomiędzy obiektami, ewentualnie napięcia formalne, jakie towarzyszyły im samym. Wassily Kandinsky przekonywał zresztą, że dla uzyskania ekspresji można się posłużyć każdą formą⁹². To pozwala na przyjęcie założenia, że nową ekspresję mogą reprezentować zarówno założenia zwarte i spójne, jak i układy wewnętrznie zróżnicowane. Powstaje w ten sposób rozdźwięk pomiędzy jednolitością a różnorodnością w architekturze. To z kolei szerzej odzwierciedla różnicę pomiędzy twórczym dyktatem a pluralizmem. Fenomen tendencji ekspresjonistycznej polega na tym, że pomimo skrajnych różnic oba ukierunkowania odgrywają istotną rolę w rozwoju nurtu.

JEDNOLITOŚĆ I RÓŻNORODNOŚĆ ZWIĄZANE SYMBOLAMI

Jednorodność stylistyczna wyrażona monumentalizmem kojarzy się przede wszystkim z założeniami centralnymi i osiowymi. Takie pojawiały się początkowo w różnych dyscyplinach uwikłanych w ekspresjonizm. Specyficzną rolę odegrała tu kinematografia. Wykorzystując skuteczność przekazu medialnego, stanowiła ona zarówno estetyczną, jak i ideologiczną podbudowę nurtu.



Ryc. 2.1. Fritz Lang: *Metropolis* /wybrane kadry/ 1927

Sztuka filmowa reaktywowała i wyeksponowała motyw Wieży Babel, jak – dla przykładu – Fritz Lang (ryc. 2.1), który ekspresjonistyczną wizję w kompozycji *Metropolis* wzbogacił elementami stylistyki art déco i futuryzmu. Schody w jego filmach wyobrażają drogę ku ideałowi⁹³. Symbolika związana z Wieżą Babel identyfikowała określone ukierunkowanie kulturowe widoczne między innymi u Goethego, który wykazywał szczególne zainteresowanie architekturą. W koncepcjach estetycznych poety widoczne są związki z niemieckim ekspresjonizmem, a pionierzy kierunku, tacy jak Kandinsky, wprost powoływali się na jego pisma.

Inspiracją we wczesnej działalności stało się dla Goethego doświadczenie skali kościoła strasburskiego. Siłę tych doznań dał wyraz w słowach: „Niewielu było dane począć w duszy ideę na miarę Wieży Babel, całkowitą, wielką i skończenie piękną, jak boskie drzewa”⁹⁴. Dopełnia tę myśl powstały kilkadziesiąt lat

⁹² Wassily Kandinsky. *Język form i kolorów*, 1912, przeł. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 260.

⁹³ J. Mitry, *Film*, [w:] *Encyklopedia ekspresjonizmu...*, op. cit., s. 284.

⁹⁴ *O niemieckiej architekturze, 1772*, przeł. A. Palińska, [w:] *Johann Wolfgang von Goethe. Wybór pism estetycznych*, wybór, oprac. i wstęp T. Namowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981, s. 69.

później esej poety o katedrze w Kolonii. Snując refleksję wokół zagadnień wzniosłości Goethe stwierdza w nim: „to, co nieukończone, przypomina nam o ograniczoności człowieka, skoro tylko ośmiela się stworzyć coś ponad swe możliwości”⁹⁵. Autor dostrzega wymiar symboliczny w podejmowanych przez średniowiecznego człowieka dążeniach zbliżenia się do najwyższego bytu. Nie poświęca jednak uwagi zagadnieniu ludzkiej pychy, która prowadzi do upadku.

Pierwotna architektura ekspresjonistyczna ponad wszelką wątpliwość aspirowała do roli wprowadzającej zbiorowość w wymiar transcendentny. Utopijne wizje koncentrowały się na wielkich budynkach, pełniących rolę miejsc zgromadzeń publicznych. Nie były to jednak tylko niezrealizowane marzenia, ponieważ już początek XX wieku przyniósł wymierny efekt tych dążeń w postaci wrocławskiej Hali Stulecia autorstwa Maxa Berga (niem. *Jahrhunderthalle* – ryc. 2.2). W tę tendencję wpisało się wiele powstających później budynków użyteczności publicznej, jak choćby Tonhalle (Hala Dźwięku – ryc. 2.3) w Düsseldorfie. Światło na kwestię takiej architektury, potencjalnie uwikłanej w sprawy społeczne, może rzucić diagnoza badaczy brytyjskich. Zdaniem Charlesa Jencksa Dom Ludowy Tauta, podobnie jak inne tego rodzaju rozwiązania o wysokiej randze społecznej, miał na celu utrzymanie krytycznej opozycji wobec systemu, a w konsekwencji tworzenie podwalin rewolucji⁹⁶. Jednolita architektura skoncentrowana na walce z systemem sama jednak przybrała pomnikową i wzniosłą postać. Ten patetyczny styl zwiastował pychę, która owładnęła umysły architektów ekspresjonistycznych, tak jak wcześniej pozbawiła rozsądku budowniczych biblijnej Wieży Babel, symbolizując główną przyczynę niepowodzenia wielkich kolektywnych przedsięwzięć*.

Ekspresjonizm manifestujący swój styl poprzez jednorodną, scentralizowaną formę nie miał szans na przetrwanie w dłuższej perspektywie czasowej. Aktualną problematykę architektury uwikłanej w symbolikę Wieży Babel podnosi – w kontekście przejścia od nowoczesności do postmodernizmu – Wolfgang Welsch. Píše on, że „moderna podjęła na nowo projekt budowy Wieży, próbowała narzucić jeden, panujący nad wszystkim jednolity język. Jej marzeniem było pokonanie wielości. Jednak budowa



Ryc. 2.2. Max Berg: Hala Stulecia, Wrocław /PL/ 1913



Ryc. 2.3. Wilhelm Kreis: Tonhalle, Düsseldorf /DE/ 1926

* W zakresie omawianych zagadnień mieści się również wątek polski, a to za sprawą aktywności artystów tworzących w orbicie *Der Sturm*. Przykładem takiego dzieła jest linoryt Stanisława Kubackiego, twórcy działającego w berlińskim środowisku artystycznym. W ujęciu tego artysty Wieża Babel zyskuje konotację rewolucyjną. Jej rozpad jest dla Kubackiego symbolicznym znakiem obalenia dyktatury. Artysta pisze o ludziach uciemnionych jako o „pochodzie poważnym”, wyjaśniając z charakterystyczną dla ekspresjonistów dramaturgią: „Napotkaś ich, widzu, kroczących przez wszystkie place miast wielkich, idących ulicami w słońce wschodzącego jutra”. Wizja artysty ostatecznie prowadzi do „konceptu obrazu wyrażającego tworzącą się chwilę, świat, *in statu nascendi*, któremu odpowiadała tak ekspresyjna figuracja, jak »czysta forma« [...]”. Ta ideologia społeczna, łącząca się z wyrazem filmowego dzieła Langa, dowodzi zespolenia estetyki ekspresjonistycznej z powszechną symboliką.

S. Kubacki, *Budowa wieży: projekt sceniczny (fragmenty)*, „Zdrój” 1919 z. 2, s. 50, [za:] A. Turowski, *Budownicowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 44.

⁹⁵ O niemieckiej architekturze, 1823, przeł. A. Palińska, [w:] jw., s. 410.

⁹⁶ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze...*, op. cit., s. 517.

nie udała się, znów doszła do głosu wielość języków⁹⁷. Tak więc stało się oczywiste, że ograniczenie symboliki architektonicznej do jednolitego schematu nie jest możliwe. Według Welscha: „Wielość jest faktycznie niemożliwa do opanowania i – co więcej – kardynalnym błędem jest sama chęć panowania⁹⁸. Konkludując autor filozoficznie stwierdza, że „[s]en o jedności jest pychą, może nie wobec Boga, ale wobec wielości tego, co ludzkie⁹⁹. Wzniosła próba ustalenia nowego wzorca okazała się porażką.

Wieża Babel wzbudza także zainteresowanie współczesnych architektów, których twórczość osadzona jest w konwencji nowej ekspresji. Daniel Libeskind zauważa, potwierdzając niejako pogląd Welscha: „Tylko antycypacja jest w stanie zmobilizować niejednoznaczną poetyckość budynku i w tym procesie pojawia się motyw Wieży Babel¹⁰⁰. Bez wątpienia budynki tego architekta potwierdzają taką tezę. Bardziej dobitnym przykładem będzie tu jednak twórczość Coop Himmelblau.

Grupa już w 1968 roku manifestowała: „Budowniczywie Wieży Babel nie mieli do dyspozycji materiału, jakim jest żelbet. My z kolei potrzebujemy pomieszania języków, dzięki czemu moglibyśmy dokończyć tę budowę¹⁰¹. Prix, lider grupy, w wywiadzie z Ronaldem Meyerem-Arltem dla Hannoversche Allgemeine Zeitung postrzega swoją działalność projektową właśnie jako budowanie Wieży Babel¹⁰², wynikające z naturalnej ludzkiej potrzeby wznoszenia się ponad dotychczasowe możliwości budownictwa.

Oczywiście dokonuje się to poprzez różnorodne elementy składowe. Jednym z niezliczonych przykładów takiego podejścia jest wiedeński SEG Apartment Block Remise (ryc. 2.4). Zespół reprezentowany przez Stefana Fusseneggera i Josefa Weichenbergera zaprojektował kompleks mieszkalny, który pozostaje w ostrym kontraście z otaczającą zabudową. Pomimo centralnie zlokalizowanego przejścia jest to architektura bardzo zróżnicowana wewnętrznie.



Ryc. 2.4. Stefan Fussenegger, Josef Weichenberger: budynek mieszkalny SEG Apartment Block Remise, Wiedeń /AT/ 2000

⁹⁷ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 160.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ D. Libeskind, *Do góry nogami X*, 1991, [w:] *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, red. C. Jencks, K. Kropf, przeł. D. Szymczak, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013, s. 330.

¹⁰¹ Coop Himmelblau, *The architecture of clouds*, [in:] *Essays on architecture...*, op. cit., p. 70; przeł. A. S.

¹⁰² Wolf D. Prix: *Doch, das können wir. Interview: Ronald Meyer-Arlt* [in:] <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Wolf-D.-Prix-Doch-das-koennen-wir> [dostęp: 27.01.2017].

Stosunkowo wysoką zabudowę usprawiedliwiają wolne przestrzenie, które zgodnie z projektem wprowadzają dodatkowe światło i przyczyniają się do skuteczniejszego przewietrzania obiektu. Tworzy on piętrzącą się ku niebu strukturę, która wręcz ostentacyjnie manifestuje swoją złożoność, zamiast naturalnie dążyć do „samoredukcji”.

Prix deklaruje znamienne: „Oto, co chcemy teraz zrobić – ukończyć realizację Wieży Babel. Owa budowa została powstrzymana przez władzę, która uniemożliwiła werbalną komunikację społeczeństwa. My więc uważamy, że należy ponownie poplątać języki, aby tym samym przyswoić różnorodność i złożoność, co umożliwi ukończenie przedsięwzięcia”¹⁰³. Architekt głosi, w tonie nieco ironicznym: „Budowniczy Wieży Babel nie dysponowali technologią żelbetu, podczas gdy nam nie poplątano języków, a to jest nam teraz potrzebne niczym materiał budowlany”¹⁰⁴. Przyjmując więc retorykę Welscha można stwierdzić, że architektura po modernizmie – balansująca na granicy następstw ekspresjonizmu i konstruktywizmu – podtrzymuje symbolikę Wieży Babel jako wspólnego ogólnokulturowego wzorca. Współczesna reinterpretacja tego symbolu jest poszukiwaniem nowej formuły dla zmieniającego się świata.

MONUMENTALIZM, WZNIOSŁOŚĆ, ELITARYZM I KULT JEDNOSTKI

Jak wynika z tego, co już zostało nakreślone, wczesna architektura ekspresjonistyczna często aspirowała poprzez wzniosłość do rangi nowego *sacrum*. Monumentalizm stał się dla części tak zorientowanych środowisk akceptowalnym językiem formalnym, paradoksalnie, bo pomimo odczuwanej przez twórców przynależności do ruchu awangardowego, dążącego przecież *ex definitione* do obalenia wzniosłych symboli przeszłości, które właśnie monumentalizmem się wyrażały.

Pierwszym przedsięwzięciem sakralnym, które zobrazowało te dążenia, była budowa wiedeńskiego Feuerhalle Simmering (Krematorium Simmering – ryc. 2.5). Wpisujący się w układ murów obronnych renesansowego zamku projekt Clemensa Holzmeistera został wybrany z uwagi na poszanowanie historycznego kontekstu. Wyzwaniem było też zaprojektowanie formy architektonicznej – sprzyjającej rytuałowi religijnemu, jednak bez stosowania elementów identyfikujących architekturę sakralną¹⁰⁵. A ponieważ budowie krematorium towarzyszył konflikt polityczny na tle kremacji jako dopuszczalnej formy pochówku, zwycięski projekt musiał zapewnić dyskrecję samego procesu, a poniekąd nawet przeznaczenia budynku.



Ryc. 2.5. Clemens Holzmeister:
Feuerhalle Simmering, Wiedeń /AT/ 1922

¹⁰³ W. Prix, *In between or only unstable points can be points of departure*, [in:] *Essays on architecture...*, op. cit., p. 156; przeł. A. S.

¹⁰⁴ *The architecture of clouds. The city is like a field of clouds. The rubber grid of a networked city*, 1995, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 72; przeł. A. S.

¹⁰⁵ A. Drieschner, *Krematorium*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich*, ed. A. Becker, D. Steiner, W. Wang, Deutsches Architektur-Museum – Architektur Zentrum Wien-Prestel, b.m. 1995, p. 136.

Dowodem, że się Holzmeisterowi udało spełnić ten warunek, jest sposób umieszczenia kominów w narożnikach centralnej wieży. Arkadowy dziedziniec z ostrołukowym motywem wyraźnie nawiązuje do chrześcijańskiej architektury sakralnej, przy czym bryła budynku przypomina schodkowy układ babilońskiej piramidy¹⁰⁶. Motyw zigguratu był zresztą chętnie wykorzystywany przez ekspresjonistów. Holzmeister wykreował tutaj oparty na niemieckich wzorcach język form, który przerodził się w pełnoprawny ekspresjonizm¹⁰⁷. Najbardziej rozpoznawalnym elementem całości pozostają jednak monumentalne schody poprzedzające portal wejściowy.

Podobnie monumentalny motyw pojawia się w berlińskim Kirche am Hohenzollernplatz (ryc. 2.6), kościele zaprojektowanym przez Ossipa Klarweina, pracującego wówczas w zespole Högera. Dzieło to stanowi wzorzec ceglanego ekspresjonizmu (niem. *Backsteinexpressionismus*). Poza obecnością rytmicznych układów lizen charakteryzuje się ono monumentalnym, wyniesionym ponad otaczającą posadzkę wejściem, które oflankowano dwiema absydami, dodatkowo podkreślając jego znaczenie.

Idea monumentalizmu była również bliska Fritzowi Schumacherowi, któremu *notabene* Hamburg zawdzięcza status jednego z głównych ośrodków ekspresjonistycznych. Architekt komentował z jawną dezaprobatą: „Prawdziwie monumetalne projekty w architekturze sakralnej pojawiają się coraz rzadziej, co sprawia, że ta dziedzina została pozbawiona perspektyw. Małe kościoły, które dziś powstają we wszystkich nowych częściach miast [...], są efektem starań o utrzymanie sentymentalno-ekspresyjnego charakteru, jednak w gruncie rzeczy stają się beznamiętnym miejscem zgromadzeń”¹⁰⁸. Odpowiedzią na ten stan rzeczy była w pewnym sensie budowa krematorium w hamburskim Ohlsdorf (ryc. 2.7). To budynek, w którym przenikanie się strefy *sacrum* i *profanum* wymagało świadomego i subtelного podejścia projektowego.



Ryc. 2.6. Fritz Höger, Ossip Klarwein: Kirche am Hohenzollernplatz, Berlin /DE/ 1934



Ryc. 2.7. Fritz Schumacher: Neues Krematorium, Hamburg /DE/ 1932

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ F. Schumacher, *Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architektonischen Zeitfragen*, Heitz & Mündel, Strassburg 1902, p. 42; przeł. A. S.

Powierzchnie ceglane i pionowe akcenty w elewacji, motywy krzyżowe w stolarce okiennej oraz liczne detale charakterystyczne dla epoki, włączając w to tarczę zegara wyeksponowanego na centralnej wieży, dowodzą, że mamy do czynienia ze stylizacją ukierunkowaną ekspresjonistycznie, chociaż sama struktura przestrzenna budynku wyraża się raczej w duchu modernizmu, a jednocześnie nie sposób odmówić jej tradycjonalizmu. Cały kompleks przypomina pomnik, co dodatkowo podkreślają liczne tarasy zlokalizowane u jego podstawy.

Powodem, dla którego zasadne wydaje się w tym miejscu przywołanie teorii i praktyki Schumachera, jest jego unikalny stosunek do tradycji. Wyjątkowość ta polega na tym, że projektant nie dostrzegał konfliktu pomiędzy emocjonalnym i indywidualnym językiem form przy jednoczesnym czerpaniu z tradycji. To pozwala, przynajmniej po części, zrozumieć istotę ekspresjonizmu. Biorąc pod uwagę niemieckie uwarunkowania kulturowe, po raz kolejny interesujące może się wydać stanowisko Goethego, któremu Schumacher poświęca wiele uwagi: „Nakreślenie stosunku [poety] do architektury przysparza nieco trudności. Zanim jednak weźmiemy pod uwagę jego pogląd w kwestii historycznych stylów, musimy przeanalizować to, co postrzegał jako działalność artystyczną na niwie architektury. Jakie są środki estetyczne, którymi przemawia do nas ta sztuka? Jak duży wpływ może ona na nas wywrzeć? Czy zatem jej główne pole działania pozostaje w sferze estetycznej ekspresji? [...] Goethe chce odpowiedzieć na te pytania. Definiuje on bowiem architekturę jako szczególną postać rytmizowana przestrzeni. To z jego ust pochodzi dobrze znane powiedzenie, że architektura jest zastygłą materią określoną poprzez muzykę, i ta koncepcja wydaje się dla niego bardziej atrakcyjna niż wizja architektury jako produktu gry intelektualnej”¹⁰⁹. Schumacher więc jako kolejny twórca docenia pozarozumowe aspekty swojej dziedziny – architektury – i dostrzega w nich potencjał odnowy kulturowej. Pozostając w orbicie myśli Goethego głosi, że nowe podejście musi się kształtować w oparciu o arbitralne decyzje genialnych ludzi, którzy wyróżniają się na tle ogółu. Na koniec wywodu zwraca uwagę, że siła sztuki polega na odwzorowaniu odwiecznych praw natury¹¹⁰. To z jednej strony zwiastuje ruch kontrkulturowy, z drugiej zaś przenosi uwagę z zagadnień wzniosłości na kwestie związane z uznaniem wyższości jednostki nad zbiorowością, a w następnej kolejności promuje elitaryzm w architekturze.

Zasadniczo pojęcia *intuicji* i *duchowości* utożsamiane z ekspresjonizmem nadają mu w pewnej mierze wymiar absolutystyczny¹¹¹. Schumacher pisał: „Dzisiaj każdy, kto ma ambicję wspiąć się na wyżyny arcyzmu, musi dać wyraz swej indywidualnej artystycznej duchowości”¹¹². Głosił także: „Formy są ważniejsze niż formuły, ale nie są ważniejsze od realnego życia. Prawdziwe życie ma wymiar duchowy i potrzebuje siły charakteru”¹¹³. Podobnie podniosły był też język formalny, jakim się posługiwał. Stosując kompozycję symetryczną i dominującą skalą nad człowiekiem (co akurat w tym wypadku było uwarunkowane funkcją i technologią), architekt stworzył budynek-pomnik. Postrzega ekspresję jako oczyszczenie architektury z naleciałości stylowych.

¹⁰⁹ F. Schumacher, *Goethe und die Architektur* (1904), [in:] idem, *Streifzüge eines Architekten. Gesammelte Aufsätze*, Eugen Diederichs, Jena 1907, pp. 8–9; przeł. A. S.

¹¹⁰ Ibidem, pp. 31–32.

¹¹¹ A. Serafin, *O zagadnieniach relatywizmu w globalnej architekturze*, „Teka Komisji Architektury Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych – OL PAN”, 2015, 4, s. 101.

¹¹² F. Schumacher, *Im Kampfe um die Kunst...*, op. cit., p. 29; przeł. A. S.

¹¹³ Idem, *Grundlagen der Baukunst Studien zum Beruf des Architekten*, Verlag von Georg D.W. Callwey, München 1916, p. 66; przeł. A. S.

Proces ten przyrównuje do „destylacji mowy świata ze wszelkiego rodzaju elementów językowych, *à la volapik*”^{114*}. Ten jego komentarz wywołuje skądinąd skojarzenie z omawianą wcześniej symboliką Wieży Babel, która znów wyobraża dążenia architektury spod znaku ekspresjonizmu.

* Volapik to sztuczny język ponadnarodowy opracowany w XIX wieku przez niemieckiego księdza rzymskokatolickiego Johanna Martina Schleyera. Powstał na bazie łaciny, ale także języków takich jak niemiecki, francuski i angielski, przy czym najwięcej elementów pochodzi w nim z angielskiego.

Pełne zrozumienie tematu wzniosłości na tle ekspresji opiera się na uznaniu roli, jaką w swoim czasie odegrały prace Poelziga. Zakładał on, że realizacja głównego zadania nowoczesnej architektury nie leży ani w sferze sakralnej, ani po stronie monumentalizmu o świeckim charakterze¹¹⁵. Architekt bowiem, o ile opowiadał się za samą wzniosłością formy, o tyle jednak przyszłości nie upatrywał w scentralizowanych układach dominujących nad człowiekiem poprzez ich skalę. W poszukiwaniu zobiektywizowanej oceny początkowej fazy ekspresjonizmu w Niemczech pomocne okazuje się po raz kolejny stanowisko brytyjskich badaczy architektury współczesnej. I tak na przykład Banham zalicza właśnie Poelziga do grona najbardziej płodnych umysłów wśród indywidualistów (dopiero później nazwanych ekspresjonistami)¹¹⁶. Dużą rolę odgrywają rysunki, za pomocą których wizualizował on swoje śmiałe pomysły, a które same przez się stały się świadectwem epoki.

Banham podkreśla też, że Poelzig był bardzo konsekwentnym przedstawicielem pokolenia. Jego budynki zaś, prezentując nowe formy, stały się wizytówką indywidualistycznego skrzydła Werkbundu, a także podstawowym wyróżnikiem krótkiej fazy ekspresjonizmu w niemieckiej architekturze¹¹⁷. Sam Poelzig zresztą deklarował, że współtworzy styl pruski, a nie niemiecki¹¹⁸, co wskazuje na regionalne ukierunkowanie jego twórczości, a jednocześnie podkreśla rolę przeciwwagi dla pochodzącego z południa abstrakcjonizmu. Generalnie jednak podejście projektanta jest zdecydowanie bliższe monumentalizmowi. Ekspresjonizm w jego ujęciu często przybierał formę „fermentującego historycyzmu”, który zdecydowanie różnił się od „szczęśliwej mieszanki stylowej” charakteryzującej koniec XIX wieku¹¹⁹. Projektant nie ograniczył się do umacniania fazy przejściowej, która jedynie poprzedzała popularyzację sterylnych form modernistycznych. Pisał: „Rzetelne studia nad artystycznym językiem starożytności i jego prawdziwym znaczeniem, podejmowane przez wybitnych nauczycieli architektury na południu i północy Niemiec, zostały szybko przeciwstawione próbie wynalezienia ogólnoswiatowego języka architektury, którego reguły nie przypominałyby żadnego dawnego stylu”¹²⁰. Zastrzegał jednak, że rozwiązując aktualne problemy, nie można się obyć bez

¹¹⁴ Idem, F. Schumacher, *Im Kampfe um die Kunst...*, op. cit., p. 28; przeł. A. S.

¹¹⁵ H. Poelzig, *Fermentation in architecture* (1906), [in:] *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, ed. U. Conrad, trans. M. Bullock, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1971, p. 14; przeł. A. S.

¹¹⁶ R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, op. cit., s. 66.

¹¹⁷ Ibidem, s. 85.

¹¹⁸ M. Schirren, *Wiederholte Spiegelungen. Hans Poelzigs Architekturreflexionen*, [in:] *Hans Poelzig. Architekt Lehrer Künstler*, ed. W. Pehnt, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2007, p. 13.

¹¹⁹ Ibidem, p. 58; przeł. A. S.

¹²⁰ H. Poelzig, *Fermentation in architecture...*, op. cit., p. 14; przeł. A. S.

doświadczeń przeszłości¹²¹. Dobrze to odzwierciedla Stadthaus Dresden (ryc. 2.8), który zawiera elementy tradycyjnego stylu, ale nie jest podporządkowany konkretnie żadnej dawnej konwencji. Nawiasem mówiąc, Poelzig wielostronnie krytykuje powierzchowność historyzmu. Negatywnie postrzega na przykład neogotyki, którego pionierzy na skutek sentymentalnego podejścia zagubili ideę tektoniczną na rzecz formy.

Poelzig zakłada, że rozwój architektury odbywa się poprzez niewymuszoną artystycznie ekspresję, i nawołuje do powstrzymania się od kreowania imitacji stylów¹²². Także w tym aspekcie wiele mogą wyjaśnić odniesienia do ekspresjonistycznej kompozycji kinematograficznej. Film nie był wprawdzie traktowany przez ekspresjonistów jako projekcja ruchomego malarstwa, jak w przypadku kierunków czysto awangardowych, ale sama scenografia była na tyle ważna, że jawiła się jako odrębny twór artystyczny. Przykładem jest aranżacja sceniczna zaprojektowana przez Poelziga na potrzeby wyreżyserowanego przez Paula Wegenera filmu *Golem* (ryc. 2.9). Posługując się historyczną konwencją, Poelzig nadał oprawie scenograficznej indywidualny charakter, uniemożliwiając widzowi bezpośrednie jej odniesienie do jakiegokolwiek dawnego wzorca. Roger Scruton zauważył, że dzięki Poelzigowi odbiorcy odnajdują w *Golemie* prawdziwy cel ekspresjonistycznej koncepcji w architekturze¹²³. Jest tak dlatego, że Poelzig wprowadza do intelektualnego obiegu pojęcie *architektonicznego idiomu* – wyrażenia właściwego jedynie językowi formalnemu architektury. Takie określenie nie daje się dosłownie przenieść na płaszczyznę językową. Dzięki Poelzigowi nurt ekspresjonistyczny zyskuje swoisty charakter, a próba jego precyzyjnego określenia prowadzi do powstania definicji tautologicznej. Architekt uchyla się od szczegółowych wyjaśnień: „Materia naszego architektonicznego idiomu jest nadal nierozstrzygnięta i brakuje nam wiedzy, aby zadeklarować, czym on właściwie jest”¹²⁴.

Po raz kolejny pojawia się więc problem niedefiniowalności ekspresjonizmu w każdej z faz jego istnienia. Zaprojektowaną przez Poelziga scenografię należy traktować jako obraz nierealnego świata, w którym ekspresyjna forma budynków służy jedynie nadaniu dramaturgii, ale jednocześnie nic nie stoi na przeszkodzie, żeby taka absurdałna architektura zaistniała jednostkowo w rzeczywistej przestrzeni publicznej¹²⁵. Kinematografia uwidacznia zarówno nieokreśloność, jak i ogromne pole oddziaływania całej myśli ekspresjonistycznej.



Ryc. 2.8. Hans Poelzig, Stadthaus Dresden - detal, Drezno /DE/ 1923

¹²¹ Ibidem, p. 15.

¹²² Ibidem, p. 17.

¹²³ R. Scruton, *The aesthetics of architecture*, Methuen & Co., London 1979, p. 191.

¹²⁴ H. Poelzig, *Fermentation in architecture...*, op. cit., p. 17; przeł. A. S.

¹²⁵ R. Scruton, *The aesthetics of architecture...*, op. cit., p. 191.



Ryc. 2.9. Paul Wegener: *Der Golem, wie er in die Welt kam* /wybrane kadry/ 1920

Architektowi bliżej jest do monumentalizmu, o czym świadczą nie tylko jego projekty, ale także język, jakim posługuje się w swoich pismach. Banham twierdzi, że architektura Poelziga jest jednocześnie zuchwała i gliptyczna¹²⁶. Była to jednak twórczość przede wszystkim bardzo zindywidualizowana. Poelzig twierdził, że nie tylko prawem, ale wręcz obowiązkiem architekta jest wprowadzenie do dzieła pierwiastka antyracjonalistycznego, pod warunkiem uprzedniego rozwiązania wszelkich problemów natury inżynierskiej¹²⁷. Trzeba zaznaczyć, że nawet Taut swego czasu twierdził, że środki formalne powinny zostać radykalnie ograniczone i przesunięte na dalszy plan na rzecz względów praktycznych¹²⁸. Zdradza to oczywiście pewne związki z Neues Bauen, gdyż finalnie nie dało się uniknąć uwikłania w ogólny dyskurs modernistyczny. Zresztą założenia estetyczne nowoczesności i ekspresjonizmu, reprezentowanego początkowo przez grupy Die Brücke i Der Blaue Reiter, wykazywały wiele zbieżności¹²⁹. Takim dziełem, które świadczy o rozwiązaniu określonego problemu natury technicznej, przy niezwykle zindywidualizowanym podejściu twórczym, jest zaporą wraz z elektrownią szczytowo-pompową w Klingenbergu (ryc. 2.10). Za pomocą zastosowanych tutaj fantazyjnych kształtów i umiejętnego doboru materiału budowlanego Poelzig zdołał nadać tej przemysłowej architekturze poetykę ekspresji. Twierdził, że niezbywalną domeną twórczości jest wolność, która może objawiać się swobodą w stosowaniu różnorodnych materiałów, z zastrzeżeniem jednak, że wszelkie działania musi poprzedzać intelektualna analiza¹³⁰. Jest to więc swego rodzaju ograniczenie, jakie Poelzig nakłada na architekturę nacechowaną ekspresywnie. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że twórczość tego projektanta zasygnalizowała potrzebę ukierunkowania architektury na jednorodność, której sprzyjał monumentalizm w wymiarze bardzo zindywidualizowanym.

¹²⁶ R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, op. cit., s. 145.

¹²⁷ H. Poelzig, *Fermentation in architecture...*, op. cit., p. 16.

¹²⁸ B. Taut, *A programme for architecture, 1918*, [in:] *Programs and manifestoes...*, op. cit., p. 42.

¹²⁹ A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 398.

¹³⁰ H. Poelzig, *Fermentation in architecture...*, op. cit., p. 15–16.



Ryc. 2.10. Hans Poelzig: Talsperre Klingenberg - renowacja, Klingenberg /DE/ 1914 (2012)

Z przeprowadzonego dotychczas przeglądu twórczości Poelziga wynika, że architekt koncentrował się nie tylko na monumentalizmie, lecz także na indywidualnym języku form. To okazuje się dla ekspresji zagadnieniem dość istotnym w kontekście ścierania się elitaryzmu z egalitaryzmem, co z kolei unaocznia największą rozbieżność pomiędzy ekspresjonizmem a Neues Bauen. Zarówno na polu architektury, jak i pozostałych dyscyplin twórczych istniała łączność pomiędzy ekspresjonizmem a Nietzschem¹³¹. Poza pewnymi wyjątkami ekspresjoniści byli zwolennikami jego myśli lub nieświadomie pozostawali pod jej wpływem¹³². Z inspiracji Nietzscheańskim opisywaniem rzeczywistości powstawały między innymi wszystkie wczesne dzieła Mendelsohna¹³³. Ekspresjonizm zabarwiony nietzscheanizmem oznaczał konieczność poddania się wpływom pierwotnej energii życiowej, która wyzwalała indywidualizm i motywowała do twórczego działania¹³⁴. Nietzsche jednoznacznie opowiadał się za jednorodnością, dlatego od prawdziwej kultury oczekiwał jednolitości stylu, przy czym uważał, że nawet różnorodność kultury zdegenerowanej zbiega się ostatecznie w harmonię, co przesądza o jakości niemieckiej kultury¹³⁵. Nie zmienia to faktu, że według wielu badaczy z nauk tego filozofa wynika relatywizacja całej kultury, co w następstwie prowadzi do jej niekoherentności i udaremnienia rozstrzygnięć sporów estetycznych¹³⁶. Trzeba jednak mieć na uwadze, że pisma Nietzschego są „szeregiem wyizolowanych, wzajemnie sprzecznych fragmentów”¹³⁷. Niemniej kojarzył on ze sobą dwa nurty – apolliński i dionizyjski, w istocie konfrontując człowieka umiarkowanego z nowoczesnym, co z kolei uzasadniało wzajemnie sprzeczne wnioski: „eksces nie niesie za sobą nic”, „eksces jawi się jako prawda sama w sobie”¹³⁸. W tle tych filozoficznych zawłości dotyczących kultury w ujęciu Nietzschego rodziły się – inspirowane nimi – wrogie modernizmowi koncepcje architektury elitarniej.

Zdaniem Bubnera współcześnie obserwujemy zjawisko kultu geniusza, wyniesienia twórcy do roli zwiastuna wielkich idei i wartości, w efekcie czego zacieśnia się relacja pomiędzy estetyką i moralnością¹³⁹. Idea ta została rozwinięta już w dobie postmodernizmu. Hollein na przykład twierdził, że w kwestii estetycznej można mówić jedynie o zmysłowym pięknie żywiołowych sił¹⁴⁰. Architektura według niego może być zmysłowa, prymitywna, brutalna, straszna, potężna lub dominująca, ale nie jest sposobem zaspokajania potrzeb mas, tylko własnowolną sztuką tworzoną przez elity stojące na najwyższym poziomie kultury i cywilizacji¹⁴¹. Swoim poglądom architekt dał wyraz we wczesnej fazie twórczości poprzez liczne rysunki

¹³¹ S. E. Aschheim, *The Nietzsche legacy in Germany. 1890–1990*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1994, p. 64.

¹³² Ibidem.

¹³³ B. Zevi, *Erich Mendelsohn, opera complete. Architettura e immagini architettoniche*, Etas Kompass, Milan 1970, [as cited in:] M. Tafuri, *Architecture and utopia...*, op. cit., p. 112.

¹³⁴ L. Richard, *Ruch ekspresjonistyczny*, [w:] *Encyklopedia ekspresjonizmu...*, op. cit., s. 17.

¹³⁵ F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, nakładem J. Mortkowicza, Warszawa-Kraków 1912, s. 11.

¹³⁶ A. Zaguła, *Arystotelesowskie i religijne źródła Nowego Klasycyzmu w architekturze współczesnej*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2013, s. 209.

¹³⁷ R. E. Künzli, *Nietzsche i semiologia. Nowe kierunki we francuskich interpretacjach Nietzschego*, przeł. P. Pieniążek, [w:] *Nietzsche 1900–2000*, red. A. Przybysławski, Kraków 1997, s. 295.

¹³⁸ F. Nietzsche, *The birth of tragedy and the case of Wagner*, Random House, New York 1967, p. 22, [as cited in:] E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image and phantasm in contemporary Austrian architecture*, MIT Press, Cambridge (Mass.)–London, 1996, p. 83; przeł. A. S.

¹³⁹ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne...*, op. cit., s. 125.

¹⁴⁰ H. Hollein, *Absolute architecture, 1962*, [in:] *Programs and manifestoes...*, op. cit., p. 182.

¹⁴¹ Ibidem, p. 181.

przedstawiające „megastruktury”, które bezsprzecznie charakteryzował monumentalizm. Utopijne koncepcje Holleina miały charakter wyniosłych pomników, za pomocą których – unikając dosłowności – przewrotnie, czasem wręcz cynicznie odnosił się do różnorodnych zagadnień¹⁴². Jako że *architecture parlante* stało się podstawowym pojęciem dla określenia cech ekspresyjnych architektury¹⁴³, austriacki twórca w gruncie rzeczy dowodził tego poprzez żywiołowość przedstawień. Oczywiście ogólnie działalność artystyczna Holleina nie była podporządkowana całościowej koncepcji ekspresjonistycznej. Pierwotnie niemiecki nurt celebrował Nietzscheańską elitarną wizję wzniosłej, a nawet bolesnej roli artysty jako nadczłowieka, który doświadczał tego, czego ogół nie mógł zaznać¹⁴⁴, Hollein natomiast propagując elitaryzm i stawiając twórcę pośród jednostek uprzywilejowanych, porzucał jednak wizję męczennika, podporządkowując się charakterystycznemu dla swojego czasu kultowi przyjemności i konsumpcjonizmu. Próbował dostosować swą myśl do ducha zbliżającej się epoki, a nie aktualnej, własnej, wyczuwając nadejście tego, co późniejsza niemiecka kultura wyraziła słowami Bubnera: „Już nie bogowie doprowadzają życie ludzkie do estetycznej równowagi, ale teraz autonomiczny rodzaj ludzki święci sam siebie”¹⁴⁵. Hollein przecież manifestował, że forma nie powstaje sama z siebie, lecz jest wielką decyzją człowieka¹⁴⁶. Wyklarowała się tym sposobem wizja twórczości wzniosłej i silnie ukierunkowanej na indywiduum. Mimo że ekspresjonistyczną ideologię twórczości indywidualnej często brano za przejaw anarchizmu¹⁴⁷, zagadnienia monumentalizmu zostały dzięki Holleinowi rozszerzone o kwestię elitaryzmu właśnie w kontekście ekspresji.

ZWROT KU TRADYCJI

Rozważania wywiedzione z zagadnień wzniosłości nieuchronnie prowadzą do wniosku, że także współczesne realizacje mogą bardziej dosłownie odzwierciedlać pierwotny ekspresjonistyczny monumentalny ład. Na uwagę zasługuje pod tym względem twórczość Hansa Kollhoffa, w której tak rozpoznawalny jest szacunek do budowlanej tradycji.

Klotz wymienia architekta wśród twórców, których poglądy ukształtowały się pod wpływem Oswalda Mathiasa Ungersa, ten zaś znacznie oddziaływał na dydaktyczny profil Uniwersytetu Technicznego w Berlinie, kierując zainteresowania ówczesnego pokolenia w stronę nurtu określanego przez Klotza mianem *nowy racjonalizm*¹⁴⁸. Jednak u Kollhoffa racjonalizm, powiązany z historycznym dziedzictwem form, zastąpił technologiczny imperatyw modernistów¹⁴⁹. W twórczości artysty zagościły wzorce konserwatywne, co uwidoczniło się w ostatniej dekadzie XX wieku w jego projekcie zagospodarowania berlińskiego Alexanderplatz¹⁵⁰. Koncepcja generalna zakładała prawie całkowitą rozbiórkę istniejącej tkanki urbanistycznej – dziedzictwa kulturowego Niemieckiej Republiki Demokratycznej, a następnie tak zdefiniowana pustka

¹⁴² A. Serafin, *Twórczość Hansa Holleina: symbol i ekspresja architektoniczna*, „Architectus” 2017, 3 (51), s. 19.

¹⁴³ G. Świątek, *Gry sztuki z architekturą*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2013, s. 139.

¹⁴⁴ S. E. Aschheim, *The Nietzsche legacy...*, op. cit., p. 65.

¹⁴⁵ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne...*, op. cit., s. 171.

¹⁴⁶ H. Hollein, *Absolute architecture...*, op. cit., p. 182.

¹⁴⁷ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze...*, op. cit., s. 70.

¹⁴⁸ H. Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart. 1960–1980*, Vieweg, Braunschweig-Wiesbaden 1987, p. 289.

¹⁴⁹ A. Mielnik, *Hans Kollhoff. Kontynuowanie wizerunku miasta europejskiego*, „Przestrzeń i Forma” 2014 (21), s. 115.

¹⁵⁰ A. Ruby, *The eternal return of the void. German architecture after German reunification*, [in:] *New German architecture...*, op. cit., p. 302.

na mapie miasta wymagała nadania miejscu właściwej identyfikacji poprzez interwencję na zasadzie *creatio ex nihilo*¹⁵¹. Najciekawszym przykładem twórczego dorobku Kollhoffa wydaje się biurowiec Daimler Chrysler (ryc. 2.12), będący centralnym punktem innego berlińskiego założenia – Potsdamerplatz. Obiekt został uformowany jako silnie oddziałujący na otoczenie „klin z ciemnej cegły”, wyróżniający się na tle sąsiedniej zabudowy o zdecydowanie bardziej nowoczesnym, lżejszym i transparentnym charakterze¹⁵². Kollhoff to twórca promujący w architekturze trwałość, zarówno w sensie technicznym, jak i kulturowym, i w takim rozumieniu pielęgnujący niemiecką tradycję „formy skonstruowanej” (niem. *gebaute Form*)¹⁵³. Ullrich Schwarz uważa natomiast, że Daimler Chrysler powiela obraz ceglanej architektury utrzymanej w ekspresjonistycznej tradycji lat dwudziestych, która ujawniała się między innymi w budynkach takich jak Chilehaus w Hamburgu¹⁵⁴ (ryc. 2.11), reprezentujący specyficzny, północnoniemiecki odłam ekspresjonizmu¹⁵⁵. Obiekt w Berlinie



Ryc. 2.11. Fritz Höger, Chilehaus,
Hamburg /DE/ 1924

można więc w tym kontekście odczytywać jako ukłon w stronę tradycji. Zdaniem Pehnta współczesna technika umożliwiła wykreowanie nowego rodzaju architektury – aranżującej historyczne obrazy¹⁵⁶. Współcześnie wydaje się to zagadnieniem wręcz kontrowersyjnym, zwłaszcza w myśl twierdzenia Leona Kriera, że „architektura tradycyjna nie zwycięża w oficjalnych konkursach, co skazuje ją na najniższy poziom ekspresji w historii”¹⁵⁷. To rezonuje z kategorycznym poglądem Bubnera: „konsekwentny ruch detronizowania kanonu tradycji, który odczuwamy jako modernę, wydaje się dostarczać paradygmatu dla koncepcji [Theodora] Adorna”¹⁵⁸. Takie ukierunkowanie myślenia znacząco wpłynęło na dekonstrukcję formy architektonicznej.

W berlińskim biurowcu Kollhoffa także można zidentyfikować pewne czynniki dekompozycyjne. Według Pehnta budynek Daimler Chrysler niczym plastyczna masa podlega deformacji na skutek przestrzennego oddziaływania otoczenia urbanistycznego siatką ulic i placów¹⁵⁹. Na takie wrażenie dodatkowo wpływa intensywne zabudowanie narożnej działki. Nadużyciem jest jednak stwierdzenie, jakoby budynek był po prostu negatywem sytuacji urbanistycznej, w jakiej jest osadzony. Jego forma nie jest bowiem wynikowa, lecz wręcz narzuca swoje standardy otoczeniu. Fasady dyskretnie wyrażające swój estetyczny porządek, świadczą o znacznym uporządkowaniu całej struktury, co jest dostrzegalne w przejrzystych układach funkcjonalnych. Plan obiektu opiera się na klarownym rozmieszczeniu biurowych traktów.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² A. Mielnik, *Hans Kollhoff. Kontynuowanie...*, op. cit., s. 115.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ W. Pehnt, *Daimler Chrysler Building*, [in:] *New German architecture...*, op. cit., p. 100.

¹⁵⁵ L. Richard, *Architektura*, [w:] *Encyklopedia ekspresjonizmu...*, op. cit., s. 155.

¹⁵⁶ W. Pehnt, *Daimler Chrysler Building...*, op. cit., p. 100.

¹⁵⁷ L. Krier, *Architektura wspólnoty*, przeł. P. Chojnowski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 81.

¹⁵⁸ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne...*, op. cit., s. 96–97.

¹⁵⁹ W. Pehnt, *Daimler Chrysler Building...*, op. cit., p. 100.



Ryc. 2.12. Hans Kollhoff: budynek biurowy Daimler Chrysler, Berlin /DE/ 2000

Zauważalna staje się natomiast „niezwykła koncentracja ekspresji architektonicznej w elewacjach o wydobytej tektonice, charakteryzujących się regularnością, symetrią i rytmem otwarć oraz innych elementów”¹⁶⁰. W tym sensie obiekt może przypominać wyglądem ikoniczny Chilehaus, budynek jednoznacznie ekspresjonistyczny, jednak chociażby elastyczność słupowej struktury przyziemia Daimler Chrysler wraz z lekkością jej elementów wskazuje, że projektant miał pewną swobodę w doborze konwencji estetycznej. W przypadku budynku w Hamburgu masywność jego powłoki jest pochodną techniki, w jakiej został skonstruowany.

Podejście Kollhoffa nie ma jednak wymiaru restauratorskiego, lecz raczej jest próbą opracowania aktualnej typologii miejskich budynków, które pod względem ekspresji są autonomiczne, ale pozostają w dialektycznym związku z otoczeniem¹⁶¹. Jednym z tak wypracowanych wzorców jest model ekspresjonistyczny, a przykładem – berliński biurowiec Daimler Chrysler, architektura jednorodna i monumentalna. Z perspektywy niemieckich uwarunkowań historycznych postawa tradycjonalistyczna jawi się jako kształtująca się pod presją wykluczenia większości wzorców klasycystycznych. Nieodległa przyszłość pokaże jednak, że wewnętrznie zróżnicowana i pluralistyczna architektura zainicjowana w Niemczech przez brytyjskich architektów zdołała zdystansować się do tego problemu.

ERUDYCYJNY EKLEKTYZM

Przeciwwagę dla dzieł o jednolitym, autorytatywnym charakterze stanowi architektoniczny wielogłos formalny. W odniesieniu do budynków publicznych Welsch mówi o „priorytecie pluralistycznego kształtowania”¹⁶². Zresztą eklektyzm według niektórych poglądów jest typowy dla wieloznaczności ekspresjonizmu¹⁶³. Już Taut manifestował patetycznie: „Niech zakurzony, matowy, spowolniony świat pojęć, ideologii i systemów poczuje nasz zimny północny wiatr! Śmierć wirusowi konceptualizmu! Śmierć wszystkiemu, co duszne! Śmierć wszystkiemu, co zasłania się tytułem, godnością i autorytetem. Precz ze wszystkim, co poważne!”¹⁶⁴. Paradoksalnie także dzisiejsi przedstawiciele tego nurtu wskazują na bezpośrednią relację pomiędzy formą architektoniczną a przekazem ponadindywidualnym. Zdaniem Prixa zrealizowana architektura stanowi trójwymiarową ekspresję społeczeństwa, a im bardziej jest ono złożone, tym bardziej architektura staje się skomplikowana¹⁶⁵. Dominujący w twórczości Coop Himmelblau paradygmat złożoności w żaden sposób nie skutkuje próbami podnoszenia projektowanych obiektów do rangi miejsc kultu. Prix utrzymuje bowiem, że architektura jest ekspresją napięcia powstałego w wyniku oddziaływania sztuki, ekonomii i polityki¹⁶⁶. Na pierwszy plan wyłania się więc aspekt społeczny. Według Welscha „[a]rchitektura jest sztuką zdecydowanie publiczną, która zarazem odzwierciedla i kształtuje społeczność. Zadaniem architektury nie może być wobec tego zacierać różnic, kiedy dominację wielości uznano dziś za wartość. Przeciwnie: należy

¹⁶⁰ A. Mielnik, *Hans Kollhoff. Kontynuowanie...*, op. cit., s. 113.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 160–161.

¹⁶³ M. Tafuri, *Architecture and utopia...*, op. cit., p. 111.

¹⁶⁴ B. Taut, *Down with seriousness!* (1920), [in:] *Programs and manifestoes...*, op. cit., p. 57; przeł. A. S.

¹⁶⁵ *On the added value of form. Wolf D. Prix in conversation with Roland Kanfer, 2003* [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 376.

¹⁶⁶ Ibidem.

oczekiwać, że dopuści ona charakterystycznie zróżnicowane możliwości¹⁶⁷. Postulowana ekspozycja rozbieżności niesie za sobą dwie możliwości rozwoju formy. Pierwsza z nich oznacza wartość wypadkową, która odbiega od stanu równowagi, co skutkuje wizualną destabilizacją i dekompozycją. Druga opcja oznacza pojedyncze, nasycone emocjonalnością elementy kompozycji, które wyłaniają się z takiej różnorodnej „mozaiki”. Oba warianty stanowią o architektonicznym potencjale wzmaganie ekspresji.

Interesujące pole dociekań w zakresie rozwoju współczesnej formy architektonicznej na ziemiach niemieckich stanowi udział w nim myśli brytyjskiej, co najlepiej ilustruje aktywność projektowa Jamesa Stirlinga. Jego wczesna twórczość – utrzymana w konwencji brutalistycznej – wykazuje typowe cechy szkoły brytyjskiej. „Anglicy są bardziej ortodoksyjni, bardziej związani z ideologią i »techniczną« estetyką architektury europejskiej lat 20., z którą równocześnie chcą połączyć wiktoriańską tradycję budownictwa.”¹⁶⁸ Sam Stirling głosi, że „przesadny prymat »sztuki« w architekturze europejskiej jest prawdopodobnie wynikiem naszej niezdecydowanej postawy wobec technologii, której rozwój może być opóźniony z powodu naszego ironicznego stosunku do mitu postępu i [...] poglądu, że prawdziwy rozwój polega na dobroczynności, opiece społecznej i osobistym szczęściu”¹⁶⁹. Architekt wyjaśnia, że według niego ów „przesadny prymat »sztuki« zastąpił [...] wiktoriańską ideę postępu jako tworzenia wynalazków oraz udoskonalania narzędzi i sprzętów”¹⁷⁰. Na koniec obarcza niemiecką kulturę odpowiedzialnością za porzucenie modernistycznego etosu doskonałości na rzecz twórczego indywidualizmu, prowokacyjnie twierdząc, że „choć od czasu Bauhausu połączenie sztuki i technologii było życiową misją Gropiusa, teraz jest ono traktowane jako jego najmniej istotne osiągnięcie”¹⁷¹. Oskarżenie to wydaje się tym bardziej kontrowersyjne, że w innym miejscu Stirling interpretuje problem w szerszym kontekście europejskim, koncentrując się na dokonaniach Le Corbusiera. Nieprzypadkowo wybiera więc późne dzieło inspiratora modernizmu, które jest wynikiem zainteresowania artysty formami emocjonalno-intuicyjnymi, zbliżonymi do prac ekspresjonistów¹⁷², i nazywa kaplicę w Ronchamp „czystą ekspresją poezji” oraz „symbolem odwiecznego rytuału”, przekonując krytycznie, że „niezwykłe wrażenie, jakie kaplica wywołuje wśród oglądających ją, nie trwa długo, a kiedy emocje opadną, niewiele pozostaje dla intelektu”¹⁷³. W ten sposób artysta deklaruje się jako zwolennik doktryny racjonalistycznej, chociaż ewolucja jego postawy twórczej, na terenie Niemiec, przypieczętowana ostatecznie współpracą z Michaeliem Wilfordem, wytycza zwrotny moment we współczesnym europejskim dyskursie.

¹⁶⁷ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 160–161.

¹⁶⁸ A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura...*, op. cit., s. 431.

¹⁶⁹ J. Stirling, *Ronchamp: Kaplica Le Corbusiera a kryzys racjonalizmu*, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 34.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² A. W. Ikonnikow, *Od architektury nowoczesnej do postmodernizmu*, przeł. E. Możdżyńska, Arkady, Warszawa 1988, s. 110.

¹⁷³ J. Stirling, *Ronchamp: Kaplica Le Corbusiera...*, op. cit., s. 33.

Nadzwyczaj obrazowo określa tę twórczość Sack. Stwierdza on w odniesieniu do projektu Neue Württembergische Staatsgalerie w Stuttgarcie autorstwa Stirlinga i Wilforda (ryc. 2.13), że podobnie jak betonowe budynki – rzeźby Gottfrieda Böhma czy zespołu Fehlinga i Gogela, również i ten budynek jest efektem awersji do sztuki monumentalnej¹⁷⁴. Działalność tych projektantów wydaje się rzeczywiście czytelnie określać jeden z biegunów stylistycznych współczesnej niemiecko – austriackiej architektury, lecz wobec spostrzeżenia Sacka ciekawy wydaje się fakt, że przesycone reminiscencją ekspresjonizmu dzieła przywołanych tutaj niemieckich architektów były przecież na swój sposób istotnie wzniosłe. Potrzeba „zmiękczenia” tej architektury, więc i budowania frontu reakcji bez ucieczki w zużyty koncept modernistyczny wydaje się naturalna, a jednocześnie poparta propagowaną niechęcią względem klasycznego monumentalizmu.



Ryc. 2.13. James Stirling, Michael Wilford: Neue Württembergische Staatsgalerie, Stuttgart /DE/ 1984

¹⁷⁴ M. Sack, *Einführung...*, op. cit., p. 24.

Przekonująca zdaje się w kontekście tej dyskusji teza Wolfganga Amsoneita, że stuttgarckie muzeum sztuki podzieliło niemiecką scenę architektoniczną na zwolenników doktryny modernistycznej i postmodernistycznej¹⁷⁵. Obiekt ten jednak z pewnością odcina się od surowych wzorców modernistycznych¹⁷⁶. Rozpoznawalne są w nim nawet elementy niemieckiego romantyzmu, epoki niezwykle istotnej dla rozwoju późniejszych tendencji ekspresjonistycznych. Jürgen Tietz, który jednoznacznie wpisuje budynek w styl postmodernistyczny, dostrzega w nim istotny element świadomej zabawy z przeszłością, gdyż „zatopione w posadzce tokańskie kolumny czy bloki kamienne jakby wyrastają z fasady i przypominają romantyczne ruiny z XVIII i początku XIX wieku”¹⁷⁷. To efekt stosowanej wcześniej przez Stirlinga na Wyspach Brytyjskich „metody adhocystycznej” – pozornie przypadkowego łączenia różnych pomysłów w ramach jednego projektu¹⁷⁸. Domeną twórczości Stirlinga staje się pluralizm, tak więc jego wielowartościowe dzieła „są same w sobie tak bardzo znaczące, że wobec nich historyczna narracja musi ustąpić miejsca analizie relacji wewnętrznych”¹⁷⁹. Właśnie owe interakcje prowadzą do efektu, który obrazowo można porównać do procesu wzrastania temperatury. Wskutek tego ujawniają się swobodne, a zarazem dynamiczne ekspresjonistyczne formy. Świadczy to o wyjątkowości tej realizacji w stosunku do dokonań innych architektów brytyjskich projektujących budynki na terenie Niemiec i Austrii.

Specyficzna sytuacja urbanistyczna skłoniła architektów do zaprojektowania obiektu na podobieństwo fortecy, wyniesionej ponad teren i sąsiadującej z ruchliwą arterią komunikacyjną¹⁸⁰. Niemiecka literatura przedmiotu nie odnosi się jednoznacznie do tego rodzaju kompozycji. Bruyn uważa, że tak stworzony osobliwy układ nie pogrążył się w monumentalizmie¹⁸¹, a na przykład Amsoneit dostrzega takie oznaki¹⁸². Z pewnością jednak autorom projektu udało się „zmiękczyć” majestatyczny wydźwięk kompozycji, jaki standardowo wiąże się z zaprojektowaniem gmachu na planie litery „U”. Bruyn wnioskuje wręcz, że projektując kompleks budynków z dziedzińcami, schodami i alejkami architekci stworzyli spontaniczną scenę¹⁸³, a ich dystans względem pomnikowych konwencji estetycznych wspierają elementy popkultury prześmiewczo użyte w funkcji autorskiego, ironicznego komentarza do otaczającej monumentalnej architektury. Píše o tym projekcie wprost jako o humorystycznym doświadczeniu architektury, świadomie traktowanej przez projektantów jako „kopalnia cytatów”, wśród których znaczna część nawiązuje do architektury współczesnej. Owe związki, aluzje i architektoniczne cytowania potwierdzają się niejako w opisie Tietza: „Wokół zrujnowanej kopii rotundy Schinkla z Altes Museum w Berlinie Stirling stworzył kolorowy *collage*: zadaszenie nad wejściem w stylu dekonstruktywistycznym, gotyckie łuki, antyczna kolumnada i detale pochodzące z tradycji budowlanej Bauhausu”¹⁸⁴. Znamienna staje się tym samym retoryka osadzona jednoznacznie w nowoczesności.

¹⁷⁵ W. Amsoneit, *Contemporary European architects...*, op. cit., p. 88.

¹⁷⁶ A. Basista, *Architektura i wartości*, Universitas, Kraków 2009, s. 370.

¹⁷⁷ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku*, przeł. E. Gola, Könemann, Köln 2001, s. 90.

¹⁷⁸ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze...*, op. cit., s. 297.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 20.

¹⁸⁰ G. de Bruyn, *Zeitgenössische Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 121.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² W. Amsoneit, *Contemporary European architects...*, op. cit., p. 88.

¹⁸³ G. de Bruyn, *Zeitgenössische Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 121.

¹⁸⁴ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 96.

Funkcjonalne rozplanowanie budynku nie stwarza problemów z orientacją, wskutek czego architektura zachowuje charakter neutralny i nie odwraca uwagi zwiedzających od sztuki¹⁸⁵. Sack zauważa charakterystyczne dla muzealnej architektury zjawisko „przestrzeni ukształtowanej na sposób akrobatyczny” (niem. *akrobatischen Raumentwürfen*), przypisując mu rolę sygnału wysyłanego w świat¹⁸⁶. Dla zobrazowania zagadnienia wymienia jako przykłady – obok galerii w Stuttgarcie – także inne niemieckie realizacje: berlińskie muzeum autorstwa Libeskinda oraz kontrastującą z nim Hamburger Kunsthalle zaprojektowaną przez Ungersa, która według Sacka wykazuje pod względem urbanistycznym „posagową impertynencję” (niem. *die statuarische Impertinenz*)¹⁸⁷. Autor *Kultur erfahren* odnosi się z dystansem także do samej Staatsgalerie, twierdząc, że „dziwna gra z przeszłością”, jaką brytyjscy architekci pokierowali w projekcie, doprowadziła do „efektu skażenia”¹⁸⁸. Intelktualna zabawa Stirlinga i Wilforda nie była jednak skierowana ku reinterpretacji przeszłości, lecz na konfrontację nowoczesności z historią.

Projektodawcy zderzyli wizualnie materiały tradycyjne z nowoczesnymi, na przykład kamień ze szkłem i stalą, podkreślając intensywnymi kolorami kontrast pomiędzy elementami nowymi i kontynuującymi tradycję¹⁸⁹. Na konfrontację kolorów i materiałów zwraca też uwagę Tietz: „Ciepła, brązowa kolorystyka fasady kontrastuje z jaskrawymi częściami metalowymi na zadaszeniu i przy wejściu, których zaokrąglone i dynamiczne formy odcinają się od statycznej elewacji z kamienia. Te elementy budowli stanowią odległe wspomnienie innych projektów Stirlinga, inspirowanych angielskim brutalizmem”¹⁹⁰. Oznaki brytyjskiego betonowego neoekspresjonizmu są natomiast bardziej czytelne w innej niemieckiej realizacji Stirlinga i Wilforda*, tyle że wybór materiału fasadowego był w jej przypadku podyktowany względami praktycznymi – pożądaną trwałością faktury¹⁹¹ – a nie stricte estetycznymi. W projekcie stuttgartarckiej Staatsgalerie architekci celowo zastosowali szlachetne materiały, piaskowiec i trawertyn, ale „zmiękczyli” swą narrację różowymi i fioletowymi przewymiarowanymi profilami w roli balustrad¹⁹². Tietz zwraca wręcz uwagę na uwarunkowania dekompozycyjne tego zabiegu: „W wielu punktach projekt [...] zdradza zamiar wywołania u oglądającego niepewności, mającej źródło w tym, że pewne elementy budowli użyte są w inny sposób, niżby wynikało to z ich przeznaczenia. Dotyczy to między innymi romantyki ruin, a także masywnego podwójnego

* Chodzi o główną siedzibę przedsiębiorstwa B. Braun, producenta sprzętu medycznego, zlokalizowaną w miejscowości Melsungen koło Kassel. Projekt został opracowany tak, by pomimo znacznej kubatury obiekt pozostawał w harmonii z otaczającym go naturalnym krajobrazem. W tym celu główna bryła budynku, przypominająca kształtem brytyjski *circus*, została posadowiona na rzędzie betonowych słupów uformowanych na podobieństwo odwróconych stożków. Wykreowany w ten sposób prześwit pod masywną bryłą określił otwarcie widokowe na przyrodę wokół budynków. Zastosowanie słupów wraz z całym osadzonym na nich stropem stanowi czytelne nawiązanie do plastycznie ukształtowanej konstrukcji stanowiącej podporę Unité d'Habitation, która na tle innych sztandarowych realizacji światowego modernizmu jako jedna z pierwszych wykazywała oznaki rzeźbiarskiego formowania betonowych konstrukcji.

¹⁸⁵ G. de Bruyn, *Zeitgenössische Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 121.

¹⁸⁶ M. Sack, *Kultur erfahren. Schatzhaus, Tempel, Bildungsanstalt, Ort der Lust – das Museum in unserem Jahrhundert und die mannigfaltigen Bemühungen, Architektur und Kunst miteinander zu arrangieren*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland...*, op. cit., p. 295.

¹⁸⁷ Ibidem; przeł. A. S.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 296.

¹⁸⁹ A. Basista, *Kompozycja dzieła architektury*, Kraków 2006, s. 243.

¹⁹⁰ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 90.

¹⁹¹ Y. Förster, *Einheit von Produktion und Form. Werksanlagen der Firma B. Braun, Melsungen, 1986–92*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland...*, op. cit., p. 192.

¹⁹² G. de Bruyn, *Zeitgenössische Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 121.

dźwigara w kształcie litery T, wywołującego wrażenie, jakby się nigdzie nie kończył, zamiast spoczywać na innym dźwigarze, co wynikałoby ze względów konstrukcyjnych”¹⁹³. O kolorowych elementach stuttgarckiej Staatsgalerie, takich jak faliście ukształtowana fasadowa konstrukcja szklana czy masywne stalowe rury, Klotz mówi, że stanowią silną wizualną interwencję i symbolicznie „rozsadzają” historyzującą materię architektoniczną¹⁹⁴. Welsch natomiast postrzega wygięcie modernistycznej ściany kurtynowej jako przekształcenie jej w formę organiczną¹⁹⁵. Te odczucia wydają się zrozumiałe w kontekście konfrontacji klasycystycznego języka wzorców z ekspresją o charakterze wybitnie indywidualnym, jaka uwidacznia się w projekcie Stirlinga i Wilforda.

Realizacja w Stuttgarcie wzbudza uzasadnione zainteresowanie nie tylko niemieckiej opinii publicznej. Szczególnie interesujący wydaje się brytyjski punkt widzenia. Jencks na przykład twierdzi, że Stirling stale promuje zasady wywodzące się z głównego nurtu „tradycji idealizmu”¹⁹⁶, alternatywnej wobec „tradycji intuicji”, wyrażonej najpełniej poprzez niemiecki ekspresjonizm*.

Jencks postrzega bowiem twórczość Stirlinga poprzez pryzmat jego wcześniejszych dokonań utrzymanych w duchu „nowego brutalizmu”, co oczywiście sam jednoznacznie przypisuje „tradycji idealizmu”¹⁹⁷. Niezaprzeczalnie zainteresowanie Stirlinga kontynentalną doktryną modernistyczną jest widoczne na wczesnym etapie jego twórczości.

Już w połowie lat 60. mówił on: „Myślę, że architektura obecnie jest raczej statyczna, ponieważ wydaje mi się, że architekci z cynizmem odnoszą się do społeczeństwa. Sądzę, że w latach 20. i 30. Corb, konstruktywiści, futuryści i inni mieli zdecydowaną wizję społeczeństwa [...], która podsuwała im konsekwentną inwencję plastyczną, coś, czego obecnie brakuje. Przyjdzie czas, że nowa kultura, zupełnie niepodobna do znanej nam obecnie, stanie się oczywista”¹⁹⁸. Ewolucja samej postawy twórczej architekta jest jednak bezsporna. Jego Staatsgalerie prezentuje bowiem już zupełnie inne podejście, co wynika nie tylko z nastania kolejnej epoki stylistycznej, ale także wiąże się z zadaniem wykreowania w określonych uwarunkowaniach kulturowych budynku o dużym znaczeniu społecznym.

* „Tradycja idealizmu” oznaczona przez Jencksa jako jeden z sześciu wysublimowanych przez niego nurtów nowoczesności została zapoczątkowana przez niemieckich architektów takich jak Mies van der Rohe i Walter Gropius. Jencks twierdzi, że wypływa ona z liberalizmu humanitarnego i pluralizmu reformistycznego, ale także z utopijnych idei społecznych. Opiera się zatem na „ogólnym idealistycznym zaangażowaniu”. Co jednak warto podkreślić, wyrażająca fundamentalny porządek świata budowlana doskonałość nawiązuje do wzorców platońskich, a nie materialistycznych.



Ryc. 2.14. Michael Wilford: Ambasada Wielkiej Brytanii, Berlin /DE/ 2000

¹⁹³ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 91.

¹⁹⁴ H. Klotz, *Moderne und Postmoderne...*, op. cit., p. 341.

¹⁹⁵ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 164.

¹⁹⁶ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze...*, op. cit., s. 39.

¹⁹⁷ Ibidem, s. 53.

¹⁹⁸ Wypowiedź Stirlinga opublikowana w maju 1965 roku w „The RIBA Journal”, piśmie londyńskiego Royal Institute of British Architects. [Cyt. za:] C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze...*, op. cit., s. 304.

Rzeczywistość pokazała, że w nowych okolicznościach wcześniejsze doświadczenia brytyjskie projektanta wymagały weryfikacji.

Pluralistyczna konwencja wypracowana w niemieckiej architekturze przy okazji powstawania stuttgarckiej galerii doczekała się kontynuacji na terenie Berlina. Wybudowana tam Ambasada Brytyjska autorstwa Wilforda stanowi dowód skuteczności partnerstwa publiczno-prywatnego (ryc. 2.15). Publiczną dostępność budynku manifestują zlokalizowane na parterze funkcje, takie jak kawiarnia czy biblioteka. Podstawowym założeniem projektu było według Christiny Threuter, autorki przeglądowej monografii o współczesnej architekturze niemieckiej, nadanie temu miejscu symboliki otwartości i przejrzystości jako wyrazu aktualnych stosunków politycznych pomiędzy dwoma krajami¹⁹⁹. W samej zaś kompozycji frontowej elewacji Wilford po raz kolejny podjął wątek dynamicznej i płynnie ukształtowanej metalowo-szklanej struktury, dramatycznie wylaniającej się z monumentalnej ściany (ryc. 2.14). Owa powierzchnia, w regularnych podziałach wykończona kamienną okładziną, stanowiła z kolei kontynuację historycznej aranżacji fasad tworzących linię zabudowy od strony północnej i prowadzących dalej w kierunku Bramy Brandenburskiej.



Ryc. 2.15. Michael Wilford: Ambasada Wielkiej Brytanii, Berlin /DE/ 2000

¹⁹⁹ C. Threuter, *Neue Architektur in Deutschland: 1922 bis heute*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2008, p. 35.

Wprowadzenie obcego stylistycznie elementu po raz kolejny stało się przejawem pluralizmu architektury, w której istotną rolę odgrywa czynnik ekspresyjny. Również tutaj przydatne wydaje się określenie Klotza użyte przez niego w stosunku do stuttgarckiego budynku: szklana konstrukcja „rozsadzająca” historyzującą materię architektoniczną. Pomimo restrykcyjnego prawa miejscowego, które naturalnie wymuszało rozwiązania nieodbiegające od widocznych w pobliskiej zabudowie, wykazująca cechy dynamizmu realizacja Wilforda stała się rozpoznawalną częścią miejskiego krajobrazu. Przesądziły o tym wyraziste „elementy obce” wprowadzone do tej wielkomiejskiej struktury.

Podobnie jak w berlińskiej ambasadzie i stuttgarckiej galerii, w budynku ReSoWi Wydziału Prawa, Nauk Społecznych i Ekonomicznych Uniwersytetu w Grazu, który Domenig zaprojektował wspólnie z Hermannem Eisenköckiem, oryginalna struktura dynamicznie ingeruje w całościową materię architektoniczną (ryc. 2.16). Werner pisał w związku z tym, że racjonalne ramy określające kształt budynku są sprzeczne z wstawionymi w nie autonomicznymi ciałami²⁰⁰. Wzmocniło to wrażenie różnorodności. Obiekt mieści sale zajęć, laboratoria komputerowe, aule wykładowe oraz centralną bibliotekę. Werner nazywa więc ten liniowy budynek „megastrukturą”, co z kolei przywodzi na myśl dokonania japońskich metabolistów.

Wielogłos formalny mógł Domenig wykreować w oparciu o osiągnięcia Szkoły Grazijskiej. Ogólna struktura ReSoWi może być interpretowana jako zatrzymany w czasie akt naruszenia szkieletu przez bliżej nieokreślony organizm²⁰¹. Również aranżacja wnętrza nawiązuje do jednego z wczesnych projektów Domeniga – budynku wiedeńskiej kasy oszczędności, w którym ciągi instalacyjne imitowały struktury anatomiczne (ryc. 2.17). Niezależnie od znaków rozpoznawczych, którymi projektant autoryzuje swoje dzieło, trzeba mieć na uwadze, że jest ono



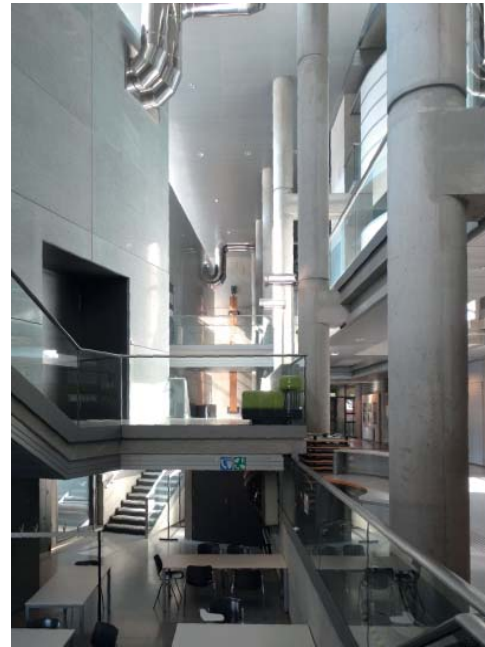
Ryc. 2.16. Günther Domenig, Hermann Eisenköck: budynek dydaktyczno-naukowy ReSoWi, Graz /AT/ 1996

²⁰⁰ F.R. Werner, *ReSoWi, KFU*, [in:] *Graz Architecture. Positions in the urban space focusing on the period as of 1990*, ed. M. Szyszkowitz, R. Ilsinger, trans. R. Watts, E. Cagala, P.F. Lorre, Haus der Architektur Graz, Graz 2009, p. B08.

²⁰¹ Ibidem.

przede wszystkim zbiorem zróżnicowanych i zdynamizowanych kształtów, które wchodząc we wzajemne kolizje, budują ogólne napięcie formalne. Ponadto język form, włączony tutaj do szerokiego frontu pluralistycznego, ma wymiar biomorficzny, a to z kolei wynika z konsekwentnej ścieżki twórczej, którą od kilkudziesięciu lat podąża architekt.

Obiekt ReSoWi jest kolejnym dowodem, że pluralistyczna architektura może zyskiwać ekspresyjny charakter. Przyznają to również Otto Kapfinger i Walter Zschokke, „którzy twierdzą, że określające tę kompozycję sprzeczne pary pojęciowe: »systematyczność i spontaniczność« oraz »intuicyjność i racjonalność« pozwoliły jednak zachować wydajną strukturę funkcjonalną”²⁰². Wskazuje na to także Werner, przypisując pamiętny i pełen emocji charakter budynku graficznej artykulacji heterogenicznych sił²⁰³. Niezależnie od tego, jaki ukryty przekaz towarzyszy tej realizacji – a wolno zakładać, że Domenig nie mógł zrezygnować z adaptacji elementów o charakterze organicznym – aspektem nadzwyczaj istotnym pozostaje w tym projekcie ekspresywność ogólnych założeń plastycznych.



Ryc. 2.17. Günther Domenig, Hermann Eisenköck: budynek dydaktyczno-naukowy ReSoWi - wnętrze, Graz /AT/ 1996

EFEKT KONFRONTACJI

Pierwotnie ekspresjonizm spełniał jedynie rolę rezonatora opinii społecznej i, poza nielicznymi wyjątkami, nie służył realnemu wyrazowi zindywidualizowanych, jednostkowych stanów emocjonalnych²⁰⁴. Takie powiązanie z kwestiami publicznymi skłania do szerszej refleksji nad ekspresjonizmem w kontekście Hansenowskiej konfrontacji form „otwartych i demokratycznych” z „zamkniętymi i autorytatywnymi”²⁰⁵. Okazuje się jednak, że proste umiejscowienie ekspresjonizmu po jednej ze stron konfliktu jest w zasadzie niemożliwe.

Nurt ten w swojej istocie zawsze był wielowymiarowy. Czasami więc przyjmował postać monumentalną. Jak twierdzi Adolf Arndt, takie wzniosłe formy mogły być nośnikiem emocji oraz służyć pozawerbalnej komunikacji pomiędzy władzą a zbiorowością, bez poszanowania dla wzorców demokratycznych²⁰⁶. Taki obraz ukierunkowania jawi się z jednej strony. Różnorodność jako wartość sama w sobie stanowi natomiast jego drugie oblicze. Innym razem bowiem nacechowane wieloznacznością dzieła architektury

²⁰² O. Kapfinger, W. Zschokke, *Architektur Szene Österreich. Bauten. Kritik. Vermittlung*, Pustet, Salzburg-München 1999, p. 56.

²⁰³ F.R. Werner, *ReSoWi, KFU*, [in:] *Graz Architecture...*, op. cit.

²⁰⁴ G. de Bruyn, *Theorie der modernen Architektur. Programmatische Texte*, Edition Staub, Neuss 2017, p. 41.

²⁰⁵ Zob.: O. Hansen, *Zobaczyć świat...*, op. cit., s. 7.

²⁰⁶ A. Arndt, *Demokratie als Bauherr*, [in:] *Architektur und Demokratie. Bauen für die Politik von der amerikanischen Revolution bis zur Gegenwart*, ed. I. Flagg, W.J. Stock, Gerd Hatje, Stuttgart 1992, p. 55.

ekspresjonistycznej sygnalizowały poprzez ekspozycję samego procesu projektowego współczesną postawę eklektyczną²⁰⁷. To pokazuje między innymi, że ekspresjonistyczny nurt mogła charakteryzować zarówno spójność, jak i wewnętrzna różnorodność.

Wykazana tutaj dwoistość postaw kieruje uwagę ku zagadnieniom związanym z historią. Wśród pionierów nurtu na uwagę zasługuje Schumacher, który jako jeden z przedstawicieli wczesnego ekspresjonizmu nawoływał środowiska niemieckiej awangardy do uznania tradycji²⁰⁸. Poprzez swoją działalność twórczą, ale także pedagogiczną w Dreźnie i w Hamburgu, przyczynił się do rozpropagowania nowatorstwa jako wartości, kojarzonej jednak z cechami rodzimymi²⁰⁹. Architekt miał świadomość istnienia w przestrzeni architektonicznej przetrwałych historycznie elementów stylistycznych, które nie będą odpowiadać nowym wyzwaniom, i godził się z tym²¹⁰. Za takie uważał w ówczesnej architekturze niemieckiej skłonność do monumentalizacji, patetyczności i dramatyzmu, obserwowane głównie u Poelziga, który stosował uproszczone, ale jednocześnie wyolbrzymione elementy nawiązujące do form historycznych²¹¹. Dzieła zarówno Poelziga, jak i Schumachera miały charakter jednolity, przemawiały spójnymi strukturami, ale nie jest to uniwersalna zasada, jaką miałyby się wykazywać architektura spod znaku ekspresjonizmu.

Rozróżnienie pomiędzy funkcją inżyniera i artysty zatarło się już w dobie pierwotnego ekspresjonizmu, a misja pioniera technicznego zaczęła się przenikać z rolą estetycznego heretyka²¹². Jako zaś narzędzie inżynierii społecznej twórczość ta w dłuższej perspektywie nie miała szans powodzenia. Jak zauważa bowiem Hermann Czech w kwestii upowszechniania tego, co nowe – komunikacja pozawerbalna pomiędzy architektem a społeczeństwem nie może odbywać się przy użyciu skrajnie zindywidualizowanego języka form²¹³. Kierunek ekspresjonistyczny zasadał się właśnie na takim osobistym przekazie. Wspólne dzieło Stirlinga i Wilforda otwierało nowy rozdział w niemieckiej architekturze, sankcjonujący równouprawnienie różnych konwencji estetycznych, niejako zintegrowanych w jednym projekcie. Według Bruyna żaden niemiecki budynek z lat 80. nie wzbudził takich kontrowersji jak właśnie Staatsgalerie²¹⁴. Potępiając ten „postmodernistyczny poster”, lokalna krytyka architektoniczna sygnalizowała dezaprobatę dla cynizmu, pomimo że ów „poster” nie był wszak niczym innym niż „ideą żartobliwego krajobrazu architektonicznego”, lansowaną wcześniej przez Holleina²¹⁵. Rozbieżność opinii z pewnością wynikała ze zmaterializowania się w stuttgarckiej galerii brytyjskiego punktu widzenia – syntezy idealizmu z „żartobliwą grą różnych kształtów”. W podobnym tonie co Bruyn wypowiadał się Welsch, nazywając projekt Stirlinga i Wilforda

²⁰⁷ M. Tafuri, *Architecture and utopia...*, op. cit., pp. 111–112.

²⁰⁸ A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura...*, op. cit., s. 399.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ F. Schumacher, *Im Kampfe um die Kunst. Beiträge zu architektonischen Zeitfragen*, Heitz & Mündel, Strassburg 1902, p. 29; przeł. A. S.

²¹¹ A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura...*, op. cit., s. 399.

²¹² G. de Bruyn, *Theorie der modernen Architektur...*, op. cit., p. 41.

²¹³ H. Czech, *Der Umbau*, [in:] *Umbau 29. Umbau. Theorien zum Bauen im Bestand*, ed. U. Huhs, M. Russo, A. Vaas, Birkäuser, Basel 2017, p. 13.

²¹⁴ G. de Bruyn, *Zeitgenössische Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 121.

²¹⁵ Ibidem, p. 16.

„klasycznym przykładem jawnej wielojęzyczności na obszarze niemieckim”²¹⁶. Cechy architektonicznej ekspresji, jakie wykazuje budynek, także są pochodną formalnego pluralizmu właściwego projektowi Brytyjczyków. Fenomen dzieła polega właśnie na niepodporządkowaniu go żadnemu „superkodowi”, w przeciwieństwie do prac innych postmodernistów, współczesnych brytyjskim inicjatorom²¹⁷. Stirling bowiem dopiero za pośrednictwem niemieckiej architektury stworzył szerokie pasmo transmisyjne, które objęło także nową odsłonę ekspresji.

Bezstylowość, podobnie jak chaotyczne pomieszanie stylów, Nietzsche określał mianem barbarzyństwa, stanowiącego przeciwieństwo kultury²¹⁸. Pionierzy ekspresjonizmu pozostawali pod wpływem tej myśli, czego wyraz dali w swej sztuce, w pewnym sensie nieujarzmionej. I chociaż nie wszyscy przedstawiciele nurtu poszli tą drogą, to przyzwolenie dla braku konsekwencji stylistycznej ze strony ekspresjonistów można potraktować jako preludium ruchu kontrkulturowego. Współcześnie wpisują się w tę artystyczną konwencję także Stirling i Wilford poprzez swoje wewnętrznie niespójne realizacje. Dekonstruują oni bowiem szereg jednolitych, utrwalonych w europejskim obiegu kulturowym modeli estetycznych w ramach jednego dzieła. Brytyjczycy podejmują się przy tym niełatwego zadania, ponieważ, jak twierdzi Welsch, w architekturze trudniej zinstrumentalizować pluralizm aniżeli singularyzm, a ponadto nie należy tracić z oczu analogii do stosunków społecznych²¹⁹. Heterogeniczne kompleksy budowlane Stirlinga i Wilforda są przeciwwagą dla wzniosłych, monumentalnych i jednolitych obiektów, ale też stanowią materializację poglądu, zgodnie z którym prawda, a co za tym idzie także piękno, nie są w świecie zachodnim emanacją indywiduum i nie mogą być narzucane z mocą dekretu. Oczywiście rodzi się tu pytanie, w jakim stopniu pionierom ekspresjonizmu zależało na usankcjonowaniu wielogłosu, a w jakim na uzyskaniu poprzez jego usankcjonowanie możliwości arbitralnego narzucania innym swoją twórczością własnych treści.

Opisana dwoistość ujęć nie była wyłącznie cechą projektów i działalności Stirlinga i Wilforda. Również w najnowszej architekturze konfrontują się postawy zasadniczo różne. I tak pod szyldem Coop Himmelblau powstaje architektura zróżnicowana i wewnętrznie sprzeczna, która czasami, odwołując się do wymownych symboli, jak Wieża Babel, afirmuje różnorodność współczesności, podczas gdy projektanci tacy jak Kollhoff skłaniają się ku jednoznacznej, spójnej i identyfikowalnej jako typowo europejski produkt kulturowy architekturze legitymującej się tradycyjnym – w tym sensie choćby ekspresjonistycznym – rysunkiem elewacji i zrywającej z powojenną doktryną transparentności i demokracji²²⁰. Pomimo różnic i braku równowagi oba podejścia twórcze mieszczą się w granicach współczesnego pojmowania ekspresjonizmu.

²¹⁶ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 31.

²¹⁷ M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń...*, op. cit., s. 133.

²¹⁸ F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania...*, op. cit., s. 7.

²¹⁹ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 161.

²²⁰ A. Mielnik, *Hans Kollhoff. Kontynuowanie...*, op. cit., s. 115.

Paradoksalnie ekspresjonizm zawsze był nurtem uniwersalnym. Rozpropagowanej za jego pośrednictwem całej gamie stylów nie można jednoznacznie przypisać ani homogenicznego, ani heterogenicznego charakteru. Każda z odmian architektury w gruncie rzeczy wyrażała i wciąż wyraża różne zapotrzebowanie ideowe. Całej różnorodności form Stirlinga i Wilforda z łatwością można przeciwstawić choćby twórczość przywołanego tutaj Kollhoffa. Monumentalizm widoczny w jego aktualnych dziełach, takich jak berliński biurowiec Daimler Chrysler, świadczy o zdecydowanej postawie twórczej autora. Taka deklaracja plastyczna nie pozostawia najmniejszych wątpliwości co do tego, że manifestuje kontrast wobec postmodernistycznego formalnego wielogłosu. Przede wszystkim zdaje się ona jednak kontynuować szkołę estetyczną Poelziga, a przez to być równoprawnym wyrazicielem pierwotnych ideałów nurtu.

RZEŹBIARSKI WYMIAR BETONU



Na poprzedniej stronie:

Gottfried Böhm: ratusz, Bergisch Gladbach /DE/ 1972

fot. Aleksander Serafin

BETON I NOWA JAKOŚĆ PLASTYCZNA

Niezawodnym sposobem na wzmożenie architektonicznego wyrazu jest wdrożenie rzeźbiarskich zasad kompozycyjnych. Luigi Pareyson uważał na przykład, że pełna ekspresja dzieła może zostać osiągnięta jedynie poprzez jego formę, ponieważ forma może samooznajmiał swą wartość bez zewnętrznych odniesień²²¹. Takie stanowisko inspirowało do rozwinięcia ekspresjonistycznego konceptu „samouzewnętrznienia”, zwłaszcza gdy wziąć pod uwagę dalsze wnioski propagatora estetyki formatywności: „forma jest pełnym portretem tego, kto ją zrobił, ponieważ jest pełną ekspresją siebie”²²². To postawa abstrakcjonisty, który odrzuca wzorce stylistyczne początkowej fazy ekspresjonizmu. W takim rozumieniu wartość architektury jest tylko pochodną jakości plastycznej formy *per se*. Wynika ona z unikalnej relacji kształtów, umiejętnego zestawienia kolorów, gry światła, wreszcie rozwiązań fakturowych, nie zaś z samego zakodowania jakiegoś pozawerbalnego przekazu ani z możliwości utrwalania odgórnie ustalonych wzorców estetycznych.

Doświadczenie pokazało, że materiałem o największym potencjale ekspresyjnym jest beton. Stał się on środkiem wyrazu dla licznych neoekspresjonistycznych budynków. Trzeba jednak podkreślić, że większość odważnych i przesyconych ładunkiem duchowości koncepcji niemieckich pionierów ekspresjonizmu w ogóle nie miała szans na realizację. Nieliczne wyjątki stanowiły obiekty takie jak ukończona w 1913 roku Hala Stulecia autorstwa Maxa Berga czy Szklany Pawilon na wystawie Werkbundu w Kolonii z 1914 autorstwa Tauta. Według niektórych interpretatorów można do tej grupy zaliczyć także wybudowany w 1919 roku berliński teatr Großes Schauspielhaus ze szczególnym uwzględnieniem wnętrza zaprojektowanych przez Hansa Poelziga. Paradoksalnie twórcą nowego archetypu nie był żaden z wymienionych architektów, lecz został nim austriacki filozof, Rudolf Steiner*. Dzięki niemu ukształtował się pełen ekspresji wzorzec kompozycyjny, zaadaptowany przez przyszłe pokolenia projektantów tworzących w duchu brutalizmu. Wprawdzie jego najbardziej znaczące dzieło, drugie Goetheanum, wybudowano w 1928 roku w szwajcarskim Dornach, a więc poza granicami Niemiec i Austrii, jednak to ono najsilniej ukształtowało pierwszą falę rozwijającego się w tych krajach neoekspresjonizmu. Steiner nie podporządkował się żadnemu z ówczesnych programów artystycznych, dlatego klasyfikacja stylistyczna jego budynku nie jest zadaniem łatwym. Twórca realizował swoje zamierzenia w przekonaniu o konieczności osadzenia sztuki w szeroko rozumianym życiu duchowym. Według niego rozwój architektury, rzeźby, malarstwa, a także literatury, teatru i muzyki należało opierać na fundamentach sakralnych.

Refleksja Steinera nad architekturą była częścią jego myśli estetycznej inspirowanej dziełami Goethego²²³. Autor *Fausta* uważał, że najwyższym celem materiału pozostającego w dyspozycji architektury jest „w pełni zaspokoić zmysły i wprawić wykształcony umysł w zdumienie [...]”. Cel ten to poetycka część architektury,

* Rudolf Steiner (1861–1925) zasłynął przede wszystkim jako twórca antropozofii, ezoterycznej dyscypliny będącej nową drogą duchowego poznania, konsekwentnie jednak opartą na fundamencie chrześcijańskim. Filozof ten, działający głównie w Niemczech, był także szczególnie zaangażowanym badaczem dorobku twórczego Johanna Wolfganga Goethego i Friedricha Schillera. Poza propagowaniem nowych form życia duchowego, Steiner promował alternatywne rozwiązania dla techniki, rolnictwa, medycyny oraz wszelkiej działalności artystycznej.

²²¹ L. Pareyson, *Estetyka. Teoria formatywności*, przeł. K. Kasia, Universitas, Kraków 2009, s. 307.

²²² Ibidem, s. 308.

²²³ W. Dudzik, *Goetheanum. Steinerowski impuls w architekturze*, „Autoportret” 2006, 3 (16), s. 17.

ta część, w której do głosu dochodzi fikcja. Architektura nie jest sztuką naśladowniczą, lecz sztuką samą dla siebie²²⁴. Zakładał więc Goethe, że to właśnie budulec zasadniczo określa pozatechniczny walor tej dziedziny. W tym sensie monolityczny wyraz Goetheanum Steinera zdaje się wyrażać istotę przekonań poety.

Zastosowany tutaj nośnik estetyczny w postaci „betonu mówiącego” przybiera postać ożywionego impulsu duchowego²²⁵. Ekspresja ujawnia się nie tylko poprzez surowo wykończone powierzchnie, ale również przez liczne załamania ukierunkowanych pionowo płaszczyzn. Poprzez taką strukturę obiekt z różnych stron postrzegany jest zmiennie, ale z oddali identyfikowalna jest jego nieregularna sylweta. Świadczy o tym analiza tekstów Steinera, który postulował pobudzenie sfery duchowej poprzez architekturę, co było bliskie ekspresjonistycznym ideałom²²⁶. Zbieżność tkwiła również w samym podejściu artystycznym. Podobnie jak Taut, który głosił, że „[n]ie będzie granic pomiędzy sztuką użytkową a rzeźbą i malarstwem. Wszystko będzie jedną dyscypliną: architekturą”²²⁷, Steiner stworzył dzieło w duchu *Gesamtkunstwerku*. Nie tylko czerpie ono z różnych dziedzin kreatywności, ale także – jako materialny manifest antropozofii – uznaje ono nadrzędność pierwiastka humanistycznego, wprowadzając użytkownika w świat duchowy²²⁸. To nakazuje zwrócić uwagę na powiązania pomiędzy plastycznym walorem betonu a niematerialnym wymiarem architektury.

Poprzez geomorficzne i antropomorficzne konotacje, zarówno w kształcie jak fakturze, Goetheanum stało się obiektem prekursorskim w stosunku do brutalistycznej architektury lat 50. XX wieku²²⁹. Niczym wczesny manifest żelbetowy gmach odegrał fundamentalną rolę w kształtowaniu powojennego neoekspresjonizmu. Ciekawe wydaje się pod tym względem stanowisko Adama Szymskiego i Stanisława Latoura. W połowie lat 80. ubiegłego wieku napisali oni, że „z chwilą przyjęcia brutalizmu jako wyraźnie antyfunkcjonalistycznej architektury, straciło swój sens wiele sprzeczności, niejasności i niedorzeczności, ukrytych pod pozorem logicznych niezmienników. Fenomen zwany »New Brutalism« znalazł w ten sposób swoje uzasadnienie w naturalnym, normalnym biegu historycznego rozwoju formy w architekturze. Czy jego lustrzane odbicie »plastyczny ekspresjonizm« dokona dalszej wolty formalnej – pokaże czas”²³⁰. Nie znając wtedy jeszcze całej linii rozwojowej tej architektury i traktując neoekspresjonizm jako jedynie małą część brutalistycznej tendencji, Szymski i Latour trafnie ocenili potencjał ekspresjonizmu.

RZEŹBIARSKI MONOLIT I ARCHITEKTURA SAKRALNA

Usankcjonowanie neoekspresjonizmu jako stylu w architekturze tuż po drugiej wojnie światowej jest wynikiem sceptycyzmu wobec technocentrycznej wizji rzeczywistości²³¹. Pierwotny ekspresjonizm nie był już wówczas postrzegany jako architektoniczne interludium w obszarze projektu modernistycznego,

²²⁴ J.W. Goethe, *Architektura*, przekł. R. Wojnakowski, [w:] *Johann Wolfgang Goethe. Wybór pism estetycznych...*, op. cit., s. 132.

²²⁵ W. Dudzik, *Goetheanum. Steinerowski impuls...*, op. cit., s. 19.

²²⁶ A. Serafin, *Abstrakcja geometryczna a forma organiczna*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2014, s. 44.

²²⁷ B. Taut, *A programme for architecture* (1918), [in:] *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, ed. U. Conrad, trans. M. Bullock, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1971, p. 41; przekł. A.S.

²²⁸ W. Dudzik, *Goetheanum. Steinerowski impuls...*, op. cit., s. 17.

²²⁹ M. Tobolczyk, *Ekspresjonizm w architekturze europejskiej; ciągłość tradycji*, „Zeszyty Naukowe Uczelni Vistula” 53 (2), 2017, s. 67.

²³⁰ S. Szymski, A. Latour, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej...*, op. cit., s. 89.

²³¹ R.C.W. Long, I.K. Rigby, S. Barron, *German Expressionism. Documents from the end of the Wilhelmine Empire to the rise of national socialism*, G.K. Hall, New York 1993, p. 123.

lecz jako samoistny prąd ideologiczny i formalny²³². Zarówno wtedy, jak i dzisiaj można go utożsamiać z reakcją na zagrożenie uwidaczniające się w niekontrolowanym postępie obiektywizmu, który w swoim czasie uległ legitymizacji za sprawą ograniczających stylizację kierunków – Neue Sachlichkeit i Neues Bauen. Obecność tych konwencji w sztuce i architekturze wynikała z przekonania o istnieniu prawdy obiektywnej. Będące drogowskazem dla nowoczesności, a pochodzące jeszcze z końca XVIII wieku słowa Immanuela Kanta: „niebo gwiaździste nade mną i prawo moralne we mnie”²³³, wskazywały na mnogość postaw etycznych. Jako że architektura, w ślad za sztuką, staje się materializacją myśli społecznej, dwa wspomniane nurty modernizmu były na tyle uniwersalne, że odpowiadały uzgodnionemu kodeksowi zbiorowemu. Modernizm nie mógł jednak w dłuższej perspektywie wytrzymać konfrontacji z rzeczywistością, gdyż ta stale dostarczała argumentów przeciwko leżącemu u jego podstaw relatywizmowi. Nowoczesność niosła bowiem za sobą niestabilność postaw estetycznych wynikającą ze zmienności postaw etycznych. Architektura sakralna musiała natomiast odzwierciedlać stabilny i nienegocjowalny obraz prawdy. Ten stan rzeczy nieuchronnie prowadził do wniosku, że jej źródło znajduje się poza człowiekiem. Świadomość, że rozwój technologiczny jako podstawowy filar nowoczesności generuje tylko kolejne niewiadome, utwierdzał w przekonaniu, że obiektywizm, jaki niosły za sobą Neue Sachlichkeit i Neues Bauen, nie oferuje żadnych docelowych rozwiązań dla sacrum. To określiło nowe potrzeby dla architektury miejsca kultu.

Zmianę myślenia o budynku przyniosły lata 60. i 70. XX wieku. Narastało wtedy powszechne znużenie monotonią modernizmu. Traciła na znaczeniu koncepcja Rudolfa Schwarza, który kwestionował zasadność pojmowania budynku sakralnego jako „liturgicznej maszyny” (niem. *Liturgie – Maschine*), głosząc oczywistość podporządkowania liturgii architekturze kościoła²³⁴. Prostokreślne kompozycje coraz częściej postrzegano jako przeciętne i pozbawione wartości artystycznej, także Kościół z coraz mniejszą aprobatą instytucjonalną odnosił się do nich, zdecydowanie akceptując formę rzeźbiarską w architekturze sakralnej²³⁵. Naturalną kolejną rzeczą powróciło więc zainteresowanie wizjami pionierów ekspresjonizmu, chociaż stanowczo należy zastrzec w tej materii pełną odmienność ideową.

Osobliwą cechą pierwotnego nurtu był wzniosły język formalnej wypowiedzi. Monumentalne kompozycje autorstwa Tauta, a także innych wizjonerów – Poelziga czy Berga, stanowiły często pełną powagi odpowiedź na potrzebę kształtowania architektury przeznaczonej dla zbiorowości. Patetyczne wypowiedzi ekspresjonistów nabierały często mistycznego charakteru. Sack twierdzi, że architekci tacy jak Taut trafnie ocenili oczekiwania ówczesnego, pacyfistycznie usposobionego społeczeństwa, jego głód integracji poprzez sztukę²³⁶. Wydaje się to potwierdzać utrzymany w podniosłym tonie komentarz Tauta do autorskiego projektu: „Odwiedzający świątynię napełniony zostanie radością płynącą z architektury, która będzie

²³² Ibidem.

²³³ I. Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, przeł. B. Bornstein, Antyk, Kęty 2002, s. 158.

²³⁴ R. Schwarz, *Liturgie und Kirchenbau*, „Baukunst und Werkform” 1955, 2, p. 87, [as cited in:] W. Pehnt, *Glauben ausüben. In der Diaspora...*, op. cit., p. 346.

²³⁵ R. Stegers, *Sacred buildings*, trans. J. Reisenberger, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin 200, p. 181.

²³⁶ M. Sack, *Einführung*, [in:] *Die neue deutsche Architektur...*, op. cit., pp. 26–27.

wydobywać z jego duszy wszystkie ludzkie pierwiastki i przekształcać ją w teoforyczne naczynie. Budowla jest odbiciem i pozdrowieniem gwiazd: w jej plan wpisane zostały święte liczby 3 i 7, które połączyły ją w jedność [...] iluminacja bierze swój początek ze szklanych kopuł oddzielających wewnątrz od zewnątrz [...] świeci już z dala jak gwiazda. I wydaje dźwięki niczym dzwon”²³⁷. Pomimo nieporadności prób pierwszych ekspresjonistów wprowadzenia świeckiej architektury na wyżyny duchowości dalsze starania w tym względzie powiodły się. Steinerowskie Goetheanum, które określiło styl wielu budynków na terenie Niemiec²³⁸, było w gruncie rzeczy kontynuacją ideologicznej taktyki Tauta. Różnice tkwiły jedynie w rozwiązaniach wizualnych, chociaż i pod tym względem można wykazać zgodności, na przykład w zakresie stosowania kompozycji centralnej, symetrycznej, o cechach wzniosłości. Powojenny neoekspresjonizm zaczerpnął ponadto specyficzną tektonikę i fascynację surowym wykończeniem powierzchni elewacyjnych.

Mimo iż początek neoekspresjonistycznego brutalizmu na gruncie europejskim wyznaczyła w latach 50. ubiegłego wieku budowa kaplicy w Ronchamp według projektu Le Corbusiera, to dopiero następna dekada przyniosła kolejne realizacje utrzymane w tym duchu. Niemiecka architektura zawdzięcza je przede wszystkim Hermannowi Fehlingowi i Danielowi Gogelowi. Cytowany już wielokrotnie Sack przekonywał, że architektura projektowana przez ten zespół czerpała z wielu źródeł ekspresjonistycznych, a przede wszystkim ze śmiałych wizji Tauta²³⁹, prezentując jednocześnie odmienne ujęcie neoekspresjonistyczne w stosunku do twórczości Gottfrieda Böhma²⁴⁰. Architektura duetu Fehling+Gogel postrzegana poprzez pryzmat ich budynków sakralnych, ale także berlińskich i monachijskich instytutów naukowych, jest z pewnością bardzo zróżnicowana, podczas gdy dorobek twórczy Böhma, wykazuje względną spójność, skoncentrowany raczej na funkcji kościelnej.

Nadzwyczajnie uplastycznione rytmiczne kompozycje przestrzenne Fehlinga i Gogela są zdolne wyrażać swoje przeznaczenie niczym ludzkie twarze uzewnętrzniające emocje – tak widział Sack projektową twórczość duetu architektów²⁴¹ i taką – nadzwyczaj wyrazistą realizacją ich projektu – jest kompleks parafialny usytuowany u zbiegu Hauptstraße i Dominicusstraße w berlińskiej dzielnicy Schöneberg. Z architektonicznego punktu widzenia najistotniejszym jego elementem jest kościół św. Norberta (ryc. 3.1). Realizacja stanowi adaptację pozostałości świątyni wybudowanej według zamysłu Karla Kühna, konsekrowanej jeszcze w 1916 roku i poważnie uszkodzonej podczas II wojny światowej. Zgodnie z założeniem przeprowadzono częściową rozbiórkę i rozbudowę historycznej substancji architektonicznej.

²³⁷ B. Taut, *Frühlicht: eine Folge für die Verwirklichung des neues Baugedankens*, [za:] C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 69.

²³⁸ W. Dudzik, *Goetheanum. Steinerowski impuls...*, op. cit., s. 16.

²³⁹ M. Sack, *Fehling, Hermann*, [in:] *Contemporary architects...*, op. cit., p. 244.

²⁴⁰ Idem, *Einführung*, [in:] *Die neue deutsche Architektur...*, op. cit., p. 27.

²⁴¹ Idem, *Fehling, Hermann*, [in:] *Contemporary architects...*, op. cit., p. 244.



Ryc. 3.1. Hermann Fehling, Daniel Gogel: kościół św. Norberta, Berlin /DE/ 1962

Charakterystycznym elementem kompozycji jest dominanta wysokościowa w postaci wieży wykończonej szarym tynkiem, a także, utrzymany w tej samej surowej konwencji, szereg pionowych płaszczyzn tworzących elewację. Łamana linia zabudowy została swobodnie dostosowana do łuku krawędzi drogi i przebiegającego wzdłuż niej chodnika. Nieregularny układ charakteryzuje także przyległy dom parafialny z pomieszczeniami administracyjnymi i przedszkolem, łączący się z ewangelickim kościołem Paula Gerhardta (ryc. 3.2). Ta z kolei świątynia znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie odbudowanego w latach 50. barokowego kościoła parafialnego (Dorfkirche Schöneberg). Zabudowę cofnięto w stosunku do ulicy i otoczono zielenią, zaaranżowaną starannie przez Hermanna Matterna. W bryle dominują płaszczyzny zestawione ze sobą pod różnymi kątami, zbliżone kształtem do trójkątów. Całość tworzy nieregularną, dynamiczną kompozycję z wertykalnym elementem wieży, również zdynamizowanej skosami. Także i te ściany wyprawiono tynkiem o szorstkiej fakturze i pomalowano szarym kolorem, rezygnując z obnażenia rzeczywistego charakteru materiału budowlanego. Zastosowano jedynie imitację jego betonowej surowości. Inaczej zdecydowano o pojedynczych żelbetowych detalach, takich jak ujścia rynien odprowadzających wodę deszczową z połąci dachowej (ryc. 3.3). Ich „szczerłość materiałowa” wspiera dynamiczną kompozycję, czytelnie nawiązująca do „błyskawicy” weimarskiego pomnika Ofiar Marcowych, który został zaprojektowany przez Waltera Gropiusa i ustanowił jeden z wyznaczników rodzącego się w dziedzinie architektury ekspresjonizmu lat 20. XX wieku.

Podczas gdy Pevsner prezentujący brytyjski punkt widzenia nazywa brutalizm „betonowym rokoko” i postrzega ten styl jako chwilową anomalię²⁴², Jürgen Joedicke, niemiecki architekt i teoretyk architektury, twierdzi, że ewolucja dokonana przez ten nurt obrazuje jedynie zmodyfikowaną próbę przystosowania tradycyjnej już formy architektonicznej do nowych potrzeb²⁴³.



Ryc. 3.2. Hermann Fehling, Daniel Gogel, Hermann Mattern: kościół Paula Gerhardta, Berlin /DE/ 1964



Ryc. 3.3. Hermann Fehling, Daniel Gogel, Hermann Mattern: kościół Paula Gerhardta, detal, Berlin /DE/ 1964

²⁴² A. Szymiski, S. Latour, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej...*, op. cit., s. 78.

²⁴³ J. Joedicke, *Geschichte der Modernen Architektur*, Stuttgart 1958, [za:] S. Szymiski, A. Latour, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej...*, op. cit., s. 80.

Rodzi się zatem rozbieżność zdań w kwestii pojmowania neoekspresjonizmu. Przez jednych jest on postrzegany jako kompleksowe podejście strukturalne, inni widzą go w roli „estetycznej nakładki” pokrywającej funkcjonalistyczny układ, w istocie nie oferujący niczego poza modernistyczną monotonią.

W świetle tej dychotomii ujęć nie bez znaczenia jawią się obie omawiane tu realizacje austriackie. Wpisują się one bowiem w łatwy do identyfikacji styl, którego zaistnienie miało precedens w architekturze szwajcarskiej. Sekwencje prostopadłościennych betonowych bloków identyfikowały bryły kościołów projektowanych wcześniej przez Waltera Förderera. Właśnie pod wpływem jego pomysłów powstała w Grazu diecezjalna Pädagogische Akademie (Akademia Pedagogiczna) autorstwa Günthera Domeniga i Eilfrieda Hutha. Integralną częścią kompleksu jest betonowa rzeźba, którą zaprojektował Barna von Sartory, harmonijnie wtapiająca się w zabudowę (ryc. 3.4). Budynek jest radykalnym wdrożeniem konwencji brutalistycznej, na skutek czego wydaje się odległy od barwnego życia, jakie wprowadzają do niego młodzi użytkownicy, dla których go przeznaczono.



Ryc. 3.4. Günther Domenig, Eilfried Huth: Pädagogische Akademie, Graz /AT/ 1964

Rozplanowanie poszczególnych kondygnacji opiera się na swobodnym i równoległościennym układzie. Autonomiczne grupy funkcjonalne z osobnymi strefami nauczania, kaplicą, pomieszczeniami technicznymi etc. zostały połączone w łańcuch²⁴⁴. Także zastosowanie dużych przeszkleń jest świadectwem dbałości o względy funkcjonalne. Nasuwa się przy tym pytanie, na ile za takim rozwiązaniem przemawia pragmatyzm, a na ile dogmatyczny formalizm. Według Eugena Grossa realizacja ta jest odzwierciedleniem „puryzmu”, który przedkłada aspekt etyczny nad estetyczny i podkreśla społeczną misję architektury. Wydaje się to odpowiadać standardom Neues Bauen, co w gruncie rzeczy obrazuje zmiany, jakie w budynkach choćby luźno powiązanych z instytucją Kościoła wyniknęły w związku z Soborem Watykańskim II. Gross zauważa, że budując Akademię Pedagogiczną, Kościół wcielił się w rolę inwestora, który sprostął zadaniu utrwalenia nowej jakości budynków pełniących rozumianą najogólniej funkcję sakralną. Ma to więc szersze znaczenie kulturowe.

Podczas gdy szkoła projektu Domeniga i Hutha odegrała w austriackiej architekturze rolę katalizatora wczesnych przemian, w centrum zainteresowania znalazł się budynek późniejszy – kościół Świętej Trójcy w Wiedniu, powszechnie znany pod nazwą *Wotrubakirche* (ryc. 3.5). Jest on potwierdzeniem roli rzeźby w dziejach brutalistycznej architektury sakralnej²⁴⁵, chociaż Rudolf Stegers uznaje go za spóźnione dzieło

²⁴⁴ E. Gross, *Eggenberg Teacher Training Academy*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. K09.

²⁴⁵ G. Rombold, *Das Ende des Neoexpressionismus und Brutalismus im Kirchenbau*, „Kunst und Kirche”, 43, 1980, pp. 6–7, [za:] C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury...*, op. cit., s. 69.

epoki. Pochodzący z 1964 roku projekt Fritza Wotruby i Fritza Gerharda Mayra zrealizowano z dziesięcioletnim opóźnieniem. Kościół jest jednak przykładem głównego nurtu neoekspresjonizmu, mimo że przez Güntera Rombolda został uznany za dzieło kończące ten styl²⁴⁶. Można się z tym zgodzić z zastrzeżeniem jednak, że chodzi o neoekspresjonizm utożsamiany z betonowym brutalizmem. Projekt Wotruby i Mayra oraz kilka późnych dzieł Böhma wolno uznać za zwieńczenie tej właśnie odmiany neoekspresjonizmu.

Projekt od początku miał wydźwięk awangardowy. Przedsięwzięcie zainicjowane przez Margarethe Ottlinger z miejsca znalazło się w ogniu krytyki w reakcji na jego ostentacyjne oderwanie od tradycji²⁴⁷. Taki rezonans społeczny był poniekąd świadectwem progresywnego charakteru dzieła. Günther Feuerstein twierdzi na przykład, że Wotruba nakierował Wiedeń na „myślenie tektoniczne” (ang. *tectonic thinking*)²⁴⁸. Pomimo relatywnie niewielkiej skali, ta „ekspresjonistyczna forma pretenduje do miana jednego z najważniejszych obiektów miasta”²⁴⁹. Według Feuersteina wiedeński kościół ustanowił swym układem przestrzennym nowe standardy integracji rzeźby i architektury, przez co istotnie wpłynął generalnie na rozwój architektury, legitymizując działania Holleina, Waltera Pichlera i innych eksperymentujących rewolucjonistów²⁵⁰. Wizja „kamiennej architektury”, będąca w pewnym stopniu apoteozą Nietzscheańskiego kultu siły, była dostrzegalna już we wczesnej twórczości Holleina. Stanowiła ona ciekawe świadectwo kulturowe jako wizualizacja literackich zmagających niemieckiego filozofa, chociaż utopijny charakter projektów Holleina nawet nie stwarzał złudzeń co do możliwości ich realizacji²⁵¹. Według Stegersa, dynamizm formy kościoła Świętej Trójcy na tle ówczesnych architektonicznych standardów można przyrównać do nowatorstwa prac Zahy Hadid²⁵². W nieodległej przyszłości budowa świątyni okazała się impulsem dla popularyzacji kompozycji dynamicznych w architekturze, co tak sugestywnie obrazuje twórczość Hadid, również na terenie Niemiec i Austrii.

W opinii historyków sztuki – Pevsnera, Fleminga i Honoura – ekspresjonizm rozumiany najogólniej jest projektowaniem zorientowanym na wywieranie przez budowlę wrażenia swobodnie ukształtowanych rzeźb abstrakcyjnych²⁵³. Tak jest też w przypadku wiedeńskiego kościoła Wotruby, bowiem jego całościowa bryła jest połączeniem licznych betonowych bloków „stanowiących bezładną, ale zharmonizowaną koncepcję



Ryc. 3.5. Fritz Wotruba, Fritz Gerhard Mayr: kościół Trójcy Świętej, Wiedeń /AT/ 1974

²⁴⁶ Ibidem, s. 249.

²⁴⁷ C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury...*, op. cit., s. 248.

²⁴⁸ G. Feuerstein, *Visions and realities...*, op. cit., p. 570; przeł. A. S.

²⁴⁹ T. Kozłowski, *Wotrubakirche – mały wielki monument*, „Budownictwo. Technologie. Architektura” 2014 (1), s. 23.

²⁵⁰ G. Feuerstein, *Visions and realities...*, op. cit., p. 570.

²⁵¹ A. Serafin, *Współczesna architektura niemiecka w kontekście wybranych pism filozoficznych*, „Budownictwo i Architektura” 16 (4), 2017, s. 8–9.

²⁵² R. Stegers, *Sacred buildings...*, op. cit., p. 24.

²⁵³ N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Encyklopedia architektury...*, op. cit., s. 103.

rzeźbiarską²⁵⁴. Beton (z uwzględnieniem jego waloru plastycznego) stał się tu „celem, a nie środkiem. Rzeźbiarz stosuje go jako »nowy kamień«²⁵⁵. Betonowe prostopadłościany określają zewnętrzną postać budynku, ale także dominują w estetyce wnętrza. Mimo to Andrea Nussbaum zwraca uwagę na powierzchowność zastosowanego rozwiązania przestrzennego²⁵⁶. Rzeźbiarski wymiar budynku ogranicza się bowiem do struktury ścian, podczas gdy płaski stropodach ukryty za attyką zdradza schematyczność całego założenia. Łańcuchowa sekwencja betonowych brył rozdzielonych pojedynczymi przeszkleniami określa jedną wspólną pionową przegrodę zewnętrzną, która okala całą kubaturę. Przyjęte rozwiązanie ogranicza więc trójwymiarowość całej kompozycji, co może stawiać jej rzeźbiarski charakter pod znakiem zapytania. Budynek postrzegany z perspektywy przechodnia nie ujawnia jednak tego rozdźwięku.

Ekspresja w tym wypadku opiera się na dramaturgii wywołanej przez bogactwo efektów światłocieniowych, co wyeliminowało potrzebę symbolicznego uzasadnienia całościowej formy. Niemniej w odniesieniu do tego obiektu trzeba przyznać, że „w obrębie neoekspresjonizmu powstały także dzieła, w których wątki treściowe uzyskiwały większe znaczenie”²⁵⁷. Ekspresja nie wyklucza bowiem całkowicie narracyjnego wymiaru architektury. Godny uwypuklenia jest też aspekt fenomenologiczny, a więc kwestia realnego, a nie modelowego wydźwięku tej architektury. Nussbaum zwraca uwagę, że kompozycja nawarstwiających się brył jest wyrazem rzeźbiarskiej fantazji²⁵⁸ i tu można mówić o czysto konceptualnym podejściu do wywoływania ekspresji formy. Jednak jako realny wytwór elementy tak wykreowane mają swój cykl życia, w którym zostają poddane działaniu czynników zewnętrznych. Inaczej mówiąc – starzeją się. Konfrontacja z rzeczywistością sprawia, że „zacieki i odbarwienia betonowych powierzchni mogą w określonych przypadkach podnosić ekspresję formy i »dodawać budynkowi życia«, czego przykładem jest właśnie ten kościół”²⁵⁹. Uświadamia to, że nadanie wyrazistości architekturze następować może mimowolnie, bez udziału projektanta, aczkolwiek trudno jednoznacznie przesądzać, że jakoby w nieświadomości rzeczy twórca nie uwzględnia „ekspresyjnej skuteczności” procesu starzenia się materii i nie przewiduje kierunku ani wpływu zmian na wzmacnianie się z czasem architektonicznego wyrazu.

Karin Wilhelm napisała w tym kontekście o flircie architektury z rzeźbą²⁶⁰. Preferencje Wotruby i Mayra lokują się „między estetyką kubizmu i ekspresjonizmu. Z jednej strony widzimy geometryczne formy prostopadłościennej elementów, a z drugiej dynamiczny nieład kompozycyjny. Całości formy dopełnia futurystyczna ulotność. Twórcy architektury z końca XX wieku mogą pozazdrościć formie »rozbicia« tak charakterystycznego dla dekonstruktywizmu”²⁶¹. Możliwe jest jednak także zakwestionowanie ekspresjonistycznego rodowodu tego budynku. Jest to bowiem forma surowa i ekspresyjna, ale bezkształtnemu planowi nadaje pewien ład²⁶².

²⁵⁴ T. Kozłowski, *Wotrubakirche – mały wielki...*, op. cit., s. 23.

²⁵⁵ Ibidem.

²⁵⁶ A. Nussbaum, *Kirche zur Heiligsten Dreifaltigkeit*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich...*, op. cit., p. 188.

²⁵⁷ C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury...*, op. cit., s. 249.

²⁵⁸ A. Nussbaum, *Kirche zur Heiligsten Dreifaltigkeit...*, op. cit., p. 188.

²⁵⁹ W. Niebrzydowski, *Rola i znaczenie faktury materiału w architekturze brutalistycznej*, „Architecturae et Artibus” 2011 (1), s. 28.

²⁶⁰ K. Wilhelm, *Hommage ans Prinzipielle. Einflüsse ausländischer Architekten auf die Österreichische Architektur*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich...*, op. cit., p. 88.

²⁶¹ T. Kozłowski, *Wotrubakirche – mały wielki...*, op. cit., s. 23.

²⁶² Ibidem, s. 22.

Nawet Wotruba mówił o swoim projekcie: „Celem jest porządek – zasada – harmonia. Ta budowla ukazuje, że chaos można przezwyciężyć tylko poprzez prawo i porządek. To założenie jest fundamentem przetrwania”²⁶³. Zwraca uwagę sprzeczność pomiędzy dążeniem do nadania kompozycji uporządkowanego charakteru a zastosowaniem zróżnicowanych i wielokierunkowo rozmieszczonych elementów. Ponadto zastosowanie prostopadłościennych bloków tylko pozornie podporządkowuje tę kompozycję geometrycznym rygorom. U neoekspresjonistów uwidoczniła się w późnej fazie ich działalności twórczej tendencja do ukrywania przez nich spontanicznej natury dzieł.

Wotruba i Mayr stworzyli obiekt emblematyczny. Można go za taki uznać, choć jego powstanie poprzedzały realizacje Förderera, a w podobnym duchu projektowali także południowoniemieccy architekci tacy jak Rainer Disse, Helmut Striffler czy zespół Hans Kammerer i Walter Belz²⁶⁴. Dzieła tych architektów nie były jednak w takim stopniu ekscentryczne, rzeźbiarskie i nasycone dramatyzmem jak wiedeński kościół Świętej Trójcy, co wynikało z tego, że w odróżnieniu od wiedeńskich projektantów nie stosowali oni zębatych, blokowych form²⁶⁵. Kościół Świętej Trójcy jest w tym sensie rozpoznawalnym w skali państw niemieckojęzycznych przykładem współczesnej architektury o charakterze ekspresyjnym.

EKSPANSJA KONWENCJI BRUTALISTYCZNEJ POZA SFERĄ SAKRALNĄ

Architektura sakralna odegrała w swoim czasie wiodącą rolę w uwalnianiu formy od monotonii modernizmu. Również w przestrzeni „pozakościelnej” pojawiły się realizacje, które dzięki zastosowaniu betonu uzyskały postać wielkowymiarowych kompozycji przestrzennych. Istotą brutalizmu było przeciwstawianie się estetyzacji materiału budowlanego, charakteryzującej styl międzynarodowy²⁶⁶. Ceniono „szczerą materiałową”, objawiającą się surowością wyeksponowanej faktury.

Co do neoekspresjonizmu, zasadniczo się różni architektura sakralna od architektury użyteczności publicznej. Sakralną charakteryzowała bezkompromisowość w uwydatnianiu walorów plastyczno-przestrzennych, przeznaczenie nie determinowało tak dobitnie jej zewnętrznego ukształtowania, a budynki pełniły przede wszystkim rolę rzeźb, najczęściej umiejętnie wkomponowanych w tkankę miejską. Obiekty powszechnej użyteczności były natomiast silniej podporządkowane rygorowi związku funkcji z formą. Brutaliści zabiegali o czytelne uwypuklenie układów komunikacyjnych, a elementy odnoszące się do komunikacji poziomej i pionowej stanowiły dla nich podstawę kształtowania i łączenia poszczególnych mas architektonicznych. Przyświecało temu założenie, że „architektura [...] nie powinna osiągać swojego ogólnego wyrazu plastycznego poprzez *a priori* pomyślaną, wspólną dla całości formę, a więc całkującą i ukrywającą jej prawdziwą strukturę”²⁶⁷. Pod tym względem brutalizm nie w pełni zerwał z ideą *Neue Sachlichkeit*.

²⁶³ L. Rosenmayr, *Kunstabgriff und Massenästhetik. Thesen, Ergebnisse und Folgerungen aus Empirischen Untersuchungen über den Besuch von Museen und Kunstausstellungen in Österreich*, [in:] *Soziologie in weltbürgerlicher Absicht*, ed. H. Alemann, H.P. Thurn, Westdeutscher Verlag, Leverkusen 1981, p. 69; przeł. A. S.

²⁶⁴ R. Stegers, *Sacred buildings...*, op. cit., p. 181.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972, s. 427.

²⁶⁷ Ibidem.



Ryc. 3.6. Hermann Fehling, Daniel Gogel, Günter Symmank: Institut für Hygiene und Mikrobiologie der Freien Universität Berlin, Berlin /DE/ 1974

Ważną realizacją jest Institut für Hygiene und Mikrobiologie der Freien Universität Berlin (Instytut Higieny i Mikrobiologii Wolnego Uniwersytetu Berlińskiego) w dzielnicy Lichterfelde (ryc. 3.6). Sack twierdzi, że jest to jedno z dwóch – obok Instytutu Badań Edukacyjnych im. Maxa Plancka – najbardziej ekspresyjnych dzieł w dorobku zespołu Fehling+Gogel²⁶⁸. Obiekt o funkcji naukowo-badawczej został zaprojektowany przy udziale Güntera Symmanka, który podobnie jak Fehling był w przeszłości pracownikiem Scharouna. Osadzenie w peryferyjnej dzielnicy Berlina budynku o tak znacznych rozmiarach wiązało się z pewną trudnością. Ukształtowanie okolicznej zieleni, wielopoziomowe zagospodarowanie otaczającego terenu, wreszcie bezpośrednie sąsiedztwo innej ikony niemieckiego brutalizmu – Laboratorium Badań nad Zwierzętami Wolnego Uniwersytetu Berlińskiego (niem. *Tierversuchslabor*), znanego powszechnie pod nazwą Mäusebunker, projektu Gerda Hänski, wszystko to sprawia, że osobliwy obiekt nie wywołuje dysonansu przestrzennego. Budynek Fehlinga, Gogela i Symmanka cechuje skomplikowana technologia, zapewniająca wysoki stopień bezpieczeństwa sanitarno-epidemiologicznego. Połączenie funkcji dydaktycznej z eksperymentalno-naukową wymusiło zaprojektowanie rozbudowy zasadniczego układu funkcjonalnego.

²⁶⁸ M. Sack, *Fehling, Hermann...*, op. cit., pp. 244–245.

To jednak nie wpłynęło na zubożenie walorów plastycznych. Obiekt ukształtowano z rzeźbiarską wrażliwością, charakterystyczną dla twórczości tego zespołu projektowego. Także wykończenie powierzchni świadczy o niezwyklej staranności traktowania (ryc. 3.7). Sack pisze o nadzwyczajnej cierpliwości i poświęceniu cechującym opracowanie detalu przez projektantów, godnym porównania ze średniowiecznym rzemiosłem²⁶⁹. Na zewnątrz zastosowano fakturę surowego betonu z odcisniętym śladem deskowanego szalunku, wyraźnie widocznym pomimo wysokiego zagęszczenia tak uformowanego materiału. Uzyskanie odpowiedniego standardu wykończeniowego zakrzywionych i kanciastych powierzchni wymagało właśnie takiej pracochłonnej metody ciesielskiej. Zastosowanie większych, prefabrykowanych płyt szalunkowych było w takim wypadku naturalnie pozbawione większego sensu. Autorzy uzyskali w ten sposób jednolity efekt masywnej betonowej bryły, co jeszcze dziś stanowi ewenement.

Projekty zespołu Fehling+Gogel charakteryzuje przesunięcie akcentu w stronę świadomie uformowanych miejsc potencjalnej integracji użytkowników. Specyfiką berlińskiego Instytutu Higieny i Mikrobiologii jest jego technologia, zbliżona do przemysłowej, a znaczny udział w programie użytkowym mają laboratoria, które zlokalizowano we wschodniej części budynku. Także w tym wypadku autorzy przeznaczyci dużą część powierzchni użytkowej na komunikację i „przestrzenie wspólne” z zachowaniem podziału strefowego. Identyfikacja centralnej części budynku stała się możliwa poprzez konieczność doświetlenia czterech traktów w układzie przypominającym kształt litery X, a tym samym zbiegających się w jednym punkcie, determinującym zarówno położenie strefy wejściowej, jak i umiejscowionej pod nią strefy dostaw. Wśród wielu czynników odróżniających ten budynek od typowych obiektów badawczych jest forma audytorium, którego rzut wyrysowano na czwartej części okręgu. Na wycinku koła opiera się także plan sali szkoleniowej, którą przedzielono ruchomą ścianą i zakończono na zewnątrz betonowym wspornikiem (ryc. 3.7).



Ryc. 3.7. Hermann Fehling, Daniel Gogel, Günter Ssymmank: Institut für Hygiene und Mikrobiologie der Freien Universität Berlin, Berlin /DE/ 1974

²⁶⁹ M. Sack, *Fehling, Hermann...*, op. cit., p. 244.

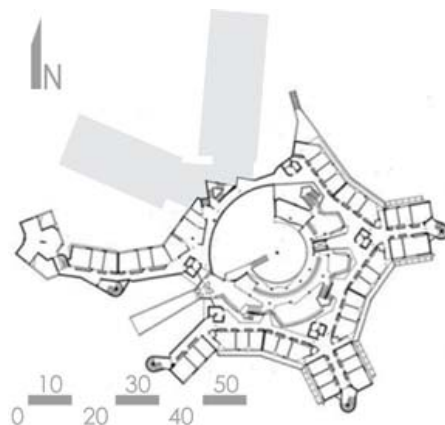
Ekspresję architektury Instytutu Higieny i Mikrobiologii może oczywiście definiować sama różnorodność kształtów, co jest znamienne dla większości dzieł Fehlinga i Gogela. Specyfiką obiektu jest jednak surowa i jednocześnie wyrazista faktura, która sprawia, że architektura ta nastręcza pewne trudności w powszechnym odbiorze. Taka estetyka nie spotyka się bowiem z przychylnością liczного grona odbiorców, postrzegana nierzadko jako wizualnie agresywna w stosunku do otoczenia.

Jednym ze znaków rozpoznawczych budynków projektowanych przez zespół Fehlinga i Gogela są poligonalne i owalne formy. Takie odejście od prostopadłościennych układów przestrzennych jest świadectwem nawiązań do twórczości takich architektów jak Scharoun²⁷⁰. Mimo iż zespół nigdy nie identyfikował się z architekturą organiczną – w jego twórczości są widoczne jej oznaki²⁷¹. Zarówno otwarcie na krajobraz, jak i obecność płynnie uformowanych przegród wskazują na to, że projektanci ewidentnie czerpali inspirację z dorobku tych ekspresjonistów, którzy deklarowali potrzebę budowania w zgodzie z naturą.

Szczególnym tego wyrazem jest siedziba Max-Planck-Institut für Astrophysik (Instytut Astrofizyki im. Maxa Plancka). Budowę ukończono w roku 1980, mimo że planowano ją już od połowy lat 70. XX wieku (ryc. 3.8). Agenda została powołana do przetwarzania danych astronomicznych, ale nie prowadzi obserwacji ciał niebieskich, tylko pozyskuje niezbędne dane od sąsiadującej z nią instytucji.

Plan budynku przypomina zarysem nieforemny pięciokąt. Wewnątrz zaprojektowano wypełniony zielenią dziedziniec. Główne wejście od strony południowo-zachodniej poprzedza wydłużony podest oflankowany dwiema wieżami z klatkami schodowymi. Charakterystyczne bowiem dla twórczości zespołu Fehling+Gogel jest takie kształtowanie strefy frontowej, aby proces wchodzenia odbywał się w randze scenicznego aktu.

Podest wejściowy otaczają dwa skrzydła mieszczące ciągi biurowe, zwrócone jednak do siebie korytarzami, co zapewniło większą swobodę w kształtowaniu elewacji. Projektanci zdecydowali o wyeksponowaniu w tym miejscu surowej faktury dwóch ścian zewnętrznych, umieszczając w nich nieregularne otwory okienne



Ryc. 3.8. Hermann Fehling, Daniel Gogel:
Max-Planck-Institut für Astrophysik,
Monachium /DE/ 1980

²⁷⁰ G. Klack, *Spaces with an educational mandate. Dormitory for the Free University of Berlin. Designed by Hermann Fehling, Daniel Gogel and Peter Pfankuch, 1956–1959*, [in:] *Community spaces: conception, appropriation, identity*, ed. M. Harnack, S. Haumann, K. Berkemann, M. Tvrtkovic, T.M. Wolf, S. Herold, Universitätsverlag der TU Berlin, Berlin 2015, p. 94.

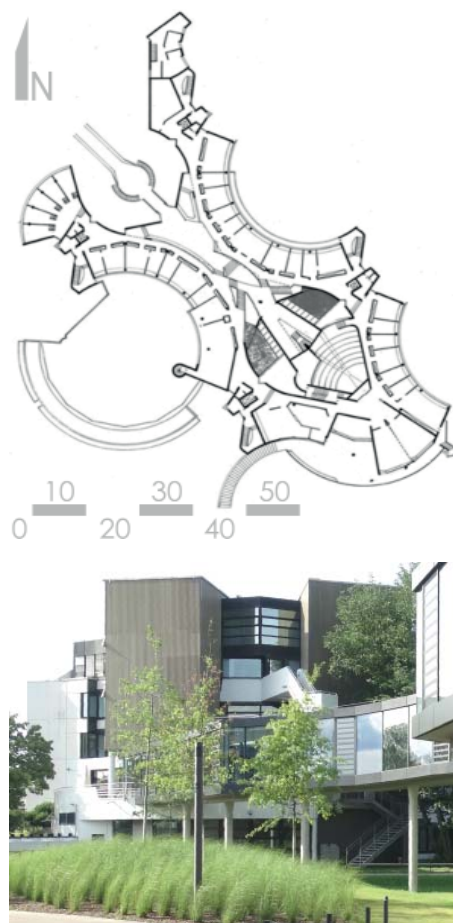
²⁷¹ U. Conrads, [in:] *Fehling+Gogel. Grundrißanalysen*, ed. K. Feireiss, Eigenverlag, Berlin 1986, pp. 5–7, [as cited in:] G. Klack, *Spaces with an educational mandate...*, op. cit., pp. 94–95.

doświetlające komunikację i świadomie podkreślając takim rozwiązaniem asymetrię układu. Nieregularność całego planu wynika z połączenia z innymi obiektami badawczymi. Od strony północnej przylega do budynku łącznik – jednoraktowe skrzydło prowadzące z gmachu Max-Planck-Institut für Extraterrestrische Physik (Instytut Fizyki Pozaziemskiej im. Maxa Plancka), powód braku czytelnej odrębności tej kompozycji w stosunku do całego kompleksu.

Poza nieregularnym kształtem ekspresję tej architektury określa surowość elewacji. Sack zwrócił uwagę na godną średnio-wiecznego mistrza drobiazgową skrupulatność, z jaką Gogel zamieszczał w projekcie rysunki najdrobniejszych nawet szczegółów²⁷². Odpowiada to ekspresjonistycznym ideałom ujawniającym się we wczesnej działalności Waltera Gropiusa, który proponując nieregularne, krystaliczne formy, domagał się powrotu do średniowiecznie pojmowanej integracji budowniczych²⁷³. Według Sacka potwierdzeniem uznania dla zaangażowania i zasług projektantów obiektu jest choćby umieszczenie przez wykonawcę prac budowlanych w wykończeniowej warstwie betonu reliefu symbolizującego rzut budynku²⁷⁴.

Wszędzie na betonowych powierzchniach fasad widnieje odcisk płyt szalunkowych. Autorzy postawili na „szczerść materiałową”, dlatego to, co widoczne, stanowi rzeczywistą warstwę nośną ściany. Ekspozycja faktury wymusiła konieczność położenia izolacji cieplnej od wewnątrz budynku. Taką metodę – choć jest bardziej zawodna z punktu widzenia fizyki budowli – stosuje się standardowo w rewitalizacji obiektów objętych ochroną konserwatorską, tj. w warunkach zastanych. Wykorzystanie jej w realizacji „od podstaw” dowodzi, że wygląd powierzchni ścian był dla projektantów kluczowy jako wzmagający wyrazistość architektury kosztem parametrów techniczno-budowlanych.

Siedziba Instytutu Astrofizyki im. Maxa Plancka sąsiaduje ze stacją badawczą monachijskiego European Southern Observatory (Europejskie Obserwatorium Południowe). Obiekt ukończono w tym samym roku co Instytut Astrofizyki, choć prace nad nim rozpoczęto już osiem lat wcześniej (ryc. 3.9). Inicjatorem przedsięwzięcia i zarazem inwestorem była Max-Planck-Gesellschaft (Towarzystwo im. Maxa Plancka). Europejskie Obserwatorium



Ryc. 3.9. Hermann Fehling, Daniel Gogel:
European Southern Observatory,
Monachium /DE/ 1980

²⁷² M. Sack, *Einführung...*, op. cit., p. 26.

²⁷³ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 129.

²⁷⁴ [As cited in:] *Max-Planck-Institut für Astrophysik*, [in:] <http://www.fehlingundgogel.de/max-planck-institut-fuer-astrophysik-garching> [dostęp: 20.10.2017].

Południowe z założenia miało jako instytucja badawcza integrować światową działalność naukową w dziedzinie astrofizyki. Innowacyjność, otwartość na międzynarodową współpracę i odwaga w podejmowaniu wyzwań charakteryzujące placówkę znalazły wyraz w nieszablonowej formie architektonicznej siedziby obserwatorium zaprojektowanej przez zespół Fehling+Gogel. Wyjątkowość planu wynika głównie z łukowo-wklęsłego uformowania ciągów pomieszczeń biurowych.

Pomimo liniowego grupowania pomieszczeń w funkcjonalne bloki obiekt po oddaniu go do użytkowania był odbierany przez pracowników jako labirynt i personel potrzebował czasu na oswojenie się z jego układem²⁷⁵. Strefę wejściową także ukształtowano liniowo, aby u potencjalnego użytkownika wywołać poczucie dostępności jedynie poprzez wąski przesmyk. To autorskie rozwiązanie Fehling i Gogel zaprezentowali nie tylko w sąsiadującym Instytucie Astrofizyki, ale też w berlińskim Instytucie Badań Edukacyjnych. Złożoność geometrii schodów w środkowej części obiektu również przypomina kaskadowy układ biegów, jaki architekci zastosowali we wspomnianej wcześniej realizacji w stolicy Niemiec. Także w tym wypadku komunikacja pionowa stała się pretekstem do wykreowania rozpoznawalnej przestrzeni definiującej centralny punkt budynku. Dodatkowe klatki schodowe umieszczone w czterech peryferyjnych strefach obiektu pełnią dyskretnie rolę ewakuacyjną, „oskrzydlaając” cały układ komunikacyjny, ale nie odciągając uwagi od „przestrzeni wspólnej”. Konsekwentnie zatem projektanci poświęcili wiele uwagi obszarom służącym integracji użytkowników projektowanej architektury, co poniekąd łączy się w wymiarze filozoficzno-światopoglądowym z ideałami Tauta oraz innych ekspresjonistów niemieckich.

Sporządzenie projektu rozbudowy stacji badawczej powierzono zespołowi Fritza Auera i Carla Webera. Nowy obiekt oddano do użytkowania w 2013 roku (ryc. 3.10). Architekci, jak twierdzą, dostosowali się do ekstrawertycznego charakteru istniejącego budynku, ale także podkreślili znaczenie łączności z naturalnym krajobrazem otaczającym kompleks od strony południowej²⁷⁶. Kompozycję nowego obiektu zdominował motyw okręgu, widoczny również w planie oryginalnego budynku, wykonanego według planów Fehlinga i Gogela. Elewacje nowej części zawdzięczają



Ryc. 3.10. Fritz Auer, Carlo Weber: rozbudowa European Southern Observatory, Monachium /DE/ 2013

²⁷⁵ G. Schilling, L. Lindberg-Christensen, *Europetotheaters, ESO's first 50 years of exploring southern sky*, Wiley-VCH, Weinheim 2012, p. 130.

²⁷⁶ *Erweiterung ESO Hauptverwaltung Garching*, [in:] <http://www.auer-weber.de/de/projekte/details/eso-hauptquartier-garchingmuenchen.html> [dostęp: 08.06.2017].

swą jednorodną plastykę grafitowej ślusarce okiennej, która – konsekwentnie zastosowana na całej długości fasady – wywołuje efekt wstęgi oplatającej obiekt. Główną bryłę budynku wsparto na żelbetowych słupach. Architekci zaprojektowali kubaturę wyniesioną ponad grunt tak, by w poziomie parteru znalazła się jak najmniejsza część zabudowy. Pełna zabudowa kubatury w przyziemiu dotyczy jedynie segmentu hali montażowej, wyraźnie oddzielonej od reszty i umiejscowionej w północnej części kompleksu. Prócz biur budynek główny mieści jeszcze sale seminaryjne i konferencyjne. Funkcja ta została zlokalizowana na kondygnacjach ponad parterem, uwalniając niejako plan przyziemia, co z kolei sprawiło, że użytkownicy zyskali stały widok na tereny zielone przylegające do zespołu budynków. Także ten sposób ukształtowania przestrzennego wpisuje się w koncepcję Scharouna, dla którego łączność architektury z krajobrazem miała szczególne znaczenie. Nie ma jednak w tym przypadku natrętnego powielania motywów plastycznych pierwowzoru. Zespół Auer+Weber zaproponował bowiem autorską formę budynku, która wizualnie i materiałowo odpowiada swoim, nowszym czasom, ale pozostaje idealnie dopasowana pod względem przestrzennym do bazowego obiektu.

Monachijski kompleks budynków badawczych związanych z aktywnością Towarzystwa im. Maxa Plancka wyraźnie reprezentuje jeden z odłamów architektury neoekspresjonistycznej. Trudno jednakże przesądzać, czy ich ekstrawagancki wizerunek w większym stopniu oznacza opozycję wobec monotonii sąsiadującej zabudowy, czy symbiozę z naturalnym krajobrazem. O ile zespół Fehling+Gogel projektując pierwsze budynki wykazał się architektonicznym ekscentryzmem, o tyle późniejszą rozbudowę autorstwa pracowni Auer+Weber wydaje się charakteryzować priorytet minimalnej ingerencji w przyrodę.

W kontekście zreferowanych tu ustaleń wydaje się problematyczne stwierdzenie Sacka, że każde dzieło Fehlinga i Gogela było odmienne od pozostałych i żadne nie ma konotacji międzynarodowych²⁷⁷. Rozbudowa Wolnego Uniwersytetu Berlińskiego pokazuje, że podobnie jak w przypadku wrocławskiego domu zaprojektowanego przez Scharouna ich projekt współbrzmi z konwencją modernistyczną i w większym stopniu oznacza wycinkowe przełamanie monotonii stylu międzynarodowego niż autonomiczną eskalację ekspresji architektonicznej. Żadnych związków z międzywojennym funkcjonalizmem nie zdradzają natomiast pozostałe berlińskie i monachijskie obiekty naukowo-badawcze autorstwa zespołu Fehling+Gogel. Bez wątplenia ich dzieła są różnorodne i odpowiadają poszukiwaniom w różnych obszarach pierwotnego nurtu, a ekspresja jest dla nich podstawowym czynnikiem kompozycyjnym.

Gunnar Klack argumentuje wprawdzie, że sami architekci nie chcieli być postrzegani jako ekspresjoniści, ale wynikało to z faktu, że pracując w biurze Mendelsohna Fehling poznał założenia nowoczesnej architektury w czasach Republiki Weimarskiej i mając takie doświadczenie rozumiał zasadnicze różnice pomiędzy ekspresjonizmem sprzed 1923 roku i powojennym neoekspresjonizmem²⁷⁸. Sewing z kolei pisze, że pomimo wysokiej świadomości swej pracy, obaj architekci zamiast opowiadać o swojej architekturze, woleli skupić cały wysiłek na budowaniu. Ich nieliczne komentarze były zaś pragmatyczne, gdyż jak sami podkreślali:

²⁷⁷ M. Sack, *Fehling, Hermann...*, op. cit., p. 244.

²⁷⁸ G. Klack, *Gebaute Landschaften. Fehling+Gogel und die organische Architektur: Landschaft und Bewegung als Natur-Narratives*, Transcript, Bielefeld 2015, p. 17.

„Berlin charakteryzuje trzeźwość umysłu”²⁷⁹. Klack zwraca też uwagę, że stosowany przez projektantów język form rzeczywiście identyfikuje neoekspresjonizm, ale dla Fehlinga – świadka i uczestnika obu nurtów – różnice epokowe były istotną barierą i pomimo że kierunki te wyraźnie odnosiły się do siebie w dziedzinie sztuki i architektury, to uwarunkowania socjalne uległy diametralnej zmianie²⁸⁰. Istotne wydaje się zatem rozdzielenie zagadnień natury plastycznej i orientacji światopoglądowej. Fehling i Gogel udowodnili, że ekspresjonistyczna postawa nie zawsze musi być podbudowana ideologią, lecz może wynikać z czysto plastycznych preferencji.

POETYKA GÓR – BETONFELSEN

W architekturze południowoniemieckich i austriackich krajów związkowych ujawnia się osobliwy sentyment. Odsłania on zamknięcie mieszkańców tych regionów do górskich krajobrazów, co było inspiracją również dla pierwszych ekspresjonistów. Wśród dzieł ilustrujących tę skłonność czołowe miejsce zajmuje Alpine Architektur (Architektura Alpejska) z barwnymi rysunkami obiektów wtopionych w górskie krajobrazy, gdzie cała infrastruktura pozostaje materiałowo i przestrzennie zgodna z duchem miejsca. Kolekcja ta jest echem zjawiska, które Umberto Eco określa mianem „poetyki gór” – koncepcji doświadczania alpejskiej przyrody, „przeżycia, które umysł nasz wznosi ku Bogu, ewokuje cień nieskończoności, budzi podniosłe myśli i uczucia”²⁸¹. Fenomen ten ma związek z poszukiwaniami duchowego, a jednocześnie pozareligijnego wymiaru budownictwa. Takie podejście do kształtowania formy znajduje zastosowanie w obszarze użyteczności publicznej, zwłaszcza w przestrzeniach zbiorowego przebywania ludzi. Ponieważ architektura o takim nacechowaniu wymaga szczególnych środków wyrazu, pojawił się trend zorientowany na ekspozycję określonego budulca, czyniący z materiału najważniejszy element kompozycji.

Zdaniem Pehnta w obiektach wieloprzestrzennych beton wyniesiono z czasem do rangi podstawowego środka ekspresji²⁸². Zanim jednak powstały kluczowe dzieła neoekspresjonistyczne, które najlepiej wykorzystały potencjał tego materiału, pojawiły się na terenach niemieckich pewne symptomy waloryzowania go jako budulca. Za pierwszy akt dający początek myślenia o wartościach plastycznych betonu Pehnt uznaje budowę Liederhalle – sali koncertowej w Stuttgarcie (ryc. 3.11) według projektu Adolfa Abela i Rolfa Gutbroda²⁸³. W opinii Markusa Jagera zarówno zastosowana tu estetyka surowego materiału, jak i konfiguracja przestrzenna nie były jeszcze znane i wydawały



Ryc. 3.11. Adolf Abel, Rolf Gutbrod: Liederhalle, Stuttgart /DE/ 1956

²⁷⁹ W. Sewing, *Die Präsenz des Sozialen*, [in:] Fehling+Gogel. *Die Max-Planck-Gesellschaft als Bauherr der Architekten Hermann Fehling und Daniel Gogel*, ed. P. Gruss, G. Klack, M. Seidel, Jovis, Berlin 2009, p. 59.

²⁸⁰ G. Klack, *Gebaute Landschaften. Fehling+Gogel...*, op. cit., p. 17; przeł. A. S.

²⁸¹ U. Eco, *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Rebis, Poznań 2005, s. 282.

²⁸² W. Pehnt, *German architecture from 1945 to 1990*, [in:] *New German architecture...*, op. cit., p. 291.

²⁸³ Ibidem.

się wówczas obce²⁸⁴. Kompleks ten stanowi swobodne połączenie wielokierunkowych kształtów, ale także zupełnie różnych materiałów wykończeniowych. Spośród nich, oprócz betonu podkreślającego owalną formę głównego pomieszczenia, Beethoven Saal, wyróżniają się dwa inne – klinkier pokrywający elewację Silcher Saal oraz naturalny kamień zdobiący mozaikowo fasadę Mozart Saal.

Występujący tutaj wielokierunkowy układ uzasadnia różnorodność kształtów, które określają tę architekturę w planie i przestrzeni. Jager twierdzi wręcz, że unikająca patosu forma kompleksu, symbolizująca przejście od myślenia kontrapunktowego do wielokierunkowego, stała się wytyczną dla projektu Filharmonii Berlińskiej²⁸⁵. Realizacji Abela i Gutbroda było jeszcze daleko do wyrafinowania form przestrzennych, które ujawniło się dopiero na pewnym etapie twórczości Gottfrieda Böhma. Na początku lat 60. XX wieku wprowadził on unikalny kanciasty styl rzeźbiarski²⁸⁶. Rysujące się na tle nieba charakterystyczne ostrokątne zwieńczenia jego budynków cechował dramatyzm²⁸⁷. Istotne jest przy tym, że architektoniczny język, w jakim wypowiadał się projektant, wywodzi się z ekspresjonizmu²⁸⁸. Twórczość ta balansuje wręcz pomiędzy formą ekspresjonistyczną a eksperymentalną²⁸⁹. Zainicjowany jeszcze przez Dominikusa Böhma, a wykorzystany przez Gottfrieda ekspresjonistyczny format został wprowadzony na najwyższy poziom w projekcie kościoła pielgrzymkowego w Neviges, co oznacza triumfalny powrót Architektury Alpejskiej²⁹⁰. Według Bruyna to dzieło niczym pasmo górskie jest w swym wizualnym wyrazie potężne i trwałe, przez co sprawia wrażenie pełniącego funkcję ochronną²⁹¹. Ten sposób kształtowania brył ma też w tradycji niemieckojęzycznego obszaru kulturowego inny precedens, o bardziej namacalnym charakterze – Goetheanum zrealizowane według projektu Steinera²⁹². Gottfried Böhm zaś wykazując kreatywny stosunek do przeszłości, potrafił podjąć się kulturowej kontynuacji, całkowicie rezygnując przy tym z postmodernistycznej ironii²⁹³. Jego twórczości, jak ujmuje to Pehnt, nie towarzyszy ani postmodernistyczna przyjemność z cytowania, ani modernistyczny ascetyzm²⁹⁴. Przeciwnie, śmiałe formy propagowane przez Böhma były – w sensie społecznym – rekompensatą wobec monotonii ówczesnego budownictwa. Architekt dał się poznać jako indywidualista działający na przekór nadmiernie sfunkcjonalizowanej architekturze europejskiej, która co gorsza sukcesywnie zbliżała się do stanu permanentnej unifikacji²⁹⁵. Nigdy nie ulegał zmieniającej się modzie, co określiło jego bunt przeciw funkcjonalizmowi. Odnosząc się do profilu działalności twórczej Böhma, Sack doceniał dystans, jaki Böhm potrafił zachować w stosunku do projektowanych przez siebie budynków. Badacz pisał, że inteligencja Böhma pozwoliła mu na nieco żartobliwe podejście do

²⁸⁴ M. Jager, *Swinging architecture. Liederhalle, Stuttgart, 1949–56*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland...*, op. cit., p. 282.

²⁸⁵ Ibidem.

²⁸⁶ K. James-Chakraborty, *Abstract forms were espoused more quickly...*, op. cit., p. 5.

²⁸⁷ T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki, Kraków 2013, s. 59.

²⁸⁸ J. Stevens Curl, S. Wilson, *The Oxford dictionary of architecture*, Oxford University Press, Oxford 2015, p. 271.

²⁸⁹ M. E. Köck, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 154.

²⁹⁰ G. de Bruyn, *Zeitgenössische Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 14.

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² J. Sepioł, *Architekci i historia...*, op. cit., s. 142–143.

²⁹³ Ibidem, s. 145.

²⁹⁴ W. Pehnt, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 235.

²⁹⁵ G. de Bruyn, *Zeitgenössische Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 14.

problematyki kształtowania przestrzeni²⁹⁶. Niezależnie od opinii i ocen, plastyczność dzieł Böhma z pewnością przesądziła o rozpoznawalności architektury Niemiec Zachodnich w okresie powojennym.

Ciekawa w świetle założeń pierwotnego nurtu jest kwestia rozdziału pomiędzy abstrakcją a osadzeniem dzieła w zdefiniowanych ramach. Paul Klee w swoich dziennikach pisał: „[i]m bardziej okropny jest ten świat, tym bardziej abstrakcyjna jest sztuka, podczas gdy świat szczęśliwy rodzi sztukę związaną z ziemią”²⁹⁷. Właśnie taki pozytywny charakter mają projekty Böhma, którego architektura ma wymiar haptyczny. Pehnt pisał o niej, że angażuje całe spektrum zmysłów, gdy wszyscy inni twórcy kierują percepcję bezpośrednio z oka do intelektu²⁹⁸. Według Blundella Jonesa zarówno intuicyjne opanowanie dzieła, jak i podejmowanie poprzez nie dialogu z istniejącą materią wyeliminowały możliwość aroganckiego narzucenia indywidualnego rozwiązania, które mogłoby w tym wypadku przerodzić się w karykaturę ekspresjonizmu²⁹⁹. Projektant odwracając się od spekulatywnej architektury, kładzie nacisk na fizyczny i namacalny wymiar dzieła.

Sharp zakłada, powołując się na pogląd Arthura Drexlera, że „późny ekspresjonizm” znalazł swój pełny wyraz w rzeźbie. Jako egzemplifikację przedstawia jednak dzieła typowo architektoniczne – realizacje Böhma właśnie³⁰⁰. Powojenny ekspresjonizm zmaterializował się bowiem w postaci „nowego brutalizmu”, który Sharp jednoznacznie sytuuje w kontekście rozwoju formy rzeźbiarskiej³⁰¹. Paradoksalnie jednak pierwotna sztuka ekspresjonistyczna nie wykształciła własnego kierunku rzeźbiarskiego, a ten odgrywa niezwykle ważną rolę także w późniejszej twórczości Böhma, którą reprezentuje na przykład Biblioteka Uniwersytecka w Mannheim. Budynek ukształtowany na podobieństwo twierdzy reprezentuje zamkniętą kompozycję architektoniczną. Umieszczone w elewacji rzeźby obrazują typologię miasta gotyckiego, barokowego, modernistycznego i chaotycznego³⁰². Rozbudowana symbolika obiektu odcina go od ekspresjonistycznego rodowodu, zaświadczać tym samym, że są to często przeciwstawne, a wręcz wykluczające się sfery.

Prócz oryginalnej gry kształtów rzeźbiarską architekturę Böhma charakteryzuje wykorzystanie szczególnych właściwości materiału – surowego betonu upodobnionego do naturalnego kamienia. Należy mieć na uwadze, że to budulec szczególny pod względem możliwości fakturowych, a z konstrukcyjnego punktu widzenia – zwiększający potencjał formy. Materiał łączy tym samym nowoczesność z tradycją i ma wyjątkową właściwość – umożliwia wyrażanie stanu duchowego autora dzieła³⁰³. Jako swoiste medium wpisuje się w szczególny sposób w ideę ekspresjonistyczną.

²⁹⁶ [Cf.:] M. Sack, *Einführung...*, op. cit., p. 27.

²⁹⁷ Paul Klee, *Z Dzienników. 1915*, przeł. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit., s. 270.

²⁹⁸ W. Pehnt, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 234.

²⁹⁹ P. Blundell Jones, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 58.

³⁰⁰ D. Sharp, *Expressionist architecture today*, [in:] *Expressionism reassessed*, ed. S. Behr, D. Fanning, D. Jarman, Manchester University Press, Manchester-New York 1993, p. 87.

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² W. Amsoneit, *Contemporary European architects...*, op. cit., p. 72.

³⁰³ D. Kozłowski, *O naturze betonu – czyli idee, metafory i abstrakcję*, [w:] *Architektura betonowa*, oprac. D. Kozłowski, O. Czerner i in., Polski Cement, Kraków 2001, s. 5.

Böhm stworzył autorską szkołę projektowania, a w konsekwencji „przyłgnęło do niego określenie autora »Betonfelsen« – betonowych skał”³⁰⁴. Ratusz jego projektu w dzielnicy Bensberg stanowiącej część Bergisch Gladbach literatura przedmiotu klasyfikuje zarówno jako dzieło wybitnie rzeźbiarskie (Pehnt), jak i przykład neoekspresjonizmu (de Witt) – ryc. 3.12³⁰⁵. Ten wątek rozwija Blundell Jones, zwracając uwagę na podobieństwo między ratuszem w Bensberg a Koroną Miasta³⁰⁶. Inspiracją koncepcją Tauta dotyczyła ekspresjonistycznej wizji ośrodka życia kulturalno-duchowego³⁰⁷. Echo zauroczenia przedwojennym nurtem reprezentowanym przez Koronę Miasta pobrzmiewa w Bergisch Gladbach, postrzeganym jako manifestacja miejskiej utopii łączącej funkcje zamku, katedry i zarazem centrum obywatelskiego³⁰⁸. Do ciekawego wniosku doszedł Pehnt, uznając górującą nad miastem sylwetę ratusza wybudowanego na ruinach średniowiecznego zamku za „skryształowany obraz stratyfikacji” odpowiadający koncepcji Tauta³⁰⁹. Trzeba też zauważyć, że Böhm dysponował zaawansowaną technologią budowlaną, więc mógł budować w stylu, który wcześniej pozostawał poza zasięgiem możliwości Tauta, Poelziga, Scharouna i innych ekspresjonistów³¹⁰. Ratusz niewątpliwie jest budynkiem wyrażającym charakter własnej epoki.



Ryc. 3.12. Gottfried Böhm: ratusz, Bergisch Gladbach /DE/ 1972

Jest też ważnym przykładem niemieckiej szkoły konserwatorskiej. Realizacja stanowi bowiem swego rodzaju eksperyment w zakresie asymilacji (także akceptacji) nowych form w zastanym otoczeniu tkanki historycznej. Jak zauważa Klotz, już sam fakt zastosowania brutalistycznej konwencji, co więcej – wyartykułowanej za pomocą betonowej bryły pełnej załamań, surowej, ziarnistej i chropowatej – nie wydaje się obliczony na stylistyczne pogodzenie z otaczającą zabudową³¹¹. Projektant podjął radykalną decyzję o wyburzeniu XIX-wiecznego budynku tak, aby wyeksponować średniowieczne zamkowe mury. Historyczną scenę tworzą szachulce okolicznych domów i barokowy zamek zlokalizowany w pobliżu. Architektura ratusza, chociaż dopasowana kształtem, jest w tym otoczeniu pełna celowych sprzeczności, tworzy napięcia

³⁰⁴ J. Sepioł, *Architekci i historia...*, op. cit., s. 142–143.

³⁰⁵ [Cf.:] W. Pehnt, *German architecture...*, op. cit., p. 291; D.J. de Witt, E.R. de Witt, *Modern architecture in Europe...*, op. cit., p. 90.

³⁰⁶ P. Blundell Jones, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 56.

³⁰⁷ M.E. Köck, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 154.

³⁰⁸ D.J. de Witt, E.R. de Witt, *Modern architecture in Europe...*, op. cit., p. 90.

³⁰⁹ W. Pehnt, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 234.

³¹⁰ M.E. Köck, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 154.

³¹¹ H. Klotz, *Moderne und Postmoderne...*, op. cit., p. 100.

i w wielu miejscach sprawia wrażenie kompozycji niedopowiedzianej³¹² (ryc. 3.13). Pomimo zastosowania niekonwencjonalnego materiału i wielkiej skali obiektu architekt nie nadał budynkowi charakteru pomnikowego – formy zbudowanej „samej dla siebie” i lekceważąco odnoszącej się do otoczenia³¹³. Odpowiednio zorganizowany układ przestrzenny i dobrane proporcje przesądziły o wpasowaniu nowej zabudowy w dawny układ miejski.

Ekspresjonistyczna reinterpretacja architektury gotyckiej ma jeszcze jeden istotny wymiar. Wykazanie szacunku do średniowiecznego pierwowzoru stanowi przeciwagę dla idealnego porządku przestrzennego, który określił renesans. Jak pisze Klotz, decyzja Böhma o tak wyrazistym ukształtowaniu nowej zabudowy wpłynęła na identyfikację sylwety miasta, co stanowiło powrót do metody formowania przestrzeni sprzed czasów dominacji geometrii³¹⁴. Taka strategia zdaje się wspierać tożsamość miejsca.

Podobnie jak twórcze nastawienie Wotruby i Mayra, kreatywne podejście Böhma doprowadziło do rozwoju brutalizmu, generującego wieloprzestrzenne betonowe rzeźby „bunkro-podobne”³¹⁵. Ratusz w Bergisch Gladbach poprzez liczne detale w postaci wypustek i sfazowanych narożników przypomina wręcz (i kilka innych projektów architekta) schrony Wału Atlantyckiego³¹⁶. Rzeźby Böhma mają charakter głęboko refleksyjny i daleko im do radosnej gry formalnej. Tego rodzaju właściwości przemawiają za tym, że Jencks mógł wymienić Böhma wśród wąskiego grona niemieckich architektów, którzy po 1945 roku na nowo ukształtowali obraz nowoczesności³¹⁷. Brytyjski badacz zaznacza przy tym, że tworzona przez niego systematyka opiera się na różnowartościowości postaw twórczych*. Wpisując się we współczesność Böhm pozbył się balastu historyzmów, stworzył unikalny język formalny, stanowiący kontynuację niemieckiego ekspresjonizmu.



Ryc. 3.13. Gottfried Böhm: ratusz, Bergisch Gladbach /DE/ 1972

³¹² D.J. de Witt, E.R. de Witt, *Modern architecture in Europe...*, op. cit., p. 90.

³¹³ H. Klotz, *Moderne und Postmoderne...*, op. cit., pp. 100–101.

³¹⁴ Ibidem, p. 101.

³¹⁵ C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury...*, op. cit., s. 135.

³¹⁶ T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze...*, op. cit., s. 59.

³¹⁷ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze...*, op. cit., s. 520.

Koncepcja Betonfelsen nie była bynajmniej krótkotrwałym epizodem w najnowszych dziejach sztuki budowlanej. Wśród przykładów wdrożenia tej wzorniczej strategii jest własny dom Domeniga w austriackim Steindorf (ryc. 3.14). W tym przypadku projektant zdefiniował współczesny neoekspresjonizm poprzez „dekompozycyjny dramatyzm”, wyrażający założenia ekspresjonistyczne z początku XX wieku³¹⁸. Liesbeth Waechter-Böhm widzi Steinhaus Domeniga jako dzieło z pogranicza architektury i rzeźby³¹⁹. Feuerstein z kolei nazywa je manifestem rzeźbiarsko-przestrzennej złożoności, wytyczającym granice nieracjonalności w architekturze³²⁰. Jest to bowiem eksperymentalna postać budynku – miejsca, w którym kumulują się wspomnienia z życia autora, a jednocześnie pełni ono rolę ogólnodostępnego atelier i społecznościowego centrum³²¹. Podstawowym wyznacznikiem organizowania przestrzeni jest tutaj przenikanie się sfer prywatnej i publicznej, chociaż bardziej ten dom potwierdza generalne założenie wstępne niż rozwiązanie problemu konkretnej natury.

Powstający przez ponad dwadzieścia lat budynek był dla Domeniga próbą osobistego rozliczenia się ze wspomnieniami z dzieciństwa spędzonego w Karyntii^{**}. Widać tu pewną zbieżność z sentymentalną twórczością Petera Zumthora na terenie szwajcarskiej Gryzonii, chociaż końcowe efekty, do jakich doszli obaj architekci, są zupełnie różne i mogą stanowić kolejny dowód rozdzwiku pomiędzy współczesną architekturą sąsiadujących ze sobą krajów Austrii i Szwajcarii. Oba przykłady prowadzą się jednak do zastosowania w procesie projektowym kryteriów psychologicznych. Pelkonen wysuwa śmiałą tezę, że Steinhaus identyfikując meandry drogi pomiędzy dzieciństwem a śmiercią, został uwikłany we Freudowską retorykę³²². Frank Dimster wyjaśnia, że projektując swój dom Domenig dokonał projekcji osobistych uczuć w świecie przedmiotowym³²³. Sam architekt przyznaje: „Tutaj pod każdym względem dotarłem do granic moich możliwości, a więc widzimy, czego faktycznie jestem w stanie dokonać w architekturze”³²⁴. Steinhaus jest pewnego rodzaju zapisem

* Pozostali wymienieni przez Jencksa niemieccy projektanci to Oswald Mathias Ungers, Egon Eiermann, Eckhard Schulze-Fielitz, Rudolf Schwarz i, urodzony w Krakowie, Gustav Adolf Platz. Ich twórczość nie koncentrowała się jednak zasadniczo wokół zagadnień architektonicznej ekspresji, dlatego nie wiąże się ściśle z problematyką ewolucji ekspresjonistycznej koncepcji.



Ryc. 3.14. Günther Domenig, Steinhaus, Steindorf /AT/ 2008

** Pomimo szczególnie osobistego wymiaru tego domu-dzieła, głównemu projektantowi towarzyszył liczny zespół autorski. Projekt opracowywali bowiem architekci: Gilbert Acham, Hermann Eisenköck, Johannes Dullnigg, Andreas Gruber, Manfred Klement, Herbert Liska, Armin Lixl, Wolfgang Petek, Gerhard Wallner, Wolfgang Wimmer, Peter Zinganel i Harald Egger.

³¹⁸ T. Kozłowski, *Betonowy Steinhaus*, „Budownictwo. Technologie. Architektura” 2 (66), 2014, s. 30–31.

³¹⁹ L. Waechter-Böhm, *Architektur und Kunst*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert*. Österreich..., op. cit., p. 97.

³²⁰ G. Feuerstein, *Visions and realities...*, op. cit., p. 576.

³²¹ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur*, Kohlhammer, Stuttgart 1995, p. 50.

³²² E. L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 58.

³²³ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 50.

³²⁴ [As cited in:] O. Kapfinger, D. Steiner, *Architecture in Austria: a Survey of the 20th Century*, trans. M. Kuzmany, Birkhäuser – Actar, Basel-Barcelona 1999, p. 154; przeł. A. S.

autobiograficznym, co pociąga za sobą głębokie zrozumienie zarówno dla naturalnego, jak i kulturowego kontekstu miejsca³²⁵. Architekt deklaruje, że budynek jest „próbą odnalezienia drogi powrotnej do architektury mieszkalnej, która nie zaciera za sobą śladów”³²⁶. Ekspresywność osiągnięta przez dekompozycję ma wydźwięk osobisty, ale wyraża również otwartość na zewnętrzne doświadczenia, gdyż zewnętrzne wpływy mogą potencjalnie wzbogacić tożsamość miejscowości³²⁷. Odwołując się do archetypów, Domenig doprowadził w tym projekcie do dekompozycji tradycyjnego modelu dachu³²⁸ (ryc. 3.15). Andrea Nussbaum twierdzi, że Steinhaus jest efektem poszukiwań nowych form w wymiarze regionalnym i narodowym, a Domenig kreując nowy archetyp domu, odkłamał mit „udomowionej” architektury³²⁹. Taka opinia pozwala skonfrontować twórczość Domeniga z nurtem fenomenologicznym, który choćby w materii szwajcarskich projektów Zumthora zbiega się z zagadnieniami ekspresji.



Ryc. 3.15. Günther Domenig, Steinhaus - detal, Steindorf /AT/ 2008

Naturalną potrzebą niektórych austriackich architektów jest zaznaczenie zgodności charakteru ich dzieł ze specyfiką lokalnego krajobrazu³³⁰. Tak też było w przypadku Steinhaus, którego pomysł był inspirowany widokiem skał i głazów w panoramie okolicznych gór³³¹. W swoim projekcie Domenig nawiązał wizualny dialog z otoczeniem poprzez prezentację surowej i zgeometryzowanej tektoniki markującej układy geologiczne. Nie była to jednak próba dosłownego przełożenia krajobrazu na architekturę, ale chęć zrównoważenia naturalnego środowiska formami stworzonymi przez człowieka³³². Ciekawą, a zarazem kontrowersyjną interpretację tego zamysłu przedstawia Pehnt, dostrzegając w twórczości austriackich architektów swego rodzaju odzwierciedlenie historii imperium. Zestawiając Steinhaus z innym dziełem Domeniga, zauważa, że kształt metalowej fasady wiedeńskiej kasy oszczędności pozoruje gigantyczny nacisk z góry, podczas gdy dom nad Ossiacher See przypomina uskokowe wypiętrzenie skał z wnętrza ziemi, sugerujące działanie oddolne³³³. Patrząc z tego punktu widzenia, można zgodzić się ze stwierdzeniem, że Steinhaus jest „próżny” na sposób ekspresjonistyczny³³⁴. Dominuje w nim wielokierunkowość i różnorodność. Kompozycja ta pozoruje działanie odkształcających ją sił, co z kolei pozwala zakwalifikować ją jako architekturę dynamiczną.

³²⁵ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 50.

³²⁶ [As cited in:] O. Kapfinger, D. Steiner, *Architecture in Austria...*, op. cit., p. 154; przeł. A.S.

³²⁷ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 50.

³²⁸ D. Kozłowski, *Trzy książki o architekturze albo szkicem świata opisanie*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Zapis przestrzeni architektonicznej*, t. 1, pod red. M. Misiągiewicz, D. Kozłowskiego, Politechnika Krakowska, Kraków 2013, s. 104–105.

³²⁹ A. Nussbaum, *Steinhaus*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich...*, op. cit., p. 238.

³³⁰ A. Serafin, *Współczesna architektura niemiecka...*, op. cit., s. 8–9.

³³¹ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 50.

³³² Ibidem.

³³³ W. Pehnt, *Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts*, Prestel, München 1989, p. 248.

³³⁴ T. Kozłowski, *Betonowy Steinhaus...*, op. cit., s. 31.

DYNAMICZNE UKŁADY KUBATUROWE

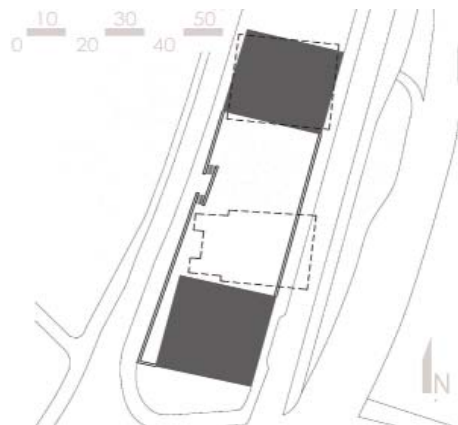
Ekspozycja rzeźbiarska pozostaje wciąż aktualną strategią architektoniczną. Ilustruje to między innymi ukończona w 2001 roku Neue Synagoge w Dreźnie (Nowa Synagoga – ryc. 3.16). Wydaje się ona potwierdzeniem, że taki rodzaj plastycznego podejścia nie kłóci się z minimalistycznymi skłonnościami współczesności.

Kompleks zaprojektowany przez zespół Wandel Hoefler Lorch+Hirsch* składa się z domu modlitwy oraz centrum wspólnotowego. Kompozycja została zdominowana przez warstwę symboliczną. Pomiędzy dwoma budynkami zaprojektowano dziedziniec, zgodnie z tradycją żydowską, w której często tego typu place pełniły funkcję miejsc proklamacji. Wolną przestrzeń pozostawiono natomiast w miejscu zajmowanym dawniej przez nieistniejącą już synagogę, wybudowaną według projektu Gottfrieda Sempera i zburzoną przez niemiecki reżim nazistowski w latach 30. minionego stulecia. Część obrysu dawnego budynku zawiera się obecnie w pasie drogowym Sankt-Petersburgerstraße, jednej z głównych arterii komunikacyjnych miasta. W pozostałej części placu, na terenie, który nie był zajmowany przez historyczną bożnicę, posadzono szesnaście platanów w czterech równych rzędach.

Współczesna synagoga znajduje się w północnej części placu. Jej charakterystyczną elewację tworzą poziome rzędy bloków, z których każdy nieznacznie przesunięto i obrócono względem sąsiednich, a każda z trzydziestu czterech ułożonych tak warstw stanowi poprzez swoje odchylenie w stosunku do warstwy poprzedzającej sześciocentymetrowy wspornik³³⁵. W efekcie cała bryła jest pionowo skręcona, a obrys attyki budynku geograficznie zorientowany dokładnie tak, jak nieistniejący już dziś historyczny obiekt. Wnętrze zaaranżowano w nawiązaniu do linii ułożenia najwyższej części budynku. Tym samym główna oś modlitewna, czyli linia pomiędzy bimą i świętą arką (hebr. *Aron ha-kodesz*) jest zwrócona w kierunku wschodnim.

Stegers zwraca uwagę na złożoność symboliki obiektu, bowiem w skrótej formie budynku widzi nie tylko symbolikę religijną,

* W skład zespołu wchodzi architekt Nikolaus Hirsch, Wolfgang Lorch, Andrea Wandel, Rena Wandel-Hoefler, Hubertus Wandel, Andreas Hoefler. Przy projekcie Nowej Synagogi współpracowali Kuno Fontaine, Christoph Kratzsch, Dirk Lang, Lukas Petrikoff i Tobias Wagner.



Ryc. 3.16. Nikolaus Hirsch, Wolfgang Lorch:
Neue Synagoge, Drezno /DE/ 2001

³³⁵ mak, *Beton – konstrukcja. Synagoga w Dreźnie / betonowe bloki*, „Architektura – Murator” 2003 nr 4, s. 107.

ale także symbol oporu narodu na przestrzeni wieków³³⁶. Christina Threuter zaznacza, że właśnie na tym efekcie obrotu opiera się rzeźbiarskość budynku³³⁷. Betonowe bloki, z których wykonano ściany zewnętrzne, mają wymiary 122 cm × 59 cm × 60,5 cm i zostały przygotowane tak, by naśladowały naturalny kamień³³⁸. Budynek uzyskał jednorodny wygląd i sprawia wrażenie solidnego i zwartego³³⁹. Starannie przemyślany dobór materiałów pozwolił osiągnąć efekt monumentalizmu i dynamizmu.

Wyrazistość formy została wykreowana w oparciu o czynniki symboliczne. Wypracowana przez autorów forma architektoniczna nie jest więc wyrazem uniwersalistycznych tendencji dekompozycyjnych. Dynamiczna ekspresywność wynika tutaj z czynników znaczeniowych, które zostały uruchomione w konkretnych uwarunkowaniach przestrzennych³⁴⁰. Ekspresja jest w tym wypadku również nośnikiem określonej wiedzy historycznej, ponieważ upamiętnia dawną zabudowę.

Realizacja w Dreźnie jest pod względem charakteru ukształtowania bliska kościołowi św. Marii Magdaleny we Fryburgu, ukończonemu w 2004 roku – w świątyni fryburskiej również „powiewne” ukształtowanie bryły współtworzy purystyczną elewację z betonu. Zespół Kister-Scheithauer-Gross Architekten zaproponował w jej przypadku bardzo ekspresyjne podejście w duchu brutalizmu³⁴¹. Bryła budynku jest sama w sobie szarą, betonową rzeźbą³⁴². Interesującym zabiegiem projektowym była decyzja o doświetleniu ołtarza przez szczeliny w ścianach. Mają one formę radykalnych cięć w okrywającym budynek betonowym pancerzu, wykonanych jedynie po to, by wewnątrz przywrócić światło i powietrze³⁴³. Neoekspresjonistyczny brutalizm w tym wypadku identyfikuje architekturę o wielokierunkowej geometrii, której nadano energiczny i spontaniczny charakter³⁴⁴. W ramach jednej kompozycji zrównoważono współistniejące przeciwieństwa³⁴⁵. Pozorny ciężar bryły koreluje na przykład z lekkością uzyskaną przez grę światła.

Budynek łączy funkcje świątyni katolickiej i protestanckiej. Ruchome ściany działowe umożliwiają stworzenie jednej wspólnej przestrzeni wnętrza. Panujący tutaj klimat *sacrum* odpowiada założeniom Soboru Watykańskiego II³⁴⁶. Kompleks we Fryburgu to „dowód na otwartość Kościoła, który może nadal pełnić rolę mecenasa architektury i sztuki sakralnej, sprzyjającego kreowaniu nowych wartości. Taka postawa pozwoliłaby ustrzec się przed cofaniem zegara historii w wielu decyzjach związanych z projektowaniem [...]”³⁴⁷. Fryburski budynek wyróżnia się nie tylko wyjątkowymi walorami plastycznymi, lecz także nową jakością kształtowania miejsc kultu religijnego.

³³⁶ R. Stegers, *Sacred buildings...*, op. cit., p. 201.

³³⁷ C. Threuter, *Neue Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 92.

³³⁸ mak, *Beton...*, op. cit., s. 107.

³³⁹ W. Pehnt, *New Synagogue, Dresden*, [in:] *New German architecture...*, op. cit., p. 196.

³⁴⁰ A. Serafin, *Architectural composition of the contemporary German synagogues – selected examples. Kompozycja architektoniczna współczesnych, niemieckich synagog – wybrane przykłady*, „Space & Form. Przestrzeń i Forma” 2017, 29, s. 91–92.

³⁴¹ B. Malinowska-Petelenz, *Europejskie sacrum jutra*, „Środowisko Mieszkaniowe” 11, 2013, s. 294.

³⁴² J. Gyurkovich, *Architektura sakralna – współczesne tendencje w kościele zachodnim*, „Przestrzeń i Forma” 2009 (12), s. 177.

³⁴³ Ibidem.

³⁴⁴ A. Serafin, *The newest church architecture in Germany. Aesthetic aspects of form – analysis of selected examples*, „Architecture Civil Engineering Environment” 4, 2016, p. 47.

³⁴⁵ J. Gyurkovich, *Architektura sakralna – współczesne tendencje...*, op. cit., s. 177.

³⁴⁶ Ibidem, s. 177.

³⁴⁷ Ibidem, s. 178.

WYMOWA PUSTKI

Koncepcja Betonfelsen oznaczała w praktyce świadome działanie w sferze materiałowej, co służyło identyfikacji miejsca. Pojawiły się jednak w niemieckiej kulturze koncepty alternatywne, które – niezależnie od ideowego osadzenia lokalnego – były nakierowane przede wszystkim na afirmację nowoczesności.

W tym kontekście zwraca uwagę kompozycja Josepha Beuysa „Das Ende des 20. Jahrhunderts” (Koniec XX Wieku - ryc. 3.17)

Rzeźbę tworzą czterdzieści cztery skały pochodzące z wygasłego wulkanu w okolicach Kassel. Kamienna materia z jej geologicznym rodowodem symbolizuje ustabilizowany dawny świat. Po wycięciu otworów w każdym z bloków artysta wprowadził w nie stożkowe elementy wykonane z tego samego naturalnego materiału, jednak poddanego precyzyjnej obróbce.

Te wysokiej jakości rdzenie wprowadzone w pierwotną strukturę symbolizującą ustabilizowany „stary świat” są poniekąd, także symbolicznym, jego zakłóceniem. Dzieło jest w pewnym

sensie skończonym zapisem działań performatywnych. Stanowi ono również wielowarstwową konceptualną wizualizację złożonych struktur myślowych. Wydrążone otwory symbolizują bowiem pustą przestrzeń, która domaga się zagospodarowania. Nakłada się na to refleksja nad właściwością wykorzystanego materiału. Zastosowanie skalnej materii trudno przecież uznać za przypadkowe. Dzieło Beuysa niechybnie kieruje uwagę na architekturę upamiętniającą, która rozwiązując problemy natury przestrzennej, operuje również zagadnieniem *pustki*. Nie opiera się już wprawdzie na wykorzystaniu naturalnych materiałów, lecz pochodzący z natury kamień wymienia na jego sztuczny odpowiednik – beton.



Ryc. 3.17. Joseph Beuys: „Das Ende des 20. Jahrhunderts”, 1983

Obiekt architektoniczny, podobnie jak dzieło sztuki, może wywoływać silne emocje zarówno poprzez demonstrację bogactwa kształtów, jak i poprzez skrajne ograniczenie środków formalnych. Wobec nadmiernej i wszechobecnej stymulacji człowieka bodźcami wrażeniowymi często największy potencjał ekspresyjny wykazuje właśnie architektura o uproszczonej formie. Widoczne jest zatem odwrócenie tendencji ekspresjonistycznych w stosunku do historycznego nurtu, który charakteryzował się egzaltacją i oferował odbiorcy polifonię wizualnych doznań. Pierwotny ekspresjonizm zdawał się jednak pomijać warstwę *aisthesis*, rozumianą jako sfera przekazu zmysłowego. Współczesna koncepcja „pustki” (niem. *die Leere*), propagowana między innymi przez Libeskinda, opierającego się na późnej filozofii Martina Heideggera³⁴⁸, chociaż bywa naznaczona nie mniejszym ładunkiem ekspresji, nie tylko pozostaje w opozycji do wybujałego stylu przeszłości, ale wybiega także poza wyznaczone przez Bauhaus ramy minimalistycznego abstrakcjonizmu. Przekonująca wydaje się na tym tle hipoteza Jencksa. Twierdził on, że architekci

³⁴⁸ M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń...*, op. cit., s. 153.

zdecydowanie odwrócili się od ekspresjonizmu na mocy przekonania, że funkcjonalność nie wyklucza ekspresji³⁴⁹. Poza najbardziej oczywistymi przykładami ekspresji ujawniającej się w dziedzictwie gotyku, baroku, ekspresjonizmu, a później postmodernizmu i dekonstruktywizmu, istnieje mniej oczywisty, lecz nie mniej imponujący obszar działalności architektonicznej opartej na sile wyrazu i zjawiskowości materiału ujętego w sztywne ramy formalne³⁵⁰. Plastyczne walory betonu sprawiają, że to właśnie ten budulec daje wiele możliwości wizualnych.

Nowa ekspresja rozwijała koncepcję „pustki” również na kanwie wczesnych dokonań zespołu Coop Himmelblau. Początki idei można obserwować w manifestie zatytułowanym „Przyszłość wspaniałej pustki”, który grupa opublikowała w 1978 roku. Autorzy adresowali swoje słowa do autokratów, kierujących się w swej działalności wydajnością, ekonomią i korzyścią. „Architektura nie jest środkiem prowadzącym do celu. [...] Architektura zyskuje znaczenie proporcjonalnie do jej spustoszenia.”³⁵¹ Taka narracja, poza oczywistym zaangażowaniem społecznym, miała charakter ekstrawertyczny. Twórcza ekspresja może być jednak skierowana także do wnętrza, a ujawnia się to zarówno poprzez relację przestrzeni i kształtu, jak i poprzez zależność myśli i ideologii³⁵². Bruyn twierdzi, że – niejako konkurencyjnie do architektury narracyjnej, która odzyskała kolor i ornament i stała się dość „rozmowna” – doszła do głosu strategia minimalizacji, która pozwoliła istotnie zwiększyć ekspresję architektury³⁵³. Bubner jednak zaznacza, że „zmysłowej bezpośredniości nie można przekazać środkami technicznymi”³⁵⁴. Redukcja formy z założenia przyczynia się do wzrostu potencjału doświadczalnego. Innymi słowy, brak różnorodności, ograniczenie zróżnicowania w zakresie kształtu prowadzi do zwiększenia roli faktury i koloru dzieł architektury. Ta prawidłowość ujawniła dodatkowy potencjał dla projektantów poszukujących nowych obszarów uwolnienia architektonicznej ekspresji, a jednocześnie promowania alternatyw wobec jałowości modernizmu. Współczesny ruch ekspresjonistyczny mógł tym samym przejść z fazy okulocentrycznej do wielozmysłowej.

Ekspresję – główny środek działania plastycznego formy – może charakteryzować zarówno dynamika, jak i statyka wzajemnego powiązania płaszczyzn i brył³⁵⁵. W niemieckiej i austriackiej architekturze można zatem wskazać grupę dzieł, które charakteryzują się silną ekspresją, mimo że nie cechuje ich żywotność formalna. Koncepcja „pustki” została zreżymowana i wpisana w poszczególne programy ich realizacji. Wyrazistość tych obiektów jest pochodną określonych rozwiązań materiałowych przypisanych masywnym formom. Za przykład niech posłużą dwa memoriały. Pierwszym z nich jest berliński Denkmal für die ermordeten Juden Europas autorstwa Petera Eisenmana (Pomnik Pomordowanych Żydów Europejskich – ryc. 3.18).

³⁴⁹ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze...*, op. cit., s. 129.

³⁵⁰ D. Alfirevic, *Visual expression in architecture*, „Architektura i Urbanizam” 31, 2012, p. 15.

³⁵¹ Coop Himmelblau, *Przyszłość wspaniałej pustki*, 1978, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 307.

³⁵² D. Alfirevic, *Visual expression in architecture...*, op. cit., p. 11.

³⁵³ G. de Bruyn, W. Reuter, *Das Wissen der Architektur. Vom geschlossenen Kreis zum offenen Netz*, Transcript, Bielefeld 2011, p. 102.

³⁵⁴ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, op. cit., s. 71.

³⁵⁵ A. Szymiski, S. Latour, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej...*, op. cit., s. 17.



Ryc. 3.18. Peter Eisenman: Denkmal für die ermordeten Juden Europas - detal, Berlin /DE/ 2005

Ascetyczna forma projektu skrywa dwie warstwy znaczeniowe. Eisenman twierdzi, że celem zastosowania dwóch nakładających się systemów przestrzennych jest zilustrowanie logiki ukrytej w każdej konstrukcji formalnej oraz możliwości stworzenia nowego obszaru znaczeń³⁵⁶. Właśnie taki podwójny schemat strukturalny jest istotą berlińskiego memoriału. Tysiące betonowych bloków ustawionych w równych odstępach pomiędzy ulicami Behrenstraße, Ebertstraße, Hannah-Arendt-Straße i Cora-Berliner-Straße tworzy w planie siatkę jednakowych prostokątów. Delikatnie zróżnicowana wysokość prostopadłościennych stel pozwoliła jednak ukształtować strukturę uskokową pomnika. Fałsta powierzchnia całości – czytelna jedynie przy znacznym oddaleniu i z odpowiednio dużej wysokości ponad obiektem – stała się istotną częścią autorskiego założenia. Nawiązując do koncepcji „fałdy Leibniza” projektant objaśnia estetyczną funkcję pofałdowań, co łatwo odnieść do jego własnego projektu: „dla Deleuze’a fałdowana przestrzeń wyraża nowe relacje między wertykalnym i horyzontalnym, bryłą i podstawą [...]. Fałda zmienia tradycyjną przestrzeń widzenia”³⁵⁷. Widoczna jest więc potrzeba relatywizacji, zróżnicowania punktów widzenia. Architekt wykazuje, że obserwator jest uprawniony do wielokierunkowego oglądu, a jakkolwiek umocowana kulturowo i ustalona

³⁵⁶ P. Eisenman, *Tekturowa architektura*, 1972, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 276.

³⁵⁷ Idem, *Ewolucja widzenia: architektura w wieku mediów elektronicznych*, 1992, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 333.

odgórnie hierarchia na wzór renesansowej perspektywy nie ma tu zastosowania. W ujęciu Eisenmana fałda jako motyw estetyczny symbolizuje przejście od przestrzeni racjonalnej do spontanicznej, z tym że nie jest ona „kolejnym subiektywnym ekspresjonizmem, bezładem, ale rozwija się w przestrzeni wraz z jej funkcjonowaniem i znaczeniem [...]”. Fałda jest typem afektywnej przestrzeni i dotyczy tych aspektów, które nie są związane z efektywnością, są czymś więcej niż przyczyną, znaczeniem i funkcją³⁵⁸. Eisenman uznaje tym samym, że koncepcja przestrzenna pomimo geometrycznego wyrazu nie musi być traktowana jako pokłosie modernistycznego konstruktywizmu czy funkcjonalizmu.

Drugi wymiar znaczenia Holocaust-Mahnmal Eisenmana wiąże się z zagadnieniem uduchowienia architektury. Architekt twierdzi, że „od kiedy pojawiły się projekty metafizyczne, architektura jest uważana za miejsce obecności i – co za tym idzie – świadomą ideę metafizyki obecności”³⁵⁹, z tym, że w innej wypowiedzi uściśla: „architektura nie może być jedynie powrotem do dialektyki metafizyki prezencji ani powrotem do nihilizmu, który zaprzecza prezencji”³⁶⁰. Tym samym Eisenman zdaje się podważać powszechną wiarę współczesnego mu pokolenia twórców we wszechmoc pozazmysłowej architektury. Bez względu na to, jaki system wartości będzie stał za jej tajemnicą, sama metafizyka – w rozumieniu Eisenmana – nie jest w stanie sprostać wymagom wielowymiarowości dzieła architektonicznego.

Zawiła retoryka Eisenmana wkracza następnie w obszar postmodernistycznego dogmatu złożoności. I tak kolejnym zagadnieniem jest kwestia wymowy dzieł architektonicznych. Ten temat został deklaratywnie sprecyzowany przez architekta już na wczesnym etapie jego twórczości. Zasadniczo rozróżnia więc autor dwa wymiary znaczenia – ikonograficzne i symboliczne³⁶¹. Zastrzega jednocześnie, że „poza tym poziomem znaczenia ujawnia się jeszcze jeden aspekt zawarty w konstrukcji form. [...] Ten drugi poziom obejmuje ponadto zbiór nieredukowalnych prawidłowości, których przekształcenia są konieczne, żeby mogło powstać specyficzne środowisko”³⁶². Modyfikacja jest generalnie niezbywalną cechą drogi twórczej Eisenmana. Przekształcenia są jego zdaniem „opisem drugiego poziomu relacji formalnych” oraz „możliwym modelem głębszej struktury architektonicznej”³⁶³. I właśnie jako przekształcenia powinny być traktowane różnice występujące pomiędzy poszczególnymi blokami widoczne w wieloprzestrzennej betonowej rzeźbie, jaką w istocie jest Pomnik Pomordowanych Żydów Europejskich.

Zwraca uwagę jeszcze jeden aspekt projektu Eisenmana. Berliński pomnik pomordowanych wpisuje się w konwencję ekspresyjnego brutalizmu. Ta architektura, potocznie zwana *brutalną*, reprezentuje jednocześnie nowy realizm i ekspresjonizm³⁶⁴. Wyrazistość obiektu wynika z zastosowania określonego materiału, ponieważ potencjał kształtu został przez twórcę zredukowany do minimum. To wywołuje wrażenie pustki. Eisenman jednak zakłada, że dzisiejsza forma nie jest już powiązana z materiałem³⁶⁵. Dlatego

³⁵⁸ Ibidem.

³⁵⁹ P. Eisenman, *Diagram jako przestrzeń różnicy: wystawa w MAK. Fragmenty tekstu*, 2005 [w:] jw., s. 414.

³⁶⁰ Idem, *Presentness and the "being-only-once" of architecture*, [in:] *Essays on architecture...*, op. cit., p. 32; przeł. A. S.

³⁶¹ Idem, *Tekturowa architektura, 1972...*, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 275.

³⁶² Ibidem.

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ A. Szymski, S. Latour, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej...*, op. cit., s. 73.

³⁶⁵ P. Eisenman, *Diagram jako przestrzeń różnicy...*, op. cit., s. 415.

też Tietz mógł stwierdzić o pracach Eisenmana, że charakteryzuje je „niedogmatyczne stosowanie materiałów budowlanych”³⁶⁶. Według Tietza architekt ten należy do grona twórców, którzy podjęli próbę „odebrania współczesnej architekturze części jej doskonałości” i przedstawienia jej „ułomnej perfekcji”³⁶⁷, co stanowi niejako odpowiedź na problem zgłaszany przez Massimiliano Fuksasa, że „dzisiejsza cywilizacja zatraciła smak starzenia się”³⁶⁸. Dzieło Eisenmana jest programowo pozbawione doskonałości. Dotyczy to nie tylko zastosowania betonu, tradycyjnie postrzeganego jako materiał konstrukcyjny, a nie wykończeniowy. Delikatne rysy widoczne na powierzchni betonowych bloków tworzących berliński pomnik zagłady stały się silnym akcentem na tle całej kompozycji. Pozornie czynią one tę prestiżową realizację ułomną. Świadomie wyłamuje się ona jednak z wszechobecnego kultu doskonałości. Powszechny odbiór dzieła jest natomiast zróżnicowany. Wskutek wzmożonego zainteresowania opinii publicznej postępującym niszczeniem³⁶⁹ proces pęknięcia powstrzymano poprzez wzmocnienie konstrukcji. Zaistniała sytuacja natomiast, a ściślej – reakcja społeczna – jest kolejnym przykładem implikowania znaczeń na „drugim poziomie relacji formalnych” wskazanym przez Eisenmana.

Pomimo pozornej prostoty formalnej berlińskie dzieło Eisenmana nastrocza interpretacyjnych trudności. Podejmując próbę wyjaśnienia jego znaczeń trzeba wziąć pod uwagę, że symbiotyczna natura tekstów i projektów tego architekta często budzi wątpliwości³⁷⁰. Trzymając się jednak retoryki autora można przyjąć, że jego memoriał wpisuje się w koncepcję „pustki”, ale także stanowi mimowolny powrót do wczesnej, dekontekstualnej twórczości. Należy też mieć na względzie swoistość samej interpretacji – że jest ona de facto żywym procesem, postępującym w okresie żywotności dzieła. Świadomość tego rodzaju procesualności miał Bubner, gdy pisał: „dzieło istnieje tylko wraz z historią jego pojmowania i interpretacji. Tożsamość tworzy się dzięki następstwu wciąż nowych doświadczeń estetycznych [...], bez apriorycznie ustalonego sposobu wprowadzenia”³⁷¹. Bezsprzecznie odnosi się to do realizacji Eisenmana – starzejący się beton przydaje tej rzeźbiarskiej architekturze coraz to nowych znaczeń, moderując samą interpretację.

Kolejnym memoriałem, który charakteryzuje się ekspresją materiałową przy jednoczesnej redukcji środków formalnych w zakresie kształtów, jest Mahnmal für die österreichischen Opfer der Schoah (Pomnik Pamięci Austriackich Żydów Ofiar Holokaustu – ryc. 3.19). Jego autorka, Rachel Whiteread, pozostaje pod wpływem osiągnięć artystycznych niemieckich twórców, takich jak Joseph Beuys i Eva Hesse, łączących w swoich dziełach elementy ekspresjonistyczne z minimalistycznymi³⁷². Pamięć zagłady została przez projektantkę zinterpretowana jako nieskończona strata i niezrozumiała pustka, a materializacja tej idei dokonała się przy użyciu betonu, który wizualnie koreluje z szarością całego placu.

³⁶⁶ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 92.

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ Corina Mersch rozmawia z Massimiliano Fuksasem, przeł. J. Giećewicz, „Architektura-Murator” 2003 nr 2, s. 12.

³⁶⁹ Monument in danger? Widespread Cracking Found in Berlin's Holocaust Memorial [in:] <http://www.spiegel.de/international/germany/monument-in-dan-ger-widespread-cracking-found-in-berlin-s-holocaust-memorial-a-498887.html> [dostęp: 26.11.2016].

³⁷⁰ C. Wąs, *Misreading... and other errors. Peter Eisenman a dekonstrukcja. Część I*, „Quart” 2011 nr 4 (22), s. 64.

³⁷¹ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne...*, op. cit., s. 70.

³⁷² L. Zelevansky, *Sense and sensibility: women artists and minimalism in the nineties*, The Museum of Modern Art, New York 1994, p. 26.

Również wiedeński memoriał wpisuje się doskonale w koncepcję „pustki”. Jako „nieobciążony osadami wcześniejszych dyskursów, wkracza on z miejsca w ów zmieniony świat”³⁷³, a jednocześnie „rzuca wyzwanie wyobraźni, zmusza do wchłonięcia czy wyczarowania nowych znaczeń, dopasowanych do świata życia nowych pokoleń”³⁷⁴. Uzasadnione wydają się jednak wątpliwości, czy dzieło Whiteread można kwalifikować jako architekturę, gdyż jest to forma wyrazu artystycznego zasługująca raczej na miano „[przestrzennych praktyk artystycznych], które przekraczają ramy instalacji, mierząc się z ambicjami architektury jako praktyki budowania i jako dyscypliny obejmującej refleksję o społeczeństwie”³⁷⁵. Sam pomnik stanowi jedynie swego rodzaju nadbudowę podziemnych pomieszczeń usytuowanych poniżej poziomu placu i dostępnych z pobliskiego gmachu muzealnego. Artystka przenicowała tutaj oczywisty model funkcjonalny, który standardowo zakładałby wejście do obiektu z poziomu otaczającego terenu. Whiteread bowiem w swojej twórczości kwestionuje tradycyjne znaczenia i formy architektury³⁷⁶. Jej aktywność jest pod pewnym względem działaniem w obszarze *mimesis*. Symbolika zaprojektowanego przez nią wiedeńskiego memoriału, wytworzona poprzez obraz zbioru książek, który swym całościowym układem kształtuje boniowanie ścian obiektu, sprawia, że „zwraca on na zewnątrz bibliotekę naszej wspólnej pamięci, czyniąc ją dostępną dla każdego przechodnia, a wszystkich nas czyniąc świadkami”³⁷⁷. Symboliczny przekaz opiera się niejako na psychologicznej zasadzie projekcji – „indywidualne przeżucie śmierci jest właściwym sposobem zrozumienia Zagłady”³⁷⁸. Silna emocjonalność przekazu została natomiast wyciszona poprzez powściągliwe geometryczne formy, a rolę podstawowego nośnika ekspresji przejął materiał budowlany – beton.



Ryc. 3.19. Rachel Whiteread: Mahnmal für die österreichischen Opfer der Schoah, Wiedeń /AT/ 2000

Goethe twierdził, że sztuka architektury nie powinna się ograniczać do zaspokajania zmysłu wzroku, mimo że poza wszelką dyskusją właśnie to pozostaje jej podstawową rolą³⁷⁹. Taką wielozmysłową percepcję przestrzeni zaproponował współcześnie Libeskind w berlińskim Jüdisches Museum (Muzeum Żydowskie). Według projektanta są dwie podstawowe własności architektury: ekspresja oraz reprezentacja – i ta druga powinna być nierozzerwalnie związana z miejscem³⁸⁰. Zgodnie z zamysłem autora w upamiętniających pustych przestrzeniach berlińskiego muzeum kroki stawiane pojedynczo stają się słyszalne na tyle, że

³⁷³ Z. Bauman, *Pamięć jako wyzwanie* [w:] Idem, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadającym świecie*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2010, s. 98.

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą...*, op. cit., s. 222.

³⁷⁶ Ibidem.

³⁷⁷ Z. Bauman, *Pamięć jako wyzwanie...*, op. cit., s. 98.

³⁷⁸ C. Wąs, *Ekstacyjna pustka we współczesnej architekturze kultowej*, „Quart” 2007 nr 2 (4), s. 105.

³⁷⁹ J.W. Goethe, *Architektura...*, op. cit., s. 131.

³⁸⁰ D. Libeskind, *Traces of the unborn*, [in:] *Essays on architecture...*, op. cit., p. 92.

dźwiękowa percepcja miejsca zaczyna dominować nad wizualną, co wzmacnia ekspresję dzieła. Tektonika budynku, jak tłumaczy jego autor, jest wypadkową działań i inspiracji odwołujących się do głębszego poziomu świadomości, gdzie toczy się konflikt tego, co rozsądne, z tym, co niekontrolowane³⁸¹. To sprawia, że dzieło staje się celowo skomplikowane, ale również na swój sposób wymowne materiałowo. Rola betonowej faktury i koloru jest tutaj znacząca tak samo, jak właściwości akustyczne budulca. Na przykładzie kilku swoich niemieckich projektów (Libeskind wymienia Muzeum Żydowskie oraz muzeum w Osnabrück i rewitalizację terenów Sachsenhausen), autor formułuje wniosek: „projekty te są zbudowane przez pustkę i traumę [...], która po raz kolejny nie jest rozumiana w sensie psychoanalitycznym, ale raczej materialnym”³⁸². Wprowadza to użyteczność publiczną w wymiar mistyczny, w którym ekspresja zdecydowanie dominuje nad funkcjonalnością.

Berlińskie muzeum jako gmach integrujący w swym wnętrzu „różnoimienne” stylizacje, jest jednym z dowodów na korelację ekspresjonizmu i eklektyzmu. Jest to też jeden z dowodów wprowadzania nowej postaci eklektyzmu, jako że projekty Libeskinda charakteryzuje zróżnicowana aranżacja w obrębie jednego obiektu. Ma to swój odpowiednik w wymiarze urbanistycznym, ponieważ architekt zakłada, że miasto jest najwspanialszym duchowym dziełem ludzkości jako efekt kolektywnej pracy, która zarówno w czasie, jak i w przestrzeni, rozwija ekspresję kulturową społeczeństwa i jednostki³⁸³. Jednak, jak twierdzi Tietz, „w projekcie Libeskinda brak śladów nasyconego cytatami, pogodnego języka stylistycznego Jamesa Stirlinga i Michaela Wilforda, widocznego w Neue Württembergische Staatsgalerie w Stuttgarcie”³⁸⁴. Semiotyka natomiast, niezależnie od ekspresji, odgrywa w twórczości architekta rolę imperatywu. Libeskind rezygnuje z postmodernistycznej wielowymiarowej zabawy formalnej, a jednocześnie odmawia ustanowienia nowego wzoru, co potwierdza słowami: „W swoich badaniach architektury nie odkryłem żadnej trwałej konstrukcji, żadnej stałej formy czy uniwersalnego typu. Zrozumiałem, że rezultat mojej podróży w poszukiwaniu jej istoty podważa ostatecznie samą obietnicę jej istnienia”³⁸⁵. Przekraczając ograniczenia wytyczone przez utrwalone kanony, autor budynku oferuje alternatywną wizję, w której sztukę budowania określa jako „zapis relacji tego, co było, z tym, co będzie”³⁸⁶. Wyjaśniając to Libeskind formułuje hasło: „Architektura jako nieistniejąca rzeczywistość jest symbolem, który w procesie uświadamiania pozostawia w przestrzeni i czasie ślad hieroglify dotyczący odpowiadającej jej głębi Nieoryginalności”³⁸⁷. W tym sensie zaprojektowane przez niego muzeum jest nośnikiem różnych treści, w dodatku są one znaczeniami doświadczanymi bezpośrednio w procesie odkrywania tej przestrzeni. Projektant wyjaśnia, że „[k]iedy jest się w jej [traumy] miejscu, chodzi, patrzy, dotyka i czuje, interpretacja nie może uwolnić tego doświadczenia od jego materialności, zawikłania i ciężaru”³⁸⁸. Podstawowym zamysłem staje się zatem materializacja doznania, a zasadniczym środkiem umożliwiającym to jest zastosowanie betonowych konstrukcji.

³⁸¹ Idem, *Przestrzeń korica*, 1979, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 312.

³⁸² Idem, *Przestrzeń spotkania*, 2001, [w:] jw., s. 382.

³⁸³ Idem, D. Libeskind, *Traces of the unborn...*, op. cit., p. 92.

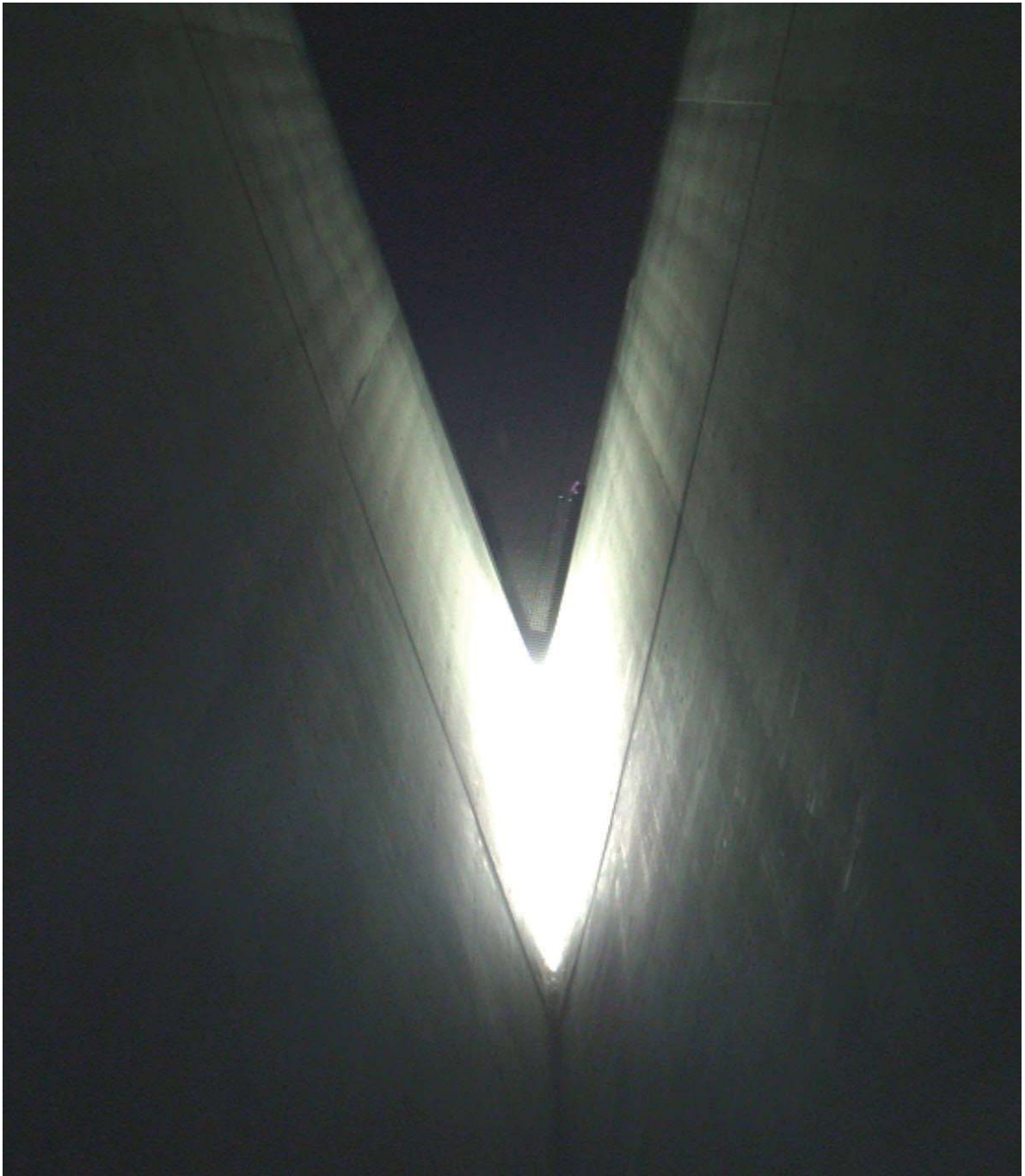
³⁸⁴ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 108.

³⁸⁵ D. Libeskind, *Nieoryginalne znaki*, 1983, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 319.

³⁸⁶ Ibidem.

³⁸⁷ Ibidem.

³⁸⁸ D. Libeskind, *Przestrzeń spotkania*, 2001..., op. cit., s. 382.



Ryc. 3.20. Daniel Libeskind: Jüdisches Museum - aranżacja Holocaustturm, Berlin /DE/ 1996

Powracając na grunt tematyki związanej z „pustką”, która tym razem zostaje postawiona w centrum zagadnień związanych z ekspresją, można zauważyć, że w twórczości Libeskinda owa uwolniona przestrzeń niesie ze sobą negatywny ładunek emocjonalny. Sam autor deklaruje: „Podpis architektury jest wywłaszczany – nie można już o niej myśleć w kategoriach metafizyki obecności. Architektura nie jest już tym, czym jest. Piękną architekturą bez piękna”³⁸⁹. Zamiast „uprzyjemniania” świata jej celem jest utrwalenie smutku. Przez formy przemawia trauma. Budynki te mają charakter upamiętniający, sentymentalny i powinny zgodnie z wolą projektanta skłaniać do refleksji, a nie po prostu być nośnikami piękna. Architekt pisze zresztą: „Jestem bardzo zainteresowany kulturowym znaczeniem pustki – pustki przestrzeni publicznej i pustki pamięci”³⁹⁰. Jednocześnie nie ma w jego aranżacjach przesadnej dosłowności. Symbolika związana z pustką jest zakodowana, a jej interpretacja często wymaga znajomości założeń autorskich oraz pogłębionej refleksji. Libeskind wprowadza wręcz imperatyw „waloryzacji we współczesnej architekturze poświęconej upamiętnianiu aury nieosiągalności i szacunku dla nienazwanego. W przypadku Muzeum Żydowskiego imperatyw ten przybiera postać wezwania do architektonicznego »robienia miejsca dla pustki«”³⁹¹. Rekomendacja dla minimalizacji środków wyrazu nie wyłącza jednak ekspresywnego potencjału. To z kolei dowodzi, że współczesne ujęcie ekspresjonistyczne nie ogranicza się do radykalnych konfrontacji kształtów.

Według Libeskinda pustka będąca swego rodzaju desygnatem traumy nie może być interpretowana tylko w ujęciu czysto mentalnym, gdyż domaga się ona indywidualnego doświadczenia. Architekt określa to jako różnicę pomiędzy „mówieniem o problemie a byciem w nim bezpośrednio”³⁹². Dla zwiększenia potencjału doświadczalnego swojego projektu Libeskind uznał za konieczne zaangażowanie w percepcję przestrzeni nie tylko wzroku, ale również innych zmysłów. Jego dzieło jest haptyczne. Aranżacja Wieży Holokaustu (ryc. 3.20) będącej kulminacją częścią muzeum opierała się na stworzeniu wrażenia chłodu. Zostało ono osiągnięte poprzez zastosowanie konkretnych materiałów, którymi wykończono jej wnętrze³⁹³. Na tym właśnie polega szczególna rola budulca. Projektant zaoferował „rzeczywiste doświadczenie ciemności”, a więc coś, do czego czysta percepcja rozumowa w zasadzie nie jest przydatna³⁹⁴. Nie tylko percepcja wizualna, ale także sceneria akustyczna, mikroklimat oraz inne pozawzrokowe rozwiązania aranżacyjne silnie wpływają na pozostający w pamięci obraz. Analogicznie beton wprowadza do architektonicznego obiegu pożądany ładunek emocjonalny, wywołując określony stan psychiczny odbiorcy. W berlińskim muzeum została zaaranżowana „jakościowo zróżnicowana przestrzeń wyposażona przez architekta w obszary intensyfikacji zmysłowego odczuwania i bezczucia, które potencjalnie mogą wytrącić indywidualnego »odbiorcę« z rutynowej percepcji i uaktywnić metonimicznie ukierunkowany ruch asocjacji, w którym doznaniowe impulsy płynące od ciała uruchamiają w nim performatywny ruch skojarzeń”³⁹⁵. Pozawizualne atrybuty

³⁸⁹ Idem, *Do góry nogami X* (1991), [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 331.

³⁹⁰ Idem, *Przestrzeń spotkania*, 2001..., op. cit., s. 381.

³⁹¹ M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń...*, op. cit., s. 17.

³⁹² D. Libeskind, *Przestrzeń spotkania*, 2001..., op. cit., s. 382.

³⁹³ G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą...*, op. cit., s. 70.

³⁹⁴ Ibidem, s. 77.

³⁹⁵ M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń...*, op. cit., s. 156.

konkretnego materiału budowlanego uczyniły dzieło bardziej przystępnym dla odbiorcy. Komunikuje się ono z użytkownikiem zarówno poprzez obraz, dźwięk, jak i dotyk. Dzięki nastawieniu na wielozmysłowy odbiór kulturowe znaczenie tego obiektu stało się łatwiejsze do zrozumienia.

Architekt nie wyklucza, że jego działanie może sprowadzać formę do poziomu abstrakcji, przy czym odróżnia ten proces od prostego uogólnienia, wyjaśniając, że tego stanu nie można osiągnąć poprzez eliminację zawartości w drodze stopniowego rozszerzania pustki, lecz poprzez wyizolowanie istoty konstrukcji obiektu³⁹⁶. Podczas jednego z berlińskich wystąpień, Libeskind mówił: „Jestem zaangażowany w wiele projektów, które konfrontują wyobraźnię z koniecznością zajęcia się kwestią pustki, przestrzeni publicznej, kultury i traumy, [...] traumy, która jest wynikiem destrukcji społeczeństwa i jest obecna zarówno realnie, jak i wirtualnie”³⁹⁷. Muzeum Żydowskie jest przykładem predefiniowanej, skomplikowanej struktury przestrzennej, która na etapie rysowania została „uabstrakcyjniona”, a jak mogłoby się wydawać, poddana dekompozycji. Z przytoczonej wypowiedzi autorskiej można wywnioskować, że tak wstępnie przygotowana forma architektoniczna została dookreślona poprzez konkretne rozwiązania materiałowe, nadając nową jakość znaczeniową efektowi pustki.

Ostatecznie podejściem do kształtu i tworzywa ujawnionym w tym stosunkowo wczesnym dziele architekt dowiódł, że potrafi myśleć nie tylko kategoriami zagospodarowania przestrzeni poprzez jej wypełnienie, ale uznaje również samą eliminację materii za czynnik generowania znaczenia. Dlatego można powiedzieć, że waloryzacja pustki w jego twórczości uderza w myślenie o działalności architektonicznej w kontekście nadawania form i tym samym wprowadza pewną zmianę na linii projektowanie – forma³⁹⁸. Koncepcja „pustki” oznacza istotne odstępianie od modernistycznego, a więc już niejako „utradycyjnionego” schematu kształtowania przestrzeni.

ROLA MATERIAŁU

I tak oto materiał budowlany można uznać za jeden z podstawowych nośników architektonicznej ekspresji. Beton identyfikował między innymi projekty neoekspresjonistów w latach 60. XX wieku, a w kolejnym stuleciu wyraził metafizyczny charakter obiektów upamiętniających. Jego rolę można więc porównać z tą, jaką spełniały modyfikacje na poziomie geometrii.

Niewątpliwie budowa Goetheanum wyznaczyła początek nowej ery kreatywnego traktowania użyteczności publicznej. Nie miało znaczenia, że podobnie do Tauta Steiner chciał wznosić budynki symetryczne i monumentalne. Takie dążenia wyeliminowali ze swej twórczości Böhm, Fehling z Gogelem czy Wotruba z Mayrem. Poddając rewizji poglądy dotychczas dominujące wśród przedstawicieli antyfunkcjonalistycznego frontu, zaproponowali miejscowej krytyce architektonicznej własne jednoznacznie identyfikowalne obiekty, tworzące niejako kategorię względnie autonomiczną stylistycznie. Pomimo skrajnie zróżnicowanego odbioru

³⁹⁶ D. Libeskind, *Przestrzeń końca, 1979...*, op. cit., s. 312.

³⁹⁷ Idem, *Przestrzeń spotkania, 2001...*, op. cit., s. 381.

³⁹⁸ M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń...*, op. cit., s. 17.

ze strony opinii publicznej, budynki te stały się świadectwem tendencji, która pomimo formalnych różnic w stosunku do pierwotnego nurtu została na świecie odczytana jako neoekspresjonizm właściwy wyłącznie krajom niemieckojęzycznym.

Betonowe rzeźby to kamienie milowe na drodze do dzisiejszej architektury. Dalsze dzieje nurtu uwarunkowały regionalne poszukiwania estetyczne, wynikające z przywiązania do górskich krajobrazów Austrii i południowych Niemiec, a inspirowane Architekturą Alpejską Tauta. Tę „poetykę gór” identyfikuje na przykład Steinhaus, gdzie beton, dosłownie i w przenośni, praktycznie i ideologicznie, znalazł zastosowanie jako sztuczny kamień, oraz blokowe układy strukturalne synagogi w Dreźnie, której ekspresywność uzyskano dzięki subtelnemu zdynamizowaniu masywnej betonowej bryły, co zresztą miało uzasadnienie symboliczne.

Finalnie, trzy obiekty – Denkmal für die ermordeten Juden Europas, Mahnmal für die österreichischen Opfer der Schoah oraz Holocaustturm w Jüdisches Museum – sprowadziły współczesny ekspresjonizm do wymiaru minimalistycznego. Ich wyrazista wymowa znaczeniowa i formalna wynika ze świadomego wykorzystania tworzywa przez twórców. W każdym z tych przypadków inwestorzy zdecydowali się na metody stanowczo odbiegające od konwencjonalnych sposobów upamiętnienia, jednak o ile w Austrii posłużono się formą detalu historycznego w roli swoistego cytatu (przykład „nowoczesnego historyzmu”), o tyle niemieckie realizacje charakteryzuje podejście radykalnie minimalistyczne. Realizacjom tym daleko do Goetheanum pod względem kształtowania formy architektonicznej, ale przekonująco manifestują się poprzez nie cechy „architektonicznego rzeźbiarstwa” na najbardziej aktualnym etapie jego rozwoju, przebiegającym z wykorzystaniem wyjątkowości plastycznych walorów betonu.

APOTEOZA KRYSZTAŁOWEJ ESTETYKI



Na poprzedniej stronie:

Verena Perius, Tom Wiscombe: centrum kinowe UFA Kristallpalast, Drezno /DE/ 1998

fot. Aleksander Serafin

POETYKA SZKŁA I KOLORU

Dzisiejsze technologie budowlane utrwaliły swój wyrazisty obraz głównie dzięki zastosowaniu szkła. Pogłębiona refleksja nad specyfiką współczesnej architektury w Niemczech i Austrii pozwala wysnuć wniosków, że o swoistej fetyszyzacji tego materiału budowlanego nie przesądziły jedynie względy praktyczne, ale również symbolika i ideologia. Wśród badaczy współczesnej architektury obszarów niemieckojęzycznych uwagę na to zagadnienie kieruje między innymi Pelkonen, która twierdzi, że fascynacja szkłem wśród dzisiejszych architektów jest – pomijając aspekty funkcjonalne – rezultatem mitycznej roli, jaką przypisywali temu materiałowi ekspresjoniści początku XX wieku, oraz jego poetyce³⁹⁹. Fascynacja tym tworzywem sięga swym początkiem symboliki, jaka u progu XX stulecia została przypisana kryształowi. Charakterystycznym wydarzeniem była pod tym względem ceremonia otwarcia w 1901 roku pierwszej wystawy Darmstädter Künstlerkolonie (Kolonia Artystyczna w Darmstadt), gdzie ów kryształ został podniesiony do rangi fetyszu. Wernisaż, który uzyskał rytualno-mistyczną oprawę, odbył się pod ideologicznym patronatem Friedricha Nietzschego⁴⁰⁰. Kryształ stał się wówczas symbolem „nowej ery”, która miała nastać w niemieckiej sztuce⁴⁰¹. Ideologia ta potrzebowała jednak stosownego dopełnienia na szerokim polu humanistyki i w tym zakresie rola stopniowo kształtującego się stylu ekspresjonistycznego mogła okazać się nie do przecenienia.

Rzeczywiście, już w 1907 roku Worringer pisze w rozprawie *Abstraktion und Einfühlung* o potrzebie wydobywania wrażeń, wręcz ekspansji wewnętrznego świata poprzez ekspozycję zamkniętej przestrzeni na zewnątrz, co umożliwia forma kryształowo-geometryczna⁴⁰². Wpływ Worringera na realne poczynania projektantów oczywiście wykracza poza aspekty tworzywa budowlanego. Zainicjował on bowiem myśl ekspresjonistyczną, wychodząc przede wszystkim od idei ogólnej syntezy formy z uwzględnieniem jednak poszanowania tradycji. Jeśli zaś chodzi o kwestie materiałowe, największy wpływ w gronie humanistów na realizowaną architekturę należałoby przypisać Paulowi Scheerbartowi. Swoją literacką wizję upowszechniał w wydanej w 1914 roku książce *Glasarchitektur*. Koncepcja zasadzała się na założeniu, że ograniczone do zamkniętych pomieszczeń codzienne życie współogranicza możliwości cywilizacyjnego rozwoju. Wyniesienie budownictwa na stosowny poziom kulturowy wymaga przestrzennego otwarcia. Scheerbart twierdził, że można by tego dokonać jedynie poprzez rozpowszechnienie szklanej architektury⁴⁰³. Manifestując śmiało tezy Scheerbart głosił: „Gdyby ceglane domy zostały wszędzie zastąpione szklaną architekturą, powierzchnia Ziemi zmieniłaby się diametralnie. To byłoby tak, jakby Ziemia zapełniła się brylantową biżuterią i pokryła szklivem. Splendor byłby niewyobrażalny. [...] Wtedy mając raj na Ziemi, nie musielibyśmy tęsknie spoglądać w stronę Nieba”⁴⁰⁴. Mistyczna wizja Scheerbarta domagała się zatem urzeczywistnienia.

³⁹⁹ E. L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 71.

⁴⁰⁰ J. W. Maciuka, *Before the Bauhaus. Architecture, politics, and the German state, 1890–1920*, Cambridge University Press, New York 2005, p. 39.

⁴⁰¹ P. Gutbrod, *A document of German art: the first exhibition of the Darmstadt Artists' Colony*, „Uncommon culture” 6, 2 (12), 2015, p. 104.

⁴⁰² W. Worringer, *Abstraction and empathy. A contribution to the psychology of style*, trans. M. Bullock, Elephant Paperback, Chicago 1997, sp. 44.

⁴⁰³ P. Scheerbart, *Glass architecture* (1914), [in:] *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, ed. U. Conrad, trans. M. Bullock, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1971, p. 32.

⁴⁰⁴ Ibidem; przeł. A. S.

Oceniając z perspektywy ewolucji kultury, za początek ekspresjonistycznego dyskursu w niemieckiej architekturze przyjmuje się realizację serii eksperymentalnych pawilonów wystawowych w Berlinie, Lipsku i Kolonii. Spośród tych trzech tymczasowych obiektów zaprojektowanych przez Tauta na szczególną uwagę zasługuje pawilon szkła, uznawany za jeden z najbardziej postępowych pomysłów tego czasu⁴⁰⁵. Jego łagodnie szpiczastą kopułę o kształcie bliskim strukturze geodezyjnej uznano wręcz za doniosły krok ku nowoczesnym konstrukcjom i formom⁴⁰⁶. Do zrealizowania projektu w 1914 roku w związku z Wystawą Form Przemysłowych w Kolonii wykorzystano technologię względnie swobodnego kształtowania przezroczystych przegród budowlanych przy użyciu stalowych profili. Taut już wcześniej przekonywał do wykorzystania tych własności: „Szkło powinno zostać wypróbowane jako materiał budowlany, następnie udostępnione ludziom w formie pełnowymiarowych konstrukcji tymczasowych lub całych elementów budynku”⁴⁰⁷. Pawilon był realizacją *stricte* komercyjną, jednak jego autor – zwolennik duchowej rewolucji – łączył przede wszystkim „kryształową architekturę” z nowym duchem wspólnoty⁴⁰⁸. I nie był to akt jednorazowy, gdyż większość wczesnych, utopijnych projektów Tauta opierało się na centralizacji układu, przy czym dominujący budynek użyteczności publicznej miał zawsze formę „domu z kryształu”⁴⁰⁹. Takim projektem była choćby słynna Korona Miasta, chociaż pod tym względem na większą uwagę zasługuje ostatni ślad oddziaływania pism Scheerbarta na twórczość Tauta – książka Tauta *Ein Wohnhaus*, z czasów, gdy wraz z pozostałymi berlińskimi ekspresjonistami zwrócił się w stronę budowlanego racjonalizmu. Scenerię dla merytorycznej podstawy koncepcji przedstawionej w *Ein Wohnhaus* tworzyły zbocza Alp oświetlone barwnymi błyskami reflektorów i hotele o szklanych ścianach, połyskujących na tle górskich stoków. Jednak zdaniem Banhama pomimo tak wykreowanej oprawy autor trafnie oceniał problemy nadmiernej koncentracji światła, strat ciepłych oraz innych trudności technicznych, z jakimi wiązałyby się realizacja pomysłu⁴¹⁰. Taut więc wtedy jeszcze uważał, że jego zadaniem nie jest rozwiązanie określonego problemu funkcjonalno-użytkowego, lecz nadanie architekturze rangi społecznego medium.

Projektant przewidywał, że „pewnego dnia nastąpi zmiana światopoglądowa, czego znakiem będzie kryształowa architektura”⁴¹¹. Wpasował się w tę duchową konwencję także Gropius, który w okresie ekspresjonistycznym podsycił wzniosłą atmosferę i „kryształowe” marzenia: „Pozwólcie nam pożądać, określić i stworzyć taką nową i jednolitą strukturę, obejmującą architekturę, rzeźbę i malarstwo, która pewnego dnia sprawi, że miliony wzniosą ręce ku niebu, a towarzyszył im będzie kryształowy symbol nowej wiary”⁴¹². Gropius retorycznie pytał o istotę architektury uznając, że jest ona „krystaliczną ekspresją najszlachet-

⁴⁰⁵ R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, op. cit., s. 83.

⁴⁰⁶ Ibidem, s. 94.

⁴⁰⁷ B. Taut, *A programme for architecture, 1906*, [in:] *Programs and manifestoes on 20th-century...*, op. cit., p. 41.

⁴⁰⁸ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 71.

⁴⁰⁹ Ibidem.

⁴¹⁰ R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, op. cit., s. 322.

⁴¹¹ B. Taut, *New ideas on architecture, 1919*, [in:] *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, ed. U. Conrad, trans. M. Bullock, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1971, p. 47; przeł. A. S.

⁴¹² W. Gropius, *Programme of the Staatliches Bauhaus in Weimar, 1919*, [in:] jw., p. 49; przeł. A. S.

niejszych myśli człowieka, jego zapalem, jego człowieczeństwem, jego wiarą, jego religią!”⁴¹³. Swoją myśl materializował w wybudowanym w 1922 roku weimarskim memoriale dedykowanym Ofiarom Marcowym. Pomimo że obiekt został wykonany ze zbrojonego betonu, jego unikalny kształt sprawił, że został podporządkowany „szklanej ikonografii”⁴¹⁴. Ta niezwykle dynamiczna bryła, dająca się określić za pomocą sekwencji łamanych linii, wydaje się bliska charakterem architektonicznej plastycy utożsamianej z ekspresjonizmem.

W porównaniu z koncepcją Gropiusa wizja Tauta była jednak w większym stopniu osadzona w tradycji monumentalizmu, przez co też zdradzała sakralne aspiracje jej autora. Świadom nadchodzenia epoki Neue Sachlichkeit Taut uważał, że utylitaryzm może być tolerowany jedynie tymczasowo, gdyż stan docelowy wymaga sprecyzowania punktu odniesienia, rozróżnienia *sacrum* od *profanum* i „nadania blasku codzienności”⁴¹⁵. Inicjujący doktrynę Bauhausu Gropius był natomiast coraz bliższy posłużeniu się „kryształową symboliką” jedynie dla uzasadnienia wykorzystania techniczno-użytkowych walorów szkła. Wydaje się, że wytłumaczeniem dla porzucenia przez niego pierwotnych przekonań były przesłanki ekonomiczne, jednak Jencks odrzuca ten argument, zastępując go względami polityczno-społecznymi⁴¹⁶. Wątpliwości nie budzi jednak, że dzięki Gropiusowi dyskusja nad stosowaniem szkła została przeniesiona poza wymiar ekspresjonizmu.

W kontekście tej ideologicznej dysocjacji między dwoma orędownikami kryształu i szkła, Gropiusem i Tautem, na osobną uwagę zasługuje Mies van der Rohe, którego słynne projekty berlińskich wieżowców również wykazują cechy „kryształowej architektury”. Ulrich Huhs twierdzi, że ekspresjonistyczny duch ujawnia się w nich zarówno w samej formie, jak i poprzez sposób jej prezentacji⁴¹⁷. Claire Zimmerman podobnie ocenia architekta – jako promotora kryształowych form, pozostającego pod wpływem ruchu ekspresjonistycznego⁴¹⁸. Banham pisze: „Wydaje się niepojęte, by jego [Miesa] oba projekty szklanych wieżowców – jeden na konkurs dworca przy Friedrichstraße (1919) i drugi o nieokreślonej lokalizacji (1921) – nie zawdzięczały niczego temu »prorokowi« szkła [Scheerbartowi], zwłaszcza wobec olbrzymiej uwagi przywiązywanej do ich jakości optycznych, jak reflektory i refraktory światła, a także ze względu na ich jawnie ekspresjonistyczne formy, które wspaniale pasowały do roli »Stadtkronen«. Pozostaje jednak faktem, że kiedy Mies van der Rohe doszedł do omówienia swych projektów w druku (w piśmie »Frühlicht« Brunona Tauta), czynił to w sposób, który jest niemal całkowitym przeciwieństwem romantyzmu Scheerbarta”⁴¹⁹. Projektant miał bowiem już wówczas świadomość, że utopijna ideologia ekspresjonistyczna stawiała się zużytym konceptem polityczno-społecznym. Nie zmienia to faktu, że „dwa projekty Miesa, dotyczące wieżowych biurowców

⁴¹³ Idem, *New ideas on architecture*, 1919, [in:] jw., p. 46; przeł. A. S.

⁴¹⁴ R.H. Bletter, *The interpretation of the Glass Dream – expressionist architecture and the history of the crystal metaphor*, „The Journal of the Society of Architectural Historians” 40 (1), 1981, p. 40.

⁴¹⁵ B. Taut, *New ideas on architecture...*, op. cit., p. 47; przeł. A. S.

⁴¹⁶ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze...*, op. cit., s. 129.

⁴¹⁷ U. Huhs, *Über das Verhältnis von Bild und Architektur. Architektur im Bilderrauschen des 21. Jahrhunderts*, [in:] *Umbau 30. Architektur und Philosophie*, ed. M. Russo, A. Vass, Birkhäuser, Basel 2018, p. 126.

⁴¹⁸ C. Zimmerman, *Mies van der Rohe. 1886–1969. The structure of space*, Taschen, Köln 2006, p. 25.

⁴¹⁹ R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, op. cit., s. 323–324.

o przeszklonych ścianach są ostatnimi manifestacjami Scheerbartowskich »szklanych« snów⁴²⁰. Zwrot Miesa w stronę funkcjonalizmu spowodował jednak, że projektowane przez niego późniejsze amerykańskie drapacze chmur nie miały już – pomimo zastosowania szkła – żadnych cech ekspresji.

Wiele lat później w Niemczech powróciła do tematu Isa Genzken, która stworzyła dwuelementowy zestaw rzeźb, syntetycznie przedstawiających figury dwóch wysokościowców (ryc. 4.1). Nadany im tytuł: „Neue Gebäude für Berlin” (Nowe Budynki dla Berlina) jednoznacznie przywodzi na myśl słynne wizjonerskie projekty, które Mies wykonał z myślą o centrum niemieckiej stolicy w latach 20. minionego stulecia. Artystka oczywiście nie powieliła plastyki pierwowzoru, jednak poprzez użycie wielobarwnych tafli przeziernego materiału stworzyła kompozycję sugerującą swoistą „kaskadę klejnotów”. Stworzona przez Genzken aranżacja jest więc współczesną reinterpretacją ekspresjonistycznego konceptu „kryształowej architektury”.



Ryc. 4.1. Isa Genzken: „Neue Gebäude für Berlin”, 2003

⁴²⁰ Ibidem, s. 325.

Tematykę związaną z kryształem na pograniczu rzeźby i architektury podjął także Norman Foster, który zaprojektował dla Monachium nowy gmach Lenbachhaus (ryc. 4.2). Jego przedsięwzięcie polegało na rozbudowie galerii sztuki mieszczącej się początkowo w zaprojektowanej przez Gabriela Seidla willi Franza Lenbacha. Nie bez znaczenia pozostaje, że galeria posiada w swoich zbiorach dzieła najważniejszych niemieckich malarzy ekspresjonistycznych.

Dominującym elementem stylistycznym jest w tym wypadku struktura „wrastająca” w trwałą substancję budowlaną. Kompozycję „Wirbelwerk” (Wir) autorstwa Olafura Eliassona określa przestrzennie zapis trasy pozornego punktu poruszającego się w obrotowym układzie odniesienia. Efekt Coriolisa jest tutaj niejako zwizualizowany poprzez estetyczne nawiązanie do konwencji *vortex*⁴²¹, co można interpretować jako próbę nawiązania łączności pomiędzy osiągnięciami brytyjskiej i kontynentalnej awangardy europejskiej początku XX wieku.



Ryc. 4.2. Olafur Eliasson: „Wirbelwerk”, Monachium /DE/ 2013

Rzeźba pełni rolę świetlika dachowego, któremu nadano formę przeskalowanego kalejdoskopu⁴²². Zestawienie barwnych elementów wydaje się nawiązaniem do haseł Tauta, który we wczesnych manifestach wzywał: „Nie bójcie się prostoty i koloru”⁴²³. Ta aranżacja obrazuje dzisiejsze następstwa fascynacji kryształem wczesnej awangardy, ale także imponująco uwydatnia związki architektury i sztuki.

ODSŁONA BRUTALISTYCZNA

Według Deborah Ascher Barnstone wizjonerstwo Tauta i innych twórców związanych z *Gläserne Kette* opierało się na potrzebie uwypuklenia transparentności, lecz dopiero w powojennych Niemczech przejrzystość stała się tożsama z ekspresją⁴²⁴. Paradoksalnie apoteoza kryształu w architekturze nie musiała wiązać się bezpośrednio z zastosowaniem szkła. Ideę tę oddaje grupa budynków, które powstały w związku z ekspansją brutalizmu, ale reprezentowały jego specyficzny odłam. Echem kryształowej architektury okresu ekspresjonistycznego są przede wszystkim prace Gottfrieda Böhma⁴²⁵. Betonowe budownictwo sakralne charakteryzuje ład, który określa wspólny mianownik dla tworzywa i formy, tym samym emocjonalnie wyrażając duchowość, dzięki czemu właśnie w tych realizacjach beton przestaje być postrzegany jako podrzędne tworzywo architektoniczne⁴²⁶. Jego rola nie ogranicza się do samej konstrukcji, lecz staje się on nośnikiem piękna.

⁴²¹ H. Friedel, M. Mühling, *The Lenbachhaus*, trans. G. Jackson, Lenbachhaus, Munich 2013, p. 42.

⁴²² O. Gerber, Olafur Eliasson, [in:] *Spuren: Skandinavien in München – Münchner in Skandinavien*, ed. Gruppe 9/83, Herbert Utz Verlag, München 2016, p. 54.

⁴²³ B. Taut, *A programme for architecture...*, op. cit., p. 41; przeł. A.S.

⁴²⁴ D.A. Barnstone, *The transparent state. Architecture and politics in postwar Germany*, Routledge, London-New York 2005, p. XIII.

⁴²⁵ P. Blundell Jones, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 56.

⁴²⁶ K. Kucza-Kuczyński, *Sakralizacja betonu*, [w:] *Architektura betonowa*, red. D. Kozłowski, Polski Cement, Kraków 2001, s. 47.

Na tle całego twórczego dorobku Böhma na szczególną uwagę w kontekście rozwoju idei Scheerbarta i Tauta zasługuje Wallfahrtskirche Maria, Königin des Friedens (Sanktuarium Matki Bożej Królowej Pokoju w Neviges - ryc. 4.3). Asymetryczna kompozycja ze zbrojonego betonu sugeruje ukształtowanie formy na wzór kryształu⁴²⁷. Złożoność wynika z tej samej fascynacji, którą przejawiali twórcy ekspresjonizmu lat międzywojennych⁴²⁸. Kościół pielgrzymkowy jawi się jako kryształ górujący nad miastem⁴²⁹. Zresztą i wcześniej u Tauta sama piramidalna forma Korony Miasta, aspirująca do roli uniwersalnego wzorca sakralnego, była w gruncie rzeczy tylko rozwinięciem wcześniejszej koncepcji pawilonu szkła, który z kolei został przez autora zaprojektowany w nawiązaniu do gotyckiej katedry⁴³⁰. Tym samym kościół w Neviges stanowi czytelną demonstrację połączenia weimarskiego ekspresjonizmu z gotykiem⁴³¹. Cezary Wąs wprost pisze, że „krystaliczne formy kościoła przypominają o fascynacjach takimi strukturami u mistrzów niemieckiego ekspresjonizmu z początku XX wieku”⁴³². Zacytowana przez Böhma Korona Miasta była abstrakcyjną reminiscencją średniowiecza⁴³³. Dzięki tej abstrakcyjnej formie funkcjonującej jako tło doczesnego życia projektantowi udało się wydzielić enklawę duchowości⁴³⁴. Zamierzenia autorskie nie opierały się jednak na restauracji tradycyjnych znaczeń religijnych. Projekt świątyni z założenia przekroczył granice symbolizmu i odpowiedział na potrzebę zakorzenienia dzisiejszych form w treściach metafizycznych, a jednocześnie – w duchu koncepcji Martina Heideggera i Rudolfa Otty – podjął tematykę życia i strachu w kontekście obcowania z *sacrum*⁴³⁵. To kolejny dowód, że ekspresjonizm z gruntu nie uznaje prymatu piękna. Architektura w myśl tej koncepcji może być w równym stopniu atrakcyjna, co niepokojąca. Godny podkreślenia jest też wpływ teorii Steinera na praktykę projektową. Jego pisma silnie oddziaływały na niemieckich architektów ekspresjonistycznych, a co za tym idzie, znajdowały swój wyraz w projektowanych przez nich budynkach sakralnych⁴³⁶. Drogę od antropozoficznych dzieł Steinera do ufortyfikowanych kościołów Böhma charakteryzuje uznanie prymatu rzemiosła⁴³⁷. Dlatego też obiekt w Neviges, jednoznacznie reprezentujący neoekspresjonizm, jest postrzegany jako rozwinięcie koncepcji Steinera⁴³⁸. Wyraźne są tu odniesienia do Goetheanum w Dornach. Chociaż bezsprzecznie pełni rolę świątyni chrześcijańskiej, budynek Böhma jest też w pewnej mierze gnostycki, otacza bowiem wiarę aurą wiedzy tajemnej⁴³⁹. Podobnie jak Taut, Böhm połączył „kryształową architekturę” z duchem wspólnoty, a krystaliczna forma przypomina o dawnej mistycznej wizji Scheerbarta.

⁴²⁷ M. E. Köck, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 154.

⁴²⁸ M. Tobolczyk, *Ekspresjonizm w architekturze europejskiej...*, op. cit., s. 69.

⁴²⁹ E. Kossel, *Orte der Stille*, [in:] *Revision der Postmoderne*, ed. I. Flagge, R. Schneider, Junis, Deutsches Architektur Museum, Hamburg 2005, p. 268.

⁴³⁰ K. Frampton, *European expressionism: from the Crystal Chain to Coop Himmelblau 1901–1998*, [in:] idem, *The evolution of 20th century architecture*, Springer, Wien-New York 2007, pp. 67–68.

⁴³¹ K. James-Chakraborty, *Abstract forms were espoused more quickly...*, op. cit., p. 5.

⁴³² C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 252.

⁴³³ K. James-Chakraborty, *Abstract forms were espoused more quickly...*, op. cit., p. 7.

⁴³⁴ E. Kossel, *Orte der Stille...*, op. cit., p. 268.

⁴³⁵ C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury...*, op. cit., s. 253.

⁴³⁶ Ibidem, s. 67.

⁴³⁷ W. Pehnt, *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert. Ideen – Bauten – Dokumente*, Siedler Verlag, Berlin 1983, p. 37.

⁴³⁸ T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze ...*, op. cit., Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki, Kraków 2013, s. 59.

⁴³⁹ C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury...*, op. cit., s. 69.



Ryc. 4.3. Gottfried Böhm: kościół pw. Matki Bożej Królowej Pokoju, Neviges /DE/ 1973

Rozbijanie formy na składowe kryształy było estetyczną manierą dominującą we wszystkich dziedzinach twórczości spod znaku ekspresjonizmu. Ten rozpad miał znaczenie symboliczne, jako sprowadzenie kształtu do figur podstawowych. Uosabiał poszukiwanie prawdy tkwiącej w naturze nieożywionej. Stąd też inspiracje alpejskie, nadające jednocześnie tej twórczości koloryt regionalny. Wśród pionierów ekspresjonizmu inspiracją w zakresie geometrii dla przekształceń pryzmatycznych była konkretnie forma „kryształu górskiego”⁴⁴⁰. „Wśród tych »kryształowych gór«, któreapełniały szkieletownicy ekspresjonistów, wyróżnia się projekt kaplicy pątniczej autorstwa Hansa Poelziga. Do pomysłu kościoła w kształcie góry powrócił po II wojnie światowej syn Dominikusa Böhma – Gottfried w swoim najbardziej znanym dziele, zaliczanym do neoekspresjonistycznego brutalizmu, kościele pielgrzymkowym w Neviges”⁴⁴¹. Ekspresyjna forma przypomina wypiętrzone tafle kry lub krystaliczną górę⁴⁴². Werner Finke, autor dokumentacji wykonawczo-budowlanej przygotowywanej na podstawie koncepcji Böhma, wyjaśnia, że podstawowa trudność w tym przedsięwzięciu polegała na przełożeniu kształtu bryły węgla czy też górskiego kryształu na język geometrii tak, by nie utracić żywego konceptu⁴⁴³. Podobnie jak w innych i zarazem licznych przykładach betonowej architektury, tak i tutaj przez formę przemawia inspiracja górkim krajobrazem. Tradycja „świętych gór” zatem raz jeszcze zidentyfikowała niemiecką kulturę w dziedzinie budownictwa.

Z plastycznym motywem kryształu łączy się – w kontekście weimarskich koncepcji – wspólnotowy charakter tej architektury. Sack pisze o kościele w Neviges, że ekspresja tego miejsca kultu ziściła się poprzez jego ogrom i monumentalność⁴⁴⁴. Sanktuarium Matki Bożej Królowej Pokoju jest kulminacyjnym punktem drogi pielgrzymkowej. Sam Böhm nazywał ten pełen ekspresji monolit wykonany ze szczerzego betonu, w którym powielił kryształowy motyw – „miejskim namiotem dla pielgrzymów”⁴⁴⁵. Jednak pomimo uznania obiektu za wieloprzestrzenną rzeźbę, trudno go nazwać formą autonomiczną, ponieważ wpisał się w małomiasteczkowe otoczenie niemal – można by rzec – integralnie. Chociaż zestawienie jego nieregularnych powierzchni pod różnymi kątami buduje silną ekspresję formy⁴⁴⁶, to wielopłaszczyznowy układ połączeń dachowych w określonych ujęciach perspektywicznych dopasowuje się – poniekąd jednocząco – do nachylenia okolicznych dachów. Kościół więc, pomimo rozpoznawalności, nadal reprezentuje miasto, w którym został zlokalizowany, i tworzy komplementarny z nim układ kompozycyjny. Wejście poprzedza kilka biegów schodowych. Ten trakt jest obustronnie obudowany prowadzącymi płaszczyznami. Licuje on z dwukondygnacyjną fasadą domu pielgrzyma, a od drugiej strony z wysokim murem oporowym, wzdłuż którego rosną rzędy drzew. Widoczna jest zatem celowa ekspozycja strefy poprzedzającej budynek. Wydłużony układ schodów kreuje scenerię stosownie do aktu zwieńczenia wędrówki. Tak zaprojektowane przedpole świadczy o przestrzennej odpowiedniości strefy wewnętrznej z zewnętrzną.

⁴⁴⁰ P. Wąsowski, *Przejawy ekspresjonizmu w architekturze domów wielorodzinnych spółdzielni budowlano-mieszkaniowych w Warszawie w okresie międzywojennym XX wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 55 (1–2), 2010, s. 126.

⁴⁴¹ C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury...*, op. cit., s. 69.

⁴⁴² M. Tobolczyk, *Ekspresjonizm w architekturze europejskiej...*, op. cit., s. 69.

⁴⁴³ W. Finke, *Die Wallfahrtskirche von Neviges. Zum 80. Geburtstag des Architekten Gottfried Böhm*, „Das Münster” 52, 1999, 4, pp. 345–352, [za:] C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury...*, op. cit., s. 249.

⁴⁴⁴ M. Sack, *Einführung...*, op. cit., p. 28.

⁴⁴⁵ E. Kossel, *Orte der Stille...*, op. cit., p. 270; przeł. A. S.

⁴⁴⁶ M. Tobolczyk, *Ekspresjonizm w architekturze europejskiej...*, op. cit., s. 69.

Blundell Jones z uznaniem konkluduje, że autor sprostał trudnemu zadaniu połączenia kompozycji linearnej z centralną⁴⁴⁷. Wniosek taki wynika z integracji układu funkcjonalnego z wstępnym zamierzeniem plastycznym, zakorzenionym w ekspresjonistycznych dążeniach do monumentalizmu. Nie bez znaczenia pozostaje też, że projekty Böhma manifestują łączność z gruntem⁴⁴⁸. Betonowe rzeźbiarstwo wykracza poza dotychczasowe osiągnięcia ekspresjonizmu, oferując pewność i bezpieczeństwo⁴⁴⁹. Ta architektura jest jednocześnie pochwałą życia, które według jej twórców powinno być nacechowane wolnością⁴⁵⁰. Głosili oni, że architektura nie jest kreacją neutralnych przestrzeni, lecz z założenia służy odzwierciedlaniu, tłumaczeniu i wreszcie formowaniu życia⁴⁵¹. Wąs pisze o kościele w Neviges, że „koncepcji »uczłowieczenia« i »ożywienia« architektury odpowiada także aranżacja wnętrza. Przestrzeń wewnętrzna pozbawiona została osiowości, a swobodnie zgrupowane wokół przestrzeni centralnej pomieszczenia boczne powodują, że pielgrzymi [...] w nieregularnych grupach gromadzą się wokół ołtarza”⁴⁵². Zespół Böhma zaproponował nowy sposób organizacji przestrzeni miejsca kultu na różnych poziomach użytkowania, a sama forma utrwaliła ten zamysł poprzez defragmentację, czyniąc każdą ze składowych wariacją na temat kryształu. Według Pehnta złożoność tej struktury wynika z tego, że nawet Böhm w swoich wybranych projektach wykorzystuje kreatywne bogactwo przestrzeni kształtowanych w przeszłości przez Giovanniego Battistę Piranesiego⁴⁵³. Jego dzieło jest utrzymane w duchu *Gesamtkunstwerku*⁴⁵⁴. Świadczy o tym zarówno główna bryła, jak i użyty materiał budowlany, a także pojedyncze detale, takie jak okna, uplastyczniające całość zgodnie z ogólną koncepcją.

Zindywidualizowana przez Böhma definicja architektury opierała się na ekstremalnej plastyczności, a ta z kolei polegała na stosowaniu kontrastów w obszarze bryły i oświetlenia⁴⁵⁵. Charakterystyczny element kompozycji wnętrza sanktuarium w Neviges stanowią galerie, w których inicjuje się oryginalna gra światłocieniowa (ryc. 4.4). Subtelne doświetlenie wnętrza przypomina rozwiązania helioplastyczne zastosowane wcześniej przez Dominikusa Böhma w kościele św. Józefa w Zabrze, co może sugerować, że legitymujący się rodzinną tradycją Gottfried



Ryc. 4.4. Gottfried Böhm: kościół Matki Bożej Królowej Pokoju – wnętrze, Neviges /DE/ 1973

⁴⁴⁷ P. Blundell Jones, *Gottfried Böhm: Town...*, op. cit., p. 54.

⁴⁴⁸ A. Serafin, *Gottfried Böhm's creativity: architecture as a sculpture made of concrete*, [in:] *Intelligence, creativity and fantasy*, ed. M.S. Ming Kong, M.R. Monteiro, CRC Press Taylor & Francis Group, London 2020, p. 112.

⁴⁴⁹ W. Pehnt, *Das Ende der Zuversicht. Architektur...*, op. cit., p. 223.

⁴⁵⁰ C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury...*, op. cit., s. 252.

⁴⁵¹ W. Finke, *Die Wallfahrtskirche von Neviges. Zum 80. Geburtstag...*, op. cit., p. 250.

⁴⁵² C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury...*, op. cit., s. 250–251.

⁴⁵³ W. Pehnt, *Gottfried Böhm*, op. cit., p. 235.

⁴⁵⁴ E. Kossel, *Orte der Stille...*, op. cit., p. 270.

⁴⁵⁵ M.E. Köck, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 154.

świadomie kontynuował tę ideę⁴⁵⁶. Według Klausa von Beyme można mówić wręcz o mistycznym charakterze tego wnętrza, do czego przyczynia się jego doświetlenie poprzez charakterystycznie okna w połaciach dachowych⁴⁵⁷. Skąpo oświetlone wnętrze przypomina wielką jaskinię⁴⁵⁸. To z kolei w sferze atawistycznej było swego rodzaju myślowym powrotem do pierwotnych form bytowania. Böhm zakładał bowiem, że nowoczesna architektura sakralna powinna, niezależnie od jej roli kulturotwórczej, jawnie odwoływać się do emocji. To również sprawia, że na tle bardzo licznych dzieł architekta świątynia w Neviges prezentuje najczystsza postać neoekspresjonizmu.

Paradoksem współczesnej niemieckiej architektury wydaje się natomiast, że nowe zastosowania dla form abstrakcyjnych zostały szybciej zaadaptowane przez Kościół niż przez publiczne instytucje i przemysł, których ciągła modernizacja z natury rzeczy stymuluje stale zmieniające się oczekiwania wobec architektury⁴⁵⁹. Sam Finke jako autor wyjawiał, że projekt powstawał wbrew ogólnym zasadom projektowania, zgodnie z którymi pierwszoplanową rolę powinna odgrywać funkcja, pociągająca za sobą ekonomiczną konstrukcję, przed estetyką, kształtującą się wprawdzie równolegle, ale poniekąd wynikowo⁴⁶⁰. Oparte na odwrotnych założeniach przedsięwzięcie w Neviges oznaczało prymat myślenia rzeźbiarskiego. Artystyczny wymiar kościołów brutalistycznych wymusza poszukiwanie powiązanej z nimi symboliki, z czym *post factum* pogodziła się nie tylko krytyka architektoniczna, ale również sami autorzy⁴⁶¹. Wśród znaczeń, które neoekspresjoniści przypisywali architekturze, na uwagę zasługują znaczenia związane z ideałem krystalicznej formy. To właśnie dla niej uzasadnieniem jest tradycja ekspresjonistyczna pierwszej połowy ubiegłego wieku.

Poza granicami *sacrum* motyw kryształu jest też rozpoznawalny w innych obiektach projektowanych przez Böhma. Przykładem – Kolpinghaus* w Kolonii (ryc. 4.5), budynek zaprojektowany w okresie międzywojennym przez Dominikusa Böhma i rozbudowany przez Gottfrieda w czasie pokrywającym się z powstaniem kościoła w Neviges. Projektując jego charaktery-



Ryc. 4.5. Gottfried Böhm:
Kolpinghaus - rozbudowa, Kolonia /DE/ 1973

* Pod nazwą *Kolpinghaus* kryje się grupa ośrodków, których działalność charytatywna została zainicjowana przez księdza i reformatora społecznego, Adolfa Kolpinga. Ich tradycja sięga połowy XIX wieku. Głównym celem tych jednostek było i jest wyrównywanie szans społecznych oraz budowanie więzi wspólnotowych. Współcześnie ośrodki te rozszerzyły swoją ofertę między innymi o aktywność edukacyjną i stanowią jeden z filarów szkolenia zawodowego dla ludzi o słabszym dostępie do rynku pracy. Jednostki te oferują też bazę noclegową i gastronomiczną dla swoich podopiecznych.

⁴⁵⁶ T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze...*, op. cit., s. 59.

⁴⁵⁷ K. von Beyme, *Expression und Mysterienraum. Wallfahrtskirche Maria Königin des Friedens, Velbert-Neviges, 1964–68. Gottfried Böhm*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland...*, op. cit., p. 362.

⁴⁵⁸ M. Tobolczyk, *Ekspresjonizm w architekturze europejskiej...*, op. cit., s. 69.

⁴⁵⁹ K. James-Chakraborty, *Abstract forms were espoused more quickly...*, op. cit., p. 11.

⁴⁶⁰ W. Finke, *Die Wallfahrtskirche von Neviges. Zum 80. Geburtstag...*, op. cit., p. 250.

⁴⁶¹ C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury...*, op. cit., s. 12.

styczny wykusz w elewacji, architekt wzbogacił budynek o formę, która nawiązuje do „kryształowej estetyki” propagowanej w przeszłości przez pionierów ekspresjonizmu. Jako materiał wykończeniowy celowo zastosowano beton. Mimo że nowa zewnętrzna aranżacja ogranicza się pod względem wizualnym jedynie do roli „fasadowej nakładki”, skutecznie umożliwiła identyfikację obiektu z innymi projektami architekta z tego czasu.

Monolityczne twory przestrzenne przypominające kształtem kryształ bądź jego wariacje nie są domeną zabudowy charakterystycznej dla południowych terenów. Co więcej, nie ograniczyły się one jedynie do kręgu zainteresowań architektury sakralnej, do której ze względów zarówno ideologicznych, jak i funkcjonalnych, w naturalny sposób przyległy najsilniej. Takie formy zainspirowały też między innymi autorów zabudowy mieszkaniowo-handlowej Java w hamburskiej dzielnicy Hafencity (ryc. 4.6), chociaż ta najnowsza architektura wydaje się geograficznie i znaczeniowo odległa od wskazanych wcześniej realizacji Böhma.

Kompleks identyfikuje pryzmatyczna forma pełniąc rolę podpory na środku tarasu wieńczącego przyziemną kondygnację. Betonowy filar, przenikając się ze spodnią częścią podpieranego przez niego stropu, tworzy z nim wspólną monolityczną strukturę, wyłaniającą się z prostopadłościennego blokowego układu zdominowanego przez ceglane płaszczyzny. Budynek wchodzi w relację z otaczającą go zwartą zabudową poprzez przestrzenne otwarcie, którego centralnym punktem jest owa betonowa rzeźba⁴⁶². Wyraźne odciski szalunków, za pomocą których nadawano kształt betonowej masie na etapie wykonawstwa, podkreślają surowy charakter budulca. Paradoksalnie, zarówno tutaj, jak i we wcześniejszych przykładach, surowość materiału współgra w warstwie skojarzeniowej z krystaliczną doskonałością.



Ryc. 4.6. Andreas Schuldes, Anett-Maud Joppien, Joachim Stephan, Albert Dietz: budynek mieszkalno-handlowy, Hamburg /DE/ 2009

SZKLANE STRUKTURY

Odwołania współczesnej architektury do kryształowej estetyki nie zawsze są dosłowne. Zbieżności z osiągnięciami weimarskiej myśli architektonicznej bywają często bardzo zakamuflowane. Ekspresjonizm wyrażał swą wiarę w społeczny przełom uznając siłę sprawczą metafory „szklanych domów”, dlatego fascynacja rozwojem technologii budowlanej opartej na zastosowaniu szkła przybierała emocjonalną „postać romantycznego zachwyty i przesadnej egzaltacji”⁴⁶³. Zanim funkcjonałści zaczęli – z charakterystycznym dla nich praktycznym podejściem – wykorzystywać ten materiał na szeroką skalę, ekspresjoniści otoczyli

⁴⁶² *Wohn- und Geschäftshaus Hafencity*, [in:] <http://www.dietz-joppien.de/en/overview/31/wohn-und-geschäftshaus-hafencity> [dostęp: 06.01.2020].

⁴⁶³ M. Tobolczyk, *Ekspresjonizm w architekturze europejskiej...*, op. cit., s. 61.

szkło niemal mistyczną czcią. Szczególne zasługi w tej dziedzinie miał Arthur Korn, dla którego transparentność architektury była wręcz imperatywem⁴⁶⁴. Dla przykładu – jego apoteoza średniowiecznych witraży dotyczy cech estetycznych, bardziej niż funkcjonalnych*. Tymczasem dla ekspresjonistów szkło było już jednoznacznie symbolem doskonałości powiązanej z istotą kryształu, bardziej niż środkiem wyrazu transparentności postaw społecznych.

Współcześnie taką preferencję dla szklanych struktur można dostrzec w niektórych pracach Petera Böhma. Mimo że projektant nie nawiązuje do neoekspresjonistycznych rzeźbiarskich kompozycji Gottfrieda, to jednak kontynuując niejako rodzinną tradycję, wyraża w berlińskim domu handlowym Peek & Cloppenburg (ryc. 4.7) ducha Scheerbartowskiej idei. Obiekt jest ekspozycją technicznych i estetycznych możliwości, jakie daje dziś wykorzystanie szkła do rozwiązań konstrukcyjnych.

Banham cytuje fragment rozprawy Arthura Korna *Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand* („Szkło jako materiał budowlany i jako towar”):

„Nic nie zginęło z bogactw tej wcześniejszej twórczości, ale została ona ukształtowana na nowo z innych elementów dla nowych funkcji. Otworzył się nowy świat szkła, który pod względem piękna niczym nie ustępuje gotyckim witrażom. Jednak zyskaliśmy nad nimi rozstrzygającą przewagę, gdyż udało się nam stworzenie samodzielnej szklanej powłoki. [...] Tu właśnie dokonał się zwrot, który wobec całej przeszłości wniósł coś absolutnie nowego: zniszczenie zewnętrznej ściany, która przez tysiące lat musiała być wykonywana z solidnych materiałów [...]. W tej nowej sytuacji ściana zewnętrzna przestała być widoczna. Wnętrze, głębokie przestrzenne i tworzące formę konstrukcje ujawniają się, widoczne poprzez szklaną ścianę. Ona sama jest tylko zaznaczona, jest tylko nieco wyczuwalna przez refleksy światła, załamania i odbicia. W tym właśnie uwidocznia się wielka odrębność szkła w porównaniu ze wszystkimi materiałami używanymi dotychczas: ono jest i go nie ma. Jest ono wielką tajemniczą membraną, delikatną i równocześnie mocną”.

[za:] R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*, przeł. Z. Drzewiecki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 363–364.



Ryc. 4.7. Peter Böhm: dom handlowy, Berlin /DE/ 1995

⁴⁶⁴ D.A. Barnstone, *The transparent state. Architecture and politics...*, op. cit., p. XIII.

Przezroczyste tafle zdają się spływać po korpusie budynku, podczas gdy zewnętrzna sztywna rama – wbrew jej rzeczywistej funkcji konstrukcyjnej – sprawia wrażenie, jakby służyła jedynie utrzymaniu rygoru warunków zabudowy obowiązujących wzdłuż okolicznych ulic. W istocie układ budynku jest oparty na siatce kwadratów, przez co ma bardzo zgeometryzowany charakter, a dodatkowo podkreśla to regularny wewnętrzny dziedzińiec wpisany w wielokrotność takich modułów.

Nawiązania do tej konwencji są widoczne również w obszarze działalności Szkoły Grazkiej. Można je odczytać chociażby w projekcie tuneli cieplarnianych, który Volker Giencke opracował dla ogrodu botanicznego w Graz (ryc. 4.8). Pomimo że sama funkcja laboratorium botanicznego wymusiła zastosowanie przezroczystego materiału dla przegród zewnętrznych – szkło pełni tu też rolę symboliczną. Katia Huemer i Barbara Steiner opisują architektoniczną wyrazistość tych budowli jako zdefiniowaną poprzez zastosowanie zakrzywionych, podwójnych elementów ze szkła akrylowego, zaciśniętego w konstrukcji nośnej⁴⁶⁵. Zdaniem Andrei Nussbaum wypukłe elementy ze szkła akrylowego określają architektoniczną ekspresję wynikającą ze wstępnego sprężenia tej konstrukcji⁴⁶⁶. Werner uznaje paraboliczny kształt tuneli za wynikły z potrzeby dostosowania się projektowego do naturalnego wzrostu roślin⁴⁶⁷, a więc przesłankę zastosowania określonego przekroju należałoby uznać za czysto funkcjonalną.



Ryc. 4.8. Volker Giencke: tunele cieplarniane, Graz /AT/ 1995

⁴⁶⁵ K. Huemer, B. Steiner, *Gewächshäuser Botanischer Garten der Universität Graz*, [in:] *Graz Architektur. Rationalisten, Ästheten, Magengrubenarchitekten, Demokraten, Mediakraten*, eds. B. Steiner, E. Schlögl, Kunsthaus Graz, Universalmuseum Joanneum, Graz 2017, p. 51.

⁴⁶⁶ A. Nussbaum, *Glashäuser im Botanischen Garten der Universität Graz*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich...*, op. cit., p. 228.

⁴⁶⁷ F.R. Werner, *Glass houses for the botanical garden, KFU*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. B11.

Zauważa on też, że choć kształty te poddano surowemu dyktatowi geometrii, pojawiają się zaskakujące efekty przestrzenne⁴⁶⁸. Pelkonen natomiast utrzymuje, że Giencke, związany wprawdzie programowo ze Szkołą Grazką, był najbardziej ze wszystkich jej przedstawicieli zdystansowany do organicznego języka architektury⁴⁶⁹. Jego prace postrzega jako alternatywny wobec pozostałych reprezentantów styryjskiego środowiska rodzaj pomostu łączącego współczesność z tradycją weimarską.

Zdaniem krytyczki Giencke zamiast wpasować się w obowiązującą retorykę, zajął pozycję w zróżnicowanych peryferyjnych obszarach nowoczesności, jednocząc się z tradycją ustanowioną między innymi przez Hugona Häringa, Scharouna Häringa, Scharouna i Mendelsohna. Jednak w miejsce preferowanych przez nich romantycznych i ekspresjonistycznych form architekt zapropozował język konfrontacji i wątpienia⁴⁷⁰. Konwencja zderzenia jest szczególnie rozpoznawalna w planie całego założenia projektowego, zgodnie z którym trzy główne bryły zostały zestawione pod różnymi kątami. Tak zakomponowaną całość przecina dodatkowo trasa wyznaczona przez korytarz, który Werner nazywa „promenadą architektoniczną”⁴⁷¹. Budowa tuneli cieplarnianych w ogrodzie botanicznym oznaczała bowiem wejście w sferę dekonstrukcji „kryształowej formy”, co oczywiście w pewnym stopniu dokonało się już w realizacji kościoła w Neviges Gottfrieda Böhma. Ponad dwie dekady później Giencke mógł realnie uwypuklić konfrontację kształtów, posługując się obiektami kubaturowymi o specyfice liniowej.

NA POLU DEKONSTRUKCJI

Dalsza potrzeba rozwoju formy architektonicznej prowadzi do stopniowej dekonstrukcji form, od nieznacznie zdeformowanych po w różnym stopniu zdefragmentowane. Za przykład takich działań na gruncie projektowania budynków mogą posłużyć niektóre realizacje grupy Coop Himmelblau, w których architektura przybiera postać jedynie odkształconą i nie wkracza jeszcze w sferę ekspozycji konfliktów przestrzennych.

Budowa centrum kinowego UFA Kristallpalast w Dreźnie (ryc. 4.9)

była jednym z elementów gospodarczej restytucji niemieckiego przedsiębiorstwa kinematograficznego związanego bezpośrednio z istniejącą od 1917 roku wytwórnią filmową. Projekt architektoniczny multikina przygotował zespół Coop Himmelblau*.

Budynek wydaje się urzeczywistnieniem marzeń niemieckich

ekspresjonistów, promujących swe idee na początku XX wieku⁴⁷². Można w nim jednak dostrzec reminiscencje koncepcji architektonicznej Scharouna. Z tej perspektywy widzi go Kenneth Frampton. W autorskim tekście *European Expressionism: from the Crystal Chain to Coop Himmelblau 1901–1998* przedstawia on tezę, jakoby

* Poza głównymi projektantami, Verena Perius i Tomem Wiscombe, nad tą aranżacją pod szyldem Coop Himmelblau Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky+Partner pracowali również architekci: Eric Geddes, Alex Hagner, Spencer Hunt, Laura King, Johannes Kraus, Miro Krawczinski, Andreas Mieling, Stefanie Murero, Florian Pfeifer, James Puckhaber, Stefano Pujatti, Jennifer Rakow, Stephanie Reich, Andreas Schaller, Karolin Schmidbaur, Alexander Seitlinger, Bernd Spiess, Michael Volk, Andras Westhauser, Susanne Zottl.

⁴⁶⁸ Ibidem

⁴⁶⁹ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 58.

⁴⁷⁰ Ibidem.

⁴⁷¹ F.R. Werner, *Glass houses for the botanical...*, op. cit., p. B11.

⁴⁷² T. Kozłowski, *Architektura emocji i przypadku: przeciw tradycji architektury*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 1–A, 2009, s. 353.

kompleks kinowy UFA był następstwem twórczości Scharouna, która zdominowała niemiecką kulturę w drugiej połowie XX wieku⁴⁷³. Różne opinie pozwalają jednak stwierdzić, że Coop Himmelblau poprzez projekt „Kryształowego Pałacu” świadomie i w sposób kontrolowany kontynuuje tradycję ekspresjonistyczną.



Ryc. 4.9. Verena Perius, Tom Wiscombe: centrum kinowe UFAKristallpalast, Drezno /DE/ 1998

Idea budynku bazuje na wzajemnym przenikaniu się dwóch sfer. Prix, lider Coop Himmelblau, wyjaśniał podczas swojego wykładu „Architecture at the end of the twentieth century” w 1998 roku w wiedeńskim ratuszu, że założenie oparto na zestawieniu rzeźby z kryształem⁴⁷⁴. Jeden z komponentów tego architektonicznego układu współtworzą masywne betonowe elementy konstrukcyjne o ponadstandardowych wymiarach, zintegrowane z korpusem z salami kinowymi wewnątrz, drugi określa aluminiowo-szklana struktura. Prix tłumaczył, że publicznie dostępna część wejściowa została niejako opakowana kryształową masą⁴⁷⁵. W wywiadzie udzielonym w 2000 roku Gerfriedowi Sperlowi uzasadniał, że szklana forma kinowego centrum obrazuje niby zastygniętą w ruchu masę uległą pozornej krystalizacji⁴⁷⁶. Budynek zawiera liczne biegi schodowe, rampy i kładki. Jeden z takich traktów zakończono ślepo, co jak przyznał architekt, wynikało z dominacji aspektów ściśle plastycznych nad funkcjonalnymi⁴⁷⁷. Praca nad wstępnym modelem budynku

⁴⁷³ K. Frampton, *The evolution of 20th century architecture. A synoptic account*, Springer, Wien-New York [2007], p. 75.

⁴⁷⁴ *Architecture at the end of the twentieth century. Lecture by W.D. Prix at the city hall, Vienna. 1998*, [in:] *Get off of my cloud, ...*, op.cit., p. 200.

⁴⁷⁵ *Space for a chance. Lecture by W.D. Prix at the Any Conference in New York City, 2000*, [in:] jw., p. 222.

⁴⁷⁶ *The psyche of architecture. Wolf D. Prix in conversation with Gerfried Sperl, 2000*, [in:] jw., p. 280.

⁴⁷⁷ W.D. Prix, *In between or only unstable points can be points of departure*, [in:] *Essays on architecture...*, op. cit., p. 160.

była podporządkowana zamysłowi generalnemu wyeliminowania konwencjonalnej fasady dla umożliwienia nieskrępowanego modelowania przestrzeni ogólnego przeznaczenia, której finalnie nadano formę nieregularną i półprzezroczystą.

System ukształtowano zatem w oparciu o wzajemną przestrzenną interakcję dwóch składowych. Prix deklaruje, że dzięki takiemu dualizmowi budynek ma dwa niezależne oblicza, i porównuje go z alegorycznymi przedstawieniami Janusa⁴⁷⁸. Rzeczywiście, krystaliczna bryła uformowana z metalowo-szklanych paneli, stanowi przeciwieństwo betonowej stylistyki, która uwidacznia się od strony głównej arterii komunikacyjnej. Celem, jaki stawiali sobie autorzy, było zniesienie centralnej perspektywy⁴⁷⁹. To jakby protest przeciwko renesansowemu porządkowi, który na stulecia zdominował sztukę kształtowania przestrzeni. Budynek ma aż sześć elewacji, co wynika z potrzeby dostosowania go do płynnej przestrzeni miejskiej. Oprócz osobiwej geometrii charakterystyczna jest jego plastyczna różnorodność.

Dodatkowy czynnik pobudzania wrażeń i zwielokrotniania znaczeń stanowi iluminacja. W zamyśle autorów budynek miał być rozpoznawalny jako rozświetlony kryształ⁴⁸⁰. Barwę światła zróżnicowano – zmienia się zależnie od pory roku i dnia, a dodatkowo wprowadzono tonalne przejście od oświetlenia ciepłym kolorem w dolnej strefie budynku, do chłodnych barw w jego górnych partiach. Prix wyjaśnił, że projekcję świetlną potraktował jak materiał budowlany, dzięki czemu kryształowa forma całkowicie zmienia się w czasie, a budynek ulega przeobrażeniom nie tylko w sensie przestrzennym⁴⁸¹. Światło zostało potraktowane jako pełnoprawny komponent architektury. Prix czyni jednak zastrzeżenie, że brak symetrii i nieuporządkowanie tego przestrzennego układu świadczą o tym, że aranżacja nie odwzorowuje doskonałości kryształu. Według lidera Coop Himmelblau, ukształtowanie budynku jest raczej odpowiedzią na potrzeby płynnie ukształtowanej przestrzeni miejskiej⁴⁸². W opinii architekta realizacja tego budynku unaocznia możliwość zdynamizowania publicznej przestrzeni poprzez skrajne odkształcenie bryły, co sprawia, że nie ogranicza ona swobody ruchu na placu, a jednocześnie częściowo go domyka⁴⁸³. Chociaż w Dreźnie wykorzystano metodę plastycznej dekonstrukcji, podejście twórcze, jakie charakteryzuje to przedsięwzięcie budowlane, opiera się przede wszystkim na powtórzeniu ekspresjonistycznego modelu kryształowej estetyki. W tym sensie budynek należy do grupy unikalnych realizacji na tle najnowszej architektury krajów niemieckojęzycznych*.

* Do takich nielicznych wyjątków należy także teatr Festspielhaus w austriackim Sankt Pölten. Autor projektu, Klaus Kada, zaproponował szklaną strukturę przypominającą kształtem poduszkę, która niczym obca forma wkracza w obszar prostopadłościowej estetyki korpusu budynku. Zresztą sam zespół Coop Himmelblau wykorzystuje motyw kryształu na dużą skalę także w realizacjach poza granicami Austrii i Niemiec. Przykładem jest choćby Musée des Confluences we francuskim Lyonie.

[Cf.: J. Giovannini, *Cloud, Crystal and Promenade*, "The New York Times", December 21, 2014, p. 22.

Oznacza ona zmianę ukierunkowania ekspresjonistycznych wizji związanych z symbolem kryształu – jednoznacznie i wprost – w stronę dekompozycji, co subtelnie uwidaczniało się już wcześniej w grazkim projekcie Gienckiego, jednak dopiero tutaj z pełnym rozmachem zainicjowało nowe poszukiwania formalne.

⁴⁷⁸ Ibidem, p. 159.

⁴⁷⁹ Coop Himmelblau [za:] *Architektura dzisiaj*, red. P. Jodidio, przeł. E. Tomczyk, Taschen: Köln 2003, s. 44.

⁴⁸⁰ *More and less. Lecture by W.D. Prix at the ETH Zürich, 1998*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 200.

⁴⁸¹ *Architecture at the end of the twentieth century...*, op. cit., p. 201.

⁴⁸² W.D. Prix, *In between or only unstable points...*, op. cit., p. 160.

⁴⁸³ *On urbanized landscapes – statement made by W.D. Prix at the symposium organized by the Westfälischer Kunstverein Münster on November 1993*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 447.

Tego rodzaju prób na szeroką skalę podjął się również Günter Behnisch. Zdaniem Tietza ten najbardziej znany przedstawiciel dekonstruktywizmu w Niemczech stara się ułatwić poprzez swoją twórczość recepcję trudnych przeciwieństw⁴⁸⁴. Jednym z imperatywów jest dla niego przełamanie symetrycznych, scentralizowanych schematów opartych na kształcie okręgu i prostokąta⁴⁸⁵. To jakby próba zaznaczenia, że istnieje możliwość wyeksponowania naruszonego ideału, jaki kryje się za symboliką kryształowej formy.

Dążenia te Behnisch ujawnił w zrealizowanym wspólnie z Manfredem Sabatke projekcie banku Landesgirokasse am Bollwerk w Stuttgarcie (ryc. 4.10). Założeniem było wypełnienie całego kwartału, jednak zarówno rozwarstwienie bryły, jak i wprowadzenie licznych podziałów w elewacjach oraz rozmieszczenie różnych usług w parterze pozwoliło uniknąć efektu miejskiej „monostruktury”. Wnętrze zabudowy stanowi ogólnodostępny dziedziniec z potężnym szklanym dachem o nieregularnych kształtach. Dach ten stanowi przekrycie głównego holu, na który poprzez heliostat kierowane jest południowe i wschodnie światło słoneczne. Dzięki takiemu technicznemu rozwiązaniu szklane tafle mogą połyskiwać nadając architekturze zamierzoną jakość plastyczną. Gra światła, koloru i wody to rezultat celowy. Autorzy z rozmysłem wykreowali animowane wnętrza urbanistyczne⁴⁸⁶. Zastosowanie szkła w tym przypadku znacznie wykracza poza jego czysto funkcjonalne właściwości. Stało się ono środkiem zaawansowanej aranżacji plastycznej.

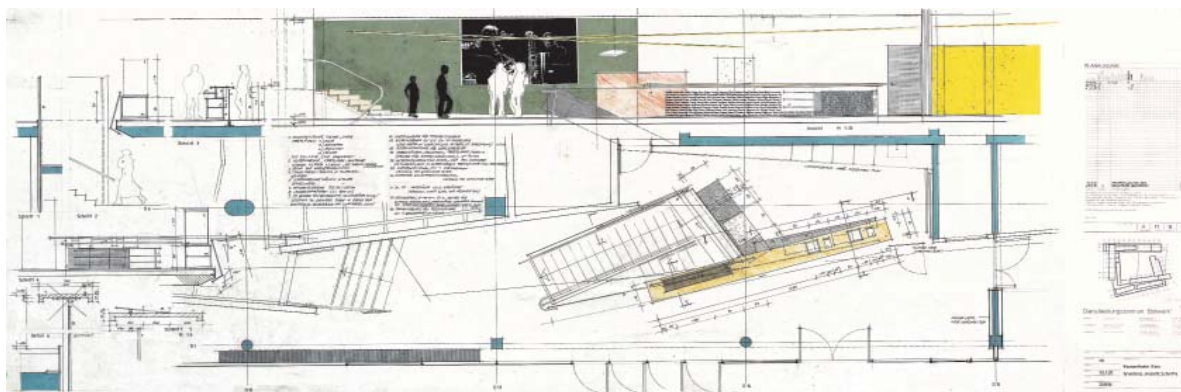


Ryc. 4.10. Günter Behnisch, Manfred Sabatke: Landesgirokasse am Bollwerk, Stuttgart /DE/ 1997

⁴⁸⁴ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 92.

⁴⁸⁵ G. Kähler, Behnisch & Partners, [in:] *New German architecture...*, op. cit., p. 222.

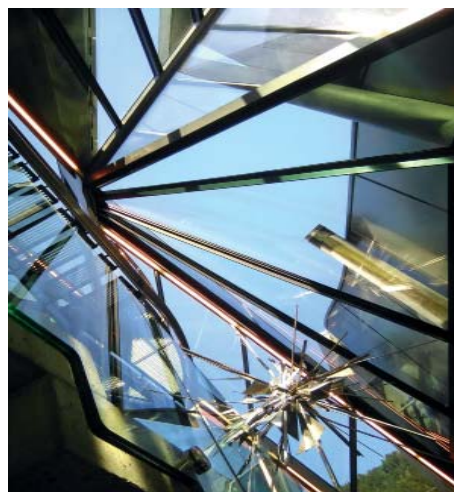
⁴⁸⁶ *Landesgirokasse am Bollwerk bank administration*, [in:] <https://behnisch.com/work/projects/0010> [dostęp: 15.10.2019].



Ryc. 4.11. Günter Behnisch, Manfred Sabatke: Landesgirokasse am Bollwerk - rzut klatki schodowej, Stuttgart /DE/ 1997

Autorzy wprowadzili w tej strukturze element destabilizujący jej oczywistość. Zauważalne subtelne zmiany kierunków spodziewanych tras wywołują dezorientację tak, by potencjalny użytkownik mógł odczuć celową dekompozycję wyobrażonego modelu (ryc. 4.11). Specyficzna estetyka uwidaczniająca się głównie w strefie wejściowej obiektu nie pozostawia złudzeń co do tego, że jest on zaawansowaną przestrzenną modyfikacją krystalicznego modelu (ryc. 4.13). Przekształcenie to jednak nie poddaje się prostemu opisowi geometrycznemu, a więc nie wynika z oczywistych, jednostopniowych modyfikacji przestrzennych, takich jak zmiana podstawowych wymiarów, podział na odrębne części, obrót, odwzorowanie na podobieństwo lustrzanego odbicia, ani z innych łatwych do zidentyfikowania zniekształceń. Przeciwnie – sprawia wrażenie niezaplanowanego i chaotycznego.

Projekty takie jak zrealizowany w Stuttgarcie mają swoje odpowiedniki także w obszarach, gdzie architektura styka się z rzeźbą. Jako egemplifikację można wymienić choćby Steinhaus Domeniga, w którym stalowe instalacje artystyczne stanowią integralną część aranżacji wnętrza (ryc. 4.12). Na przykład umieszczona w strefie wejściowej kompozycja „Explosion” stanowi rozwinięcie przedsięwzięcia realizowanego początkowo w ramach wystawy Architekturvisionen, która z kolei w 1984 roku była częścią programu festiwalu Steirischer Herbst. Poczynione przez Domeniga eksperymenty formalne sprowadzały się do analizy efektów kontrolowanej eksplozji nieregularnej struktury w kontrapozycji do żywiołowego zniszczenia układu uporządkowanego⁴⁸⁷. Te próby otworzyły kolejne możliwości rozwoju współczesnej architektury.



Ryc. 4.12. Günther Domenig: „Explosion”, Steindorf /AT/ 2008

⁴⁸⁷ M. Kuball, *Wen kümmert's, wer spricht, hat jemand gesagt, wen kümmert's?* [in:] Graz Architektur. Rationalisten..., op. cit., p. 29.



Ryc. 4.13. Günter Behnisch, Manfred Sabatke: Landesgirokasse am Bollwerk, Stuttgart /DE/ 1997

Podobne efekty uwiadcniają starania Heinza Macka związane z aranżacją przestrzeni Aegidientorplatz w Hanowerze (ryc. 4.14). Współpracując z pracownią Behnisha, artysta zaproponował instalację artystyczną umieszczoną ponad placem tak, by nie zakłócała jego funkcjonalności i nie ingerowała w aranżację już istniejącą. Zespół opisuje ten do dziś niezrealizowany projekt jako „światłą chmurę” tworzoną przez przestrzenną strukturę stalowych belek, w których odbija się otoczenie, światło, niebo, czyniąc tym samym niewidzialnymi pewne elementy i oferując zmienność⁴⁸⁸. Jak pisze bowiem o Behnischu Tietz: „W swoich konstrukcjach poszukuje on doświadczeń zupełnie skrajnych. Jednak mimo nieprzestrzegania zasad konstrukcyjnych jego projekt budowlany jest stabilny, choć stanowi obraz przeciwieństw”⁴⁸⁹. To uwiadcza się też w jego projekcie Norddeutsche Landesbank am Friedrichswall (ryc. 4.15), zlokalizowanego nieopodal wspomnianego Aegidientorplatz.

Obiekt ten szczelnie wypełnia cały kwartał miejski. Rozpoznawalność w przestrzeni urbanistycznej zapewnia mu wysokościowy segment górujący nad okoliczną zabudową. Zespół autorski twierdzi, że taka ekspresywna forma wieżowca odpowiada nieregularnemu ukształtowaniu historycznej zabudowy śródmieścia⁴⁹⁰. Poprzez zróżnicowanie tektoniki pionowa bryła budzi uczucie niepokoju⁴⁹¹. Samo wnętrze kompleksu stanowi publicznie dostępny dziedziniec. Znajdująca się tam woda, wypełniając rozległy, płytki zbiornik przyczynia się do powstania licznych odbić dziennego światła, które tym samym rozjaśnia dziedziniec. Wyłaniające się pod różnym kątem tafle szkła tworzą złożony nieregularny układ przypominający rozbitą strukturę kryształu (ryc. 4.16). Rozstrzygnięcia plastyczne są jednak w tym budynku poparte rozwiązaniami technicznymi, takimi jak podwójna szklana fasada, służąca dostarczaniu powietrza z centralnego dziedzińca do pomieszczeń na górnych kondygnacjach. Współcześnie bowiem autorzy często koncentrują się na łączeniu przyjętej konwencji plastycznej z wymaganiami technicznymi, czego dowodem jest między innymi ta hanowerska realizacja.



Ryc. 4.14. Heinz Mack, Günter Behnisch, Stefan Behnisch: instalacja artystyczna (niezrealizowana), Hanower /DE/ 2001



Ryc. 4.15. Günter Behnisch, Stefan Behnisch: Norddeutsche Landesbank am Friedrichswall, Hanower /DE/ 2002

⁴⁸⁸ *Architectural/artistic objects at Aegidientorplatz, Hannover*, [in:] <http://behnisch.com/work/projects/0092> [dostęp: 09.12.2017].

⁴⁸⁹ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 92.

⁴⁹⁰ *Norddeutsche Landesbank am Friedrichswall, Hannover*, [in:] <https://behnisch.com/work/projects/0044> [dostęp: 09.12.2017].

⁴⁹¹ W. Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900*, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2005, p. 473.



Ryc. 4.16. Günter Behnisch, Stefan Behnisch: Norddeutsche Landesbank am Friedrichswall, Hanover /DE/ 2002

Język formalny, jakim posłużono się we wskazanych tu budynkach, podkreśla indywidualny charakter tworzących je elementów. Według Tietza ta dekonstruktywistyczna wymowa „jako obraz zindywidualizowanego społeczeństwa jest dla Behnisha architektoniczną demonstracją”⁴⁹². Symbol kryształu nie jawi się tym razem jako idealna, spójna struktura, lecz jako nieuporządkowany zbiór jego składowych.

Taki też charakter przybrała cała seria budynków autorstwa Hartmuta Gruhla. Jego projekty realizowane w Kolonii wykazują cechy eksplozywnej modyfikacji jakiegś potencjalnie regularnej struktury. Przykładem jest modernizacja hotelu Chelsea (ryc. 4.17). Rozbudowa pochodzącego z 1960 roku obiektu polegała na osadzeniu na dotychczasowych murach nowego dachu. W efekcie rozszerzono funkcję o siedem nowych pokoi o nietypowych rozwiązaniach przestrzennych, możliwych między innymi dzięki zastosowaniu pochyłych ścian. Niektóre z tych wnętrz są dwupoziomowe, a część z nich ma tarasy. Niecodzienna aranżacja po wielokroć sprzyjała urozmaiceniu perspektywy widokowej w pomieszczeniach. Zewnętrznie obiekt zyskał akcent przestrzenny – narożną wieżę, która przybrała formę zdekonstruowaną, wpisując się tym samym w nurt „kryształowej estetyki” opartej na motywach dekompozycyjnych.

Kolejny przykład ekspresyjnych „kryształowych” dekompozycji stanowi siedziba firmy Unilever w Hamburgu (ryc. 4.18). Budynek centrali przedsiębiorstwa dla obszaru Niemiec, Austrii i Szwajcarii został wyeksponowany na tle nowo powstającej zabudowy dzielnicy Hafencity. Jego autonomię podkreśla lokalizacja – usytuowanie poza zwartą zabudową, nad samym brzegiem Łaby, określające tym samym południowy przyczółek tego obszaru. Uwagę przyciąga ofensywna „szkliwiona” forma obiektu zaprojektowana przez zespół Stefana Behnisha*. Pojawiające się tu motywy dekompozycyjne – ukośne linie przecinające elewacje – odpowiadają w większym stopniu potrzebie zdynamizowania kompozycji niż uwidocznienia paradoksów konstrukcyjnych. W zasadzie pasy te mają uzasadnienie praktyczne jako profile usztywniające strukturę podwójnej fasady, która niczym ekran okrywa budynek nadając mu jednolity połyskujący charakter.



Ryc. 4.17. Hartmut Gruhl: Chelsea - przebudowa, Kolonia /DE/ 2004

* Wraz ze Stefanem Behnischem zespół Behnisch Architekten współtworzyli Robert Hösle, Robert Matthew Noblett, Stefan Rappold i Jörg Usinger.

⁴⁹² J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 92.



Ryc. 4.18. Stefan Behnisch: siedziba Unilever, Hamburg /DE/ 2009

Sercem budynku jest wieloprzestrzenne atrium (ryc. 4.19). Ten ogólnodostępny obszar służący komunikacji jest równocześnie centralnym miejscem spotkań. W eksponowanie licznych kładek, schodów i pochylni wpływa na odczucie żywiołowej atmosfery, która panuje w obiekcie. Trójkątne elementy zadania, podwieszane oprawy oświetleniowe w formie okrężnych konstrukcji, pozornie przypadkowe kierunki przebiegu ciągów komunikacyjnych, wszystko to razem sprawia, że wyraźne stają się odwołania do prac konstruktivistów i ekspresjonistów, przez które przemawiała pozorowana dynamika. Także tutaj zderzenia form ostrych i obłych podkreślają silną ekspresję dzieła, co paradoksalnie współgra z założeniami zrównoważonej architektury, charakteryzującymi tę i szereg innych najnowszych realizacji Behnisha. Obecnie odczuwalne jest bowiem w tych pracach przesunięcie akcentu na współistnienie założeń plastycznych i technicznych, bardziej niż emanacja pierwotnej idei dekonstruktywistycznej.



Ryc. 4.19. Stefan Behnisch:
siedziba Unilever – atrium, Hamburg /DE/ 2009

SZKŁO JAKO MEDIUM W ARCHITEKTURZE

Ekspresjonizm od samego początku był nurtem bardzo symbolicznym. Kryształ stał się jednym z jego estetycznych atrybutów. Na tle wczesnego dorobku twórczego pionierów nurtu wyróżniały się między innymi emfatyczne manifesty Tauta z charakterystyczną frazeologią jasności, blasku, połyskliwości, przejrzystości, światła, czystości kojarzonej z kryształem i szkłem: „Niech żyje to, co przejrzyste i jasne! Niech żyje czystość! Niech żyje kryształ! Niech po stokroć żyje płynna, wdzięczna, graniasta, mieniąca się światłem, błyszcząca, jasna, wieczna architektura!”⁴⁹³. Nie tylko architekci, ale również przedstawiciele innych dziedzin twórczych podtrzymywali tę narrację. Klee na przykład pisał o potrzebie odejścia od „tworzenia nieczystych kryształów”⁴⁹⁴. Fascynacja tym motywem wynikała z szerszego zainteresowania tworam natury, więc „szkicowane przez nich budowle zdają się samoistnie wyrastać z ziemi pod działaniem rozsadzających je witalnych sił i przyjmują formy krystalicznych gór, jak w Domu Kryształowym Brunona Tauta i w Marmurowej Katedrze jego brata Maxa oraz w berlińskim Wielkim Teatrze Hansa Poelziga, dekorowanym »naciekami stalaktytowymi«”⁴⁹⁵. Na kanwie tej twórczości wzrosło zainteresowanie samym szkłem, nie tylko jako funkcjonalnym materiałem budowlanym, lecz także jako medium architektonicznym.

⁴⁹³ B. Taut, *Down with seriousness! 1920*, [in:] *Programs and manifestoes on 20th-century...*, op. cit., p. 57, przeł. A. S.

⁴⁹⁴ Paul Klee, *Z Dzienników. 1915...*, op. cit., s. 270.

⁴⁹⁵ M. Tobolczyk, *Ekspresjonizm w architekturze europejskiej...*, op. cit., s. 61.

Według Pelkonen szklana architektura była umiarkowaną ekspresją niedopowiedzenia i fikcji, tak pożądaną przez nowoczesność, czego symptomy były widoczne już od XIX wieku, gdy według projektu Josepha Paxtona powstawał londyński Kryształowy Pałac⁴⁹⁶. Wczesna szklana architektura wywoływała skojarzenia związane z pożądaniem, siłą i zbiorowym doświadczeniem, toteż bardziej służyła celom przejściowym – organizacji wspólnoty, niż docelowym – osobistej kontemplacji⁴⁹⁷. Zanim ujawniło się jej czysto funkcjonalistyczne oblicze, które Banham nazywa „aseptyczną rolą architektury”⁴⁹⁸, posłużyła ona za symbol budowania wspólnoty. Sprawy społeczne stały się bowiem centralnym punktem zainteresowań ekspresjonistów, którzy poprzez taką architekturę próbowali integrować zbiorowość.

Nieco inaczej było w przypadku pawilonu szkła autorstwa Tauta. Jego styl Wolfgang Kil nazywa „figlarnym” (niem. *spielerisch*), przypisując mu znaczącą rolę w zakresie wynoszenia autorskiej architektury ponad racjonalizację masowej produkcji⁴⁹⁹. Sam architekt twierdził, że jedyną funkcją tej konstrukcji jest emanacja piękna⁵⁰⁰. Pawilony Tauta były w gruncie rzeczy realizacjami typowo komercyjnymi, a podbudowę ideologiczną dla nich stworzył niejako *post factum* Scheerbart. Pisarz wykreował bowiem utopijną wizję – elastyczną, jednocześnie wzniosłą i nadmysłową, która za pośrednictwem obrazu Tauta – lśniącego, idealnego tworu – mogła symbolizować umiędzynarodowienie wzorców estetycznych⁵⁰¹. Taut w oparciu o tę zasadę głosił hasło: „Rozświeć się szklisty i jasny nowy świat”⁵⁰². Upowszechnił się tym samym mit architektury „szklanych domów”, który wyrażał wiarę w społeczny przełom. Tak oto, „w atmosferze emocji związanych z zachodzącymi w Niemczech dramatycznymi przemianami społecznymi i politycznymi, fascynacja postępem technologii i możliwością eksplorowania nowych materiałów przybierała nieraz postać romantycznego zachwyty i przesadnej egzaltacji”⁵⁰³. Pelkonen zwraca uwagę, że rola szkła w takich okolicznościach sprowadzała się do wymiaru zarówno wizualnego, jak i duchowego. Moderniści głównego nurtu chcieli na przykład, używając szkła likwidować bariery optyczno-przestrzenne, zbliżać człowieka do otaczającej go przyrody. Scheerbart – wcielający się z kolei w rolę rzecznika ekspresjonizmu – według Pelkonen upatrywał w tym budulcu cech metafizycznych, które miały sprawiać, że zwykły dom urasta do roli katedry⁵⁰⁴. Neues Bauen natomiast nie eksponował szkła samego w sobie, lecz dyskretnie wykorzystywał jego cechy fizyczne.

⁴⁹⁶ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 70.

⁴⁹⁷ S. Buck-Morss, *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1989, pp. 129–130, [as cited in:] E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 71.

⁴⁹⁸ Zob.: R. Banham, *Rewolucja w architekturze...*, op. cit., s. 321.

⁴⁹⁹ W. Kil, *Leistung steigern. Ein Versuch, sich an Adolf Behne zu erinnern im leeren Feuerwehrhaus von Zaha Hadid in Weil am Rhein*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland...*, op. cit., pp. 171–172.

⁵⁰⁰ B. Taut, *Glashaus*, Werkbund, Köln 1914, p. 298, [as cited in:] K.K. Gutschow, *From object to installation in Bruno Taut's exhibit pavilions*, „Journal of Architectural Education” 2006, 59 (4), p. 68.

⁵⁰¹ K.K. Gutschow, jw., pp. 67–68.

⁵⁰² B. Taut, *Frühlicht, 1921*, [in:] *Programs and manifestoes on 20th-century...*, op. cit., p. 63; przeł. A.S.

⁵⁰³ M. Tobolczyk, *Ekspresjonizm w architekturze europejskiej...*, op. cit., s. 61.

⁵⁰⁴ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 71.

Zorganizowana w 1967 roku przez Werkgruppe Graz wystawa zatytułowana „Kristallisationen” ustanowiła pomost pomiędzy dokonaniem architektury weimarskiej a brutalizmem. W ten sposób na przykład prace Gottfrieda Böhma mogły legitymizować tradycję kryształowych struktur, mimo że były wykonane z betonu i eksponowały ten właśnie materiał. Ostatecznie architektura powróciła do stosowania szkła, wykraczając poza jego czysto użyteczne cechy. Dalszy rozwój zainicjowany na polu dekonstrukcji przyniósł bogactwo form, które jednak najnowsza architektura zdaje się ograniczać. Ostatnie dokonania zespołów projektowych cechują już bardziej powściągliwe rozwiązania plastyczne.

Podobnie jak w przeszłości, tak współcześnie wielu autorów związanych z krytyką architektoniczną przyrównuje pojęcie *ekspresywności* do pojęcia *ruchu ekspresjonistycznego*, który jednak był czymś więcej niż tylko artystycznym stylem. Był on bowiem pełną nadziei wizją nowego świata, co wiązało się ze szczególną wrażliwością jego twórców i zwolenników⁵⁰⁵. Uznając prymat funkcji architektura najnowsza koncentruje się zazwyczaj na użytecznych aspektach projektowej działalności. Przedstawione przykłady współczesnych realizacji dowodzą jednak, że dla niektórych projektantów idealistyczne wzorce ekspresjonistyczne, jak choćby związane z kryształową estetyką, wciąż stanowią motywację do wyzwalań architektury spod dyktatu skrajnego pragmatyzmu.

⁵⁰⁵ D. Alfrevic, *Visual expression in architecture*, „Architektura i Urbanizam” 2012, 31, p. 13.

OD PARADYGMATU ZŁOŻONOŚCI
DO SCHEMATU DYNAMICZNEGO



Na poprzedniej stronie:

**Günther Domenig, Hermann Eisenköck, Herfried Peyker: budynek biurowy T-Center,
Wiedeń /AT/ 2004**

fot. Aleksander Serafin

NIEREDUKOWALNA ZŁOŻONOŚĆ RELACJI PRZESTRZENNYCH

Zasadniczo architektura powinna dążyć do równowagi między życiem emocjonalnym i intelektualnym, przy założeniu wsparcia dla adaptacyjnych mechanizmów społecznych. Estetyczna złożoność wynika zaś z rewizji poglądu, zgodnie z którym logiczna konstrukcja i przejrzysta struktura nie odpowiadają rzeczywistym ludzkim potrzebom, ponieważ nie zapewniają poczucia bezpieczeństwa i komfortu, przez co rodzi się potrzeba urozmaicenia, zagadkowości czy nawet zaskoczenia⁵⁰⁶. Taki scenariusz zarysował postmodernizm, widoczny na przykład w omówionej wcześniej Neue Württembergische Staatsgalerie w Stuttgarcie. Welsch pisał: „Zadanie formowania nie może polegać na zamazywaniu wielości, ale na jej uznawaniu, demonstracyjnej obronie, a przede wszystkim na udanej instrumentacji. Należy rozwijać formy, które są unaocznieniem płodności takiego współgrania – są architektonicznie przekonujące i mają symboliczne znaczenie dla całości”⁵⁰⁷. Postmodernizm na bazie takiego konglomeratu stylowego przewyciężył tendencje zmierzające do oderwania człowieka od jego korzeni kulturowych.

Dalsze próby komplikowania architektonicznej formy (wzmaganie jej złożoności) prowadzą do stopniowej dekompozycji, czego następstwem staje się formy dynamizacja. Takie ukierunkowanie jednak oznacza powrót do form abstrakcyjnych, co łączy się z ekspresjonistyczną sztuką, w której orkiestracja wymagała form pozbawionych stylistycznego podłoża. Klee pisał wówczas, że celem twórcy jest dbałość o „kulturę czystego elementu”⁵⁰⁸. Promując w ten sposób abstrakcjonizm, artysta twierdził, że trzeba: „[w]yzwolić elementy, zespolić je w złożone grupy, rozczłonkować z nich nowe całości od różnych stron naraz, uzyskać polifonię artystyczną, nadać spokój przez zrównoważenie ruchów”⁵⁰⁹. Ten nurt połączył się dzisiaj z teorią emotywizmu, która co do zasady czyni rzeczywistość względną, nadając etyce status ekspresji subiektywnych doznań i uczuć. Emotywizm oznacza bowiem nierozstrzygalność sporów na poziomie racjonalnym⁵¹⁰. Następstwem tej tendencji są relatywistyczne idee genealogii. Ich odzwierciedleniem jest dekonstrukcja, kwestionująca dotychczasowe wartości i zasady architektury, także architektury nowoczesnej⁵¹¹. Wznoszone w tym duchu obiekty sugerowały, że kultura odrzuciła wszelką definitywność jako wzorzec. Wiązało się to z obaleniem dogmatu niezawodności „naukowej penetracji”, o której pisze Bubner w odniesieniu do Theodora Adorna⁵¹². Trzeba więc wyraźnie zaznaczyć, że dekonstrukcja zaistniała na niemieckiej i austriackiej scenie architektonicznej na mocy teorii krytycznej. Zgodnie z koncepcją Adorna twórczość ma możliwość rozsadzenia fałszywego społecznego pojęcia *jedności, sensu i subiektywności*⁵¹³. To w pewnym uproszczeniu stanowiło podstawę przekazu idei propagowanej przez Szkołę Frankfurcką, silnie oddziałującą na współczesną architekturę. Destabilizacja obowiązującego *status quo* zyskała odpowiednik w ekspansywnej formie przestrzennej. Paradigmat złożoności z wolna przeistaczał się więc w model dynamiczny.

⁵⁰⁶ A. Rejniak-Majewska, *Estetyczna złożoność i powrót znaczenia przeciw modernistycznym ideałom przejrzystości i ładu – zagadnienia architektury i projektowania*, „Dyskurs” 2006 nr 4, s. 217.

⁵⁰⁷ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 160–161.

⁵⁰⁸ Paul Klee, *O sztuce nowoczesnej*, 1924, przeł. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit., s. 287.

⁵⁰⁹ Paul Klee, *Wyznanie twórcy*, 1920, przeł. J. Maurin-Białostocka, [w:] *ibid.*, s. 277.

⁵¹⁰ A. Zaguła, *Arystotelesowskie i religijne źródła Nowego Klasycyzmu ...*, op. cit., s. 77.

⁵¹¹ *Ibidem*, s. 209.

⁵¹² R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, op. cit., s. 165–166.

⁵¹³ R. Różanowski, *Zrozumieć Adorna*, „Dyskurs” 2009 nr 9, s. 74–75.

PRZEJŚCIE OD DESTABILIZACJI STRUKTURY DO DYNAMIZMU

Najskuteczniejszym animatorem dekonstrukcji na polu architektury niemieckiej, ale przede wszystkim też austriackiej, została grupa Coop Himmelblau. Prix deklaruje, że – w kontekście odniesień do sztuki i społeczeństwa – jego zespół pozostaje właśnie pod wpływem Szkoły Frankfurckiej⁵¹⁴. Według Klotza architekci z Coop Himmelblau rozszerzają zakres komunikacji na wszystkie dziedziny życia. Budując, rozpoczynają od analizy konstruktywistycznej, później formują skomplikowaną całość. Końcowy efekt – choć paradoksalnie jest jednocześnie chwiejny i zdecydowany – ma na celu zademonstrowanie dynamiki absurdu⁵¹⁵. Architektura ta z zagadnienia złożoności wyprowadziła formułę, która implikowała powstanie energetyzującej formy dominującej nad otoczeniem.

Jednym z przykładów nieśmiało rodzącej się konwencji estetycznej jest powstały w Wiedniu budynek mieszkalny SEG Apartment Tower (ryc. 5.1), najwcześniejszy z projektów, które zrealizowano na terenie miasta według koncepcji zespołu Coop Himmelblau. Przekonany, że kontrowersyjna wówczas aranżacja otworzy nowe możliwości przed miejską przestrzenią, Prix podsumował przewidując i z nieskrywaną pewnością siebie, że wyjątki ustanawiają regułę⁵¹⁶. Obiekt autorstwa Seppa Weichenbergera, pełniącego tutaj funkcję głównego projektanta, przedstawił złożoną, a przy tym dynamiczną strukturę przestrzenną. Podłużne, zarówno wertykalne, jak i ukośne poprowadzone elementy fasadowe nadały lekkości optycznej i zdynamizowały konstrukcję. Wiedeński wieżowiec jest przykładem potencjału asymetrii, jej przewag nad symetrią jako rozwiązaniem przestrzennym oraz świadectwem możliwości wizualnego uatrakcyjniania elewacji przy jednoczesnym efektywniejszym planowaniu funkcjonalnym i dostosowaniu się do otoczenia, czym można uzasadnić ówczesny wzrost popularności takich rozwiązań⁵¹⁷. Rzeczywiście ostatnie lata tysiąclecia przyniosły szereg kolejnych realizacji, które jednoznacznie sprzeciwiały się dotychczasowym surowym wzorcom formalnym.



Ryc. 5.1. Sepp Weichenberger:
SEG Apartment Tower, Wiedeń /AT/ 1998

Na etapie budowy Prix wspominał, że ważnym elementem projektu jest podwójna fasada, która niczym skóra oplata strukturę mieszczącą dwukondygnacyjne ogrody zimowe, co przekłada się na racjonalne gospodarowanie energią cieplną⁵¹⁸. Niezmiennie bowiem zagadnienia techniczne wymagały obrony przed

⁵¹⁴ *Baroque Himmelblau*. Wolf D. Prix in conversation with Rene Erven and Bärbel van Zanten, 2002, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 327.

⁵¹⁵ H. Klotz, *Vision der Moderne*, [in:] *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, ed. A. Gleiniger-Neumann, H.P. Schwarz, Deutsches Architekturmuseum/Prestel, München 1986, p. 24.

⁵¹⁶ *Power to fantasy. Speech for the topping out ceremony of the SEG-Apartment Tower*, 1997, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 469.

⁵¹⁷ A. Basista, *Kompozycja dzieła architektury...*, op. cit., s. 111.

⁵¹⁸ *The city as a field of clouds. Lecture by Wolf D. Prix at the International Architecture Forum, Prague*, 1996, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 157.

krytykami, którzy podnosili argument, że jest to architektura nastawiona na efekt estetyczny, a zaniedbująca aspekty praktyczne. Już dekadę wcześniej Prix deklarował, że pracownia nie będzie projektować neutralnych przestrzeni⁵¹⁹. Wyprowadzając swe idee z paradygmatu złożoności, porównał działalność Coop Himmelblau do wznoszenia Wieży Babel. W kontekście toposu pomieszania języków uzasadniał jednak, że różnorodność mowy, która w ujęciu biblijnym stała się uciążliwością i dla niepokornych budowniczych wieży zakończyła fiaskiem, okazuje się u progu drugiego tysiąclecia zaletą, a w związku z tym nie może prowadzić do pokory⁵²⁰. Pracownia wypracowała więc nowe standardy kompozycyjne.

Osobliwym przykładem realizacji utrzymanej w paradygmacie złożoności jest też budynek WDR Arkaden w Kolonii (ryc. 5.2). Jest to bowiem ważny przykład architektury, która buduje swą ekspresję w oparciu o dynamiczne relacje przestrzenne. Co jednak szczególnie istotne – unika przy tym formalnych cytatów z przeszłości, aczkolwiek przewija się tu jednak pewien historyczny motyw, jaki sugeruje nazwa przedsięwzięcia. Tytułowa arkada, będąca w istocie strefą przenikania się przestrzeni miasta i budynku, staje się tutaj centrum zainteresowań Gottfrieda Böhma. Wspólnie z Elisabeth i Peterem Böhmem zaprojektował on obiekt pełniący funkcję siedziby rozgłośni radiowej. Stanowi on w gruncie rzeczy rozbudowę kompleksu na rzecz koncernu medialnego WDR (właśc. Westdeutsche Rundfunk Köln), który od lat zajmował sąsiednią nieruchomość. Budynek mieści bibliotekę i archiwę, na parterze podstawową funkcję uzupełniono o powierzchnię usługowo-handlową w ogólnodostępnym pasażu, a poniżej poziomu terenu znajduje się wielostanowiskowy garaż. Pod względem użytkowym zatem obiekt odbiega od dotychczasowego profilu pracowni projektowej. Jak zaznacza Pehnt, utrzymano go również w niespotykanej dotąd konwencji plastycznej – kompozycja przypomina „składowisko chaotycznie ułożonych na sobie kontenerów”⁵²¹. Tę strukturę budowlaną przebija ciąg podcieni prowadzących wzdłuż Tunisstraße, ulicy stanowiącej ważną arterię komunikacyjną miasta.

Nietypowy dla rodzinnej firmy projekt o zabarwieniu dekonstruktywistycznym zawdzięcza swój „orzeźwiający” charakter inicjatywie Elisabeth Böhm⁵²². Projekty Gottfrieda Böhma na ogół bowiem charakteryzuje trwałe związanie obiektu z gruntem, rzadko więc występują w nich arkady, wykusze i innego rodzaju nadwieszenia. Pehnt pisał, że zamiłowanie architekta do tego, co stabilne, zniechęcało go do dekonstruktywizmu. W tym sensie budynek w Kolonii pozostaje wyjątkiem, chociaż nawet tutaj elementy nośne nie są pogrążone w żadnych zawiłych aktach, jak w przypadku realizacji czołowych przedstawicieli tej konwencji⁵²³. Lekkie zaokrąglenie głównej elewacji przydaje kompozycji żywotnego charakteru, ale w rzeczywistości wyprofilowanie to wynika z dostosowania linii zabudowy do granicy drogowego pasa. Główne wejście zostało zwieńczone zadaszeniem w najwyższym punkcie budynku. Jego łukowe połączenie zestawiono ze sobą na kształt skrzydeł, sugerując postmodernistyczną zabawę detalem, a dodatkowo dynamizując w ten sposób całość.

⁵¹⁹ *The desire for oblique walls. Coop Himmelblau I conversation with Peter Noever about urban living, 1986*, [in:] jw., p. 231.

⁵²⁰ *Freeing architecture from material constraints. Wolf D. Prix in conversation with Wolfgang Preß, 2001*, [in:] jw., p. 311.

⁵²¹ W. Pehnt, *Gottfried Böhm...*, op. cit., p. 234; przeł. A.S.

⁵²² U. Eichhorn, *Architektinnen. Ihr Beruf. Ihr Leben*, Taschen, Berlin 2013, p. 29.

⁵²³ W. Pehnt, *Gottfried Böhm*, Birkhäuser, Basel 1999, p. 9.



Ryc. 5.2. Gottfried Böhm, Elisabeth Böhm, Peter Böhm: WDR Arkaden, Kolonia /DE/ 1996

Wyjątkowo podatnym gruntem dla formowania nowej drogi rozwoju dla architektury okazała się stolica Styrii. Werner zwraca uwagę, że stosunkowo wczesnym przykładem kontrolowanego dynamizowania przestrzeni miejskiej jest jeden z budynków Karl-Franzens-Universität Graz (Uniwersytet w Grazu – ryc. 5.3)⁵²⁴. Ten mieszczący trzy wydziały gmach odznacza się trójpodziałem głównej fasady, co wyraźnie widać od strony Heinrichstraße, stanowiącej istotną arterię komunikacyjną miasta.

Kompleks identyfikują przede wszystkim trzy bloki kubaturowe. Widoczny od strony ulicy potrójny sektor z salami wykładowymi i bibliotekami został zestawiony z bryłą zaprojektowaną na planie litery U. Sercem budynku jest zadaszony pasaż, którego linia spaja obydwie części. Jego szklano-stalowa konstrukcja „drapieźnie” wystaje przed lico czołowych elewacji, dynamizując całość niczym strzała przebijająca nadrzedną strukturę. Werner zauważa, że podkreślony rytmem ukośnych szczeliny-owych okien rzeźbiarski charakter frontowej części kontrastuje z dekompozycją tylnej elewacji, która jest rodzajem wielokopre-



Ryc. 5.3. Wolfgang Kapfhammer, Johannes Wegan, Gert Koßdorff, Adolph-Herbert Kelz: budynek dydaktyczno-naukowy, Graz /AT/ 1991

⁵²⁴ F.R. Werner, *III Institute building, KFU*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. B05.

strzennej płaskorzeźby⁵²⁵. Obiekt stanowi świadectwo wczesnych symptomów odchodzenia od skomplikowanych wzorców na rzecz bardziej uproszczonych struktur, określających swój estetyczny byt poprzez nowy wyznacznik – paradygmat dynamizmu.

Dynamiczne wzornictwo analizowane na tle architektury krajów niemieckojęzycznych stało się wyrazem postępu w kontekście zmian zachodzących we wszystkich obszarach techniki⁵²⁶. Interesująca z tego punktu widzenia jest twórczość Kady, który jak pisze Kapfinger, „zidentyfikował rysę na funkcjonalizmie, z natury rzeczy obliczoną na techniczną doskonałość, i wychodząc poza wyobrażenie funkcjonalistów, kładł jeszcze większy nacisk na precyzję rozwiązań budowlanych, jednocześnie jednak posługując się niezwykle zindywidualizowanym językiem formalnym – bardzo oryginalnym filtrem artystycznym”⁵²⁷. Pozostając outsiderem Szkoły Grazkiej, Kada zaproponował alternatywny program dla awangardowej architektury, która rodziła się wówczas w regionie. Projektant od początku odmawiał zastosowania organicznego języka form, jaki charakteryzował realizacje związane z lokalnym środowiskiem⁵²⁸. Nie podporządkował się ani zoomorficznej konwencji, ani postmodernistycznej doktrynie, chociaż jego dzieła są wewnętrznie złożone.

Materializacją omawianego przesunięcia jest realizacja Institut für Pflanzenphysiologie (Instytut Fizjologii Roślin w Grazu – ryc. 5.4)*. Zadanie inwestycyjne polegało na rozbudowie zabytkowego obiektu, który przestał spełniać wymagania stawiane współcześnie jednostkom dydaktyczno-badawczym.

* Autorem budynku jest Klaus Kada wraz z głównymi projektantami: Wernerem Mosbacherem i Heribertem Alterbacherem. Opracowanie współtworzyli architekci: Heimo Math, Elisabeth Steiner, Frank Ranz, Wolfgang Strauß, Josef Ebner, Franz Leber oraz Angelika Vanek. Model wykonał Hubert Schuller.

Koncepcja opierała się na pozostawieniu wolnej przestrzeni wewnętrznego dziedzińca, który zajmuje skalisty ogród przeznaczony do hodowli wysokogórskich roślin. Istotnym wymogiem było oszczędzenie starodrzewu. Dlatego też kompleks składa się z historycznego budynku wraz z dobudowanym skrzydłem oraz z nowego bloku w głębi działki. Całość jest zespolona łącznikiem, tworząc w planie układ zbliżony kształtem do litery U. Pozwoliło to zachować walory przyrodnicze działki, a jednocześnie wyrazić zarysować przebieg jej granic ewidencyjnych od strony sąsiedniej nieruchomości.

Front nowej części podkreśla szeroki bieg betonowych schodów. Proporcje stopni od strony foyer zapewniają możliwość wejścia na podest, jednak wraz z odległością, schody zmieniają pochylenie na bardziej strome, tak że w narożniku przeistaczają się w pionową ścianę. Taka rzeźbiarska forma kaskadowa skutecznie akcentuje lokalizację głównych drzwi gmachu. Na plastyczne walory tego elementu wpłynęła między innymi radykalna decyzja o pozbawieniu go balustrad, co z natury rzeczy pogarsza komunikacyjną funkcjonalność. Monolityczne schody stanowią jednocześnie postument, na którym została posadowiona narożna dwupiętrowa część budynku mieszcząca sale wykładowe. Jej wyższa kondygnacja jest wspornikowo wysunięta ponad strefą wstępu, która z kolei została ukośnie wycofana względem linii zabudowy, zapewniając

⁵²⁵ Ibidem.

⁵²⁶ W. Voigt, *Mobil sein*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland...*, op. cit., p. 221.

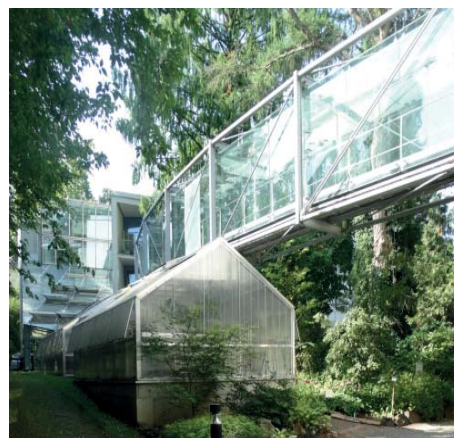
⁵²⁷ O. Kapfinger, *Transparenter Raum*, [in:] *Portraits österreichischer Architekten. Klaus Kada*, ed. O. Kapfinger, C. Mazanek, Springer, Wien 2000, p. 26.

⁵²⁸ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image ...*, op. cit., p. 58.

przedpole dla głównego wejścia. Przeszklony front górnego piętra, usytuowany dokładnie równolegle do linii regulacyjnej Schubertstraße, pozwolił podporządkować bryłę architektoniczną obowiązującym zasadom kształtowania lokalnego krajobrazu miejskiego.

Integralnym elementem kompleksu jest kładka o swoistej konstrukcji inżynierskiej, pozostawiająca ponad czterometrowy prześwit ponad poziomem gruntu. Stalowa struktura kratowa, licząca ponad trzydzieści sześć metrów długości, której plan zarysowano na łuku o promieniu czterdziestu czterech metrów, pozwoliła swoim ukształtowaniem zachować zieleń w głębi działki. Kapfinger porównuje naprężenie wygiętej konstrukcji do stanu koła samochodowego dokładnie w momencie, gdy traci ono przyczepność podczas pokonywania zakrętu⁵²⁹. Kładka ta, jak pisze Kapfinger, to symbol twórczego ryzyka, wyścigu „na ostrzu brzozy”, niczym krucha więź zindustrializowanego społeczeństwa z jego naturalnymi podstawami⁵³⁰. Ten motyw zakrzywionego ciągu ponad terenem jest efektem zabiegu projektowego analogicznego do zastosowanego w Kolonii, chociaż o nieporównywalnej z nim skali. Dokonania Kady w kontekście promocji dynamizmu mogą być postrzegane jako reminiscencja działalności wiedeńskich sytuacjonistów, celebrytów przypadkową chwilę jako ostateczne doświadczenie miasta⁵³¹. Ta kompozycja zostaje jednak ujęta w materialne ramy. Na dwóch końcach łącznika znajdują się przyczółki zintegrowane z kubaturą. Przybierają one formę odbojników⁵³², czytelnie osadzając, ale jednocześnie identyfikując ten element w całej bryle architektonicznej. Znajdują się tam także klatki schodowe, które zapewniają spełnienie podstawowych wymogów bezpieczeństwa jako dwie niezależne drogi ewakuacyjne.

Trzypiętrowy pawilon w północno-zachodniej strefie mieści laboratoria oraz większość pomieszczeń dydaktycznych i administracyjnych. Dwa równoległe trakty budynku wykonane w ortogonalnej ramowej konstrukcji są rozdzielone środkowym korytarzem i przesunięte względem siebie, umożliwiając lokalizację



Ryc. 5.4. Klaus Kada: Institut für Pflanzenphysiologie - rozbudowa, Graz /AT/ 1998

⁵²⁹ O. Kapfinger, *Transparenter Raum...*, op. cit., p. 20.

⁵³⁰ Ibidem.

⁵³¹ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 144.

⁵³² F.R. Werner, *Institute of Plant Physiology, KFU*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. B10.

szklarni w południowym narożniku. Optymalne warunki oświetleniowe zapewniono poprzez zastosowanie świetlika dachowego. Pojedyncze panele fasadowe, wyróżniające się 40-procentowym współczynnikiem przezroczystości, świadczą o wykorzystaniu efektu japońskiego Shoji⁵³³, co wydaje się interesujące na tle symbiozy architektury i przyrody, będącej istotą dalekowschodniej tradycji budowlanej. Pozostała część elewacji jest pokryta prostokątnymi, laminowanymi taflami z regularnie rozmieszczonymi oknami. Autorzy zniwelowali w tym obszarze dynamiczny charakter kompozycji nadany budynkom za pomocą łukowych kształtów w południowej strefie.

Problematykę nieredukowalnej złożoności w kontekście graficznych realizacji zamyka, ukończone w roku 2000, przedszkole autorstwa zespołu Wernera i Geralda Wratschko (ryc. 5.5). Przewidziano tutaj szereg funkcji towarzyszących, takich jak choćby poradnia dla rodziców. Istotnym wyznacznikiem na etapie projektowania było i w tym przedsięwzięciu zachowanie drzewostanu, obecnie przyległego do południowej elewacji. Ze względu na jedno drzewo rosnące od strony północnej konieczne było zastosowanie trójkątnego wycięcia w połąci dachowej. Dzięki temu rozwiązaniu linia okapu mogła wyznaczyć granicę pasa drogowego, a cały poziomy obrys – zostać wpisany w kształt prostokąta. Wycofanie fasady ze względu na roślinność stało się motywacją do wprowadzenia nieregularności w planie budynku.

Świadomą decyzją projektową było więc zastosowanie licznych przypadkowych kierunków, które zdominowały kompozycję pod względem wizualnym. Pojawiły się tutaj różne ukierunkowane ściany, zewnętrzne biegi schodowe oraz ogólnodostępny frontowy taras. Wszystkie one wyznaczają w przestrzeni jeszcze inne kąty. Wrażenie różnorodności dopełnia spodnie wykończenie zadaszenia z wyraźnymi, prowadzącymi wzrok liniami przetłaczanej blachy. Dodatkowo efekt wzmagają wznoszące się i opadające ramy konstrukcyjne. Werner wyjaśnia, że zamiast podkreślać granicę między wnętrzem i otoczeniem, projektanci zaoferowali płynne, zindywidualizowane przejście między naturą a budynkiem. Tutaj architektura koresponduje z różnorodną topografią terenu⁵³⁴. Realizacja budynku przy Dornschneidergasse w Grazu według planów pracowni Wratschko stała się więc swego rodzaju projektem kulminacyjnym. Wzniesiony pod koniec tysiąclecia kompleks, zwieńczając zbiór realizacji emanujących swoim wewnętrznym zróżnicowaniem, ustanowił przejście do architektury, której podstawowym wyznacznikiem będzie dynamizm.



Ryc. 5.5. Werner Wratschko, Gerald Wratschko: Dornschneidergasse Kindergarten, Graz /AT/ 2000

⁵³³ *Portraits österreichischer Architekten...*, op. cit., pp. 118–123.

⁵³⁴ F.R. Werner, *Dornschneidergasse Kindergarten*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. D11.

KONFRONTACJA KIERUNKOWA

Zwiększenie ekspresyjnego potencjału architektury wiązało się naturalnie także z wykorzystaniem postmodernistycznego paradygmatu złożoności. Jednak w odróżnieniu od ponowoczesności nowa ekspresja unikała historycznej narracji i złożonych połączeń epokowych cytatów. Zamiast tego w nowym ekspresjonizmie można wyróżnić grupę budynków, których architektura opiera się na reorganizacji funkcjonalistycznych układów przestrzennych. Powstała zatem grupa obiektów, za pomocą których zrealizowano scenariusz rozbudowywania nowoczesnych struktur, wykraczając poza czysto funkcjonalne zapotrzebowanie.

Jako jeden z pierwszych zademonstrował to Domenig, projektując budynek naukowo-dydaktyczny Technische Universität Graz (Politechnika w Grazu – ryc. 5.6). Jego koncepcja ma wszystkie cechy „funkcjonalnego ekspresjonizmu”⁵³⁵. Główne założenie architektoniczne projektu opiera się na skrzyżowaniu dwóch zasadniczych ciągów korytarzowych, do których obustronnie przylegają pomieszczenia użytkowe. Do nich dołączono trzecią przeszkloną bryłę, która wyznacza główny trzon komunikacyjny, dominujący wysokością nad pozostałymi. W poziomie przyziemia zaprojektowano dodatkowe kubatury, mieszczące między innymi audytorium. Całość stanowi zróżnicowaną wewnętrznie kompozycję, sprawiającą wrażenie swobodnego zestawienia prostopadłościennych kubatur.

Wyższą bryłę obrócono w stronę sąsiedniej konstrukcji, mieszczącej bibliotekę i archiwum. Tę zaś wybudowano zgodnie z linią przebiegu Technikerstraße, co wobec oddalenia instytutu od ulicy miało już zupełnie marginalne znaczenie. Niemniej, można tutaj w pewnym sensie mówić o uszanowaniu potencjalnej kompozycyjnej zasady urbanistycznej. Niższy trakt nawiązuje kierunkiem do pobliskiej Wastiangasse, której pas drogowy nie przylega jednak bezpośrednio do działki. Zarówno orientacja najwyższej części budynku, jak i drugorzędnych, parterowych nie znajduje już żadnego uzasadnienia w geometrii otoczenia. Ogólnie zatem można powiedzieć, że obiekt jest deklaracją odmowy podporządkowania się miejskiej hierarchii⁵³⁶. Kompozycja brył nie jest tu bowiem wartością wynikową w stosunku do aspektów funkcjonalnych, a przeciwnie – swoją obecnością narzuca standardy estetyczne otoczeniu.



Ryc. 5.6. Günther Domenig:
budynek dydaktyczno-naukowy, Graz /AT/ 1993

⁵³⁵ M. H. Contal, *Institute building Lessingstrasse, TU*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. C02; przeł. A. S.

⁵³⁶ Ibidem.

Sama plastyka nie ma tutaj charakteru dekoracyjnego. Wykończone połyskliwą fakturą metalu, pozbawione okien szczytowe ściany traktów przypominają ekrany. Ich sekwencja pozwoliła dodatkowo zaakcentować odrębność budynku od strony wjazdu na działkę. Ważną rolę spełnia też wsparcie górnych partii budynku na smukłych żelbetowych słupach. Całość zyskuje w ten sposób wizualną lekkość, która wspomaga wrażenie swobodnego nawarstwienia brył. Obiekt staje się tym samym rozpoznawalny na tle innych realizacji.

Podąża w ślad za Domenigiem inny działający na terenie Austrii architekt – Boris Podrecca. Wraz z Kausem Bollingerem projektuje on u zbiegu Brockmanngasse i Munzgrabenstraße w Grazu budynek biurowy Wiener Städtische Versicherung (ryc. 5.7). Tym razem swobodna kompozycja dwóch nakładających się narożnikowo brył ma pełne uzasadnienie przestrzenne. Główne elewacje ściśle odpowiadają obowiązującym liniom zabudowy wyznaczanym pasami drogowymi okolicznych ciągów komunikacyjnych. Podrecca i Bollinger posłużyli się analogią do stosowanej w kompozycji muzycznej artykulacji techniką *staccato*⁵³⁷. Czytelna jest przy tym hierarchia, gdyż jedna z brył poprzez swą masywność wyraźnie dominuje nad drugą. Analiza jej rzutu na poziomie przyziemia pozwala ogólnie stwierdzić, że jest to uporządkowany i niemal całkowicie ortogonalny układ, ponieważ ukośnie zorientowana organizacja niższego skrzydła budynku zdaje się zanikać w tle. Jedynie więc zdefiniowanie narożnika za pomocą nadwieszonych konstrukcji wzbogaca to założenie o dramatyzm i dowodzi tego, jak świadoma decyzja projektanta może sprzyjać wydobyciu ekspresji w określonych okolicznościach urbanistycznych.



Ryc. 5.7. Boris Podrecca, Klaus Bollinger:
budynek biurowy, Graz /AT/ 2009

Dynamiczną ekspresję obiektu uzasadnia autorska koncepcja przyrównania głównej kubatury do okrętu flagowego, który dominuje nad podrzędną strukturą⁵³⁸. Wymaganą lekkość optyczną zapewniły nadwieszenia o znacznym wysięgu. Zastosowano zatem szczególne rozwiązanie techniczne polegające na tak zwanym „skratowaniu” elementów ścian fasadowych, wskutek czego stały się one sztywnymi tarczami i umożliwiły swobodne ich nadwieszenie. Raster wytworzony przez pasy, słupy i krzyżulce jest czytelny w wyglądzie elewacji, tym samym detal architektoniczny posłużył przedstawieniu zasady, na której oparto działanie konstrukcji całego obiektu.

⁵³⁷ D. Prelovsek, *Boris Podrecca. Architekt*, Spok, Ostrava 2011, p. 66.

⁵³⁸ Ibidem.

Podobnie efekt architektonicznej dynamizacji osiągnięto w zabudowie narożnikowej jednej ze współczesnych realizacji wiedeńskich. Projekt autoryzował Josef Weichenberger z zespołem w składzie Stefan Fussenegger, Robert Huebser, Holger Schäfer, Alice Steinmetz, Mark Steinmetz i Claudia Zschke. Nadbudowa kamienicy zlokalizowanej w narożniku Margaretenstraße oraz Schleifmühlgasse (ryc. 5.8) jest kolejnym przykładem generowania architektonicznej ekspresji poprzez dynamicznie zestawione linie o kierunkowym umocowaniu w przebiegu lokalnej siatki ulic. Nie ma tu wszakże takiej konsekwencji, jak w przypadku wcześniej omawianego dzieła, gdyż konfigurację podstawowych kierunków zaburzone poprzez umieszczenie czołowej ściany, która nie przystaje do kształtu wykusza, identyfikującego zabytkowe mury.



Ryc. 5.8. Josef Weichenberger: budynek mieszkalno-usługowy, Wiedeń /AT/ 2012

Nadbudowana kubatura kontrastuje z dawną substancją w wyniku zastosowania współczesnych materiałów. Jej metalowo-szklana powłoka, w której dominuje ciemna szarość, wizualnie odbiega od tynkowanych ścian pierwotnej kamienicy. Wskutek tego budynek jest powszechnie postrzegany jako rodzaj rzeźby architektonicznej (niem. *das Bauplastik*)⁵³⁹. Poziome pasy akcentują wielokierunkowość i wprowadzają ożywienie w stosunku do panoramy okolicznych dachów.

Wiedeńska nadbudowa wpisuje się w serię realizacji, które na bazie historycznej substancji urbanistycznej nadają przestrzeni miejskiej zindywidualizowany i dynamiczny charakter. Kinetyczna ekspresja pod tym względem odpowiada charakterowi jeszcze innego projektu, opracowanego przez Domeniga wspólnie z Gerhardem Wallnerem – inwestycji Zum Silbernen Elefanten (ryc. 5.9) zlokalizowanej w miejscu, gdzie Feuerbachgasse włącza się w topografię Südtiroler Platz w Grazu.



Ryc. 5.9. Gerhard Wallner, Günther Domenig budynek mieszkalny Zum Silbernen Elefanten - przebudowa, Graz /AT/ 2011

Adaptacja dawnego hotelu na obiekt mieszkalny była związana z gruntowną przebudową dachu kamienicy. Dwupiętrowemu poddaszu nadano wówczas formę autonomicznej struktury budowlanej. Poprzez liczne przeszklenia, a także blaszane powierzchnie połączy odróżnia się ono od historycznych murów. Przeznaczono je na wysokiej klasy apartamenty z dostępem do przestronnych tarasów. Ujawniają się tu charakterystyczne

⁵³⁹ MG9 Aufstockung Margaretenstraße, [in:] <http://weichenberger.at/projekte/mg9-sanierung-und-aufstockung-margaretenstrasse/> [dostęp: 12.01.2020].

dla Domeniga nadzwyczajne walory rzeźbiarskie. Uształtowanie poddasza niczym skalny układ przypomina tektonikę Steinhaus, domu architekta wybudowanego w karyńskiej miejscowości Steindorf, omówionego w poprzednim rozdziale. Dodatkowo, łamane linie, które wyznaczają krawędzie tarasów i okapy dachów, współgrają wizualnie z wywieszonymi przewodami tramwajowej sieci trakcyjnej.

Obiekt poprzez swoją dynamiczną aranżację ustanowił więc nowe standardy estetyczne w obszarze dawnej zabudowy. Podobnie jak wiedeńskie *exemplum*, określił nową jakość plastyczną miejskiego narożnika. W odróżnieniu jednak od projektu Weichenbergera, w którym plan w znacznym stopniu odzwierciedlał kierunki miejskie, ta kompozycja stała się przestrzenną reinterpretacją modelu lokalnego dachu, co jest już motywem znanym z innych realizacji Domeniga.

KONFRONTACJA NOWYCH FORM Z ISTNIEJĄCĄ MATERIAŁ

Oczywiście dynamizm nie od razu stał się autonomicznym czynnikiem przesądzającym o ekspresywności formy architektonicznej. Elementem stylistycznym artystycznych aranżacji był wszak z dawna. Sami ekspresjoniści nie chcieli zresztą radykalnie zrywać z dorobkiem przeszłych epok. Taut pytał retorycznie, czy w jego czasach ktokolwiek może nazwać siebie architektem w konfrontacji z dokonaniem barokowych mistrzów, takich jak Carl Friedrich Pöppelmann⁵⁴⁰. Barok z pewnością był epoką, z której ekspresjonizm miał szanse korzystać w pełni. Centralny punkt zainteresowania stanowiła pod tym względem właśnie dynamika formy. Jak pisał Heinrich Wölfflin, podstawową zasadą stylu barokowego była „ekspresja ukierunkowanego ruchu masy”⁵⁴¹. Wprawdzie konkretne realizacje ekspresjonistyczne niezupełnie zasługują na określenia *barokowe* i *fantazyjne*⁵⁴², ale biorąc pod uwagę niezrealizowane projekty Finsterlina czy specyficznie ukierunkowane malarstwo w całej rozciągłości czasowej po dziś dzień – wybujały charakter całego ekspresjonistycznego prądu kulturowego wydaje się niepodważalnie barokowo nacechowany. Prix na przykład publicznie docenia fakt, że omawiana tu dawna epoka ujawniła tę nadzwyczajną umiejętność – właściwą także austriackim architektom – która w projektowaniu objawia się współcześnie kompleksowym przestrzennym podejściem, oferowanym w miejsce uproszczeń, prowadzących do powstawania prostopadłościanów. Młodzi projektanci w różnych okresach dziejowych podążali śladami baroku i modyfikowali jego formułę, poczynawszy od Fischera von Erlacha po Holleina, Domeniga czy też grupę Coop Himmelblau. Ta twórczość dowodzi istnienia austriackiej specyfiki na międzynarodowej arenie architektonicznej⁵⁴³. Wątpliwości nie ulega zatem, że ekspresja była już niezbywalnym atrybutem baroku.

Spór toczy się natomiast o to, na ile ekspresja baroku, tak znamienita dla dorobku kulturowego Austrii i Niemiec, ma charakter indywidualny, a na ile stanowi kod kulturowy, który identyfikował system społeczny. Rodzi to bowiem szereg kolejnych pytań, a wszystkie one wynikają z potrzeby ustalenia relacji pomiędzy

⁵⁴⁰ B. Taut, *New ideas on architecture*, 1919, [in:] *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, op. cit., p. 47.

⁵⁴¹ H. Wölfflin, *Renaissance and Baroque*, trans. K. Simon, Collins – The Fontana Library, London 1964, p. 58; przeł. A. S.

⁵⁴² L. Richard, *Architektura*, [w:] *Encyklopedia ekspresjonizmu...*, op. cit., s. 152.

⁵⁴³ *Let's rock over Barock, Studio Prix: University of Applied Arts Vienna 1990–2011*, ed. K. Bollinger, R. Janowski-Fritsch, A. Jonkhans, B. Mueller, Birkhäuser, Basel 2016, p. 159.

ekspresją dzisiejszej i historycznej formy, zwłaszcza w przypadku ich koegzystencji. Sack zwraca przy tym uwagę, że niechęć żywiona do sztuki monumentalnej jako rodzaju manifestacji władzy wynika z traumatycznego doświadczenia totalitarnej przeszłości⁵⁴⁴. Wyjaśnia to ważną rolę, jaką w historii współczesnej odegrały obiekty olimpijskie w Monachium, o których traktuje odrębna część tej monografii. Według Sacka architektura ta uchodzi za modelowy przykład lekkości⁵⁴⁵. Relacja pomiędzy „nową” i „dawną” ekspresją jest, jak widać, istotnym aspektem współczesnej debaty, dlatego na gruncie nowej ekspresji, godny poruszenia jest temat ingerencji w istniejącą substancję budowlaną.

Wykraczając poza dość oczywiste dążenia ekspresjonistyczne, wypada jednak sięgnąć do twórczego dorobku neoawangardy, która po okresie fascynacji techniką, zaczęła powracać do bardziej instynktownych przekazów. Przejawem tego była instalacja „Nike” (ryc. 5.10), dzieło grupy Haus-Rucker-Co, w skład której wchodził wówczas Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp, Manfred Ortner.

Połyskujące zdjęcie Nike z Samotraki nadrukowano na aluminiowy panel o wysokości siedmiu i pół metra, utrzymywany przez siedmiometrowy stalowy dźwigar. W 1977 roku metalowa kompozycja zwieńczyła attykę gmachu Kunstuniversität Linz (Akademii Sztuk Pięknych w Linz), ale po dwóch latach została zdemontowana w wyniku protestów społecznych wspieranych przez część mediów. Jak twierdzi Liesbeth Wächter-Böhm, pretransportowanie jej do Niemiec, gdzie miała zostać ustawiona przed Deutsches Architekturmuseum (Niemieckie Muzeum Architektury) we Frankfurcie nad Menem, było przedsięwzięciem precedensowym w ówczesnych warunkach – panującego w Austrii klimatu kulturalnego⁵⁴⁶. W 2016 roku kompozycję ponownie umieszczono w pierwotnej lokalizacji, podkreślając awangardowe aspiracje uczelni. Wächter-Böhm mówi w tym kontekście o nieszczęśliwym mariażu sztuki i architektury, co jednak skutkowało różnorodnością ich współczesnego rozwoju⁵⁴⁷. To przedsięwzięcie stało się dość znaczącym katalizatorem procesów zachodzących w kulturze.



Ryc. 5.10. Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp, Manfred Ortner: „Nike”, Linz /AT/ 1977 (2016)

⁵⁴⁴ M. Sack, *Einführung...*, op. cit., p. 24.

⁵⁴⁵ Ibidem.

⁵⁴⁶ L. Wächter-Böhm, *Architektur und Kunst...*, op. cit., p. 93.

⁵⁴⁷ Ibidem, p. 94.

Odnosząc się do wczesnej działalności grupy Haus-Rucker-Co., Zamp Kelp wyjaśnia: „Naszą ambicją była aktualizacja roli architektury jako wielkiego narratora historii ludzkości. Mieliśmy wrażenie, że ówczesne praktyczne podejście prowadziło do kanonizacji przestarzałej idei czasu, pomnika i krajobrazu”⁵⁴⁸. Wächter-Böhm zatem przewrotnie pyta, a następnie odpowiada: „Co może być bardziej naturalnego niż przeniesienie do teraźniejszości Nike z Samotraki, która jest materializacją klasycznej kultury? Jedno jest pewne – w tym czasie nikt inny w Austrii nie zaproponowałby czegoś tak śmiałego”⁵⁴⁹. Głównym środkiem wyrazu, przesądzającym zarazem o kontrowersyjnym charakterze instalacji, była dynamika, której niejako skutkiem stała się dematerializacja klasycznych kanonów.

Bardzo podobnej materii dotyczy jedno z współczesnych dzieł Holleina, zarazem jeden z ważniejszych przykładów dynamicznej ekspresji – rozbudowa galerii Albertina w Wiedniu (ryc. 5.11). Jest to modelowy przykład architektonicznej ekspresji⁵⁵⁰, o tyle istotny, że dotyczy dość zdecydowanej ingerencji w zabytkową zabudowę. Przedsięwzięcie polegało na aranżacji strefy wejściowej gmachu mieszczącego z kolekcją światowych dzieł sztuki tak, by była ona dostępna z poziomu dawnych murów miejskich. Ta przestrzeń została dodatkowo skomunikowana z poziomem ulicy za pomocą ruchomych schodów i windy, a niezależnie – – poziom tarasu udostępniono poprzez zabytkowe schody prowadzące wzdłuż elewacji budynku.

Zaprojektowane zadaszenie Soravia Wing przypominające lotnicze skrzydło pełni rolę osłony przed opadami atmosferycznymi i nadmiernym nasłonecznieniem, a jednocześnie pod względem wizualnym stanowi rozpoznawalny element na tle historycznej tkanki urbanistycznej. Odnosząc się do początków twórczości architekta, można przywołać jego słowa z wczesnego manifestu: „Jeżeli już w architekturze pragniemy piękna, to nie chodzi o proporcje, lecz o zmysłowe piękno żywiołu”⁵⁵¹. W tym kontekście ekspresja prezentowanej architektury stanowi niepodważalną wartość jako katalizator przemian w przestrzeni miasta.

Projekty Holleina charakteryzują starannie opracowane elementy wykończeniowe. Także wiedeńska galeria wyróżnia się pod tym względem. Przednia część zadaszenia została wsparta na rzędzie trzech identycznych, wykonanych ze stali nierdzewnej słupów o okrągłych przekrojach, a powierzchnie obudowy szybu windy wykończono wypolerowanymi ciemnymi taflami kamiennymi. Charakterystycznym elementem kompozycji jest również umieszczony na nich połączony napis wykonany zmodernizowanym krojem antykwy – zgodnie z zamysłem autora symboliczny łącznik pomiędzy nowoczesną, pełną ekspresji konwencją Soravia Wing a historyczną osnową, silnie zakorzenioną we wzorcach klasycznych. Zdaniem Klee „mechanika twórczości w jej podziale na statyczną i dynamiczną stanowi idealny odpowiednik przeciwstawienia klasyczno-romantycznego”⁵⁵². Hollein w pewnym sensie balansuje pomiędzy tymi dwoma standardami. Jego dzieło jest jednocześnie ekspresywne i na swój sposób tradycyjne.

⁵⁴⁸ *It's the message that counts, Ludwig Engel and Zamp Kelp*, [in:] *Legacy. Generations of creative in dialogue*, ed. L. Feireiss, Frame, b.m. 2018, p. 241.

⁵⁴⁹ L. Waechter-Böhm, *Architektur und Kunst...*, op. cit., p. 94; przeł. A. S.

⁵⁵⁰ A. Serafin, *Twórczość Hansa Holleina: symbol i ekspresja architektoniczna*, „Architectus” 2017, t. 3 (51), s. 22.

⁵⁵¹ H. Hollein, *Architektur, 1963*, [in:] www.hollein.com/index.php/ger/Schriften/Texte/Architektur [dostęp: 2.05.2016].

⁵⁵² *Paul Klee. O sztuce nowoczesnej, 1924...*, op. cit., s. 284.



Ryc. 5.11. Hans Hollein: galeria Albertina - Soravia Wing - rozbudowa, Wiedeń /AT/ 2003

Nawiązania do pierwotnej idei są tutaj dość czytelne. Wśród ekspresjonistów Klee na przykład zakładał, że w dynamicznym działaniu przejawia się romantyzm w jego szczególnie jaskrawej, patetycznej fazie. Artysta pisał: „Działanie pragnie oderwać się od ziemi, a już następne rzeczywiście unosi się ponad nią. Czyni to pod nakazem siły odśrodkowej, która triumfuje nad siłą ciężkości”⁵⁵³. Wzniosły charakter tej wypowiedzi wydaje się tożsamy z wizją Holleina. Dla niego bowiem architektura sama w sobie jest rytuałem⁵⁵⁴. Projektant uznaje budynek za istniejący sam dla siebie, wolny od przymusu wyrażania swojej funkcji użytkowej czy konstrukcji⁵⁵⁵. Uważa też, że architektura nie polega jedynie na rozwiązywaniu problemów ani jest zobowiązaniem do spełniania uśrednionych oczekiwań społecznych, lecz ma charakter orzeczenia, jest rodzajem opinii, a projektant stale musi kontrolować równowagę porządku i wolności⁵⁵⁶. Hollein przy tym nie unika eskalacji konfliktów przestrzennych. Według niego architektura służy manifestacji duchowej energii i siły człowieka i jest jednocześnie materializacją oraz ekspresją przeznaczenia⁵⁵⁷. Dynamizm ma zatem w tej twórczości wymowę niezwykle wzniosłą, ale jednocześnie ma on swoje uzasadnienie w zmienności. Jak zakłada bowiem projektant, czerpiąc wzorce z interakcji ze stale zmieniającym się społeczeństwem, ciągła modyfikacja definicji zawodu architekta staje się jego siłą⁵⁵⁸. Świadczyć o tym może różnorodny charakter dzieł samego architekta, który nie ograniczył swojej twórczości do jednej kategorii.

Uwikłanie istniejącej zabudowy we współczesną konwencję dynamiczną zachęca do przywołania jeszcze jednego przykładu pochodzącego z Grazu – HBLA Schrödinger Service Industries (Federalna Wyższa Szkoła – ryc. 5.12). Jest to placówka edukacyjna o profilu ekonomicznym, a jej historia sięga 1867 roku, kiedy pełniła funkcję żeńskiej szkoły zawodowej. Efektem jej gruntownej modernizacji, ukończonej w 2005 roku, było dobudowanie podłużnego aneksu wzdłuż jednego z dwóch skrzydeł układających się w kształt litery L. Nową kubaturę wyniesiono ponad poziom otaczającego terenu i wsparto na żelbetowych słupach. Wizualnie odbiega ona od otaczającej zabudowy. Na jej architektoniczny obraz jako bezkompromisowej formy składają się oryginalny kolor, faktura oraz poziome ciągi żaluzji, a także odchylone od pionu krawędzie ścian, które sprawiają wrażenie poruszenia całej struktury.



Ryc. 5.12. Wolfgang Steinegger, Christoph Kaspar:
HBLA Schrödinger Service Industries,
Graz /AT/ 2005

⁵⁵³ Ibidem.

⁵⁵⁴ H. Hollein, *Aufbauen und Aushöhlen*, 2003, [in:] <http://www.hollein.com/index.php/ger/Schriften/Texte/Aufbauen-und-aushoehlen> [dostęp: 2.05.2016].

⁵⁵⁵ Idem, *Absolute architecture...*, op. cit., p. 182.

⁵⁵⁶ Idem, *Architektur. Inhalt und Form*, 1964, [in:] <http://www.hollein.com/index.php/ger/Schriften/Texte/Architektur-Inhalt-und-Form> [dostęp: 2.05.2016].

⁵⁵⁷ Idem, *Absolute architecture...*, op. cit., p. 181.

⁵⁵⁸ Idem, *Über den Beruf des Architekten. Prolegomena*, 1973, [in:] www.hollein.com/index.php/ger/Schriften/Texte/Ueber-den-Beruf-des-Architekten [dostęp: 2.05.2016].

Walter Titz wyjaśnia, że dobudowany ciąg pomieszczeń w poziomie głównej kondygnacji obiektu pokryto panelami z anodowanej stali, zapewniając tym samym ciekawy efekt opalizacji, co w połączeniu z oryginalnym kształtem nadało temu segmentowi wygląd kadłuba okrętu⁵⁵⁹. To jednoznacznie kojarzy się z wcześniejszymi koncepcjami Mendelsohna, przedstawiającymi zdynamizowane formy podobne do statków. Poprzez takie rozwiązania formalne projektant sugerował, że architektura potrzebuje metafory kierującej twórców ku ekspresji, przy wykorzystaniu dynamiki jako narzędzia⁵⁶⁰. Abstrahując od usankcjonowanego ekspresjonizmu, twórczość Mendelsohna reprezentowana przez jego rysunki była najbardziej wymownym przykładem nurtu, który można określić jako szeroko rozumiany niemiecki „kierunek ekspresyjny”⁵⁶¹. Autor śmiałych szkiców, które zdominowały wizerunek ekspresjonizmu, pisał w latach 20. XX wieku: „Średniowieczny człowiek, którego dzień pracy był zorganizowany w zaciszu poziomo zorientowanej przestrzeni, potrzebował pionowych katedr [...]. Nowoczesny człowiek, pośród ekscytującego zamieszania, jakie towarzyszy szybkiemu życiu, może odnaleźć równowagę tylko w ukształtowanej horyzontalnie, zrównoważonej przestrzeni [...]. Tylko dzięki woli dostosowania się do rzeczywistości nowoczesny człowiek może opanować niepokój. Poruszając się z maksymalną prędkością, przezwycięży własne słabości”⁵⁶². Retoryka Mendelsohna odnajduje więc pełne odzwierciedlenie w realizacji Wolfganga Steineggera oraz pełniącego rolę głównego projektanta modernizacji budynku Christopha Kaspara. Autorzy deklarują, że obszar oddziaływania tej kompozycji mieści się między innymi w zakresie pojęć takich jak *struktura*, *dynamika*, *twardość*, *połysk*, *ekscytacja* i *bezpieczeństwo*, ponieważ architektura ma z założenia odzwierciedlać wartości wysoce komunikatywnego społeczeństwa⁵⁶³. Uzasadnienie dla tej zindywidualizowanej formy wykracza zatem daleko poza ramy bazowej dyscypliny, jaką jest architektura. Zgodnie z założeniami autorskimi edukacja będzie się w przyszłości opierała na wzroście znaczenia inteligencji emocjonalnej, umiejętności interpretacji zmysłowej i na doskonaleniu umiejętności komunikacyjnych. Ponieważ architektura jest czymś więcej niż tylko środowiskiem zbudowanym, powinna wspierać ten rozwój⁵⁶⁴. Stanowisko to uzasadnia symbiozę dynamiki, ekspresji i indywidualizmu.

DYNAMIZM JAKO AUTONOMICZNE PODŁOŻE EKSPRESJI ARCHITEKTONICZNEJ

Ponieważ nieważkie formy z natury rzeczy sugerują ruch, dynamizm i napięcie⁵⁶⁵, współcześni projektanci chętnie wykorzystują dzisiejsze możliwości konstrukcyjne do projektowania w formule „lekkości”. Uzasadnienia można szukać u podstaw ruchu ekspresjonistycznego, ponieważ zanim jego kluczowi przedstawiciele porzucili swoje ideały na rzecz wspierania doktryny modernistycznej, kolektywnie propagowali ideę przywrócenia człowiekowi jego życiowego dynamizmu, co zasadniczo przeważało nad troską o funkcjo-

⁵⁵⁹ W. Titz, *HBLA Schrödinger Service Industries Management School*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. E04.

⁵⁶⁰ T. Kozłowski, *Od ekspresjonizmu intencjonalnego do metafory*, „Przestrzeń i Forma”, 2014 (21), s. 189.

⁵⁶¹ A. Basista, *Architektura i wartości...*, op. cit., s. 367.

⁵⁶² E. Mendelsohn, *Dynamics and function*, 1923, [in:] *Programs and manifestoes...*, op. cit., p. 72; przeł. A. S.

⁵⁶³ *HBLA für wirtschaftliche Berufe. Graz*, [in:] <http://www.steinegger.co.at/index.php/education/hbla-fuer-wirtschaftliche-berufe-graz-2005> [dostęp: 16.01.2019].

⁵⁶⁴ Ibidem.

⁵⁶⁵ J. Sławińska, *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Arkady, Warszawa 1997, s. 41.

nalność⁵⁶⁶. Już w latach 20. XX wieku Mendelsohn jako główny propagator ekspresjonizmu zorientowanego na zagadnienia dynamizmu głosił prowokacyjną tezę: „Wydawać się może, że już uwolniliśmy się od prawa grawitacji. W gruncie rzeczy jednak na nowo pojęliśmy jego sens za pomocą zmysłów”⁵⁶⁷. Rzeczywiście, dzisiejsze społeczeństwo jest już oswojone z architekturą eksponującą paradoksy konstrukcyjne. Co więcej, poddana zasadom dynamicznego wyrazu współczesna architektura „latających belek” nie zdradza wyglądem swojej funkcji⁵⁶⁸. W tym sensie dochodzi do unifikacji form i uniezależnienia ich od przeznaczenia budynku.

Sam dynamizm jako czynnik determinujący kształt architektury ma swoje uzasadnienie w naturalnej potrzebie mobilności, która według Wolfganga Voigta stanowi od początku XX wieku jeden z niemieckich imperatywów⁵⁶⁹. Jest więc pod tym względem pewna regionalna specyfika, która w wymiarze społecznym wywołuje określone oczekiwania wobec sztuki, a w konsekwencji, również wobec architektury traktowanej jako medium.

Zauważalna jest tendencja do stopniowego pozbawiania zdynamizowanej architektury znamion postmodernistycznej złożoności. Celem staje się kinetyka jako jedyny środek wymowy formalnej. Analiza tego stanu rzeczy wymaga powrotu do pryncypiów ekspresjonizmu malarskiego, poprzez który możliwy był bezpośredni wyraz pierwotnych ideologicznych dążeń. Jako jeden z pionierów tego kierunku Klee uważał, że dzieło plastyczne co do zasady stanowi zapis utrwalanego przemieszczenia i tak samo odbierane jest w ruchu, co wynika choćby z fizjologii wzroku: „Bezruch na ziemi jest przypadkowym zahamowaniem ruchu materii. Błąd popełnia ten, kto uważa owo zahamowanie za stan pierwotny”⁵⁷⁰.

Zanim jednak wykształciła się abstrakcja malarska, zainteresowanie dynamizmem akcentowali autorzy wczesnej narracyjnej sztuki ekspresjonistycznej. Takie zainteresowanie widoczne też już było w twórczości grupy Die Brücke (ryc. 5.13). Malarstwo Ernsta Ludwiga Kirchnera obrazuje – pod wpływem futuryzmu – fascynację pojazdami w ruchu, a jednocześnie – w wyniku oddziaływania fowizmu – posługuje się wyrazistą kolorową linią jako głównym środkiem ekspresji. Celowy prymitywizm tej sztuki odnosi się do pierwotnych instynktów, co znów łączy się z ekspresjonizmem, którego dynamiczny wizerunek opiera się także na poszukiwaniach o podłożu psychologicznym. Sztuka, a w konsekwencji też nowa architektura, odpowiadają na emocjonalny problem dostosowania się człowieka do nowego zmechanizowanego świata, w którym rozwój społeczny nie nadążył za technologicznym postępem.



Ryc. 5.13. Ernst Ludwig Kirchner:
„Straßenbahn in Dresden”, 1909

⁵⁶⁶ L. Richard, *Architektura*, [w:] *Encyklopedia ekspresjonizmu...*, op. cit., s. 150.

⁵⁶⁷ E. Mendelsohn, *Dynamics and function...*, op. cit., p. 72; przeł. A. S.

⁵⁶⁸ T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze ...*, op. cit., s. 18.

⁵⁶⁹ W. Voigt, *Mobil sein...*, op. cit., p. 221.

⁵⁷⁰ Paul Klee, *Wyznanie twórcy, 1920...*, op. cit., s. 274.

Współcześnie zaawansowany progres ekspresyjnej formy pod względem jej zdynamizowania jest zasługą zespołu projektowego Zahy Hadid i Patrika Schumachera. Ich realizacja z 1993 roku w Weil nad Renem otworzyła w pewnym sensie nowy rozdział w architekturze niemiecko-austriackiej. Dynamizm formy tego obiektu od razu zwraca uwagę i o nim też pisze Tietz: „dynamika to pierwsze wrażenie, jakie wywołuje projekt budynku straży pożarnej »Vitra«, [...] ukośne ściany, przenikające się wzajemnie płaszczyzny i nawarstwione bryły budowli nadają jej specyficzny wyraz siły i jednocześnie niepokoju”⁵⁷¹. Wydaje się, że to właśnie aktywność wymienionych projektantów na obszarze Niemiec i Austrii oraz instrumentalizacja dynamiki jako podstawowego środka ekspresji, w najwyższym stopniu określiły pozycję tych krajów w międzynarodowej debacie architektonicznej.

Prace Hadid i Schumachera są przestrzennym odpowiednikiem abstrakcyjnego malarstwa. Ich niemieckie i austriackie realizacje przypominają ożywione, zamrożone w ruchu struktury. Międzynarodowe umocowanie tych przedsięwzięć sprawia, że są bardziej spektakularne niż prace lokalnych zespołów projektowych, także posługujących się dynamiczną konwencją⁵⁷². W tych przypadkach jest to jednak raczej architektura manifestująca swoje „zakorzenienie”, w odróżnieniu od kompozycji Hadid i Schumachera, które wizualnie sprawiają wrażenie potencjalnie niezależnych od posadowienia w gruncie.

Pierwszym takim przykładem jest budynek prezentacyjny BMW Group Werk Leipzig (ryc. 5.14). Obiekt w Lipsku jest jednym z ogniw zespołu fabrycznego należącego do monachijskiego koncernu. Poza swoją podstawową funkcją – ekspozycyjną, mieści też garaże i centrum szkoleniowe.

Zasadnicze założenie kompozycyjne polegało tu na skonfrontowaniu dwóch pozornie mijających się form, z których każda wyłania się z nawierzchni placu i wznosi ku niebu. Ułożenie brył względem siebie sugeruje istnienie osi obrotu, którą wprawdzie trudno jednoznacznie zidentyfikować, ale jej nieodparte poczucie implikuje wrażenie wzajemnego „owijania się” tych dwóch elementów. Jest to kompozycja pasmowa, co łączy się z faktem, że dynamiczna linia wywołująca niepokój jest środkiem kompozycyjnym charakterystycznym dla ekspresjonizmu⁵⁷³. Koncepcja budynku prezentacyjnego fabryki samochodów w Lipsku pozostaje w zgodzie z autorską teorią Hadid: „Przedstawienia perspektywiczne unoszą się, grawitacja nie jest Newtonowska, światło, które dotyka pojawiających się powierzchni, wyczarowuje moment wybuchu i uderzenia. Ostre kąty wywołują niestabilność i zmienność – ruch zawsze zwrócony jest gdzie indziej”⁵⁷⁴. To koncepcja budowy formy z wykorzystaniem zasady zgniotu i rozprężenia. Według projektantki: „Kompresje i związane z nimi ekspansje są szczególnymi dynamicznymi procesami, które aktywują tworzenie budynków”⁵⁷⁵. Autorka twierdzi, że energia oddziaływania zrealizowanego budynku musi być poprzedzona eksperymentami dokonanymi na abstrakcyjnej formie na etapie projektowania.

⁵⁷¹ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 104–105.

⁵⁷² F.R. Werner, *Dynamik*, [in:] Szyszkowitz+Kowalski. *Architekturen 1994–2010*, ed. F.R. Werner, Jovis, Berlin 2010, p. 50.

⁵⁷³ T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze...*, op. cit., s. 17.

⁵⁷⁴ Z. Hadid, *Eksplodź, kompresje, skupiska, połączenia, pikselizacje, wyrzeźbione przestrzenie, wyzłobienia, 2004*, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 411.

⁵⁷⁵ Ibidem, s. 412.



Ryc. 5.14. Zaha Hadid, Patrik Schumacher: budynek prezentacyjny, Lipsk /DE/ 2005

Swoje zamierzenia autorskie Hadid manifestuje słowami: „Tym, co najważniejsze, jest ruch [...], ta płynność rzeczy, geometria nieeuklidesowa, w której nic się nie powtarza, nowy porządek przestrzeni”⁵⁷⁶. Materializacją tej idei jest zabudowa Spittelau Viaduct (ryc. 5.15), która powstała w bezpośrednim sąsiedztwie Kanału Dunajskiego z inicjatywy rewitalizacyjnej podjętej przez szafarzy Wiednia. Założenia inwestycyjne obejmowały budowę ciągu apartamentów, biur i pracowni artystycznych. Złożony z trzech elementów kompleks zaprojektowany przez zespół Hadid i Schumachera przybrał kształt przypominający wstęgę oplatającą zabytkowe wiadukty autorstwa Otto Wagnera, które nb. podlegają ścisłej ochronie konserwatorskiej. Samych więc obiektów inżynierskich, stanowiących historyczną materię, nie objęto przebudową, nadając im jedynie funkcję tła dla nowoczesnej formy. Dynamiczna konwencja estetyczna budynków jest odpowiedzią na otaczającą zintensyfikowaną sytuację komunikacyjną⁵⁷⁷, w której koegzystują infrastruktura szybkiej kolei miejskiej, trasa samochodowa wraz z estakadą oraz ciągi piesze, przy czym wyrazistość tego liniowego

⁵⁷⁶ [Cyt. za:] J. Lorenc, *Zaha Hadid architektura, MAK, Museum für Angewandte Kunst, Wiedeń*, „Archivolta” 2003 nr 4, s. 22..

⁵⁷⁷ *Spittelau Viaducts Housing Project*, [in:] http://www.zaha-hadid.com/wp-content/files_mf/spittelau.pdf [dostęp: 06.01.2020].

i „kinetycznego” układu urbanistycznego podkreśla obecność cieków wodnych. Taka postać zabudowy jest więc świadectwem szacunku dla urbanistycznego kontekstu, równocześnie jednak zachowuje względną niezależność, bowiem „Hadid nie poddaje swojej wizji przestrzeni miejskiej oportunistycznym modyfikacjom, ale konsekwentnie forsuje własne podejście do dynamiki brył”⁵⁷⁸. Schumacher uważa, że dzisiejszy cel to tworzenie złożonych struktur, które są funkcją komunikacji i ciągłej rotacji w wymiarze urbanistycznym⁵⁷⁹. Architekt wyjaśnia, że przestrzenne „scenariusze stopniowania i rekonfiguracji” (ang. *scenarios of phasing and reconfiguration*) powinny zostać wzbogacone czynnikiem czasu, gdyż elementy współczesnej metropolii muszą być pojmowane nie jako trwałe, lecz jako progresywne struktury⁵⁸⁰. Przedsięwzięcie Spittelau Viaduct obrazuje więc poziom progresji osiągnięty na drodze pojmowania roli dynamizmu w architekturze.



Ryc. 5.15. Zaha Hadid, Patrik Schumacher, Woody Yao, Edgar Gonzales, Douglas Grieco, Paul Brislin, Markus Dochantschi: zabudowa mieszkaniowa Spittelau Viaduct, Wiedeń /AT/ 2005

⁵⁷⁸ S. Wysokiński, *Pritzker 2004 dla Zahy Hadid*, „Architektura i Biznes” 2004 nr 4, s. 15.

⁵⁷⁹ P. Schumacher, *What's next? From destructive impact to creative impulse*, [in:] *Essays on architecture...*, op. cit., p. 208.

⁵⁸⁰ Ibidem.

Tietz usytuował twórczość Hadid pomiędzy neoekspresjonizmem a dekonstruktywizmem⁵⁸¹. Zauważalne są na przykład związki jej stylu ze szkicami Tauta⁵⁸². Poglądy tego badacza architektury współczesnej potwierdzają suprematyczne inspiracje projektantki. Sam twórca nurtu argumentował, że „suprematyzm trzeba uważać za sztukę środowiska dynamicznego”⁵⁸³, zaznaczając przy tym, że „prawdziwa wartość dzieła wyraża się wyłącznie w przeżyciu”⁵⁸⁴. Kazimierz Malewicz określił tym samym ekspresjonistyczny wymiar porewolucyjnego konstruktywizmu rosyjskiego, dystansując się wobec produktywizmu. Hadid jednak twierdzi, że meritum jego tekstów nie pokrywa się z treścią obrazów, bowiem z uwagi na brak możliwości bezpośredniego odwzorowania Malewicz musiał odwoływać się do metafizyki i duchowości, żeby jego prace miały jakieś uzasadnienie⁵⁸⁵. Nie bez znaczenia jest natomiast, że ojcowie niemieckiego malarstwa ekspresjonistycznego, tacy jak Franz Marc i pochodzący z Rosji Wassily Kandinsky, stosowali abstrakcyjne formy sugerujące obrót, wznoszenie lub eksplozję⁵⁸⁶ (ryc. 5.16). Miało to oczywiście już wówczas swoje konsekwencje w myśleniu o budynku, jednak niedysyplinarne możliwości techniczne, jak i uwarunkowania ekonomiczne spowodowały, że koncepcje sformułowane przez malarzy suprematycznych i ekspresjonistycznych doczekały się pełnej architektonicznej interpretacji znacznie później. Badania twórcze w tej materii podjęła właśnie Hadid, a „jednym z efektów tych poszukiwań było odkrycie przez [nią] fascynującej ekspresyjności ruchu”⁵⁸⁷. Trwałym wyróżnikiem projektowanych przez brytyjską architektkę struktur stała się ich pozorowana ruchomość.



Ryc. 5.16. Franz Marc: „Kämpfende Formen”, 1914

Wnikając głębiej w istotę problemu, wypada powołać się na zapiski Schumachera, który w odniesieniu do twórczości współpracującej z nim Hadid operuje pojęciem *transgresji*. Zastrzega jednak, że nie jest to materializacja myślenia w kategoriach rewolucji⁵⁸⁸. Określenie, którego używają architekci, odnoszące się w powszechnym rozumieniu do przekraczania norm i granic, pojmowane jest na gruncie architektury przez analogię do terminologii geologicznej, gdzie stanowi odwołanie do naturalnej ekspansji terytorialnej. Dlatego też Schumacher wyjaśnia, że owe „transgresje” u Hadid oznaczają interpretację dynamiki i płynności kaligraficznej w kompozycjach przestrzennych, a jednocześnie są niejako przekładem pozornego ruchu uwidocznionego w procesie rzutowania izometrycznego i perspektywicznego na realne zniekształcenie

⁵⁸¹ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 105.

⁵⁸² T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze...*, op. cit., s. 179.

⁵⁸³ K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, przeł. S. Fijałkowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 59.

⁵⁸⁴ Ibidem, s. 65.

⁵⁸⁵ Z. Hadid, *Losowość versus przypadkowość*, 1982, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 317.

⁵⁸⁶ W. Voigt, *Mobil sein...*, op. cit., p. 221.

⁵⁸⁷ S. Wysokiński, *Pritzker 2004 dla Zahy Hadid...*, op. cit., s. 13.

⁵⁸⁸ P. Schumacher, *Counterpoint: transgression, innovation, politics*, [in:] *The architecture of transgression*, ed. H. Castle, J. Mosley, R. Sara, London 2013, p. 130.

przestrzeni⁵⁸⁹. Tę wizualną dezintegrację bryły, którą zastosowano w budynku Spittelau Viaduct, można też uzasadniać stosowaną przez Hadid strategią „układanki”. Jak tłumaczy projektantka, „z »układanką« mamy do czynienia, gdy musimy sobie poradzić z homogenicznym programem funkcjonalnym, a nie jest pożądanym efekt jednordownej przestrzeni”⁵⁹⁰. Wyjaśniając istotę tej metody, perswaduje: „To odbywa się poprzez opracowanie schematu samo-podobieństwa form, opartego na efektach skalowania, agregacji, intensyfikacji i mutacji. Te zależności stosuje się nie tylko w zakresie rzutu, ale także przekroju, w którym budynek jawi się jako całość, będąc jednocześnie zbiorem różnych wersji przestrzeni i form”⁵⁹¹. Schumacher wyjaśnia, że jednym ze sposobów zrozumienia tych obrazów jest postrzeganie ich jako prób naśladowania doświadczenia przejścia przez kompozycję architektoniczną ujawniającą kolejne punkty widzenia⁵⁹². Podstawowym zagadnieniem pozostaje jednak kinetyczny charakter kompozycji. Schumacher zaznacza, że wspomniana „transgresja”, ukonstytuowana w procesach projektowych już na wczesnym etapie działalności Hadid, obejmowała skrupulatne działania polegające na bezpośrednim przełożeniu dynamiki i płynności ruchu ręki na kompozycje graficzne, a następnie dosłowne zniekształcenie i defragmentację przestrzeni⁵⁹³. Widoczna jest zatem rola rysunku architektonicznego postrzeganego jako medium, a nie jedynie jako narzędzie służące prezentacji predefiniowanej idei. Dorobek twórczy Hadid i Schumachera jest więc pełen prac graficznych niestanowiących wstępu do jakiegokolwiek realizacji.

Graficzne opracowania odnoszą się często do zrealizowanych już projektów. Nie są one typowymi przedstawieniami architektonicznymi, natomiast uwidaczniają „silną potrzebę ekspresji, wprowadzenia dynamiki”⁵⁹⁴. Takie formy – zmodyfikowane wedle potrzeb – zostają często adaptowane w zupełnie innych realiach. Potencjalnie może to prowadzić do architektonicznego uniwersalizmu i zerwania więzi z miejscem, ale oceniane z perspektywy historycznej gwarantuje konsekwencję i ciągłość myśli twórczej.

Nadzwyczaj istotnym elementem procesu rozwojowego w kontekście omawianych realizacji jest rysunek architektoniczny będący nie tyle prezentacją gotowej idei, co swoistym poligonem doświadczalnym dla eksperymentów formalno-przestrzennych. Spektakularne osiągnięcia budowlane stały się możliwe dzięki wykorzystaniu technik rysunkowych Hadid i Schumachera nie tyle do samej prezentacji wizualnej, ile do poszukiwania rozwiązań i modyfikacji kompozycji architektonicznej⁵⁹⁵. Schumacher pisze: „Jednym z zuchwałych posunięć Hadid było bezpośrednie przełożenie dynamizmu i płynności jej kaligraficznego stylu na system tektoniczny. Innym – literalne przejście od projekcji izometrycznej i perspektywicznej do zniekształcenia przestrzeni oraz od eksplozywnej aksonometrii do dosłownego rozerwania tej przestrzeni na strzępy, od nakładania się różnych ujęć w perspektywie »rybiego oka« do dosłownego zagięcia

⁵⁸⁹ Ibidem, p. 131.

⁵⁹⁰ Z. Hadid, *Internal terrains*, [in:] *Architecturally speaking. Practices of art, architecture and the everyday*, ed. A. Read, Routledge, London 2000, p. 228; przeł. A. S.

⁵⁹¹ Ibidem, p. 228–229.

⁵⁹² P. Schumacher, *Aspects of the work of Zaha Hadid*, [in:] *Essays on architecture...*, op. cit., p. 216.

⁵⁹³ Idem, *Counterpoint: transgression, innovation...*, op. cit., p. 131.

⁵⁹⁴ S. Wysokiński, *Pritzker 2004 dla Zahy Hadid...*, op. cit., s. 13.

⁵⁹⁵ G. Modlen, *Royal Academy forum*, „Architectural Review” February 2005, p. 94.

i załamania form przestrzennych. Te działania [tylko pozornie] wyglądają na pozbawione logiki⁵⁹⁶. Innym razem Schumacher stwierdza, że „celem zastosowania przez Hadid projekcji aksonometrycznej i perspektywicznej jest wprowadzenie w przestrzeń dynamizmu”⁵⁹⁷, a taka prezentacja powstaje na zasadzie „rozmieszczania [poszczególnych elementów] przede wszystkim stosownie do ich funkcji i dopiero to staje się podstawą dalszej obróbki zmierzającej do ostatecznej prezentacji”⁵⁹⁸. Z jednej strony więc omawiana przez Schumachera koncepcja Hadid miałaby polegać na reinterpretacji znaku graficznego, czyli na działaniu czysto formalnym, zaś z drugiej na grupowaniu pod kątem przeznaczenia użytkowego, zatem *stricte* funkcjonalnym. Ten rozdzźwięk w wypowiedzi projektanta nie zmienia jednak faktu, że Schumacher wspomaga Hadid w realizacji dość spójnej strategii architektonicznej – intensyfikowania percepcji przestrzennej odbiorcy, ale także wzmagania dynamiki przeżyć w skali urbanistycznej, zwłaszcza, gdy projektowane obiekty powstają w zestawieniu z uprawomocnioną historycznie tkanką miejską.

Doświadczenie pokazuje jednak, że takie kompozycje z czasem przestają odpowiadać realiom życia, wskutek czego ich rola zostaje zredukowana do funkcji pomnikowej, a one same stają się relikdami działalności awangardowej. Taki los spotkał remizę strażacką w Weil nad Renem. Tietz wyraził to słowami: „Ekscentryczność budowli-rzeźby wynika między innymi z monumentalności, wartość funkcjonalna wydaje się tu drugoplanowa. I rzeczywiście: budynek remizy stracił obecnie swoje pierwotne przeznaczenie i jest obiektem muzealnym w dostojnym parku architektury”⁵⁹⁹. Taka diagnoza zdaje się odnosić do wielu innych budynków, w których estetyczny konceptualizm zdominował zagadnienia funkcjonalne. Wiedeńska realizacja Hadid i Schumachera odpowiada jednak konkretnemu zapotrzebowaniu społecznemu i jest oryginalną reinterpretacją struktury miejskiej, zarówno pod względem komunikacji, jak i intensyfikacji zabudowy. Dlatego też wydaje się, że w tym wypadku dynamizm kompozycji architektonicznej znajduje uzasadnienie.

Schumacher nie zmierza jednak w swoim komentarzu do legitymizacji dynamicznych kompozycji Hadid jako końcowego stadium rozwoju formy architektonicznej. Wskazuje on na zbieżność z pierwotnym nurtem eskalującym siłę wyrazu: „Ekspresjonizm, jako styl przejściowy, zapoczątkował przesunięcie paradygmatu od historyzmu do modernizmu. Później stylami przejściowymi były postmodernizm i dekonstruktywizm oraz różnorodna i radykalna forma reprezentowana przez indywidualności, takie jak Coop Himmelblau, Hadid i inni”⁶⁰⁰. Sam zatem dostrzega w tej działalności rodzaj kulturowego eksperymentu. Wiedeń z kolei, jako miejsce intensywnego ścierania się różnorodnych prądów światopoglądowych, wydaje się dla tych prób miejscem najbardziej odpowiednim.

⁵⁹⁶ P. Schumacher, *Aspects of the work of Zaha...*, op. cit., p. 214; przeł. A. S.

⁵⁹⁷ Ibidem, p. 216.

⁵⁹⁸ Ibidem.

⁵⁹⁹ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 104.

⁶⁰⁰ P. Schumacher, *Counterpoint: transgression, innovation...*, op. cit., p. 131.

Pomimo kontrowersji, jakie od lat wywołuje osobiwa plastyka projektów Hadid, także Prix jako lider zespołu Coop Himmelblau opowiada się po stronie obrońców tego podejścia, przekonany, że utopijny wzorzec architektury jest skazany na wyobcowanie. Architekt tłumaczy metaforycznie, że zaprojektowane formy niczym meteoryty uderzają w to, co utarte, a niosą to, co nowe i niepoznane. Konsekwencją tego jest strach przed bezradnością w obliczu rewolucyjnej formy⁶⁰¹. Można stwierdzić ponadto, że twórczość ta jest katalizatorem przemian, w wyniku których forma ewoluuje w stronę sprężystości i ofensywności.

Wiedeńska grupa autoryzowała kolejną realizację, w której głównym czynnikiem determinującym określone ukształtowanie, jest właśnie dynamika. Wzniesienie budynku ekspozycyjnego Bayerische Motoren Werke w Monachium – BMW Welt (ryc. 5.17)* stanowi symboliczny łącznik pomiędzy dziedziną motoryzacji i nowoczesnej architektury⁶⁰². Hasło przewodnie przedsięwzięcia odwołuje się do przekonania, że przyszłościowe formy muszą być utożsamiane z prędkością⁶⁰³. Wyjaśniając założenia autorskie Prix posłużył się metaforą – opisał obiekt jako dynamiczne przestrzenie utrzymane w stanie zamrożenia⁶⁰⁴. To konwencja zbliżona do prezentowanej przez Hadid i Schumachera. Tutaj jednak na etapie wstępnego modelowania bryły nie zostały wdrożone żadne procedury parametryczne. Jest ona produktem czysto intuicyjnego i indywidualnego aktu twórczego.

Prix manifestuje: „Dzisiejsza architektura musi być określana jako medium ekspansywnej żywotności”⁶⁰⁵. Kontrowersyjne wydaje się natomiast stwierdzenie projektanta, jakoby omawiane tu przedsięwzięcie stanowiło próbę wygenerowania przestrzeni, z którą obcowanie jest emocjonalną namiastką jazdy samochodem⁶⁰⁶. Wydaje się to bowiem jeszcze nieosiągalne w warunkach współczesnego zaawansowania technologicznego. Prix kreśli jednakże pewien kierunek rozwoju i oddaje taką wizję budownictwa pod publiczną debatę.

* Autorami budynku są Wolf D. Prix oraz Paul Kath. Współudział w powstaniu koncepcji mieli również Tom Wiscombe, Waltraut Hoheneder i Mona Marbach. Dokumentację techniczną, pod kierownictwem Katha, opracowali architekci: Günther Weber, Penelope Rüttimann, Renate Weissenböck, Verena Perius, Mona Marbach, przy czym pozostałymi uczestnikami zespołu projektowego byli Hans Aesch, Beatrix Basting, Guy Bebié, Chris Beccone, Johannes Behrens, Marcelo Bernardi, Paweł Bodzak, Verena Boyer, Antja Bulthaupt, Claudia Buhmann, Timo Carl, Jan Chaldil, Ing Tse Chen, Tadeusz Chimiak, Andrea Christmann, Patrick Erhardt, Stephan Externbrink, Wolfgang Fiel, Benedikt Frass, Helmut Frötscher, Volker Gessendorfer, Andrea Graser, Lukas Haller, Markus Henning, Armin Hess, Jens Hoff, Tamas Horvath, Robert Huebner, Astrid Jagersberger, Marin Jurycz, Gregor Kassl, Areta Keller, Markus Klausecker, Tobias Klein, Martin Konrad, Quirin Krumbholz, Caroline Kufferath, Marion Lattenmayer, Stefan Laub, Wolfgang Leitgeb, Andreas Mieling, Karin Miesenberger, Dennis Milam, Elke Müller, Henrike Munker, Claudia Nehammer, Martin Oberascher, Alexander Ott, Stefan Pfefferle, Florian Pfeifer, Markus Pillhofer, Ekkehard Rehfeld, Goswin Rothenthal, Wolfgang Ruthensteiner, Jasmin Sauerbier, Florian Schafschetzy, Kristina Schinegger, Karolin Schmidbaur, Patrick Schneider, Katharina Schneider, Hubert Schoba, Angus Schoenberger, Andrea Schöning, Anja Sorger, Gernot Stangl, Mark Steinmetz, Sigrid Steinwender, Martina Tappelskirch, Dionicio Valdez, Pascal Vauclair, Akvile Rimantaite, Andreas Weissenbach, Heribert Wolfmayer, Irina Zahler.



Ryc. 5.17. Wolf D. Prix, Paul Kath: BMW Welt, Monachium /DE/ 2007

⁶⁰¹ Wolf D. Zaha. *Speech for the opening of the Zaha Hadid exhibition at the Museum für angewandte Kunst (MAK) in Vienna, 2003*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 429.

⁶⁰² A. Serafin, *Tendencje we współczesnym wystawiennictwie samochodowym: trzy przypadki ekspresji architektonicznej*, „Przestrzeń i Forma” 2015, 24 (1), s. 77.

⁶⁰³ *We build spaces that are as fast as cars*. Wolf D. Prix in conversation with Beate Hoffmann, 2002, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 330.

⁶⁰⁴ Ibidem.

⁶⁰⁵ Coop Himmelblau, *Przyszłość wspaniałej pustki, 1978*, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 306.

⁶⁰⁶ *We build spaces that are as fast...*, op. cit., p. 330.

W wizerunku tego sugestywnego budynku wart zauważenia jest nie tylko efekt symulowanego dynamizmu, ale także płynności nadanej spektakularnemu zadaszaniu całej bryły⁶⁰⁷. Oprócz tego elementu ważnym aspektem kompozycji jest przestrzenna interpretacja należącego do koncernu znaku towarowego. Zastosowana przez Pixa i Paula Katha struktura, wstępnie oparta na geometrii odwróconych stożków, nawiązuje właśnie do oznaczenia handlowego, które nazbyt dosłownie zostało wyeksponowane w sąsiednim budynku, wybudowanym w 1973 roku według projektu Karla Schwanzera⁶⁰⁸. Pod względem geometrycznym jest to bardzo zaawansowana reinterpretacja graficzna. Falująca struktura całości objęła więc i ten element, co pozwoliło wyeliminować z tej realizacji dosadność. Monachijski budynek ogólnie prezentuje ekspresję opartą na dynamizmie, wzmożoną efektem falowania. Dość zręcznie ujął to Prix, gdy jeszcze w latach 90. udzielał wywiadu Andreasowi Ruby'emu: „Dla nas »płynna przestrzeń« była synonimem wszystkiego co zmienne i przejściowe, aż do stanu rozpuszczenia, co można przyrównać do szumu w obrazie telewizyjnym”⁶⁰⁹. To świadczy o technologicznych fascynacjach, które utrwaliły się w wyniku wczesnej działalności performatywnej Coop Himmelblau.



Ryc. 5.18. Martin Josst, Elke Delugan-Meissl, Roman Delugan: Porsche Museum, Stuttgart /DE/ 2009

⁶⁰⁷ A. Serafin, *Ekspresja architektury Coop Himmelb(l)au na tle koncepcji estetycznej Gillesa Deleuze'a*, „Architectus” 2015 (4) 44, s. 47.

⁶⁰⁸ C. Threuter, *Neue Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 98.

⁶⁰⁹ *Body-space-time*. Wolf D. Prix in conversation with Andreas Ruby, 1996, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 255; przeł. A. S.

Innym przykładem najnowszej architektury budującej swój wyraz poprzez dynamiczne zestawienia form, a jednocześnie związanej z wystawiennictwem samochodowym, jest Porsche Museum w Stuttgarcie (ryc. 5.18). Budynek zaprojektował zespół pod kierownictwem Martina Jossta w pracowni Elke Delugan-Meissl i Romana Delugana we współpracy z biurem Wenzel+Wenzel. Autorzy deklarują, że „Muzeum Porsche, odwołując się do dynamiki, tworzy jednocześnie przestrzeń wzbogacającą wizerunek obdarzonej powszechnym zaufaniem firmy o architektoniczną ekspresję”⁶¹⁰. Forma plastyczna pełni więc tutaj szczególną rolę w kontekście budowania długofalowej strategii marketingowej inwestora. Realizacja jest rezultatem przełożenia ogólnych cech wizerunkowych konkretnej marki handlowej na język architektury.

Roman Delugan w wywiadzie z Axelem Simonem wyjaśnia, że dynamika będąca znakiem rozpoznawczym pracowni jest w pewnym stopniu odzwierciedleniem pędu życia, jakiego doświadczają architekci⁶¹¹. Elke Delugan-Meissl dodaje, że niezależnie od inspiracji twórczością różnych architektów, ich praca łączy bardzo zróżnicowane motywy, ale przede wszystkim jest uzewnętrznieniem ich osobistych emocji⁶¹². Dokonania zespołu są bowiem jednym z najbardziej jednoznacznych i pozbawionych niepożądanych naleciałości, aktualnych przykładów wdrażania koncepcji ekspresjonistycznej w dziedzinie architektury.

W przypadku Porsche Museum w Stuttgarcie charakterystycznym zabiegiem kompozycyjnym jest wyraźne rozdzielenie budynku na dwie poziome części dla spotęgowania efektu linearności, sprzyjającego pozornej kinetyce eskalowanej w układzie horyzontalnym. Autorzy uniknęli przy tym nadmiernego skomplikowania bryły, której „czystość” podkreśla biel elewacji, dominująca również we wnętrzach. Całą górną część, wykonaną w stalowej konstrukcji, wsparto na monolitycznych słupach żelbetonowych, ukształtowanych na podobieństwo litery V. Te podpory w zestawieniu z romboidalną okładziną również wpisują się w kryształową estetykę⁶¹³. Zastosowanie lustrzanych paneli okładzinowych na spodzie tak wyniesionej części budynku wywołało zgodnie z zamierzeniem efekt wizualny zwierciadła (ryc. 5.19). Podsufitka odbijająca zdeformowany obraz pochyłych filarów wieńczy przestrzeń urbanistycznego wnętrza, które poprzedza główne wejście do obiektu. Projektanci dążyli w ten sposób do zatarcia różnicy pomiędzy wnętrzem budynku a jego otoczeniem. Wewnątrz znajduje się przestronne foyer, w którego centralnym punkcie umieszczono tylko jeden



Ryc. 5.19. Martin Josst, Elke Delugan-Meissl, Roman Delugan: Porsche Museum - strefa wejściowa, Stuttgart /DE/ 2009

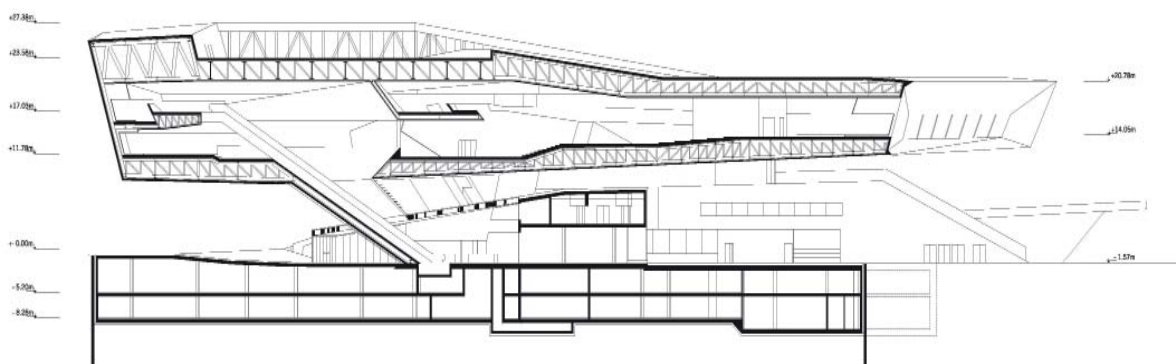
⁶¹⁰ Porsche Museum. *Origins and architecture. The architectural experience*, [in:] <http://www.porsche.com/museum/en/entstehungundarchitektur> [dostęp: 14.08.2014; przeł. A. S.].

⁶¹¹ Crystal talk. 13. Delugan Meissl Associated Architects, [in:] <https://www.baunetz.de/talk/crystal/index.php?lang=en&cat=Interview&nr=13> [dostęp: 12.01.2020].

⁶¹² Ibidem.

⁶¹³ T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze...*, op. cit., s. 125.

bieg schodowy. Jest to element, który „dynamicznie wystrzeliwuje” w przestrzeń, prowadząc do hali wystawowej⁶¹⁴. Energiczna konwencja dotyczy więc zarówno przestrzeni wnętrza, jak i zewnętrznej formy. Główna bryła, znacznie wyniesiona ponad otoczenie, chociaż sprawia wrażenie ciężkiego monolitu, jest w rzeczywistości ażurową konstrukcją stalową. Szytywność i nośność całej struktury opiera się na skomplikowanym układzie kratownic (ryc. 5.20). Zastosowany ustrój nie przeszkodził w nadaniu budynkowi formy określonej przez autorów jako „dynamicznie ukształtowana struktura monolityczna, oderwana od topografii na poziomie wejścia”⁶¹⁵. Z uwagi na dynamiczną geometrię szczególne znaczenie w procesie inwestycyjnym miało dla zespołu projektowego skoordynowanie instalacji technicznych z konstrukcją⁶¹⁶. Paradoksalnie wzniesienie tak śmiałej formy było możliwe właśnie dzięki zastosowaniu szkieletowych rozwiązań.



Ryc. 5.20. Martin Josst, Elke Delugan-Meissl, Roman Delugan: Porsche Museum - przekrój, Stuttgart /DE/ 2009

Autorzy piszą o swoim projekcie: „Wiedza, autentyczność i determinacja są fundamentem strategii, podobnie jak odwaga, ekscytacja, siła i niezależność. Nadal słuszną wydaje się idea zmierzania się z nowymi wyzwaniami i sięgania granic. Wszystko to znajduje swoje odzwierciedlenie w tym muzeum”⁶¹⁷. Rzeczywiście, żywiołowe ukształtowanie z uwzględnieniem wyraźnego wyniesienia głównej bryły ponad poziom gruntu sprawiło, że budynek pełni rolę rzeźby w miejskiej strukturze⁶¹⁸. Wśród opinii krytycznych zwracają uwagę zastrzeżenia, że skierowana ku górze bryła prezentuje się jako relikwiny epoki bezkresnej konsumpcji⁶¹⁹. Rysuje się w ten sposób tendencja wykorzystywania zdynamizowanej formy na potrzeby komercyjnej prezentacji, co jest związane z motoryzacją, sektorem tak ważnym dla lokalnej gospodarki.

Dynamiczny wizerunek architektury przez lata wspierał też Domenig. Choć pozorny ruch wywodził on z paradygmatu złożoności, to jednak niektóre jego prace świadczą o względnej niezależności dynamizmu od postmodernistycznych schematów.

⁶¹⁴ *Architektura poprzez technikę. Muzeum Porsche w Stuttgarcie*, „Architektura-Murator” 2009, 7 (178), s. 86.

⁶¹⁵ *Porsche Museum*, [in:] <http://www.dmaa.at/projekte/detail-page/porsche-museum.html> [dostęp: 14.08.2014; przeł. A. S.].

⁶¹⁶ *Architektura poprzez technikę. Muzeum...*, op. cit., s. 89.

⁶¹⁷ *Porsche Museum. Origins...*, op. cit.; przeł. A. S.

⁶¹⁸ A. Serafin, *Tendencje we współczesnym wystawiennictwie...*, op. cit., s. 79.

⁶¹⁹ M. Glendinning, *Architecture's evil empire? The triumph and tragedy of global modernism*, Reaktion Books, London 2010, p. 137.

Najwcześniejszym tego rodzaju przykładem jest zaprojektowany przez Domeniga wspólnie z Hermannem Eisenköckiem most nad rzeką Murą w Grazu (ryc. 5.21). Budowla połączyła starówkę i zachodnią część miasta u podnóża zamkowego wzgórza. Dynamiczna konwencja plastyczna sprzyja podkreśleniu znaczenia wprowadzonego w ten sposób ciągu komunikacyjnego, który ukierunkowano poprzecznie do potężnej bariery komunikacyjnej, jaką stanowi rzeka przepływająca przez centrum miasta. Obiekt pełni funkcję kładki przeznaczonej dla pieszych i rowerzystów. Jej drapieżna aranżacja sprawia, że odbiorca postrzega ją jako wibrującą i lekką⁶²⁰. Przyczyną tego stanu rzeczy są zoomorficzne inspiracje dostrzegalne w większości prac projektanta. Tak samo w tym wypadku – poprowadzone w dół skarpy, nakryte spiczastym zadaszeniem zejście schodowe wpisuje się w takie preferencje plastyczne. Pelkonen uważa, że za pośrednictwem organicznych odwołań zauważalna jest w twórczości Domeniga symboliczna celebrowanie. Dokonuje się ona jako skutek dziedzictwa kulturowego, na którego kanwie od lat 60. XX wieku upowszechniano zmysłowość⁶²¹. Po raz kolejny akcjonizm okazał się zatem podłożem dla rozwoju formy architektonicznej. Charakterystycznym elementem jest spodnia konstrukcja usztywniająca, wykonana w formie stalowego ściągu wypartego pionowo ku dołowi przez podwieszony pylon. Poprzez to spodnie usztywnienie wygląd mostu mógłby zostać uznany za pretensjonalny, gdyby nie zastosowanie skrajnie lekkiej konstrukcji⁶²². Swobodnie przewieszona nad rzeką kładka jest dowodem, że Domenig potrafi indywidualizować projekty, tworząc rozpoznawalne aranżacje nie tylko budynków, ale również innego rodzaju obiektów budowlanych.



Ryc. 5.21. Günther Domenig, Hermann Eisenköck: Mursteg, Graz /AT/ 1992

Nowszy przykład kreatywności Domeniga to wiedeński budynek biurowy T-Center (ryc. 5.22). Budynek zlokalizowany na działce o zbieżnych granicach pomiędzy Rennweg i Marianne-Hainisch-Gasse został ukształtowany w linii dwóch traktów łączących się w północno-zachodnim narożniku. Jedna z części wznosi się, podczas gdy druga opada. W połączeniu z wyrazistymi poziomymi żaluzjami zewnętrznymi wytworzyło to rzeźbiarski efekt zgeometryzowanej wstęgi. To centrum biznesowe jest miejskim punktem orientacyjnym ze względu na znaczną wielkość i związaną z tym widoczność z dużej odległości.

⁶²⁰ M. H. Contal, *Mursteg Footbridge*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. A06.

⁶²¹ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 134.

⁶²² M. H. Contal, *Mursteg Footbridge...*, op. cit., p. A06.



Ryc. 5.22. Günther Domenig, Hermann Eisenköck, Herfried Peyker: budynek biurowy T-Center, Wiedeń /AT/ 2004

Pelkonen zauważyła, że ostatnie prace Domeniga zmierzają w kierunku rzeźby i przypominają między innymi dokonania Carlo Scarpy, tym samym jego architektoniczne metafory stają się coraz bardziej enigmatyczne i mistyczne⁶²³. Wiedeński budynek charakteryzuje ponadto wyniesienie głównego korpusu ponad teren za pomocą rozdwojonych słupów, których surowa faktura podkreśla dramatyzm scenerii. Niekwestionowanym walorem kompozycji jest dynamizm. Do tej twórczości odnosi się również Prix, który pisze o dokonaniach Domeniga: „Jego działanie przypomina pojedynek bokserski, zadaje cios materii budowlanej. Budynek jest jego przeciwnikiem. Ring jest placem budowy wytyczonym przez teodolit. [...] To nie jest eleganckie, ale potężne i niezwykle skuteczne. [...] Zawsze wygrywa przed czasem. Jego budynki są wynikiem zwycięskich uderzeń”⁶²⁴. Dorobek twórczy Domeniga zdaje się w pewnych obszarach konkurować z dokonaniem Coop Himmelblau, bowiem te dwie pracownie bardzo wyraźnie zapisały się na tle austriackiej i niemieckiej współczesnej sceny architektonicznej.

ARCHITEKTURA NIEUSTANNEJ PRZEMIANY

Ewolucja dynamizmu w architekturze niezmiennie budzi zainteresowanie wśród krytyków architektury krajów niemieckojęzycznych. Werner zwraca uwagę, że choć czasy futuryzmu i ekspresjonizmu dawno minęły, obserwatorzy lokalnej sceny architektonicznej wciąż opowiadają się za postawami neoekspresjonistycznymi i dynamicznymi⁶²⁵. Architektura pozorująca ruch jest bowiem ciągle aktualnym tłem dla wywiedzionej z ekspresjonizmu projekcji „wewnętrznej konieczności”. Rudolf Arnheim ujął to słowami: „ekspresja polega na tym, co opisałem jako dynamikę formy wizualnej. Dynamika jest własnością, którą umysł w sposób spontaniczny i uniwersalny nadaje każdej formie, którą można postrzec [...]”⁶²⁶. W tym sensie jest zjawiskiem immanentnie związanym z fizjologią wzroku. Podążając tokiem rozumowania Arnheima, psychologa percepcji, a zarazem teoretyka sztuki – każdy rodzaj wzmożonego wyrazu w architekturze należałoby traktować właśnie jako dynamiczny. Wydaje się to jednak rozumowaniem nieuzasadnionym, zważywszy na inne jeszcze środki kompozycyjne decydujące o zaistnieniu ekspresywnego zabarwienia formy.

Dzisiejsza architektura chętnie posiłkuje się dynamicznymi czynnikami kompozycyjnymi. Kapfinger powtarza za Josefem Frankiem twierdzenie, jakoby współczesność nie niosła za sobą żadnego określonego stylu, lecz wolność, oferującą architektoniczną różnorodność⁶²⁷. Przytoczone w tym rozdziale przykłady przedstawiają więc różne metody dochodzenia do plastycznych standardów o ekspansywnym charakterze. Czytelna w krzywoliniowej aranżacji Böhmów, a wywodząca się ze złożoności żywotność, zestawiona z prężnością struktur projektowanych przez pracownię Delugan-Meissl unaocznia różne metody i stopnie ożywiania przestrzeni. Jak pisze Arnheim, z dynamiką wiążą się różne „jakości generyczne, takie jak prostolinijność lub giętkość, rozrastanie się lub ścieśnianie, otwartość bądź zamkniętość”⁶²⁸ – czynniki bezpośrednio łączące się z zagadnieniami deformacji.

⁶²³ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 58.

⁶²⁴ W.D. Prix, *The monastery. On Günther Domenig, 1988*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 391; przeł. A.S.

⁶²⁵ F.R. Werner, *Dynamik...*, op. cit., p. 45.

⁶²⁶ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzebiński, D. Juruś, Oficyna, Łódź 2009, s. 269.

⁶²⁷ O. Kapfinger, *Transparenter Raum...*, op. cit., p. 26.

⁶²⁸ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej...*, op. cit., s. 269.

DESTRUKCYJNE MECHANIZMY EKSPRESJI



Na poprzedniej stronie:

Daniel Libeskind: Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Drezno /DE/ 2011

fot. Aleksander Serafin

SIŁY ODŚRODKOWE

Istotą każdej aktywności twórczej jest między innymi kwestionowanie stanu rzeczy. Podważanie istniejącego *status quo* to kulturowy mechanizm komunikowania społeczeństwu, że stan świata nie jest definitywny. Wszystko zatem, co systemowo ustanowione, może być zakwestionowane albo wręcz zniszczone, jednak nie dla samego unicestwienia, lecz po to, by powstała jakość przewyższająca poprzedni stan⁶²⁹. Współczesne dzieje architektury pokazują, że wzmocnienie takiej tendencji koreluje ze wzmożoną ekspresją dzieł.

Idea ekspresjonistyczna w tym sensie koliduje wyraźnie z ogólnomodernistycznym paradygmatem. Funkcjonalizm, konstruktywizm i inne reprezentacje nowoczesności mają bowiem charakter wybitnie budujący, a co ważniejsze wymiar egalitarny. Szkoła Frankfurcka wykraczając niejako poza dorobek intelektualny wypracowany przez „białą modernę”, wyzwoliła myśl, która stała się podłożem dla ruchów neoawangardowych w Niemczech, a w jeszcze większym stopniu w Austrii. Adorno, radykalizując zresztą program Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschego, nakreślił obraz rzeczywistości zdominowanej przez tożsamość zbiorową, która osłabiła jakościową odrębność jednostki. To z kolei ujawniło elitarną pychę i poczucie wyższości w stosunku do sztuki popularnej⁶³⁰. Pisarstwo Adorna stało się w gruncie rzeczy kanwą dla zsubiektywizowanej twórczości.

SYNDROM WEWNĄTRZKULTUROWYCH PĘKNIĘĆ

Ewolucja niemieckiej i austriackiej sceny architektonicznej, szczególnie od lat 70. XX wieku, pozwala zauważyć, że w przekonaniu o słuszności dotychczasowego sposobu zarządzania przestrzenią tkwią sprzeczności. Rozbieżności odzwierciedla symboliczne wyobrażenie rys na utrwalonej strukturze kulturowej. W ślad za tym pojawia się w ideologicznym obiegu pojęcie *pęknięcia* (niem. *der Riss*). W dziedzinie architektury dochodzi więc na zasadzie dialektycznej do prób podważenia utrwalonych wzorców.

Według Jacquesa Derridy, inicjatora wielodyscyplinarnej koncepcji dekonstruktywistycznej, symbol pęknięcia oznacza wspólny mianownik dla pojęć *różnicy* i *połączenia*. Według francuskiego filozofa uwspólnianie tych znaczeń pozwala „łańcuchowi wizualnemu, dotykalnemu i przestrzennemu” przystosować się do „łańcucha czasowego”⁶³¹. Interpretując tę myśl można stwierdzić, że odwołanie się do symboliki pęknięcia jest sposobem pobudzenia mechanizmów adaptacyjnych architektury, a zatem spełnia ważną rolę w jej rozwoju.

Ten pogląd ma jednak wcześniejsze umocowanie kulturowe dzięki Heideggerowi. Niemiecki filozof pisał, że „rysa ta nie pozwala rozpaść się przeciwwrotnym stronom, lecz prowadzi je od miary i granicy w zgodny obrys”⁶³². Gottfried Boehm interpretuje opisany przez filozofa proces pojawiania się rysu następująco: „Heidegger operuje dwoistym znaczeniem linii, która dzieli i łączy. Spór świata i ziemi jest rysą, zaznaczającą

⁶²⁹ M. Gołaszewska, *W poszukiwaniu porządku świata*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1987, s. 31–32.

⁶³⁰ R. Różanowski, *Zrozumieć Adorna*, „Dyskurs” 2009 nr 9, s. 67–68.

⁶³¹ J. Derrida, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 2011, s. 100–101.

⁶³² M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. J. Mizera, [w:] idem, *Drogi lasu*, Aletheia, Warszawa 1997, s. 44.

rozdział i współprzynależność”⁶³³. Wniosek płynący z tych nauk sprowadza się do stwierdzenia, że paradoksalnie destrukcja może mieć także wymiar konstruktywny. Heidegger pisał: „Destrukcyjność nie ma [...] negatywnego sensu strząśnięcia ontologicznej tradycji. Ma ona raczej wytyczyć tej ostatniej pozytywne możliwości, co zawsze oznacza jej granice [...]”⁶³⁴. Filozof wyjaśnia dalej, że „w swym aspekcie negatywnym destrukcja nie odnosi się do przeszłości, jej krytyka dotyczy »dnia dzisiejszego«”⁶³⁵. Sygnalizowanie fragmentarycznego zniszczenia może zatem nabierać charakteru impulsu inicjującego wytworzenie nowej pozytywnej wartości.

Boehm rozwinął zagadnienie pęknięcia w szerokim ujęciu kulturowym: „Pojęcie *der Riss* – rysa – przychodzi na myśl z jednej strony czasownik *reissen* – ‘wyrywać, oddzielać’ – z drugiej wyraźną linię demarkacyjną; w dawniejszym użyciu *der Riss* znaczyło tyle co ‘rysunek’ (*Zeichnung*) albo ‘zarys’ (*Visierung*). W ten sposób uwydatnia się silny związek tej kategorii ze strefą wizualności”⁶³⁶. Zagadnienie wzbudziło zainteresowanie nie tylko filozofów, ale również krytyków i kuratorów sztuki. Otto Mauer na przykład, podążając za Nietzscheańskim modelem, rozbudowanym później o elementy strategii Waltera Benjamina, Ernsta Blocha oraz Adorna, twierdził, że w kontekście sztuki „pęknięcie” koreluje z prawdą⁶³⁷. Zaczęto więc nadawać tej estetyce wymiar rozumowy, zastępując nim emocjonalny. Sam Derrida zresztą wyjaśniał procesy destrukcyjne używając pojęcia *racjonalności*, która „nie pochodzi już od logosu i rozpoczyna destrukcję – nie burzenie, lecz rozwarstwienie, dekonstrukcję wszelkich znaczeń mających swe źródło w logosie”⁶³⁸. Widoczne stają się więc próby zrationalizowania nowo kształtującej się konwencji plastycznej.

Umieszczenie owej tematyki w orbicie zainteresowań świata artystycznego zainicjowało liczne wypowiedzi twórców. Warto w tym kontekście przypomnieć stanowisko Isy Genzken. Artystka z upodobaniem wykorzystująca beton w swoich rzeźbach chętnie za ich pośrednictwem podważała architektoniczne aksjomaty. Jej twórczość stanowi odwołanie do koncepcji syntezy sztuk Richarda Wagnera, z założenia pomijającej różnorodność tworzyw, jakimi posługują się różne dziedziny sztuki. Kompozycja autorstwa Genzken zatytułowana „Marcel” (ryc. 6.1), którą można odczytywać jako odwołanie do brutalizmu Marcela Breuera, łączy rzeźbę i architekturę, ale przede wszystkim sytuuje w centrum debaty temat dekonstrukcji. Jest to charakterystyczne dla ponowoczesności zakwestionowanie modernistycznych dokonań Bauhausu, którego jednym z ambasadorów pozostaje właśnie Breuer.



Ryc. 6.1. Isa Genzken: „Marcel”, 1987

⁶³³ G. Boehm, *W horyzoncie czasu. Pojęcie dzieła u Heideggera a sztuka nowoczesna*, [w:] idem, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, red. D. Kołacka, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas, Kraków 2014, s. 77.

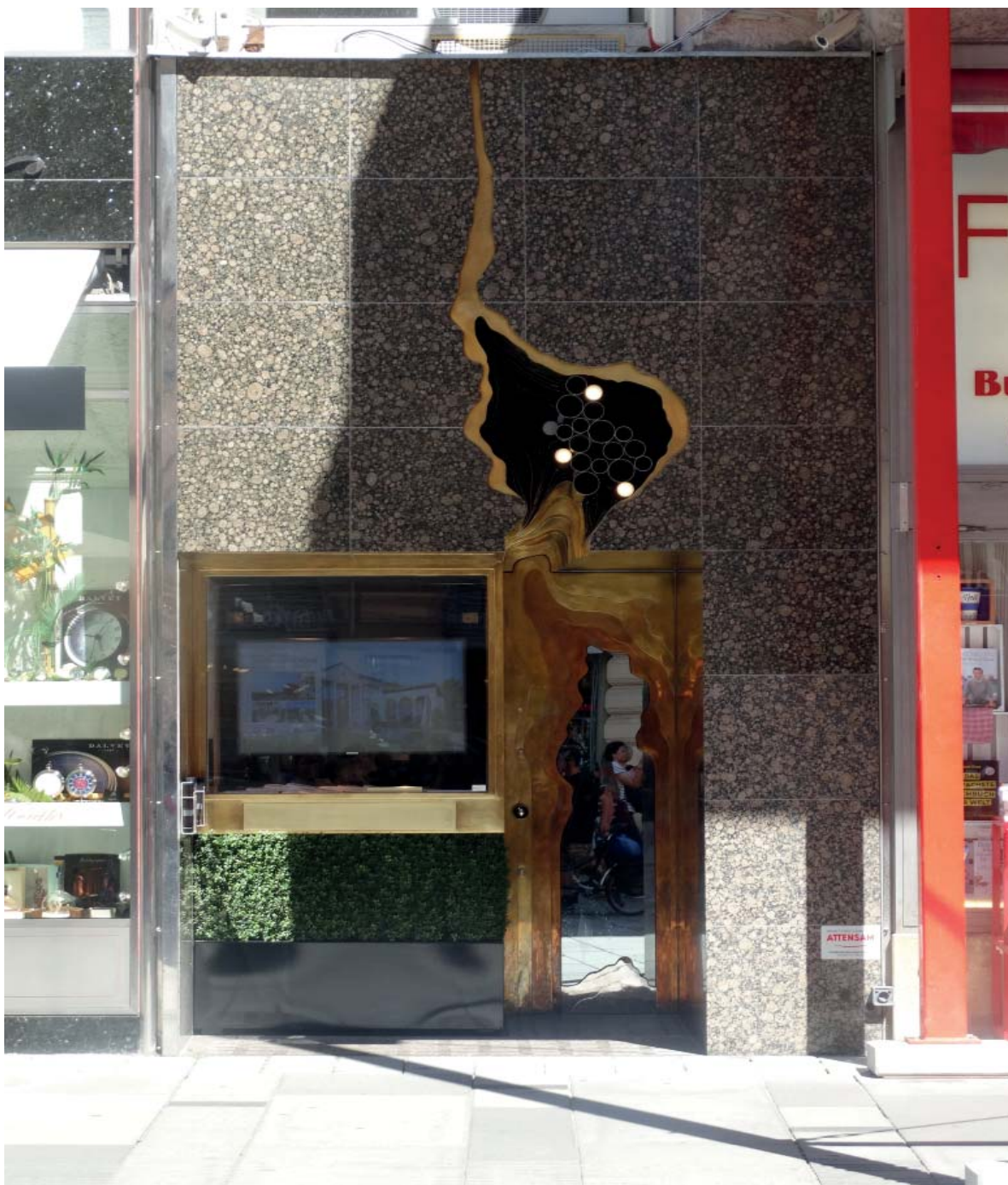
⁶³⁴ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 32.

⁶³⁵ Ibidem.

⁶³⁶ G. Boehm, *W horyzoncie czasu. Pojęcie...*, op. cit., s. 77.

⁶³⁷ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 131–132.

⁶³⁸ J. Derrida, *O gramatologii...*, op. cit., s. 34.



Ryc. 6.2. Hans Hollein: sklep jubilerski Schullin I, Wiedeń /AT/1974

Idea totalnego dzieła sztuki (niem. *Gesamtkunstwerk*) staje się przedmiotem szerokiej debaty, ogarniającej różne dyscypliny twórcze. Do dyskusji włączyła się również Pelkonen stwierdzając, że ekspresjonizm i barok jako dwa najbardziej znaczące okresy w historii austriackiej kultury zainicjowały narodziny ideologicznych pęknięć, a w konsekwencji wywołały zasadnicze zmiany światopoglądowe, które rozprzestrzeniły się na świecie⁶³⁹. Sprzyjała temu w latach 70. i 80. XX wieku różnorodność postmodernistycznych scenariuszy, które pozwoliły wydłużyć żywotność tej postawy aż do dzisiaj.

Idea „rysy” zostaje wykorzystana między innymi w twórczości Holleina, czego przykładem jest aranżacja sklepu jubilerskiego przy Graben w Wiedniu (ryc. 6.2). Projekt zlecony przez Herberta Schullina charakteryzuje przede wszystkim zastosowanie wyrafinowanego detalu. Realizacja stanowi wytworną oprawę handlu, ale jest jednocześnie zmaterializowanym manifestem oryginalnych poglądów projektanta, według którego „architektura jest obrazem pożądania”⁶⁴⁰. Rzeczywiście projekty Holleina najczęściej obrazują afektywną stronę architektury.

Omawiana aranżacja dotyczy niewielkiej przestrzeni sklepowej opartej na planie wydłużonego prostokąta, a zlokalizowanej w parterze wielkomiejskiej kamienicy. Zindywidualizowana fasada stanowi odejście od czytelnej geometrii, tak charakterystycznej dla innych ówczesnych projektów Holleina. Zamiast tego staje się ona semiotycznie efektywnym obrazem, którego treść uruchamia sferę domysłów⁶⁴¹. Zaprojektowany w ten sposób front sklepu ma charakter jednego spójnego detalu architektonicznego. Ciągłość frontowej ściany wykończonych wysokojakościową okładziną kamienną została przerwana pozorowanym pęknięciem znacznego rozmiaru, zanikającym w kolejnych warstwach ściany. Pojęciem rysi, tym razem w tradycyjnej pisowni – niem. *der Riß* – operuje w odniesieniu do tej realizacji Klotz, który opisując jej wizualny efekt, zauważa, że przebiegające przez całą wysokość pęknięcie zdaje się zagrażać rozpadem fasady⁶⁴². Dostrzega on zatem destrukcyjny wymiar dzieła. Istotą przedsięwzięcia Holleina jest rzeczywiście zaznaczenie obecności między innymi czynnika destrukcyjnego. Pęknięcie nie jest tylko sugestią kontestacji ustalonego porządku, ale sygnalizuje konieczność dokonania innych odniesień.



Ryc. 6.3. Hans Hollein: sklep jubilerski Schullin I – detal fasady, Wiedeń /AT/ 1974

⁶³⁹ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 133–134.

⁶⁴⁰ H. Hollein, *Alles ist Architektur*, „Bau” 1/2, 1968, p. 2.

⁶⁴¹ H. Klotz, *Moderne und Postmoderne...*, op. cit., p. 351.

⁶⁴² Ibidem.

Wyraz tego iluzorycznego i spontanicznego aktu posłużył jednocześnie odwołaniu się do technologii. Na poziomie popkultury Hollein podjął już wcześniej polemikę z cenionym przez niego Archigramem, co zaowocowało „wysublimowaniem technologicznej ekspresji” na scenie międzynarodowej⁶⁴³. W sklepie Schullina ta tendencja się zmaterializowała. Zaprojektowana szczelina w ścianie budynku została wypełniona metalowymi tulejami (ryc. 6.3). Niektóre spośród wmontowanych rur zostały zakończone świetlnymi oprawami, inne stanowią przewody układu wentylacyjno-klimatyzacyjnego. W interpretacji Welscha „[w]iązka rurek nad wejściem, która sama w sobie sprawia wrażenie czysto dekoracyjne i wydaje się tylko wytworem fantazji, ma zarazem ważne znaczenie funkcjonalne: dzięki niej odbywa się wymiana powietrza w urządzeniu klimatyzacyjnym. Fikcja jest umotywowana funkcjonalnie [...]”⁶⁴⁴. Zaskakująca pomysłowość, z jaką Hollein rozwiązał problem techniczny konieczności zapewnienia wymiany powietrza w głębi pomieszczenia pozbawionego pionów wentylacyjnych, pozwala stwierdzić, że jego dzieło jest próbą wyłamania się artysty ze sztywnych ram realizmu*. Połączenie funkcji z fikcją, jakiego dokonał, jest skierowane przeciwko modernistycznemu dogmatowi symbiozy funkcji i formy. Hollein zresztą konsekwentnie i wprost twierdził, że straciły ważność tradycyjne, ograniczone definicje i środki, jakimi posługuje się architektura⁶⁴⁵. Jego zdaniem po wyczerpaniu możliwości udoskonalania budynku jako miejsca schronienia nadszedł czas na osiągnięcie wyższego poziomu. Uważał, że „przekraczając tradycyjnie pojmowane granice architektury, prowokuje taką sytuację, w której wymagana jest interakcja”⁶⁴⁶. Hollein bowiem próbuje pobudzić emocjonalnie obserwatora czy też użytkownika, a następnie uwikłać odbiorcę dzieła w swoistą grę skojarzeniową.

Cytowany tutaj Welsch, Welsch podkreśla, odnosząc się do postawy twórczej Holleina, jej podobieństwo do postawy Stirlinga, która ujawniła się w już omawianej realizacji stuttgarckiej Neue Württembergische Staatsgalerie. Welsch pisze, że „przestrzeń doświadczenia wielokrotnego kodowania zbliża się do postrzegania tego, co nieuchwytnie”⁶⁴⁷. Dlatego też twórczości architekta nie można przyporządkować żadnej prostej jednostopniowej interpretacji. Michael Müller natomiast twierdzi, że Hollein wychodząc naprzeciw przekonaniom Nietzschego, oferuje ekstremalnie dopracowane dzieła – „kolekcj[ę] [wedle słów Müllera] nieskończonej ilości jednowymiarowych rozwiązań projektowych”⁶⁴⁸, a zdaniem Welscha – w tej twórczości „języki przenikają się i zmieniają napięcia i prowokacje, choć nie narzucają się one z taką oczywistością jak u Stirlinga”⁶⁴⁹. Hollein oferuje bowiem zindywidualizowany przekaz, który dopuszcza znacznie większą różnorodność interpretacji.

* Według Welscha instalacja Holleina nawiązuje do systemu zastosowanego przez Ottona Wagnera w wiedeńskim budynku Pocztovej Kasy Oszczędności z 1906 roku. Inspiracja dotyczy jednak jedynie aspektu funkcjonalności. Hollein bowiem czerpie z tradycji produktywnej, nie odtwórczo.

[Cf.:] W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 159.

⁶⁴³ D.L. Johnson, D. Langmead, *Makers of 20th century modern architecture. A bio-critical sourcebook*, Fitzroy Dearborn Publishers, London-Chicago 1997, p. 148.

⁶⁴⁴ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 158.

⁶⁴⁵ H. Hollein, *Alles ist Architektur...*, op. cit., p. 2.

⁶⁴⁶ Idem, *Sensing the future: the architect as seismograph*, [in:] *Essays on architecture...*, op. cit., p. 10.

⁶⁴⁷ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 449.

⁶⁴⁸ M. Müller, *Kultur der Stadt: Essays für eine Politik der Architektur*, Transcript Verlag, Bielefeld 2010, p. 133.

⁶⁴⁹ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 182.

Wiedeńską realizację charakteryzuje zatem wieloplanowość symboliki. Nie można tu zakwestionować chociażby wymiaru cielesnego. Wbrew modernistom Hollein głosił przeciw, że architektura jest wyrazem człowieka, zarówno jego ducha, jak i ciała⁶⁵⁰. Odnosi się do tego Jencks: „Hollein stosuje zmysłowy, błyszczący marmur jako tło dla wypolerowanych urządzeń mechanicznych. Kontrast między kołem a pęknięciem, między skóropodobnym marmurem a błyszczącymi złotymi wargami ma znaczenie wyraźnie ironiczne i seksualne”⁶⁵¹. Projektant rozpoczyna w ten sposób swoisty flirt z architekturą na kanwie sensualizmu⁶⁵² – nurtu myślowego, który uznawał poczucie rzeczywistości kształtowane jedynie na podstawie zmysłowych wrażeń. Sklep Schullina oznacza powrót Holleina do wizji z wczesnego etapu twórczości. Wprawdzie pierwsze jego koncepcje spotykały się z pobłażliwością, gdyż kryła się za nimi Freudowska symbolika⁶⁵³, lecz jednak to właśnie one świadczyły o nadzwyczajnej skłonności architekta do kodowania przekazu w projekcie budynku.

Jednym z najważniejszych wyznaczników twórczości Holleina pozostaje ekspresja. Dla niego architektura „to uosobienie najbardziej subtelnych emocji, to wrażliwy zapis najbardziej subtelnych wrażeń, to rodzaj materializacji duchowej”⁶⁵⁴. I tak na przykład Feuerstein postrzega działalność architekta poprzez pryzmat wiedeńskiego akcjonizmu. Dzięki Holleinowi ponownie podjęto temat estetyzacji okaleczenia, choć w przypadku aranżacji sklepu jubilerskiego ten aspekt jest wyjątkowo subtelnie wydobyty. Fasada sklepu jubilerskiego przy Graben jest obrazem rany, utrzymanym w neomanierystycznej konwencji, a zarazem ujawniającym romantyczną postawę autora, która skłoniła go do stworzenia sugestywnego odpowiednika scenicznego aktu⁶⁵⁵. Podobnie jak austriaccy akcjonisci w swoich obrazoburczych przedstawieniach, tak Hollein eksponuje destrukcyjny motyw rany. Tym samym architektura staje się pojedynczym performatywnym ujęciem, które zamyka się w nieskończenie krótkiej chwili.

W ujęciu Klotza aranżacja sklepu jubilerskiego Schullina opiera się na zakłóceniu układu precyzyjnie dopasowanych kształtów przez nieregularną formę, która wydaje się rozsadzać fasadę pokrytą polerowanymi kamiennymi płytami⁶⁵⁶. Analizując ogólną koncepcję Holleina w kontekście myśli Nietzschego, można stwierdzić, że architektura ta oferuje możliwość czerpania przyjemności z ekscesu, co odwraca uwagę od realizmu, a jednocześnie ewokuje pojęcia takie, jak *intymność*, *erotyczność* i *zmysłowość*⁶⁵⁷. Pesymistyczną konkluzję w tym konkretnie kontekście prezentuje Müller, który twierdzi, że efekt pracy Holleina prowokuje jednak poczucie wyobcowania⁶⁵⁸. Sam autor broni swojego projektu twierdząc, że jest to architektura semiotyczna, asocjacyjna, ambiwalentna i pozbawiona dosłownej relacji pomiędzy formą a funkcją

⁶⁵⁰ H. Hollein, *Absolute architecture...*, op. cit., p. 181.

⁶⁵¹ C. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. B. Gądomska, Arkady, Warszawa 1987, s. 32.

⁶⁵² J. Steele, *Die Wiederkehr des fin de siècle*, [in:] F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 15.

⁶⁵³ D.L. Johnson, D. Langmead, *Makers of 20th century modern architecture...*, op. cit., p. 148.

⁶⁵⁴ H. Hollein, *Absolute architecture...*, op. cit., p. 181; przeł. A. S.

⁶⁵⁵ G. Feuerstein, *Visions and realities...*, op. cit., p. 571.

⁶⁵⁶ H. Klotz, *Moderne und Postmoderne...*, op. cit., p. 351.

⁶⁵⁷ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 41.

⁶⁵⁸ M. Müller, *Kultur der Stadt...*, op. cit., p. 133.

obiekty⁶⁵⁹, to zaś jego wyobrażenie o własnej twórczości architektonicznej opiera się na przeświadczeniu o szczególnej roli projektanta w wyrażaniu oczekiwań społecznych. Zdaniem Holleina architektki „[r]aportując o stanie ewolucji w zakresie kultury, pełnią dziś rolę porównywalną z działaniem sejsmografu. Ich praca odzwierciedla wydarzenia dopiero nadchodzące i powinna polegać nie tylko na rozwiązywaniu problemów, ale też stanowić wypowiedź na temat nowych potrzeb, warunków życia i wkraczać na nowe terytoria, badając dotychczas nierozpoznane sytuacje”⁶⁶⁰. Takie podejście, opierające się na potrzebie budowania, wydaje się przeczyć postawie destrukcyjnej. Ujawnia się tu bowiem pewna sprzeczność w całej twórczości Holleina.

Twórczość tego architekta co do zasady odpowiada potrzebom globalnego rozwoju i w tym sensie należy ją postrzegać jako uniwersalistyczną. Paradoksalnie ma ona również wymiar lokalny. Nie bez znaczenia jest kontekst wiedeński. Achleitner uważa, że Hollein dorastając w wiedeńskiej tradycji, wykazał szczególną zdolność wyrażania poprzez architekturę niektórych aspektów rzeczywistości bądź zastępowania ich innymi. Według Achleitnera bowiem, za barokowym uwielbieniem architektury i muzyki, przy jednoczesnym tłumieniu znaczenia literatury przez Habsburgów, stała potrzeba gloryfikacji rzeczywistości. Dzięki Holleinowi – zarówno jego wczesnym fotomontażom, jak i projektom zrealizowanym przez niego później – odzwierciedlenie indywidualnego i zbiorowego stanu świadomości stało się możliwe za pośrednictwem już nie tylko języka pisanego, lecz także grafiki i architektury⁶⁶¹. Johannes Porsch z kolei pisze nawiązując do teorii Freuda o niepokoju jednostki, objawiającym się podczas takiej zabawy przestrzenią, i doszukuje się tego rodzaju zależności już we wczesnych pracach Holleina, które poprzez zaskakujące zestawienia eksponowały paradoksy formalne⁶⁶². Hollein ostatecznie doszedł do wniosku, że te wczesne dzieła mogą być uwiarygodnione jako część austriackiego dziedzictwa opartego na badaniach Freuda, a skoncentrowane na sterowaniu świadomością jednostki i prowokowaniu określonych odczuć poprzez bezpośrednią kreację indywidualnego środowiska⁶⁶³. Wolno zatem zakładać, że te wczesne eksperymenty twórcze mają swoje następstwa w późniejszych aranżacjach, między innymi tej przy Graben w Wiedniu. Nawiasem mówiąc, ujawnia się tutaj postmodernistyczny proces implementacji tak zwanej fikcji, która według Klotza służyła przejściu od twórczości narracyjnej do ekspresji. Twierdzi on, że dalszy rozwój architektury wymaga innowacyjnego kreowania fikcji, zapewniając niezbędną relację napięć formalnych⁶⁶⁴. Architektura tym samym zdaje się tracić swój rozumowy wymiar, będący podstawą utrwalania hierarchii tradycyjnych wartości.

MEANDRY CIELESNOŚCI NA DRODZE DO DESTABILIZACJI KONSTRUKTU ESTETYCZNEGO

Połączenie narracyjnego i ekspresyjnego charakteru formy architektonicznej zaistniało właśnie w omawianej realizacji. Welsch napisał: „Sklep jubilerski w Wiedniu-Graben według projektu Holleina [...] posiada fasadę, która nie jest byle jaką kulisą, ale przemawiającą »twarzą« w pierwotnym znaczeniu słowa »facciata«.

⁶⁵⁹ Hans Hollein, „Dortmunder Architekturheft” 3, 1976, p. 24, [as cited in:] H. Klotz, *Moderne und Postmoderne...*, op. cit., p. 351.

⁶⁶⁰ H. Hollein, *Sensing the future: the architect...*, op. cit., pp. 10–11; przeł. A. S.

⁶⁶¹ F. Achleitner, *Viennese positions*, „Lotus 29” 1981, p. 9, [as cited in:] J. Steele, *Die Wiederkehr...*, op. cit., p. 15.

⁶⁶² J. Porsch, *The Austrian phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich. 1956–1973*, Architekturzentrum Wien, Birkhäuser, Berlin 2009, p. 952.

⁶⁶³ R. Hejduk, *A generation on the move: the emancipatory function of architecture in the radical avant-garde*, [in:] *Transportable Environments 3. Theory, context, design and technology*, ed. R. Kronenburg, F. Klassen, Taylor & Francis, Abingdon – New York 2006, p. 45.

⁶⁶⁴ H. Klotz, *Moderne und Postmoderne...*, op. cit., p. 422.

Opowiada ona [...] rozmaite historie: jedną o cennych materiałach i kunsztownej robocie [...], drugą o uroku połyskliwej skóry, drażniącym dotyku otwartych ust i fascynacji erotycznego zbliżenia [...], trzecią o drobnej rysie, która rozszerza się w dziurę w murze [...]"⁶⁶⁵. Architektura ta ma więc swoją mimikę. Ujęcie człowieka jako ekspresywnej całości rodzi cały fenomenologiczny potencjał, w tym pozwala postrzegać ciało jako źródło znaczeń⁶⁶⁶. Narracja, jaką poprzez swoje dzieło prowadzi Hollein, może być uznana za grę skojarzeniową. Projektant jednak w tym względzie zdaje się zawodzić uwrażliwionego odbiorcę. Nie wykazuje bowiem na temat ludzkiego ciała pogłębionej refleksji choćby dlatego, że jego podejście jest pozbawione wymiaru transcendentnego. Można wręcz przyjąć, że Hollein sięga ku pierwotnym aktom naocznosci. Rzeczywiście odpowiada w ten sposób na afektywne zapotrzebowanie tendencji ekspresjonistycznej, jednak pozostawia odbiorcę z pytaniem o bardziej dogłębne, a więc duchowe aspekty cielesności.

W następnej kolejności doświadczenie ciała i gestu na pograniczu biologii i kultury zapisało się w wiekańskiej historii dzięki twórczości zespołu Prix i Helmuta Swiczinskiego, w którego tekstach można przeczytać: „Zdaliśmy sobie sprawę, że stopniowo zaczynamy podkreślać werbalny opis projektu gestami naszych rąk. W przypadku projektów dla Paryża czy Wiednia język ciała był najlepszym rysunkiem i pierwszym modelem. Kiedy zaczęliśmy pracować nad projektami dla Nowego Jorku i Berlina, twarze i ciała tych miast stawały się coraz bardziej wyraźne”⁶⁶⁷. Koncepcja urbanistyczna wyrastała z ornamentu, do którego sprowadzono organiczny układ. W manifestie z 1988 roku grupa wyjaśnia: „Na zespołowym zdjęciu Coop Himmelblau zaczęliśmy dostrzegać i rysować linie oraz płaszczyzny miasta. Nasze oczy stały się wieżami, czoła mostami, twarze stały się krajobrazem, a koszule – planami okolicy. Nakładanie istniejącej mapy miasta oraz nowych rysunków, konturów, linii i płaszczyzn twarzy oraz ciał, początkowo tak ważne, stopniowo rozmywało się w wirze istniejącej urbanistyki”⁶⁶⁸. Redefinicja przypadkowej albo wyreżyserowanej, ale zawsze zastanej sytuacji mogła stanowić zaczątek formy.

Architekci nie dopowiedzieli natomiast, czy ekspresyjna aranżacja sklepu Schullina i późniejsze dekonstrukcjonistyczne doświadczenia przestrzeni, tak charakterystyczne dla Coop Himmelblau, są jedynie spontanicznymi wyrazami uwielbienia dla cielesności, czy symptomem pękającej doktryny społecznej, co w konsekwencji zwiastuje kryzys dotychczas obowiązujących kanonów wizualno-przestrzennych.

CZYNNIKI DESTRUKCYJNE

Architektura destrukcji była opisem świata widzianego poprzez pryzmat telewizyjnej reklamy, a więc konstituowała obraz migotliwy, gwałtowny niczym wybuch, wskutek czego utożsamiała się z rzeczywistością pociągającą i na swój sposób zwodniczą⁶⁶⁹. Postawę najbardziej pod tym względem radykalną przyjęli przedstawiciele Coop Himmelblau. Wśród wczesnych przedsięwzięć grupy skłaniających do pogłębionej

⁶⁶⁵ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna...*, op. cit., s. 157–158.

⁶⁶⁶ S. Heinämaa, *Fenomenologia cielesności a różnica płciowa*, [w:] *Wprowadzenie do fenomenologii. Interpretacje, zastosowania, problemy*, t. 1, pod red. W. Płotki, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2014, s. 434.

⁶⁶⁷ Coop Himmelblau, *Rozproszenie naszych ciał w mieście, 1988*, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 325.

⁶⁶⁸ Ibidem.

⁶⁶⁹ C. Wąs, *Architektura a dekonstrukcja*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2015, s. 275.

refleksji nad potrzebą redefinicji przestrzeni są sprzężone ze sobą wiedeńskie eksperymenty – Hard Space i Soft Space⁶⁷⁰. Dwie akcje zorganizowane przez Prix i Swiczńskiego z udziałem Michaela Holzera odbyły się w 1970 roku. Celem było zwrócenie uwagi na efemeryczny wymiar przestrzeni. Podczas pierwszej zdetonowano na przedmieściach w rytm bicia serca każdego z trzech inicjatorów operacji sześćdziesiąt ładunków wybuchowych. Sekwencja eksplozji, mająca z natury rzeczny destrukcyjny wyraz, została organicznie powiązana z fizjologią autorów, co ujawnia związki z cielesnością. Podczas drugiej akcji wprowadzono w przestrzeń śródmiejskiej ulicy w ciągu jednej minuty tysiąc trzysta metrów sześciennych piany. Prix tłumaczy, że ulica pokryta pianą oznaczała krytykę ówczesnie stosowanych materiałów budowlanych⁶⁷¹. Według autorów takie eksperymenty generują ulotne odczucie przestrzeni, co w konsekwencji prowadzi do rozwoju architektury przekraczającej granice własnej konwencji⁶⁷². Omawiane akcje spełniły więc rolę katalizatora, który pozwolił redefiniować tę dyscyplinę twórczą.

Prix ujawnia, że próbę połączenia tych dwóch narzędzi podjął wspólnie ze Swiczńskim w ramach projektu Blazing Wing (wariantywnie: Der Flammenflügel – ryc. 6.4) w Grazu⁶⁷³. Ten happening towarzyszył inauguracyjnemu wykładowi Domeniga na Politechnice w Grazu. Przedsięwzięcie polegało na zapaleniu paliwa gazowego, doprowadzonego do mierzącej piętnaście metrów stalowej konstrukcji zawieszanej specjalnie w tym celu w centralnej części podwórza kamienicy. Począwszy od podstawy, ogień zajmował kolejne podłużne profile, aż objął całą strukturę. Komentując projekt, Prix wyjaśnia, że ten akt inicjował nowy język formalny, symbolizując wielostopniowe i liniowe uwolnienie architektury od ograniczeń⁶⁷⁴. Działanie to miało w pewnym sensie na celu wyzwolenie działalności twórczej od ograniczeń wynikających z tradycji.



Ryc. 6.4. Wolfgang D. Prix, Helmut Swiczinsky: Blazing Wing, Graz /AT/ 1980

Sam udział ognia nie był jeszcze równoznaczny z manifestem woli destrukcji, chociaż autor podkreśla, że ten legalny i kontrolowany zapłon fizycznie spowodował pewne zniszczenia w otoczeniu⁶⁷⁵. Hasło akcji: Architecture Must Blaze (wariantywnie: Architektur Muß Brennen) oznacza według Prix, że ta dziedzina jest więcej niż tylko dosłownym spełnieniem zadań funkcjonalnych⁶⁷⁶. W manifestie o tym samym tytule Prix i Swiczinsky pisali: „Chcemy architektury, która krwawi, wyczerpuje, wykręca, a nawet niszczy. Architektury, która rozświecła, żądli, rozrywa i sama trzeszczy pod wpływem rozciągania. [...] Żywej bądź martwej.

⁶⁷⁰ A. Serafin, *Ekspresja podstawą redefinicji porządku formy w przestrzeni miejskiej*, [w:] *Space reloading. Nowa przestrzeń – miejsca w mieście*, pod red. B. Gibały-Kapeckiej, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, Kraków 2014, s. 157.

⁶⁷¹ *Let's be realists. Let's do the impossible. Lecture by Wolf D. Prix at the TU Wien, 1999*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 203.

⁶⁷² *Architecture at the end of the twentieth...*, op. cit., p. 189.

⁶⁷³ *Let's be realists. Let's do the impossible...*, op. cit., p. 203.

⁶⁷⁴ *Architecture at the end of the twentieth...*, op. cit., p. 195.

⁶⁷⁵ [Cf.:] *Let's be realists. Let's do the impossible...*, op. cit., p. 203.

⁶⁷⁶ Ibidem.

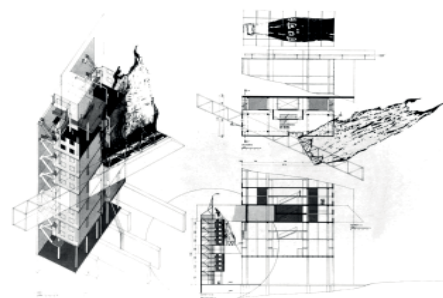
Jeśli ma ona być chłodna, to niech będzie zimna jak bryła lodu. Jeśli ma być ciepła, to niech będzie gorąca jak płonące skrzydło. Architektura musi płonąć⁶⁷⁷. Pelkonen odwołując się do Heideggera twierdzi, że wyreżyserowany przez Coop Himmelblau jako obraz płomienia akt subtelnej destrukcji ujmuje zależności między życiem, pamięcią i historią w odniesieniu do dwoistej kondycji dzisiejszego człowieka⁶⁷⁸. Tekst Coop Himmelblau zapisał się we współczesnej architekturze jako pierwsza jednoznaczna deklaracja możliwości eksponowania procesu kreacji poprzez niszczenie.

Symboliczna rysa Holleina zaczęła się więc przeradzać w szeroki front, który uwypuklał potrzebę „twórczej destrukcji”. Tym sposobem nietypowe dla całokształtu twórczości Holleina dzieło utorowało drogę rozwoju nurtu nowej ekspresji, a więc tendencji podkreślającej znaczenie czynnika emotywnego. Aranżacja wiedeńskiego sklepu to jedynie epizod, który był subtelnym impulsem wyzwalamym potencjał ekspresyjny w ówczesnej austriackiej architekturze. Grupa Coop Himmelblau rozwinęła tę tendencję na niespotykaną skalę.

PRZEBICIA W PREDEFINIOWANEJ STRUKTURZE

Performatywne eksperymenty rozwijały się symultanicznie z praktyką architektoniczną. Projekt Hot Flat (ryc. 6.5) jest koncepcją utopijną, niemniej świadczy o przeniesieniu wyznaczników destrukcyjnych z ogólnych działań artystycznych na grunt architektoniczny. Hot Flat to śródmiejski budynek mieszkalny przeznaczony dla kilku rodzin. Jednym z podstawowych założeń było oddzielenie sfery prywatnej, którą stanowią mieszkania, od przestrzeni wspólnej, która z założenia ma być percypowana jako część miasta⁶⁷⁹. Szklany dach w kształcie płomienia miał być, zgodnie z deklaracją autorską, utrwaloną formą ceremonii rozpalenia ognia⁶⁸⁰. Analogie pomiędzy technicznym projektem a grażkim spektaklem stają się zatem zrozumiałe.

Prix ujawnia, że zgodnie z założeniem wspólna przestrzeń miała przybrać postać strzały przebijającej budynek⁶⁸¹ i jako taka pełnić funkcję ogólnodostępnego balkonu, a więc miejsca integrującego mieszkańców. Ostatecznie ekspresję formy określiła pozorowana destrukcja głównej struktury wywołana przez dwie ukośnie przebijające ją belki oraz płomień, który czyni tę przestrzeń otwartą⁶⁸². Prix podkreśla podobieństwo konstrukcji



Ryc. 6.5. Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky: Hot Flat - projekt niezrealizowany, Wiedeń /AT/ 1978

⁶⁷⁷ *Architecture must blaze*, 1980, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 46.

⁶⁷⁸ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 36.

⁶⁷⁹ *Hot Flat*, 1978, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 86.

⁶⁸⁰ [Cf.:] *Architecture must blaze...*, op. cit., p. 143.

⁶⁸¹ *Let's be realists. Let's do the impossible...*, op. cit., p. 203.

⁶⁸² *Ibidem*, p. 204.

Hot Flat do realizacji Rema Koolhaasa, zaznaczając, że jej trójwymiarowość dyskretnie wywołuje wrażenie otwarcia na dialog z otoczeniem⁶⁸³. Ciekawym rozwiązaniem, które przewidziano w tym projekcie, było trwałe pozostawienie podnośników montażowych po zakończeniu procesu budowlanego. Takie dźwigi towarowe mogłyby służyć na przykład organizacji ogrodu lub parkingu na górnych kondygnacjach, na co pozwalał też wybór żelbetowo-stalowej konstrukcji nośnej⁶⁸⁴. Aspekt technologiczny nie był bowiem obojętny autorom, co dowodzi, że prócz waloru ekspresyjnego tej architektury, uzasadnione jest jej postrzeganie także w kategoriach dziedzictwa Drugiej Moderny.

Projektant przyznał w tonie pobłażliwej ironii, że zaniechanie realizacji tych budynków świadczy o miłości autorów do swojego miasta⁶⁸⁵. Z czasem jednak doszło do częściowej adaptacji pierwotnych założeń programowych na rynku inwestycyjnym. Wcieleniem w życie dawnych wytycznych jest projekt zespołu apartamentowców stanowiących część wiedeńskiego założenia Wienerberg City (ryc. 6.6). Budynki zaprojektowane przez zespół Coop Himmelblau przy udziale Helmuta Holleisa* nawiązują wyraźnie do utopijnej koncepcji Hot Flat. Kluczowym elementem tej kompozycji jest tunelowa struktura „drapieźnie przebijająca” prostopadłościennie bryły, które mieszczą podstawową funkcję budynku. Dwukondygnacyjny stalowo-szklany łącznik jest rozpięty pomiędzy dwiema wieżami wyrastającymi odpowiednio sześćdziesiąt i osiemdziesiąt metrów ponad otaczający teren. Następnie łączy on te dwa wysokościowce z trzecim obiektem – pięciokondygnacyjnym blokiem również należącym do zespołu. Podobnie jak w pierwowzorze, łącznik pełniąc funkcję wspólnej przestrzeni, sprzyja jednoczeniu mieszkańców.

Wpisując się w podstawowe założenia nowej ekspresji, niektóre swoje aranżacje opracował również Domenig. Jego twórczość jest obok dzieł Coop Himmelblau „drugim – jak pisze Matthias Boeckl – austriackim hitem eksportowym w dziedzinie architektury”, aczkolwiek te dwa podejścia zasadniczo różnią się od siebie. Działalność Domeniga jest bowiem zorientowana historycznie, autobiograficznie i odwołuje się do walorów

* Projekt wyłoniono w konkursie, który został rozstrzygnięty w 1999 roku. Prace nad projektem technicznym rozpoczęto rok później, a w roku 2004 zakończono budowę. W skład zespołu autorskiego wchodzili Verena Boyer, Stefan Fussenegger, Luzie Gienke, Sarah Glosauer, Natascha Grap, Friedrich Hähle, Stefan Hochstrasser, Paul Kath, Sabine Kilzer, Tobias Klein, Georg Kolmayr, Stefan Laub, Andreas Mieling, Marianna Milioni, Martin Mostböck, Claudia Nehammer, Monika Obrist, Marc Paulin, Stefan Pfefferle, Robert Pippan, Daniel Podmirseg, Gerhard Rieder, Joe Saller, Roman Siegle, Dieter Spath, Frank Stepper, Sigrid Steinwender, Nick Stützel oraz Josef Weichenberger



Ryc. 6.6. Wolfgang D. Prix, Helmut Swiczinsky, Helmut Holleis: budynek apartamentowy Wienerberg City, Wiedeń /AT/ 2004

⁶⁸³ *Architecture at the end of the twentieth...*, op. cit., p. 195.

⁶⁸⁴ [Cf.:] *Hot Flat...*, op. cit., p. 86.

⁶⁸⁵ *Let's be realists. Let's do the impossible...*, op. cit., p. 204.

regionalnych⁶⁸⁶. Poza omawianym wcześniej jego własnym domem w Steindorf, świadectwem łączenia elementów historycznych, autobiograficznych i regionalnych jest też wypracowany wspólnie z Gerhardem Wallnerem projekt Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände w Norymberdze (Centrum Dokumentacji Zjazdów NSDAP – ryc. 6.7). Obiekt został wbudowany w północne skrzydło Hali Kongresowej znajdującej się na terenach przeznaczonych w przeszłości na organizację zjazdów partii narodowo-socjalistycznej, gdy miasto odgrywało istotną rolę jako ośrodek propagandy nazistowskiego reżimu.



Ryc. 6.7. Günther Domenig, Gerhard Wallner: Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, Norymberga /DE/ 2001

Kształt i wygląd pierwotnego budynku był inspirowany Koloseum. Powrót do symboli Imperium Rzymskiego stanowił świadomy akt umacniania autorytaryzmu w tamtych czasach. Powstający do 1941 roku budynek, chociaż nie został ukończony, miał z założenia stać się materializacją obowiązującej doktryny, a poprzez swój monumentalizm zamanifestować siłę władzy. Za sprawą architektonicznej osiowości, skali i zastosowanego materiału budowlanego ideologia mogła uzyskać fizyczną namacalność. Kontrowersje związane

⁶⁸⁶ M. Boeckl, *Günther Domenig. Recent work*, Springer, Wien 2005, p. 11.

z trwaniem budynku – niekwestionowanego świadectwa totalitaryzmu – zaczęły narastać zwłaszcza od lat 70. Wreszcie pod koniec XX wieku determinacja w poszukiwaniu rozwiązania problemu doprowadziła do gruntownej przebudowy obiektu. Za cel przyjęto budowę obiektu, który wyprzedzałby swoją epokę, a jednocześnie stanowił krytyczną materializację trudnej prawdy historycznej⁶⁸⁷. Inwestycyjny zamysł ściśle wiązał się z problematyką natury etycznej, ponieważ wpisywał się w szerszą debatę o statusie tego rodzaju kontrowersyjnych zabytków.

Zadanie polegało na adaptacji zaprojektowanej przed wybuchem wojny przez Ludwiga i Franza Ruffa Hali Kongresowej, która teraz wymagała krytycznej architektonicznej reinterpretacji i stworzenia swoistej antytezy⁶⁸⁸. Oczekiwane rozwiązanie z założenia musiało dokumentować negatywne dzieje związane z tym miejscem. Muzeum miało też sprostać wymaganiom czytelnego przekazu zarówno dla młodych pokoleń, jak i osób dotkniętych osobistym doświadczeniem nazistowskiej przeszłości. Zespół autorski postawił sobie więc za cel jednoznaczne zerwanie z historyczną ciągłością nie tylko w znaczeniu przestrzennym, lecz także w kontekście samego pojmowania historii⁶⁸⁹. Zamiast subtelnej interpretacji opinia publiczna otrzymała zdecydowaną deklarację moralną związaną z negatywnym wydźwiękiem zastanej substancji architektonicznej⁶⁹⁰. Celem strategii projektowej stało się nadanie nowego znaczenia temu monumentalnemu bytowi.

Zaproponowane przez Domeniga i Wallnera rozwiązanie polegało na prostym przełamaniu monotonii i osiowości oryginalnej kompozycji⁶⁹¹ – wykonana ze stali i szkła „strzała” (niem. *der Pfahl*) ukośnie przebiła budynek⁶⁹². Deklarowane przez Domeniga wizualne i zarazem fizyczne naruszenie w ten sposób budynku było motywowane zamiarem pozbawiania go dominacji nad otoczeniem, a jednocześnie stanowiło reakcję architekta na chłód wyczuwalny w obcowaniu z osiową i prostokreślną kompozycją⁶⁹³. Lekka konstrukcja pozornie przekłuwa kamienną powłokę, a następnie sekwencję ciężkich ceglanych łuków, które składają się na konstrukcję oryginalnego obiektu. Systematycznie wznoszący się element o długości stu trzydziestu metrów skrywa wąski korytarz – przejście do właściwego obiektu zwiedzania. „Nowa” struktura przebija ceglane ściany grubości metra. Ujawniają się tym samym celowo pozostawione po przebudowie ślady mechanicznego naruszenia pierwotnych przegród budowlanych, co zresztą wiąże się z decyzjami podejmowanymi już w czasie prowadzenia robót. Interwencja markuje dokonane przy użyciu stali, a utrzymane w dekonstruktywistycznym stylu „cięcie chirurgiczne” na monumencie upamiętniającym nazistowską propagandę⁶⁹⁴. Tym sposobem przebijające pierwotną tkankę budowlaną „ciało obce” skutecznie utworzyło wgląd we wnętrze spójnej kompozycji, która utożsamia opresyjne środowisko.

⁶⁸⁷ R. Handa, *Presenting the extremely difficult past: Günther Domenig's Documentation Center of the National Socialist Party rally grounds, Nuremberg, Germany*, "Montreal Architectural Review" 2017 (4), p. 66.

⁶⁸⁸ M. Seidel, *Neubau des Dokumentationszentrums auf dem ehemaligen Reichsparteitagsgelände*, [in:] *Architektur der Demokratie. Bauten des Bundes 1990–2010*, ed. M. Seidel, Hatje Cantz, Ostfildern 2009, p. 413.

⁶⁸⁹ *Architektur*, [in:] <https://museen.nuernberg.de/dokuzentrum/das-dokuzentrum/architektur/> [dostęp: 30.08.2018].

⁶⁹⁰ G. Brooker, S. Stone, *Basics interior architecture 04: elements, objects*, AVA Publishing, Lausanne 2010, p. 91.

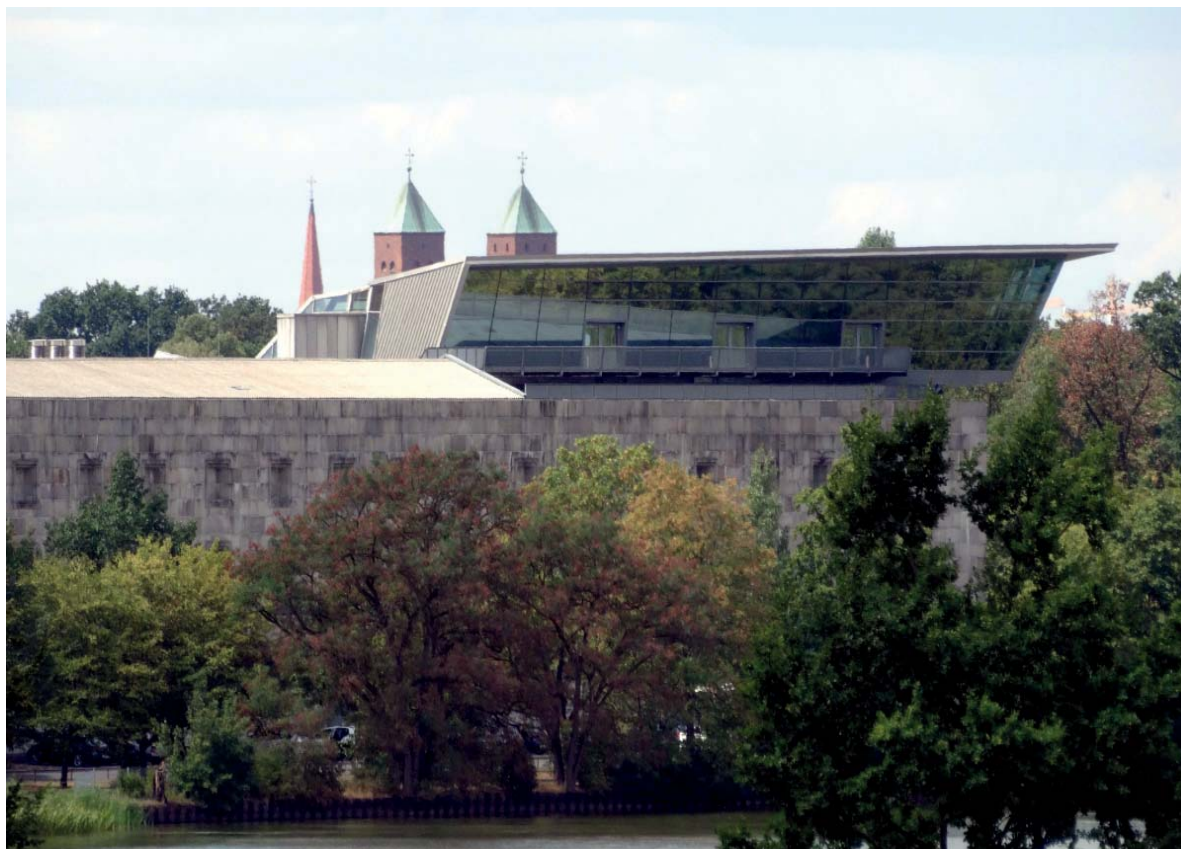
⁶⁹¹ S. Brockmann, *Nuremberg: the imaginary capital*, Camden House, New York 2006, p. 273.

⁶⁹² G. Brooker, S. Stone, *Basics interior architecture...*, op. cit., p. 91.

⁶⁹³ R. Handa, *Presenting the Extremely Difficult...*, op. cit., p. 71.

⁶⁹⁴ Ibidem.

Ślad przebicia pierwotnie zdefiniowanej struktury wyznacza nową oś organizacji przestrzennej budynku. Rozpoczyna się ona głównym wejściem, które zostało odpowiednio zaakcentowane i jest w pełni identyfikowalne. Ceglane wnętrza wypełniono stalowymi pomostami zapewniającymi komunikację, także między różnymi poziomami muzeum dostępnymi dla zwiedzających. Metalowe profile polakierowano w kolorze szarym, a posadzki i stopnie schodów wykonano z betonowych płyt. Również we wnętrzach pojawiły się jako dominujące materiały wykończeniowe szkło i szczotkowana stal nierdzewna. Taka aranżacja fakturowo-kolorystyczna zapewnia uczucie pożądanego w tym miejscu emocjonalnego chłodu, a jednocześnie nie odciąga uwagi od dekompozycyjnej geometrii wprowadzonych tutaj nowych struktur. Ostatecznie droga przecinająca wewnętrzny dziedziniec historycznego założenia prowadzi na dachową platformę, połączoną z nadbudowaną strukturą (ryc. 6.8). To miejsce zapewnia zwiedzającym zróżnicowaną panoramę widokową, która otwiera się na pełen zieleni krajobraz, pozwalając zachować w pamięci dramatyczną scenerię nazistowskiej zabudowy.



Ryc. 6.8. Günther Domenig, Gerhard Wallner: Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände - elewacja wschodnia, Norymberga /DE/ 2001

Wewnątrz – co istotne i może też być odczytywane jako aluzyjne do propagandowej roli kinematografii w czasach reżimu nazistowskiego – architektura muzeum została dopełniona spektaklem multimedialnym*. Organizacja tego ośrodka jest bowiem przede wszystkim próbą sformułowania odpowiedzi na pytanie o współczesną formę muzealno-wystawienniczą. Podstawową funkcję dokumentacyjną uzupełniono programem dydaktycznym na potrzeby organizacji spotkań i wymiany wiedzy oraz poglądów. Zapewnienie miejsca dla ekspozycji czasowych miało sprawić, że wypracowanie stanowiska w odniesieniu do trudnej przeszłości będzie poddawane ciągłej weryfikacji, a jednocześnie otwarte na kontrowersje i krytykę. Architektura Domeniga nigdy nie jest stała, lecz na wielu polach nieustępliwie podkreśla dynamiczny wymiar rzeczywistości, a jej dekonstrukcyjny charakter świadczy o permanentnej otwartości na konfrontację.

* W muzeum znajduje się – co charakterystyczne – niewiele eksponatów. Narracja odbywa się za pośrednictwem projekcji świetlnej. Historię miasta w kontekście rozwijającego się reżimu opowiedziano przy użyciu wyświetlaczy. Zostały wykorzystane mało znane filmy i fotografie uzupełnione dokładnym opisem historycznym. Całość urozmaicono pomysłową emisją dźwięku z ciekawymi efektami przestrzennymi. Ten audiowizualny przekaz wydaje się dopełniać niechlubna historia tego miejsca. Tutaj bowiem w 1936 roku odbył się spektakl świetlny gloryfikujący nazistowską władzę. Wtedy podczas wyreżyserowanego przez Alberta Speera pokazu niebo rozświetliło sto trzydzieści przeciwlotniczych reflektorów tak, że blask był widoczny nawet w miejscowościach oddalonych o dziesiątki kilometrów.

Nie bez znaczenia są tutaj aspekty biograficzne. Ta praca była dla Domeniga publicznym aktem zmierzenia się z przeszłością własnej rodziny. Dekompozycyjną specyfikę tej interwencji budowlanej można traktować jako jawne, poprzedzone osobistym dramatem, potępienie postępowania swoich przodków. Wymowny efekt architektoniczny jest następstwem cierpienia autora⁶⁹⁵. Szczególne znaczenie ma zastosowanie szkła i stali w zestawieniu z ciężkimi materiałami zastanymi. W ten sposób autor deklaratywnie podkreślił swój sprzeciw wobec idei, która przemawia poprzez istniejącą tu wcześniej architekturę⁶⁹⁶. Kwestię nierozstrzygniętą stanowi jednak, czy pozazawodowy życiorys projektanta powinien decydować o kulturowym znaczeniu jego dzieła.

Sukces omawianej realizacji podczas Międzynarodowego Biennale Architektury w Wenecji w 2004 roku sprawia, że można mówić o spektakularnym sukcesie światowym w kontekście krytycznego starcia pomiędzy współczesnością a negatywną historią⁶⁹⁷. Istotne jest również, że projekt uzyskał rangę międzynarodowego precedensu jako swoiste podsumowanie kilkudziesięcioletnich poszukiwań stosownej odpowiedzi na pytanie o trudną historię miejsca. Autorzy z pełnym zdecydowaniem „zadali niszczący cios” historycznemu bytowi. Uruchamiając destrukcyjne mechanizmy zaprezentowali architekturę pełną emocji. Sprowadzona do przebicia, radykalna interwencja Domeniga i Wallnera oznacza nagłe zatrzymanie procesu starzenia się pretensjonalnego budynku. Ten bowiem niebezpiecznie konstytuował się, krzepnąc w nowej rzeczywistości wskutek braku kulturowych norm, które wyznaczałyby standardy postępowania z tego rodzaju świadectwami przeszłości. Architektoniczny motyw przebicia jest w tym wypadku bardzo wymowny i odgrywa ważną rolę jako dowód, że destrukcja może mieć także wydźwięk konstruktywny. Nowa tkanka budowlana wydaje się celowo konkurować z oryginałem⁶⁹⁸, ale nie zdominowała go pod względem gabarytowym. Wydaje się, że w ten sposób projektant celowo pozostawił odbiorcom decyzję co do oceny skuteczności tego rozwiązania.

⁶⁹⁵ S. Erlanger, *Nuremberg journal. The architect who speared his own Nazi demon*, "New York Times", November 8, 2001, p. 4.

⁶⁹⁶ S. Brockmann, *Nuremberg: the imaginary capital...*, op. cit., p. 273.

⁶⁹⁷ M. Boeckl, *Günther Domenig...*, op. cit., p. 232.

⁶⁹⁸ G. Brooker, S. Stone, *Basics interior architecture...*, op. cit., p. 91.

Bubner zauważył, że „negacja, którą sztuka ze swej istoty uprawia jako przeciwnik fetyszyzowanej rzeczywistości, zmierza do przełamania zakłętej władzy”⁶⁹⁹. Uznaje on więc, że twórczość w gruncie rzeczy ma charakter kontestacyjny wobec władzy. Omawiany przypadek jest pod tym względem szczególnie. Architektoniczna metafora strzały pozornie przebijającej kolejne warstwy budynku obnażyła pusty patos reżimu⁷⁰⁰. To posunięcie twórcze było ważnym głosem w dyskusji na temat obchodzenia się ze świadectwami niechlubnej historii. Kardynalnym zagadnieniem natury etycznej jest to, czy pozbycie się niewygodnych artefaktów rozwiązuje problem traumatycznego doświadczenia przeszłości, czy przeciwnie – pozbawia społeczeństwo szansy na jej zrozumienie i konfrontację z nią. Sytuacja jednak wymaga stwierdzenia, czy bierne zachowanie tych kontrowersyjnych artefaktów wystarcza dla zapewnienia produktywnego dyskursu, czy musi temu towarzyszyć wyraźne wskazanie, że zachowane artefakty nie oznaczają afirmacji wcześniejszych działań⁷⁰¹. Domenig i Wallner jako autorzy projektu adaptacji Hali Kongresowej na muzeum wydają się wskazywać właśnie na to rozstrzygnięcie.



Ryc. 6.9. Daniel Libeskind: Militärländersmuseum der Bundeswehr, Drezno /DE/ 2011

⁶⁹⁹ R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne...*, op. cit., s. 99.

⁷⁰⁰ S. Brockmann, *Nuremberg: the imaginary capital...*, op. cit. p. 273.

⁷⁰¹ R. Handa, *Architecture and the place of difficult memory: Documentation Center Nazi Party rally grounds in Nuremberg, Germany*, [in:] *The ethical imperative*, ed. A. Ameri, R. O'Neal Dagg, Association of Collegiate Schools of Architecture, Denver 2018, p. 391.

Wśród przykładów architektury związanej z ideą podkreślenia dramaturgii dzieła poprzez wprowadzenie elementu dekonstruującego wyróżnia się jeszcze jeden obiekt – zaprojektowane przez Libeskinda Militärhistorisches Museum der Bundeswehr (Muzeum Wojskowo-Historyczne Bundeswehry) w Dreźnie (ryc. 6.9). Ponieważ siła militarna jest zawsze swego rodzaju atrybutem w rękach aparatu władzy, tym razem tematyka ekspresji wydaje się interesująca w zestawieniu z wcześniej przywołanym norymberskim muzeum. Główne podobieństwo projektu Libeskinda do zaproponowanego przez Domeniga polega na ukośnym przebicciu pierwotnego budynku konstrukcją ze stali i szkła⁷⁰². Podstawy do zakwestionowania wspólnej problematyki nie stanowią dostrzegalne między tymi obiektami różnice, zarówno w doborze kształtów, jak i w charakterze oryginalnej substancji architektonicznej. Oba są bowiem zmaterializowaną projekcją uwolnienia ładunku emocjonalnego.

Budynek zlokalizowany w Albertstadt, koszarowej, a zarazem peryferyjnej części miasta, pełnił od połowy XIX wieku funkcję arsenału. Od końca tamtego stulecia obiekt stopniowo zmieniał swe przeznaczenie na ekspozycyjne, zawsze jednak łączące się z wojskowością⁷⁰³. W świetle traumatycznych europejskich doświadczeń trudność organizacji takiej muzealnej placówki wydaje się dziś oczywista i naturalnie stanowi wyzwanie dla współczesnego niemieckiego społeczeństwa. Stephan Jaeger – wybitny znawca niemieckiego muzealnictwa – analizując aktualną ekspozycję skupił się na aspekcie przemocy, który według niego został uwypuklony poprzez koncentrację uwagi na historii głównych światowych konfliktów. Jaeger twierdzi, że skuteczność przekazu opiera się na jednoczesnym wykorzystaniu dwóch modeli. Pierwszy z nich kontrolersko koncentruje się wokół ewolucji, która rzekomo czyni z przemocy integralną część zmiany. Model drugi natomiast odnosi się do uwarunkowań kulturowych, wskazując agresję jako pochodną konfliktów na tle społecznym⁷⁰⁴. Według Anne Fuchs – autorytetu w zakresie znajomości rozwoju kulturowego powojennych Niemiec – celem twórców ekspozycji było rozpowszechnienie wiedzy o źródłach przemocy, ale przede wszystkim stworzenie przestrzeni dla krytycznej, szczerzej i otwartej debaty na temat zbrodni, zarówno w ujęciu historycznym, jak i współczesnym⁷⁰⁵. Zrealizowane przedsięwzięcie jest świadectwem kontestacji konwencjonalnej definicji muzeum, a jednocześnie alternatywną propozycją, opierającą się na antropologicznym podejściu, w związku z którym próbuje się odkrywać przyczyny i jednocześnie obrazować ekspresję przemocy⁷⁰⁶. Podstawowym założeniem przestrzennym było też wzajemne skonstrastowanie dwóch części obiektu. Podczas gdy w starym segmencie historia niemieckiego oręża prezentowana jest chronologicznie, w sektorze przebudowanym wystawione są świadectwa jednostkowych zjawisk, które każdorazowo dotyczą wojska, ale często wywarły trwały wpływ na inne wymiary otaczającej człowieka rzeczywistości.

⁷⁰² T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze...*, op. cit., s. 105.

⁷⁰³ A. Brait, *Zur Vermittlung des Kriegsendes 1945 in nationalen Militärmuseen. Militärmuseen im 21. Jahrhundert und die Darstellung des Zweiten Weltkrieges*, [in:] *Politik und Militär im 19. Und 20. Jahrhundert. Österreichische und europäische Aspekte*, ed. R. Kriechbaumer, W. Mueller, E. A. Schmidl, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2017, p. 470.

⁷⁰⁴ S. Jaeger, *Between the national and the transnational: European memories of World War II in the twenty-first-century museum in Germany and Poland*, [in:] *The changing place of Europe in global memory cultures. Usable pasts and futures*, ed. C. Kraenzle, M. Mayr, Palgrave Macmillan, Cham 2017, p. 39.

⁷⁰⁵ A. Fuchs, *World War II in German cultural memory: Dresden as lieu de mémoire*, [in:] *The Routledge handbook of German politics and culture*, ed. S. Colvin, Routledge, Abingdon-New York 2015, p. 59.

⁷⁰⁶ C. Paver, *Exhibiting the Nazi past. Museum objects between the material and the immaterial*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, p. 127.

Wystawy zaprojektowane przez Holzera Koblera opowiadają między innymi o zniszczeniu spowodowanym nalotami dywanowymi na Drezno, poprzedzonymi bombardowaniami Wielunia i Rotterdamu. Centralnym punktem, a zarazem najbardziej wymownym aktem upamiętniającym te krzywdy stają się jednak odtworzone fragmenty oryginalnej zniszczonej nawierzchni rynków tych miast. Takie wzmożenie ekspresji miejsca subtelnie oferuje przebywającemu w budynku doznania, które potencjalnie skłaniają go do głębszej refleksji, bardziej aniżeli dwuwymiarowy obraz, na którego oddziaływanie dzisiejsze społeczeństwo jest już znacznie uodpornione. Wzbudzoło wrażenia percepcyjne stymulujące zwiedzających do indywidualnego wysiłku zajęcia stanowiska wobec przeszłych wydarzeń. To zresztą wpisuje się szerzej w koncepcję firmowaną przez głównego projektanta budynku, który wyjaśniał ten mechanizm następująco: „Ponieważ »geometria doświadczenia« jest jedynie horyzontem możliwej formalizacji i poznajemy ją wstawioną w drugi horyzont pragnienia i intuicji, zadanie podstawowego objaśnienia staje się według mnie systematyczną i dynamiczną transmutacją ruchów; wymianą między abstrakcyjnymi szyframi wyczerpanymi przez własną obiektywność i utrwalonymi w niezmiennych znakach a konkretnymi możliwościami odpowiadającymi na ciągle zabiegi spontanicznego oddziaływania”⁷⁰⁷. Libeskind bowiem mimo wszystko opowiada się za haptycznym wymiarem dzieła architektonicznego. Realizacja świadczy o tym, że „tworzenie przez architekta sytuacji przestrzennych, wywołujących u odbiorców nieprzyjemne odczucia zmysłowe, służyło wytrąceniu ich z normalnego sposobu postrzegania i podyktowane było zamiarem wywołania w nich »pracy pamięci«, ruchu nieskończonego zbliżania się do tego, co nie daje się zamknąć w żadnym przedstawieniu, w żadnej skończonej formie”⁷⁰⁸. Muzeum w Dreźnie jest więc w pewnych swoich obszarach dziełem niedopowiedzianym i wymagającym interakcji z użytkownikiem. Przedmiotowa ekspozycja wykorzystuje również nietypowe rozwiązania w sferze całościowej aranżacji wnętrza, co także przyczynia się do wywołania i zintensyfikowania wrażeń (ryc. 6.10). Wydzielone przestrzenie zaprojektowano wręcz w taki sposób, aby najmłodszy zwiedzający byli pozbawieni wglądu w ekspozycję, a przynajmniej dostęp do niej mieli utrudniony. Tym razem bezpośrednie dotknięcie tematu wojny powoduje, że aranżacja Koblera staje się niepożądana z punktu widzenia dzisiejszej debaty architektonicznej, uznającej tego rodzaju tematy za niewygodne i niewarte rozwijania.



Ryc. 6.10. Daniel Libeskind: Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Drezno /DE/ 2011

Naturalnie przez projekt Libeskinda przemawia określona narracja, co wydaje się zrozumiałe, gdy publikuje on swoją deklarację: „Wyzwaniem dla mnie jest stworzyć za pomocą [...] niemych narzędzi bardzo ekspresyjne budowle, które opowiadają ludzkie historie”⁷⁰⁹. Chociaż można wątpić, czy formy składające

⁷⁰⁷ D. Libeskind, *Przestrzeń końca*, 1979, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 311–312.

⁷⁰⁸ M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń...*, op. cit., s. 205.

⁷⁰⁹ D. Libeskind, *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, przeł. M. Zawadka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2008, s. 166.

się na tego rodzaju struktury rzeczywiście mają bezgłośny charakter, to niewątpliwie cechuje je wzmożony wyraz. Projektant podkreśla, że „do zadań architektury i kultury należy zajmowanie się wydarzeniami i historią”⁷¹⁰. Według niego „w każdym społeczeństwie istnieje głęboka potrzeba ustanowienia ikon, które identyfikowałyby poszczególne miejsca i stanowiły projekcję żywej pamięci. [...] Tymczasem to, co dane, nie powinno być traktowane jako utrudnienie ani jako forma zaburzenia ładu, lecz raczej jako okazja do budowy nowych zależności”⁷¹¹. Dowodzi to z kolei nadzwyczajnej otwartości na dialog z historią, a jednocześnie świadczy o poszukiwaniu nowych możliwości wypowiedzi architektonicznej. To zaktualizowane stanowisko zasadza się na tym, że „dekonstruując tradycyjne przekonanie, że architektura to nadawanie form, Libeskind tworzy dzieło, w którym obszarem inicjacji »pracy pamięci« jest sfera *aisthesis* – odczuwalne zmysłowo zaburzenia przestrzennej równowagi, harmonii i rytmiki, efekty akustyczne i świetlne wywołujące poczucie dezorientacji, defamiliaryzacji i lęku”⁷¹². Metoda projektanta wybitnie odwołuje się zatem do szkoły ekspresjonistycznej i jest jej pełną adaptacją w nowych realiach społecznych i przy nowych możliwościach budowlanych.

Tietz twierdzi, że architekturę Libeskinda charakteryzuje bardzo złożony język form przy jednoczesnym głębokim zakorzenieniu w dziejach miejsca⁷¹³. Wskazanie lokalizacji muzeum na tle historycznej topografii Niemiec trudno zresztą uznać za przypadek. Pozostawiając chwilowo na marginesie aspekty edukacyjne, można przytoczyć uzasadnienie wyboru Drezna na miejsce ekspozycji poświęconej tematyce cierpienia, bólu, strachu i żalu⁷¹⁴ Matthiаса Rogga, kierującego tą placówką w pierwszych latach jej funkcjonowania. Pisał on, że zaprojektowana wieża upamiętnia miejsce eksplozji pierwszych bomb zrzuconych na miasto w lutym 1945 roku⁷¹⁵. Zniszczenia wywołane alianckim atakiem odwetowym uczyniły z miasta otwartą księgę, domagającą się zapisania różnymi architektonicznymi sygnaturami, również takimi, które będą dopowiedzeniem wojennej historiografii.



Ryc. 6.11. Daniel Libeskind: Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, Drezno /DE/ 2011

Budynki Libeskinda są często naznaczone symboliką, dlatego również ta realizacja poprzez swoje formy wyraża określone treści. Architekt pisał: „rysunki architektoniczne przyjmują tożsamość znaków; stają się stałymi i cichymi współnikami w przytłaczających wysiłkach budowania i konstruowania”⁷¹⁶. Te identyfikatory ujawniają się już na etapie projektowania i zostają zakodowane w kształtach. Fuchs twierdzi, że wymierzony w niebo metalowy klin może być interpretowany zarówno jako symbol przemocy, jak i nadziei⁷¹⁷. Umieszczona na szczycie wewnętrzna platforma widokowa (ryc. 6.11) służy wytworzeniu wizualnej łączności

⁷¹⁰ Daniel Libeskind, [za:] *Architektura dzisiaj*, red. P. Jodidio, przeł. E. Tomczyk, Taschen: Köln 2003, s. 108.

⁷¹¹ D. Libeskind, *Traces of the unborn*, [in:] *Essays on architecture...*, op. cit., pp. 90–91; przeł. A. S.

⁷¹² M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń...*, op. cit., s. 154.

⁷¹³ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 109.

⁷¹⁴ C. Paver, *Exhibiting...*, op. cit., p. 128.

⁷¹⁵ M. Rogg, *Der historische Ort*, [in:] *Das Militärhistorisches Museum der Bundeswehr. Ausstellungsführer*, ed. M. Rogg, G. Pieken, Dresden 2011, pp. 7–13.

⁷¹⁶ D. Libeskind, *Przestrzeń końca...*, op. cit., s. 311.

⁷¹⁷ A. Fuchs, *World War II...*, op. cit., p. 59.

z górującą nad starówką wieżą Frauenkirche (Kościoła Mariackiego). Świadczy to również o ekspresyjnym wymiarze tej architektury. Libeskind podkreśla, że niezbędne jest wskrzeszanie w niej odniesień do czystych odczuć, ale również konkretyzowanie, a wręcz radykalizowanie jej struktury.

Charakterystyczna jest dla projektanta strategia kreowania „nieosiągalności obiektu historycznego”⁷¹⁸. Jego zdaniem: „Budowla, która byłaby tylko dymem, nie ograniczałaby niczyjej percepcji. Same dane zmysłowe nie dają nam jednak w żadnym wypadku poczucia przytomności. Jak przeciwstawić się porywowi serca, zwłaszcza od momentu, kiedy kosztem duszy możemy edytować wszystko”⁷¹⁹. Cel, jaki Libeskind stawia zarówno przed sobą, jak i przed innymi współczesnymi architektami, polega na „rozwijaniu otwartych i wiecznie zmiennych metodologii, które umocnią proces transformacji i wyartykułują dynamikę zmiany i pluralistyczną architekturę”⁷²⁰. Choć w tym przypadku silna forma sama z siebie nie uosabia demokratycznej postawy, to jej ekspansywność nie budzi żadnych wątpliwości. Dlatego też mieszczący się w starych murach główny sektor stanowi historyczną kontynuację. Nowe skrzydło natomiast przerywa, twierdzi Fuchs, tę ideę ciągłości, nie tylko fizycznie przecinając stary budynek, ale także silnie kontrastując lśniące aluminium z piaskowym kolorem, na jaki zostały pomalowane oryginalne mury⁷²¹. Wykorzystany efekt „przebicia” jest też przejawem afektywnego działania twórczego. To akt spontaniczny, taki sam, jaki towarzyszył malarstwu ekspresjonistycznemu, przede wszystkim w jego abstrakcyjnej fazie, ale także w innych dziedzinach działalności propagatorów tego nurtu. Jest dowodem powinowactwa sztuki i architektury, bowiem „charakterystyczne dla Libeskinda diagonale, załamane ściany i niedostępne pustki pozostawione w obrębie zamkniętej kubatury świadczą o tym, że architektura dekonstrukcji niejednokrotnie nawiązuje do ekspresjonizmu, czego bezpośrednich przykładów można się doszukać w dziedzinie kinematografii, jak w scenografii do filmu »Gabinet doktora Caligari« Roberta Wienego”⁷²². Same w sobie nawiązania do obrazu kinowego nie świadczą jeszcze o afektywnym charakterze tej architektury, potwierdzają to natomiast liczne deklaracje autorskie.

Architekt pisze: „Niedoskonałość to jest dla psyche most ponad umiejętności i inteligencją”⁷²³. Podkreślając żywiołowość swojej dyscypliny, twierdzi też, że „życie jest taką samą siłą dla architektury, jak woda dla ziemi”⁷²⁴. Już na wczesnym etapie działalności projektowej Libeskind deklarował: „Interesują mnie głębokie relacje, jakie istnieją między przecuciem struktury geometrycznej wyrażającym się w przedobiektywnej sferze doświadczenia a możliwością formalizacji, która próbuje je prześcignąć w rzeczywistości obiektywnej. Choć może się wydawać, że te dwie postawy wzajemnie się wykluczają, polaryzują ruch wyobraźni i dają wrażenie nieciągłości, są w istocie jedynie różnymi i obustronnymi ruchami – alternatywnymi punktami widzenia – tej samej fundamentalnej, ontologicznej konieczności”⁷²⁵. Libeskind kwestionuje fenomenolo-

⁷¹⁸ M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń...*, op. cit., s. 155.

⁷¹⁹ D. Libeskind, *Do góry nogami X*, 1991, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 329.

⁷²⁰ Idem, *Traces of the unborn...*, [in:] *Essays on architecture...*, op. cit., p. 91; przeł. A. S.

⁷²¹ A. Fuchs, *World War II...*, op. cit., p. 59.

⁷²² G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą...*, op. cit., s. 491.

⁷²³ D. Libeskind, *Do góry nogami X...*, op. cit., s. 329.

⁷²⁴ Ibidem, s. 330.

⁷²⁵ D. Libeskind, *Przestrzeń końca...*, op. cit., s. 311.

giczne oblicze architektury, zastępując je geometrycznym konceptualizmem, o czym świadczą jego słowa: „Podpis architektury jest wyłaszczany – nie można już o niej myśleć w kategoriach metafizyki obecności”⁷²⁶. Przestrzeń doświadczalna nie jest w stanie wyczerpać znamion architektury. Wdrożenie radykalnej strategii opartej na kontrastowym zestawieniu kształtów wydawała się jedynym skutecznym rozwiązaniem dla Drezna.

Jako filozoficznie zaangażowany architekt Libeskind ponownie interpretuje to, co zapisała historia, a następnie poszukuje w tym „szczelin, przez które wydostaje się alternatywna prawda”⁷²⁷. Elementy sugerujące rozłam struktury są znamienne dla większej części jego twórczości. Międzynarodowy dorobek projektowy Libeskinda ma zresztą charakter uniwersalny i rzadko uwypukla aspekty regionalne. Wśród współczesnych realizacji architekta na terenie krajów niemieckojęzycznych należy jednak wymienić jeszcze jedno przedsięwzięcie, które reprezentuje specyficzny dla architekta język formalny. Ta realizacja przyczyniła się do nowej organizacji śródmiejskiej strefy stolicy kraju związkowego Nadrenii Północnej – Westfalii. Budowa biurowo-handlowego kompleksu Kö-Bogen w Düsseldorfie (ryc. 6.12) została zrealizowana w sąsiedztwie opery i miejskiej galerii sztuki. Lokalizacja miała na celu zintegrowanie północno-wschodniej części centrum i otworzenia jej na dalszą ekspansję w kierunku peryferyjnym. Zaangażowanie ekspresyjnego stylu Libeskinda gwarantowało uzyskanie ekspansywnego charakteru tej realizacji. Podobnie jak w jego innych realizacjach, linia stała się elementarnym składnikiem kompozycji, a w tym konkretnym przypadku za jej pomocą nakreślono cięcia, które prowokacyjnie naruszyły spójną wizualnie tektonikę bryły.



Ryc. 6.12. Daniel Libeskind: budynek biurowo-handlowy Kö-Bogen, Düsseldorf /DE/ 2013

Estetyka zostaje tu postawiona w centrum rozważań. To Libeskind jest przecież autorem słów: „Wierzę, że nawet najszeptniejsza architektura może być bardziej zrozumiała niż najpiękniejsze wydumanie lub najmądrzejsza twarz”⁷²⁸, a ta dekonstruktywistyczna proklamacja pokazuje, że na wzór Heideggerowski preferuje on alternatywne podejście twórcze. Opiera się ono z kolei na założeniu, że dzieło zamiast emanować pięknem, powinno obrazować metodę docierania do pierwotnych instynktów i znaczeń. Dotykając zagadnień związanych z symboliką, trzeba zaznaczyć, że Kö-Bogen to także współczesna próba urzeczywistnienia wizji wiszących ogrodów. Certyfikacja tej realizacji na poziomie platynowym w systemie LEED jest wyznacznikiem proekologicznego podejścia inwestycyjnego. Ścienne szczeliny, w których posadzono roślinność, są manifestacją zbliżania człowieka do natury, szczególnie w przeobrażającym pierwotne ludzkie instynkty, zurbanizowanym otoczeniu. Aktualne z dzisiejszego punktu widzenia odwołanie do środowiska naturalnego nie jest już tak głęboką symboliką, jaką Libeskind wdrażał w swoich realizacjach w Berlinie i Dreźnie lata temu.

⁷²⁶ Idem, *Do góry nogami X...*, op. cit., s. 331.

⁷²⁷ M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń...*, op. cit., s. 143.

⁷²⁸ D. Libeskind, *Do góry nogami X...*, op. cit., s. 330.

Zaskakująco jednak projektant stwierdza, że taka przepełniona znaczeniami architektura nie jest dla niego celem samym w sobie. Tłumacząc, że jest to tylko etap na drodze twórczej, oświadcza: „Teraz chciałbym stworzyć architekturę bez znaków i sztuki”⁷²⁹. Niemniej, niezależnie od tej woli Libeskind zapisał ważną kartę we współczesnym traktacie architektonicznym. Połączył bowiem sferę ekspresji z pozbawioną oczywistości narracją symboliczną.

OD SUPREMACJI LINII DO DEFORMACJI

Kompozycje Libeskinda mogą być uznane za reakcję na „narastający sceptycyzm wobec społecznej funkcji architektury czy też znaczenia technicznych aspektów budynku”⁷³⁰. Inaczej rzecz się ma w przypadku twórczości Szyszkowitza i Kowalski. Ten zespół projektowy odegrał kluczową rolę w propagowaniu alternatywnych rozwiązań formalnych, podkreślając znaczenie zaskoczenia w architekturze, indywidualizmu, zachwyty, irytacji i wszystkiego, co może ją uatrakcyjnić⁷³¹. Poza intelektualnymi celami twórczość ma więc z założenia wymiar hedonistyczny. Również tutaj odbiorca ma jednak do czynienia z architektonicznymi motywami „pęknięcia” i „przebicia”, które wdrożono w obrębie historycznej materii. Te z kolei ujawniają głębszą potrzebę wnikania w egzystencjalne warstwy przekazu kulturowego.



Ryc. 6.13. Michael Szyszkowitz, Karla Kowalski: dom towarowy Sporthaus am Kai, Graz /AT/ 1994

⁷²⁹ Idem, *Countersign*, Rizzoli, London 1992, p. 43, [za:] C. Wąs, *Praktykowanie teorii. Koncepty wczesnych prac Daniela Libeskinda jako wzorce realnej architektury*, „Techné Techné” 2014 nr 4, s. 41.

⁷³⁰ G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą...*, op. cit., s. 221.

⁷³¹ P. Blundell Jones, *Preface*, [in:] *Houses by Szyszkowitz+Kowalski*, ed. K. Wilhelm, Birkhäuser, Basel 2003, p. 10.

Zaprojektowany przez Szyszkowitza i Kowalski dom towarowy Sporthaus am Kai (wariantywnie: Gigasport) jest częścią większego kompleksu handlowego Kastner & Öhler, usytuowanego nad brzegiem rzeki Mury na starym mieście w Grazu (ryc. 6.13). Poprzecinany wąskimi alejkami kwartał tworzyły w przeszłości między innymi obiekty sakralne oraz domy mieszczańskie. Począwszy od pojedynczego lokalu przy Sackstraße pod siódmym numerem, poprzez całą zabudowę Badgasse, gdzie powstał pierwotny dom towarowy, następne nieruchomości w tym obszarze były sukcesywnie nabywane przez spółkę handlową Karla Kastnera i Hermana Öhlera, a później przez jej sukcesorów. Ważnym momentem w historii miejsca była na początku XX wieku przebudowa według projektu wiodącej pracowni Ferdinanda Fellnera i Hermanna Helmera. Kolejne przekształcenia zabudowy nastające po sobie przez dziesięciolecia polegały na dostosowaniu sytuacji urbanistycznej do stale zwiększających się potrzeb rozrastającej się firmy kupieckiej. Obecne centrum handlowe ma więc przyciągać konsumentów nie tylko wykwinną oprawą estetyczną i szerokim asortymentem towarów w poszczególnych butikach, ale również możliwością doświadczenia wielowiekowych dziejów miasta poprzez żywe obcowanie z reinterpretowanymi śladami jego dawnej zabudowy. Według Titza kompleks stanowi skondensowaną lekcję historii architektury, oferując podróż od późnego renesansu poprzez secesję do współczesności⁷³². Akcentem manifestującym nowe wzorce jest właśnie dom towarowy Sporthaus am Kai.

Położony u stóp zamkowego wzgórza rozległy zespół handlowy zajmuje ważną część starówki. Wewnętrzne alejki łączą należące do niego budynki i dziedzińce, na czele z przestronnym Paradeishof, który urasta do rangi małego miejskiego placu. Pod względem strukturalnym i stylistycznym doszło tutaj do powstania heterogenicznego zespołu architektonicznego⁷³³. Dokonana w 1991 roku przebudowa części głównej poprzedziła dwie rozbudowy domu towarowego Sporthaus am Kai w latach 1994 i 2001. Następnie w roku 2003 powstała imponująca konstrukcja wielostanowiskowego garażu. Jej wykonanie na dużej głębokości wymagało znacznych rozmiarów szalunku i podparcia historycznych budynków oraz wspomnianego sklepu sportowego, a ponadto wykop w bezpośrednim sąsiedztwie rzeki wymusił montaż potężnych ścian szczelnych. To odważne przedsięwzięcie polegało w gruncie rzeczy na „wstawieniu” struktury wielokondygnacyjnego parkingu w zagęszczoną substancję miejską. Ważnym aspektem jest jednak to, że część podziemna nie została odizolowana od ogółu założenia. Doświetlenie przebiegające centralnie i pionowo przez pełną wysokość spiralnej pochylni przeznaczonej dla ruchu samochodowego pozwoliło organicznie włączyć ten sektor w funkcjonowanie całości kompleksu.

Przedsięwzięcie za sprawą Szyszkowitza i Kowalski było rodzajem nie tyle funkcjonalnej, co przede wszystkim przestrzennej transformacji. Bierna postawa konserwatorska wydaje się bowiem zupełnie obca temu zespołowi i nawet praca nad tak delikatną materią, jaką jest historyczna zabudowa Grazu, stworzyła pretekst do zdecydowanej interwencji projektowej. Kowalski w swoich deklaracjach autorskich jakby kwestionowała fenomenologiczne podejście, tak chętnie afirmowane przez współczesną kulturę. Parafrazując Husserlowską

⁷³² W. Titz, *Kastner+Öhler Department Store*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. A02.

⁷³³ I. Frisch, *Grosshaufhaus im Stadtzentrum von Graz* [in:] *Szyszkowicz+Kowalski. Architekturen 1994–2010...*, op. cit., p. 96.

maksymę, projektantka oznajmia: „Myślę, że nie ma nic bardziej błędnego, niż uznanie rzeczy »takimi, jakie są«. Uważam wręcz za niestosowne za takie je uznawać. To my jako odbiorcy wpływamy na ich byt”⁷³⁴. Ta wypowiedź, uwidaczniająca bezkompromisową postawę zespołu projektowego, może być uznana za prowokacyjną w dyskusji nad konserwacją zabytków.

Zamiast hermetycznie zamkniętego centrum handlowego projektantom udało się wykreować intrygujący fragment miejskiego krajobrazu. Stworzyli zabudowę, która jest autentycznym świadectwem swojej epoki, a jednocześnie dziejów miejsca, na co składają się liczne, powstałe w różnym czasie przekształcenia. Odczuwając potrzebę zagwarantowania nowoczesnej wymowy projektu, który jednocześnie musiał sprostać szczególnym wymaganiom związanym z charakterem lokalizacji, Szyszkowicz i Kowalski zabezpieczyli to miejsce przed zdominowaniem przez beznamiętną percepcję historycznych elementów⁷³⁵. Werner dostrzega w tym przypadku pewien identyfikujący podejście twórcze projektantów „skrypt”, odpowiadający za wzajemne dopasowanie wszystkich elementów projektu, bez względu na ich skalę⁷³⁶. Można tu jednak mówić o dwóch sferach, w jakich objawia się to autorskie podejście.

Przebudowa zostaje określona jako wielowarstwowa, bowiem jej autorzy zastosowali metodę „nakładania kalek”, która – wprawdzie przy zastosowaniu innych środków – sprawdziła się jednak w ich innych realizacjach⁷³⁷. Werner pisze tutaj o trzystopniowym procesie rewitalizacji kompleksu, a „ulepszenia”, jak sam nazywa przekształcenia w jego obrębie, dzieli na pierwotne, wtórne i trzeciorzędne. Podstawą jest restauracja historycznej struktury, w drugiej kolejności kompleksowa aranżacja kolorystyczna, a w fazie ostatniej – nałożenie na tak przygotowany „grunt” elementów ze szkła i stali nierdzewnej⁷³⁸. Poza tym czysto plastycznym wymiarem, rzeczona wielowarstwowość dzieła ma również charakter przestrzenny. Wykreowane etapami kolejne pokłady przyczyniły się do powstania „przepuszczalnej” materii architektonicznej, która poprzez swą złożoność przybrała postać labiryntu⁷³⁹. Działanie to uwydatniło walory przestrzenne, ale również implikowało niezliczone potencjalne interpretacje⁷⁴⁰. Kolejny raz proces zawikłania określił drogę rozwoju architektonicznej myśli.

Kulminacyjnym momentem w kontekście dialogu prowadzonego z historyczną materią budowlaną jest zwrócona w stronę rzeki narożna wieża Sporthaus am Kai. Stanowi ona zwieńczenie kompozycyjne całego układu i jest nawiązaniem do dawnego, nieistniejącego już założenia klasztorowego⁷⁴¹. Jak twierdzi Titz, szczególnie fizjonomia tej architektury świadczy o nadzwyczajnej śmiałości projektantów⁷⁴². Można to skonfrontować ze słowami Kowalski, która stwierdza: „Jesteśmy z Michaeliem Szyszkowiczem architektami i wiemy, że przedstawiciele naszej profesji są najczęściej zmuszani do akceptacji ciasnego gorsetu ograniczeń, który

⁷³⁴ K. Kowalski, *Das Sichtbare vom Unsichtbaren*, [in:] *Monster und andere Wahrheiten. Bildergeschichten von Karla Kowalski*, ed. W. Durth, Jovis, Berlin 2006, p. 56; przeł. A.S.

⁷³⁵ F.R. Werner, *Transformation*, [in:] *Szyszkowicz+Kowalski. Architekturen...*, op. cit., p. 10.

⁷³⁶ Idem, *Kongruenz/Konkordanz*, [in:] jw., pp. 64–66.

⁷³⁷ Idem, *Narrativ*, [in:] *Szyszkowicz+Kowalski. Architekturen...*, op. cit., pp. 16–18.

⁷³⁸ Idem, *Kongruenz/Konkordanz...*, op. cit., pp. 64–66.

⁷³⁹ Ibidem.

⁷⁴⁰ F.R. Werner, *Narrativ...*, op. cit., pp. 16–18.

⁷⁴¹ I. Frisch, *Grosshaufhaus im Stadtzentrum von Graz...*, op. cit., p. 98.

⁷⁴² W. Titz, *Kastner+Ohler...*, op. cit., p. A02.

krępuje wyrażanie własnych pragnień i tęsknot⁷⁴³. Autorka jednak wypowiada się o swojej „chęci tworzenia więzi z przeszłością poprzez wgląd w to, co było”, zastrzegając jednocześnie, że „kompleksowe osadzenie historyczne wymaga jednoczesnego spojrzenia w przód i w tył”⁷⁴⁴. Ostatecznie więc nowoczesna bryła dobudowanego skrzydła koresponduje z pozostałą częścią zabudowy, pomimo mocnych zagrań formalnych, wśród których zwraca uwagę wyraźnie zaakcentowany pionowy szklany klin wnikaający w boniowanie i tym samym zniekształcający całą bryłę budynku⁷⁴⁵. Podobnym narzędziem posłużył się Libeskind, jednak w opisywanym wcześniej dreźnieńskim muzeum nie doszło do pozornej deformacji pierwotnej tkanki budowlanej. Tam nastąpił wyraźny rozdział między wprowadzoną nową stalową konstrukcją a wiernie odtworzoną historyczną ornamentyką. Tutaj dodatkowo efekt plastyczny został dopełniony przez drugą, ukształtowaną uskokowo, wertykalną szczelinę. Obydwa otwory, stanowiąc wgląd w skomplikowany układ przestrzennych wnętrz, nawiązują do historycznego układu dróg wewnątrz kwartału⁷⁴⁶. Poza aspektami przestrzennymi, wobec których motyw „przebicia” stanowi dość istotną determinantę, istotne dla ostatecznej formy architektonicznej wydają się też zagadnienia związane z liniowością.

Adaptacja linii jako środka plastycznej ekspresji jest w tym przypadku również kwestią zasadniczą. Klee jako jeden z kluczowych przedstawicieli malarskiego ekspresjonizmu twierdził, że „linia występuje jako samodzielny element artystyczny”⁷⁴⁷.

Tutaj, po pierwsze, podkreślono w elewacjach poziomy raster, co posłużyło uzyskaniu harmonii pomiędzy nowymi i starymi murami kompleksu. Zarysowane w zewnętrznej okładzinie ściennej horyzontalne podziały zostały podkreślone za pomocą metalowych profili. Odznaczają się one w fasadach obydwu części, co przy jednakowym kolorze czyni je spójnymi pomimo silnej różnicy stylistycznej. Po drugie zaś, pionowe pasy sugerujące pęknięcia budują ekspresję, a w konsekwencji pozorują także dekonstruowanie architektury. Tę konwencję podkreślają liczne detale, jak choćby nietypowe zestawienie zewnętrznych stopni schodowych i ich połączenie ze ślusarką okienną. Kontrasty uwidacznia również wyeksponowany narożnik o drapieżnej formie, którego kryształowa postać bezkompromisowo „wdziera się” w przestrzeń publiczną (ryc. 6.14).



Ryc. 6.14. Michael Szyszkowitz, Karla Kowalski: dom towarowy Sporthaus am Kai - detale, Graz /AT/ 1994

⁷⁴³ K. Kowalski, *Vorwort*, [in:] *Monster und andere Wahrheiten...*, op. cit., p. 6; przeł. A. S.

⁷⁴⁴ Eadem, *Das Sichtbare vom Unsichtbaren...*, op. cit., [in:] jw., p. 57.

⁷⁴⁵ F.R. Werner, *Kongruenz/Konkordanz...*, op. cit., pp. 64–66.

⁷⁴⁶ I. Frisch, *Grosshaufhaus im Stadtzentrum von Graz...*, op. cit., p. 98.

⁷⁴⁷ Paul Klee, *Z Dzienników. Listopad 1908*, przeł. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit., s. 269.

Podejście projektantów nie zawsze jest jednak czysto konceptualne. Kowalski podkreśliła bowiem konieczność emocjonalnego zaangażowania architekta w samą lokalizację projektu. Według niej warunkuje to powstanie architektury zindywidualizowanej. Jedną z podstawowych motywacji w tym kontekście są reaktywacje pierwotnych związków z danym miejscem jako bardzo osobistej topografii pamięci. Krajobrazy miejskie są tym samym doświadczane subiektywnie i w pewnym stopniu pozostają w relacji z ciałem i umysłem⁷⁴⁸. Procesy związane z pamięcią i wyobraźnią mogą zniekształcać obrazy. Czasami nakłada się to na proces „przebicia” i kreuje nowe pola dla twórczości, dlatego dla kompleksowego przeprowadzenia zadanego dyskursu warto uwypuklić jeszcze jedną spośród realizacji w bogatym katalogu pracowni Szyszkowitz+Kowalski.

Obiekty uniwersyteckie, jak twierdzi Werner, są najczęściej postrzegane jako pozbawione wyrazu i jakości architektonicznej na skutek nadmiernej koncentracji na aspektach funkcjonalnych. Badacz ten, wybitny znawca twórczości Szyszkowitza i Kowalski uważa, że z tego powodu użytkownicy tych ośrodków mniej chętnie spędzają w nich czas. Jednak twórcze zaangażowanie wybranych austriackich i niemieckich pracowni, wśród których można wskazać właśnie Szyszkowitz+Kowalski, ale także Coop Himmelblau, Sauerbruch Hutton, jak i Domeniga, doprowadziło do fundamentalnej zmiany tego stanu rzeczy⁷⁴⁹. Takie odmienne standardy mogą korzystnie wpływać na odbiór przestrzeni i w konsekwencji pozytywnie stymulować przebywających tam ludzi.



Ryc. 6.15. Michael Szyszkowitz, Karla Kowalski: budynek naukowo-dydaktyczny Studienzentrum Inffeldgründe, Graz /AT/ 2000

⁷⁴⁸ [Cf.:] A. Gleiniger, Szyszkowitz+Kowalski. 1973–1993, Wasmuth, Berlin 1994, p. 28.

⁷⁴⁹ F.R. Werner, *Mehrwertarchitektur versus tote Wahrnehmung. Marginalien zum Studienzentrum Inffeldgründe der Technischen Universität Graz/Added-value architecture versus lifeless perception. Marginalia on the Inffeldgründe Study Centre at Graz University of Technology*, [in:] *Mehrstimmiger Dialogue. Szyszkowitz+Kowalski. Studienzentrum Inffeldgründe der TU Graz/Inffeldgründe study centre, TU Graz*, ed. R. Ilsinger, Haus der Architektur Graz, Graz 2001, p. 26.

Przykładem tego podejścia jest zlokalizowany w peryferyjnej dzielnicy Grazu budynek naukowo-dydaktyczny Studienzentrum Inffeldgründe (Politechnika w Grazu – ryc. 6.15). Umiejscowiony w niejednorodnym stylistycznie kampusie opowiada historię swojej architektonicznej emancypacji⁷⁵⁰. Wyłamuje się on ze sztywnych ram prostopadłościennej zabudowy, która zdominowała okolicę. Głównym zadaniem, z jakim musieli zmierzyć się projektanci współczesnego gmachu uniwersyteckiego przy Inffeldgasse, było stworzenie zintegrowanego centrum akademickiego przeznaczonego jednocześnie dla kilku jednostek uczelni. Kompleks z założenia miał wyznaczyć punkt centralny na architektonicznej mapie kampusu.

Pracownia zaproponowała więc oryginalny obiekt o rozwartym układzie traktów. Zgodnie z autorskimi deklaracjami zespołu budynek jest interpretacją architektoniczną dla komunikatów intelektualnych ściśle związanych z życiem; chociaż czasami za czynem stoją jedynie niejasne przeczucia, to i tak okazuje się wystarczające dla sprecyzowania formy⁷⁵¹. Ten konkretnie układ przypomina szczypce⁷⁵², co wpisuje się w zoomorficzną narrację, rozpoznawalną w licznych aranżacjach powstałych w pracowni, chociaż akurat w tym wypadku znaczenie biologicznej retoryki wydaje się drugoplanowe. Podobnie zresztą forma wydaje się bardziej autonomiczna niż figuratywna. Istotne jest natomiast, że za pomocą takiego „obejmującego gestu” projektanci stworzyli namiastkę miejskiego rynku, który stał się katalizatorem dla procesów wzajemnej integracji użytkowników⁷⁵³. Tego wymagała bowiem sytuacja, w której najważniejsza rola przypadła nieruchomości usytuowanej w grupie innych elementów urbanistycznego zespołu.

Wyodrębniony w ten sposób dziedziniec zamknięty z trzech stron stworzył liczne możliwości nadania tej architekturze oryginalnego wyrazu, a także wzbogacenia jej funkcji o walor integracyjny. Wewnętrzne trzykondygnacyjne elewacje okalające plac kontrastują z fasadami dostępnymi od strony zewnętrznych ciągów pieszych i ulic. Przeciwnieństwo pomiędzy oziębłą oprawą i ciepłą kolorystyką, która dominuje na dziedzińcu, jest celowe. Wymodelowano tutaj osiem segmentów, pomiędzy którymi napięto stalowe liny, a ponadto zamontowano pionowe konstrukcje, po których pną się rośliny. Zieleń oraz ceglany kolor ścian sprawiają, że tak powstały krąg zabudowy sprawia wrażenie rzędu tokańskich domów-fortec⁷⁵⁴. Przyczyniają się do tego również pionowe podziały, które „rozdrabniają” skalę kompleksu tworzącego to miniaturowe założenie urbanistyczne. Efektem jest wykształcenie się atrakcyjnej strefy integracyjnej. To miejsce, w którym akademicką funkcję udało się wzbogacić o przyjazną atmosferę. Werner pisze więc, że w sensie funkcjonalnym obiekt przypomina „wilka w owczej skórze”⁷⁵⁵. Tutaj wprawdzie dwa agresywnie wyglądające narożniki już stanowią strefę powitalną, ale chłodna aranżacja, wykreowana poprzez zastosowanie metalowych okładzin i ślusarki okiennej, jest zewnętrzną oprawą „przyjaznego” obszaru rekreacyjnego. Odwrócenie roli jednak nie zaprzecza silnej polaryzacji tych dwóch sfer hybrydowego założenia architektonicznego. Budynek mieści sale dydaktyczne, jak i pomieszczenia o bardziej publicznym charakterze, a więc stołówkę, kawiarnię, bibliotekę, pokoje rekreacyjne. Głównym założeniem było udostępnienie ich od strony dziedzińca. Jako że parter

⁷⁵⁰ F.R. Werner, *Narrativ...*, op. cit., p. 9.

⁷⁵¹ K. Kowalski, *Das Sichtbare vom Unsichtbaren...*, op. cit., p. 56.

⁷⁵² F.R. Werner, *Narrativ...* op. cit., p. 9.

⁷⁵³ M.H. Contal, *Inffeldgründe Study Centre, TU*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. C12.

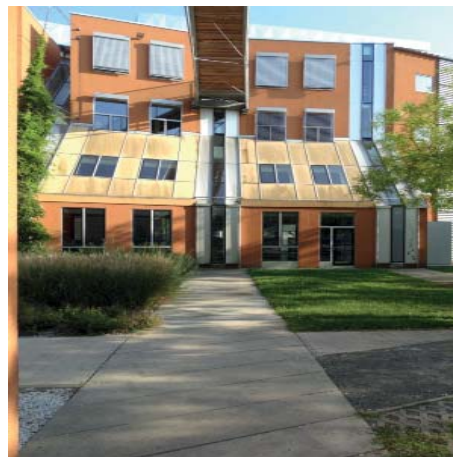
⁷⁵⁴ F.R. Werner, *Mehrwertarchitektur versus tote Wahrnehmung...*, op. cit., p. 32.

⁷⁵⁵ Idem, *Dynamik*, [in:] *Szyszkowitz+Kowalski. Architekturen...*, op. cit., p. 50.

zajmuje większą powierzchnię od wyższych kondygnacji, pomieszczenia przyziemia są wysunięte przed lico budynku do wnętrza placu. Zostały one w tej części zadaszone ukośnymi połaciami, wskutek czego przestrzeń podwórza rozszerza się ku górze.

Zespół projektowy zdołał stworzyć oryginalny styl, w którym niekonsekwencja sama w sobie urosła do rangi wartości architektonicznej. Ta realizacja jest kolejnym dowodem tego, że Szyszkowitz i Kowalski zapobiegli mimowolnej ucieczce w utopię doskonałego ładu⁷⁵⁶. Jak w wielu innych przypadkach, tak i tutaj wprowadzono oś kompozycyjną. Linia ta została zarysowana w postaci ścieżki. Wytyczona cięciwa pozbawia tę przestrzeń charakteru monolitycznego kręgu⁷⁵⁷. Jest ona też wsparciem dla dynamicznej konwencji obiektu. Cała struktura, przypominająca kształtem literę U, sugeruje obrotowe poruszenie względem wspomnianej osi, co z kolei nadaje tej formie charakter przejściowy⁷⁵⁸. Zaskakująco prowadzona „gra z symetrią” jest centralnym lejtmotywem w twórczości duetu⁷⁵⁹. Główną oś przecina szereg poprzecznych pasów zarysowanych w posadzce placu i kontynuowanych w elewacjach poszczególnych segmentów. Całościowo ekspresję architektoniczną wzmacnia więc sekwencja tak powstałych wycięć w ścianach, które zyskały oprawy prezentujące wysoki poziom budowlanego wykonawstwa⁷⁶⁰. Tak oto symboliczne pęknięcie zostało tu przewrotnie zobrazowane jako doskonały wytwór kultury technicznej. Ostatni z pasów odtwarza przebieg kładki łączącej naprzewzględle skrzydła gmachu na poziomie ostatniej kondygnacji. Takie rozwiązanie sprawia, że domknięty został krąg układu funkcjonalnego.

Struktura placu opiera się zatem na siatce ukośnych czworokątów. Taki raster, pozorujący zniekształcony układ ortogonalny, służy interakcji wnętrza i zewnątrz⁷⁶¹. Jednakże poza uwypukleniem zależności stricte przestrzennych projektanci nakierowali użytkowników również na doświadczenie haptyczne, co można zaobserwować w naprzemiennych zestawieniach szorstkich i gładkich powierzchni⁷⁶². Diagonalny schemat tworzy wszak relację przede wszystkim obszarową, służąc racjonalnemu powiązaniu elementów dwuwymiarowych i kubaturowych w obrębie tego założenia. Jednocześnie dynamizuje on przestrzeń, przez co wzmacnia plastyczną ekspresję, a w następstwie nadaje tej architekturze rys fantazyjny⁷⁶³. Zastosowanie skośnych zadaszeń nad parterową częścią w powiązaniu z diagonalnym planem kompleksu sprawiło, że pomimo konsekwentnie utrzymanego pionu ścian cała struktura pozornie się przechyla (ryc. 6.16).



Ryc. 6.16. Michael Szyszkowitz, Karla Kowalski: budynek naukowo-dydaktyczny Studienzentrum Inffeldgründe, Graz /AT/ 2000

⁷⁵⁶ F.R. Werner, *Mehrwertarchitektur versus tote Wahrnehmung...*, op. cit., p. 30.

⁷⁵⁷ Ibidem, p. 32.

⁷⁵⁸ A. Gleiniger, *Szyszkowitz+Kowalski...*, op. cit., p. 194.

⁷⁵⁹ Ibidem, p. 10.

⁷⁶⁰ M.H. Contal, *Inffeldgründe Study Centre...*, op. cit., p. C12.

⁷⁶¹ F.R. Werner, *Mehrwertarchitektur versus tote Wahrnehmung...*, op. cit., pp. 31–32.

⁷⁶² Idem, *Dynamik...*, op. cit., p. 50.

⁷⁶³ Ibidem.

Zdeformowana geometria nakładająca się na przyjęte rozwiązania fakturowo-kolorystyczne jest przyczynkiem dla projekcji, która oferuje złożony odbiór wizualny⁷⁶⁴. Oryginalna trójwymiarowa koncepcja nie od razu staje się bowiem zrozumiała, wskutek czego generuje ona surrealistyczną scenę⁷⁶⁵. Kolejny raz posłużono się tutaj pewnego rodzaju identyfikującym prace zespołu „skryptem”, jednak tym razem opartym na agresywnych kształtach i krzykliwych formach, co początkowo może wydawać się irytujące, jednak po pewnym czasie, ku zaskoczeniu użytkownika, uwidacznia wzajemne dopasowanie płynnej struktury przestrzennej i funkcji⁷⁶⁶. Poprzez deformację projektanci zdołali wykształcić architekturę o imagi-nacyjnym charakterze.

Zestawiając zaprojektowany przez siebie obiekt z pobliską siedzibą Instytutu Technologii Informatycznej Floriana Rieglera i Rogera Riewe oraz z Instytutem Inżynierii Elektrycznej Huberta Hoffmanna i Ignaza Gallowitscha Szyszkowicz pisze: „Budynki, w których posłużono się różnymi językami architektonicznymi, poczynawszy od surowego funkcjonalizmu, a skończywszy na ekspresywnym i zarazem minimalistycznym podejściu, są wymownymi świadkami niedawnej przeszłości, czyniąc ten obszar szczególnym przypadkiem typologicznym”⁷⁶⁷. Zdaniem autora otoczenie ma więc charakter heterogeniczny. Jak pisze Werner, w zaistniałej sytuacji oczekiwany przez inwestora program funkcjonalny mógłby zmusić mniej pewnych siebie architektów do ucieczki w stronę anonimowej „pudełkowej architektury”⁷⁶⁸. Świadomi sprawczego potencjału swojej dziedziny zawodowej autorzy przyjmują jednak aktywną postawę, pozostając jednocześnie w zgodzie z Heideggerowską ontologią. Kowalski stwierdza: „Dziesięciolecia pracy doprowadziły mnie i Michaela Szyszkowitza do wniosku, że podstawą architektury jest stałe udomawianie przestrzeni, a przy tym kluczowe jest udzielenie odpowiedzi na pytanie, czy architektura jest po prostu opakowaniem dla ludzkiej egzystencji, czy też odpowiada za kreowanie tej rzeczywistości, ponieważ obie te tezy wydają się prawdopodobne”⁷⁶⁹. Tym samym projektanci zdołali zaszczepić „pełną temperamentu kulturę miejską” w pozbawionym żywotności obszarze, zdominowanym przez blokową, skrajnie sfunkcjonalizowaną zabudowę⁷⁷⁰. Taka pozorowana niekompetencja w zakresie kompozycji pozwoliła tchnąć odrobinę „prawdziwego życia” w zinstytucjonalizowaną architekturę kampusu⁷⁷¹. Jak podkreśla Werner, autorom tej „żywej architektury” udało się stawić opór zradykalizowanemu otoczeniu, ale ma to konsekwencje wewnątrz samego układu. Struktura powstała poprzez wykorzystanie opozycji dialektycznych takich jak „twarda–miękka”, „jasna–ciemna”, „statyczna–dynamiczna”, „bezpieczna–otwarta”. To właśnie pozwoliło wykreować humanistyczną perspektywę dla całego założenia⁷⁷², a zarazem stanowi czytelne odwołanie do myśli Derridańskiej, w której zakresie „dekonstrukcja analizuje i kwestionuje konceptualne pary, [...]

⁷⁶⁴ I. Frisch, *Studienzentrum Inffeld Graz*, [in:] Szyszkowicz+Kowalski. *Architekturen...*, op. cit., p. 138.

⁷⁶⁵ F.R. Werner, *Dynamik...*, op. cit., p. 50.

⁷⁶⁶ Idem, *Kongruenz/Konkordanz...*, op. cit., p. 66.

⁷⁶⁷ M. Szyszkowicz, *An aerial view*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., pp. 41–42; przeł. A.S.

⁷⁶⁸ F.R. Werner, *Mehrwertarchitektur versus tote Wahrnehmung...*, op. cit., p. 30.

⁷⁶⁹ K. Kowalski, *Vorwort...*, op. cit., p. 7; przeł. A.S.

⁷⁷⁰ M.H. Contal, *Inffeldgründe Study Centre...*, op. cit., p. C12.

⁷⁷¹ F.R. Werner, *Mehrwertarchitektur versus tote Wahrnehmung...*, op. cit., p. 34.

⁷⁷² Idem, *Dynamik...*, op. cit., p. 50.

obecnie przyjmowane [...] jako samoudowadniające się i naturalne, jakby nie zostały zinstytucjonalizowane w pewnym dokładnym czasie, jakby nie posiadały żadnej historii⁷⁷³. Wydaje się więc, że poprzez tę realizację autorom udało się – na sposób dekonstrukcyjny – przełożyć na język architektury pary pojęciowe funkcjonujące dotąd w sferze literackiej. Również w tym wypadku sprzeczności kolejny raz okazały się wartością projektu.

Zespół Szyszkowitz+Kowalski jest często oskarżany o pospolitą zabawę formami⁷⁷⁴. Rzeczywiście ich twórczość to nacechowana ekspresją architektura, którą definiuje przede wszystkim trwanie w opozycji do powściągliwości minimalizmu⁷⁷⁵. Omawiane tu projekty odegrały jednak o tyle ważną rolę, że ustanowiły swego rodzaju stan przejściowy pomiędzy radykalną postacią trwałego, fizycznego naruszenia domniemanej struktury a deformacją o bardziej umiarkowanym zabarwieniu, taką, która sugeruje możliwość przywrócenia stanu pierwotnego. Paradoksalnie jednak eksponowane tu destrukcyjne akcenty nie kolidują z koncentracją uwagi na indywiduum. Kowalski uważa, że każde oświadczenie architektoniczne jest przede wszystkim intelektualną interpretacją egzystencji⁷⁷⁶, a jej zindywidualizowana z natury rzeczy architektura tworzy obraz odpowiadający potrzebom jednostki społecznej, podkreślając znaczenie ciepła i integracji⁷⁷⁷. Kowalski bowiem manifestuje: „Świadome wyrażanie siebie w architekturze jest naszym zadaniem kulturowym i filozoficznym, i jeśli mam być szczerą, ten aspekt twórczości jest dla mnie najbardziej fascynujący”. Zastrzega przy tym, że „[f]ormy, które wprowadzamy w życie, muszą ujawniać coś, co jest dla nas ważne, i pomagać w lokalizacji znaczących obszarów naszej egzystencji”⁷⁷⁸. Widoczna w tych formach destrukcja jest wynikiem uzewnętrzniania ukrytych znaczeń. Jak twierdzi Werner, pulsujący charakter zewnętrznej powłoki budynków jest oznaką zamaskowanych procesów wewnętrznych⁷⁷⁹. Ekspresja przesądza tutaj o wielowarstwowej żywotności i wydaje się niezbywalną częścią dorobku współczesnej myśli architektonicznej.

ŹRÓDŁA DEKOMPOZYCJI EKSPRESJONISTYCZNEJ

Podstawowe zagadnienia destrukcyjne, jakie pojawiły się w niemieckiej i austriackiej architekturze na skutek uznania prymatu ekspresji, były obarczone obrazem symulowanego trwałego naruszenia oczywistości struktury. Występujące w tych przypadkach motywy „pęknięcia” i „przebicia” nadawały dziełom unikalny charakter. Należy jednak zaznaczyć obecność alternatywnej metody, która również opierała się na pozornie niszczącej wymowie twórczej, ale obrazowała odkształcenie odwracalne. Spodziewany kształt formy architektonicznej w tym przypadku został poddany wirtualnej deformacji. Źródła tego podejścia można zaobserwować w początkowej fazie ekspresjonizmu.

Jedną z pierwszych oznak tej kulturowej postawy jest wystąpienie zjawiska tak zwanego *kaligaryzmu*. Architektura ekspresjonizmu wykazuje bezpośrednie związki z kompozycjami kinematograficznymi, takimi

⁷⁷³ C. Wąs, *W stronę dekonstrukcji w architekturze*, „Quart” 2010, 3 (17), s. 7.

⁷⁷⁴ F.R. Werner, *Narrativ...*, op. cit., pp. 16–18.

⁷⁷⁵ Idem, *Mehrwertarchitektur versus tote Wahrnehmung...*, op. cit., p. 30.

⁷⁷⁶ K. Kowalski, *Das Sichtbare vom Unsichtbaren...*, op. cit., p. 56.

⁷⁷⁷ F.R. Werner, *Kongruenz/Konkordanz...*, op. cit., pp. 64–66.

⁷⁷⁸ K. Kowalski, *Das Sichtbare vom Unsichtbaren...*, op. cit., p. 56; przeł. A. S.

⁷⁷⁹ F.R. Werner, *Narrativ...*, op. cit., pp. 16–18.

jak *Das Cabinet des Dr. Caligari* („Gabinet doktora Caligari” – ryc. 6.17)⁷⁸⁰. Projekt filmowy Wienego odpowiada ówczesnej potrzebie poszukiwania sensu egzystencji. Dzieło zarówno w formie, jak i w treści obrazuje Kafkowską sytuację (niem. *kafkaesk*), umiejscawiając postać w niejasnych i groźnych okolicznościach, do których powstania przyczynia się zdehumanizowana biurokracja. Wyrażona w intensywności i egzaltacji skrajna postawa Franza Kafki nakazuje bowiem włączanie także jego literatury w krąg twórczości ekspresjonistycznej⁷⁸¹, a w tym wypadku groteskową kreację świata uwierzytelniła scenografia autorstwa Hermanna Warma, Waltera Reimanna i Waltera Röhriga. Wystrój jest świadomie pozbawiony dekoracyjnej stylizacji, w zamian podporządkowany wewnętrznej potrzebie zniekształcenia rzeczywistości. Zobaczyć można w obrazie Wienego „świat rozkojarzony, będący odbiciem psychicznego niezrównoważenia bohatera: skośne, kręte uliczki, krzywe domy, ostra gra światła i cienia, pogłębiona namalowanymi na dekoracji jaskrawobiałymi i czarnymi plamami, tworzą obraz o załamanych i rozbitych liniach”⁷⁸². Dekoracje są celowo nierealistyczne, pomieszczenia wykrzywione, a wykorzystane w nich przedmioty нефunkcjonalne. Ważną rolę w filmie Wienego odegrało też sztuczne oświetlenie oraz namalowane na powierzchniach cienie. Taka charakteryzacja, wzmagając groteskowość scenerii, była deklaracją zerwania z renesansowym modelem widzenia, dominującym przez wieki w zachodniej kulturze.



Ryc. 6.17. Robert Wiene: *Gabinet doktora Caligari* /wybrane kadry/ 1920

Współcześnie głos w dyskusji dotyczącej prymatu centralnej perspektywy zabiera Prix, opowiadając się za jego zniesieniem⁷⁸³. Ten pogląd doczekał się transferu z obszaru kinematografii w sferę architektury. Stanowisko Prixa odnoszące się do roli ekspresjonizmu, jaką nurt ten odegrał w kulturze austriackiej i południowoniemieckiej, daje się odczytać z przepelnionej emocjami wypowiedzi: „Jeżeli dotychczas nie wykazaliśmy, że źródła ekspresjonizmu biją w Austrii, to powinniśmy pospieszyć nadrobić tę stratę”⁷⁸⁴. Te słowa wydają się tłumaczyć, dlaczego ekspresja stała się podstawowym wyróżnikiem twórczości Coop Himmelblau, a profil działalności pracowni kierowanej przez Prixa jest zbieżny z kontynuacją lokalnej tradycji ekspresjonistycznej⁷⁸⁵, zaś projekt przebudowy dachu wiedeńskiej kamienicy przy Falkestraße (omówiony odrębnie) to modelowy przykład materializacji „sytuacji kafkowskiej”⁷⁸⁶. Realizacje Coop Himmelblau z tego okresu wydają się architektonicznym wyrazem treści przekazywanych wcześniej za pośrednictwem kinematografii.

⁷⁸⁰ G. Świtek, *Gry sztuki z architektury...*, op. cit., s. 239.

⁷⁸¹ A. Arnold, *Literatura*, [w:] *Encyklopedia ekspresjonizmu...*, op. cit., s. 163.

⁷⁸² J. Mitry, *Film*, [w:] jw., s. 278.

⁷⁸³ Zob.: Coop Himmelblau, [za:] *Architektura dzisiaj...*, op. cit., s. 44.

⁷⁸⁴ *Opening speech of the Steirischer Herbst – speech held by W.D. Prix on October 24, 2002 in Graz*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 500; przeł. A. S.

⁷⁸⁵ A. Serafin, *Ekspresja architektury Coop Himmelblau na tle koncepcji estetycznej Gillesa Deleuze'a*, „Architectus” 2015, 4 (44), s. 43.

⁷⁸⁶ J. Steele, *Die Wiederkehr...*, op. cit., p. 17.



Ryc. 6.18. Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky, Joe Kollegger: Roter Engel, Wiedeń /AT/ 1981

Zrealizowane w 1981 roku przedsięwzięcie Roter Engel (ryc. 6.18) polegało na przebudowie części XIX-wiecznej kamienicy zaprojektowanej przez Josepha Kornhäusa. Lokal łączy dwie funkcje: baru oraz małego teatru przeznaczanego dla stu dwudziestu widzów. Przewodnim motywem kompozycji są dwie podłużne struktury przestrzenne nieregularnie umieszczone pod sufitem. Jak tłumaczy autor, kształt ten symbolizuje dźwięk muzyki zmaterializowany na podobieństwo anielskich skrzydeł wyobrażających ochronę⁷⁸⁷. Dekoracja w sposób ciągły przewija się przez główne pomieszczenia i miejscowo wyraźnie wykracza poza obrys lokalu, umownie zaznaczając spójność estetyczną wnętrza i elewacji budynku. Integralność tę podkreśla dodatkowo główne wejście, w którym zamontowano część omawianej dekoracji, sugerując wizualne „przebicie” stolarki.

Omawiana konstrukcja ma swoją kontynuację w fasadzie budynku w postaci wykonanego ze stali nierdzewnej profilu o rurowym przekroju, który następnie przebijając mury zostaje ponownie wprowadzony do wnętrza i zakończony w sposób określony przez autorów jako „szpic igły”⁷⁸⁸. Ta spontaniczna aranżacja jest też czytelnym nawiązaniem do scenografii ekspresjonistycznej. Nieregularnie ukształtowane ściany, profile tworzące ostre kąty i rzucające wyraźne podłużne cienie, jak i pochyłe płaszczyzny odpowiadają zasadom ekspresjonistycznej deformacji (ryc. 6.19).

Współczesnym projektem, który zachował ekspresjonistyczne znamiona pierwszych realizacji Coop Himmelblau jest adaptacja fragmentu przemysłowego kompleksu w Simmering, jednej z dzielnic w południowo-wschodniej części Wiednia. Historyczną zabudowę stanowiły pochodzące z końca XIX wieku zbiorniki przeznaczone w przeszłości do magazynowania paliwa gazowego. Utrata przez nie tej funkcji w latach 70. kolejnego stulecia wiązała się z potrzebą przeprowadzenia rewitalizacji, którą ostatecznie ukończono w 2001 roku.

Aranżacja czterech podstawowych jednostek, z których każda jest określona przez jeden z ustawionych w rzędzie zbiorników, została powierzona różnym pracownikom. Oprócz Jeana Nouvela, autora sektora Gasometer A, przebudowę projektowali architekci austriaccy. Część B rozplanował zespół Coop Himmelblau*, a kolejne segmenty C i D odpowiednio Manfred Wehdorn i Wilhelm Holzbauer. Dominantę w całym założeniu stanowi przylegający do segmentu B apartamentowiec nazwany „Tarczą” (niem. *der Schild* – ryc. 6.20).



Ryc. 6.19. Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky, Joe Kollegger: Roter Engel - wnętrze, Wiedeń /AT/ 1981

* Grupę Coop Himmelblau reprezentował Frank Stepper. Generalnym projektantem został Hartmut Hank, kierujący zespołem, w którego skład wchodził architekt: Johannes Behrens, Rolf Mattmüller, Sebastian Denda, Stefan Hochstrasser, Mark Myndl, Régis Péan, Markus Pillhofer, Jessica Ramge, Karolin Schmidbauer, Hari Setka, Egon Türmer, Sepp Weichenberger. Modele budowali Philip Bley, Michael Gaertner, Bettina Hartung, Anja Passek, Jakob Przybylo, Rafał Paszenda.

⁷⁸⁷ *Roter Engel*, 1980 [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 88; przeł. A.S.

⁷⁸⁸ Ibidem.

Jak mówi Prix, jest ona identyfikatorem całego projektu i służy wytworzeniu napiętej relacji przestrzennej pomiędzy przebudowanym kompleksem a centrum miasta⁷⁸⁹. Widoczny z oddali pionowy element symbolicznie otwiera tę kompozycję na kontakt z innymi obszarami miejskimi, a jego profil z licznymi załamaniem określa dynamiczny wizerunek całości⁷⁹⁰. Ten przylegający do rotundy od północy blok mieszkalny pozornie nachyla się ku niej, natomiast powyżej poziomu jej gzymsu dramatycznie odgięto jego formę w przeciwnym kierunku. Według Prix zbiorniki stanowią swego rodzaju panteon architektury przemysłowej⁷⁹¹, ale historyczna aranżacja ich fasad jest formą konwencjonalnej maskarady⁷⁹². Istotny jest tu bowiem aspekt kulturowy. Inny element wyróżniający segment na tle pozostałych stanowi sala widowiskowa wbudowana w pierścieniową formę pierwotnego budynku. Została ona konstrukcyjnie oddylatowana od oryginalnych murów, a tym samym oddzielona akustycznie od wszelkiego rodzaju pomieszczeń przeznaczonych na stały pobyt ludzi. Cała idea zresztą polegała na wypełnieniu historycznego obiektu z zachowaniem wyraźnego rozdziału między tym, co nowe, a substancją historyczną. Prix wyjaśnia, że pomysł opierał się na stworzeniu „śródmiaższowej przestrzeni” z metaforycznym oddzieleniem „skóry” od właściwej treści budynku, przy zapewnieniu możliwie największej liczby lokali mieszkalnych i infrastruktury towarzyszącej⁷⁹³. Dzięki temu udało się zapewnić wymaganą intensywność wewnętrznej funkcji.

Przykład Gasometer B pokazuje, że zakłócenia regularności razem z odchyleniem od pionu prowadzą do dekompozycji formy, co jest reprezentatywne dla twórczości zespołu projektowego. Nowa forma w zestawieniu ze starą tkanką budowlaną ustanawia „ekspresję deformacji domniemanego prostopadłościennego pierwowzoru”⁷⁹⁴. Jak mówi autor projektu, realizacja



Ryc. 6.20. Wolf D. Prix, Josef Weichenberger:
Gasometer B, Wiedeń /AT/ 2001

⁷⁸⁹ On the added value of form. Wolf D. Prix in conversation with Roland Kanfer – an interview that first appeared as *Stars denken mehr in Bau & Immobilien Report* on December 2003, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 377.

⁷⁹⁰ A. Serafin, *Expressionistic form in the cosmopolitan works by Coop Himmelb(l)au*, Technical Transactions, 10A, 2015, p. 37.

⁷⁹¹ *Gasometer in Vienna-Simmering. Point of crystallization for urban planning development in Vienna, 1996*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 465.

⁷⁹² *Space for a chance. Lecture by Wolf D. Prix at the Any Conference in New York City, 2000*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 223.

⁷⁹³ *The city as a field of clouds. Lecture by Wolf D. Prix at the International Architecture Forum, Prague, 1996*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 156.

⁷⁹⁴ T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze...*, op. cit., s. 127.

oznacza powstanie nowego „punktu krystalizacji” w kontekście rozwoju, polegającego na zagęszczaniu tkanki urbanistycznej⁷⁹⁵. Procesy przekształceniowe, jakim została poddana forma architektoniczna, pomimo że opierają się na zaburzeniu potencjalnego ładu plastycznego, prowadzą do jakościowego wzbogacenia przestrzeni miasta.

Działalność Coop Himmelblau miała charakter rewolucyjny od początku istnienia grupy. Jedno z jej haseł brzmiało: „Wszystko, co ci się podoba, jest złe. Wszystko, co działa, jest złe”⁷⁹⁶. Zaangażowanie ideologiczne Prixa sprawia, że dzieła jego zespołu często stanowią pozawerbalną formę komunikatu. Dlatego lider zespołu twierdzi, że architektura w momencie budowy staje się trójwymiarową ekspresją społeczeństwa⁷⁹⁷. Jest to kolejne świadectwo społecznego znaczenia działalności na polu architektury, co pozwala sprowadzić do wspólnego mianownika twórczość pierwszych ekspresjonistów i współczesnych kontynuatorów tego nurtu.

Ponieważ wizjonerskie podejście Prixa i Franka Steppera dorównuje utopijnym projektom ery ekspresjonistycznej⁷⁹⁸, jeszcze jednym przykładem ucieleśnienia idei deformacyjnej w dzisiejszym budownictwie stała się rozbudowa Akademii Sztuk Pięknych w Monachium)*. Miasto, które na początku XX wieku zrodziło

* Zespołowi autorskiemu przewodził Wolf D. Prix, natomiast głównym projektantem był Josef Weichenberger. W opracowaniu dokumentacji dla Gasometer B brali udział także architekci: Rainer Enk, Stefan Fussenegger, Friedrich Hähle, Stefan Hochstrasser, Ronald Kesmann, Georg Kolmayr, Nerma Linsberger-Dzateragic, Martin Mostböck, Markus Pillhofer, Karolin Schmidbaur oraz Ana Claudia Gonzalez, Walid Kanj, Napoleon Merana, Giulio Polita, którzy opracowali modele na etapie koncepcji programowo – przestrzennej.

ekspresjonistyczną awangardę malarską, z natury rzeczy musiało jako inwestor stanąć przed wyzwaniem wzniesienia budynku, który przybierze niebanalną postać. Prix podniósł stwierdził: „Architektura sukcesywnie staje się jednym z najbardziej kontrowersyjnych tematów naszych czasów i zaczyna zastępować sztuki piękne, będąc cierniem uwierającym społeczeństwo”⁷⁹⁹. Podczas wywiadu z Ronaldem Kanferem projektant przyznał rozmówcy, że architektura jest wypadkową napięć między sztuką, ekonomią i polityką⁸⁰⁰. Zamykanie się na kreatywność w tej dziedzinie skutkuje według Prixu utratą przez społeczeństwo trójwymiarowej formy ekspresji⁸⁰¹. Realizacja w stolicy Bawarii ma więc swój określony wydźwięk ponadindywidualny.

Tym razem celem, jaki przyświecał projektantom, było stworzenie swego rodzaju energetycznej przestrzeni dla różnorodnej działalności artystycznej w akademii⁸⁰². Powiększenie uczelnianego kompleksu polegało na dobudowie pawilonu sąsiadującego od zachodniej strony z oryginalnym obiektem z 1876 roku. Nawiązując do wczesnej koncepcji „otwartej przestrzeni”, zaplanowany układ miał być z założenia „otwartą konfiguracją zamkniętych kubatur”, tworząc sekwencję przejściowych stref, pozostających jednocześnie w relacji z przestrzenią parku przylegającego do obiektu od północnej strony. Wielokierunkowość tej kompozycji doprowadziła do swoistej dysocjacji zwartej bryły głównego gmachu, która za sprawą dobudowanego pawilonu stała się mniej dosadna sięgając granicy pasa drogowego Türkenstraße.

⁷⁹⁵ *Gasometer in Vienna-Simmering...*, op. cit., p. 467.

⁷⁹⁶ Coop Himmelblau, *Przyszłość wspaniałej pustki*, 1978, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 307.

⁷⁹⁷ *On the added value of form...*, op. cit., p. 376.

⁷⁹⁸ T.O. Benson, *Expressionist utopias: paradise, metropolis, architectural fantasy*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1993, p. 316.

⁷⁹⁹ *The end of space is the beginning of architecture – one of the programmatic texts from 1993 by W.D. Prix* [in:] *Get off of my cloud...* op. cit., p. 69; przeł. A.S.

⁸⁰⁰ *On the added value of form...*, op. cit., p. 376.

⁸⁰¹ *The end of space is the beginning...*, op. cit., p. 69.

⁸⁰² *Academy of Fine Arts*, [w:] www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/academy-of-fine-arts [dostęp: 20.12.2014].

Nadwieszenia bryły czynią z tego budynku wieloprzestrzenną rzeźbę⁸⁰³, a ekspresjonistyczne inspiracje ujawniają się przede wszystkim we wnętrzach nowo projektowanego pawilonu (ryc. 6.21). Tutaj deformacyjny wyraz wzmagają nie tylko celowo nachylone słupy, ale także kładki ukośnie łączące ze sobą peryferyjne strefy budynku przeznaczone na pracownie malarskie, rzeźbiarskie, studia fotograficzne i multimedialne oraz na drukarnię. Tak zakomponowana całość pozwoliła wytworzyć architekturę sprzyjającą różnorodności twórczych działań.

Należy jednocześnie zaznaczyć, że wczesna działalność Coop Himmelblau została uformowana w dużym stopniu pod wpływem przewrotowych dokonań Archigramu, jednak radykalizm austriackiej sceny ostatecznie dominował nad brytyjskim ruchem postępowym tamtego czasu⁸⁰⁴. Prix stwierdza, że stopniowa przemiana podejścia projektowego kierowanego przez niego zespołu była podyktowana metodami znamionnymi dla Wiednia. Wśród nich projektant wymienia angażowanie nowych mediów i promocję akcjonizmu⁸⁰⁵. Te performatywne inicjatywy austriackich architektów skierowane przeciw modernizmowi posłużyły pomimo ich utopijnego wymiaru wprowadzeniu do obiegu nowych form przestrzennych⁸⁰⁶. Późniejsze manifesty wiedeńskiej grupy zawierały jeszcze bardziej śmiałe tezy, na przykład taką deklarację: „Współczesna architektura będzie uczciwa i prawdziwa, jeśli ulice, otwarte przestrzenie, budynki i infrastruktura odzwierciedlą obraz miejskiej rzeczywistości, jeśli spustoszenie miasta zostanie przekształcone w fascynujący krajobraz pustki”⁸⁰⁷. Destrukcyjne intencje stały się na tym etapie czytelnym wyróżnikiem tej twórczości, a uzasadnione wolą odmiany konserwatywnego wizerunku przestrzeni: „Pustka [...] będzie rozwijać chęci, pewność siebie i odwagę, żeby przejąć kontrolę nad miastem i je zmieniać”⁸⁰⁸. Dramatyzm formy nie jest zatem uwarunkowany w pełni indywidualnie i wydaje się raczej efektem ubocznym tych działań.

Omawiane ujęcie formy w powiązaniu z konceptem „otwartej przestrzeni” nadal funkcjonuje w architekturze i jest silnie osadzone we współczesnej tradycji. Wśród najnowszych realizacji można wskazać jako



Ryc. 6.21. Frank Stepper, Hartmut Hank:
Akademie der Bildenden Künste München,
Monachium /DE/ 2005

⁸⁰³ C. Threuter, *Neue Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 100.

⁸⁰⁴ S. Sadler, *Archigram. Architecture without architecture*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2005, p. 152.

⁸⁰⁵ *Architecture at the end of the twentieth...*, op. cit., p. 190.

⁸⁰⁶ A. Serafin, *Viennese utopia – the expression of revolutionary architectural thought*, [in:] *Utopia(s) – worlds and frontiers of the imaginary*, ed. M.R. Monteiro, M.S. Ming Kong, CRC Press Taylor & Francis Group, London 2017, p. 138.

⁸⁰⁷ Coop Himmelblau, *Przyszłość wspaniałej pustki...*, op. cit., s. 306.

⁸⁰⁸ Ibidem.

przykład choćby budowę kampusu Wirtschaftsuniversität Wien (Uniwersytetu Ekonomicznego w Wiedniu), gdzie zrealizowane projekty wiodących pracowni prezentują awangardowe oblicze uczelni. Nie bez wpływu na ostateczny architektoniczny wizerunek kompleksu pozostaje udział Prixa w komisji konkursowej⁸⁰⁹. W ślad za koncepcją „otwartej przestrzeni” wdrożono tutaj ideę otwartego kampusu. Jednym z ważniejszych obiektów na jego terenie jest Teaching Center (Centrum Nauczania) autorstwa austriacko-argentyńskiego zespołu projektowego BUS Architektur (ryc. 6.22). Pod przewodnictwem Laury Spinadel, nazywającej to założenie „przejściowym parkiem”⁸¹⁰, grupa wpisała swoje rozwiązanie w ogólne założenie – modelu egalitarnego – niejako w opozycji do dominujących wzorców brytyjskich. Autorka wyjaśnia, że nadrzędnym celem było zaprojektowanie architektury możliwie najbardziej innowacyjnej⁸¹¹. Otwarta przestrzeń funkcjonuje tu jako wirtualne płynne połączenie budynków⁸¹². Niezależnie od całościowego założenia urbanistycznego sam obiekt wpisuje się w spójną linię rozwoju ekspresjonizmu.

Zespół dwóch budynków połączonych parterowym łącznikiem ma elewacje jednolicie pokryte blachą kortenową. Plan określają liczne linie biegnące w różnych kierunkach, tworzące pozornie chaotyczny układ. Wytworzone „pęknięcia” w fasadzie pozwalają zniwelować optyczną masę potężnych brył, a jednocześnie podkreślają zgodność organizacji z przywołaną ideą „otwartej przestrzeni”. Taki wyłom w tektonice fasady wywołał efekt reliefowy. Ten, przy zastosowaniu określonych kątów ukierunkowania jego krawędzi, ustanowił czytelne nawiązanie do ekspresjonistycznej estetyki, rozpoznawalnej między innymi dzięki obrazowi Wernera i późniejszym realizacjom Coop Himmelblau.



Ryc. 6.22. Laura Spinadel, Jean Pierre Bolivar, Bernd Pflüger: Wirtschaftsuniversität Wien, Wiedeń /AT/ 2013

⁸⁰⁹ C. Kühn, *Karneval der Alphonse, 2013*, [in:] *Operation Goldesel. Texte über Architektur und Stadt 2008–2018*, Birkhäuser, Wien 2018, p. 159.

⁸¹⁰ J. Eiblmayr, *Studienräume. Neue Raumstrukturen für die Studierenden*, [in:] *Stätten des Wissens. Die Universität Wien entlang ihrer Bauten 1365–2015* ed. J. Rüdiger, D. Schweizer, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 2015, p. 321.

⁸¹¹ I. Marboe, *Integral und Diffusionsoffen. Der Masterplan von BUSarchitektur*, [in:] *Der Campus der Wirtschaftsuniversität Wien*, ed. M. Boeckl, Ambra V, Wien 2014, p. 32.

⁸¹² Ibidem.

EKSPRESJONIZM ABSTRAKCYJNY, AKCJONIZM WIEDEŃSKI I CZYSTA POSTAĆ PROCESU

Analiza różnych dyscyplin, w których nurt miał swoje źródła, skłania do wniosku, że „ekspresyjna deformacja” umacniała abstrakcję i służyła uniezależnieniu dzieł od przedstawianych przez nie przedmiotów⁸¹³. Ujawnił się tym samym jeden z paradoksów ekspresjonizmu, sztuki – początkowo – narracyjnej, ukierunkowanej na umiejętne przedstawienie elementów otaczającego świata, co było poprzedzone jedynie staranną selekcją tych elementów⁸¹⁴. Wyłączając działalność kręgów monachijskich na czele z grupą Der Blaue Reiter, abstrakcja nie była programowym celem artystów ekspresjonistycznych. Klee na przykład manifestował jedynie potrzebę modyfikacji przedstawianego obiektu. Pisał o „pozornie dowolnej »deformacji« naturalnych kształtów zjawiska”⁸¹⁵. Ponieważ jednak „najbardziej oczywistą cechą ekspresjonizmu jest pierwszeństwo aktywnego, niespokojnego uczucia, które wpływa równocześnie na temat i na formę”⁸¹⁶ – w swojej dojrzałej, abstrakcyjnej postaci nurt ten udostępnił pełne możliwości swobodnych przeobrażeń kształtu.

Niezależnie więc od bezpośrednich zapożyczeń z ekspresjonizmu, nowe rozwiązania w zakresie deformacji przyniósł wiedeński akcjonizm. Będące fenomenem lat 60. XX wieku performatywne i malarskie działania Hermanna Nitscha przyczyniły się do spopularyzowania jego wizji abstrakcyjnego ekspresjonizmu, dzięki czemu utrwalił on zainteresowanie tym nurtem⁸¹⁷. Pelkonen twierdzi, że w sferze architektury najbardziej oczywistym wpływem akcjonistycznego malarstwa jest powrót do ekspresjonistycznych form, co było widoczne w projektach zespołu Szyszkowitz+Kowalski, Domeniga, a także Kady przez dwa kolejne dziesięciolecia⁸¹⁸. Chociaż samo pokrewieństwo ujęć pozostaje poza wszelką wątpliwością, to należy wyraźnie zaznaczyć, że architektoniczne oblicze abstrakcyjnego ekspresjonizmu zaprezentował przede wszystkim Friedensreich Hundertwasser (właśc. Fritz Stowasser).

Upatrując odpowiednika swojej architektury w malarstwie ekspresjonizmu abstrakcyjnego Hundertwasser pisał, że „absolutny automatyzm taszystów stanowi wyzwanie dla nieudomowionej architektury, która jest uwstecznioma”⁸¹⁹. W wydanym już w 1958 roku „Verschimmelungs Manifest” artysta formułował oryginalne poglądy. Po latach część z nich zmaterializowała się w konkretnych budynkach. Uważał na przykład, że „w mieszkaniu po otwarciu okna człowiek powinien mieć możliwość zdrapania wierzchniej warstwy muru tam, gdzie tylko sięgnie dłońmi”, a także prawo „wypełnienia swojego pokoju błotem lub plasteliną”⁸²⁰. Swoje utopijne wizje austriacki twórca motywował potrzebą propagowania swobodnej ekspresji, absolutnie wolnej od jakichkolwiek kompozycyjnych rygorów.

⁸¹³ J. Jacquot, *Kompozytorzy i ekspresjonizm*, przeł. A. Choińska, K. Choiński, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, op. cit., s. 153.

⁸¹⁴ J. Willett, *Ekspresjonizm...*, op. cit., s. 270.

⁸¹⁵ Paul Klee, *O sztuce nowoczesnej, 1924...*, op. cit., s. 285.

⁸¹⁶ J. Willett, *Ekspresjonizm...*, op. cit., s. 271.

⁸¹⁷ G. Feuerstein, *Visions and realities...*, op. cit., p. 571.

⁸¹⁸ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 138.

⁸¹⁹ F. Hundertwasser, *Mould Manifesto against rationalism in architecture, 1958*, [in:] *Programs and manifestoes on 20th-century...*, op. cit., p. 158; przeł. A. S.

⁸²⁰ Ibidem.

Idealistyczna wizja procesu inwestycyjnego wpisywała się w poglądy Hundertwassera jeszcze szerzej – w tym zakresie proponował powszechne i spontaniczne wznoszenie budynków bez żadnych ograniczeń. Według Jencksa był to krok w kierunku filozofii anarchistycznej Maxa Stirnera⁸²¹. Co więcej, Jencks uważał, że deklarowane przez Hundertwassera anarchistyczne dążenie do wolności to efekt konfrontacji z monotonią i paternalizmem – produktami programów budowlanych systemu socjalnego⁸²². Zagadnienie indywidualności po raz kolejny odegrało istotną rolę w procesie pielęgnowania rudymentów idei ekspresjonistycznej we współczesnej architekturze.

Program ten obejmuje też czynniki destrukcyjne. Traktuje on dzieło architektoniczne jako obiekt podlegający przeobrażeniu i integracji z naturą, wskutek czego może się ono stać „żywą ruiną”⁸²³. Nie jest to wszakże przekształcenie geometryczne, lecz powierzchniowa transformacja, która prowadzi do specyficznej deformacji. Wybrzmiewają tu echa koncepcji Finsterlina, który proces kształtującej się formy postrzegał jako analogię do świata mikroorganizmów. Hundertwasser pisał: „Kiedy żyletkę pokryje rdza, kiedy wypaczą się ściany, pokryją się mchem, zaokrąglą się ich narożniki, a mikroby zasiedlają dom, wtedy powinniśmy się cieszyć, gdyż stajemy się świadkami architektonicznej zmiany, która czyni nas świadomymi i mądrzejszymi”⁸²⁴. Koncepcja artysty jest podstawą rozwoju skierowanego ku zamierzonej destrukcji dokonującej się na mocy stopniowej degradacji, zastępującej akt jednoznaczego fizycznego naruszenia predefiniowanego schematu.

Ważnym aspektem twórczości Hundertwassera jest też osadzenie jej na tle teorii syntezy sztuk, propagującej totalne dzieło sztuki. Artysta zakładał, że proces powstawania architektury musi się opierać na współpracy projektanta, wykonawcy i użytkownika. Wykluczał zarówno możliwość wyeliminowania któregośkolwiek z ogniw, jak i wzajemnego przekroczenia kompetencji. Teoria Hundertwassera odpowiada wczesnym postawom ekspresjonistycznym. Gropius na przykład, zanim przeszedł na stronę funkcjonalistów, nawoływał: „Pozwólcie nam stworzyć jednolitą koncepcję architektury. Malarze i rzeźbiarze, przekraczając granice architektury i współpracując z budowniczymi, walczą o ostateczny cel sztuki: twórczą koncepcję katedry przyszłości, która będzie znowu w »jednolitej« postaci architektury, rzeźby i malarstwa”⁸²⁵. To podejście w zasadniczych kwestiach nie odbiega też od postawy prezentowanej przez Tauta, który podobnie wypowiadał się o budynkach mieszkalnych. Twierdził, że muszą one „ustanowić pierwszą próbę ujednolicenia energii ludzi i artystów w kwestii pomysłu na rozwój kultury”⁸²⁶. O ile jednak Taut i inni pionierzy ekspresjonizmu, którzy z czasem porzucili zainicjowany przez siebie nurt na rzecz modernizmu, zdołali tylko w niewielkim stopniu zrealizować koncepcję totalnego dzieła sztuki, o tyle Hundertwasser tę ideę skutecznie wdrożył.

⁸²¹ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 73.

⁸²² Ibidem, s. 91.

⁸²³ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 137; przeł. A. S.

⁸²⁴ F. Hundertwasser, *Mould Manifesto against rationalism...*, op. cit., p. 159–160; przeł. A. S.

⁸²⁵ W. Gropius, *New ideas on architecture, 1919*, [in:] *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, op. cit., p. 46; przeł. A. S.

⁸²⁶ B. Taut, *A programme for architecture, 1918*, [in:] jw., p. 42; przeł. A. S.

Pierwszym urzeczywistnieniem koncepcji była zakończona w 1985 roku budowa wiedeńskiego Hundertwasserhaus (Dom Hundertwassera – ryc. 6.23) według projektu Josefa Krawiny. Realizacja jest owocem ścisłej współpracy artysty i architekta i konkretyzacją niektórych teoretycznych założeń. Różnorodność formy świadczy o plastycznym pluralizmie, który za nią przemawia. Sugeruje to dywersyfikację spontanicznych działań w obrębie jednego zagadnienia projektowego, a rośliny porastające fasady pozorują stopniową degradację tak wytworzonej struktury.

Trzeba przede wszystkim mieć na uwadze, że społeczny komunikat artysty miał charakter wywrotowy. Publikacja manifestu wywołała „falę niepokoju” w środowiskach twórczych, które odtąd z większą odwagą zaczęły kwestionować funkcjonalizm⁸²⁷. Artysta porównywał sytuację ludzi w blokach mieszkalnych do egzystencji zwierząt hodowlanych⁸²⁸. Krytykował modernistów za ich niszczyielskie inicjatywy skierowane przeciwko XIX-wiecznej i secesyjnej zabudowie, prognozując likwidację w przyszłości dzieł modernistycznych, gdy zostaną uznane za przestarzałe i niemodne⁸²⁹. Bezspornie jednak to właśnie on rozpoczął walkę z racjonalizmem prostej linii⁸³⁰. Obalenie architektonicznego dogmatu „prostokreślności” stanowi kolejny element intelektualnego konstruktu Hundertwassera. Wszystkie jego późniejsze wdrożenia, takie jak dokonana za sprawą Petera Pelikana realizacja Kunst Haus Wien (Wiedeński Dom Sztuki – ryc. 6.24), bezkompromisowo przeciwstawiały się konwencjom uznawanym za jedyne dopuszczalne we współczesnym dyskursie architektonicznym.

Według Jencksa artysta zaatakował identyfikowalną poprzez linie proste racjonalistyczną konwencję, proponując swoje uniwersalne antidotum – „czynniki dezintegrujące”, które mogą sprowadzić całą tę sztywną formułę do swobodnie poprowadzonych krzywizn⁸³¹. Hundertwasser twierdził, że współczesnego



Ryc. 6.23. Josef Krawina: Hundertwasserhaus , Wiedeń /AT/ 1985



Ryc. 6.24. Peter Pelikan: Kunst Haus Wien, Wiedeń /AT/ 1991

⁸²⁷ F. Achleitner, *Der Aufbau und die Aufbrüche. 1945–1975*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich...*, op. cit., p. 46.

⁸²⁸ F. Hundertwasser, *Mould Manifesto against rationalism...*, op. cit., p. 158.

⁸²⁹ Ibidem, p. 160.

⁸³⁰ G. Feuerstein, *Visions and realities...*, op. cit., p. 570.

⁸³¹ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze...*, op. cit., s. 74.

mu człowieka stale otacza chaos prostych linii⁸³². Posługując się obrazowo emblematem „pudełka żyłek”, symbolu przedmiotu nieznośnie regularnego, artysta obwieszczał, że współcześnie każdy dysponuje doskonale prostymi rzeczami, podczas gdy wcześniej pozbawione nierówności przedmioty były atrybutami elit⁸³³. Zachęcał więc do obalenia hegemonii regularności, twierdząc, że „nie da się odeprzeć krytyki budowli o prostych liniach, bez względu na to, jak zostałyby zakrzywione, wygięte, nadwieszane, a w gruncie rzeczy zdeformowane. Wszystkie one są bowiem produktem strachu środowiska praktykujących architektów, którzy boją się w porę przejść na stronę taszystów”⁸³⁴. Paradoksalnie, podczas gdy sztuka budowlana pod względem społecznego przekazu była opóźniona w stosunku do rozwoju innych dziedzin, akurat teoria taszyzmu została przetransferowana na dyskurs architektoniczny w bardzo wczesnym stadium⁸³⁵. Adaptacja zasad abstrakcyjnego ekspresjonizmu, o ile można w tym wypadku mówić o regułach, stała się alternatywą dla wyjątkowej sztuki gospodarowania przestrzenią.

Rozwój technologiczny w latach 80. i 90. XX wieku sprawił, że oparta na nowej idei, acz silnie osadzona w tradycji twórczość Hundertwassera nie zyskała oddźwięku na masową skalę. Wydaje się, że realizacją społecznych oczekiwań mogła być na dłuższą metę tylko architektura jednoznacznie zrywająca z dotychczasowymi konwencjami budowlanymi. Tak popularna wówczas twórczość afirmująca destrukcyjny podtekst dzieła, która jednak w omawianych przypadkach stroniła od oczywistych aktów zniszczenia, rozwijała się w stronę deformacji. Niektóre z tych podkreślających swą efemeryczność dzieł stały się w istocie pomnikami upamiętniającymi swą epokę.

Symbolem tych przekształceń okazała się przede wszystkim remiza strażacka w Weil nad Renem. Zdaniem Tietza autorzy projektu osiągnęli zamierzony efekt „nadając dramatyczno-ekspresyjnym gestem pospolitej budowie, jaką jest remiza strażacka, akcent monumentalności”⁸³⁶. Zastosowana tu formuła estetyczna sprawdziła się w innych projektach zespołu Hadid

i Schumachera na terenie Niemiec i Austrii*. Tę pochodzącą z lat 90. realizację cechuje jednak pewna „szczość materiałowa”, której nie widać już w nowszych realizacjach. Tietz pisał na temat tego budynku: „Ukośne płyty z surowego betonu przecinają się: ogromnych rozmiarów tafla szklana czyni z garażu dla wozów strażackich witrynę wystawową. Dramatycznie zaostrzona płyta betonowa nad wejściem zdaje się unosić w przestrzeni. Podtrzymujące ją krzywe stalowe podpory przeczą konstrukcyjnemu rozsądkowi”⁸³⁷. Późniejsze obiekty charakteryzuje już zastosowanie wysokojakościowych okładzin zewnętrznych. Nie mają one tej brutalistycznej surowości, która była umocowana w niemiecko-austriackiej architekturze lat 60. i 70. XX wieku, choćby przez dzieła Gottfrieda Böhma, Hermanna Fehlinga i Daniela Gogela czy Fritza Wotruby.

* Wzniesione na terenie Niemiec i Austrii budynki autorstwa Zahy Hadid i Patrika Schumachera wyraźnie odwołują się do supematyzmu, który należy pojmować jako dynamiczny i intuicyjny nurt zbliżony do ekspresjonizmu, bliższy mu bardziej niż odłam konstruktywizmu, który opierał się na racjonalizmie i utopii poszukiwań prawdy obiektywnej. Uogólnienie polegające na sprowadzeniu twórczości tego zespołu architektonicznego jedynie do wątku dekonstruktywistycznego wydaje się zatem niezasadne.

⁸³² F. Hundertwasser, *Mould Manifesto against rationalism...*, op. cit., p. 159.

⁸³³ Ibidem.

⁸³⁴ Ibidem; przeł. A. S.

⁸³⁵ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 137.

⁸³⁶ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 104.

⁸³⁷ Ibidem.

Projekty Hadid i Schumachera charakteryzuje pozorna swoboda kompozycji. Hadid jednak różnicuje w swojej pracy losowość i przypadkowość. Projektantka utrzymuje, że „losowość w architekturze jest wizualnym przetłumaczeniem czysto matematycznego porządku myślenia, którym kieruje logika, podczas gdy u podstaw przypadkowości nie ma żadnej zasadniczej logiki”⁸³⁸. Ponadto Hadid uważa, że przypadkowość nie ma charakteru duchowego⁸³⁹, co skądinąd nasuwa wątpliwości co do tego, czy ona sama uznaje własną pracę za intuicyjną.

Radykalizm fakturowy, ustępujący z czasem miejsca rozwiązaniom precyzyjnym, bazującym na prefabrykowanych systemach okładzinowych, nie zmienił podejścia projektantów – przynajmniej w przypadku architektury Hadid i Schumachera – do kształtowania struktur geometrycznych. Obrazuje to choćby BMW Central Building – BMW Niederlassung Leipzig, główny budynek fabryki samochodowej w Lipsku – (ryc. 6.25). Cały industrialny kompleks wzniesiono na niezagospodarowanych dotychczas terenach, więc autorzy stawili czoła wyzwaniu ingerencji w nienaruszony krajobraz, bez możliwości nawiązania do zastanej materii architektonicznej. Hadid nazywa taką sytuację tworzeniem relacji pomiędzy gruntem a tym, co nowe, poprzez usamowolniony wyraz planu budynku⁸⁴⁰. Według niej grunt pod zabudowę określa przestrzeń, która następnie stanowi podstawę codziennej egzystencji⁸⁴¹. Takie podejście można uznać za radykalnie modernistyczne.



Ryc. 6.25. Zaha Hadid, Patrik Schumacher: fabryka samochodowa, Lipsk /DE/ 2006

Poproszona przez Todda Gannona o usytuowanie tego projektu na tle całokształtu jej twórczości Hadid wyjaśniła, że podobnie jak w pozostałych budynkach zaadaptowała tutaj prostą ideę opartą na cyklu przemieszczania się użytkowników fabrycznego kompleksu. Proces linearny w każdym takim przypadku zostaje przetransformowany na postać płaską, a następnie trójwymiarową⁸⁴². Projektantka dodaje, że rzut jest architektonicznym mechanizmem służącym modyfikacji zabudowywanej powierzchni, jej zwielokrotnieniu, odnowie, intensyfikacji i wreszcie przemianowaniu⁸⁴³. W tym zakresie Hadid wskazała na znaczący udział Schumachera, którego nadzwyczajne zdolności modyfikacji właśnie dwuwymiarowych rysunków pozwalają na osiągnięcie zamierzonych efektów⁸⁴⁴. Topologiczne podejście prowadzi do plastycznego formowania struktury budynków poprzez „uciągnięcie przestrzeni”. Utytułowana architektka przyznaje, że

⁸³⁸ Z. Hadid, *Losowość versus przypadkowość*, 1982, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 317.

⁸³⁹ Ibidem.

⁸⁴⁰ Z. Hadid, *Internal terrains*, [in:] *Architecturally speaking...*, op. cit., p. 212.

⁸⁴¹ Ibidem.

⁸⁴² *Conversations with Zaha Hadid*, [in:] *Zaha Hadid. BMW Central Building, Leipzig, Germany*, ed. T. Gannon, Princeton Architectural Press, New York 2006, p. 14.

⁸⁴³ Z. Hadid, *Internal terrains...*, op. cit., p. 212.

⁸⁴⁴ *Zaha Hadid in her own words*, [in:] *Digital Hadid. Landscapes in motion*, ed. P. Schumacher, Birkhäuser, Basel 2004, p. 11.

w ciągu dwudziestu lat twórczości przeniosła naczelny punkt zainteresowań z procesu fragmentacji na akt płynności⁸⁴⁵. Ciągłość, będąca kluczowym zagadnieniem jej projektów, w przypadku fabryki samochodów w Lipsku jest, jak podkreśla sama artystka, ideologicznie umocowana w koncepcji fordyzmu i istocie linii montażowej⁸⁴⁶. Jest to zatem przykład prostej deformacji, dokonanej poprzez reinterpretację przestrzenną układu funkcjonalnego.

Z kolei w Austrii inwestycją, która mogła odegrać znaczną rolę w budowaniu wizerunku tamtejszej najnowszej architektury, jest wspomniana wcześniej budowa kampusu Uniwersytetu Ekonomicznego w Wiedniu. Wśród obiektów uczelnianego kompleksu szczególnie wyróżnia się ukończony w 2014 roku budynek Learning Center (Centrum Szkoleniowego - ryc. 6.26). Celem inwestycji była koncentracja funkcji akademickich.

Zaprojektowany przez zespół Hadid i Schumachera uczelniany gmach składa się z dwóch zachodzących na siebie segmentów oddzielonych od siebie szklaną przeponą, co wiąże się z podziałem na ich funkcje. Zastosowano tutaj metodę kompozycyjną spiętrzenia ułożonych równolegle w blokach podłużnych brył w taki sposób, by w przestrzeni wyraźnie definiowały określone kierunki. Zasada pomnożenia jest zresztą elementem szerszej strategii twórczej Hadid, bowiem „zwielokrotnienie znaczeń i interpretacji to jedna z najważniejszych cech prac [...] laureatki Pritzкера”⁸⁴⁷. Wpisuje się to w koncepcję Schumachera, którą on sam ujmuje jako „wielokrotność w ramach nadrzędnej jedności”⁸⁴⁸. Swoim hasłem autor przeciwstawia się postrzeganiu rozwoju formy architektonicznej w sensie ciągłej konfrontacji jedności z różnością.

Frontowa elewacja została znacznie odchyłona od pionu. Projektanci uzyskali dzięki temu kinetyczny efekt wizualny, przy czym zaprojektowane podziały odnoszą się do układu kondygnacji, kierunków ciągów komunikacyjnych i innych rozwiązań funkcjonalnych. Charakteryzująca się płynnością linii, dynamiczna stylistyka została przełożona także na aranżację wnętrza, przy czym tutaj wyróżnikiem stało się połączenie bieli o gładkiej fakturze z surowością betonu. Budynek wzniesiono przy użyciu żelbetu, co sprawia, że zewnętrznie wyrazista bryła budynku jest związana z jego układem statycznym, chociaż sama fasada ma już charakter okładzinowy. Główne wejście umieszczono od strony centralnego placu, nadając mu liniową postać i niejako wpisując je w autorską konwencję „płynnej architektury”, będącej jednym ze znaków rozpoznawczych zespołu projektowego.



Ryc. 6.26. Zaha Hadid, Patrik Schumacher
Wirtschaftsuniversität Wien, Wiedeń /AT/ 2014

⁸⁴⁵ *Conversations with Zaha Hadid...*, op. cit., p. 17.

⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁸⁴⁷ S. Wysockiński, *Pritzker 2004 dla Zahy Hadid...*, op. cit., s. 13.

⁸⁴⁸ *Parametricism and the spirit of postmodernity. Patrik Schumacher in conversation with Lei Zheng*, "Cameracronica Magazine" 2015, 10, p. 17.

Uniwersytecki kampus jest wreszcie przykładem anamorficznej kompozycji architektonicznej*. Zastosowane w budynku rozwiązania wizualno – przestrzenne są przez autorów nazywane „zniekształceniami trapezowymi” (*trapezoidal distortions*).

Wynikają one z programowego braku zgody na stosowanie najczęstszych – ortogonalnych – układów przestrzennych. Schumacher twierdzi, że opisywana procedura graficzna okazała się rozwiązaniem mogącym skutecznie wyrazić złożony program funkcjonalny. Możliwe było zarówno uczynienie najistotniejszych stref komunikacyjnych, jak i podkreślenie lokalizacji punktów węzłowych złożonej struktury budynku poprzez nadanie im płynnej i dynamicznej formy przy użyciu „zniekształceń trapezowych” i manipulacji perspektywą⁸⁴⁹. Anamorfoza jest z dzisiejszego punktu widzenia najnowszym osiągnięciem strategii architektonicznej wykorzystującej zasadę deformacji przestrzennej, mimo że technika ta była już stosowana w przeszłości na gruncie malarstwa. Drugą procedurą jest pozorowanie kompresji i rozprężenia. Polega to na tym, że „horyzontalne wektory nacisku na plan mogą zostać zrównoważone przez ekspansję na wyższych poziomach budynku, rzucając w ten sposób wyzwanie architektonicznym normom dotyczącym wertykalności. [...] Przestrzeń kompresji i ekspansji umożliwia stosowanie kątów innych niż 90 stopni, linii, które zmieniają swoją regularność podczas przemierzania przestrzeni, oraz płaszczyzn, które cechuje różnorodność subtelnych krzywizn i przecięć”⁸⁵⁰. Poprzez tak zdefiniowane działania zespół Hadid i Schumachera latami konsekwentnie budował front przeciwko propagatorom wzorców platońskich. Siła i energia emanująca z tych projektów jest przeciwstawiana poszukiwaniom idealnego porządku przestrzennego.

Zagadnieniem, którego nie można pominąć omawiając te dwie realizacje, jest decentralizacja układu plastycznego. Schumacher tłumaczy, że „Hadid określiła przestrzeń graficzną za pomocą zwielokrotnionego przekształcenia perspektywicznego, które zostało następnie połączone w jednolitą tkankę o dynamicznym charakterze”⁸⁵¹. Co ważne, dodaje on przy tym, że policentryczność i wielokierunkowość jest skutkiem stosowania zwielokrotnionej i penetrującej projekcji perspektywicznej, a całościowa intensyfikacja dynamiki wynika z użycia krzywych zamiast kombinacji odcinków prostych⁸⁵². I tak, według projektanta, aksonometria przedstawiająca eksplozję bryły geometrycznej może pozorować poszatkovanie określonej masy na drobne fragmenty⁸⁵³, czego dobitnym przykładem jest omawiana osobno wiedeńska zabudowa mieszkaniowa Spittelau Viaduct. Z drugiej natomiast strony ta sama projekcja aksonometryczna przekłada się na wygenerowanie zakrzywień i wypukłości w realnej już przestrzeni, co może się kojarzyć z obrazem uzyskanym na skutek obserwacji poprzez szerokokątny obiektyw⁸⁵⁴. Ta odmienna zależność zachodzi właśnie w dwóch przywołanych tutaj realizacjach Hadid i Schumachera, który pisze, że samorzutna fascynacja ekstremalnym

* Zjawisko anamorfozy w tym kontekście należy rozumieć jako celowe zniekształcenie proporcji obrazu (płaskiego) tak, aby pożądany sposób jego odczytu był możliwy z jednej wstępnie ustalonej perspektywy. Dodatkowo może być potrzebne zastosowanie odbicia lustrzanego lub zakrzywienia obrazu przez soczewkę o odpowiedniej ogniskowej.

⁸⁴⁹ P. Schumacher, *Aspects of the work of Zaha Hadid*, [in:] *Essays on architecture...*, op. cit., pp. 215–216.

⁸⁵⁰ Z. Hadid, *Eksplozje, kompresje, skupiska, połączenia, pikselizacje, wyrzeźbione przestrzenie, wyżłobienia*, 2004, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 412.

⁸⁵¹ P. Schumacher, *Aspects of the work of Zaha Hadid...*, op. cit., p. 216; przeł. A.S.

⁸⁵² Ibidem, p. 217.

⁸⁵³ P. Schumacher, *Counterpoint: transgression, innovation, politics*, [in:] *The architecture of transgression*, ed. H. Castle, J. Mosley, R. Sara, London 2013, p. 131.

⁸⁵⁴ Ibidem.

znieskształceniem wyłoniła się ze stosowania konstrukcji perspektywicznej niejako w opozycji do projekcji anamorficznej, rozpoznawalnej w niektórych XVII-wiecznych obrazach⁸⁵⁵. Wymienione realizacje w Lipsku i Wiedniu są wizualnym odwzorowaniem tej dualistycznej koncepcji. Ich plastyczna charakterystyka wynika z zastosowania anamorficznego filtru na etapie kreowania zarówno ich planu, jak i zewnętrznego wyglądu, ale jest także pokłosiem wcześniejszej idei defragmentacji.

Trzeba zaznaczyć, że na tle tej spójnej, choć wielowątkowej koncepcji plastycznej propagowanej przez wspomnianych projektantów w Niemczech i Austrii* ujawnia się pewien element fantazji, będącej, jak się zdaje, skutkiem marzeń o kreowaniu alternatywnej rzeczywistości. Odnosząc się do prac autorstwa Hadid, Schumacher twierdzi bowiem, że „bardziej radykalna interpretacja wymaga wyzwolenia się z potrzeby rozpoznawania pojedynczych, domniemanych obrazów, a zamiast tego – odczytywania zbioru znieskształconych form jako odrębnego świata rządzącego się własnymi prawami, świata o charakterystycznych formach, własnych prawach kompozycyjnych i efektach przestrzennych”⁸⁵⁶. Wypowiedź ta stanowi podstawę twierdzenia, że niezależnie od innych klasyfikacji mamy tu do czynienia z tendencją stanowiącą fragment szerszego frontu architektury, którą można określić jako cywilizacyjną wymowę nurtu fantastycznego.

Analiza kulturowego znaczenia aktywności projektowej Hadid pozwala wyodrębnić rolę architektki na tle niemieckiej i austriackiej architektury i przypisać jej unikalność. Należy więc zauważyć, że współcześnie najsilniej celebrowana architektura aspirująca do roli najwyższej postaci sztuki jest pochwałą racjonalizmu i wynikającego z niego niemego porządku formalnego. Zdyskwalifikowała ona jednak wymiar zmysłowy, doświadczalny i percepcyjny, ryzykując tym samym, że sama stanie się objawem arogancji wobec odbiorcy⁸⁵⁷. Kay Bea Jones twierdzi więc, że „projektanci nastawieni negatywnie wobec nowej, neomodernistycznej architektury, tacy jak Hadid, przedstawiają alternatywę dla dominacji tego formalizmu, dając tym samym wyraz krytyce współczesnego społeczeństwa w wymiarze psychoanalitycznym”⁸⁵⁸. Podstawowy wyróżnik prac Hadid stanowi w końcu o ich „nieklasyfikowalności”⁸⁵⁹, ponieważ są one zwrócone przeciw neutralności i obojętności zarówno ze strony opinii publicznej, jak i krytyki architektonicznej.

Innym architektem deklarującym więź z kulturą świata, którego twórczość wpłynęła na kształt współczesnej sceny w krajach niemieckojęzycznych, jest Frank Owen Gehry. Również jego prace charakteryzuje formalna transformacja, sugerująca niszczące działanie zewnętrznych sił. Gehry deklarował: „Uważam, że artystyczna ekspresja jest sokiem, który napędza naszą kolektywną duszę; innowacje i sprostanie potrzebom społecznym

* Można tę obserwację rozciągnąć na pozostałe obiekty wybudowane na terenach niemieckojęzycznych, takie jak – dla przykładu – skocznia narciarska w Innsbrucku (2002), Centrum Nauki Phaeno w Wolfsburgu (2005) czy będące wciąż w realizacji, centrum laboratoryjne w Würzburgu. Znamienne, że zespół nie zrealizował żadnego projektu na obszarze Szwajcarii.

⁸⁵⁵ P. Schumacher, *Aspects of the work of Zaha Hadid...*, op. cit., p. 216.

⁸⁵⁶ Ibidem; przeł. A. S.

⁸⁵⁷ K.B. Jones, *Reinventing the wall. Looking into Zaha Hadid*, [in:] *Aesthetic subjects*, ed. PR. Matthews, D. McWhirter, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003, p. 53.

⁸⁵⁸ Ibidem.

⁸⁵⁹ S. Wysokiński, *Pritzker 2004 dla Zaha Hadid...*, op. cit., s. 12.

nie są jedynymi imperatywami⁸⁶⁰. To wyraźna manifestacja antyfunkcjonalistycznej postawy. Dla tego projektanta istotny jest czynnik intuicyjny, co stało się widoczne w jego wczesnych niemieckich realizacjach, takich jak Energie Forum Innovation w Bad Oeynhausen czy budynki kompleksu Vitra w Weil nad Renem.

Jak twierdzi lider Coop Himmelblau, już poprzez swoje Muzeum Guggenheima w Bilbao, z jego krzywiznami zamykającymi XX-wieczny etap, Gehry podsumował odłam ekspresjonizmu, który w latach 20. tegoż stulecia zainicjowali Mendelsohn, Taut i Finsterlin. Tym samym symbolicznie nałożył on Koronę Miasta na Bilbao⁸⁶¹. Prix widzi w projektach Gehry'ego połączenie sztuki i architektury wywołujące synergiczną ekspresję⁸⁶². Według Klotza silne gesty projektowe sprawiły, że forma budynków zarówno Gehry'ego, jak i grupy Coop Himmelblau nie jest tożsama z ich przeznaczeniem, w wyniku czego na pierwszy plan zawsze wybija się „niemy materiał”⁸⁶³. Sam Gehry zresztą podniósł manifestował: „Jestem przekonany, że sztuka i architektura wywodzą się z tego samego źródła. [...] Piet Mondrian był inspiracją kompozycji okien na elewacjach wielu budynków od Gropiusa po Corbusiera. Ja mam to szczęście, że mam wsparcie żyjących malarzy i rzeźbiarzy”⁸⁶⁴. Analogia pomiędzy sztuką abstrakcyjną, w tym rzeźbą, a projektami Gehry'ego nie podlega dyskusji.

Patrząc natomiast z innego punktu widzenia, budynki Gehry'ego, podobnie jak aranżowane przez Coop Himmelblau, nie byłyby – jak twierdzi Klotz – możliwe do zrealizowania bez wdrożenia technik komputerowych⁸⁶⁵. Można więc przypomnieć słowa architekta, gdy na wczesnym etapie swojej twórczości pisał: „Okrutną ironią naszych czasów jest, że mogąc korzystać z niezwykłych osiągnięć technologicznych w budownictwie mieszkaniowym, zmagamy się z prymitywnym rzemiosłem w stanie poważnego upadku. Obnażyłem ten błąd [...]”⁸⁶⁶. To wczesne stanowisko Gehry'ego znalazło odzwierciedlenie w późniejszych europejskich projektach.

Gehry najpełniej skonkretyzował swoje poglądy w przedsięwzięciu Neuer Zollhof, tj. w kompleksie trzech budynków na terenie zlikwidowanego składu celnego w Düsseldorfie (ryc. 6.27). Ich fasady charakteryzują się odmiennymi materiałami wykończeniowymi – ceramiką, metalem i białym tynkiem. Obiekty różnią się nie tylko kolorem, ale także wysokością oraz rozplanowaniem, łączy je natomiast ameboidalne ukształtowanie, będące efektem pozornego działania sił ściskających domniemaną elastyczną strukturę. Pewną naiwność obnaża wprawdzie przyrównanie przez architekta tych trzech jednostek do figur symbolizujących rodziców z dzieckiem⁸⁶⁷, lecz forma pozostaje silnie abstrakcyjna w odbiorze. Budynki nie mają gzymsów ani cokołów. Również to nadaje im charakter zestawu wieloprzestrzennych rzeźb zdobiących brzeg portowego basenu.

⁸⁶⁰ Frank Gehry, [w:] *Architektura dzisiaj...*, op. cit., s. 60.

⁸⁶¹ *Vienna is not Bilbao. Why Frank O. Gehry's Guggenheim Museum in Bilbao was not possible in Vienna and why hope that we'll be wrong about that in the future, 1997*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., pp. 470–471.

⁸⁶² *On Frank O. Gehry, 1995*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 398.

⁸⁶³ H. Klotz, *Vision der Moderne*, [in:] *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, ed. A. Gleiniger-Neumann, H.P. Schwarz, Deutsches Architekturmuseum, Prestel, München 1986, p. 24.

⁸⁶⁴ F.O. Gehry, *O centrum amerykańskim w Paryżu, 1993*, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 142–143.

⁸⁶⁵ H. Klotz, *Architektur der Zweiten Moderne. Ein Essay zur Ankündigung des Neuen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1999, p. 77.

⁸⁶⁶ F.O. Gehry, *O domu własnym, 1991*, [w:] *Teorie i manifesty architektury współczesnej...*, op. cit., s. 139.

⁸⁶⁷ [Cf.] C. Threuter, *Neue Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 67.

Pełną dokumentację budowlaną na podstawie koncepcji amerykańskiego projektanta wykonał Christoph Haselhoff z zespołem Petera Hesse i Hartmuta Geisslera. Wdrożenie pierwotnie zakładanych, trójwymiarowo zakrzywionych kształtów wiązało się z zastosowaniem innowacyjnych rozwiązań. Metoda polegała na prefabrykacji betonowych bloków, które odlano w styropianowych formach wykonanych w technologii trójwymiarowego druku. Była to zatem praca *stricte* konceptualna. Na temat własnego systemu pracy Gehry mówił: „najpierw można zobaczyć modele, które prezentują pragmatyczne rozwiązania budynku, bez architektury. Potem studia nad modelami, które prowadzą do ostatecznej wersji kubatury”⁸⁶⁸. Warto i tym razem przywołać pogląd wielokrotnie cytowanego już Klotza, że za sprawą narzędzi cyfrowych Druga Moderna, do której zalicza on dokonania wymienionych architektów, zyskała podwójne oblicze – sentymentalnej reminiscencji modernizmu oraz wybiegających w przyszłość technologii medialnych, całkowicie pozbawionych potrzeby stosowania historycznych odniesień⁸⁶⁹. Prezentując swoje specyficzne spojrzenie Klotz nie wskazuje zatem na ekspresjonistyczny rodowód twórczości Gehry’ego, podobnie zresztą jak Hadid i kilku innych architektów, których dzieła przypisuje do ruchu Drugiej Moderny. Wykazuje natomiast, że dzięki rozwiniętej technologii architektura ta jest wolna od ograniczeń twórczych.

Późniejsza realizacja w Berlinie charakteryzuje się już większą powściągliwością. Tutaj powstała według projektu Gehry’ego, na miejscu zniszczonego w czasie wojny pałacu rodziny Wrangelów siedziba DZ Bank (ryc. 6.28). Gmach ten współtworzy wraz z Ambasadą Stanów Zjednoczonych i Akademią Sztuk Pięknych zabudowę południowej ściany Placu Paryskiego w Berlinie. Architektura przyjmuje tu już znacznie bardziej zachowawczą postać. Ekspresja ujawnia się poprzez pewną swobodę formalną dostrzegalną w tylnej



Ryc. 6.27. Frank Owen Gehry, Christoph Haselhoff: Neuer Zollhof, Düsseldorf /DE/ 1998

⁸⁶⁸ F.O. Gehry, *O centrum amerykańskim w Paryżu...*, op. cit., s. 143.

⁸⁶⁹ H. Klotz, *Architektur der Zweiten Moderne...*, op. cit., p. 82.

elewacji. Przybiera ona postać perforowanej kaskady⁸⁷⁰ i jest powiązana z funkcją mieszkalną, natomiast kryjąca część biurową fasada frontowa jest już bardzo regularna. Monumentalnością wydaje się ona nawiązywać do pobliskiej Bramy Brandenburskiej. Uwagę zwraca też oryginalne rozwiązanie wewnętrznego dziedzińca, który zdominowała płynnie ukształtowana rzeźba. Realizacja wymagała zastosowania 2490 kształtowników różnej długości połączonych w 826 różnych węzłach⁸⁷¹. To ujawnia obecność wątków blobistycznych w zróżnicowanej formalnie twórczości Gehry'ego. Architekt bowiem otwarcie przyznaje, że jego podejście ewoluowało: „Moja praca zmienia się w miarę upływu czasu. Interesuję się nowymi zagadnieniami. Mój styl z 1978 roku jest całkowitym przeciwieństwem tego z 1991 roku”⁸⁷². Również następne lata przyniosły stopniową zmianę jego postawy twórczej, a różnorodność jest stałą dewizą architekta: „Uważam, że pluralizm jest wspólny. To amerykańska droga. Indywidualna ekspresja. Nie razi nas w malarstwie i rzeźbie. Nie razi nas w literaturze. I nie powinien razić nas w architekturze”⁸⁷³. Idee abstrakcyjnego ekspresjonizmu, który został zainicjowany w Stanach Zjednoczonych za sprawą między innymi emigracji części niemieckich elit artystycznych, raz jeszcze ujawniły się w założeniach twórczości Gehry'ego: „Nie próbuję zmieniać świata, bo wiem, że nie jestem w stanie. Próbuję więc dopasować się do niego, ale jednocześnie trochę z nim zadzieram. Projektowanie w mieście wymaga czegoś więcej niż biernej interakcji”⁸⁷⁴. Analizując niemieckie realizacje, można jednakże odnieść wrażenie, że język formalny Gehry'ego traci z czasem na radykalizmie.



Ryc. 6.28. Frank Owen Gehry: siedziba DZ Bank, Berlin /DE/ 2001

Pierwszą deklaratywną postawę, która ujawnia potrzebę dokonania architektonicznej deformacji poprzez geometryczną modyfikację o odwracalnym charakterze, prezentują Caroline Bos i Ben van Berkel. Liderzy grupy UNStudio twierdzą, że projektowanie architektoniczne nie jest procesem opierającym się na wzajemnym zestawianiu linii prostych, lecz wymaga przekształceń w oparciu o szeregi, iteracje i pętle⁸⁷⁵. Pytają retorycznie: „Czy kiedykolwiek jednak istniała wizja architektury, która, z definicji, nie byłaby także destrukcyjna?”⁸⁷⁶. Niszczący wymiar twórczości także dla nich staje się centralnym punktem zainteresowania.

⁸⁷⁰ C. Threuter, *Neue Architektur in Deutschland...*, op. cit., p. 32.

⁸⁷¹ J. Schlaich, *Erfinden und konstruieren*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich...*, op. cit., p. 153.

⁸⁷² F.O. Gehry, *O domu własnym...*, op. cit., s. 139.

⁸⁷³ Idem, *O centrum amerykańskim w Paryżu...*, op. cit., s. 144.

⁸⁷⁴ Ibidem, s. 143.

⁸⁷⁵ B. Berkel, C. Bos, *UNStudio: design models. Architecture, urbanism, infrastructure*, Thames & Hudson, London 2006, p. 9.

⁸⁷⁶ B. van Berkel, C. Bos, *Niepoprawni wizjonerzy*, przeł. H. Szulcewska, Murator, Warszawa 2000, s. 52.

Bos i Berkel uznają transformację za podstawową składową procesu projektowego. Nie widząc perspektyw dla prostej dezintegracji piszą: „Tematy dematerializacji i rozproszenia stały się zbyt łatwo osiągalne dla architektury, zbyt dla niej wygodne. W rezultacie tracą one swoją definicję, zastosowane jako podstawy koncepcji, część strategii, zostają także przemienione przez architekta w coś znajomego”⁸⁷⁷. Kształtowanie formy przez zespół UNStudio opiera się zaś na wykorzystaniu metody diagramu. Architekci wyjaśniają: „Ogólnie diagramy są najlepiej znane i rozumiane jako wizualne narzędzie używane do kompresji informacji”⁸⁷⁸. Metoda służy więc zakodowaniu informacji w kształcie.

Bos i Berkel deklarują: „Technika diagramu zapewnia silną podstawę w szybkim strumieniu zmodyfikowanych informacji. Bezsensowność, którą stworzyły powtarzanie i mediacje, zostaje przewyciężona przez diagramy, które generują nowe, instrumentalne znaczenia i wyprowadzają architekturę z typologicznej obsesji”⁸⁷⁹. Reprezentatywnym pod tym względem projektem jest Zentrum für Virtuelles Engineering – ZVE (Centrum Inżynierii Wirtualnej – ryc. 6.29)*. Przedsięwzięcie zostało zrealizowane dla Instytutu Fraunhofera na terenie kampusu uniwersyteckiego w Stuttgarcie. Przyznana w 2014 roku nagroda imienia Hugona Häringa świadczy o dużym znaczeniu tej realizacji dla ustanawiania w Niemczech wysokich standardów środowiska zbudowanego przy jednoczesnym odwołaniu do myśli architektonicznej propagowanej przez jednego z inspiratorów ekspresjonizmu.

Dysponująca nowoczesnymi laboratoriami placówka prowadzi badania ukierunkowane na rozszerzenie współczesnego rozumienia środowiska pracy. Nowy typ budynku ma więc z założenia uwiarygadniać tę wielodyscyplinarną i innowacyjną jednostkę. Preferowana przez Bos i Berkela procedura projektowa okazała się w tej sytuacji odpowiednia, bowiem diagramy mają zakodowane informacje na wielu poziomach, a jako linia narracyjna są zbiorem zastygniętych sytuacji, technik, dokonań i taktów⁸⁸⁰. I tak określony program został wyrażony poprzez przestrzenną organizację budynku. Diagramy są najsilniej powiązane z zagadnieniami komunikacji, stanowią więc pewnego rodzaju modyfikację mapy ruchów, dlatego „są one używane jako katalizatory w procesie rozwoju”⁸⁸¹. Uformowana na podobieństwo wstęgi bryła odpowiada schematowi technologicznemu dającemu się zobrazować w postaci ciągu następujących po sobie funkcji badawczych i wystawienniczych.

* Zespół projektowy Zentrum für Virtuelles Engineering Bena van Berkela współtworzyli architekci: Harm Wassink, Florian Heinzlmann, Tobias Wallisser, Marc Herschel, Kristoph Nowak, Christiane Reuther, Aleksandra Apolinarska, Marc Hoppermann, Moritz Reichartz, Norman Hack, Marcin Koltunski, Peter Irmischer. Dokumentację projektową wykonała pochodząca z Kaiserslautern pracownia ASPlan. Oprócz trzech liderów – Horsta Ermela, Leopolda Horineka i Lutz Webera – w projekt byli zaangażowani architekci: Stefan Hausladen, Jürgen Bär, Gunawan Bestari, Joachim Deis, Bernd Hasse, Marlene Hertzler, Michael Kapouranis, Vladislav Litz, Thomas Thrun.



Ryc. 6.29. Ben van Berkel: Zentrum für Virtuelles Engineering, Stuttgart /DE/ 2012

⁸⁷⁷ Ibidem, s. 53.

⁸⁷⁸ B. van Berkel, C. Bos, *Diagramy*, 1999, [w:] *Teorie i manifesty architektury...*, op. cit., s. 359.

⁸⁷⁹ Ibidem.

⁸⁸⁰ Ibidem.

⁸⁸¹ Ibidem, s. 360.

Jedną z podstawowych funkcji diagramu jest spowolnienie procesu kształtowania się typologii. Autorzy tej koncepcji dążą – wedle własnych słów – do modelu architektury oderwanej od ideału, przypadkowej, intuicyjnej, subiektywnej, a co więcej pozbawionej definicji i ideologii⁸⁸². Jak podkreślają, diagram nie jest schematem budynku, ponieważ „żadna sytuacja nie pozwala bezpośrednio przełożyć się na właściwą i całkowicie odpowiednią konceptualizację”⁸⁸³. Architekci wyjaśniają, że tworzenie diagramu składa się z trzech etapów – selekcji, nakładania i działania, „[umożliwiających] wyobraźni rozszerzenie się na podmioty pozostające poza nią i wciągnięcie ich do środka”⁸⁸⁴. Według Bos i Berkela znaczenia poszczególnych diagramów nie są stałe. Stanowią one jedynie narzędzie projektowe i nie reprezentują żadnych istniejących struktur. „Diagram nie jest ani metaforą, ani paradygmatem, lecz »abstrakcyjną maszyną«, która jest zarówno treścią, jak i ekspresją. To odróżnia diagramy od indeksów, ikon i symboli”⁸⁸⁵. Jednakże działania UNStudio, przynajmniej te podejmowane na terenie Niemiec, są swoistym odstępstwem od zasad, jakimi rządzi się twórczość spod znaku ekspresjonizmu. Projekty Bos i Berkel odwołują się bowiem w pewnym stopniu do racjonalnie uzasadnionych działań twórczych i tym samym nie są następstwem emotywnego gestu autorów. Transformacje, na których opierał się proces powstawania tej architektury, są jednak swego rodzaju aktem naruszenia predefiniowanej regularności. Deformacja topologiczna sugeruje wprawdzie odwracalność swojego skutku, ale jednak manifestuje zaburzenie pewnego ustalonego, lub przynajmniej spodziewanego, porządku formalnego. Przywołany przykład stanowi zatem jeden z kamieni milowych na ekspresjonistycznej drodze do destrukcji.

Projekty Bos i Berkela utorowały nową drogę rozwoju tendencji ekspresjonistycznych w Niemczech. Szereg realizacji, które podkreślały ekspresyjny potencjał deformacji, otwiera przebudowa gmachu Technische Universität München (Politechniki Monachijskiej – ryc. 6.30) według projektu pracowni Hild und K Architekten*.

* Pracownia Hild und K Architekten jest autorem przebudowy oryginalnego obiektu, który wybudowano w 1963 roku według projektu Franza Harta. Oprócz Andreasa Hilda, Dionysa Ottla i Matthiasa Habera, zespół współtworzyli architekci: Henrik Thomä, Markus Schubert, Beate Brosig, Ina Fidorra i Eva Walczyk.

Modernizacja była podyktowana potrzebą dotrzymania współczesnych standardów energetycznych i przeciwpożarowych. Oryginalna struktura nie spełniała wymagań wynikających z aktualnie obowiązujących przepisów. W tej sytuacji autorzy zaproponowali wykonanie zupełnie nowej, wielowarstwowej fasady gwarantującej skuteczną izolację termiczną dzięki wewnętrznej przestrzeni powietrznej. Od zewnętrznej strony ścianę zdobi rytm płynnie ukształtowanych, ceglanych lizen, które w dolnej części maskują elementy zachowanej konstrukcji pierwotnej. Nową elewację wykonano bez poważnej ingerencji w istniejącą prefabrykowaną żelbetową ramę. Dostosowano ją do równomiernego rozstawu słupów, wynikającego z regularnego podziału siatki konstrukcyjnej planu. Sam rzut został oparty na prostym dwutraktowym układzie przypominającym kształt litery L. Tę przejrzystą strukturę obiektu zestawiono z żywotną formą elewacji.

⁸⁸² Ibidem, s. 359.

⁸⁸³ Ibidem, s. 360.

⁸⁸⁴ Ibidem, s. 359.

⁸⁸⁵ Ibidem, s. 360.

Rzeźbiarska artykulacja fasad w twórczości Andreasa Hilda świadczy o jego skłonności do orkiestracji kształtów i akceptacji ornamentyki, która stała się niepożądana na skutek dyktatury Adolfa Loosa⁸⁸⁶. Tutaj metalicznie połyskująca w blasku słońca brązowo – szara cegła licowa podkreśla unikalną plastykę budynku. Ekspresję tej architektonicznej kompozycji określa nie tylko kształt, ale także dobór stosownej faktury i koloru klinkieru⁸⁸⁷. Zarazem ujawnia się w niej pozorna siła deformująca domniemaną rytmiczną strukturę pilastrów niczym destruktywna reinterpretacja klasycystycznej kolumnady.

Projekt wyraża dążenia twórcze Hilda, który już na wczesnym etapie działalności określił swe architektoniczne upodobania. Sprzeciwiając się powszechnie stosowanym rozwiązaniom kompaktowym, uzasadnionym jedynie ekonomicznie, opowiedział się jednoznacznie za architekturą skrajnie zindywidualizowaną. Podążając za myślą Roberta Venturiego, projektant proponował „wielogłosową formę” wzbogaconą o „komponent materiałowy”. Zakładał przy tym, że przy ograniczeniu palety dostępnego tworzywa nie należy unikać skomplikowanej kompozycji. I odwrotnie, proste kształty powinny za sobą pociągać różnorodność budulca, gdyż takie podejście stymuluje architektoniczną świadomość⁸⁸⁸. To kolejna sytuacja, gdy postmodernistyczny paradygmat złożoności przyczynił się do rozszerzenia zjawiska deformacji.

Zastosowanie klinkierowego wykończenia charakteryzuje dzieła wielu uznanych pracowni na terenach niemieckojęzycznych. Projekt biura Hild und K Architekten jest przykładem występowania takiej konwencji w południowych rejonach, gdzie wybór materiału w mniejszym stopniu determinuje regionalna tradycja, a w zdecydowanie większym indywidualne założenie autorskie⁸⁸⁹. Kolejny przykład wdrażania strategii projektowej opierającej się na odwracalnej deformacji jest więc zlokalizowany w północnej części kraju. Projekt zrealizowano w ramach kompleksowej zabudowy całej dzielnicy portowej w Hamburgu.



Ryc. 6.30. Andreas Hild, Dionys Ottl:
Technische Universität München - przebudowa,
Monachium /DE/ 2013



Ryc. 6.31. Florian Götz: Ökumenisches Forum
Hafencity, Hamburg /DE/ 2012

⁸⁸⁶ K.D. Weiss, *Junge deutsche Architekten und Architektinnen*, Birkhäuser, Basel 1998, p. 75.

⁸⁸⁷ A. Serafin, *Ekspresja ceglanych elewacji na przykładzie architektury niemieckiej i austriackiej*, „Szkło i Ceramika” 2015 nr 3, s. 26.

⁸⁸⁸ K.D. Weiss, *Junge deutsche Architekten...*, op. cit., p. 75

⁸⁸⁹ A. Serafin, *Ekspresja ceglanych elewacji...*, op. cit., s. 26.

Zaprojektowane pod kierunkiem Floriana Götze Ökumenisches Forum Hafencity (Forum Ekumeniczne Hafencity – ryc. 6.31) jest kolejną realizacją pracowni Wandel Hoefer Lorch+Hirsch, którą charakteryzuje silny wyraz formalny. Ośrodek łączy funkcję sakralną z mieszkalną i biurową, a wśród jego funkcji pomocniczych można wymienić między innymi punkt informacyjny, salę wielofunkcyjną oraz kawiarnię. Sama kaplica jest dowodem spełnienia potrzeb liturgicznych kilkunastu kościołów chrześcijańskich, którym może służyć.

Omawiany przykład świadczy o przewrotnym podejściu projektowym, bowiem obiekt o tak oryginalnej fasadzie można było wpisać w krajobraz miasta dzięki zastosowaniu typowej dla lokalnej tradycji budowlanej klinkierowej cegły⁸⁹⁰. Należy pamiętać, że ukształtowana w latach 1910–1925 Szkoła Hamburgska niosła za sobą, podobnie jak Szkoła Amsterdamska, najpełniejszą reprezentację kierunku w Europie⁸⁹¹. Budynek jest usytuowany w sąsiedztwie Chilehaus, standardowego przykładu niemieckiego ekspresjonizmu, a jego pofałdowana fasada stanowi bezpośrednie nawiązanie do elewacji budynku Fritza Högera⁸⁹². To współczesna interpretacja *Backsteinexpressionismus* – ceglanego ekspresjonizmu – i żywy dowód dzisiejszej kontynuacji nurtu.

Powstała w ten sposób wielkomiejska kamienica akcentuje swą obecność w tkance miasta poprzez wyjątkowo ekspresyjną formę, dzięki czemu wkracza w sferę sztuki rzeźbiarskiej. Odształcenia płaszczyzny fasady sprawiają wrażenie falowania na tle obowiązującej linii zabudowy. Zasymulowane w ten sposób zniszczenia fragmentów muru są powszechnie interpretowane jako skutek działania wiatru i nadają magicznego wyrazu tej architekturze⁸⁹³. Tak ujawniają się te cechy ekspresjonizmu, które pozwoliły go definiować jako styl fantastyczny. Nie bez znaczenia dla tego dzieła jest jednak korelacja jego formy i funkcji – wypukłość w tylnej elewacji, odpowiadająca wklęsłościom frontowej fasady, pełni funkcję absydy, wynikającą z układu umieszczonej na parterze kaplicy.



Ryc. 6.32. Günter Zamp Kelp: Haus vor dem Wind, Düsseldorf /DE/ 2006

⁸⁹⁰ E. M. Herrmann, M. Krammer, J. Sturm, S. Wartzeck, *Place and environment*, [in:] *Enclose. Build. Walls, façade, roof*, ed. A. Reichel, K. Schultz, trans. H. Busch, Birkhäuser, Basel 2015, p. 14.

⁸⁹¹ P. Wąsowski, *Przejawy ekspresjonizmu w architekturze domów wielorodzinnych spółdzielni budowlano-mieszkaniowych w Warszawie w okresie międzywojennym XX wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2010 nr 1–2, s. 126.

⁸⁹² A. Serafin, *The newest church architecture in Germany. Aesthetic aspects of form – analysis of selected examples*, „Architecture Civil Engineering Environment” 2016 (4), p. 49.

⁸⁹³ *Leicht gewölbt. Ein Artikel von Wilfried Dechau*, [in:] <https://oekumenisches-forum-hafencity.de/architektur/> [dostęp: 05.01.2020].

Rodowód odwołujący się do fantastyki można też powiązać z jednym z dzieł architektonicznych Güntera Zampa Kelpa. Współzałożyciel grupy Haus Rucker Co zaprojektował między innymi Haus vor dem Wind – budynek biurowy w Düsseldorfie (ryc. 6.32). Konstrukcję obiektu przy Kaistraße wykonano w technologii żelbetowej, natomiast w elewacjach i we wnętrzach zastosowano możliwie największą ilość przegród aluminiowo-szklanych tak, aby optycznie nadać tej strukturze lekkości. Oprócz głównej funkcji obiekt mieści między innymi wielopoziomowy garaż obsługiwany przez dźwig przeznaczony dla samochodów. Miejsca postojowe znajdują się na kondygnacji podziemnej i czterech piętrach ponad parterem. Wśród funkcji towarzyszących znalazły się też apartamenty, a na dachu wykonano taras, gdzie integralnym elementem aranżacji jest rosnąca tam zieleń.

Nadreńską realizację wyróżnia metaforycznie ukształtowana fasada z charakterystycznym wklęsło-wypukłym ukształtowaniem⁸⁹⁴. Budynek przypominający żagiel jest wyeksponowany na port rzeczny na Renie. Przezroczyste elewacje są pozornie odkształcone pod wpływem wyimaginowanego podmuchu wiatru.

Projektant zaproponował tutaj pewien rodzaj zabawy formą, co należałoby odczytywać jako powrót do źródłowych inspiracji. Plastyka Haus Rucker Co wyróżniała się na tle innych choćby dzięki wszechobecnym akcentom sferycznym⁸⁹⁵. Zamp Kelp w wywiadzie przeprowadzonym przez Ludwiga Engela wyjaśnia motywację, jakie powodowały nim i pozostałymi założycielami Haus Rucker Co w początkowej fazie działalności: „Wydawało się wówczas, że architektura straciła zdolność nadawania orientacji i tworzenia tożsamości. Zamiast tego oferowano nam bardzo rozproszone poczucie dziedzictwa i przynależności. Właściwym pytaniem jest, czy udało się nam wykonać krok w kierunku zmiany tego stanu rzeczy”⁸⁹⁶. Ta wypowiedź wskazuje więc na programowo wywrotowy charakter działalności grupy.

Rewolucyjna postawa Haus Rucker Co ujawnia się również w dzisiejszej działalności projektowej pozostałych założycieli tej grupy – Lauridsa Ortnera i Manfreda Ortnera. Zespół O&O Baukunst w składzie Roland Duda, Christian Heuchel, Florian Matzker jest autorem Museum moderner Kunst Wien - Mumok (Muzeum Sztuki Współczesnej – ryc. 6.33). Także ten budynek jest propozycją powrotu do awangardowych korzeni. Projekt ma sugerować strukturę uchwyconą w stanie jej największego możliwego naprężenia. Nabrzmiąca forma to kolejne nawiązanie do pneumatycznych instalacji artystycznych budowanych zarówno przez Haus Rucker Co, jak również Coop Himmelblau w latach 60. XX wieku. Te z kolei były inspirowane ówczesnym postępowaniem techniki wojskowej w okresie zimnej wojny. Tym samym wyrażały one nadzieje oraz strach, jaki towarzyszył



Ryc. 6.33. Roland Duda, Christian Heuchel, Florian Matzker, Markus Penell: Mumok, Wiedeń /AT/ 2001

⁸⁹⁴ *House in front of the Wind. 2000–2006. Zamp Kelp*, [in:] <https://www.zamp-kelp.com/haus-vor-dem-wind> [dostęp: 05.01.2020].

⁸⁹⁵ A. Serafin, *Viennese utopia – the expression...*, op. cit., p. 138.

⁸⁹⁶ *It's the message that counts, Ludwig Engel and Zamp Kelp*, [in:] *Legacy. Generations of creative in dialogue*, ed. L. Feireiss, Frame, b.m. 2018, p. 241; przeł. A. S.

tym przemianom⁸⁹⁷. Ruch ten wspierał w swoim czasie również Hollein, który wraz z Pichlerem inicjował poczynania wiedeńskiej neoawangardy. Twierdził wówczas, że architekci powinni czerpać inspiracje z rozwoju militarnego. Argumentował przy tym, że gdyby ta dziedzina była tak bierna, jak architektura, ludzkość nadal budowałaby warowne zamki⁸⁹⁸. Przez Holleina przemawiała potrzeba wprowadzenia architektury na poziom ekspansywnej materii, obrazującej żywiołowe zmagania ludzkości. Wytężone struktury były więc z jednej strony powierzchownym zapożyczeniem formalnym ze sfery nowoczesnej techniki, a z drugiej – pochodną ekspresji sugerującej chwilowy stan równowagi, jaki poprzedza eksplozję.

Do tych inspiracji Hollein powrócił projektując Ambasadę Republiki Austrii w Berlinie (ryc. 6.34). Kompleks wypełnia działkę zlokalizowaną u zbiegu Tiergartenstraße i Stauffenbergstraße. Współtworzą go dwa trakty. Główny, ułożony wzdłuż drugiej z ulic, składa się z trzech masywnych brył, z których każda ma inny kolor i jest wykończona odmiennym materiałem. Przeważa w tej części regularność układu geometrycznego. Druga z części jest faliście ukształtowaną strukturą pasmową. Całość ma charakter zbieżnego układu dwóch zróżnicowanych konstrukcji zwieńczonych charakterystyczną nabrzmiałą bryłą.



Ryc. 6.34. Hans Hollein: Ambasada Austrii, Berlin /DE/ 2001

Podczas gdy spadkobiercy modernizmu uparcie twierdzili, że budynek jest niczym innym, jak tylko obiektem technicznym, Hollein upierał się, że technologia nie jest celem samym w sobie, a jedynie środkiem służącym kreowaniu czystej, absolutnej architektury⁸⁹⁹. Forma jest autorska, bezkompromisowa i oddaje istotę pneumatycznej struktury. Spełnia się zatem jeden z wczesnych postulatów architekta, głoszącego egalitaryzm architektury i promującego jej ekspresyjność.

Granicząca ze sztuką performatywną architektura efemeryczna stała się po raz kolejny przyczynkiem rozwoju współczesnej myśli estetycznej. Dzieło Holleina oferuje obserwatorowi namiastkę świata fantazji. Motywuje ono odbiorcę do dociekania, skąd wywodzi się taka forma. Projektując w takiej kontrowersyjnej konwencji estetycznej budynek będący w istocie wizytówką kraju, architekt niewątpliwie podjął pewne ryzyko. Bez względu jednak na subiektywne odczucia opinii publicznej zaproponował odważną formę, która dokumentuje unikalną tendencję, kojarzoną w skali świata wyłącznie z neoawangardą austriacką.

Ostatnie z przywołanych tutaj obiektów są zatem przykładami zamykającymi sprecyzowaną linię narracyjną. Oscyluje ona wokół destrukcyjnych mechanizmów, które kierują rozwojem formy architektonicznej. Nasilenie czynnika deformującego jest już tutaj nieznaczące i może sugerować zanikanie w architekturze wątku niszczącego, zastępowanego umiarkowaną eskalacją napięcia formalnego. Nadal wpisuje się to jednak w koncepcję popartą wyobrażeniem niestabilnego punktu w stanie chwiejnej równowagi i zmierza ku twórczości pozbawionej trwałych podstaw ideologicznych, z inklinacją do ciągłego kwestionowania bazowej treści dzieła.

⁸⁹⁷ J. Pavitt, *Fear and fashion in the Cold War*, V&A Publishing Victoria and Albert Museum, London 2008, p. 81.

⁸⁹⁸ H. Hollein, *Alles ist architektur...*, op. cit., p. 2.

⁸⁹⁹ H. Hollein, *Absolute architecture...*, op. cit., p. 182.

DWIE STRATEGIE DESTRUKCYJNE

Bieżąca orientacja kulturowa krajów niemieckojęzycznych jest często odwołaniem do Heideggera, który zakładał, że uzyskanie przejrzystości cywilizacyjnej wymaga „spulchnienia stwardniałej tradycji”⁹⁰⁰. Rozumiał to zadanie „jako dokonującą się [...] destrukcję przekazanej tradycją zawartości starożytnej ontologii z zamiarem dotarcia do źródłowych doświadczeń, które doprowadziły do pierwszych, odtąd dominujących określeń bycia”⁹⁰¹. Zakrojoną na szeroką skalę próbę konfrontacji pojęć *prawdy* i *piękna* w obszarze twórczości artystycznej podjęli przedstawiciele ponowoczesności, którzy na kanwie paradygmatu złożoności usankcjonowali kompozycyjne mechanizmy destrukcyjne. Merytorycznie wymagało to zwrócenia się w stronę wzorców ekspresjonistycznych. Emocjonalna wartość tych dzieł opierała się bowiem przede wszystkim na ich celowej deformacji, przez co dla celów ekspresji eksponowano ich kanciastość i rozbicie, a także dynamizm⁹⁰². Na tym tle zaznacza się odrębne stanowisko Weibela, który uważa „neoekspresję” za zupełnie niezwiązaną z postmodernizmem. Jest ona natomiast według niego powrotem do przednowoczesności, dzięki czemu właśnie ekspresjonizm abstrakcyjny oznaczał ruch w pełni nowoczesny⁹⁰³. Powiązanie materii destrukcji i złożoności pozostaje więc sprawą odrębnego rozstrzygnięcia, natomiast niekwestionowana jest symbioza zagadnień ekspresji i pozorowanego zniszczenia.

Architektura obrała w tym względzie dwie drogi formalne. Pierwsza zasadza się na budowie napięcia, skutkiem czego jest inscenizowane pęknięcie struktury, drugą jest pozorowanie siły prowadzącej do deformacji domniemanej regularności kształtu. Nie dochodzi przy tym do efektu zniszczenia, a pierwotny stan wydaje się możliwy do odtworzenia.

Począwszy od wczesnej, notabene niewielkiej realizacji Holleina (aranżacja sklepu jubilerskiego Schullina w Wiedniu), został ustanowiony niezwykle ekspresyjny kierunek. Wprawdzie poprzez odmienną wymowę kolejnych dzieł architekt pozostał w cieniu tak sprowokowanej debaty, jednak tym pojedynczym projektem zdołał ustanowić określoną ścieżkę rozwoju. Według Jagera niesztampowe użycie materiałów i form, jakie charakteryzuje twórczość Holleina, doprowadziło do ekspresji złożoności, zarówno w okresie pojmowania świata, jak i samej architektury⁹⁰⁴. Kolejni projektanci – Prix, Domenig, Libeskind – wykorzystując ekspresyjny potencjał współczesnego budownictwa, operowali, aczkolwiek odmiennie, środkami stylistycznym architektonicznego pęknięcia. Niekiedy poruszane przez nich tematy zostają objęte z racji niewygody swoistym zakazem kulturowym. Dzieła dotyczące zagadnień dyktatury, przemocy i wojny nie mieszczą się bowiem w konsumpcyjnym dyskursie, który otacza się moralną protezą dość powierzchownej duchowości. Te napięcia łagodzi niejako twórczość zespołu Szyszkowitz+Kowalski. Wprawdzie w ich budynkach także wykorzystano motywy przebiccia, ale posłużyły one subtelnemu przejściu do mniej radykalnych zagadnień, wciąż jednak związanych z deformacją.

⁹⁰⁰ M. Heidegger, *Bycie i czas...*, op. cit., s. 32.

⁹⁰¹ Ibidem.

⁹⁰² J. Willett, *Ekspresjonizm...*, op. cit., s. 272.

⁹⁰³ P. Weibel, *Probleme der Moderne – Für eine Zweite Moderne*, [in:] *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, ed. H. Klotz, C. H. Beck, München 1996, p. 37.

⁹⁰⁴ M. Jager, *Kultur als Erlebnis*, [in:] *Revision der Postmoderne*, ed. I. Flagge, R. Schneider, Junis, Deutsches Architektur Museum, Hamburg 2005, p. 122.

Klee pisał o potrzebie wyjścia ze ślepego zaułka ornamentyki i powrotu do pierwotnej improwizacji psychicznej, dzięki czemu artysta „notuje przeżycie, które nawet ciemną nocą mogłoby przemienić się w linię”⁹⁰⁵. Pasmowe układy stały się jednym z głównych punktów zainteresowania ekspresjonizmu. Liniowa organizacja modyfikacji kompozycyjnej określiła grupę realizacji, które jednocześnie inicjują zjawisko permanentnej deformacji bryłowej. W tę sferę twórczości architektonicznej wprowadzają wybrane realizacje Coop Himmelblau. Zespół projektowy bowiem świadomie odnosi się do dziedzictwa epoki. To jednak deformacja stanowi rzeczywisty dowód na współczesną ewolucję koncepcji ekspresjonistycznej.

Pierwotnie ekspresjonizm nie był, jak pisał Willett, jedynie barwnym prymitywizmem, ale przede wszystkim odnosił się do problematyki deformacji. Nie można jej jednak klasyfikować jako zjawiska ekspresjonistycznego, jeżeli nie jest wywołana chęcią przekazania intensywnego uczucia⁹⁰⁶. Deformacja kształtów wyraża subiektywne emocje autora dzieła, który wywołuje je u widza poprzez takie zabiegi plastyczne, jak wyolbrzymienie i przejaskrawienie, balansując pomiędzy skrajnie różnymi stanami psychicznymi⁹⁰⁷. Realizacje Hadid i Schumachera, najpełniej odnoszące się do problemu przekształceń strukturalnych, jednocześnie wzbudzają pod tym względem największą wątpliwość jako podlegające jednak pewnym procedurom matematycznym. Ekspresja uwolniona od wszelkich racjonalnych okoliczności, którą Hundertwasser wywodzi z taszyzmu, dochodzi poprzez rzeźbiarskie budynki Gehry’ego w Niemczech do spektakularnych realizacji zespołu Hild und K Architekten w Monachium czy pracowni Wandel Hoefer Lorch+Hirsch w Hamburgu.

Wszystkie wymienione tu projekty charakteryzują się obecnością czynnika wpływającego na destrukcję pierwotnej struktury, co wydaje się uzasadnione ideami Tauta i innych propagatorów ekspresjonizmu nawołujących do niszczenia budynków o wartości artystycznej niewspółmiernej do ceny materiałów, z których je zbudowano⁹⁰⁸. Współczesna wymowa w żadnej odsłonie nie jest oczywiście już tak radykalna. Wbrew koncepcji Derridy, który uważa, że ruchy dekonstrukcji nie mogą oddziaływać na struktury z zewnątrz, lecz muszą zamieszkiwać te struktury⁹⁰⁹, wybrane realizacje sugerują jednak wpływ czynnika zewnętrznego. W dekonstrukcji chodzi o „akcentowanie i wydobywanie nie-ciągłości wszelkich strategii formalnych, o dawanie formalnego wyrazu konfliktom i utraconym możliwościom tkwiącym w formach geometrycznych [...], o wypowiedanie językiem architektonicznym tego, co zapomniane, o wnoszenie pamięci do teraźniejszości [...]”⁹¹⁰. I chociaż Prix uważa, że architektura dekonstrukcji jest mylnie utożsamiana z destrukcją⁹¹¹, to należy zaznaczyć, że jest ona niewątpliwie wyrazem konwencji deformacyjnej, a przez to jej wewnętrzny kod znaczeniowy jest trudny do zidentyfikowania.

Analiza rozwoju architektury ostatnich dekad prowadzi do wniosku, że stopniowe wygaszanie mechanizmów destrukcyjnych determinujących formę doprowadziło obecnie do ich niemal całkowitego zaniku. Pozwala to spojrzeć na przywołane tu przykłady jako na pouczające dzieła architektonicznego paradoksu.

⁹⁰⁵ Paul Klee, *Z Dzienników. Listopad 1908...*, op. cit., s. 269.

⁹⁰⁶ J. Willett, *Ekspresjonizm...*, op. cit., s. 273–274.

⁹⁰⁷ T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze...*, op. cit., s. 17.

⁹⁰⁸ Work Council for Art, *Under the wing of a great architecture*, 1919, [in:] *Programs and manifestoes on 20th-century...*, op. cit., p. 45.

⁹⁰⁹ J. Derrida, *O gramatologii...*, op. cit., s. 50.

⁹¹⁰ M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń...*, op. cit., s. 165.

⁹¹¹ W.D. Prix, *On the edge*, [in:] *Architektur im Aufbruch*, ed. P. Noever, München 1991, p. 24, [as cited in:] F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 44.

ALTERNATYWA BIOMORFICZNA



Na poprzedniej stronie:

**Günter Behnisch, Fritz Auer, Carlo Weber, Winfried Büxel, Erhard Tränkner, Manfred Sabatke:
Hysolar, Stuttgart /DE/ 1987**

fot. Aleksander Serafin

ŹRÓDŁA TENDENCJI BIOMORFICZNEJ

Trafną diagnozę odradzającego się ekspresjonizmu przedstawił między innymi Jencks, który bazę dla szeroko rozumianego utopijnego ruchu w latach międzywojennych widział w anarchistycznych ideałach przyjętych właśnie przez architektów ekspresjonistycznych, zastrzegając jednak, że „kiedy ekspresjonizm odrodził się w latach 60. jako architektura fantastyczna, jego korzenie polityczne i ideologiczne były już martwe”⁹¹². Prąd ten wprowadzając architekturę w sferę niepohamowanej oryginalności, odpowiadał już tylko immanentnej naturze ludzkiej potrzebie manifestacji odmienności, bardziej niż chęci realizacji jakiegokolwiek programu społecznego.

Architektura jednak samoistnie domagając się wejścia w sferę narracji, zaczęła promować postawy ukierunkowane na poszukiwanie nowych znaczeń. Pelkonen zwraca uwagę, że w całej powojennej historii architektury obszarów niemieckojęzycznych najbardziej wpływowym „wynalazcą” był Frei Paul Otto, którego zasługą było wprowadzenie świeżego spojrzenia na potencjał technologii oraz swego rodzaju poetyki nacechowanej myśleniem strukturalnym⁹¹³. Jego *opus magnum* stanowią niewątpliwie obiekty zaprojektowane z udziałem zespołu Güntera Behnisha na potrzeby Igrzysk Olimpijskich w 1972 roku (ryc. 7.1). Samo wydarzenie wymusiło szczególny wyraz architektoniczny, gdyż planowane budowle sportowe miały manifestować myśl demokratyczną i wyższość nad berlińską olimpiadą z 1936 roku⁹¹⁴. Wydawać by się mogło, że była to dobra sposobność do afirmacji *Neue Sachlichkeit*. Stało się jednak inaczej. Porzucając zużyty koncept „budynku-maszyny”, Otto i Behnisch przeszli od specyficznej dla modernizmu *mimesis* do ekspozycji możliwości materiałowych, zacierając przy tym granicę pomiędzy zaprojektowanym dziełem i otaczającym je krajobrazem. Pelkonen twierdzi, że architektura ta ilustruje określenie „archaicznego wydźwięku nowości” Waltera Benjamina⁹¹⁵, co należałoby rozumieć jako wykorzystanie aktualnych możliwości technicznych dla dostosowania środowiska budowlanego do natury. Według innych teorii Behnisch stosując pofałdowane konstrukcje odnalazł historyczne punkty oparcia między innymi w architekturze baroku⁹¹⁶. Były to obiekty przełomowe w dotychczasowym myśleniu o tego typu budynkach.



Ryc. 7.1. Frei Paul Otto, Günter Behnisch:
zadaszenia wioski olimpijskiej,
Monachium /DE/ 1972

⁹¹² C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 73.

⁹¹³ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 113 przeł. A. S.

⁹¹⁴ C. Tafel, *Leichte Flächentragwerke. Olympiapark, München, 1967–72*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland...*, op. cit., p. 166.

⁹¹⁵ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 113; przeł. A. S.

⁹¹⁶ W. Amsoneit, *Contemporary European architects...*, op. cit., p. 20.

Realizacja w Monachium stała się drogowskazem dla wielu młodych architektów związanych z jej powstaniem, takich jak Domenig czy Szyszkowitz i Kowalski, którzy tworzyli trzon późniejszego ruchu artystycznego znanego jako Szkoła Grazka⁹¹⁷. Behnisch opierał swoje przekonania na założeniu, że strukturalizm jako w gruncie rzeczy jedynie kontynuacja międzywojennego modernizmu uległ licznym wypaczeniom, a kolejne próby reformowania prowadziły już tylko do stopniowego zatracenia jego pierwotnych założeń. Projektant uważał, że „[s]trukturalna architektura straciła na ilości i jakości materialnej, plastycznej, co doprowadziło do sytuacji, że zaczęto estetyzować brutalizm, jego materialność, plastyczność”⁹¹⁸. Behnisch domagał się tym samym zastąpienia tej orientacji taką tendencją, która w samym ujęciu wizualnym bardziej odpowiada ludzkim potrzebom.

Monachijskie obiekty olimpijskie są właśnie taką projekcją indywidualizmu, wykazującą przy tym budowlane nowatorstwo. Rozwiązaniem zastosowanym po raz pierwszy na tak dużą skalę była swobodnie ukształtowana membrana. Tworzy ją stalowa siatka strukturalna, której kwadratowe pola o 75-centymetrowych bokach zostały wypełnione akrylowym szkłem, a całość w układzie siodłowym wsparta na rurowych słupach. Oprócz tych pylonów rolę głównej konstrukcji nośnej spełniały stalowe liny, na których podwieszono węzły membrany, a także uformowano za ich pomocą odciaży. Owe struny określiły jednocześnie krawędzie membrany, tworząc w najbardziej spektakularnym punkcie pierścieniową strukturę zadaszenia stadionu. Większość węzłów stanowią łączenia przegubowe, umożliwiające dowolne ukierunkowanie znacznych sił, które powstają w rozciąganych elementach. Także względy prefabrykacji przesądziły o konieczności zastosowania uniwersalnych, obrotowych elementów połączeniowych, gdyż inaczej ten niezwykle złożony geometrycznie ustrój wymagałby każdorazowej produkcji indywidualnego modułu.

Rozwiązanie, jakie zaproponowali laureaci konkursu, odpowiadało wymogowi innowacyjności, chociaż wówczas nie było jeszcze wiadomo, czy namiotowa struktura o tak znacznej rozpiętości jest w ogóle możliwa do zrealizowania⁹¹⁹. Wyzwanie to stanowiło jednak jednoznaczną odpowiedź na jałowość strukturalizmu, a co więcej, wpisywało się w niemiecką tradycję ekspresjonistyczną. Świadczą o tym chociażby odwołania do twórczości Finsterlina, o czym pisze Behnisch*. Pomimo że nie można w tym przypadku mówić jeszcze o obecności tendencji biomorficznych, to jednak zauważalne jest ukierunkowanie na dokonania określonej grupy środowisk awangardowych w południowej części Niemiec.



Ryc. 7.2. Günther Domenig: Zentralsparkasse und Kommerzbank Wien, Wiedeń /AT/ 1979

* Behnisch wraz z zespołem pisał w liście do Finsterlina: „Wierzymy, że na tym placu budowy uczyniono mały krok w kierunku, który Pan wskazał swoimi pracami”.

[za:] R. Döhl, *Hermann Finsterlin* [w:] Hermann Finsterlin, katalog wystawy Muzeum Architektury we Wrocławiu, red. M. Grabski, O. Rutkowska, przeł. W. Moniak, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2002, s. 14.

⁹¹⁷ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 168.

⁹¹⁸ Günter Behnisch – Stuttgart, [w:] *Hugo Häring w jego czasach, budowanie w naszych czasach*, red. C. Otto, przeł. E. Wrońska, J. Wroński, Miasto Biberach Nadburmistrz Claus W. Hoffmann, Stuttgart 1992, s. 33..

⁹¹⁹ C. Tafel, *Leichte Flächentragwerke. Olympiapark...*, op. cit., p. 166.

Problematykę związaną z wyczerpującym się potencjałem stylu międzynarodowego przy jednoczesnej niekorzystnej podatności późnego brutalizmu na wpływ funkcjonalizmu zdiagnozował również wspomniany wcześniej Domenig. Skutecznie wskrzesił on w projekcie Zentralsparkasse und Kommerzbank Wien (ryc. 7.2) – siedziby miejscowej kasy oszczędności zlokalizowanej w wiedeńskiej dzielnicy Favoriten – chwilowo uśpione tendencje ekspresjonistyczne.

ZNACZENIE SZKOŁY GRAZKIEJ

Sharp nazwał ten budynek „sugestywnym postekspresjonistycznym artefaktem”⁹²⁰. Podejście projektanta w tym wypadku opierało się na założeniu, że bank musi stanowić coś więcej niż tylko solidny i imponujący gmach, który uwiarygadnia obsługę transakcji finansowych, a do takiego poziomu może go wynieść jedynie stosowna „responsywność” (niem. *die Verantwortung*)⁹²¹. Przyjęcie takiego wyznacznika interakcji pomiędzy budynkiem a jego żywotnym otoczeniem sprawia, że nie tylko przestrzennie wyłamie się on z urbanistycznej monotonii, ale także poprzez swoją unikalną formę będzie odpowiadał aktualnym i zarazem lokalnym modelom estetycznym.

Takie właśnie wzorce wykreowała Szkoła Grazka, chociaż jak zaznacza Szyszkowitz, z historycznego punktu widzenia była zróżnicowana pod względem stylistycznym⁹²². Jeżeli jednak można ją jednoznacznie zdefiniować, to na najbardziej rudymenarnym poziomie taksonomii stylistycznej Domenig jawi się jako niekwestionowany lider szkoły⁹²³. Projektant stał się ambasadorem tej unikalnej konwencji, która wykraczając poza obszar Styrii, pozostawiła swój ślad w Wiedniu, a następnie – popularyzowana w kręgach uniwersyteckich Stuttgartu i Berlina – trwale wpisała się w osobliwy charakter austriacko-niemieckiej architektury.

Jako reprezentant nurtu Domenig podkreślał rolę zarówno ekspresywnych, jak i organicznych aspektów kształtowania formy⁹²⁴. Źródła jego inspiracji można dostrzec w twórczości Poelziga⁹²⁵. Wśród wczesnych dzieł Domeniga, realizowanych wówczas wspólnie z Huthem, na uwagę zasługuje głównie hala w dzielnicy Eggenberg, położonej na zachodnich przedmieściach Graz (ryc. 7.3). Jej budowa stanowiła rozszerzenie kompleksu zarządzanego przez Kongregation der Franziskanerinnen von der Unbefleckte Empfängnis (Zgromadzenie Sióstr Franciszkanek pw. Niepokalanego Poczęcia). Poza podstawowym sakralnym przeznaczeniem kompleks ten pełni też funkcje społeczne. W ortogonalny schemat zabudowań klasztornych architekt wpisał ułożony diagonalnie obiekt z salą zbiorowego przebywania, nadając mu postać betonowej skorupy przypominającej kształtem smoka⁹²⁶, przez co jeszcze silniej zdominował przestrzeń dziedzińca opartego na planie zbliżonym do kwadratu. Wygląd częściowo zdeterminowała konstrukcja nośna integrująca wentylację i ogrzewanie⁹²⁷. Barbara Steiner cytuje wypowiedź Hutha, który w wywiadzie

⁹²⁰ D. Sharp, *Twentieth century architecture. A visual history*, Images Publishing, Mulgrave 2002, p. 297.

⁹²¹ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 44.

⁹²² M. Szyszkowitz, *An aerial view*, [in:] *Graz Architektur. Positions...*, op. cit., p. 38.

⁹²³ G. Feuerstein, *Visions and realities...*, op. cit., p. 576.

⁹²⁴ C. Long, *Austria* [in:] *Encyclopedia of Twentieth Century Architecture*, ed. S. Sennott, Fitzroy Dearborn, New York-London 2004, p. 93.

⁹²⁵ M. Boeckl, *Günther Domenig...*, op. cit., p. 11.

⁹²⁶ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 58.

⁹²⁷ K. Huemer, B. Steiner, *Schulschwester, Mehrzwecksaal*, [in:] *Graz Architektur. Rationalisten, Ästheteten, Magengrubenarchitekten, Demokraten, Mediakraten*, ed. B. Steiner, E. Schlögl, Kunsthaus Graz, Universalmuseum Joanneum, Graz 2017, p. 55.

z 2017 roku wyjaśniał, że tak zracjonalizowaną strukturę zdecydowali się wspólnie z Domenigiem wzbogacić detalem – wykwittem (niem. *der Gupf*)⁹²⁸, jak nazwał go Huth w gwarze południowoaustriackiej. Koncepcję zrealizowano używając pionierskiej wówczas metody natryskowej. Beton został nałożony bezpośrednio na stalowy ruszt, kształtując tym samym krzywizny dachu. Wierzchnie wykończenie stanowiła pierwotnie cienka warstwa sztucznego tworzywa, która jednak nie wytrzymała próby czasu. Eugen Gross – na przełomie lat 60. i 70. XX wieku jako reprezentant Werkgruppe Graz i zarazem jeden z wiodących projektantów promujących brutalizm – twierdzi, że to właśnie budynek Domeniga i Hutha zainicjował Szkołę Grazką i ukształtował ekspresywny styl tamtych czasów⁹²⁹. Twórcy ci katalizowali czynnik, który zataczając szerokie kręgi, zachęcił do poszukiwań formalnych w oderwaniu od tego, co wypracowała dogorywająca era techniczna⁹³⁰. Obiekt bez wątpienia manifestował potrzebę odmiany w architekturze, która pod awangardowymi sztandarami modernizmu została zbanalizowana.



Ryc. 7.3. Günther Domenig, Eilfried Huth: rozbudowa kompleksu klasztornego, Graz /AT/ 1977

⁹²⁸ Ibidem.

⁹²⁹ E. Gross, *Schulschwester multi-purpose hall*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. K08.

⁹³⁰ P. Blundell Jones, *New Graz Architecture*, [in:] jw., p. VIII.

Gross zwraca również uwagę, że ta uformowana organicznie struktura obrazuje zastyganie w płynnym procesie formowania⁹³¹. Czytelna jest tym samym analogia do kluczowego dzieła ekspresjonizmu, za jakie uchodzi poczdamskie obserwatorium autorstwa Mendelsohna (ryc. 7.4). Budynek ten pozostaje świadectwem swojej epoki nie jako przykład charakterystycznej dla północnych obszarów niemieckich architektury ceglanej, lecz jako forma wybujała, bliska malarskim koncepcjom Finsterlina. Jest przykładem stylu, który najskuteczniej zbliżył budownictwo i sztuki plastyczne, a zarazem dzięki nielicznej grupie architektów, na czele z Poelzigiem i Scharounem, stanowił alternatywę dla *Backsteinexpressionismus*.

Niezaprzeczalnie, wczesny projekt Domeniga jest naznaczony wysoce indywidualistycznym językiem wynikającym z figuratywnych analogii do form naturalnych⁹³². Język ten przybrał z kolei formę narzecza, wyodrębniając regionalną architekturę na tle ówczesnie dominujących tendencji zachowawczych. Jednak wydostając się poza swój macierzysty region, dialekt ten nakreślił kilka znaków rozpoznawczych na architektonicznej mapie Wiednia.

Charakteryzująca rozbudowę klasztoru w Graz Eggenberg determinacja w dążeniu do osiągnięcia oryginalnego rezultatu formalnego stała się widoczna również we wspomnianej wcześniej realizacji wiedeńskiej. W projekcie budynku kasy oszczędności Domenig zaproponował metalową fasadę, która pokryła żelbetową konstrukcję na podobieństwo pofałdowanej powłoki. Rozwiązanie to wynikało z przekonania architekta, że odpowiedzialne podejście w kwestii materiałów wykracza poza funkcję i ekonomię budynku, a kryterium oceny musi uwzględniać świadomość szerszego celu⁹³³. Spróbował więc Domenig odrealnienia wnętrza⁹³⁴, nadając im szczególne cechy plastyczne. Urozmaicił przestrzeń zdobniczymi motywami, takimi jak płynnie ukształtowane balustrady, ale przede wszystkim znacznych rozmiarów wsporniki ukształtowane na podobieństwo dłoni, owinięte ciągami przewodów wentylacyjnych, którymi opleciono także stalowe kratownice wspierające szklano-aluminiową konstrukcję wieńczącą foyer. Wbrew pozorom można mówić w przypadku tej realizacji o „szczeroci materiałowej”, opierającej się na utrzymaniu wzajemnej relacji pomiędzy formą a materiałem. Dimster przekonuje, że nagrzewana przez promienie słoneczne metalowa powłoka budynku wypaczając się stwarza iluzję topniejącej materii⁹³⁵. Podobnie w kategoriach ekspresji postrzega uwidocz-



Ryc. 7.4. Erich Mendelsohn: obserwatorium astronomiczne, Poczdam /DE/ 1922

⁹³¹ E. Gross, *Schulschwwestern multi-purpose hall...*, op. cit., p. K08.

⁹³² E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 58.

⁹³³ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 44.

⁹³⁴ D. Sharp, *Twentieth century architecture...*, op. cit., p. 297.

⁹³⁵ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 44.

nioną infrastrukturę techniczną, nadającą funkcji dynamiczny wyraz wizualny. Otwiera to dyskusję w kwestii umiejscowienia omawianego obiektu w obszarze estetyki maszynowo-technologicznej, charakteryzującej dotychczas ruchy racjonalistyczne, niezwiązane bezpośrednio z dziedzictwem ekspresjonizmu.

Nowatorstwo działalności projektowej Domeniga sprowadza się do umiejętnego przemknienia ponad jednym z etapów rozwoju zachodniej myśli architektonicznej, przy jednoczesnym zaaplikowaniu autorskiej konwencji. Czas budowy wiedeńskiego banku pokrywa się bowiem z realizacją centrali Lloyd'a w Londynie, planowanej przez Richarda Rogersa jako manifest stylu technologicznego. Domenig natomiast przeszedł od idei partycypacyjnej bezpośrednio do deformacji i demontażu konwencji *hightech*⁹³⁶. Doświadczenie wydarzenia medialnego sprzed kilku lat, jakim była publiczna prezentacja projektu paryskiego Centre national d'art et de culture Georges Pompidou (Narodowego Centrum Sztuki i Kultury im. Georges Pompidou), stało się motywacją do stworzenia równie unikatowej aranżacji. Istotą tego założenia było podkreślenie lokalnej tożsamości Szkoły Grazkiej poprzez zastosowanie formy biomorficznej i ekspresyjnej, ale jednak nie bez związku z nową światową modą. Architekt dokonał w ten sposób symbolicznej deformacji zaawansowanych obrazów technologicznych⁹³⁷. Dlatego też Weibel mógł stwierdzić, że Domenig należy do nielicznej grupy austriackich architektów, którzy pokierowali ewolucją formy organicznej tak, że uległa ona również tendencji dekonstrukcyjnej⁹³⁸. Obok technologii i biomimetyki deformacja stała się ostatnim z trzech czynników, które określiły nieszablonowy wizerunek banku.

Takie pozorowane naruszenie strukturalnego porządku budynku można uznać za akt wymierzony przeciwko trwałości. Ta z kolei stanowi element Witruwiańskiej Triady, która na przestrzeni wieków stanowiła podstawowe kryterium oceny wartości architektury. Pehnt twierdzi, że w Zentralsparkasse und Kommerzbank Wien aspekt solidności został zdeklasyfikowany, a realizacja takiej „zawalającej się architektury” jest odpowiednikiem działalności amerykańskich projektantów z grupy Site na rzecz koncernu Best⁹³⁹. Pehnt zauważa ponadto, że „frontowa elewacja stwarza złudzenie powłoki pionowo wypchniętej przez dłoń olbrzyma, rzeźbiarsko zobrazowaną wewnątrz, zaś cała zawartość budynku została pozornie wstawiona do tak ukształtowanego pyska”⁹⁴⁰. Ten przypadek deformacji plastycznej ujawnia także inne anatomiczne analogie. Achleitner dostrzega w wyeksponowanej technologii biomorficzne obrazy kości, ścięgien, żył, skóry, co sugeruje naśladowanie racjonalnej struktury biologicznej, a równocześnie przyczynia się do wytworzenia irracjonalnego, hermetycznego i zarazem dynamicznego świata estetycznego, odpowiadającego obcej logice⁹⁴¹. Mimo wszystko jednak jest to według Achleitnera przykład architektury racjonalnej, gdyż jej ukształtowanie nie jest aktem „nerwowej ekspresji”, tylko wynika z sumarycznej funkcjonalności pojedynczych elementów⁹⁴². Niemniej wydźwięk znaczeniowy tej realizacji również wykracza poza te narracyjne ramy.

⁹³⁶ A. Gleiniger-Neumann, *Günther Domenig und Eilfried Huth*, [in:] *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, ed. P. Weibel, H.P. Schwarz, Deutsches Architekturmuseum, Prestel, München 1986, p. 126.

⁹³⁷ Ibidem.

⁹³⁸ P. Weibel, *Vision deconstruction*, [in:] *Beyond art: a third culture. A comparative study in cultures. Art and science in 20th century Austria and Hungary*, ed. P. Weibel, Springer, Wien 2005, p. 546.

⁹³⁹ W. Pehnt, *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert. Ideen – Bauten – Dokumente*, Siedler Verlag, Berlin 1983, p. 290.

⁹⁴⁰ Ibidem; przeł. A. S.

⁹⁴¹ F. Achleitner, *Zentralsparkassen-Filiale*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich...*, op. cit., p. 204.

⁹⁴² Ibidem.

Pehnt zwraca też uwagę na zmianę natury ogólniejszej, związaną z przepracowaniem przez społeczeństwo stereotypów trwałości i tymczasowości. Otóż do czasu powstania tego wiedeńskiego budynku sektor bankowy potrzebował uwiarygodnienia wizerunku poprzez solidne, murowane gmachy oprawione renesansowo-klasycystycznymi formami⁹⁴³. Cyfryzacja oraz związany z nią bezgotówkowy obrót środkami płatniczymi stały się dla architektów inspiracją do tworzenia architektury efemerycznej i sprawiły, że formy tradycyjne stały się anachroniczne. Do nieszablonowego rozwiązania przyczyniła się również swoboda, jaką za przyzwoleniem inwestora dysponował projektant, a indywidualistyczny język architektury wydaje się zgodny z potrzebą manifestacji niezależności własnego spółdzielczego systemu finansowego względem światowej struktury bankowej. Ten aspekt sprowadza się do pozawerbalnego komunikatu wysyłanego społeczeństwu za pośrednictwem architektury. To demonstracja budowy zabezpieczenia przed globalnym, samonapędzającym się procesem niezrównoważonego wzrostu lub spadku wartości dóbr na światowym rynku, jaki traumatycznie naznaczył historię Europy w latach 30. minionego wieku.

Chociaż siedziba kasy oszczędności powstała w stolicy Austrii, to jak twierdzi Achleitner, pozostaje ona najważniejszym przykładem działalności Szkoły Grazkiej⁹⁴⁴. Obiekt bywa też postrzegany jako najbardziej prowokacyjna manifestacja tej formacji, co projektant mógł osiągnąć poprzez zastosowanie wybujałej formy oraz agresywną ingerencję w miejski krajobraz⁹⁴⁵. Projektując budynek zgodnie ze swoimi indywidualnymi upodobaniami, Domenig poszukiwał skrajnie emocjonalnego przekazu i tym samym podjął ryzyko porażki⁹⁴⁶. Efekt nie jest natomiast obrazem abstrakcyjnego stanu uczuciowego, lecz – według Dimstera – emocjonalnym przekazem kontekstu wydarzeń w procesie planowania i budowy⁹⁴⁷, o czym mogą świadczyć zachowane szkice koncepcyjne. Budynek stanowi również wyzwanie dla wiedeńskiego środowiska, ponieważ jego autor nie wykreował odniesień do historii architektury ani nie uległ pokusie modernistycznej relatywizacji⁹⁴⁸. Można zatem zaryzykować tezę, że architekt dokonał próby ustanowienia nowego kanonu dla dzisiejszego miasta.

Ponowny wkład Domeniga w kreowanie unikalnego oblicza teraźniejszego Wiednia polegał na stworzeniu szeregu abstrakcyjnych modeli estetycznych, które w praktyce architektonicznej przyjęły się na szerszą skalę. Do nich należy zrealizowane wspólnie z Andreasem Gruberem i Takasakim Masaharu przedsięwzięcie Nix-Nuz-Nix z 1983 roku – struktura, która zgodnie z zamysłem autora „niczemu nie służy i w ogóle jest pozbawiona jakiegokolwiek sensu”⁹⁴⁹. Przypominająca ptaka w locie metalowa konstrukcja miała pierwotnie podkreślać narożnik budynku miejskiej kasy oszczędności w Graz. Ostatecznie inwestor nie nabył instalacji. Domenig znalazł dla niej miejsce później we wnętrzu swego domu w Steindorf.

⁹⁴³ W. Pehnt, *Das Ende der Zuversicht. Architektur...*, op. cit., p. 290.

⁹⁴⁴ C. Long, *Austria...*, op. cit., p. 93.

⁹⁴⁵ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 6.

⁹⁴⁶ F. Achleitner, *Zentralsparkassen-Filiale...*, op. cit., p. 204.

⁹⁴⁷ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 44.

⁹⁴⁸ F. Achleitner, *Zentralsparkassen-Filiale...*, op. cit., p. 204.

⁹⁴⁹ M. Kuball, *Wen kümmert's, wer spricht, hat jemand gesagt, wen kümmert's?*, [in:] *Graz Architektur. Rationalisten...*, op. cit., p. 28; przeł. A. S.

EKSPERYMENT WIEDEŃSKI

Badania formalne inspirowane taką tematyką podjął na terenie Wiednia Franz Sam, pracujący od 1983 roku nad przebudową dachu narożnego domu u zbiegu Falkestraße i Biberstraße (ryc. 7.5)*. Rozbudowa kamienicy wynikała z potrzeby powiększenia mieszczącej się tam kancelarii prawnej. Zastosowana forma nie poddaje się prostemu uzasadnieniu funkcjonalnemu, lecz wybitnie spekulatywnej analizie. Klotz mówi tutaj o pojawieniu się kierunku, który obala estetykę „białej moderny”⁹⁵⁰. Prix jako współtwórca i lider grupy Coop Himmelblau wyjaśnia, że przygotowanie projektu przypadło na moment modyfikacji paradygmatów. Przełożyło się to na zmianę obowiązującego medium. Zainteresowania przeniesiono z wody na powietrze. Dotychczas podejmowane próby formowania biomorficznych struktur za pomocą wizualnie upłynnionych form coraz częściej zastępowano prowokacyjnymi konfiguracjami, które zdawały się przeczyć prawom grawitacji.

Wiedeńska aranżacja Sama dodatkowo uwzględniała czynnik dynamiczny. To właśnie w związku z tym Prix esencjonalnie nazywa wynikową materię budowlaną „trzydziestoma tonami w locie”⁹⁵¹. Obiekt stanowi antropomorficzny twór rozpostarty nad otoczeniem niczym ptak górujący nad gniazdem⁹⁵². Pierwszym z aspektów jest zatem figuratywność tej kompozycji, chociaż trudno o deklarację autorską, która potwierdziłaby takie narracyjne ukierunkowanie. Zbieżność nazwy ulicy, przy której zlokalizowana jest kamienica (Falkestraße), z domniemaną tematyką wykreowanego obrazu przestrzennego przydaje inwestycji znaczenia nieco ironicznego i świadczy o zdystansowanej postawie projektantów.

Kapfinger ocenia, że wykreowany przez Sama radykalny styl wynika ze skrócenia dystansu, jaki dzieli wizję artystyczną i rozwiązanie techniczne⁹⁵³. Tylko część metalowej struktury pełni funkcję konstrukcyjną. Pozostałe profile posłużyły jedynie osiągnięciu zamierzonego efektu plastycznego, co odpowiada znanej z ekspresjonistycznego malarstwa technice oddzielenia konturu od wypełnienia⁹⁵⁴. Łukowy ustrój nośny niczym błyskawica ukośnie przecina cały plan⁹⁵⁵. To „rozzszczelnienie” zamkniętego układu odpowiada koncepcji „otwartej architektury” Coop Himmelblau. Według Klotza symboliczne rozbicie przez architektów bryły budynku na pojedyncze, niedoskonałe i pozornie sprzeczne fragmenty sprawia, że ze sfery fikcji wyłania się



Ryc. 7.5. Franz Sam: przebudowa kamienicy, Wiedeń /AT/ 1988

* Poza głównym projektantem, Franzem Samem, nad tą aranżacją pod szyldem Coop Himmelblau pracowali również architekci: Mathis Barz, Robert Hahn, Stefan Krüger, Max Pauly, Markus Pillhofer, Karin Sam, Valerie Simpson. Założycielami, a zarazem liderami zespołu w tym czasie byli Wolf D. Prix i Helmut Swiczinsky.

⁹⁵⁰ H. Klotz, *Konstruktion und Fiktion*, [in:] *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, ed. A. Gleiniger-Neumann, H.P. Schwarz, Deutsches Architekturmuseum, Prestel, München 1986, p. 315.

⁹⁵¹ *More and less. Lecture by Wolf D. Prix at ETH Zürich (Swiss Federal Institute of Technology Zurich)*, 1998, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 169.

⁹⁵² F. Achleitner, *Dachausbau Falkestraße*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich...*, op. cit., p. 250.

⁹⁵³ O. Kapfinger, *Radikalität als Kontinuität*, [in:] idem, *Kommende Architektur. Beyond archtainment*, Architekturzentrum Wien, Springer, Wien 2003, p. 206.

⁹⁵⁴ A. Serafin, *Abstrakcja geometryczna...*, op. cit., s.137..

⁹⁵⁵ F. Achleitner, *Dachausbau Falkestraße...*, op. cit., p. 250.

architektoniczny język⁹⁵⁶. Jest to oczywista pochodna Derridańskiego dyskursu, który zdominował ówczesne myślenie o plastyce poprzez filtr metodologii literaturoznawczej.

Materializacją swojej wizji zespół udowodnił, że dzieło może być równie odkrywcze, co pasożytnicze⁹⁵⁷. Wskazał tym samym na możliwość wyprowadzenia z architektury biomorficznych znaczeń, potencjalnie głęboko zakorzenionych w świadomości jej odbiorców. Realizacja przy Falkestraße urosła współcześnie do rangi symbolu, za pomocą którego autor odmienił typową dla wiedeńskiej społeczności wrażliwość związaną z odbiorem historycznej zabudowy⁹⁵⁸. Inwestycja ta znacznie wykracza poza aranżację wewnątrz historycznego budynku, a tym samym przyczynia się do nadania tej lokalizacji dodatkowej tożsamości, którą określono mianem „podniebnej sytuacji architektonicznej”, pozwalającej na nowo doświadczać miejskiej przestrzeni⁹⁵⁹. Między nową i dawną tkanką pojawia się celowy kontrast, ale niepozbawiony nawiązań.

Obiekt wizualizuje linie energetyczne wywieszone nad ulicą w analogii do eksplozji⁹⁶⁰. Wprowadza to element narracji negatywnej. Prix odnosi się do tego zagadnienia sceptycznie: „Wielu ludzi twierdzi, że jesteśmy agresywni i że nasza architektura jest niszczyielska [...]. Moim zdaniem to nieprawda. Jeśli na przykład uznamy, że zrujnowaliśmy ten dach, to tylko w celu stworzenia nowych, wydajniejszych przestrzeni, które są przy tym bardziej zróżnicowane i ekscytujące”⁹⁶¹. Przez kolejne lata architekt podtrzymuje tę retorykę, dodając, że zaawansowanie przestrzenne czyni z tej realizacji sztandarowy przykład architektury otwartej i transparentnej⁹⁶². Dimster jednak wprowadza ją w swoim tekście o sugestywnym tytule *Der Blitz schlägt zweimal ein (Piorun uderza dwa razy)* w kontekst społeczny. Twierdzi, że ten projekt jest zapisem negatywnego doświadczenia, i wskazuje na jego podobieństwo z weimarskim pomnikiem poświęconym Ofiarom Marcowym, który Gropius zaprojektował w kształcie błyskawicy⁹⁶³. Takie bezpośrednie odwołanie wytworzone za pomocą techniki dekompozycji, o ile rzeczywiście jest uprawnione, byłoby prostą próbą powrotu do rewolucyjnych ideałów, które wyrażały się w historycznym ekspresjonizmie.

Wobec zarzutu, że przełamująca ograniczenia w opowie architektonicznej strategia dekonstrukcji dotyka jedynie powierzchniowej warstwy architektury i nie sięga jej genealogii⁹⁶⁴, pozostaje do rozstrzygnięcia trudna kwestia, w jakim stopniu Sam rzeczywiście stworzył otwartą symbolikę, a w jakim zmanifestował czystą dekonstrukcję. Abstrahując od rozstrzygnięcia, Kapfinger zwraca uwagę, że autor tej nadbudowy wykazał się wyjątkową przenikliwością, przewyższając tym ekspresywne posunięcia innych wiedeńskich pionierów dekonstruktywizmu⁹⁶⁵. Realizując koncepcję „otwartej architektury” Sam nie tylko wykreował złożony układ, intrygujący przypadkowego przechodnia, czyniąc tym samym przestrzeń miejską bardziej atrakcyjną, lecz w tym architektonicznym tworze zakodował również niejednoznaczną symbolikę, która wciąż skłania do dalszych obserwacji, analiz i przemyśleń.

⁹⁵⁶ H. Klotz, *Konstruktion und Fiktion...*, op. cit., p. 315.

⁹⁵⁷ J. Steele, *Die Wiederkehr...*, op. cit., p. 17.

⁹⁵⁸ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 17.

⁹⁵⁹ F. Achleitner, *Dachausbau Falkestraße...*, op. cit., p. 250.

⁹⁶⁰ W. Amoneit, *Contemporary European architects...*, op. cit., p. 136.

⁹⁶¹ W. D. Prix, *On the edge*, op. cit., p. 47; przeł. A. S.

⁹⁶² *Architecture at the end of the twentieth century. Lecture by Wolf D. Prix at the City Hall, Vienna, 1998*, [in:] *Get off of my cloud...*, op. cit., p. 195.

⁹⁶³ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 17.

⁹⁶⁴ M. Borowska, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń...*, op. cit., s. 142.

⁹⁶⁵ O. Kapfinger, *Radikalität als Kontinuität...*, op. cit., p. 206.

Istotą wczesnych projektów Coop Himmelblau jest rozbięcie zamkniętej formy i przekształcenie jej w konstrukcję o spójnej symbolice⁹⁶⁶. Tego rodzaju przedsięwzięcie stanowi ekspozycja *Architecture Is Now* zaprezentowana w 1982 roku w Stuttgarcie (ryc. 7.6). Kompozycja przypomina gotową do ataku bestię. Sami autorzy porównują instalację do dzikiego zwierzęcia uwięzionego w klatce – główna belka to kręgosłup, a panele układają się w kształt głowy pantery⁹⁶⁷. Prix ze Swiczińskim zaproponowali ważącą ponad trzy tony konstrukcję ze stali, azbestu i drucianej siatki. Podwieszoną do stelaża część ruchomą uformowano na podobieństwo promenady wyposażonej w balustrady, prowadzącej do wnętrza kompozycji. Idea projektu zasadza się na materializacji wybuchowych i implozyjnych fantazji, a jednocześnie jest fizycznym wyrazem niepożądanego stanu urbanistycznego⁹⁶⁸. Konflikt u Prix i Swiczińskiego staje się bowiem jednym z czynników, które inspirowały kreację przestrzeni.



Ryc. 7.6. Wolf D. Prix, Helmut Swiczinski:
Architecture Is Now, Stuttgart /DE/ 1982

Stuttgarckim przedsięwzięciem grupa przeprowadziła wizualną symulację performatywną, odwołując się do żywiołowości i symbolicznie wkraczając w sferę naturalnych instynktów. Jak zauważa Klotz, w projektach Coop Himmelblau konstrukcja przejęła rolę dekoracji i stała się źródłem fikcyjnej reprezentacji, a nie właściwą treścią obiektu⁹⁶⁹. Ekspozycja wyartykułowała współczesnym językiem i przy użyciu dostępnych metod materiałowo-konstrukcyjnych to, co w przeszłości na płótnie wyrażali fowiści.

ARCHITEKTURA FAUNISTYCZNA

Również w stolicy Badenii-Wirtembergii powstało dzieło, tym razem typowo architektoniczne, stanowiące wczesne świadectwo biomorficznych tendencji ekspresjonistycznych dostrzeganych we współczesnej kulturze krajów niemieckojęzycznych.

Behnisch, który zainspirował Szkołę Grazką poprzez swoje lateralne myślenie w dziedzinie struktury, sam z pewnym opóźnieniem przystąpił do ruchu propagującego formy zoomorficzne. Dowodem jest budynek instytutu badawczego Hysolar (ryc. 7.7)*, który kształtowany na podobieństwo drapieżnego ptaka, powtarzając motyw zastosowany przez Sama w wiedeńskiej kamienicy. Interpretacja przestrzenna jest dość swobodna, co wynika z przyjętej tu dekompozycyjnej manieri, notabene przetestowanej już wcześniej przez innych na „żywej” tkance miejskiej. Opisuując ten niecodzienny architektoniczny obraz Tietz wymienia jego

* Instytut Hysolar zaprojektował Günter Behnisch wraz z zespołem w składzie Fritz Auer, Carlo Weber, Winfried Büxel, Erhard Tränkner, Manfred Sabatke. Renowacja została przeprowadzona w 2010 roku według dokumentacji przygotowanej przez zespół Stefana Behnisch i Andreasa Mädche.

⁹⁶⁶ H. Klotz, *Konstruktion und Fiktion*, [in:] *Vision der Moderne...*, op. cit., p. 315.

⁹⁶⁷ *Architecture is now*, [in:] <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/architecture-is-now> [dostęp:25.09.2018].

⁹⁶⁸ Ibidem.

⁹⁶⁹ H. Klotz, *Vision der Moderne*, [in:] *Vision der Moderne...*, op. cit., p. 24.

najbardziej esencjonalne elementy, takie jak „wystrzelające z budynku stalowe dźwigary, kondygnacje ułożone pod różnymi kątami względem siebie, dach, który wygląda, jakby właśnie zrywał go wiatr, mieszanina materiałów: blachy falistej, drewna, stali, szkła i betonu”⁹⁷⁰. Biologiczne asocjacje wynikają z ukształtowania bryły budynku. Charakterystyczny jest tutaj przede wszystkim nakryty trójkątną połącią dachową podłużny zakrzywiony profil stalowy, który kończąc się zakotwieniem w blokowym fundamencie, organizuje przestrzennie przedpole budynku. Niczym ułożone w gotowości do lotu ptasie skrzydła czytelne są w planie dwa trakty pomieszczeń schodzące się pod ostrym kątem. Spiralna klatka schodowa zlokalizowana u ich zbiegu wraz z wyprowadzonym z niej kształtownikiem tworzy poprzez swoisty imaginacyjny dekontekstualizm wręcz ironiczny obraz rzutu budynku. Taki rysunek architektoniczny, w stosunku do którego można się spodziewać zarzutu naiwności, z pewnością czyni ten obiekt rozpoznawalnym i oddanym idei architektury biomorficznej.



Ryc. 7.7. Günter Behnisch: Hysolar, Stuttgart /DE/ 1987

Podstawą autorskiej kreacji Behnisch'a była ekspresja, nadająca tej architekturze doniosłe znaczenie⁹⁷¹. Poprzez budynek stuttgartarckiego instytutu przemówiła nie tylko dynamika, ale także wiele sprzeczności. W pełni świadomie zostały zestawione w jednym obiekcie.

⁹⁷⁰ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 92.

⁹⁷¹ H. Klotz, *Architektur der Zweiten Moderne. Ein Essay zur Ankündigung des Neuen*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1999, pp. 47–48.

Jak twierdzi Klotz, gmach Instytutu Hysolar stanowi architektoniczną zabawę wynikłą z potrzeby manifestacji wolności⁹⁷². Tietz z kolei uznaje za największe zaskoczenie fakt, że ta chaotyczna kompozycja ma uwierzytelniać nauki ścisłe. Uzasadnienie tego paradoksu widzi jednak w tym, że „naukowy obraz świata u schyłku drugiego tysiąclecia nie jest wcale jednorodny, a ujawnione przeciwieństwa często są bliższe rzeczywistości niż proste wytłumaczenia”⁹⁷³. Taka relatywistyczna wizja rzeczywistości konstituuje tę skomplikowaną tektonikę. Należy też zwrócić uwagę, że obiekty poświęcone nauce stały się swoistym poligonem doświadczalnym dla nowych form organicznych.

Ekspresywność architektury Grazu wydaje się tracić na znaczeniu w latach 90. XX wieku⁹⁷⁴. Mimo że za niekwestionowanego lidera Szkoły Grazkiej powszechnie uznawany jest Domenig – lokalnie, a więc w samym mieście, jak i w całym regionie – scenę architektoniczną określił jeszcze precyzyjniej duet architektów Szyszkowitz i Kowalski⁹⁷⁵. Stosowanie bardziej zgeometryzowanej, a przede wszystkim biomorficznej formuły sprawiło, że projekty tego zespołu stały się swoistą „alternatywą dla alternatywy”, podczas gdy sam proces narracji uległ wzmożeniu. Nieoczekiwanie pozwoliło to skonfrontować się z pseudoawangardową utopią, ponieważ ich projekty ofensywnie przeciwstawiają się zarówno wszechobecnemu banałowi, jak i powszechnej marginalizacji myśli architektonicznej⁹⁷⁶. Narracja stała się narzędziem pomagającym zachęcić obojętną opinię publiczną do pogłębienia refleksji na temat przestrzeni.

Szeroką gamę możliwości wdrożenia tej strategii wykazała seria domów mieszkalnych i liczne budynki użyteczności publicznej zaprojektowane przez zespół na terenie Styrii. Dziełem pod tym względem najważniejszym wydaje się jednak wybudowany w 1991 roku budynek Institut für Biochemie und Biotechnologie, Technischen Universität Graz (Instytut Biochemii i Biotechnologii Politechniki w Grazu – ryc. 7.8) – rozwiązanie unikalne przede wszystkim z urbanistycznego punktu widzenia. Autorzy stworzyli tu plac, który specyficznie organizuje przestrzeń miejską. Oparli się przy tym pokusie zarysowania czytelnej linii zabudowy, która podkreślałaby ciągłość głównej arterii komunikacyjnej. Taki samonarzucający się układ zastąpili dostępnym bezpośrednio od strony ulicy dużym przedpołem, które jednoznacznie identyfikuje główne wejście do budynku.

Wolfgang Schäche uważa, że wyjątkowość tego założenia wynika z oryginalnego ukształtowania przedpola, co osiągnięto poprzez rzut przypominający zarysem zniekształconą literę U, a także ze zróżnicowania tektoniki oraz z rzeźbiarskiej i dynamicznej struktury, która nadspodziewanie odnajduje swą analogię w układzie funkcjonalnym⁹⁷⁷. Tym samym „gra kierunkowa” odnosi się do topografii miasta. Obiekt musiał połączyć zabudowę uniwersytecką z przestrzenią Felix-Dahn-Platz i okolicznym parkiem. Zdaniem Andrei Gleiniger bryła składająca się z trzech traktów wraz z trójwymiarową złożonością jej fasad oznacza próbę przekształcenia pozbawionej wyrazu próżni wypełniającej codzienność w zachęcającą do percypowania relację przestrzenną⁹⁷⁸. Indywidualistyczna ekspresja okazała się w tym wypadku skutecznym sposobem konfrontacji z heterogenicznym urbanistycznym wnętrzem, w które musiał zostać wpasowany nowy budynek.

⁹⁷² Ibidem, p. 52.

⁹⁷³ J. Tietz, *Historia architektury XX wieku...*, op. cit., s. 92.

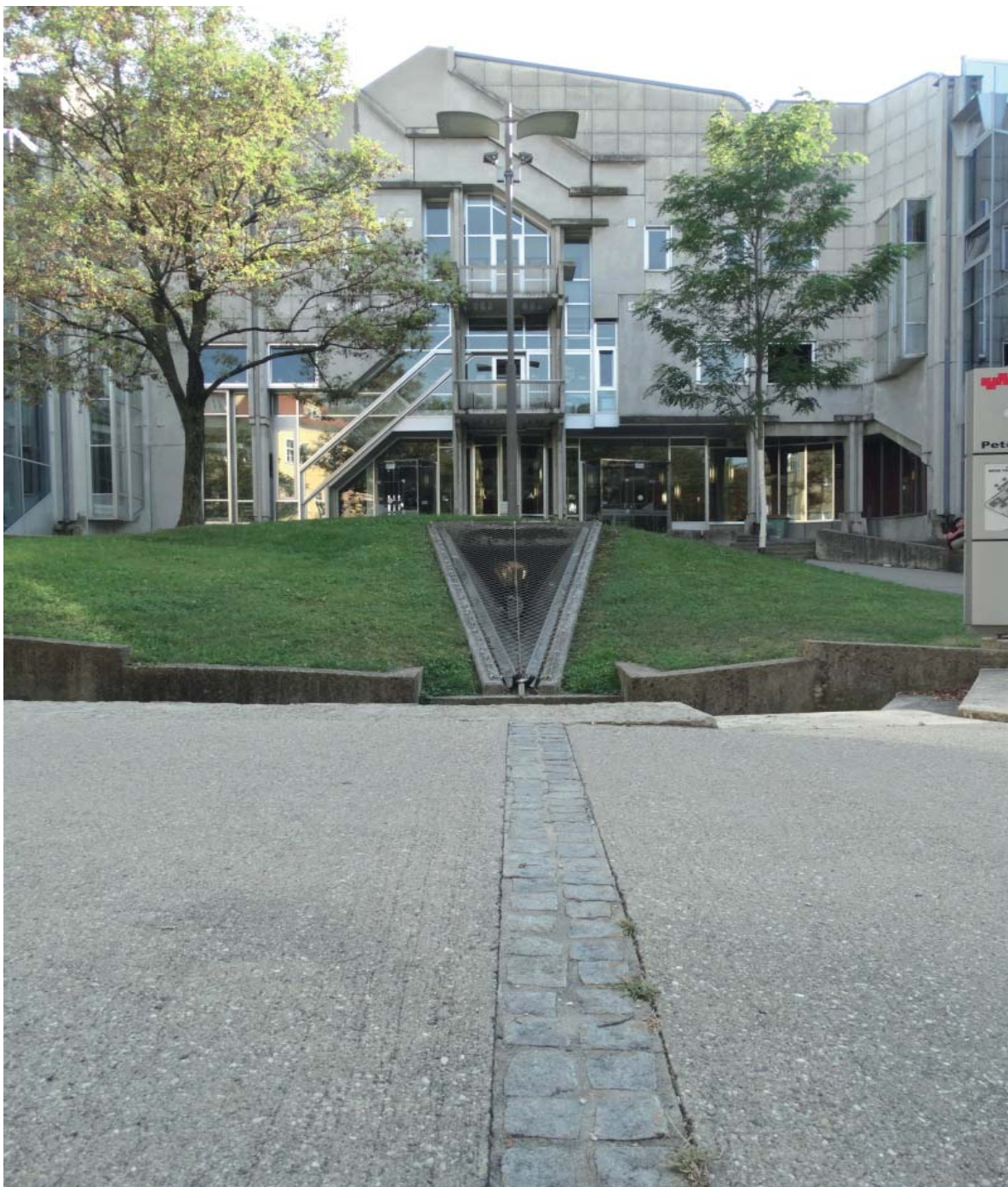
⁹⁷⁴ G. Doytchinov, *The intellectual potential of individualism*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. IV.

⁹⁷⁵ G. Feuerstein, *Visions and realities...*, op. cit., p. 576.

⁹⁷⁶ F.R. Werner, *Narrativ*, [in:] *Szyszkowitz+Kowalski. Architekturen 1994–2010...*, op. cit., p. 14.

⁹⁷⁷ W. Schäche, K.+S. – *some remarks on architecture and the two projects*, [in:] *Szyszkowitz & Kowalski. Zwei Projekte für die Forschung. Berlin – Graz*, ed. K. Feireiss, Aedes, Berlin 1991, p. 31.

⁹⁷⁸ A. Gleiniger, *Szyszkowitz+Kowalski...*, op. cit., p. 174.



Ryc. 7.8. Michael Szyszkowitz, Karla Kowalski: Institut für Biochemie und Biotechnolog, Graz /AT/ 1991

Jego aranżacja – z kaskadą betonowych ścian jako rozpoznawalnym elementem – nie zapowiada funkcji edukacyjnej ani tym bardziej badawczej. Ta statyczna demonstracja plastyczna opiera się na wizualnym zunifikowaniu subtelnych detali z potężnym korpusem budynku realizowanym w betonowej konwencji⁹⁷⁹. Same szczegóły elewacji są natomiast swoistymi ornamentami, które domagają się odkodowania znaczeń⁹⁸⁰. Wśród nich dają się odczytać aluzje biomorficzne (ryc. 7.9). Wykreowane w ten sposób obrazy, chociaż mogą się wydawać nieco dziwaczne, nie są tak ofensywne, jak te w kompozycjach Coop Himmelblau. Kowalski wyjaśnia to: „W naszej twórczości zawsze łatwiej było wyrażać ważne treści, dzieląc je na błahe składowe. Być może próba poważnego wyeksplikowania tych kwestii w ogóle nie zostałaby dostrzeżona”⁹⁸¹. Jak pisze Dimster, w przypadku duetu Szyszkowitz i Kowalski ekspresywny język formalny harmonizuje z programem funkcjonalnym, którego wyznacznikiem jest logika, a mimo to rozwiązanie jest zaskakujące i nieoczywiste⁹⁸². Pelkonen zaś zwraca uwagę na inny aspekt twórczości duetu Szyszkowitz+Kowalski – twierdzi ona, że projektowane przez nich ciężkie i uziemione antropomorficzne struktury przypominają Goetheanum w Dornach autorstwa Steinera⁹⁸³. Fenomen twórczości zespołu polega bowiem na połączeniu konwencji zorientowanej dekonstruktywistycznie z wieloprzestrzennym rzeźbiarstwem znanym z realizacji Gottfrieda Böhma oraz zespołu Fehlinga i Gogela pod wspólnym mianownikiem dziedzictwa poekspresjonistycznego.



Ryc. 7.9. Michael Szyszkowitz, Karla Kowalski:
Institut für Biochemie und Biotechnologie - detal,
Graz /AT/ 1991

Świadomym zabiegiem projektowym było złamanie oczywistości tej kompozycji, która przypomina swego rodzaju układankę⁹⁸⁴. Same fasady mają układ reliefu. Frank Werner pisze, że budynek Instytutu Biochemii i Biotechnologii rozpoczyna serię projektów, w których pracownia Szyszkowitz+Kowalski stosuje zasadę nakładania na siebie warstw pionowych i poziomych rastrów przy jednoczesnym wykorzystaniu zjawiska fluktuacji między poszczególnymi zapisami i odczytami tak kodowanych znaczeń⁹⁸⁵. Jeszcze inne skojarzenia wywołują pozbawione osiowości wielokierunkowe układy schodów – przywodzą one na myśl twórczość wspomnianego tutaj berlińskiego zespołu Fehling+Gogel, który pod względem kształtowania układów

⁹⁷⁹ M. H. Contal, *Institutes of Biochemistry and Biotechnology, TU*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. C03.

⁹⁸⁰ Ibidem.

⁹⁸¹ K. Kowalski, *Vorwort*, [in:] *Monster und andere Wahrheiten...*, op. cit., p. 6; przeł. A. S.

⁹⁸² F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 212.

⁹⁸³ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 58.

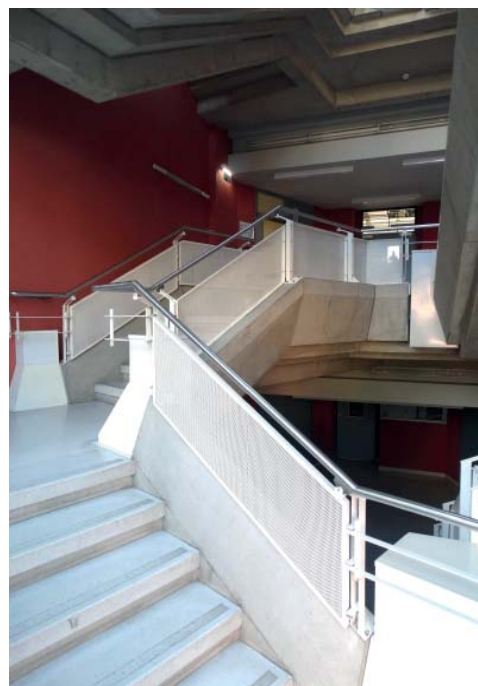
⁹⁸⁴ A. Gleiniger, *Szyszkowitz+Kowalski...*, op. cit., p. 14.

⁹⁸⁵ F. R. Werner, *Narrativ...*, op. cit., p. 16.

komunikacyjnych w projektowanych przez niego budynkach kontynuował późnoekspresjonistyczną szkołę Scharouna (ryc. 7.10). W budynku Instytutu Biochemii i Biotechnologii ciągłość układu funkcjonalnego została w wielu miejscach przerywana pomieszczeniami o specjalnym przeznaczeniu, co znalazło odzwierciedlenie w układzie elewacji. Jej zróżnicowanie jest efektem określonej procedury projektowej, która skutkuje uznaniem priorytetu rozplanowania rzutu nad ukształtowaniem zewnętrznej struktury budynku. To również potwierdza związki z niemiecką tradycją „odwewnętrznego” formowania dzieła, charakterystycznego dla wczesnej Szkoły Berlińskiej, a jednocześnie stanowi przeciwieństwo architektonicznego konceptualizmu, dla którego fundamentalna jest organizacja bryły budynku.

Pracownia zasłynęła z organicznych, a ściślej mówiąc zoomorficznych odwzorowań rozpoznawalnych w bryłach, fasadach i detalu budynków firmowanych jej znakiem. Kowalski twierdzi, że narracyjność ich architektury (rozumiana jako przeciwieństwo abstrakcji) może katalizować procesy, które mają realny wpływ na ludzką egzystencję⁹⁸⁶. W opinii

Blundella Jonesa zręczność tych artystycznych wypowiedzi polega na tym, że odwzorowania w nich form zaczerpniętych z natury mają jedynie charakter sugestii, a nie przesadnie dosłownej prezentacji, dzięki czemu pozostaje miejsce na interpretację. Co więcej, nie zakłócają one układów funkcjonalnych ani generują przesadnie dużych kosztów inwestycji⁹⁸⁷. Pomimo że język architektoniczny, jakim posługuje się zespół, wyraźnie złagodniał z początkiem XXI wieku, architekci zdołali wykreować rozpoznawalny styl, współokreślając tożsamość Szkoły Grazkiej. Ponieważ właściwa jej naturze jest różnorodność, Szyszkowicz nazywa nowoczesne miejskie realizacje „wysoce ekspresyjnymi składnikami wspólnej kwestii architektonicznej”⁹⁸⁸. I tak jeszcze jednym wymownym przykładem ekspresyjnej architektury opierającej się na biomorficznych wzorcach jest Das Grazer Kindermuseum (Grazkie Muzeum Dziecięce – ryc. 7.11). Budynek zlokalizowany na obrzeżach parku Augarten, będący już sam w sobie eksponatem, również jest implikacją omawianego ruchu artystycznego. Autorką projektu jest wywodząca się z pracowni dyplomowej Domeniga Hemma Fasch wraz z Jakobem Fuchsem.



Ryc. 7.10. Michael Szyszkowicz, Karla Kowalski:
Institut für Biochemie und Biotechnologie - wnętrze,
Graz /AT/ 1991

⁹⁸⁶ K. Kowalski, *Das Sichtbare vom Unsichtbaren*, [in:] *Monster und andere Wahrheiten...*, op. cit., p. 56.

⁹⁸⁷ P. Blundell Jones, *Preface*, [in:] *Houses by Szyszkowicz+Kowalski*, ed. K. Wilhelm, Birkhäuser, Basel 2003, p. 9.

⁹⁸⁸ M. Szyszkowicz, *An aerial view*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. 48; przeł. A. S.



Ryc. 7.11. Hemma Fasch, Jakob Fuchs: Das Grazer Kindermuseum, Graz /AT/ 2003

Budynek wyróżnia się z parkowej roślinności jako masywna antracytowa rzeźba osadzona lekko na szklanym cokole poniżej poziomu otaczającego terenu. Zastosowanie liniowych przeszkleń sprzyjało stworzeniu formy otwartej na dialog z otoczeniem i pozwoliło wykreować wizerunek instytucji ogólnodostępnej. To szczególnie istotne w kontekście biomorficznych konotacji, które mogłyby wydać się kontrowersyjne wobec oferty skierowanej do najmłodszych użytkowników. Grupę docelową stanowią bowiem dzieci w wieku od trzech do dwunastu lat, a program opiera się na możliwie jak największej interakcji podmiot–przedmiot. Blundell Jones ocenia, że niezależnie od ekspozycji, doświadczaniu budynku samego w sobie towarzyszy ekscytacja. Odważna architektura ma sprzyjać eksperymentalnemu charakterowi muzeum, które rezygnując z tradycyjnie pojmowanej propozycji ekspozycyjnej, stawia sobie za cel zachęcenie młodego pokolenia do samodzielnych odkryć.

Wobec współczesnego prymatu bezpieczeństwa budownictwo powiązane z tematyką dziecięcą zwykle się definiować przede wszystkim jako miejsce ochrony. Tutaj przyjęto schemat estetyczny odbiegający od stereotypowych rozwiązań, przy czym idea ogólna zasadzała się na rozróżnieniu pojęć *dziecięcy* i *dziecinny*.

Standardowe wielobarwne aranżacje stosowane w przedszkolach nie miały tu racji bytu, gdyż jak twierdzą architekci: „Różnicowane kolory na tle parku okazałyby się zbyt dominujące”⁹⁸⁹. Ten przypadek okazał się więc bardziej wymagający choćby w kwestii dostosowania charakteru budynku do otaczającej zieleni parkowej.

Zagadnienia formalne łączą się tutaj z aspektami funkcjonalnymi. Poprzedzającą wieloprzestrzenne wnętrze strefę wejściową celowo ukształtowano jako stosunkowo wąską i niską, co może być odczytywane jako odniesienie do uwarunkowań anatomicznych. Pochyła ściana nie tylko pozwoliła nadać bryle niekonwencjonalny kształt, ale także lepiej doświetlić elewację zasłanianą przez drzewa. Wprowadzenie dodatkowych promieni słonecznych umożliwiły też wstęgowe przeszklenia w szedowym dachu przypominającym zwierzęcy pancerz. Poza zestawieniami okien sama ukształtowana wspornikowo bryła jest jawnym odwołaniem do świata żywych istot. Przywodzi na myśl omawianą wcześniej wiedeńską realizację Domeniga. Także tutaj wykusz agresywnie wyłania się z wnętrza niby ostry klin przypominający nos⁹⁹⁰. Dodatkowo taką plastyczną narrację wzmagają umieszczone w narożnikach rury spustowe odwadniające dach – elementy wyraźnie wystające poniżej dolnego lica nadwieszenia. Ciekawe rozwiązanie techniczne stanowią nawietrzniki zlokalizowane w podcieniu, jaki wytworzyła ta wspornikowa konstrukcja. Oddolnie doprowadzają one powietrze do głównej hali i tak kanały wentylacyjne celowo wyeksponowane we wnętrzach sprawiają, że odniesienia do wiedeńskiej kasy oszczędności są rozpoznawalne na wielu płaszczyznach. Architekci deklarują: „Jak najwięcej elementów architektonicznych chcieliśmy wyeksponować tak, aby były widoczne jako coś intrygującego dla dzieci, gdyż to wzmacnia ich ciekawość”⁹⁹¹. Uwidacznia się tu odważne podejście projektantów, które jednak przy zachowaniu powściągliwości, pozwoliło uzyskać dość racjonalny, a jednocześnie oryginalny rezultat.

ZNACZENIE NARRACJI BIOMORFICZNEJ

Niemiecki ekspresjonizm ewoluował według Klotza dwojako. Pierwsza ze ścieżek jego rozwoju opierała się na wykorzystaniu siły oddziaływania krystalicznych kształtów, druga biegła torem odwołań do potencjału form organicznych⁹⁹². Zdaniem Amsoneita właśnie ta specyficzna „bioarchitektura” zainicjowana w Niemczech stała się najbardziej udanym antyestablishmentowym produktem kulturowym⁹⁹³. Determinacja w poszukiwaniach alternatywy rozwojowej wydaje się bowiem charakterystyczna dla tendencji ekspresjonistycznej w całym jej czasowym spektrum.

Uzasadnienia obecności form zoomorficznych we współczesnej architekturze można upatrywać w różnych źródłach, niezależnie od nurtu ekspresjonistycznego. Można się ich doszukać w prądowej sztuce, w której postać zwierzęca wyobrażała bóstwa. Trudno stwierdzić, czy istnieje relacja pomiędzy takim przeszłym zapotrzebowaniem kulturowym a symboliką współczesnych konstrukcji. Tak czy inaczej, aktualny ogląd sytuacji

⁹⁸⁹ W. Czaja, *Großes Kind sein dürfen*, „fasch & fuchs” 2006, 03, p. 16; przeł. A.S.

⁹⁹⁰ Ibidem.

⁹⁹¹ Ibidem.

⁹⁹² H. Klotz, *Vision der Moderne...*, op. cit., p. 22.

⁹⁹³ W. Amsoneit, *Contemporary European architects...*, op. cit., p. 20.

pozwała stwierdzić, że biomorficzne ukierunkowanie stanowi od niedawna zamknięty rozdział niemiecko-austriackiej myśli architektonicznej. Odegrało ono jednak rolę realnej alternatywy względem dekonstrukcji, która wprawdzie najpełniej wyrażała późną ideę ekspresjonizmu, ale w pewnym momencie ograniczyła się do pozbawionej głębszej refleksji, modnej stylizacji budynków. Co więcej, będąc w istocie bezpośrednim przekładem teorii krytycznej Adorna na różne dyscypliny twórcze, dekonstrukcja wyrażała nihilizm końca tysiąclecia. Nurt biomorficzny natomiast – w formie, w jakiej zaistniał na terenach Austrii i południowej części Niemiec – odegrał ważną rolę jako subtelna afirmacja życia, nie wywołując żadnego ideologicznego zderzenia z postmodernistyczną ironią. Kowalski wyjaśnia, że aranżacja strukturalna jest dla architektury wyzwaniem możliwości egzystencjalnych, podczas gdy centralną treść formy stanowi interpretacja życia⁹⁹⁴. Taka deklaracja autorska wydaje się celnym uzasadnieniem dla podejścia, które reprezentują wszyscy bez mała przedstawiciele alternatywy biomorficznej.

Zwraca też uwagę, że tendencja skoncentrowała się w kilku określonych ośrodkach. Oprócz Stuttgartu rolę kluczowych lokalizacji dla rozwoju orientacji ekspresjonistycznej przejęły dwa największe miasta austriackie. Tutaj jednak, jak zauważa Pelkonen, specyficzna sytuacja polega na tym, że „zapotrzebowanie na eksces w Grazu wygląda inaczej niż w Wiedniu”⁹⁹⁵. Zdaniem badaczki język architektoniczny, jakim posłużył się w swoim wiedeńskim projekcie Domenig, jest najbardziej zbliżony do prezentowanych przez grupę Coop Himmelblau ekspresywnych „struktur wybuchowych”, dzięki którym budynki odcinały się od szarości otoczenia⁹⁹⁶. Architektura w Grazu bowiem nie ewoluowała w stronę destrukcji, interpretowanej jako – widoczne w Wiedniu – niszczenie społecznie chronionej tradycji, lecz raczej manifestowała wolność poprzez odkrywanie „nowej żywotności”, co czyniło ją bezkompromisową i kontrowersyjną⁹⁹⁷. Neoekspresjoniści w Grazu nie byli przychylni postulatowi głoszonym w latach 20. przez Tauta, domagającego się odrzucenia bagażu tradycji, lecz koncentrowali się na odejściu od modernizmu, uznanemu właśnie za zimny, nieżyłowy i wrogi ekspresywnemu językowi architektury⁹⁹⁸. Wyznacznikiem stał się więc indywidualizm, który jako kontestujący wzorce konserwatywne i modernistyczne nie poszukiwał uniwersalnych modeli, lecz ponad wszystko stawiał unikalność rozwiązań. Toteż wśród dzisiejszych naśladowców sztuki ekspresjonistycznej inspiracje światem naturalnym nie zawsze są, wbrew pozorom, zamierzone. To konsekwencja dążenia do osiągnięcia oryginalności za wszelką cenę, bowiem „współcześni ekspresjoniści z końca XX i początku XXI wieku też mogą specjalnie lub przypadkiem nie wiedzieć, że ich twórczość przypomina coś, co już zostało stworzone, i zawsze starają się podkreślać nowość i niepowtarzalność własnej twórczości”⁹⁹⁹. Innowacyjność, tak pożądana w dzisiejszym świecie, skutkuje nadinterpretacją w kwestii form architektonicznych.

⁹⁹⁴ K. Kowalski, *Vorwort...*, [in:] *Monster und andere Wahrheiten...*, op. cit., p. 6.

⁹⁹⁵ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 41; przeł. A. S.

⁹⁹⁶ Ibidem.

⁹⁹⁷ E. Gross, *With the eyes of the architect*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. VI.

⁹⁹⁸ F.R. Werner, *Graz versus Vienna: Honni soit qui mal y pense*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., pp. XIII–XIV.

⁹⁹⁹ T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze...*, op. cit., s. 17.

Wracając do aspektów terytorialnych, należy podkreślić, że Graz jako ośrodek rozwoju myśli estetycznej inspirowanej naturą bezwzględnie wymaga wyróżnienia na tle innych współistniejących. Zestawienie budynków powstałych po 1990 roku wskazuje, że chociaż język formalny stawał się coraz bardziej powściągliwy i surowy, to fundamentalne założenia pozostały niezmiennie¹⁰⁰⁰. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują ewidentnie zapraszające przestrzenie wejściowe, zwielokrotnione linearne elementy, które zarazem tworzą znaki ułatwiające orientację w tych zdynamizowanych aranżacjach, oraz otwarty układ i kontrastowe zestawienia elementów kompozycji¹⁰⁰¹. Nie tylko te funkcjonalne i plastyczne walory, ale także wspólne ze Szkołą Grazką podstawy ideologiczne sprawiły, że to nowe ukierunkowanie zdołało się utrwalić w rozwoju austriackiej i niemieckiej architektury i na jej tle wyróżnić.

Charakterystyczną cechą powojennego wystawiennictwa architektonicznego był odwrót od prezentowania gotowych rozwiązań¹⁰⁰² i na takiej samej zasadzie Szkoła Grazka poszukiwała nowej formuły dla architektury owładniętej myślą modernistyczną. Ponad wszelką wątpliwość całe to ukierunkowanie architektury stało się zauważalne dzięki zaangażowaniu środowisk związanych z Technische Universität Graz. Ośrodek odegrał ważną rolę przede wszystkim jako miejsce organizacji warsztatów artystycznych, umożliwiając młodym ludziom pochodzącym z różnych zakątków świata wymianę poglądów¹⁰⁰³. Początek dało tej inicjatywie uruchomienie Studia Revolution, w którym możliwa stała się dla uczestników wymiana doświadczeń uzyskanych w pracowniach projektowych Europy, a także Japonii i USA. Architektoniczną debatę pobudziło też otwarcie ośrodka artystycznego Forum Stadtpark i organizacja festiwalu Steirischer Herbst, co w następstwie doprowadziło do zawiązania stowarzyszenia Haus der Architektur¹⁰⁰⁴. Jak twierdzi Szyszkowitz, instytucja przyczyniła się do tego, że postępową architektura mogła stać się przedmiotem zainteresowania szerszego grona odbiorców, w tym również lokalnych polityków, co w konsekwencji wpłynęło na poprawę urbanistycznego krajobrazu¹⁰⁰⁵. Grigor Doytchinov pisze, że środowisko architektoniczne w mieście tworzyli ludzie kolektywnie sprzeciwiający się utrwalaniu popularnych wówczas na świecie wzorców i chociaż reprezentowali oni zróżnicowane podejście, to udało się uzyskać jednorodny wizerunek Szkoły Grazkiej¹⁰⁰⁶. Miasto stało się więc kolebką nowej awangardy, zbuntowanego pokolenia nonkonformistycznych architektów, którzy zaproponowali nowe formy komunikacji niewerbalnej oraz materializacji idei poprzez architekturę¹⁰⁰⁷. Titz konkludował, że Szkoła Grazka niejednokrotnie przekraczała granice utopii wręcz bezprecedensowo w skali międzynarodowej, a jednak dzięki *Realpolitik* jej projekty mogły być – i były – wdrażane¹⁰⁰⁸, choć niewątpliwie taka inicjatywa wymagała pewnego konsensusu społecznego.

¹⁰⁰⁰ G. Doytchinov, *The intellectual potential of individualism...*, op. cit., p. IV–V.

¹⁰⁰¹ Ibidem.

¹⁰⁰² E.-L. Pelkonen, *Exhibit A: exhibitions that transformed architecture, 1948–2000*, Phaidon Press, b.m. 2018, p. 20.

¹⁰⁰³ E. Gross, *With the eyes of the architect...*, op. cit., p. VI.

¹⁰⁰⁴ P. Blundell Jones, *New Graz Architecture...*, op. cit., p. VIII.

¹⁰⁰⁵ M. Szyszkowitz, *An aerial view...*, op. cit., p. 39.

¹⁰⁰⁶ G. Doytchinov, *The intellectual potential of individualism...*, op. cit., p. IV.

¹⁰⁰⁷ F.R. Werner, *Graz versus Vienna...*, op. cit., p. XIII.

¹⁰⁰⁸ W. Titz, *Architecture in Graz, [in:] Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. IX.

Powołujący się na twórczość Domeniga Kapfinger stwierdził, że Graz jest miejscem, gdzie wylewna ekspresja barokowa bezkompromisowo ewoluowała w stronę radykalnej i odważnej formy, zwróconej jednocześnie przeciwko eleganckiej obiektywizacji¹⁰⁰⁹. Dokonania przedstawicieli Szkoły Grazkiej stały się żywym dowodem tego, że modernizm nie wyznaczył jedynej drogi, jaką może podążać współczesne budownictwo. Wprawdzie niektórzy uznani projektanci wywodzący się z tego miasta, Klaus Kada na przykład, całkowicie porzucili w końcu lat 70. słownik organiczny¹⁰¹⁰, ale realizacje będące pokłosiem takiego sposobu myślenia są nadal widoczne w XXI wieku. Obiektem, który z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się symbolicznie zamykać ten etap rozwoju, jest Kunsthaus Graz (Muzeum Sztuki w Grazu). Dzieło Petera Cooka i Colina Fourniera stanowi bowiem świadectwo oddzielenia się języka form organicznych od ekspresjonistycznych korzeni i przejście w wymiar surrealistyczny, a wypowiedzi tych autorów pozwalają przyjąć, że jest to konwencja wręcz celowo groteskowa. Szyszkowitz zresztą cytuje Cooka, który z właściwą sobie dezynwolturą konstatuje, że „w gruncie rzeczy Graz jest jak Disneyland”¹⁰¹¹. Przywołany wcześniej Titz uznaje Muzeum Sztuki za jeden z dwóch ostatnich przykładów unikalnego stylu Szkoły Grazkiej. Wraz z wyspą na rzece Mur, zagospodarowaną według projektu Vita Acconciego, realizacje te mogą być według niego postrzegane jako przejaw historycznego continuum wówczas, gdy wydawało się, że ruch ten już całkowicie zaniknie¹⁰¹². Biomorfizm nie może więc być w prosty sposób zakwalifikowany jako komponent dzisiejszego ekspresjonizmu. Korelacja pomiędzy tymi dwoma polami współczesnego rozwoju architektonicznego rodzi jednak szereg interpretacji, które przekonują, że nie można mówić o ewolucji myśli ekspresjonistycznej w Niemczech i Austrii bez udziału narracji biologicznej.

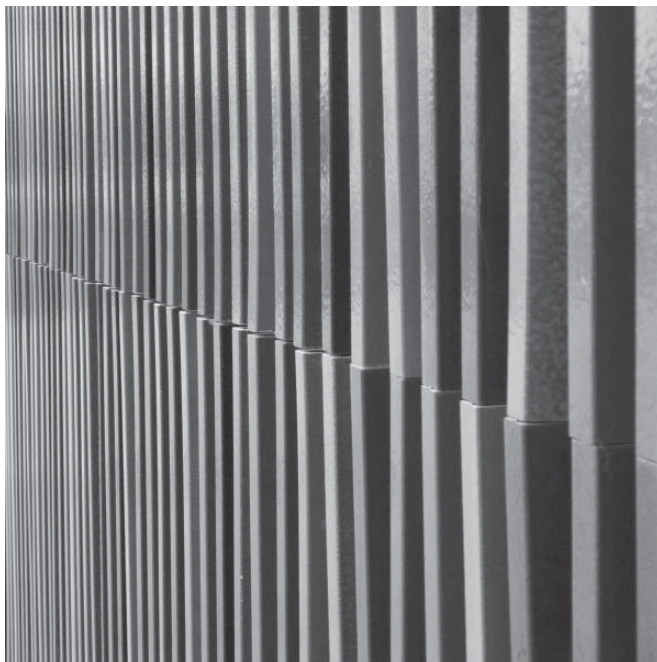
¹⁰⁰⁹ O. Kapfinger, *Das Ende der Bohème. Österreichische Architekturszenen seit 1975*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich...*, op. cit., p. 54.

¹⁰¹⁰ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 58.

¹⁰¹¹ P. Cook, *Alpbacher Architekturgespräche*, 2002, [as cited in:] M. Szyszkowitz, *An aerial view...*, op. cit., p. 33; przeł. A.S.

¹⁰¹² W. Titz, *Architecture in Graz...*, op. cit., p. XI.

WIELOWYMIAROWOŚĆ EKSPRESJONISTYCZNEJ
STRATEGII KOLORYSTYCZNEJ



Na poprzedniej stronie:

**Matthias Sauerbruch, Louisa Hutton, Juan Lucas Young: Museum Brandhorst,
Monachium /DE/ 2009**

fot. Aleksander Serafin

ROLA KOLORU

Kolor wpływa zarówno na wizualny, jak i na emocjonalny odbiór architektury. Pomijając aspekt użyteczności, który przejawiał się w zastosowaniu informacyjnym, ochronnym czy cieplnym, na przestrzeni wieków barwa pełniła w budynkach i budowlach głównie funkcję ozdobną, przy czym w pewnych obszarach miała charakter performatywny. Pierwotnie performatywność nie była identyfikatorem tego, co z dzisiejszego punktu widzenia postrzegamy jako architekturę ekspresjonistyczną. Początkowo jednak myśl estetyczna rozpowszechniona w niemiecko-austriackiej kulturze, a jednocześnie mieszcząca się w ramach tego nurtu, objęła malarstwo. Dlatego też właśnie ten wymiar działalności artystycznej pozostaje w orbicie zainteresowań wielu współczesnych badaczy zajmujących się tematyką ekspresji koloru. Zgłębiająca tę dziedzinę Britta Reimann rozgranicza na przykład potencjał ekspresywny danej barwy jako czynnik istotowy barwy i w tym sensie jej obiektywny komponent od percepcji barwy jako czysto subiektywnie uwarunkowanej¹⁰¹³. Wobec takiego rozróżnienia ciekawym polem analizy wydaje się rola barwy w kontekście tych dzieł architektonicznych, które swoją ekspresję opierają właśnie na aspektach kolorystycznych.

TEORIA GOETHEGO I JEJ NASTĘPSTWA

Wszelkie dalsze rozważania – siłą rzeczy uwarunkowane historycznie – skłaniają do uwypuklenia znaczenia teorii Goethego w estetyce. Jego *Zur Farbenlehre* (*Nauka o barwach*) była podsumowaniem wieloletnich obserwacji prowadzonych w celu zrozumienia immanentnych praw plastyki. To dzieło łączące ambicje naukowo-przyrodnicze autora z humanistyczno-artystycznymi wyznaczyło cezurę w historii poglądów na kolor¹⁰¹⁴. Poeta dokonał wprawdzie zamachu na ugruntowaną teorię naukową¹⁰¹⁵, ale tylko taki eksperyment mógł stanowić wstęp do szerszej refleksji w estetyce. Wnikliwe analizy tekstów pozwalają zaś stwierdzić, że teoria ta ostrożnie wkracza także w sferę etyki*. Barwa odpowiadająca za ludzkie stany emocjonalne mogła stać się wreszcie użytecznym narzędziem ideologicznym. Ostatecznie rozprawa Goethego doprowadziła przede wszystkim do uniezależnienia koloru od innych środków wyrazu artystycznego i postrzegania go jako wyizolowanego czynnika¹⁰¹⁶. To stanowi podstawę do rozważań na temat udziału barwy w utrzymaniu ciągłości koncepcji ekspresjonistycznej.

* Goethe powoływał się w piśmie na kwestie etyczne, jednak nie poddawał zjawisk jakiegokolwiek ocenie moralnej. Przykładami tego bardzo ogólnego ujęcia są między innymi stwierdzenia:

„Ze zmysłowego i etycznego oddziaływania zarówno barw pojedynczych, jak i ich zestawień, [...] wynika ich działanie estetyczne” oraz „Każda barwa wywiera na człowieku specyficzne wrażenie i dzięki temu ukazuje zarówno oku, jak i duszy swą istotę. Wynika stąd, że barwę można stosować dla pewnych celów zmysłowych, etycznych i estetycznych”.

Nauka o barwach, 1810 [przeł. E. Namowicz], [w:] *Johann Wolfgang von Goethe. Wybór pism estetycznych...*, op. cit., s. 295 i 322.

Punktem stycznym odległych od siebie czasowo koncepcji – ekspresjonizmu oraz teorii Goethego – są między innymi średniowieczne i barokowe zainteresowania mistyką koloru. Sam autor *Fausta* pisał wprost, że barwa może mieć również znaczenie mistyczne¹⁰¹⁷. Ujawniają się tutaj odwołania do Rheinländische

¹⁰¹³ B. Reimann, *Farbe und Charakter. Das Porträt im Expressionismus am Beispiel des Werks Karl Schmidt Rottluffs bis 1923*, Britta Reimann, Saarbrücken 2003, p. 174.

¹⁰¹⁴ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 454.

¹⁰¹⁵ O. Müller, *Goethe i zasady świata barw*, przeł. S. Trzaska, „Autoportret” 2008–2009 nr 25–26, s. 5.

¹⁰¹⁶ P. Schmidt, *The conflict of colors*, [in:] *Chroma design architecture & art in color*, ed. P. Szmidi, B. Glasner, Birkhäuser, Basel 2010, p. 7.

¹⁰¹⁷ J.W. Goethe, *Nauka o barwach*, 1810, przeł. E. Namowicz, [w:] *Johann Wolfgang von Goethe. Wybór pism estetycznych*, op. cit., s. 323.

Mystik (Nadreńskiej Szkoły Duchowości), reprezentowanej głównie przez Mistrza Eckharta, zwłaszcza w kontekście szczególnie go interesującej „jedności mistycznej” jako zagadnienia nierozstrzygalnego z perspektywy średniowiecznej scholastyki. Goethe stwierdza kategorycznie: „Lepiej jednak nie narażać się pod koniec na zarzut mistycyzowania, tym bardziej, że [...] i tak nie zabraknie [...] zastosowań i interpretacji alegorycznych, symbolicznych i mistycznych”¹⁰¹⁸. Tak też się stało w momencie pierwszego rozkwitu myśli ekspresjonistycznej – zainspirowani myślą Goethego twórcy wywiedli własne alegoryczne, symboliczne i mistyczne artystyczne rozwiązania.

Koncept został przeniesiony na grunt sztuki przez artystów zrzeszonych w monachijskiej grupie Der Blaue Reiter. Powołując się bezpośrednio na dzieło Goethego Kandinsky kontynuował wywód na kartach swego traktatu¹⁰¹⁹, przyjąwszy za podstawę założenie, że kolor umożliwia bezpośrednie oddziaływanie na duszę¹⁰²⁰. Jak zauważa Petra Schmidt, subiektywne postrzeganie koloru przez artystów takich jak Kandinsky ma swoje odzwierciedlenie w tradycji projektowania architektonicznego. Stanowi ono przeciwwagę dla aspektów funkcjonalnych, co przyczynia się do wyrównania wymiarów emocjonalnego i racjonalnego¹⁰²¹. Od początku XX wieku aż po architekturę najnowszą rysowała się tym samym w niemieckim dziedzictwie linia wyznaczająca specyficzną narrację uznania koloru za kompozyt architektonicznej semantyki. W zgodzie z nią Kandinsky zakładał, że czerwień powinna się zmaterializować poprzez jeden określony odcień, dlatego musi zostać „scharakteryzowana subiektywnie” i „oddzielona od innych kolorów”¹⁰²². Ważnym momentem na tle tego procesu było pojawienie się nurtu efemerycznego w konsekwencji działalności neoawangardy lat 60. i 70. XX wieku. Takim jednorazowym aktem uwolnienia się od kanonów chłodnego formalizmu był między innymi projekt Die Rote Bühne (Czerwona Scena), zrealizowany w 1984 roku według koncepcji Volkera Gienckego. Przedsięwzięcie odwołuje się zarówno do niemieckiej tradycji romantycznej, jak i do twórczości Nietzschego, jej następstw w europejskiej kulturze¹⁰²³. Tym razem filozof i poeta zostaje przywołany w skojarzeniu z koncepcją Das Theater der Grausamkeit (Teatr Okrucieństwa)*. Kompozycję sceny wyróżniał wyrazisty akcent – jednobarwny ekran o regulowanym zakrzywieniu, uformowany na pozór żagla rozpiętego na drobnej aluminiowej konstrukcji kratowej, co z kolei miało znaczenie w kontekście tendencji dynamicznych, pozostających w orbicie zainteresowań ekspresjonistów. Powierzchnia tak określonej przesłony zamykała perspektywę Placu Schloßberg. Niezwykle prostej aranżacji, która w gruncie rzeczy sprowadzała się jedynie do wizualnej ekspozycji czerwieni w przestrzeni miejskiej, towarzyszył niebłahy ładunek znaczeniowy. Działania takie wpisują się w pojęcie *architektury zaangażowanej*, realizowanej w tym wypadku w szerszej perspektywie – projektu kontrkulturowego, podejmowanego z nadzieją na ukonstytuowanie się takich architektonicznych wzorców w nowych programach społecznych.

* Teatr Okrucieństwa to koncepcja sformułowana przez Antonina Artauda. Opiera się ona na ograniczeniu roli słowa na rzecz gestu, z natury rzeczy wolnego od znaczeń i symboli. Tekst został zatem zdekonstruowany, a wypowiedziane słowo miało stać się jedynie elementem ekspresji. Wizja Artauda miała wymiar mistyczny i rytualny. Zakładał on, że prawdziwy teatr wymaga odrodzenia z uwzględnieniem afirmacji miłości, zbrodni, wojny i szaleństwa.

[Cf.:] A. Artaud, *Collected works*, vol. 4, ed. V. Corti, Calder and Boyars, London 1974, p. 65.

¹⁰¹⁸ Ibidem, s. 324.

¹⁰¹⁹ Wasily Kandinsky. *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki, Łódź 1996, s. 64.

¹⁰²⁰ Ibidem, s. 62.

¹⁰²¹ P. Schmidt, *The conflict of colors...*, op. cit., pp. 6–7.

¹⁰²² Wasily Kandinsky. *Język...*, op. cit., s. 249.

¹⁰²³ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 11.

Podstawowy wyróżnik dla koncepcji *Czerwonej sceny* stanowi intensyfikacja kolorystyczna. Jak twierdzi Pelkonen, odegrała ona ważną rolę w definiowaniu gatunku, który bazuje na schemacie osobliwości. Barwa z tego punktu widzenia nie jest już postrzegana jako stały atrybut architektury, lecz właściwość niezależna od całości¹⁰²⁴. Jest to zatem podejście konceptualne i całkowicie przeciwne kontekstualizmowi. Co więcej, to konfrontacja dwóch systemów filozoficznych, głęboko osadzonych w niemiecko-austriackiej tradycji, manifestująca wyższość Kantowskiej teorii transcendentalnej, zgodnie z którą właściwości rzeczy, tj. między innymi barwa, pozostają nieuchwytnie dla ludzkiego umysłu, nad Husserlowskim zwrotem ku świadomości i bezpośredniemu poznaniu.

Czerwona Scena była wyrazem wiary w możliwość zmiany paradygmatów estetycznych. Przedsięwzięcie uwidocznilo również wolę rozluźnienia więzi z tradycją architektoniczną¹⁰²⁵. Inną aranżacją, w której kolor stał się zagadnieniem centralnym, jest *Der Weltbaumeister* (Budowniczy Świata). Taut jako autor pierwotnej koncepcji zakładał już w 1919 roku, że dźwiękom można przypisać własności barwne. Projekt zrealizowała w 1993 roku grupa Coop Himmelblau we współpracy z kompozytorem Jensem Peterem Ostendorfem podczas doniosłego wydarzenia kulturalnego – cyklicznego festiwalu *Steirischer Herbst* w Grazu. Podstawowym założeniem było wystawienie trwającego ponad godzinę dramatu bez udziału aktorów. Działania opierały się wyłącznie na grze światła i fonii. Taut założył, że jego scenografia wymaga zastosowania zmieniających się czystych kolorów, na bieżąco dookreślanych dźwiękiem, co według architekta mogło wyrażać uniwersalny porządek rzeczy¹⁰²⁶. Zgadza się to z poszukiwaniem przez ekspresjonistów wyrazu w sztuce ogólnych praw – „ponadcywilizacyjnych” – i odpowiada charakterowi przypisywanemu przez nich nowej estetyce, która miała zdeklasować dotychczasowe kanony zachodniego świata.

Czytelna jest tutaj – w konkluzji – pełna analogia do twórczego podejścia Klee, dla którego centralnym punktem zainteresowań była analogia pomiędzy plastyką a patetycznym – jak sam określał – obszarem muzyki¹⁰²⁷. Taut z kolei nazywał swoją kompozycję „grą kolorów, które na zmianę wynurzają się i toną w powodzi dźwięków”¹⁰²⁸. Reinterpretatorzy jego projektu dowiedli, że dźwięk wspomagany barwą może być bardziej niż materia tworzywem sprzyjającym wizualizacji autonomicznej formy absolutnej¹⁰²⁹. Dwa przykłady z Grazu potwierdzają, że architektura zdominowana przez kolor może przybierać formę pojedynczego aktu, często przy tym redukowana w jej fizyczności do niemal szczątkowej postaci. Ta minimalizacja dotyczy też kategorii niematerialnej, a jednak wciąż dostępnej zmysłom – tonacji ograniczonej do pojedynczego koloru.

¹⁰²⁴ Ibidem, p. 26.

¹⁰²⁵ Ibidem, p. 28.

¹⁰²⁶ B. Taut, *Über Bühne und Musik*, 1919, [as cited in:] *Der Weltbaumeister*, 1993, [in:] <http://www.coophimmelblau.at/architecture/projects/weltbaumeister> [dostęp: 26.11.2018].

¹⁰²⁷ Paul Klee, *Z Dzienników*, 1909, przeł. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit., s. 269.

¹⁰²⁸ B. Taut, *Über Bühne und...*, op. cit.

¹⁰²⁹ E. Roelcke, *Das Licht tanzt*, „Die Zeit” 43, 1993, p. 11.

Także w ramach powszechnie identyfikowanego stylu neoekspresjonistycznego dają się zaobserwować działania twórcze zorientowane na wyabstrahowanie koloru jako elementu identyfikującego tę niemiecko-austriacką tradycję. Egzemplifikacją tej strategii jest sakralny zespół kościoła parafialnego św. Mateusza i kaplicy św. Hildegardy z towarzyszącą im zabudową mieszkaniową w Garath, dzielnicy Düsseldorfu (ryc. 8.1). Ten wielofunkcyjny kompleks zaprojektowany przez Gottfrieda Böhma identyfikuje plastyczny emblemat w postaci czerwonych detali. Ślusarka okienna w tym kolorze, konsekwentnie utrzymana we wszystkich budynkach, w połączeniu z kilkoma innymi akcentami świadczy o intencjonalności tego języka formalnego. Barwa miała tu zresztą uzasadnienie religijne. Architektura Böhma, pozostając w ideologicznej opozycji do prezentowanych wcześniej ruchów powiązanych z akcjonizmem, dowodzi, że poszukiwania nakierowane na ekspresję kolorystyczną mogą być niezależne od zagadnień światopoglądowych.



Ryc. 8.1. Gottfried Böhm: zabudowa wielofunkcyjna, Düsseldorf /DE/ 1972

WSPÓŁCZESNOŚĆ

Potrzeba jednolitości kolorystycznej ma swoje źródła już u Goethego, który uważał, że poszczególne barwy odpowiadają za określone nastroje, dlatego, „aby odczuć wypełnione poszczególne istotne działania, trzeba otoczyć oko całkowicie jedną tylko barwą”¹⁰³⁰. Zakładał on bowiem możliwość użycia wyselekcjonowanego koloru w obrębie kompozycji dla wywołania stosownych wrażeń. Wśród licznych współczesnych przykładów takich działań podejmowanych w sferze budowlanej jest jedna z siedzib monachijskiego magistratu (ryc. 8.2)*. Andreas Meck, jej generalny projektant, posłużył się konwencją minimalistyczną, właściwą nb. całej jego twórczości. Taka redukcjonistyczna postawa sprzyja uwypukleniu roli wybranego czynnika plastycznego. Jest nim kolor, za pomocą którego w tym konkretnym przypadku architekci zbudowali relację przestrzenno-plastyczną z usytuowanym po przeciwnej stronie ulicy ceglany wieżowiec – ważnym dla stolicy Bawarii świadectwem modernizmu – zaprojektowanym przez Hermanna Leitenstorfera. Celem, jaki przyjęli projektanci, było zapewnienie



Ryc. 8.2. Andreas Meck, Bernd Bayer, Wolfgang Amann, Susanne Frank: budynek administracyjno-biurowy, Monachium /DE/ 2007

* Zespół Meck Architekten, poza Andreasem Meckem, reprezentowali w przypadku tej realizacji również Wolfgang Amann, Susanne Frank oraz Bernd Bayer, który pełnił rolę kierownika projektu.

¹⁰³⁰ J. W. Goethe, *Nauka o barwach...*, op. cit., s. 295.

identyfikowalności dwóch obiektów¹⁰³¹. Te założenia obrazuje szkic, według którego wzajemne powiązanie budynków jest rozpoznawalne w perspektywie całej ulicy, a zarysowane pionowym pasem wyróżniającym się w pierzei (ryc. 8.3).

Nawiązanie do sąsiadującego zabytku nie jest jednak bezpośrednie. Dążenie do uzyskania efektu wizualnej spójności w kontekście urbanistycznym nie mogło w praktyce ograniczyć się tylko do ujednolicenia wykończenia fasad. Było uzasadnione różnicą wielkości i kształtów budynków oraz ich oddaleniem od siebie. Sytuacja wymagała wdrożenia rozwiązań, które wzmogą identyfikację nowego obiektu na tle miejskiego krajobrazu. Dlatego też do ceglanego korpusu dodano boczne skrzydło usytuowane prostopadle do ulicy i szczytowo dopasowane do obowiązującej wzdłuż niej linii zabudowy. Monolityczna konstrukcja żelbetowa kryje się za czerwonymi elewacjami, w których ślusarka okienna licuje z zewnętrzną powierzchnią ściany. Wśród podstawowych założeń przyświecających pracy zespołu było zapewnienie budynkowi rozpoznawalności poprzez zastosowanie czerwonej kolorystyki¹⁰³². Tym sposobem prosta, a jednocześnie wyrazista fasada emanuje spokojem w heterogenicznym otoczeniu. Paradoksalnie to nie ceglany główny trakt, lecz barwiona frontowa część budynku podlega integralnej identyfikacji z zabytkowym wieżowcem w perspektywie ulicy. Jak twierdzi bowiem Meck, proces projektowy wymaga zarówno stawienia czoła wyzwaniom natury technicznej, jak i uruchomienia w sobie krytycznej refleksyjności rozumianej jako zdolność do przyjęcia własnego punktu widzenia, a następnie rozwijania koncepcji w tym właśnie kierunku, zamiast dogmatycznego dopasowywania jej do zastanej sytuacji¹⁰³³. Właśnie z tego powodu Meck podjął decyzję o wzmoczeniu wyrazistości obiektu poprzez zastosowanie środka plastycznego, który zamiast podlegać ograniczeniom historycznym, wyraża raczej charakter własnej epoki.



Ryc. 8.3. Andreas Meck, Bernd Bayer, Wolfgang Amann, Susanne Frank: budynek administracyjno-biurowy, Monachium /DE/ 2007

ŚRODOWISKO GRAZU

Szczegółowe omówienie przedmiotowej kwestii wymaga powrotu do tematu aktywności środowisk twórczych związanych z austriackim rejonem Styrii. Środowiska te przecież znacząco uczestniczyły w kształtowaniu nurtu, który dziś można określić mianem nowego ekspresjonizmu. Wspomniane wcześniej poczynania, zarówno Gienckego, jak i grupy Coop Himmelblau, miały w Grazu charakter wybitnie performatywny. Witruwiańska wykładnia zdaje się wynosić te starania poza model ściśle architektoniczny. Wyłączając z kręgu zainteresowań przedsięwzięcia o charakterze efemerycznym i przenosząc rozważania do sfery *firmitas*, należałoby zwrócić szczególną uwagę na dokonania Kady. Projektant już na wczesnym etapie

¹⁰³¹ *Kopfanbau Stadtwerke, München*, [in:] <https://www.meck-architekten.de/projekte/id/2007-kopfanbau-stadtwerke/> [dostęp: 09.11.2018].

¹⁰³² *Ibidem*.

¹⁰³³ *Interview: Johanna Hansmann, prof. Andreas Meck*, [in:] *Jahresbuch 2016/2017*, Hochschule München – Fakultät für Architektur, München 2017, p. 65.

działalności kształtował żywotne formy w sposób pozbawiony dosłowności, co pozostawało w sprzeczności z ekspresywnym, antropomorficznym i biomorficznym formalizmem, silnie identyfikującym ruch skupiony wokół Domeniga, Hutha, Kowalski i Szyszkowitza¹⁰³⁴. Intencje Kady i twórców Szkoły Graz nie były więc tożsame, chociaż ich powinowactwem pozostaje tendencja neoekspresjonistyczna. Kada, w odróżnieniu od pozostałej części środowiska architektonicznego Grazu, nie eskaluje w swoich budynkach ekspresji w wymiarze rzeźbiarskim. Jego realizacje, jak twierdzi Kapfinger, nie stanowią inscenizacji dla dramatycznej rozgrywki między światłem i cieniem, a w zamian ilustrują otwartą i dostępną przestrzeń, eksponując wzajemne przenikanie wnętrza i zewnątrz¹⁰³⁵. Najlepszym przykładem takich zależności jest dom studencki WIST w Grazu (ryc. 8.4)*.

* Autorem budynku jest Klaus Kada wraz z głównymi projektantami: Christianem Lauferem i Gerhardem Mitterbergerem. Udział w pracach mieli także architekci: Elisabeth Steiner, Peter Szammer, Christof Degen, Margit Schmoll, Georg Kogler oraz Martin Pallier-Rosenberger.

Kompleks tworzą trzy pozornie swobodnie rozmieszczone ciągi apartamentów, których zestawienie wynika *de facto* z dopasowania ich położenia do granic nieregularnej działki przy jednoczesnym zachowaniu pierwotnej tkanki urbanistycznej od strony Wienerstraße. Określone rozplanowanie jest też wynikiem odwołania do miejscowej tradycji budowlanej, narzucającej w przeszłości na peryferiach miasta zabudowę nieruchomości gruntowych w układzie atrialnym. Przy zastanym układzie katastralnym takie wzorce postępowania skutkowały powstawaniem odpowiednio dużych dziedzińców, które w swoim zakresie organizowały życie mieszkańców. W kategoriach jakości życia projektanci nadali tej części dziedzictwa kulturowego charakter innowacyjny¹⁰³⁶. Walory użytkowe zostały dodatkowo uwydatnione przez rozproszone światło słoneczne, docierające przy takim rozwiązaniu także do odległych przestrzeni. Autorzy stworzyli funkcjonalny system na wpół publiczny, na wpół indywidualny, a więc integrujący nieformalnie strefy prywatną i społeczną¹⁰³⁷. Kierując się kryteriami urbanistycznymi, należałoby zatem uznać współistnienie obiegu wewnętrznego i zewnętrznego w ramach jednego zamierzenia inwestycyjnego.

Charakterystycznym elementem założenia jest przecinająca cały układ oś, której kierunek wyznaczono w odniesieniu do siedmiokondygnacyjnego apartamentu przyłączonego do pierwotnej zabudowy¹⁰³⁸. Zbieżna z nią jest linia długiego, zewnętrznego ciągu schodowego, dzięki czemu całe zamierzenie nabrało dynamicznego wyrazu. Drugim czynnikiem nadającym tej kompozycji żywotny charakter jest kładka o lekkiej konstrukcji, łącząca poszczególne części w obrębie całego założenia. Konwencjonalny wystrój fasad zastąpiono trójwymiarowymi strukturami, jakie tworzą charakterystyczne układy balkonów w połączeniu z drabinami umożliwiającymi ewakuację z górnej kondygnacji każdego pojedynczego apartamentu. Zestaw czerwonych paneli osłaniających balustrady jest najbardziej wyrazistym elementem identyfikującym całą realizację. Podobnymi ekranami osłonięto wyloty kanałów wentylacyjnych zlokalizowanych w innej części obiektu. Dodatkowo zastosowaną konwencję barwną podtrzymano w kondygnacji przyziemia poprzez wmontowanie nieregularnej, obłej formy w centralnej strefie, tak że jest ona rozpoznawalna po dwóch przeciwnych stronach bloku.

¹⁰³⁴ O. Kapfinger, *Transparenter Raum*, [in:] *Portraits österreichischer Architekten*, vol. 4: Klaus Kada, ed. O. Kapfinger, Springer, Wien 2000, p. 6.

¹⁰³⁵ Ibidem.

¹⁰³⁶ W. Titz, *Wiener Strasse students' hostel*, [in:] *Graz Architecture. Positions in the urban space focusing on the period as of 1990*, ed. M. Szyszkowitza, R. Ilsinger, trans. R. Watts, E. Cagala, P.F. Lorre, Haus der Architektur Graz, Graz 2009, p. E06.

¹⁰³⁷ *Portraits österreichischer Architekten...*, op. cit., pp. 44–47.

¹⁰³⁸ F. Dimster, *Die neue österreichische Architektur...*, op. cit., p. 116.



Ryc. 8.4. Klaus Kada: dom studencki WIST, Graz /AT/ 1991

Cały kompleks budynków łączy cechy potencjalnie sprzeczne. Titz zwraca uwagę, że właściwa tej formie wyrafinowana ekspresja architektoniczna została skonfrontowana z przejrzystą organizacją planu apartamentów¹⁰³⁹. Funkcjonalistyczne „identyfikatory” dały o sobie znać także w innym obszarze. Mianowicie rozróżbionym i zróżnicowanym plastycznie fasadom widocznym od strony głównej ulicy przeciwstawiono elewację północno-wschodnią. Długie wstęgi okien naprzemienne z pasami białego tynku sprawiają, że z tego punktu widzenia założenie poddaje się surowej konwencji modernistycznej. Ma to związek z ekspozycją na tereny porośnięte zielenią. Od tej strony zlokalizowano strefę pomieszczeń przeznaczonych do pracy wymagającej koncentracji. Zewnętrzne otoczenie jest dla użytkowników swoistym azylem wobec miejskiego zgiełku, jaki ewentualnie mógłby być odczuwalny od strony głównej ulicy.

Dom studencki w Grazu jest wśród wszystkich dzieł Kady tym, który wskazuje na szczególną rolę architektonicznego detalu. Autor definiuje kompozycję poprzez artykulację formalną pojedynczych elementów całościowej struktury, a ta werbalizacja poprzez zastosowanie czerwonych paneli wywołuje wrażenie bez troskiej zabawy¹⁰⁴⁰. Zschokke twierdzi jednak, że jest to tylko pozornie improwizowana metoda. Projektanci bowiem wdrożyli scenariusz, według którego z miejskiej tkanki należało wydzielić trójwymiarową przestrzeń, a następnie wypełnić ją przy zastosowaniu niezbędnych środków plastycznych. Zschokke uznaje takie rozwiązanie za bardziej wartościowe od stosowanego najczęściej w tradycyjnym mieszkaliństwie i charakteryzującego ciasne przestrzenie kompaktowych klatek schodowych i wind¹⁰⁴¹. Niewątpliwie więc założenie to wyznacza oryginalną ścieżkę postępowania w obszarze architektury.

Analogiczną strategię projektową wdrożyli zresztą w Monachium architekci Rainer Hofmann i Ritz Ritzer. Podobnie jak w budynku Kady, elewacja zaprojektowanego przez nich domu studenckiego została poprzedzona systemem czerwonych paneli. Jednak zastosowanie ortogonalnego układu przyczyniło się do znacznego uporządkowania całości, pomimo że zlokalizowane w drugim rzędzie ruchome przesłony sprawiają wrażenie ciągłej zmienności¹⁰⁴². Zasadnicza różnica pomiędzy obiektami naturalnie polega na odmiennej sytuacji urbanistycznej, ale zarówno w grazkim, jak i w monachijskim akademiku, wyznacznikiem kompozycyjnym jest żywa i czysta czerwień, która czyni te budynki rozpoznawalnymi.

Titz, którego komentarze zostały już wcześniej przywołane, uważa zrealizowaną wizję Kady za wypowiedź o charakterze społecznym¹⁰⁴³. Oryginalność układu komunikacyjnego oraz organizacji funkcjonalno-przestrzennej rezonują z prymarną dla tego projektu potrzebą zapewnienia wewnętrznej integracji akademickiej zbiorowości. Można zaryzykować stwierdzenie, że w wymiarze ponadindywidualnym także intensyfikacja kolorystyczna jest tutaj rodzajem symbolicznego przekazu. Tworząc tę aranżację, autorzy dali wyraz swoim aspiracjom dotyczącym odpowiedzialnego postępowania w obszarze domeny publicznej. Należałoby to utożsamiać z początkowymi dążeniami ruchu nowoczesnego w architekturze i jego formalnymi i etycznymi standardami¹⁰⁴⁴, które zresztą przenikają się wzajemnie. Barwa może sugerować określone idee i tak jest w tym wypadku.

¹⁰³⁹ W. Titz, *Wiener Strasse students' hostel...*, op. cit., p. E06.

¹⁰⁴⁰ E.-L. Pelkonen, *Achtung Architektur! Image...*, op. cit., p. 100.

¹⁰⁴¹ W. Zschokke, *Studentenwohnhaus WIST*, [in:] *Architektur im 20. Jahrhundert. Österreich...*, op. cit., p. 265.

¹⁰⁴² D.O. Bachmann, *Façades. How wonderful learning can be*, "Mevaco Showroom" 2007 (1), p. 15.

¹⁰⁴³ W. Titz, *Wiener Strasse students' hostel...*, op. cit., p. E06.

¹⁰⁴⁴ Ibidem, p. E06.

Wydaje się, że budowa domu studenckiego WIST była reakcją na ówczesną potrzebę ciągłego podkreślania różnorodności. Strategia kolorystyczna Kady nie obejmowała natomiast jedynie tego rodzaju architektury. Ważną realizacją w świetle omawianych zagadnień jest późniejsza Stadthalle Graz (ryc. 8.5), obiekt widowiskowy zlokalizowany na terenach przeznaczonych pod organizację targów*. Blundell Jones opisuje dzieło Kady posługując się pojęciem *ekspresji tektonicznej*¹⁰⁴⁵. Ponad wszelką wątpliwość jest to obiekt, który poprzez swą unikalną strukturę pozostawia ślad w świadomości odwiedzających miasto, a to ma z kolei ścisły związek z jego przeznaczeniem.

* Głównym projektantem budynku jest Michael Gattermeyer. Inwestycję zrealizowano na podstawie pracy konkursowej. Zwycięski projekt opracował Klaus Kada z zespołem w składzie: Michael Dejori, Peter Szammer, Ronald Schatz, Herbert Altenbacher, Alexander Kada, Vladislav Nedkov, Peter Eppich, Barbara Hatztenbichler. Model wykonał Hubert Schuller



Ryc. 8.5. Klaus Kada: Stadthalle, Graz /AT/ 2002

Budynek jest zintegrowany funkcjonalnie z miejskim centrum kongresowym. Główną część kompleksu stanowi rozległa sala audiowizualna poprzedzona od strony ulicy wieloprzestrzennym foyer. Założenie opierało się przede wszystkim na budowie spektakularnej konstrukcji dachowej, wspieranej jedynie przez cztery słupy, co podkreśla elastyczność funkcjonalną obiektu.

¹⁰⁴⁵ P. Blundell Jones, *Stadthalle civic hall*, [in:] *Graz Architecture. Positions...*, op. cit., p. 101.

Łączna długość takiego pasa zadaszenia sięgającego w głąb działki wynosi ponad sto pięćdziesiąt metrów. Sama jego wspornikowa część o szerokości przekraczającej pięćdziesiąt metrów przesłania plac poprzedzający główne wejście i dodatkowo wchodzi w zakres pasa drogowego. Takie sklepienie ponad otwartą przestrzeń publiczną przejmując funkcję portalu wejściowego, wejście bowiem nie zostało specjalnie wyróżnione.

Konstrukcja wymagała zastosowania wysokich wiązarów kratowych. Pomimo to całą górną strukturę udało się zdynamizować poprzez widoczne w ulicznej perspektywie krawędzie zbiegające się pod ostrym kątem. Boczna obudowa tej swoistej „megastruktury” składa się z lekkich i zarazem przesuwanych aluminiowych płyt warstwowych, a wyeksponowany w przestrzeni publicznej spód dachu wykończono blaszanymi panelami z nierdzewnej stali. Zastosowanie metalowych powierzchni sprzyja odbiorowi tej architektury jako nadzwyczaj żywej tkanki współtworzącej miejski krajobraz, jednak bardziej istotnym czynnikiem w tym znaczeniu jest plastyczny akcent pod zadaszeniem – struktura architektoniczna przypominająca pudło wyłaniające się ze szklanej elewacji od strony ulicy¹⁰⁴⁶. Ten wyrazisty czerwony element mieszczący salę konferencyjną zrównuje się z linią zabudowy, którą definiuje lico sąsiednich budynków. Jednym z nich jest bezpośrednio przylegający biurowiec – dziewięciopiętrowa przeszklona wieża, która akcentuje obecność całego kompleksu w strukturze miejskiej, a jednocześnie zamyka kompozycyjnie rys zadaszenia w perspektywie ulicy.

Można więc w przypadku tej realizacji mówić o innowacyjności o tyle, o ile jest to w ogóle możliwe w sferze architektury. Nowatorskie podejście polega tu na zaskakująco łatwym przejściu od dużych elementów do małych, w efekcie czego ten ogromny budynek nie sprawia wrażenia przytłaczającego¹⁰⁴⁷. Umiejętne operowanie skalą stało się skutecznym narzędziem w rękach projektantów, którzy podjęli się trudnego zadania wkomponowania wielkogabarytowego obiektu w przestrzeń potężnej arterii komunikacyjnej. Zespół umieścił w przestrzeni miejskiej nadzwyczaj dobitny akcent. Dwa czynniki wpłynęły na tak ekspresyjny rezultat. Pierwszym był dynamizm tej imponującej wielkością struktury, któremu przysłużył się umiętny dobór zarówno rodzaju konstrukcji, jak i jej ogólnych proporcji. Drugim – decyzja o zastosowaniu koloru jako głównego środka architektonicznego wyrazu, a poprzez ten właśnie składnik obiekt zbliżył się do pierwotnych założeń ekspresjonistycznych.

Kompleks Stadthalle Graz to przede wszystkim znak rozpoznawczy w skali miasta. Przeprowadzając swoistą prowokację w obrębie struktur urbanistycznych, Kada uzyskał zamierzony rezultat dzięki zastosowaniu artykulacji konstrukcyjnej, ale również ekspresji kolorystycznej. Stosując taki zabieg plastyczny, projektant mógł bowiem zaproponować realną opozycję wobec miejscowych dokonań Szkoły Grazkiej, którą cechowało stosowanie narracyjnych form biomorficznych. Wynika to z faktu, że korzenie jego twórczości tkwią po części w nowoczesności*, chociaż nie przekracza on granicy technokratyzmu. Kada zdołał przekonwertować modernistyczną utopię na pragmatyzm znaczony równowagą pojęć takich jak „przestrzeń, konstrukcja i funkcjonalność”¹⁰⁴⁸, co jednoznacznie należałoby odczytać jako współczesną alternatywę dla Witruwiańskiej Triady.

* Przyjmując architektoniczną retorykę Heinricha Klotza, należałoby stwierdzić, że twórczość Klausa Kady mieści się w kategoriach pojęcia *Druga Modernia* (niem. *Zweite Moderne*), która z kolei pochodzi z koncepcji Ulricha Becka. Ten niemiecki socjolog wiązał owo określenie ze współczesnością zdominowaną przez społeczeństwo informacyjne.

¹⁰⁴⁶ *Portraits österreichischer Architekten...*, op. cit., pp. 194–197.

¹⁰⁴⁷ P. Blundell Jones, *Stadthalle civic hall...*, op. cit., p. 101.

¹⁰⁴⁸ O. Kapfinger, *Transparenter Raum...*, op. cit., p. 26.

Posługując się literacką metaforą, Kapfinger określił Kadę jako tego, który „wytrwale niesie pochodnię modernizmu, nie przejmując się jego stylistycznymi dogmatami, które są niczym opadający popiół”¹⁰⁴⁹. Inny twórca – wydaje się znaczący w kontekście omawianych zagadnień – to Massimiliano Fuksas. Deklaruje on: „Moje myślenie o architekturze wykracza poza wszelkie »izmy«, a więc poza kwestię stylu”¹⁰⁵⁰. Była to reakcja na stwierdzenie Coriny Mersch podczas wywiadu z architektem. Podkreśliła wtedy, że nie dał się on „uwieść syrenom posmodernizmu”¹⁰⁵¹. Tutaj jednak centralnym punktem zainteresowań pozostaje nie tyle próba przyporządkowania do określonych nurtów, lecz warsztat twórczy, jakim wykazują się dwaj wymienieni projektanci.

ALPEJSKA ARCHITEKTURA I KONTEKST MIEJSCA

Zasadniczo wizerunek współczesnej niemiecko-austriackiej architektury kreują rodzime pracownie, ale umiędzynarodowienie rynku inwestycyjnego sprawiło, że szczególnie

* Autorami tego założenia są Massimiliano i Doriana Fuksas. Dokumentację wykonawczą opracowała austriacka pracownia Bernharda Bügelmayera.

w tych krajach wiele rozpoznawalnych obiektów pochodzi z biur spoza granic tych państw. Przykładem są dokonania włoskiego architekta, współautora centrum handlowego Europark (ryc. 8.6)*, wybudowanego w Salzburgu na zlecenie dużego koncernu. Pozioma linia dzieli ten budynek na dwie części. Sekcja wyłaniająca się ponad gzymsem jest swoistą scenografią oddalającą wszelkie skojarzenia z pragmatyzmem, jaki zwyczajowo cechuje komercyjną architekturę. Na dachu wykreowano autonomiczny krajobraz, który nie ma prostego uzasadnienia w kategoriach czysto budowlanych. Wedle Fuksasa obrazuje on trzy wyspy na morzu tak czerwonym, jak zachód słońca, co ma symbolizować trzy góry wokół Salzburga. W te struktury wnikają strumienie ludzi, wypełniając je muzycznym zapisem¹⁰⁵². Jest tu z jednej strony czytelna reminiscencja Architektury Alpejskiej, pompatycznej wizji Tauta, a z drugiej – materializacja poglądów Klee, który twierdził, że elementy formalne i ich wzajemne powiązania mogą być analogiczne do motywu i tematu w muzyce¹⁰⁵³. Owo hermetyczne środowisko ogranicza się swym zasięgiem do obrysu tego konkretnego obiektu budowlanego. Również kondygnacje niższe przypominają typowe dzisiejsze galerie handlowe. Wbrew deklaracji architekta, że modelując budynek postrzegał jego strukturę w kategoriach zestawu licznych przekrojów, ujawniających w różnych płaszczyznach rozmaite sekwencje kształtów¹⁰⁵⁴ – część nadbudowana silnie wyodrębnia się jako ekspresywna, kolorowa aranżacja.

Postrzeganie architektury przez Fuksasa odnosi się wielowymiarowo do zagadnień plastyki. Projektant jednak zastrzega, że „wpływ sztuki na architekturę nie powinien być od razu zauważalny. Nie lubię oczywistych źródeł inspiracji”¹⁰⁵⁵. Dopuszcza trzy rodzaje intencji poprzedzającej działanie projektowe – motywacje sentymentalne, intelektualne lub afektywne¹⁰⁵⁶. Intensywna kolorystyka ma w przypadku salzburskiego

¹⁰⁴⁹ Ibidem; przeł. A.S.

¹⁰⁵⁰ Corina Mersch rozmawia..., op. cit., s. 15.

¹⁰⁵¹ Ibidem.

¹⁰⁵² Europark 2, Salzburg, Austria, [in:] <http://fuksas.com/?p=1069> [dostęp: 5.12.2018; przeł. A.S.]

¹⁰⁵³ Paul Klee. O sztuce nowoczesnej, 1924..., op. cit., s. 281.

¹⁰⁵⁴ P. Jodidio, Architecture now! Vol. 2, Taschen: Köln 2001, p. 188.

¹⁰⁵⁵ Architektura dzisiaj, op. cit., s. 58.

¹⁰⁵⁶ Ibidem, s. 58.

centrum handlowego podłoże ekspresywne, chociaż wypowiedzi autora wskazują, że pierwiastek „tęskno – rozumowy” również uruchamia się w procesie tworzenia. Fuksas zresztą przekonuje: „Mnie interesuje ustalenie, czy udaje nam się przekazanie emocji” oraz że jest zorientowany na transplantację do architektury tych emocji, które towarzyszą społecznemu współżyciu¹⁰⁵⁷. Taki transfer pozwala odsłonić również podobieństwa pod tym względem z twórczością Kady, w którego pracach tak wielu krytyków odnajduje wyraz oczekiwań zbiorowości, pomimo że jest to twórczość bardzo zindywidualizowana. Potwierdzają to również deklaracje autorskie Fuksasa, który wzniośle głosi: „Architektura nie rodzi się z architektury i nie żywi się architekturą”¹⁰⁵⁸. Wskazuje on w ten sposób przede wszystkim na ciężar odpowiedzialności wynikającej z publicznego zaufania, jakim zostaje obdarzony projektant, bez względu na to, czy działa w obszarze powszechnej użyteczności, czy w sferze komercyjnej. Cytowane stwierdzenie jest też przestrożą przed pułapką konceptualizmu, stawiającego proces twórczy ponad samą materią architektury. Fuksas mówi: „Przez frustracje czy przez bezsilność, dalej wnosimy »dzieła« dla nas [samy] i dla redakcji czasopism fachowych”¹⁰⁵⁹. Uznając tę optykę, wolno stwierdzić, że salzburski projekt jawi się jako silnie emanująca kolorem, a tym samym obdarzona pewnym przekazem rzeźba w realnej przestrzeni miejskiej.



Ryc. 8.6. Massimiliano Fuksas: centrum handlowe Europark, Salzburg /AT/ 1997

¹⁰⁵⁷ Corina Mersch rozmawia..., op. cit., s. 13.

¹⁰⁵⁸ Ibidem, s. 10.

¹⁰⁵⁹ Ibidem, s. 11.

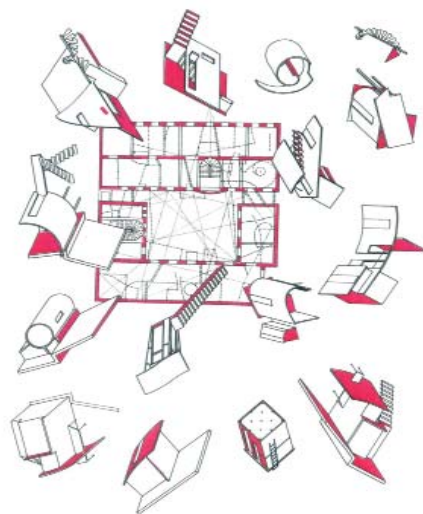
GABINET OSOBLIWOŚCI I WIELOBARWNA MOZAIKA

Analiza zagadnień barwnych w kontekście niemiecko-austriackiej architektury mogłaby prowadzić do błędnego wniosku, że ekspresja wyraża się tylko poprzez jednoznaczność kolorystyczną osiągalną dzięki wykorzystaniu czystości czerwieni. Tak oczywiście nie jest, ponieważ wyrazistość może się realizować poprzez inne strategie barwne, również znajdujące uzasadnienie w koncepcjach Goethego, a w konsekwencji i Kandinsky'ego. Wprawdzie dla nich obu każdy kolor miał pewien określony potencjał ekspresyjny *per se*, ale niezależnie od tego – siła oddziaływania na emocje była funkcją natężenia barwy.

Kolejną odsłoną ekspresji jest zatem pluralizm oparty na różnorodności kolorystycznej. Taki program przewiduje odejście od jednolitej barwy na rzecz wielu kolorów, przy czym są one przypisane wyodrębnionym obiektom składowym danego dzieła. Warunkiem koniecznym jest również nadanie wysokiego nasycenia poszczególnym elementom.

Do takiej interpretacji skłania lektura tekstu zatytułowanego *Der Blitz schlägt zweimal ein (Piorun uderza dwa razy)*. James Steele wyróżnia w nim wczesną działalność Rüdiger Lainera, który wspólnie z Gertraudą Auer zaprojektował przebudowę lokalu przy wiedeńskiej Hermannsgasse (ryc. 8.7). Realizacja ta jest postrzegana jako następstwo działalności Gropiusa, a w konsekwencji okazuje się zbieżna z dążeniami grupy Coop Himmelblau, chociaż nie charakteryzuje się porównywalnym radykalizmem. Amerykański badacz zwraca uwagę, że podstawowym założeniem, jakie przyjął tutaj Lainer, jest rozdzielenie poszczególnych elementów. Skądinąd jest to według niego następstwem upowszechnienia form architektonicznych postrzeganych poprzez symbol rysy¹⁰⁶⁰.

Taka matryca ideowa stała się podłożem również dla projektu zabudowy mieszkalnej przy Buchengasse, znanej powszechnie pod nazwą Haus mit Veranden (ryc. 8.8)*. Sama trójwymiarowa rozpoznawalność tego założenia została określona poprzez podwójne działanie – z jednej strony poprzez wykreowanie wystających elementów, uzasadnionych funkcjonalnie jako tytułowe werandy, a z drugiej poprzez wykonanie pozorowanych nacięć w ogólnej strukturze. Wśród wielu aspektów kompozycyjnych motyw pęknięcia pozostaje tu więc jedną z podstawowych determinant przestrzennych.



Ryc. 8.7. Rüdiger Lainer, Gertraud Auer: przebudowa apartamentu, Wiedeń /AT/ 1988

* Projekt opracował zespół Rüdiger Lainera, do którego należeli Oliver Sterl, Andrea Graßmugg, Stephan Klammer, Florentine Helmcke, Miriam Schneider. Autorem koncepcji kolorystycznej był Oskar Putz. Zwycięska praca konkursowa została wyłoniona w 2005 roku. Wybudowany w latach 2006–2008 kompleks zawiera ponad 250 mieszkań, a jego powierzchnia użytkowa przekracza 26 000 m², przy powierzchni zabudowy wynoszącej niemal 10 000 m². Projekt uwzględniał organizację ogólnodostępnych przestrzeni – ogrodów warzywnych, placów zabaw dla dzieci, a także miejsc rekreacyjnych na dachu, jednak najbardziej charakterystycznym rozwiązaniem są tytułowe werandy.

¹⁰⁶⁰ J. Steele, *Die Wiederkehr...*, op. cit., p. 17.

W swej wieloletniej działalności projektant inspirował się południowo – niemiecką tradycją aranżowania gabinetów osobiwości*. Wspólnie z Iną Wagner wyjaśnia on, że koncepcja ta była opracowywana w środowisku cyfrowym na poziomie wirtualnej abstrakcji i następnie wdrożona do praktyki architektonicznej w celu udostępnienia szerokiego zakresu inspirowanych obiektów¹⁰⁶¹. Lainer i Wagner wspólnie z Martinem Kompastem obrazują to sytuacją, w której kolekcjoner dysponujący wieloma intencjonalnie rozmieszczonymi eksponatami wybiera tylko niektóre z nich, a następnie zestawia je zaskakująco, często kontrowersyjnie¹⁰⁶². Właśnie dlatego istotą przedmiotowej aranżacji jest różnorodność, wyrażona między innymi poprzez kolorystykę. Co więcej, projektant odwołując się tutaj do określonej figury retorycznej – synekdochy w jej odmianie *pars pro toto* – stosuje strategię definiowania architektonicznej całości poprzez jej część¹⁰⁶³. Przykładem tego rodzaju działania może być zaaranżowanie intensywnie zarośniętego ogrodu wśród gęstej zabudowy inspirowane eksponatami w gabinetach osobiwości w postaci preparatów różnokolorowych roślin¹⁰⁶⁴. Notabene każdy element może być pojedynczą rzeźbą i zostać potraktowany indywidualnie, a jednocześnie stanowić część pewnej układanki¹⁰⁶⁵. Tym samym pojedyncze składniki układu zachowują estetyczną tożsamość poprzez jednoznacznie określoną barwę. Wszystkie razem tworzą natomiast mozaikę, a więc całościowy ornamentalny zbiór, w którym jednak nie dochodzi do zaniku odrębności poszczególnych barw. Właśnie takie strategie zostały wdrożone w projekcie zabudowy przy Buchengasse.

Więcej światła na tę materię rzuca wywiad, jaki innym razem Wagner przeprowadziła bezpośrednio z projektantem. Lainer przekonywał, że według niego tym, co dostarcza inspiracji, nie jest sam obiekt, lecz to, jak można się nim posłużyć. Inspirujący może się okazać nawet przedmiot codziennego użytku, ale dopiero gdy zostanie

* Gabinet osobiwości (niem. *die Wunderkammer*) to pomieszczenie z kolekcją dzieł sztuki lub innych wartościowych przedmiotów, aranżowane przede wszystkim w epoce renesansu i baroku. Termin został użyty po raz pierwszy już w XVI wieku, natomiast spopularyzował go Julius Schlosser w wydanej w Lipsku w 1908 roku monografii *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*.



Ryc. 8.8. Rüdiger Lainer: Haus mit Veranden, Wiedeń /AT/ 2008

¹⁰⁶¹ R. Lainer, I. Wagner, *Die Wunderkammer. Zur computerunterstützten Konzeption von Objekten und Räumen*, „Architektur und Bauforum” 3, 1997, p. 57.

¹⁰⁶² I. Wagner, M. Kompast, R. Lainer, *Multiple voices in the graphic design of a visual information system*, [in:] *PDC 2000. Proceedings of the Participatory Design Conference*, ed. T. Cherkasky, J. Greenbaum, P. Mambrey, J.K. Pors, New York 2000, p. 203.

¹⁰⁶³ Ibidem.

¹⁰⁶⁴ M. Büscher, M. Kompast, R. Lainer, I. Wagner, *The architect's Wunderkammer: aesthetic pleasure and engagement in electronic spaces*, [in:] *Digital creativity: a reader*, ed. C. Beardon, L. Malmberg, Swets and Zeitlinger, Lise-Abingdon-Exton-Tokyo 1999, p. 36.

¹⁰⁶⁵ J. Steele, *Die Wiederkehr...*, op. cit., p. 17.

wzbogacony dodatkowymi skojarzeniami i znaczeniami¹⁰⁶⁶. Czytelna jest wola nadania zwyczajnym rzeczom ponadnormatywnych znaczeń. Obiekty stają się nośnikami informacji, a tym samym zyskują rangę środka artystycznej ekspresji.

Zjawisko to funkcjonuje we współczesnej kulturze krajów niemieckojęzycznych jako koncepcja Fundbüro, której początki można łatwo rozpoznać w literaturze i sztuce surrealistycznej. Modelowanie opiera się przede wszystkim na reinterpretacji i wzbogaceniu za sprawą uwolnienia fantazji i pragnienia¹⁰⁶⁷. Istotne w tym aspekcie jest nieautorytarne kreowanie przestrzeni, uznanie jej za efekt działań oddolnych. Użytkownicy mogą bowiem intuicyjnie wypełniać ją obiektami pozostającymi w „zasięgu skojarzeniowym” tej przestrzeni¹⁰⁶⁸. Sam architekt wyjaśnia, że dąży do stworzenia wyodrębnionego środowiska, które pochłania inspirujące formy z otoczenia. Tak powstały niejednoznaczny kolaż wyrażający się różnorodnością barwną ma stymulować emocje poprzez wywoływanie sprzecznych skojarzeń¹⁰⁶⁹. Lainer objął więc własną koncepcję kolorystyczną szerokim polem znaczeniowym.

Odniesienia do tradycji są u Lainera wielopłaszczyznowe. Ujawniają się między innymi na poziomie poststrukturalizmu¹⁰⁷⁰, ale także w tej sferze pozostają pod wpływem inspiracji bazowej. Projektant uzasadnia, że ta strategia twórcza wymusza opór wobec naturalnej potrzeby systematyzowania przestrzeni. Skłania ona tym samym do przypadkowego grupowania tych składników realnej rzeczywistości, które następnie stymulują praktykę architektoniczną. Lainer wyjaśnia, że istotą gabinetu osobiwości jest zróżnicowanie zarówno samych eksponatów, jak i sposobu ich gromadzenia¹⁰⁷¹. Na poziomie konceptualnym projektant posługuje się też ideą „otwartego planowania”, które rozumie jako myślenie w kategoriach metafor obrazowych podlegających konfrontacji ze wstępnymi danymi, co w konsekwencji prowadzi do świadomego operowania sprzecznościami¹⁰⁷². Wskazane analogie pozwalają zrozumieć istotę stosowanej przez Lainera przenośni na tle doktryny poststrukturalistycznej.

Wykonane tutaj gesty plastyczne polegają na swobodnym, pozornie chaotycznym, rozmieszczeniu barw i kształtów. Należy jednak zaznaczyć, że za decyzją o ukształtowaniu przestrzennym przemawiały też w pewnym stopniu względy racjonalne. Później nieuporządkowany układ brył uwzględniał rozmieszczenie osi widokowych, a poprzedzony został niestandardowymi analizami oświetlenia. Zważywszy na zagęszczenie zabudowy okolicznych kwartałów, przyjęte rozwiązania okazały się efektywne użytkowo. Projektant pogodził tu eksponującą wewnętrzne sprzeczności formę z funkcjonalnością, a szeroki wachlarz kolorystyczny uczynił z tego założenia swoistą żywą enklawę na tle monotonii tradycyjnej zabudowy.

¹⁰⁶⁶ Wywiad Iny Wagner z Rüdigerem Lainerem, 30.08.2002, [as cited in:] A. Telier, T. Binder, G. De Michelis, P. Ehn, G. Jacucci, P. Linde, I. Wagner, *Design things*, The MIT Press, Cambridge (MA) – London 2011, p. 22.

¹⁰⁶⁷ M. Büscher, M. Kompast, R. Lainer, I. Wagner, *The architect's Wunderkammer...*, op. cit., p. 42.

¹⁰⁶⁸ I. Wagner, M. Kompast, R. Lainer, *Multiple voices in...*, op. cit., p. 203.

¹⁰⁶⁹ M. Büscher, M. Kompast, R. Lainer, I. Wagner, *The architect's Wunderkammer...*, op. cit., p. 36.

¹⁰⁷⁰ J. Steele, *Die Wiederkehr...*, op. cit., p. 17.

¹⁰⁷¹ I. Wagner, M. Kompast, R. Lainer, *Multiple voices in...*, op. cit., p. 202.

¹⁰⁷² H. Tellioglu, I. Wagner, R. Lainer, *Open Design Methodologies. Exploring architectural practice for systems design*, [in:] PDC 98. *Proceedings of the Participatory Conference*, ed. R. Chatfield, S. Kuhn, M. Muller, Seattle, 1998, p. 20.

Barwna architektura Lainera stanowi również odwołanie, przy całym jej zróżnicowaniu, do kwestii czysto plastycznych. Według autora taką inspiracją mogą być obrazy Ernsta Caramella, tylko pozornie niezwiązane z urbanistyką¹⁰⁷³. Te abstrakcyjne kompozycje oddziałują na odbiorcę nie tylko bogactwem kształtów, ale przede wszystkim kolorystyką, która szczególnie identyfikuje realizacje, takie jak ta przy Buchengasse. Tak oto ostre kąty trójkątnych i trapezoidalnych kształtów określają pozorowaną dynamikę tego założenia, a jednocześnie charakterystyczne pastelowe kolory obrazują realizację założeń kompozycyjnych austriackiego malarza we wszystkich trzech wymiarach. Ta nadzwyczajnie skomplikowana struktura urbanistyczna tworzy wyróżniającą się na tle otaczającej zabudowy kolorową przestrzenną mozaikę.

Spojrzenie na budynki Lainera poprzez pryzmat malarstwa Caramella pozwala zrozumieć estetyczną istotę także innego projektu autorstwa tego architekta – centrum rozrywki Pleasure Dome (ryc. 8.9)*, realizacji, w której „dystrybucja koloru” również stanowi niezwykle ważną materię, choć zapożyczenia formalne nie są w jej przypadku aż tak czytelne, jak w zabudowie mieszkalnej przy Buchengasse. Głównym założeniem było posadowienie właściwej formy architektonicznej na swego rodzaju postumencie. Tę nadrzędną część tworzą masywne szare bloki symbolizujące skały – czytelne odniesienie do „poetyki gór”, jednego z czynników kształtujących niemiecko-austriacką tradycję ekspresjonistyczną. Kubatury te wyłaniają się z podstawy będącej barwną półprzezroczystą matrycą. Wchodzą one w wizualną reakcję z otoczeniem, ale też swoją wyrazistą kolorystyką narzucają sąsiedztwu własne standardy, ujawniając ekspresyjną naturę tej kompozycji pomimo dominującego w niej geometrycznego porządku i względnej stateczności.



Ryc. 8.9. Rüdiger Lainer: Pleasure Dome, Wiedeń /AT/ 2001

* Centrum rozrywki Pleasure Dome stanowi swego rodzaju rozszerzenie wiedeńskiego kompleksu mieszkalno-usługowego Gasometer. Poza głównym autorem w skład zespołu projektowego wchodził architekt: Christian Fötschl, Gottfried Seelos, Michael Lange, Tadeusz Chimiak, Jaroslav Travníček, Michael Pitsch, Christian Nielsen, Andrea Seidling, Lorenzo Rossi, Lisa Zentner.

CZYSTOŚĆ KOLORU

Goethe pisał o „czerwieni zupełnie czystej” – uosobieniu „ideału zaspokojenia”, co później parafrazował Kandinsky, mówiąc o „czysto wewnętrznym, psychicznym brzmieniu” tego odcienia¹⁰⁷⁴. Artysta wyjaśniał tym samym istotę ekspresjonistycznej formy, w pełni uzewnętrzniającej się poprzez arbitralną decyzję twórcy.

Dzisiaj postawa bliższa właśnie takiej zdecydowanej koncepcji charakteryzuje wybrane prace Ingrid Spengler i Manfreda Wiescholka. Klaus Dieter Weiss użył w odniesieniu do ich architektury określenia „ekonomicznie

¹⁰⁷³ Wywiad Iny Wagner z Rüdigerem Lainerem, 30.08.2002, op. cit., p. 22.

¹⁰⁷⁴ Cf.: J.W. Goethe, *Nauka o barwach...*, op. cit., s. 302; *Wassily Kandinsky. Język...*, op. cit., s. 249.

ekspresywna¹⁰⁷⁵. Można to zobrazować przykładem biurowca w Hamburgu znanego jako Dock 47 (ryc. 8.10). Został on podporządkowany regułom przestrzennego ładu, narzuconym siłą rzeczy przez miejscowy krajobraz urbanistyczny. Budynek zachował jednak przy tym swą odrębność. Czynnikiem, który wpływa na jego osobliwy charakter jest dynamika, podkreślona przez ściany odchylające się od pionu na zewnątrz oraz ukośny przebieg linii nadproża, wieńczącego witrinę parteru od strony ulicy St. Pauli Fischmarkt, która w tym miejscu przyjmuje funkcję miejskiego ringu.

Jest to architektura świadomego, a jednocześnie subtelного zaburzania oczywistej równowagi wizualnej. Według Weissa zespół Spengler-Wiescholek poddał dyscyplinie przyjemność eksponowania przeciwieństw, która wzniosła współczesną sztukę budowlaną na wyższy poziom dzięki posunięciom Johanna Eisela i Nicolasa Fritza¹⁰⁷⁶. Zachowały czytelność nieznaczne odchylenia od pionu i poziomu, zastępując konserwatywne kategorie symetrii i harmonii. Te pionowe i poziome elementy kompozycji wchodzi z kolei w interakcję z innym czynnikiem, który przesądza o jej odrębności względem monotonnego otoczenia – z wyrazistą czerwienią szkliwionych paneli pokrywających większość powierzchni fasad. Jak twierdził Kandinsky: „Działanie niektórych kolorów jest albo wspomagane, albo osłabiane przez kształt. Ostre kolory zawsze mocniej działają w połączeniu z ostrymi formami”¹⁰⁷⁷. Tak jest i w wypadku inwestycji Dock 47. Zastosowanie bardziej radykalnych form nie znalazło uzasadnienia, ponieważ stosowną ekspresywność osiągnięto dzięki interakcji kształtu i koloru.

Podobne, chociaż już nie tak bezkompromisowe podejście zaprezentowali ci sami architekci aranżując ośrodek badawczo-dydaktyczny Biocube w Lipsku (ryc. 8.11). Budynek zajmuje jedną z działek wytyczonych w ramach inicjatywy Biocity. Przedsięwzięcie zakładało organizację kompleksu medyczno-biotechnologicznego, który pogodziłby potrzebę rozwoju naukowego z osiągnięciem ekonomicznego zysku. Organizacja przestrzeni zasadza się tutaj przede wszystkim na elastycznym rozwiązaniu funkcjonalnym. Pomieszczenia przeznaczone na wynajem mogą być ze sobą łączone, tworząc większe powierzchnie w systemie modułowym. Charakteryzując aktywność duetu architektów, Weiss pisał, że rozumiany przez nich postęp architektury w ujęciu funkcjonalnym wskrzesza cele modernizmu z początku XX stulecia, ale równocześnie poddaje się konfrontacji z oczekiwaniami postmodernizmu¹⁰⁷⁸. Architektura jest bowiem swoistym rezultatem



Ryc. 8.10. Ingrid Spengler, Manfred Wiescholek: budynek biurowy Dock 47, Hamburg /DE/ 2004

¹⁰⁷⁵ K. D. Weiss, *Junge deutsche Architekten...*, op. cit., p. 129.

¹⁰⁷⁶ Ibidem.

¹⁰⁷⁷ Wassily Kandinsky, *O duchowości...*, op. cit., s. 66.

¹⁰⁷⁸ K. D. Weiss, *Junge deutsche Architekten...*, op. cit., p. 129.

poszukiwania różnorodności. Oczywiście biorąc pod uwagę ograniczone warunki ramowe, formalna ekstrawagancja, do której osiągnięcia dąży zespół, może stać się pretensjonalna¹⁰⁷⁹. Dlatego uzasadniony wydaje się kontekst funkcjonalistyczny, powszechnie akcentowany w związku z tą realizacją.



Ryc. 8.11. Ingrid Spengler, Manfred Wiescholek: budynek badawczo-dydaktyczny Biocube, Lipsk /DE/ 2012

Realizacja w Lipsku może sugerować rezygnację z jednoznacznej postawy na rzecz postmodernistycznego wielogłosu. Te dwa dokonania zespołu Spengler i Wiescholek uwiadamiają, że w twórczości Spengler – Wiescholek dochodzi do stopniowego „zmiękczenia” doktryny prymatu ekspresji barwnej. Zdecydowanie wyeksponowaną czystą czerwień stopniowo wypiera zróżnicowana tonacja. Niezaprzeczalnie jednak nadal barwa odgrywa kluczową rolę w określaniu wizerunku tej architektury.

Jednoznaczność kolorystyczna była dla inicjatorów ekspresjonizmu swego rodzaju nieosiągalnym ideałem. Kandinsky twierdził, że „nieograniczoną czerwień można tylko pomyśleć lub ujrzyć w wyobraźni” i podkreślał jej rolę, twierdząc, że „wywołuje [ona] pewne wyobrażenie, precyzyjne i nieprecyzyjne zarazem, które ma czysto wewnętrzne, psychiczne brzmienie”¹⁰⁸⁰. Ten uczuciowy wymiar określał zasadnicze wytyczne dla estetyki. Jednak nastawienie artystów i architektów związanych z ideą ekspresjonizmu nie jest i nigdy nie

¹⁰⁷⁹ Ibidem.

¹⁰⁸⁰ Wassily Kandinsky. *Język...*, op. cit., s. 249.

było na tyle radykalne, żeby nie dopuszczali oni pośrednich strategii kolorystycznych. Dotyczy to zarówno twórców, których czas aktywności przypada na początek XX wieku, jak i działających współcześnie.

Ograniczając się do upraszczającego uogólnienia, można stwierdzić, że w myśleniu o kolorze zauważalne jest balansowanie pomiędzy eskalacją czystości koloru a ujęciem bliższym impresjonizmowi*. Symptomatyczna pod tym względem jest twórczość Rupprechta Geigera. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że ten artysta był w latach 60. i 70. XX wieku związany z Staatlichen Kunstakademie – Akademią Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, która głównie za sprawą Josepha Beuysa stała się w tamtym czasie centralnym ośrodkiem kontrkulturowym.

Geiger propagował hasło: „Czerwień pozwala wznieść się na wyżyny”¹⁰⁸¹. Te słowa zyskują szczególne znaczenie na tle wczesnych koncepcji, które umownie można nazwać protoekspresjonistycznymi. Goethe pisał: „Działanie tej barwy jest jedyne w swoim rodzaju jak jej istota. Wywołuje ona zarówno wrażenie powagi i dostojeństwa, jak i uroku i wdzięku, pierwsze – w swej ciemnej, zagęszczonej postaci, drugie – w stanie jasnym i rozcieńczonym. I w ten oto sposób godność wieku podeszłego i urok młodości stroić się mogą w szaty jednego koloru”¹⁰⁸². Kandynsky natomiast stwierdził: „Czerwień taka, jaką sobie wyobrażamy, bez granic i charakterystycznie ciepła, działa wewnętrznie jak kolor bardzo żywy, niespokojny, ale nie lekkomyślny – obok swej energii i intensywności ma wyraźnie widoczny ton ogromnej i świadomej siły. W tym kipieniu i żarzeniu się skierowanym głównie ku sobie, a nie na zewnątrz widać jakby męską dojrzałość”¹⁰⁸³. Podejście malarza wydaje się więc na swój sposób bezkompromisowe.

Symbolicznego wymiaru nabiera w tym sensie Rotbild (Czerwony Obraz – ryc. 8.12) Geigera, który barwnym przejściem tonalnym sugeruje alternatywę wobec dogmatu. Paradoksalnie wymiar znaczeniowy tej nadzwyczaj prostej kompozycji jest bardzo szeroki. Tytułowa czerwień została tutaj rozmyta. Jej rola ograniczyła się do reprezentacji fragmentu pasma kolorystycznego, a więc krótkiej chwili wyizolowanej z przejścia przez widmo świetlne. Dzieło tym samym może wyobrażać odejście od fundamentalnych przekonań, programowo dalekie od radykalizmu, jaki niósł za sobą pionierski styl początku XX wieku.

* Typowo impresjonistyczną perspektywę dla architektury prezentuje Helmut Jahn z Yannem Kersalé, w przypadku berlińskiego Sony Center zlokalizowanego przy Placu Poczdamskim. Jest to bowiem budynek, dla którego równoprawnym twórczym jest kolorowe światło. Jest ono traktowane tak samo jak tradycyjnie pojmowane materiały. Aktywowana o zmroku projekcja widmowego przejścia pomiędzy odcieniami barw jest oznaką wartości architektonicznej przypisanej do konkretnego momentu. Doznanie estetyczne, w ślad za twórczością impresjonistów, jest postrzegane jako z natury ulotne i niestale w czasie. Jak pisze Heinz Peter Schwerfel, Kersalé w gruncie rzeczy chciał podążać śladami Josepha Beuysa, ale zamiast trwałym twórczym, wołał posługiwać się substancją pozbawioną wymiaru materialnego.

H.P. Schwerfel, *Künstler der Nacht*, "Häuser Kunst" 2005 nr 2, p. 123.



Ryc. 8.12. Rupprecht Geiger: „Rotbild”, 1961

¹⁰⁸¹ P. Schmidt, *The conflict of...*, op. cit., p. 7; przeł. A. S.

¹⁰⁸² J.W. Goethe, *Nauka o barwach...*, op. cit., s. 303.

¹⁰⁸³ Wassily Kandinsky, *O duchowości...*, op. cit., s. 94.

Odejścia od skrajnej postawy ekspresjonistycznej z zachowaniem jej wymiaru afektywnego nie obrazują konkretne, rozpatrywane w izolacji dzieła Geigera, a cały wolnościowy system kształtowania myśli artystycznej, w którą wpisywała się aktywność malarza. Powojenny format wypracowany w Düsseldorfie poprzez dokonania wiedeńskich akcjonistów na czele z Hermannem Nitschem otworzył drogę bardziej powściągliwym działaniom formalnym, utrzymanym jednak nadal w kategoriach ekspresji.

PODSTAWOWY ELEMENT KOMPOZYCJI

Takie wyważone podejście, a zarazem bogate konotacje kolorystyczne można odnaleźć w projektach zespołu Sauerbruch Hutton. Niewątpliwie założyciele tej właśnie grupy są najsilniej utożsamiani z architekturą, dla której kolorystyka stanowi podstawowy środek plastycznego wyrazu. Polichromatyczne podejście przejawiające się w ich twórczości na przestrzeni ponad dwudziestu lat odzwierciedla dynamikę procesów zachodzących we współczesnym mieście. Sztandarowym tego przykładem jest siedziba GSW – Gemeinnützige Siedlungs und Wohnungsbaugesellschaft, centralnej instytucji zarządzającej mieszkalnictwem komunalnym w Berlinie (ryc. 8.13)*. Kompleks zlokalizowano w miejscu szczególnym – na styku dwóch części podzielonego w przeszłości miasta. Biurowy wysokościowiec wzniesiony w latach 50. XX wieku jest symbolem konfrontacji przestrzennej pomiędzy obszarami przedzielonymi Murem Berlińskim. Zwrócona na zachód zakrzywiona fasada miała w założeniu wyraz jednoznacznie ekspozycyjny.

Efekt współczesnej rozbudowy było przyłączenie do głównej kubatury dwóch niskich, wyodrębnionych brył. Charakteryzują się one krzywiznami, które oddalają ewentualne skojarzenia z prefabrykowanym budownictwem z epoki Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Wobec historycznej zmiany charakteru otoczenia kluczowa była natomiast sama przebudowa dominanty – części wysokościowej. Konieczność jej przeobrażenia stała się pretekstem dla wykorzystania wielkiej powierzchni dwuwarstwowej elewacji do wykreowania kolorowej projekcji. Utrzymana w czerwonych tonacjach fasada zachodnia zapewnia rozpoznawalność budynku w przestrzeni, dzięki czemu inwestycja przełamuje szarość otaczającej zabudowy.

Aspektem dodatkowym – i niewątpliwie istotnie wpływającym na całokształt – jest wizualna niestałość tej aranżacji. Wynika ona ze specyfiki kolorowego systemu zacieniania okien – stale w użytkowaniu. Tym samym nasycenie i udział poszczególnych frakcji barwy w kompozycji elewacji ulega zmianom. W efekcie budynek zyskał na dynamice, a co więcej, jego wygląd podlega ciągłej aktualizacji. Ta zmienność, nieregularność



Ryc. 8.13. Matthias Sauerbruch, Louisa Hutton, Juan Lucas Young: siedziba GSW, Berlin /DE/ 1999

* Autorami przebudowy siedziby GSW są Matthias Sauerbruch, Louisa Hutton oraz Juan Lucas Young, który pełnił rolę głównego projektanta. Dokumentację opracowano przy współpracy wielu architektów, wśród których są między innymi Jens Ludloff, Brian Lilley, Philip Engelbrecht, Anna Bader-Hardt, Govert Gerritsen, Moritz Theden, Giovanna Albretti, Michail Blosser, Anne Françoise Chollet, Denise Dih, Christian Galvao, Iman Ghazali, Christopher Hagmann, Felix Held, Susanne Hofmann, Karl-Friedrich Hörnlein, Heinz Jirout, Fredrik Källström, Jeff Kirby, Harvey Langston-Jones, Matthias Matschewski, Roger Mullin, Florian Öttl, Wolfgang Thiessen, Andreas Weber, Stefan Wirth.

i nietypowa dla Berlina kolorystyka sprawiają, że fasada prezentuje się niczym łatwo zauważalny sztandar poprzedzający szeregi budynków we wschodniej części miasta¹⁰⁸⁴. Ulotność tak wytworzonego obrazu staje się na tyle ważnym czynnikiem, że może przesądzać o nazwaniu sposobu myślenia o formie architektonicznej, z jakiego wyniknął, impresjonistycznym. Taka interpretacja ma zresztą uzasadnienie w teorii Davida Katza. Ten niemiecki psycholog dokonał modelowej konfrontacji pojęć – *barwy nadanej przezroczystości* przeciwstawianej *barwie przypisanej kubaturze*¹⁰⁸⁵. W myśl tej koncepcji wieżowiec GSW odpowiada kategorii *barwy przestrzennej* (niem. *Raumfarbe*), która ma właściwą jej przezroczystość i jest utożsamiana z przestrzenią trójwymiarową, w odróżnieniu od *barwy powierzchniowej* (niem. *Oberflächenfarbe*), której cechą jest jednoznacznie odczuwalna materialna konkretność¹⁰⁸⁶. Struktura przybierająca postać polichromicznej wystawy umieszczonej za licem szklanej fasady wydaje się ciekawą alternatywą dla typowych płaskich elewacji. Zastosowana metoda prowadzi do trójwymiarowej projekcji, która uprzestrzenia samą barwę i jakby dematerializuje bryłę budynku, a przy tym wrażeniowa percepcja architektury realizuje się kosztem jej wymiaru haptycznego.

Wedle Louisy Hutton „praca z kolorem nigdy nie może być sprawą czystej kalkulacji i jest to, często nieoczekiwanie, proces zupełnie intuicyjny”¹⁰⁸⁷. Projekty pracowni Sauerbruch Hutton to rezultat licznych prób i symulacji, co autorka komentuje: „Z powodu niepowtarzalnej natury tych eksperymentów, nasze podejście można byłoby nazwać quasi-naukowym”¹⁰⁸⁸. Proces kreowania kolejnych wersji jest jednak instynktowny i z tego też powodu w niektórych obszarach działalność ta pokrywa się z optyką ekspresjonistyczną. Skądinąd w dokonaniach twórczych zespołu ujawniają się inspiracje dawną architekturą niemieckiej stolicy wraz z jej wielkimi osobowościami, wśród których można wymienić Tauta i innych pionierów nurtu¹⁰⁸⁹. Realizacja jest więc nadzwyczaj interesującym przykładem konfrontacji plastycznej na linii łączącej przeszłe założenia impresjonizmu i ekspresjonizmu.

Poprzez swą rozpoznawalność berliński wieżowiec przy Charlottenstraße jest punktem orientacyjnym w miejskiej przestrzeni. Dokonując wyboru komisja konkursowa doceniła między innymi stworzenie wyrazistego wizerunku¹⁰⁹⁰. Nowa aranżacja wydaje się jednak w większym stopniu służyć reklamie przedsiębiorstwa niż zasadzie dobrego sąsiedztwa, szeroko propagowanej przez berlińskich planistów od momentu zjednoczenia kraju¹⁰⁹¹. Skuteczność działania na rzecz ponownej integracji rozdzielonych stref stolicy Niemiec wzbudza w przypadku tego rodzaju inwestycyjnych zamierzeń uzasadnione wątpliwości, ponieważ schemat postępowania wydaje się bliższy koncepcji utrzymania różnorodności jako modelu rozwoju urbanistycznego aniżeli jednoczeniu. Kompleks zabudowy GSW z pewnością jednak nie wpisuje się w idealistyczną koncepcję utrzymania ciągłości zabudowy i dążenia do zapewnienia możliwie najwyższego stopnia spójności

¹⁰⁸⁴ G. Stiasny, *Piramida*, „Architektura – Murator” 2001 nr 6, s. 45.

¹⁰⁸⁵ D. Katz, *The world of colour*, Routledge, London 2003, pp. 17–21.

¹⁰⁸⁶ M. Rzepińska, *Historia koloru...*, op. cit., s. 30.

¹⁰⁸⁷ Sauerbruch Hutton. *Color in architecture*, ed. M. Sauerbruch, L. Hutton, Distanz, Berlin 2012, [za:] P. Olszewska, *Architektura jako kolor. O realizacjach Matthiasa Sauerbrucha i Louisy Hutton*, „Architektura i Biznes” 2013 nr 5, s. 46–48.

¹⁰⁸⁸ Ibidem, s. 48.

¹⁰⁸⁹ P. Olszewska, *Architektura jako kolor...*, op. cit., s. 46.

¹⁰⁹⁰ H.J. Duvinneau, *On the development of the GSW Headquarters in Kochstraße*, [in:] *GSW Hauptverwaltung Berlin, Sauerbruch Hutton Architekten/ GSW Headquarters Berlin, Sauerbruch Hutton Architects*, ed. M. Sauerbruch, L. Hutton, I. Hartmann, Lars Müller Publishers, Baden 2000, p. 241.

¹⁰⁹¹ G. Stiasny, *Piramida*, op. cit., s. 45.

miejskiego krajobrazu. Hutton podkreśla, że tworzona przez zespół architektura jest znakiem czasów, w których powstaje¹⁰⁹². W tym sensie kolorowa mozaika wykreowana na wielkiej fasadzie wieżowca symbolizuje historyczny konglomerat, jaki tworzą nawarstwienia zabudowy na planie miasta.

Za wybitnie reprezentatywny wśród licznych przykładów upodobania zespołu Sauerbruch Hutton do stosowania czerwieni architektka uznaje Brandhorst Museum (ryc. 8.14)¹⁰⁹³. Projekt został w 2002 roku wybrany spośród prac konkursowych, a realizacja rozpoczęła się trzy lata później*. Placówka mieści prywatną kolekcję współczesnego malarstwa. Razem z kilkoma oddziałami miejscowej pinakoteki oraz innymi pobliskimi galeriami sztuki, muzeum Udo i Anette Brandhorsków stanowi prezentację możliwości architektury pomyślanej jako oprawa dla prestiżowych kolekcji malarskich, również tych spod znaku ekspresjonizmu. Sama autorka budynku deklaruje, że jej działalność projektowa ukształtowała się w wyniku młodzieńczej fascynacji dawnym malarstwem niderlandzkim¹⁰⁹⁴. Tym należy tłumaczyć unikalne podejście, którego efektem jest oryginalna plastyka.

* Głównym projektantem budynku jest David Wegener, który opracował tę aranżację we współpracy z licznym gronem architektów, wśród których byli między innymi Peter Apel, Rasmus Jørgensen, Mareike Lamm, Jürgen Bartenschlag, Philip Engelbrecht, Andrea Frensch, Michaela Kunze, Jörg Albeke, Britta Aumüller, Philipp Eckhoff, Angelika Fehn Krestas, Ramiro Forné, Felix Habich, Tanja Kausch-Löchelt, Andrew Kiel, Seamus Kowarzik, Marie Langen, Ilja Leda, Constantin von der Mülbe, Daniela McCarthy, Sandra Peters, Markus Pfeifer, Maria Saffer, Birgit Schönbrodt, Marc Schwabedissen, Kerstin Treiber, Anja Vogel.



Ryc. 8.14. Matthias Sauerbruch, Louisa Hutton, Juan Lucas Young: Museum Brandhorst, Monachium /DE/ 2009

¹⁰⁹² Sauerbruch Hutton. *Color...*, op. cit., p. 51.

¹⁰⁹³ Sauerbruch Hutton. *For us color...*, op. cit., p. 280.

¹⁰⁹⁴ Ibidem.

Zespół zaproponował ascetycznie prostą bryłę budynku, naturalnie „ożywioną” za pomocą koloru. To gwarantowało, że uwagę potencjalnego obserwatora skupi barwna aranżacja całości, a nie złożony tektoniczny schemat. Powierzchnię fasady wykończono wieloma szeregami ceramicznych słupków, z których każdy ma własny jednolity kolor. Powiązanie koloru z innymi właściwościami materiałowymi jest w tej realizacji kwestią istotną. Projektantka zakłada, że „ma on [kolor] własną materialną formę, która określa jego charakter. Powierzchnia błyszcząca będzie różna od matowej, gładka różni się od tej z teksturą”¹⁰⁹⁵. Łącznie powłokę tworzy trzydzieści sześć tysięcy pionowych prętów barwionych w dwudziestu trzech kolorach (ryc. 8.15). W wywiadzie Hutton powiedziała, że w przypadku Brandhorst Museum fragmentaryczna struktura elewacji jest rozpoznawalna tylko z małej odległości; z daleka poszczególne elementy tworzą duże powierzchnie zneutralizowanego koloru. To według projektantki składa się na znacznej wielkości abstrakcyjny obraz o trzech tonacjach kolorystycznych, a tak objawiająca się całość zyskuje pulsujący charakter¹⁰⁹⁶. Taki proces



Ryc. 8.15. Matthias Sauerbruch, Louisa Hutton, Juan Lucas Young: Museum Brandhorst - detal, Monachium /DE/ 2009

twórczy wymaga wstępnego sprecyzowania ostatecznego efektu kolorystycznego, ponieważ jednostkowe barwy wzajemnie na siebie wpływają. Kandinsky zakładał, że „brzmienie wewnątrz pozostaje jednoznaczne, nie skłania się ku tonom zimnym czy ciepłym”¹⁰⁹⁷. Tu więc na kanwie rozbieżności z niektórymi przekonaniami ekspresjonistów uwidoczniło się po raz kolejny impresjonistyczne traktowanie barwy. Dowodzi to, że różnica między tymi dwiema strategiami sprowadza się do kwestii rozłożenia akcentów w dyskusji.

Efekt tych kolorystycznych animacji jest realnie odczuwalny w miejskiej przestrzeni. Doprowadziły one do stworzenia obiektu, którego powłoka stała się metaforą jego własnej funkcji. Budynek mieści liczną kolekcję pojedynczych i oryginalnych dzieł, wspólnie tworzących spójny, acz subiektywny obraz rozwoju sztuki współczesnej¹⁰⁹⁸. Sama urozmaicona przestrzeń zasadniczo powinna być jednak podrzędna względem prezentowanej w niej zawartości. Dlatego też w przypadku tej galerii jej anturaż zostaje podporządkowany kolekcji, jednocześnie ożywiając jej odbiór. Finalnie ta architektoniczna forma prezentuje się niczym modernistyczna bryła odziana w barwną szatę.

¹⁰⁹⁵ Sauerbruch Hutton. *Color...*, op. cit., pp. 49–51.

¹⁰⁹⁶ Sauerbruch Hutton. *For us color...*, op. cit., p. 280.

¹⁰⁹⁷ Wassily Kandinsky. *Język...*, op. cit., s. 249.

¹⁰⁹⁸ P. Olszewska, *Architektura jako kolor...*, op. cit., s. 45.

Kolorystyka tego budynku została dobrana według systemu NCS. Katalog ten stworzono na podstawie wiedzy o ludzkiej percepcji wzrokowej, czerpiąc z dokonań naukowych Ewalda Heringa. Ten niemiecki fizjolog i psycholog szczególnie poszerzył stan wiedzy o kolorach przeciwstawnych. Zastosowany przez projektantów Sauerbruch Hutton system przyczynił się do wykreowania unikalnych przejść tonalnych, co nadało budynkowi określony charakter.

Jeszcze jednym istotnym zagadnieniem podejmowanym przez architektów jest związek pomiędzy barwą a muzyką. Autorka Museum Brandhorst oświadcza, że dla niej „praca z kolorem jest jak tworzenie muzyki”¹⁰⁹⁹. Wśród pierwszych ekspresjonistów tę problematykę eksponował głównie Klee, który nie tylko zwracał uwagę na bezpośredni związek pomiędzy dwiema dziedzinami, ale również wprost wskazał na przewagę polifonii plastycznej nad muzyką, jako że plastyczna uprzedzanie czasu i tym samym wizualizuje równoczesność¹¹⁰⁰. Hutton natomiast uważa, że: „[p]aleta kolorów może być zestawiona w niezliczoną ilość kombinacji po to, aby stworzyć każdy możliwy sposób wyrazu. Tak samo jak każdy pomysł muzyczny może zostać osiągnięty za pomocą kombinacji różnych tonów. Jednak samo zastosowanie koloru nie jest równoznaczne z osiągnięciem interesującego efektu. Bezmyślna kompozycja tonów nie może stać się niczym więcej jak tylko hałasem”¹¹⁰¹. Założenie opiera się więc na harmonijnym zestawieniu, które pozostaje w sprzeczności ze zdecydowaną naturą ekspresjonistycznych obrazów.

Kolorowe aranżacje autorstwa biura Sauerbruch Hutton są dowodem na to, że poruszając się w obrębie dziedzictwa modernizmu nadal można udomowić zimne i nieprzyjazne przestrzenie. Najlepiej obrazuje to berliński budynek zapowiadający serię niemieckich realizacji wzniesionych według projektów zespołu. Dzięki oryginalnemu podejściu projektantów wieżowiec ustanowił ciekawą alternatywę wobec wizji wysokościowego centrum stolicy, lansowanego przez innych wpływowych niemieckich architektów, takich jak Helmut Jahn czy Hans Kollhoff¹¹⁰². Dzieła w rodzaju Museum Brandhorst dowodzą, że kolor może stanowić główny element kompozycyjny w architekturze, a także potwierdzają, że ekspresję koloru może wydobyć zarówno jego radykalna ekspozycja, jak i barwne przejścia tonalne.

EKSPRESJA KOLORYSTYCZNA

Reasumując rozważania dotyczące strategii kolorystycznych, które stawiają sobie za cel eskalację ekspresji, należy uwydatnić pierwszoplanową w tym rolę teorii Goethego. Jego koncepcja kolorów – wysunięta tutaj na pierwszy plan – miała fundamentalne znaczenie w tworzeniu podwalin plastyki ekspresjonistycznej, konsekwencją czego był nowy ekspresjonizm w architekturze. Wobec przyjętych w rozprawie ram terytorialnych warte uwypuklenia jest stanowisko Marii Rzepińskiej, która uznaje *Naukę o barwach* za „pomnik wrażliwości

¹⁰⁹⁹ Sauerbruch Hutton. *Color...*, op. cit., p. 46.

¹¹⁰⁰ Paul Klee. *Z Dzienników. Lipiec 1917*, przeł. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit., s. 271.

¹¹⁰¹ Sauerbruch Hutton. *Color...*, op. cit., p. 46.

¹¹⁰² G. Stiasny, *Piramida*, op. cit., s. 47.

poetyckiej, a zarazem prawdziwie niemieckiej Gründlichkeit [skrupulatności]¹¹⁰³. Nie ulega wątpliwości, że w osnowie tej myśli kulturowej rozwinęli swoje wizje artyści ekspresjonistyczni, do tego stopnia, że Klee mógł patetycznie obwieszczać: „ja i kolor to jedno”¹¹⁰⁴. Jak bowiem twierdził Hasenclever, ekspresjonista ma prawo do takiego postrzegania świata, w którym kolor jest pochodną wyłącznie ekspresji¹¹⁰⁵. Naturalnie stanowisko przedstawicieli tego nurtu nie było spójne. Niezgodności dają się zaobserwować nawet wewnątrz poszczególnych frakcji, czego przykładem może być środowisko monachijskie. Franz Marc zgłaszał swoje *votum separatum* wobec abstrakcyjnego podejścia Kandinsky’ego¹¹⁰⁶, pisząc: „pozór jest zawsze tępy; odrzućcie go [...]; jakiś demon pozwala nam spoglądać poprzez szczeliny świata i w snach prowadzi nas za jego barwne kulisy”¹¹⁰⁷. Słowa Marca dowodzą, że przyjęta przez niego optyka nie skłaniała go do oddzielenia koloru od istoty rzeczy, a tym samym do subiektywnego nadania mu parametru.

Zgodnie z twierdzeniem Wolfganga Büchela kolor może zmienić architekturę bez przenikania jej materialnej struktury¹¹⁰⁸. Oczywiście nie istnieje architektura fizycznie pozbawiona koloru. Nie zawsze natomiast rolą barwy jest identyfikacja określonych ram ideowych. Często bywa ona jedynie czynnikiem uzupełniającym wobec głównych ogniw kompozycyjnego układu. W rozumieniu Büchela prawdziwe wykorzystanie koloru w architekturze dokonuje się wtedy, gdy zarówno wewnętrzna, jak i zewnętrzna kolorystyka budynku pozostaje niezależna od barw materiałów użytych do jego wzniesienia¹¹⁰⁹. Jest to bliskie schematu eskalacji ekspresji, zgodnie z którym intensyfikacja koloru może zapewnić rozpoznawalność i supremację w otoczeniu. Charakter zastosowanego budulca nie musi pozostawać w zgodności z kolorystyką obiektu, a wręcz może to być niepożądane. Dodatkowo istotą takiego podejścia może być podniesienie znaczenia innych elementów kompozycji, choćby związanych z kształtem.

Współczesna tendencja ekspresjonistyczna przeważnie wydaje się przeciwwagą dla doktryny modernistycznej, programowo sprzyjającej popularyzacji kompozycji achromatycznych. W obecnym nurcie nie ma już jednak reminiscencji wzniosłości, która towarzyszyła wizjom pierwszych ekspresjonistów. Należy wręcz przyjąć, że znamiona patosu są bardziej zauważalne we współczesnym dziedzictwie Neue Sachlichkeit i Neues Bauen – Nowego Obiektywizmu i Nowego Budownictwa – dwóch tendencji redukujących znaczenie barwy jako takiej. Biel była w tej doktrynie postrzegana jako punkt wyjściowy dla nowych wzorców¹¹¹⁰, a Kandinsky mówił o niej, iż „jest tak wysoko nad nami, że nie dochodzi już stamtąd żaden głos, tchnie wielką ciszą”¹¹¹¹. Na podniesienie bieli do rangi architektonicznego medium wskazywały przykłady funkcjonalizmu, widoczne

¹¹⁰³ M. Rzepińska, *Goethego nauka o barwie*, op. cit., s. 454.

¹¹⁰⁴ Paul Klee, *Z Dzienników. Środa, dn. 15 kwietnia 1914*, przeł. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit., s. 270.

¹¹⁰⁵ W. Hasenclever, *Sztuka i definicja*, przeł. A. Choińska, K. Choiński, [w:] *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, op. cit., s. 249.

¹¹⁰⁶ Franz Marc, *Notatki i aforyzmy, 1910–1914*, przeł. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Artyści o sztuce...*, op. cit., s. 241.

¹¹⁰⁷ Ibidem, s. 243.

¹¹⁰⁸ W. Büchel, *Architektur-Präsenz. Die Prinzipien architektonischer Wirklichkeit*, EditionB, Niederkassel-Bonn 2001, p. 203.

¹¹⁰⁹ Ibidem, p. 204.

¹¹¹⁰ V. Zybaczynski, *The colour of architecture. Past and present*, „Urbanism. Architecture. Constructions” 2013, vol. 4, nr 4, p. 95.

¹¹¹¹ Wassily Kandinsky, *O duchowości...*, op. cit., s. 92.

przede wszystkim we wszystkich realizacjach na stuttgarckim i wiedeńskim osiedlu Werkbundu. Tam próby wyeliminowania dekoracyjnej roli barwy paradoksalnie doprowadziły do apoteozy bieli. Doskonale czyste osiedla Werkbundu wyodrębniły się pod względem wizualnym z otaczającego je krajobrazu miejskiego i naturalnego. Taka ponadnaturalna estetyka wyniosła je do rangi pomników, dla których nie tyle prostota bryły, co właśnie ów biały kolor przesądził o ich ekspresyjnej energii.

Warto wreszcie podkreślić, że podejmowane tutaj rozważania na temat ekspresji kolorystycznej celowo pomijają aspekt światopoglądowy na tle społecznego zaangażowania pierwszych ekspresjonistów. Ujęcie historyczne nie pozostawia wątpliwości co do istoty walki ideologicznej toczonej za fasadą ruchu artystycznego. Jak zauważa Schmidt, w tym sensie kolor symbolizuje próbę ulepszenia świata¹¹¹². Omawianie spraw plastycznych w kontekście ekspresjonizmu wymaga od badacza architektury oparcia się pokusie dokonywania analiz socjologiczno-ideologicznych. Okazuje się jednak, że nawet stanowisko prezentowane przez współczesnych twórców często wkracza w obszar tych zagadnień.

¹¹¹² P. Schmidt, *The conflict of...*, op. cit., p. 7.

ZAKOŃCZENIE



Na poprzedniej stronie:

Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Elbphilharmonie, Hamburg /DE/ 2015

fot. Aleksander Serafin

PROBLEM KATALOGOWEGO UJĘCIA NURTU

Pojęcia *ekspresjonizm* i *ekspresja* są semantycznie powiązane. Głównym atrybutem ekspresjonizmu jest z założenia wyrazistość, która oznacza siłę oddziaływania dzieła na emocjonalność odbiorcy. Żadne dzieło jednak z natury rzeczy nie może być pozbawione tej właściwości, dlatego w wypadku dzieła ekspresjonistycznego chodzi o wzmożenie poprzez celowe zintensyfikowanie środków artystycznych, takich jak forma, kolor i faktura¹¹¹³. Tak szeroką definicję można więc odnosić do nowej postaci nurtu pozbawionego wprowadzie jednorodnych cech estetycznych, ale ewidentnie operującego nietradycyjnymi środkami artystycznego wyrazu.

Zaprezentowany w niniejszym opracowaniu materiał nie pozostawia wątpliwości co do tego, że współcześnie mamy do czynienia z nową postacią nurtu ekspresjonistycznego. Przeprowadzone przez autora badania nad współczesną architekturą pozwoliły zweryfikować i udowodnić postawione tezy. Kontynuowany nurt nie nosi znamion jednolitego, utrwalonego zjawiska stylistycznego, lecz przejawia się poprzez podtrzymanie pierwotnych założeń konceptualnych. Jego odniesienia do ekspresji są wielowalorowe i różnicowane pod względem ekspozycji przez twórców cech uznanych za dominanty w konkretnych realizacjach, co widać z perspektywy historycznej mijających dekad. Wolno więc przyjąć, że współczesna tendencja nie stanowi aktu wskrzeszenia dawnego stylu ani też jest prostą próbą odziewania dzisiejszych budynków w historyczny kostium stylistyczny. Aktualny stan rzeczy wynika z ponadczasowej potrzeby kreowania takiej architektury, która eskaluje środki wyrazu formalnego i nie poddaje się dyktatowi funkcji.

Prawdziwe jest również stwierdzenie, że rozwój techniczny w dziedzinie architektury umożliwił z czasem kolejne zróżnicowane odsłony ekspresjonizmu. Początkowo tendencja ta mogła osiągnąć swobodną wymowę jedynie na gruncie malarstwa. Uzyskiwanie pełnego wyrazu w architekturze skutkowało heterogenicznymi aranżacjami i było procesem długim, trwającym nieprzerwanie do dziś. Na podstawie przeprowadzonego wywodu autor wykazał między innymi istnienie równoległych ścieżek rozwoju przedmiotowej tendencji, niezależnie od tego, czy dzieła przywołane jako egzemplifikacje były wewnętrznie spójne, czy też nie. Subtelne odwołania projektantów do pierwotnej symboliki, widoczne w ich dziełach, były możliwe do zrealizowania przy różnorodnych preferencjach materiałowych i doprowadziły w swoim czasie do ustanowienia nowego wzorca złożoności. Pod tym względem nastąpiła – na bazie ówczesnego zaawansowania technologicznego – wyraźna ekspozycja możliwości materiałowych i paradoksów konstrukcyjnych. Architektura stała się teatrem budowlanego kunsztu. Nowy model kształtowania przestrzeni skutkował jednak uruchomieniem nieodwracalnych mechanizmów destrukcyjnych, które w sferze symbolicznej zdominowały sposób myślenia o architektonicznej formie. Popularność ruchów dekompozycyjnych oznaczała konieczność odwrócenia wektorów narracji, ponieważ w ten sposób tendencja ekspresjonistyczna nieuchronnie osiągnęła punkt krytyczny w warstwie znaczeniowej. Rozwój modelu dekonstrukcyjnego został więc zrównoważony ekspansją biomorficznej alternatywy, co może być interpretowane jako wkraczająca w sferę przekazu formalnego afirmacja życia, oznaczająca odwrócenie nihilistycznej tendencji. Ostatnią kwestią rzutującą na

¹¹¹³ S. Stopczyk, *Ekspresjonizm*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 5.

obraz dzisiejszego nurtu jest ekspresja kolorystyczna. Marginalna w kolejnych odsłonach omawianej tendencji stanowi ona jednak ogólnie integralny i ważny komponent ekspresjonistycznej ewolucji. Przedstawiona w opracowaniu sekwencja zmian architektonicznej ekspresji wyznacza drogę rozwoju tej dyscypliny twórczej, dokumentując jednocześnie jej przebieg w postaci następujących po sobie aktów, będących wyrazem technicznych możliwości swojego czasu.

Tematyka związana ze współczesną kontynuacją idei ekspresjonistycznej wprawdzie dopiero zyskuje na znaczeniu jako dział teorii architektury, jednak już stała się przedmiotem zainteresowania niektórych badaczy na świecie. Z natury rzeczy jest identyfikowalna przede wszystkim w bieżącym dyskursie, który objął swym zasięgiem kraje niemieckojęzyczne. Za wskrzeszeniem koncepcji opowiada się między innymi wielokrotnie cytowany tu Werner. Ten badacz architektury kategorycznie przekonuje, że nowy kierunek nie reprezentuje już wczesnych ideałów, ale zachowuje funkcję społeczną – ochronną – na dwóch płaszczyznach. Mianowicie poprzez swój dysocjacyjny charakter wzmacnia odporność zbiorowości na wszelkie ideologie, które system władzy mógłby transferować za pośrednictwem środowiska zbudowanego, a ponadto znamienity dla tej tendencji anarchizm zabezpiecza przed permanentną unifikacją języka formy architektonicznej, co może też być odczytywane jako protest przeciwko globalizacji¹¹¹⁴. Tak więc staje się widoczne, że ruch ten nadal formułuje roszczenia wobec współczesnego środowiska projektowego.

Mówienie o ekspresjonizmie wyłącznie w ujęciu antykwarycznym eliminuje szereg współczesnych interpretacji, które nie pozostawiają wątpliwości co do aktualności założeń tego kierunku. Kategorycznie należy jednak zaznaczyć, że poza bardzo nielicznymi przypadkami, nie dochodzi obecnie do powielania wzorców estetycznych tego unikalnego stylu budowlanego, który wyodrębnił się w architekturze północnoeuropejskiej w pierwszych dekadach XX wieku. Dzisiaj mamy do czynienia z bardzo szeroko pojętą tendencją, która rozwinęła niektóre ideologiczne założenia tkwiące u podstaw konwencji. Wydaje się nawet, że paradygmat ekspresjonistyczny, który u zarania mogło sprawnie rozwijać jedynie malarstwo, dopiero teraz architektura obrazuje dzięki nowym możliwościom materiałowym i konstrukcyjnym. Pionierzy bowiem propagowali głównie wszechwładność uczuć i ta żywiołowość miała co do zasady skutkować nieokiełznaną swobodą formy i barwy¹¹¹⁵. Rozdzielił pomiędzy emotywnym malarstwem a architekturą, ograniczoną z natury rzeczy technicznie, dziś wydaje się już jednak zanikać i mimo iż dawny potencjał doktryny ekspresjonizmu uległ uszczupleniu, jej wydźwięk społeczny nadal jest wyczuwalny.

STOSUNKI W OBRĘBIE TRADYCJI I NOWOCZESNOŚCI

Przykłady nowego ekspresjonizmu stanowią obraz złożonych zależności światopoglądowych. Zarówno analizy rozwoju współczesnej niemiecko-austriackiej architektury, jak i dojrzewająca na przestrzeni kolejnych dziesięcioleci refleksja na jej temat, pozwalają stwierdzić, że ekspresja stała się jednym z istotnych czynników

¹¹¹⁴ F.R. Werner, *Dynamik*, [in:] Szyszkowitz+Kowalski *Architekturen 1994–2010...*, op. cit., p. 45.

¹¹¹⁵ R. Kijak, M. Skowrońska, K. Kubicka, *Historia sztuki*, t. 19, op. cit., s. 104.

kształtujących aktualny wizerunek środowiska zbudowanego. Taki stan jest między innymi skutkiem wyczerpania potencjału klasycystycznego, niemal całkowicie utraconego na skutek swobodnego ideologicznego wyzysku, szczególnie w XIX i XX wieku. Jak pisze Sack, „typowo niemiecka jest głęboka nieufność wobec monumentalizmu, co ma swoje uzasadnienie w doświadczeniu totalitaryzmu”¹¹¹⁶. Dzisiejsze alternatywne rozwiązania architektoniczne, których autorzy świadomie czerpią ze źródeł zachodniej cywilizacji, są odmiennie percypowane na Wyspach Brytyjskich, a nawet w pozostałych krajach europejskich.

Sam architektoniczny ekspresjonizm balansował początkowo pomiędzy tradycyjną typologią a formą alternatywną. Specyfika tego kierunku polegała bowiem także na różnicy ujęcia architektonicznego i malarskiego. Podczas gdy w architekturze można stwierdzić, porównując jego założenia z ideologią modernistyczną, że „formy ekspresjonistyczne nie były nowoczesne, ale nie były też cofaniem się do historyzmu”¹¹¹⁷, to malarstwo poprzez abstrakcję mogło jednoznacznie zmanifestować swą odrębność wobec dotychczasowych osiągnięć kulturowych.

Dzisiejsza materializacja koncepcji ekspresjonistycznej nie musi być realizowana za pośrednictwem żywiołowych form możliwych wyłącznie przy zastosowaniu najnowszej techniki budowlanej, ponieważ ekspresja sił w architekturze może polegać zarówno na pozornej negacji ciężenia, jak i na podkreśleniu jego znaczenia¹¹¹⁸. Ilustrują to projekty Gottfrieda Böhma, które – choć wizualnie odbiegają od dzisiejszej lekkiej i „lewitującej” ponad ziemią architektury – okrzyknięto sztandarowym przykładem neoekspresjonizmu. Sharp twierdzi, że symptomatyczne dla nurtu nazywanego przezeń *postekspresjonizmem* jest wskrzeszenie architektonicznej koncepcji Steinera w krajach niemieckojęzycznych¹¹¹⁹. Podstawą tego ujęcia było akcentowanie związku dzieła z ziemią, co w jakimś sensie wprowadzało architekturę w sferę transcendencji. Miała ona zaoferować doświadczenie metafizyczne i oddziaływać zarówno w zakresie estetyki, jak i antropologii kulturowej, a także duchowości.

Wprawdzie Sigfried Giedion kwestionował pozytywny wpływ nurtu ekspresjonistycznego, uznając, że ani był zdrowy, ani przysłużył się architekturze, ale zauważał jego niezaprzeczalny wpływ na większość niemieckich twórców zwróconych ku romantycznemu mistycyzmowi¹¹²⁰. Poprzez ujęcie Giediona ujawnia się jeszcze jedna ważna cecha ekspresjonizmu ukierunkowanego mistycznie. Miał on wizualnie reprezentować postawę uduchowioną, a jednocześnie skierowaną przeciwko racjonalizmowi. Ekspresjonizm stał się programową ucieczką od prozy codzienności, pokazywał, że ustanowiona konstrukcja rzeczywistości nie jest jedyną możliwą. Był wreszcie projekcją transcendentalnego modelu poznawczego dla człowieka.

¹¹¹⁶ M. Sack, *Einführung...*, op. cit., p. 24; przeł. A.S.

¹¹¹⁷ P. Wąsowski, *Przejawy ekspresjonizmu w architekturze domów wielorodzinnych spółdzielni budowlano-mieszkaniowych w Warszawie w okresie międzywojennym XX wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2010 nr 1–2, s. 137.

¹¹¹⁸ J. Sławińska, *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Arkady, Warszawa 1997, s. 41.

¹¹¹⁹ D. Sharp, *Twentieth century architecture...*, op. cit., p. 297.

¹¹²⁰ S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 517–518.

Przegląd całej dzisiejszej światowej sceny architektonicznej – przy założeniu pewnych uproszczeń – ujawnia dwa bieguny kreacji: ekspresjonistyczny oraz funkcjonalistyczny¹¹²¹. Gdyby więc pominąć całą tę część współczesnej architektury, która jawnie odwołuje się do tradycji, przywołany tutaj dychotomiczny podział oparty na rodowodzie formalnym stanowiłby niezawodne kryterium identyfikacji nowej ekspresji.

Przyjmując historyczny punkt widzenia, można ponownie przywołać stanowisko Giediona, który z pozycji strażnika modernistycznego porządku pisał: „Faustowski bunt przeciw wrogiemu światu i wołania zrozpaczonej ludzkości nie mogą same przez się stworzyć nowych podstaw do rozwoju. Chociaż mogą budzić silne wrażenie, pozostają faktami przejściowymi, nie zaś czynnikami podstawowymi. Inne kierunki zawierały element inwencji; zamiast rozpaczać nad okresem pełnym zamętu, wskazywały drogę wyjścia i odnalazły – wśród chaosu – ukryte modele nowego życia”¹¹²². Na styku dwóch głównych kierunków uwidoczniła się systemowa utopia, o czym pisał Tafuri. Bliżej nieokreślony nurt na pograniczu niemieckiego ekspresjonizmu i funkcjonalizmu, reprezentowany przez Häringa i Mendelsohna, był bowiem programową krytyką systemu społecznego dokonaną przez architektów uwikłanych w ten system, a tym samym niewydolną w gruncie rzeczy jako realna alternatywa¹¹²³. Mimo to rzeczywiście można przyznać, że nowoczesność podjęła za pośrednictwem architektury szeroko zakrojoną próbę przytrzymania ludzi przy konkretności świata w opozycji do sentymentalnych prób stylizowania budownictwa.

Historia dyscypliny widomie przeciwstawiła ekspresjonizm funkcjonalizmowi. Idea powrotu do tej klasyfikacji w kontekście najnowszej architektury wciąż wydaje się atrakcyjna. Ekspresjonizm w tej dychotomii sytuuje się w pozycji zsubiektywizowanego i nadmiernie zindywidualizowanego. Błędna jest natomiast rutynowa identyfikacja współczesnych tendencji ekspresjonistycznych na zasadzie wykluczenia z ogółu ortogonalnych układów, które często również reprezentują egocentryczną postawę projektową¹¹²⁴, jak niektóre z przywołanych w opracowaniu obiektów, unaoczniających emanację architektonicznej ekspresji poprzez sam zastosowany w nich materiał budowlany, niezależnie od geometrycznej struktury. Prawdziwe okazało się twierdzenie, że dzieje sztuki budowlanej, przede wszystkim najnowsze, są w dużym stopniu odzwierciedleniem technologicznego rozwoju. Ruch Neues Bauen wprowadził do architektury aparat technokratyczny, degradując tym samym sferę uczuciową, i pod tym względem otworzyły się przed współczesnymi ekspresjonistami nowe obszary działania. Ekspansja nowego ekspresjonizmu oznaczała walkę z modernistyczną epidemią nieokreśloności.

Niejaki problem interpretacyjny stanowi lansowana przez Klotza popularna koncepcja nurtu drugiej nowoczesności, do którego ten uznany teoretyk architektury zalicza zarówno rdzennych architektów, takich jak Günter Behnisch, zespoły Haus-Rucker-Co i Coop Himmelblau, jak i zagranicznych projektantów aktywnych w Niemczech i Austrii, wśród których wymienia Hadid, Gehry'ego, Libeskinda. Wszyscy oni sytuują

¹¹²¹ D. Alfirevic, *Expressionism as the radical creative tendency in architecture*, „Arhitektura i Urbanizam” 2012 nr 34, p. 19.

¹¹²² S. Giedion, *Przestrzeń...*, op. cit., s. 517.

¹¹²³ M. Tafuri, *Architecture and utopia...*, op. cit., pp. 111–112.

¹¹²⁴ P. Blundell Jones, *Preface*, [in:] *Houses by Szyszkowitz+Kowalski*, ed. K. Wilhelm, Birkhäuser, Basel 2003, p. 8.

się według Klotza w zainicjowanej na początku XX stulecia tradycji nowoczesności – nie traktują historii jako normatywu, lecz posługują się wyłącznie językiem teraźniejszości, samą zaś konwencję modernistyczną rozwinęli podnosząc jakość semiotyki przy jednoczesnym objęciu jej ramami fikcji¹¹²⁵. Właśnie w tym zakresie nasuwają się wątpliwości, ponieważ wskazany tutaj obszar pozoru jest domeną nurtu fantastycznego, który z kolei był jedną z podstaw kształtowania ekspresjonizmu. Istotnie w dziełach wymienionych architektów, przez Klotza zaklasyfikowanych do zbioru dokonań drugiej nowoczesności, przejawia się retoryka postępową pod względem ekspozycji osiągnięć techniki. Nie wykazują one natomiast cech funkcjonalistycznych i w tym sensie domagają się ustalenia dla siebie pozamodernistycznego rodowodu. Ostatecznie poprzez dynamizm, pozorne zaprzeczanie prawom grawitacji i eksponowanie paradoksów konstrukcyjnych świadczą o prymacie wyrazistości dzieła. Z tego powodu nieuniknione stało się przypisanie ich do konwencji nowego ekspresjonizmu.

Przeprowadzona w rozprawie analiza problemu badawczego wykazała, że już na początku ekspresjonizm odcisnął wyraźne piętno na obrazie kultury europejskiej. Rozpatrując wszelkie jego powinowactwa w tradycji i w nowoczesności można stwierdzić, że format ekspresjonizmu wynika w dużej mierze z opozycji, jaką historycznie ustanowił wobec tendencji modernistycznych transferowanych na grunt międzynarodowy za pośrednictwem Bauhausu. Ten charakterystyczny dualizm dwóch przeciwstawnych trendów kształtujących się na terenie Austrii i Niemiec doprowadził współcześnie do okazałego rozkwitu ich obu. Siłą rzeczy ekspresja usankcjonowała się w tym środowisku jako przeciwieństwo moderny.

POTRZEBA KONTESTACJI USTALONEGO ŁADU I ASPEKTY KONTRKULTUROWE

Arnheim zwrócił uwagę, że „ekspresja wzrokowa jest pewnym koniecznym i niezbywalnym atrybutem wszelkich architektonicznych kształtów. Z tego punktu widzenia nie ma żadnej zasadniczej różnicy pomiędzy ekspresją nieozdobioną prostej linii betonowej kolumny a ekspresją fantazyjnych stiuków barokowego wnętrza. [...] Różnica pomiędzy nimi jest czysto stylistyczna”¹¹²⁶. Ustalenie jednoznacznej granicy dzielącej ekspresjonizm i architekturę o znacznym stopniu ekspresji formalnej jest nad wyraz trudne.

Nowy ekspresjonizm nie skupia się programowo na ustalonej z góry formie, lecz dokonując przewrotu w architekturze, poszukuje radykalnych środków wyrazu. Zasadniczo nie dąży on do umocowania nowego kanonu estetycznego, a koncentruje się na eksperymencie, odwracając poszukiwania od pragmatyzmu, a w pewnym sensie również od znaczeń. Tak też postrzega to Pehnt, który jako wybitny znawca tego nurtu autorytatywnie stwierdził, że przedstawiciele nowego ekspresjonizmu ani protestują przeciw czemuś, ani do czegoś się zobowiązują¹¹²⁷. Fundamentalna w ich architektonicznej twórczości jest ekspozycja roli języka formalnego i to on staje się konkurencyjny wobec innych współcześnie stosowanych.

¹¹²⁵ H. Klotz, *Vision der Moderne*, [in:] *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, ed. A. Gleiniger-Neumann, H.P. Schwarz, Deutsches Architekturmuseum/Prestel, München 1986, p. 22.

¹¹²⁶ R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzeleński, D. Juruś, Officyna, Łódź 2016, s. 264.

¹¹²⁷ W. Pehnt, *Expressionistische Architektur damals und heute*, [in:] *Bau einer neuen Welt...*, op. cit., p. 17.

Kolejny raz, także w tej kwestii, wydaje się godny odnotowania dyskurs brytyjski. Problem relacji łączących proces doświadczania architektury i jej treści znaczeniowej podejmuje bowiem w dzisiejszej debacie przede wszystkim Scruton. Zwraca on uwagę – na poziomie ogólnej refleksji – na możliwość odniesienia ludzkiej mimiki do wyrazu budynku, wyrazu rozumianego nie w powiązaniu ze sferą emocjonalną projektanta, lecz z rolą, jaką dany obiekt pełni w wymiarze publicznym¹¹²⁸. W myśl koncepcji Scrutona obecny wizerunek miast nie może być wypadkową jednostkowych manifestów odrębności ogłaszanych przez poszczególnych twórców. Ważnym aspektem współczesnej myśli konserwatywnej jest uznanie ekspresji za jedno z możliwych rozwiązań dla współczesnej architektury. Zastrzeżenie wniesione przez przywołanego tutaj filozofa dotyczy konieczności jej podporządkowania ogólnemu interesowi zbiorowości poprzez pozbawienie dzieł architektonicznych znamion indywidualizmu.

Giedion pisząc o pierwotnym ekspresjonizmie zauważał, że „[r]uch ten określał wymownie pretensje fałszywie zorganizowanej społeczności i przedstawiał sytuację w tragicznych formach”¹¹²⁹. Nie służył on ugruntowaniu istniejącego układu sił, lecz programowo kontestował go. Stawiał w centrum uwagi jednostkę z jej wewnętrznym, pełnym sprzeczności światem. Wytwarzał unikalną relację w obrębie procesu artystycznego. Co do zasady bowiem „przeżycie ekspresyjne” w odróżnieniu od „nawykowego”, „rozumiejącego” czy też „profesjonalnego” umożliwia budowanie relacji pomiędzy naturą twórcy i odbiorcy¹¹³⁰. Pod tym względem istotna była demonstracja przeżyć w ich ekstremalnym natężeniu – od ekstatycznej radości, poprzez melancholię i metafizyczny lęk, po rozpacz¹¹³¹. Ekspresja miała wyraz wybitnie indywidualny, a rezultat formalny był uzasadniony tylko subiektywnym odczuciem twórcy. Niemieccy pionierzy podążali za wskazaniem Goethego: „Sztuka jest najpierw twórcza, zaś dopiero potem piękna”¹¹³². Co więcej, od początku ekspresjonizm miał charakter wywrotowy, a to przekładało się na określoną rolę społeczną.

Pewien udział miała w tym Szkoła Frankfurcka, która na bazie teorii krytycznej negowała wspieranie pozytywnych programów ideologicznych, gdyż to rzekomo prowadziło do powstawania kolejnych wadliwych. Zgodnie zatem z alternatywną koncepcją rozwój powinien się opierać na ekspozycji samej wady, co poprzez ciągłą destrukcję prowadzi z natury rzeczy do destabilizacji obowiązującego *status quo*. Według Adorna poprzez formę można było podważyć fałszywy sens konstruktu jedności, gdyż prawda nie oznaczała już redukcji dzieła do jego pojęciowej istoty¹¹³³. Dlatego zwłaszcza dziś ekspresjonizm nie oznacza poszukiwania nowego ideału piękna, lecz eksponując paradoksy formalne, jest uwikłany w grę z emocjami odbiorcy. W tym sensie zgodnie z poglądem Prixa architektura została poddana nadmiernej instytucjonalizacji. Zdaniem tego czołowego przedstawiciela nowego ekspresjonizmu na terenie Austrii i Niemiec, aktualna sytuacja sprawia, że architektura nie może być już dłużej przedmiotem nauczania na wielkich

¹¹²⁸ R. Scruton, *The aesthetics of architecture...*, op. cit., p. 196–197.

¹¹²⁹ S. Giedion, *Przestrzeń...*, op. cit., s. 517.

¹¹³⁰ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki: problematyka, metody, teorie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 303.

¹¹³¹ R. Kijak, M. Skowrońska, K. Kubicka, *Historia sztuki*, t. 19, op. cit., s. 104.

¹¹³² J.W. Goethe, *O niemieckiej architekturze, 1772*, przeł. A. Palińska, [w:] *Johann Wolfgang Goethe. Wybór pism estetycznych*, op. cit., s. 77.

¹¹³³ R. Różanowski, *Zrozumieć Adorna...*, op. cit., s. 74–75.

uniwersytetach¹¹³⁴. Stylistyczna niedefiniowalność jest jednym z podstawowych wyznaczników ekspresjonizmu. Zarówno w przeszłości, jak i obecnie nieokreśloność była i jest istotą tego ukierunkowania.

Ekspresjonizm miał swoje korzenie w irracjonalizmie i mistycyzmie, a w pewnym stopniu był też celowo barbarzyński¹¹³⁵. Tafuri w swoim dziele poświęconym tematyce utopii zauważa, że projekt ekspresjonistyczny charakteryzuje mistycyzm biernego oporu¹¹³⁶. Faktycznie twórczość ekspresjonistyczna z założenia kontestuje ustalony porządek, aczkolwiek stan ogólnej niepewności stał się w Niemczech – jak zauważył Giedion – kapitałem tego ruchu, nie zaś realnym przedmiotem jego ataku¹¹³⁷. Świadczą o tym zróżnicowane postawy kluczowych przedstawicieli pierwotnego ekspresjonizmu. Architektura Mendelsohna, zdaniem Tafuriego, ustanowiła pomniki w służbie komercji, natomiast Häringowska intymność wypowiedzi była poprzez przywołanie romantycznych tendencji grą na czulej strunie niemieckiego społeczeństwa¹¹³⁸. Prezentacja kierunku jako jednolitego procesu nie jest przy tym pozbawiona sensu. Ekspozycja ekspresji to z jednej strony działanie wbrew kulturze, a z drugiej obrona przed rozdzieleniem warstwy rozumowej od emocjonalnej, co w szerokim humanistycznym ujęciu wydaje się donośnym komunikatem.

PODSUMOWANIE

Dokonane w monografii uporządkowanie informacji dotyczących następstw ekspresjonizmu pozwala ustalić związki przeszłości i teraźniejszości i wskazać tendencje wprowadzające architekturę w przyszłość. Ekspresja wykracza poza kategorię predefiniowanego wzoru wizualnego. Jest immanentną cechą tej dyscypliny, chociaż nie zawsze przyjmuje funkcję głównego czynnika artystycznego.

Prezentowane badania zasadzały się na poszukiwaniu powtarzalności zjawisk i układaniu ich w zależności przyczynowo-skutkowe. Syntetyczne zestawienie zagadnień gruntujących myśl ekspresjonistyczną we współczesnej architekturze ukazuje, jak szerokie spektrum twórcze obejmuje ten nurt oraz jak pojemna i specyficzna jest jego definicja. Zaczynając od stwierdzenia, że ekspresjonizm dotyczy dzieł zarówno jednolitych, jak i wewnętrznie zróżnicowanych, autor podążał w dalszych badaniach równoległymi ścieżkami rozwoju tego nurtu. Tendencja osiągnęła punkt zwrotny względnie niezależnymi drogami – poprzez demonstrowanie przez twórców konkretnych upodobań materiałowych albo poprzez odwołania do pierwotnej symboliki, albo poprzez uznanie paradygmatu złożoności, uruchamiającego określone mechanizmy destrukcyjne na skutek wyczerpania konstruktywnego potencjału, który *ex definitione* każda idea twórczo wnosi w rozwój właściwej jej dziedziny. Niszczący charakter formy mógł natomiast prowadzić już tylko do bezproduktywnego postępu estetycznej aberracji, a dalej – do zakwestionowania ogólnie rozumianych wartości plastycznych, na koniec zaś – do zakwestionowania piękna jako takiego. Dążenia te ostatecznie

¹¹³⁴ *The role of university – commencement speech at the University of Applied Arts on January 31, 2001*, [in:] *Studio Prix, University of Applied Arts Vienna, 1990–2011*, ed. K. Bollinger at all, Birkhauser, Basel 2016, p. 391.

¹¹³⁵ J. Willett, *Ekspresjonizm...*, op. cit., s. 277.

¹¹³⁶ M. Tafuri, *Architecture and utopia...*, op. cit., p. 78.

¹¹³⁷ S. Giedion, *Przestrzeń...*, op. cit., s. 516.

¹¹³⁸ M. Tafuri, *Architecture and utopia...*, op. cit., p. 112.

zniwelowała ekspansja biomorficznej alternatywy, co może być odczytywane jako afirmacja życia. Chociaż stanowi już zamknięty rozdział w najnowszych dziejach, to odegrała ważną rolę, ponieważ oznaczała odstępnie od nihilistycznych dążeń. Odrębną kwestią pozostaje natomiast problematyka barwy – istotnego elementu wzmacniającego ekspresjonistyczny paradygmat. Możliwość przeniesienia akcentów z kształtu na kolor uwolniła w obrębie nowego ekspresjonizmu zwiększony potencjał artystyczny. Eksperymenty plastyczne, jakie w ten sposób dokonały się w dziedzinie architektury, potwierdziły, że ekspresjonizm może być nurtem niezależnym od stylu, wielowymiarową tendencją ogólnokulturową, względnie wolną od ograniczeń epoki, która go zrodziła.

Architektura, podobnie jak inne dyscypliny twórcze jest projekcją doświadczeń współczesnego człowieka. W tym sensie nowy ekspresjonizm stanowi na polu architektury oręż w stylistycznej walce z racjonalizmem i prozą codzienności. Walka ta nadaje pewien wzniosły, niekiedy rytualny wymiar budowlanym kreacjom, które skądinąd stają się nierzadko obiektami uzasadnionego sprzeciwu ze strony środowiska zawodowego i krytyków, ponieważ w pewnym stopniu legitymizują zachowania atawistyczne w szerokim ujęciu cywilizacyjnym. Istnieje zatem ryzyko, że niekontrolowana eskalacja tej konfrontacji priorytetów w sztuce tudzież w architekturze doprowadzi do zachwiania równowagi pomiędzy czynnikami popędowymi i rozumowymi. Spór ten odnosi się do stateczności usytuowanej na diapazonie spontaniczność–rozwaga. Jednakowoż w generalnym bilansie ma wydźwięk konstruktywny jako czynnik zapobiegający odseparowaniu sfery intelektualnej od emocjonalnej.

BIBLIOGRAFIA
ŹRÓDŁA ILUSTRACJI
SUMMARY



Na poprzedniej stronie:

Elke Delugan-Meissl, Roman Delugan, Martin Josst: Porsche Museum, Stuttgart /DE/ 2009

fot. Aleksander Serafin

BIBLIOGRAFIA – WYBÓR

MONOGRAFIE

1. **Almaas** Ingerid Helsing, *Vienna objects and rituals. Architecture in context*, Könemann: Köln 1997.
2. **Amsonleit** Wolfgang, *Contemporary European architects*, Taschen: Köln 1991.
3. **Anderson** Lisa Marie, *German Expressionism and the Messianism of a generation*, Rodopi: Amsterdam - New York 2011.
4. **Arnheim** Rudolf, *Dynamika formy architektonicznej*, przeł. A. Grzebiński, D. Juruś, Oficyna: Łódź 2016.
5. **Aschheim** Steven E., *The Nietzsche legacy in Germany. 1890–1990*, University of California Press: Berkeley - Los Angeles - London 1994.
6. **Ascher Barnstone** Deborah, *The transparent state. Architecture and politics in postwar Germany*, Routledge: London - New York 2005.
7. **Bablet** Denis, **Jacquot** Jean – collection and preparation of original texts, *Ekspresjonizm w teatrze europejskim*, przeł. A. Choińska, K. Choiński, E. Radziwiłłowa, wybór tekstów do wyd. pol. L. Sokół, Państwowy Instytut Wydawniczy: Warszawa 1983.
8. **Bancroft** Anne, *Współcześni mistycy i mędrcy*, przeł. M. Kuźniak, Pusty Obłok: Warszawa 1987.
9. **Banham** Reyner, *Rewolucja w architekturze*, przeł. Z. Drzewiecki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe: Warszawa 1979.
10. **Basista** Andrzej, *Architektura i wartości*, Universitas: Kraków 2009.
11. **Basista** Andrzej, *Kompozycja dzieła architektury*, Universitas: Kraków 2006.
12. **Bassie** Ashley, *Expressionism*, Parkstone International: New York 2012.
13. **Becker** Annette, **Steiner** Dietmar, **Wang** Wilfried, *Architektur im 20. Jahrhundert: Österreich*, Deutsches Architektur-Museum/Architektur Zentrum Wien/Prestel: b.m. 1995.
14. **Becks-Malorny** Ulrike, *Wassily Kandinsky. 1866–1944. Droga ku abstrakcji*, przeł. C. Jenne, Taschen/Muza: Warszawa 1999.
15. **Benson** Timothy O., *Expressionist utopias: paradise, metropolis, architectural fantasy*, Los Angeles County Museum of Art: Los Angeles 1993.
16. **Bernstein** Eckhard, *Culture and customs of Germany*, Greenwood Press: London 2004.
17. **Beyerle** Tulga, **Hirschberger** Karin, *A century of Austrian Design. 1900–2005*, Birkhäuser: Basel - Boston - Berlin 2013.
18. **Bideau** André, *Architektur und symbolisches Kapital*, Birkhäuser: Basel - Berlin 2011.
19. **Birkerts** Gunnar, *Process and expression in architectural form*, University of Oklahoma Press: London - Norman 1994.

20. **Blau** Eve, *The architecture of Red Vienna 1919–1934*, The MIT Press: Cambridge (Mass.) – London 1999.
21. **Bleeckere** Sylvain, **Gerards** Sebastiaan, *Narrative architecture. A designer's story*, Routledge: New York 2017.
22. **Blundell-Jones** Peter, **Canniffe** Eamonn – ed., *Modern architecture through case studies. 1945–1990*, Architectural Press/Elsevier: Oxford – Burlington 2007.
23. **Bollinger** Klaus, **Janowski-Fritsch** Roswitha, **Jonkhans** Anja, **Mueller** Baerbel – ed., *Studio Prix: University of Applied Arts Vienna 1990–2011*, Birkhäuser: Basel 2016.
24. **Borowska** Magdalena, *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Semper: Warszawa 2013.
25. **Bruyn** Gerd de, **Reuter** Wolf, *Das Wissen der Architektur: Vom geschlossenen Kreis zum offenen Netz*, Transcript: Bielefeld 2011.
26. **Bruyn** Gerd de, *Theorie der modernen Architektur: Programmatische Texte*, Staub: Neuss 2017.
27. **Bruyn** Gerd de, *Zeitgenössische Architektur in Deutschland. 1970–1996*, Birkhäuser: Bonn 1997.
28. **Bubner** Rudiger, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa: Warszawa 2005.
29. **Caicco** Gregory, *Architecture, ethics, and the personhood of place*, University Press of New England: Hanover – London 2007.
30. **Conrads** Ulrich – ed., *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, The MIT Press: Cambridge (Mass.) 1971.
31. **Croce** Benedetto, *Zarys estetyki*, przeł. S. Gniadek i in., Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Kraków 1962.
32. **Derrida** Jacques, *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, Oficyna: Łódź 2011.
33. **Derrida** Jacques, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Oficyna: Łódź 2012.
34. **Diefendorf** Jeffry M., **Ward** Janet – ed., *Transnationalism and the German city*, Palgrave Macmillan: New York 2014.
35. **Dimster** Frank, *Die neue österreichische Architektur*, Kohlhammer: Stuttgart 1995.
36. **Durth** Werner – ed., *Monster und andere Wahrheiten. Bildergeschichten von Karla Kowalski*, Jovis: Berlin 2006.
37. **Eco** Umberto, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska i in., Rebis: Poznań 2007.
38. **Eco** Umberto, *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Rebis: Poznań 2005.
39. **Eimert** Dorothea, *Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts*, Band 2: *Kunst und Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Parkstone International: Ho-Chi-Minh 2017.
40. **Emanuel** Muriel – ed., *Contemporary architects*, Macmillan Press: London – Basingstoke 1980.
41. **Feldmeyer** Gerhard G., *Die neue deutsche Architektur*, Kohlhammer: Stuttgart 1993.

42. **Figura** Starr, **Jelavich** Peter – ed., *German expressionism. The graphic impulse*, The Museum of Modern Art: New York 2011.
43. **Fischer** Gerd, *Architektur in München seit 1900*, Vieweg & Sohn: Braunschweig - Wiesbaden 1994.
44. **Flagge** Ingeborg, **Schneider** Romana – ed., *Revision der Postmoderne*, Junis/Deutsches Architektur Museum: Hamburg 2005.
45. **Flagge** Ingeborg, **Stock** Wolfgang Jean – ed., *Architektur und Demokratie. Bauen für die Politik von der amerikanischen Revolution bis zur Gegenwart*, Gerd Hatje: Stuttgart 1992.
46. **Fuchs** Anne, *After the Dresden bombing. Pathways of memory, 1945 to the present*, Palgrave Macmillan: New York 2012.
47. **Giedion** Sigfried, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa 1968.
48. **Gleiniger** Andrea, *Szyszkowitz+Kowalski. 1973–1993*, Wasmuth: Berlin 1994.
49. **Gleiniger-Neumann** Andrea, **Schwarz** Hans Peter – ed., *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, Deutsches Architekturmuseum/Prestel: München 1986.
50. **Gołaszewska** Maria, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa 1986.
51. **Gössel** Peter, **Leuthäuser** Gabriele, *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Taschen: Köln 1990.
52. **Grabska** Elżbieta, **Morawska** Hanna – wybór i oprac., *Artyści o sztuce, od Van Gogha do Picassa*, PWN: Warszawa 1969.
53. **Gropius** Walter, *Pełnia architektury*, przeł. K. Kopczyńska, Karakter: Kraków 2014.
54. **Gzell** Sławomir – red., *Architektura, urbanistyka, nauka*, PWN: Warszawa 2019.
55. **Hatt** Michael, **Klonk** Charlotte, *Art history. A critical introduction to its methods*, Manchester University Press: Manchester - New York 2006.
56. **Hays** Michael K., *Architecture's desire: reading the late avant-garde*, MIT Press: Cambridge (Mass.) - London 2010.
57. **Heidegger** Martin, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 1994.
58. **Helman** Alicja, **Madej** Alina – pod red., *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, Uniwersytet Śląski: Katowice 1985.
59. **Hess** Barbara, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, przeł. J. Wierzchowska, Taschen: Köln 2006.
60. **Heynen** Hilde, *Architecture and modernity. A critique*, MIT Press: Cambridge (Mass.) - London 1999.
61. **Heynen** Hilde, *Degeneration and revolution. Radical cultural politics and the body in Weimar Germany*, Brill: Leiden - Boston 2015.
62. **Husserl** Edmund, *Idea fenomenologii*, przeł. J. Sidorek, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 2008.

63. **Ilsinger** Renate – ed., *Mehrstimmiger Dialog. Studienzentrum Inffeldgründe der TU Graz. Szyszkowitz +Kowalski*, Haus der Architektur Graz: Graz 2001.
64. **James-Chakraborty** Kathleen, *German architecture for a mass audience*, Routledge: London - New York 2000.
65. **Jencks** Charles, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. B. Gadomska, Arkady: Warszawa 1987.
66. **Jencks** Charles, **Kropf** Karl – red., *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, przeł. D. Szymczak, Grupa Sztuka Architektury: Warszawa 2013.
67. **Jencks** Charles, *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morwińska, H. Pawlikowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe: Warszawa 1987.
68. **Jodidio** Philip – ed., *Architektura dzisiaj*, przeł. E. Tomczyk, Taschen: Köln 2003.
69. **Joedicke** Jürgen, *Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Von 1950 bis zur Gegenwart*, Karl Krämer Verlag: Stuttgart - Zürich 1990.
70. **Joedicke** Jürgen, *Entwerfen und Gestalten*, Karl Krämer Verlag: Stuttgart - Zürich 1993.
71. **Kaes** Anton, **Jay** Martin, **Dimendberg** Edward, *The Weimar Republic sourcebook*, University of California Press: Berkeley - Los Angeles 1994.
72. **Kaiser** Gabriele, **Platzer** Monika, *Architecture in Austria in the 20th and 21st centuries*, Architekturzentrum Wien/Birkhäuser: Basel 2006.
73. **Kandeler-Fritsch** Martina, **Kramer** Thomas – ed., *Get off of my cloud, Wolf D. Prix Coop Himmelb(l)au: Texts 1968–2005*, Hatje Cantz: Stuttgart 2005.
74. **Kandyński** Wasył, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi: Łódź 1996.
75. **Kapfinger** Otto, *Kommende Architektur. Beyond architainment*, Architekturzentrum Wien/Springer: Wien 2003.
76. **Kapfinger** Otto, *Kommende Architektur. 10 Austrian offices*, Architekturzentrum Wien/Springer: Wien 2000.
77. **Kapfinger** Otto – ed., *Portraits österreichischer Architekten, Vol. 4: Klaus Kada*, Springer: Wien 2000.
78. **Kapfinger** Otto, **Steiner** Dietmar – ed., *Architecture in Austria: a survey of the 20th century*, trans. M. Kuzmany, Birkhäuser/Actar: Basel-Barcelona 1999.
79. **Kapfinger** Otto, **Stiller** Adolph, *Fundamente der Demokratie. Architektur in Österreich – neu gesehen. Bildung. Soziales. Kultur*, Mury Salzmann: Salzburg - Wien 2018.
80. **Kapfinger** Otto, **Zschokke** Walter, *Architektur Szene Österreich. Bauten. Kritik. Vermittlung*, Pustet: Salzburg - München 1999.
81. **Klotz** Heinrich, *Architektur der Zweiten Moderne. Ein Essay zur Ankündigung des Neuen*, Deutsche Verlags - Anstalt: Stuttgart 1999.

82. **Klotz** Heinrich, *Architektur. Texte zur Geschichte, Theorie und Kritik des Bauens*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe/Hatje: Ostfildern – Ruit 1996.
83. **Klotz** Heinrich – ed., *Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, C.H.Beck: München 1996.
84. **Klotz** Heinrich, *Moderne und postmoderne. Architektur der Gegenwart. 1960–1980*, Vieweg: Braunschweig – Wiesbaden 1987.
85. **Kołącka** Daria – red., *Gottfried Boehm. O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Łukasiewicz, A. Pieczyńska-Sulik, Universitas: Kraków 2014.
86. **Kotula** Adam, **Krakowski** Piotr, *Architektura współczesna*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1967.
87. **Kotula** Adam, **Krakowski** Piotr, *Malarstwo, Rzeźba, Architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa 1972.
88. **Kozłowski** Tomasz, *Architektura a sztuka*, Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki: Kraków 2018.
89. **Kozłowski** Tomasz, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki: Kraków 2013.
90. **Kraft** Simone, *Dekonstruktivismus in der Architektur?*, Transcript Verlag: Bielefeld 2015.
91. **Kruft** Hanno-Walter, *History of architectural theory*, Princeton Architectural Press: New York – London 1994.
92. **Krzemień-Ojak** Sław – red., *Michał Sobeski. Wybór pism estetycznych*, Universitas: Kraków 2010.
93. **Latour** Stanisław, **Szymski** Adam, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa 1985.
94. **Leach** Neil – ed., *Rethinking architecture. A reader cultural theory*, Routledge: New York 1997.
95. **Lippert-Vieira** Sandra, *Dissoziative Architektur – von Teufelskrallen und Scheinriesen. Weitere Wege zum Verständnis Expressionistischer Architektur*, Lit Verlag: Berlin 2012.
96. **Maciuika** John V., *Before the Bauhaus. Architecture, politics and the German State, 1890-1920*, Cambridge University Press: New York 2005.
97. **Mallgrave** Harry Francis, **Contandriopoulos** Christina – ed., *Architectural theory. Volume II. An anthology from 1871–2005*, Blackwell: Malden – Oxford 2008.
98. **Marter** Joan – ed., *Abstract expressionism. The international context*, Rutgers University Press: New Brunswick – New Jersey- London 2007.
99. **Müller** Michael, *Kultur der Stadt: Essays für eine Politik der Architektur*, Transcript Verlag: Bielefeld 2010.
100. **Müller** Stefan Janusz, *Wynurzenia, czyli nic*, Muzeum Architektury we Wrocławiu: Wrocław 2010.
101. **Namowicz** Tadeusz – wybór, oprac. i wstęp, *Johann Wolfgang Goethe. Wybór pism estetycznych*, przekł. zbiorowy, Państwowe Wydawnictwo Naukowe: Warszawa 1981.
102. **Nesbitt** Kate – ed., *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965–1995*, Princeton Architectural Press: New York 1996.

103. **Neumann** Dietrich, *Film architecture: set designs from Metropolis to Blade Runner*, Prestel: New York – Munich 1999.
104. **Nietzsche** Fryderyk, *Niewczesne rozważania*, przeł. L. Staff, Nakład Jakóba Mortkowicza: Warszawa – Kraków 1912.
105. **Nietzsche** Fryderyk, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Nakład Jakóba Mortkowicza: Warszawa 1906–1907.
106. **Nietzsche** Fryderyk, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. L. Staff, Nakład Jakóba Mortkowicza: Warszawa 1910–1911.
107. **Niezabitowska** Elżbieta Danuta, *Metody i techniki badawcze w architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej: Gliwice 2014.
108. **Niezabitowska** Ewa, *Ewolucja konceptu przestrzeni w teorii architektury*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej: Gliwice 2008.
109. **Nussbaum** Norbert, *German gothic church architecture*, Yale University Press: New Haven – London 2000.
110. **Pareyson** Luigi, *Estetyka. Teoria formatywności*, przeł. K. Kasia, Universitas: Kraków 2009.
111. **Pehnt** Wolfgang, *Architekturzeichnungen des Expressionismus*, Hatje: Stuttgart 1985.
112. **Pehnt** Wolfgang, *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert. Ideen – Bauten – Dokumente*, Siedler Verlag: Berlin 1983.
113. **Pehnt** Wolfgang, *Deutsche Architektur seit 1900*, Deutsche Verlags Anstalt, München, 2005.
114. **Pehnt** Wolfgang, *Die Architektur des Expressionismus*, Hatje: Stuttgart 1981.
115. **Pehnt** Wolfgang, *Die Erfindung der Geschichte. Aufsätze und Gespräche zur Architektur unseres Jahrhunderts*, Prestel: München 1989.
116. **Pelkonen** Eeva-Liisa, *Achtung Architektur! Image and phantasm in contemporary Austrian architecture*, MIT Press: Cambridge (Mass.) – London 1996.
117. **Pevsner** Nikolaus, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, przeł. J. Wiercińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe: Warszawa 1978.
118. **Pękała** Teresa – wprowadzenie, wybór oprac., *Mieczysław Wallis. Wybór pism estetycznych*, Universitas: Kraków 2004.
119. **Porsch** Johannes, *The Austrian phenomenon. Architektur Avantgarde Österreich. 1956–1973*, Architekturzentrum Wien/Birkhäuser: Berlin 2009.
120. **Purdy** Daniel L., *On the ruins of Babel: architectural metaphor in German thought*, Cornell University Press: New York 2011.
121. **Richard** Lionel – pod red., *Encyklopedia ekspresjonizmu*, przeł. D. Górna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe/Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 1996.

122. **Rosińska** Zofia – wprowadzenie, wybór i oprac., *Leopold Blaustein. Wybór pism estetycznych*, Universitas: Kraków 2005.
123. **Rzepińska** Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1983.
124. **Sandford** John – ed., *Encyclopedia of contemporary German culture*, Routledge: London – New York 1999.
125. **Schmidt** Petra, **Glasner** Barbara – ed., *Chroma design architecture & art in color*, Birkhäuser: Basel 2010.
126. **Schneider** Romana, **Nerdinger** Winfried, **Wang** Wilfried – ed., *Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland*, Prestel: Frankfurt am Main 2000.
127. **Schumacher** Fritz, *Grundlagen der Baukunst Studien zum Beruf des Architekten*, Verlag von Georg D. W. Callwey: München 1916.
128. **Schumacher** Fritz, *Streifzüge eines Architekten. Gesammelte Aufsätze*, Eugen Diederichs: Jena 1907.
129. **Schwarz** Ullrich – ed., *New German architecture: a reflexive modernism*, trans. J. S. Southard, S. Harper, H. F. Mallgrave, Hatje Cantz: Berlin 2002.
130. **Seidel** Martin – ed., *Architektur der Demokratie. Bauten des Bundes 1990–2010*, Hatje Cantz: Ostfildern 2009.
131. **Sennott** Stephen – ed., *Encyclopedia of 20th-century architecture*, Fitzroy Dearborn: New York – London 2004.
132. **Serafin** Aleksander, *Abstrakcja geometryczna a forma organiczna*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej: Łódź 2014.
133. **Simitch** Andrea, **Warke** Val, *The language of architecture. 26 principles every architect should know*, Rockport Publishers: Beverly (Mass.) 2014.
134. **Ślawińska** Jadwiga, *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Arkady: Warszawa 1997.
135. **Stamm** Rainer – ed., *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*, Verlag der Buchhandlung Walther König: Köln 2003.
136. **Steiner** Barbara, **Schlögl** Elisabeth – ed., *Graz Architektur. Rationalisten, Ästheten, Magengrubenarchitekten, Demokraten, Mediakraten*, Kunsthaus Graz/Universalmuseum Joanneum: Graz 2017.
137. **Stegers** Rudolf, *Sacred buildings*, przeł. J. Reisenberger, Birkhäuser: Basel – Boston – Berlin 2008.
138. **Stephan** Regina – pod red., *Erich Mendelsohn. Dynamika i funkcja. Zrealizowane wizje kosmopolitycznego architekta*, przeł. J. Dobesz i in., Muzeum Architektury we Wrocławiu: Wrocław 1999.
139. **Świtek** Gabriela, *Gry sztuki z architekturą*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika: Toruń 2013.
140. **Szyszkowitz** Michael, **Ilsinger** Renate – ed., *Graz Architecture. Positions in the urban space focusing on the period as of 1990*, przeł. R. Watts, E. Cagala, P.F. Lorre, Haus der Architektur Graz: Graz 2009.

141. **Threuter** Christina, *Neue Architektur in Deutschland. 1992 bis heute*, Michael Imhof Verlag: Petersberg 2008.
142. **Thomsen** Christian W., *Visionary architecture. From Babylon to virtual reality*, Prestel: Munich – New York 1994.
143. **Tietz** Jürgen, *Historia architektury XX wieku*, Könemann: Köln 2001.
144. **Tołłoczko** Zdzisława, *Architektura i społeczeństwo: przegląd zagadnień budownictwa i urbanistyki w Niemczech od około roku 1850 do około roku 2000, od późnoromantycznego historyzmu do późnego socmodernizmu*, Wydawnictwo Naukowe DWN: Kraków 2005.
145. **Tołłoczko** Zdzisława, **Tołłoczko** Tomasz, *W kręgu architektury konstruktywistycznej, neokonstruktywistycznej i dekonstruktywistycznej*, Polska Akademia Nauk: Kraków 1999.
146. **Tomkiewicz** Władysław, *Piękno wielorakie: sztuka baroku*, Wiedza Powszechna: Warszawa 1971.
147. **Uffelen** Chris van, *Massive, expressive, sculptural. Brutalism now and then*, Braun Publishing: Salenstein 2017.
148. **Vallée** Sheila de – ed., *Essays on architecture*, Papadakis: London 2007.
149. **Watkin** David, *German architecture and the classical ideal*, MIT Press: London 1987.
150. **Wąs** Cezary, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu: Wrocław 2008.
151. **Wąs** Cezary, *Architektura a dekonstrukcja*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław 2015.
152. **Weibel** Peter – ed., *Beyond art: a third culture. A comparative study in cultures. Art and science in 20th century Austria and Hungary*, Springer: Wien 2005.
153. **Weiss** Klaus Dieter, *Junge deutsche Architekten und Architektinnen*, Birkhäuser: Basel 1998.
154. **Welsch** Wolfgang, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa: Warszawa 1998.
155. **Werner** Frank R. – ed., *Szyszkowitz+Kowalski. Architekturen 1994–2010*, Jovis: Berlin 2010.
156. **Wilhelm** Karin – ed., *Idea and form. Häuser von Szyszkowitz+Kowalski*, Birkhäuser: Basel 2003.
157. **Willett** John, *Ekspresjonizm*, przeł. M. Kluk, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe: Warszawa 1976.
158. **Wölfflin** Heinrich, *Renaissance and Baroque*, Collins: London 1964.
159. **Zagula** Artur, *Arystotelesowskie i religijne źródła Nowego Klasycyzmu w architekturze współczesnej*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej: Łódź 2013.
160. **Zimmerman** Claire, *Mies van der Rohe. 1886–1969. The structure of space*, Taschen: Köln 2006.
161. **Zukowsky** John, **Wardropper** Ian, *Austrian architecture and design: beyond tradition in the 1990s*, The Art Institute of Chicago/Ernst & Sohn Verlag für Architektur und Technische Wissenschaften: Berlin 1991.

ROZDZIAŁY W MONOGRAFIACH I ZBIORACH TEKSTÓW

162. *Austria*, [in:] *Modern architecture in Europe. A guide to buildings since the industrial revolution*, ed. Dennis J. **Witt**, Elizabeth R. **Witt**, E.P. Dutton: New York 1987, pp. 26–41.
163. **Brun** Charles le, *O ekspresji ogólnej i szczegółowej, 1668*, [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybór i oprac. Jan **Białostocki**, Wydawnictwo Naukowe PWN: Warszawa 1994, s. 545–553.
164. *Expression in architecture*, [in:] *Philosophy and architecture*, ed. Michael H. **Mitias**, Rodopi: Amsterdam – Atlanta 1994, pp. 87–108.
165. **Frampton** Kenneth, *European expressionism: from the Crystal Chain to Coop Himmelblau 1901–1998*, [in:] **idem**, *The evolution of 20th century architecture*, Springer: Wien - New York 2007, pp. 67–75.
166. **Freud** Sigmund, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] Sigmund Freud, *Pisma społeczne*, oprac. Robert **Reszke**, przeł. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke, Wydawnictwo KR: Warszawa 1998, s. 163–227.
167. **Fuchs** Anne, *World War II in German cultural memory: Dresden as lieu de mémoire*, [in:] *The Routledge handbook of German politics and culture*, ed. Sarah **Colvin**, Routledge: Abingdon - New York 2015.
168. **Goldschmidt** Gabriela, **Klevitsky** Ekaterina, *Graphic representation as reconstructive memory: Stirling's German museum projects*, [in:] *Design representation*, ed. Gabriela **Goldschmidt**, William L. **Porter**, Springer Verlag: London 2004, pp. 37–61.
169. **Gombrich** Ernst H., *Akcja i ekspresja w sztuce zachodniej*, [w:] **idem**, *Pisma o sztuce i kulturze*, wybór i oprac. Richard **Woodfield**, przeł. D. Folga-Januszewska, Universitas: Kraków 2011, s. 113–138.
170. **Heinämaa** Sara, *Fenomenologia cielesności a różnica płciowa*, [w:] *Wprowadzenie do fenomenologii. Interpretacje, zastosowania, problemy*, t. 1, pod red. Witolda **Płotki**, Wydawnictwo IFiS PAN: Warszawa 2014.
171. **Hübsch** Heinrich, *In what style should we build?* [in:] *In what style should we build? German debate on architectural style*, ed. David **Britt**, Margarete **Kühn**, Lynne **Hockman**, introduction and trans. W. **Herrmann**, The University of Chicago Press: Santa Monica 1992, pp. 61–101.
172. **Neuman** Eran, *The present state of phenomenology in architecture*, [in:] Eran **Neuman**, Iris **Aravot**, *Invitation to ArchiPhen. Some approaches and Interpretations of phenomenology in architecture*, Zeta Books: Bucharest 2010, pp. 10–12.
173. **Pawlikowska** Michalina, *Myśl Derridy a architektura postmodernistyczna (dekonstrukcja – poza konstrukcją i destrukcją)*, [w:] *Czytanie Derridy*, pod red. Bartosza **Małczyńskiego**, Rafała **Włodarczyka**, Atla 2: Wrocław 2005, s. 35–40.
174. **Rzepińska** Maria, *Goethego nauka o barwie*, [w:] **eadem**, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Wydawnictwo Literackie: Kraków 1983, s. 438–456.
175. **Sadler** Simon, *Open ends. The social visions of 1960s non-planning*, [in:] *Non-plan. Essays on freedom, participation and change in modern architecture and urbanism*, ed. Simon **Sadler**, Jonathan **Hughes**, Architectural Press: Oxon – New York 2000, pp. 138–154.

176. **Sepiol** Janusz, *Gottfried Böhm*, [w:] **idem**, *Architekci i historia*, Universitas: Kraków 2015, s. 139–145.
177. **Serafin** Aleksander, *Ekspresja podstawą redefinicji porządku formy w przestrzeni miejskiej*, [w:] *Space reloading. Nowa przestrzeń – miejsca w mieście*, pod red. Beaty **Gibały-Kapeckiej**, t. 2, Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie: Kraków 2014, s. 153–165.
178. **Serafin** Aleksander, *Gottfried Böhm's creativity: architecture as a sculpture made of concrete*, [in:] *Intelligence, creativity and fantasy*, ed. Mário S. **Ming Kong**, Maria do Rosário **Monteiro**, Taylor & Francis Group: London 2020, pp. 109–113.
179. **Serafin** Aleksander, *Viennese utopia – the expression of revolutionary architectural thought*, [in:] *Utopias – Worlds and Frontiers of the Imaginary*, ed. Maria do Rosário **Monteiro**, Mário S. **Ming Kong**, Taylor & Francis Group: London 2017, pp. 135–139.
180. **Sharp** Dennis, *Expressionist architecture today*, [in:] *Expressionism reassessed*, ed. Shulamith **Behr**, David **Fanning**, Douglas **Jarman**, Manchester University Press: Manchester – New York 1993, pp. 80–90.
181. **Sowers** Robert, *On the realm of visual expression*, [in:] **idem**, *Rethinking the forms of visual expression*, University of California Press: Oxford 1990, pp. 5–46.
182. **Stewart** Janet, *Das Kunsthaus Tacheles: the Berlin architecture debate of the 1990s in micro - historical context*, [in:] *Recasting German Identity. Culture, politics, and literature in the Berlin Republic*, ed. Stuart **Taberner**, Frank **Finlay**, Camden House: Woodbridge – Rochester 2002, pp. 51–66.
183. *West Germany*, [in:] *Modern architecture in Europe. A guide to buildings since the industrial revolution*, ed. Dennis J. **Witt**, Elizabeth R. **Witt**, E.P. Dutton: New York 1987, pp. 63–101.

ARTYKUŁY W CZASOPISMACH

184. **Alfirevic** Djordje, *Expressionism as the radical creative tendency in architecture*, "Arhitektura i Urbanizam" 2012, 34, pp. 14–27.
185. **Alfirevic** Djordje, *Visual expression in architecture*, "Arhitektura i Urbanizam" 2012, 31, pp. 3–15.
186. **Anderson** Stanford, *Architectural history in schools of architecture*, "The Journal of the Society of Architectural Historians" 1999, 58 (3), pp. 282–290.
187. **Bletter** Rosemarie Haag, *The Interpretation of the Glass Dream – Expressionist Architecture and the history of the Crystal Metaphor*, "The Journal of the Society of Architectural Historians" 1981, 40 (1), pp. 20–43.
188. **Kadłuczka** Andrzej, *Architektura Niemiec – między wczoraj a dziś, czyli 'conservatio' znaczy 'creatio' / The architecture of Germany – between yesterday and today, or 'conservatio' means 'creatio'*, "Technical Transactions"/„Czasopismo Techniczne" 2011, 3 (A1), pp. 47–65.
189. **James-Chakraborty** Kathleen, *Abstract forms were espoused more quickly by the German church than by industries*, "The Architectural Review" 2016, 1430 (4), pp. 5–11.

190. **Joedicke** Jürgen, *New Brutalism – Brutalismus in der Architektur*, "Bauen und Wohnen" 1964, 11, pp. 421–425.
191. **Johnston** William M., *Recent Books on Austrian Cultural History*, "Modern Austrian Literature" 1981, 14 (1/2), pp. 129–135.
192. **Kozłowski** Tomasz, *Architecture of emotion and coincidence: against the tradition of architecture/Architektura emocji i przypadku: przeciw tradycji architektury*, "Technical Transactions"/„Czasopismo Techniczne” 2009, 1-A (7), pp. 351–354.
193. **Kozłowski** Tomasz, *Betonowy Steinhäus*, „Budownictwo Technologie Architektura” 2014, 2 (66), s. 30–31.
194. **Kozłowski** Tomasz, *New forms or special cases of Expressionism/Nowe formy albo szczególne przypadki ekspresjonizmu*, "Space & Form"/„Przestrzeń i Forma” 2013, 20, pp. 137–150.
195. **Kozłowski** Tomasz, *From intentional expressionism to metaphor/Od ekspresjonizmu intencjonalnego do metafory*, "Space & Form"/„Przestrzeń i Forma” 2014, 21, pp. 183–194.
196. **Kozłowski** Tomasz, *The beginnings of contemporary expressionism/Początki współczesnego ekspresjonizmu*, "Technical Transactions"/„Czasopismo Techniczne” 2013, 2-A (7), pp. 57–64.
197. **Kozłowski** Tomasz, *Wotrubakirche – mały wielki monument*, „Budownictwo Technologie Architektura” 2014, 1 (65), s. 22–23.
198. **Macdonald** Sharon, *Reassembling Nuremberg, reassembling heritage*, "Journal of Cultural Economy" 2009, 2 (1–2), pp. 117–134.
199. **Melis** Alessandro, **Davis** Michael John, **Balaara** Allan, *The history and invocation of the Arche in Austrian Radical architecture thinking*, "Cogent Social Sciences" 2017, 3, pp. 1–19.
200. **Nadolny** Adam, **Janowski** Maciej, *Współczesna architektura Grazu*, „Archivolta” 2006, 4, s. 26–29.
201. **Neumann** Dietrich, *Teaching the history of architecture in Germany, Austria, and Switzerland: 'Architekturgeschichte' vs. 'Bauforschung'*, "Journal of the Society of Architectural Historians" 2002, 61 (3), pp. 370–380.
202. **Nierhaus** Andreas, *Austria as a 'Baroque Nation'. Institutional and media constructions*, "Journal of Art Historiography" 2016, 15, pp. 1–22.
203. **Olszewska** Paulina, *Architektura jako kolor. O realizacjach Matthiаса Sauerbrucha i Louisy Hutton*, „Architektura i Biznes” 2013, 5, s. 40–51.
204. **Peach** Mark, *'Der Architekt denkt, Die Hausfrau lenkt': German modern architecture and the modern woman*, "German Studies Review" 18 (3), pp. 441–463.
205. **Serafin** Aleksander, *Architectural composition of the contemporary German synagogues – selected examples/Kompozycja architektoniczna współczesnych niemieckich synagog – wybrane przykłady*, "Space & Form"/„Przestrzeń i Forma” 2017, 29, pp. 79–92.

206. **Serafin** Aleksander, *Ekspresja architektury Coop Himmelb(l)au na tle koncepcji estetycznej Gillesa Deleuze'a*, „Architectus” 2015, 4 (44), s. 43–50.
207. **Serafin** Aleksander, *Ekspresja ceglanych elewacji na przykładzie architektury niemieckiej i austriackiej*, „Szkło i Ceramika” 2015, 3, s. 22–26.
208. **Serafin** Aleksander, *Expressionistic form in the cosmopolitan works by Coop Himmelb(l)au/Ekspresjonistyczna forma w kosmopolitycznych realizacjach Coop Himmelb(l)au*, „Technical Transactions”/„Czasopismo Techniczne” 2015, 10-A (16), pp. 33–40.
209. **Serafin** Aleksander, *O zagadnieniach ekspresji wobec architektury symbolicznej*, „Budownictwo i Architektura” 2015, 14 (2), s. 93–104.
210. **Serafin** Aleksander, *Trends in the contemporary automotive exhibition buildings: three cases of architectural expression/Tendencje we współczesnym wystawiennictwie samochodowym: trzy przypadki ekspresji architektonicznej*, „Space & Form”/„Przestrzeń i Forma” 2015, 24 (1), pp. 73–84.
211. **Serafin** Aleksander, *The newest church architecture in Germany. Aesthetic aspects of form – analysis of selected examples*, „Architecture – Civil Engineering – Environment” 9 (4), 2016, pp. 43–52.
212. **Serafin** Aleksander, *Współczesna architektura sakralna w Monachium – forma w cieniu tradycji fenomenologicznej*, „Architecturae et Artibus” 2015, 26 (4), s. 43–53.
213. **Serafin** Aleksander, *Współczesna architektura niemiecka w kontekście wybranych pism filozoficznych*, „Budownictwo i Architektura” 2017, 16 (4), s. 5–13.
214. **Serafin** Aleksander, *Współczesna architektura sakralna w Monachium – forma w cieniu tradycji fenomenologicznej/Contemporary sacral architecture in Munich – the form against the phenomenological tradition*, „Architecturae et Artibus” 2015, 26 (4), s. 43–53.
215. **Shafik Ramzy** Nelly, *Biophilic qualities of historical architecture: in quest of the timeless terminologies of 'life' in architectural expression*, „Sustainable Cities and Society” 2015, 15, pp. 42–56.
216. **Tobolczyk** Marta, *Ekspresjonizm w architekturze europejskiej. Ciągłość tradycji*, „Zeszyty Naukowe Uczelni Vistula” 2017, 53 (2), s. 57–80.
217. **Tołłoczko** Zdzisława, *Z problemów koincydencji Art Déco i ekspresjonizmu. Część I*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2010, 28, s. 31–48.
218. **Tołłoczko** Zdzisława, *Z problemów koincydencji Art Déco i ekspresjonizmu. Część II*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2010, 29, s. 9–26.
219. **Urban** Florian, *Designing the past in East Berlin before and after the German reunification*, „Progress in Planning” 2007, 68, pp. 1–55.
220. **Wasieczko** Agnieszka, *O scenografii filmowej w Metropolis Fritza Langa: mit nowej wieży Babel w utopijnej architekturze awangardowej lat dwudziestych*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, 28 (88), s. 54–76.

221. **Welter** Volker M., *'The limits of community' – the possibilities of society: On modern architecture in Weimar Germany*, "Oxford Art Journal" 2010, 33 (1), pp. 65–80.
222. **Węclawowicz-Gyurkovich** Ewa, *Architektura emocji*, „Wiadomości Konserwatorskie” 2013, 34, s. 63–71.
223. **Zybaczynski** Veronica, *The colour of architecture. Past and present*, "Urbanism. Architecture. Constructions" 2013, 4 (4)

ŹRÓDŁA ILUSTRACJI

– SPIS RYCIN –

ROZDZIAŁ 1.

- Ryc. 1.1. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014
- Ryc. 1.2. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014
- Ryc. 1.3. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014
- Ryc. 1.4. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014
- Ryc. 1.5. fot. Aleksander Serafin, październik 2017
- Ryc. 1.6. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016
- Ryc. 1.7. fot. Aleksander Serafin, październik 2017
- Ryc. 1.8. fot. Aleksander Serafin, wrzesień 2009
- Ryc. 1.9. fot. Aleksander Serafin, październik 2017
- Ryc. 1.10. fot. Aleksander Serafin, październik 2017
- Ryc. 1.11. fot. Aleksander Serafin, październik 2017
- Ryc. 1.12. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018
- Ryc. 1.13. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018
- Ryc. 1.14. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

ROZDZIAŁ 2.

- Ryc. 2.1. rys. Aleksander Serafin [na podst. https://www.youtube.com/watch?v=txSVDY4_vnZ, Creative Commons License: Public Domain, dostęp: 29.10.2018], listopad 2018
- Ryc. 2.2. fot. Aleksander Serafin, wrzesień 2009
- Ryc. 2.3. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 2.4. fot. Anna Serafin, czerwiec 2018

Ryc. 2.5. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016

Ryc. 2.6. fot. Aleksander Serafin, czerwiec 2014

Ryc. 2.7. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2015

Ryc. 2.8. fot. Aleksander Serafin, kwiecień 2016

Ryc. 2.9. rys. Aleksander Serafin [na podst. <https://www.youtube.com/watch?v=OnUau3vmqAt>, Creative Commons License: Public Domain, dostęp: 29.10.2018], listopad 2018

Ryc. 2.10. fot. Aleksander Serafin, kwiecień 2016

Ryc. 2.11. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2015

Ryc. 2.12. fot. Aleksander Serafin, październik 2017

Ryc. 2.13. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 2.14. fot. Aleksander Serafin, październik 2017

Ryc. 2.15. fot. Aleksander Serafin, październik 2017

Ryc. 2.16. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 2.17. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

ROZDZIAŁ 3.

Ryc. 3.1. fot. Aleksander Serafin, październik 2017

Ryc. 3.2. fot. Aleksander Serafin, październik 2017

Ryc. 3.3. fot. Aleksander Serafin, październik 2017

Ryc. 3.4. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 3.5. fot. Anna Serafin, czerwiec 2018

Ryc. 3.6. fot. Aleksander Serafin, październik 2017

Ryc. 3.7. fot. Aleksander Serafin, październik 2017

Ryc. 3.8. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 3.9. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 3.10. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 3.11. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 3.12. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 3.13. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 3.14. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016

Ryc. 3.15. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016

Ryc. 3.16. fot. Aleksander Serafin, kwiecień 2016 / rys. Aleksander Serafin, maj 2016
[pomiar własne, kwiecień 2016]

Ryc. 3.17. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 3.18. fot. Aleksander Serafin, wrzesień 2009

Ryc. 3.19. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016

Ryc. 3.20. fot. Aleksander Serafin, wrzesień 2009

ROZDZIAŁ 4.

Ryc. 4.1. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 4.2. fot. Aleksander Serafin sierpień 2014

Ryc. 4.3. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 4.4. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 4.5. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 4.6. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2015

Ryc. 4.7. fot. Aleksander Serafin, październik 2017

Ryc. 4.8. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 4.9. fot. Aleksander Serafin, kwiecień 2016

Ryc. 4.10. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 4.11. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 4.12. rys. Behnisch, Behnisch & Partner, za zgodą

Ryc. 4.13. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016

Ryc. 4.14. rys. Behnisch, Behnisch & Partner, za zgodą

Ryc. 4.15. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2015

Ryc. 4.16. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2015

Ryc. 4.17. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 4.18. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2015

Ryc. 4.19. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2015

ROZDZIAŁ 5.

Ryc. 5.1. fot. Anna Serafin, czerwiec 2018

Ryc. 5.2. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 5.3. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 5.4. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 5.5. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 5.6. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 5.7. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 5.8. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016

Ryc. 5.9. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 5.10. fot. Bernhard Holub, za zgodą

Ryc. 5.11. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2013

Ryc. 5.12. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 5.13. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 5.14. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 5.15. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2013

Ryc. 5.16. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 5.17. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 5.18. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 5.19. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 5.20. rys. © Delugan Meissl Associated Architects, za zgodą

Ryc. 5.21. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 5.22. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016

ROZDZIAŁ 6.

- Ryc. 6.1. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014
- Ryc. 6.2. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2013
- Ryc. 6.3. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2013
- Ryc. 6.4. fot. © Gerald Zugmann / www.zugmann.com, za zgodą
- Ryc. 6.5. rys. © Coop Himmelb(l)au, za zgodą
- Ryc. 6.6. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016
- Ryc. 6.7. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018
- Ryc. 6.8. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018
- Ryc. 6.9. fot. Aleksander Serafin, kwiecień 2014
- Ryc. 6.10. fot. Aleksander Serafin, kwiecień 2014
- Ryc. 6.11. fot. Aleksander Serafin, kwiecień 2014
- Ryc. 6.12. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018
- Ryc. 6.13. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018
- Ryc. 6.14. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018
- Ryc. 6.15. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018
- Ryc. 6.16. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018
- Ryc. 6.17. rys. Aleksander Serafin [na podstawie <https://www.youtube.com/watch?v=yufySSCc-w1>, Creative Commons License: Public Domain, dostęp: 29.10.2018], listopad 2018
- Ryc. 6.18. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016
- Ryc. 6.19. fot. © Gerald Zugmann / www.zugmann.com, za zgodą
- Ryc. 6.20. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2013
- Ryc. 6.21. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014
- Ryc. 6.22. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016
- Ryc. 6.23. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2013
- Ryc. 6.24. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2014
- Ryc. 6.25. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 6.26. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2016

Ryc. 6.27. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 6.28. fot. Aleksander Serafin, październik 2017

Ryc. 6.29. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 6.30. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 6.31. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2015

Ryc. 6.32. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 6.33. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2013

Ryc. 6.34. fot. Aleksander Serafin, październik 2017

ROZDZIAŁ 7.

Ryc. 7.1. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 7.2. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2013

Ryc. 7.3. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 7.4. fot. Aleksander Serafin, wrzesień 2009

Ryc. 7.5. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2013

Ryc. 7.6. fot. © Ellen Bailly / Coop Himmelb(l)au, za zgodą

Ryc. 7.7. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 7.8. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 7.9. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 7.10. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 7.11. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

ROZDZIAŁ 8.

Ryc. 8.1. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 8.2. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 8.3. rys. Meck Architekten, za zgodą

Ryc. 8.4. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 8.5. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2018

Ryc. 8.6. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 8.7. rys. RLP Rüdiger Lainer + Partner Architekten, za zgodą

Ryc. 8.8. fot. Anna Serafin, czerwiec 2018

Ryc. 8.9. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2013

Ryc. 8.10. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2015

Ryc. 8.11. fot. Aleksander Serafin, lipiec 2018

Ryc. 8.12. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 8.13. fot. Aleksander Serafin, wrzesień 2009

Ryc. 8.14. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

Ryc. 8.15. fot. Aleksander Serafin, sierpień 2014

DEVELOPMENT OF THE EXPRESSIONIST CONCEPT IN GERMAN AND AUSTRIAN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

Expressionism is etymologically related to expression because its main attribute is expressiveness, which means the strength of the work's impact on emotional sphere. Since no architectural work can be deprived of expressiveness as a rule, the intensified influence in this case lies in the emphasis of artistic means such as form, colour and texture.

Nowadays, a review of numerous projects often proves that the creator's ambition is a uniqueness of the work itself. It can be assumed achieving originality is conditioned upon the expressiveness of the architectural form. Furthermore, it relates to the type of aesthetic feeling when "expressive" experience occurs in contrast to "habitual", "understanding" or "professional" one. The very essence of the object corresponds both with the creator's motivation and the nature of the recipient. Expression in architecture, therefore, follows regardless of any predefined visual pattern. The continuous and timeless nature of this process makes it impossible to define the time frame. It does not allow this phenomenon to be assigned to any specified era.

Consideration of expressionism only from a historical perspective excludes some contemporary interpretations. Today we are dealing with its new form. However, it should be noted that apart from very few cases there is no duplication of the aesthetic patterns of the primary style. The original trend in this case should be understood as the architectural method of the 1920s and 1930s in the north of Europe, mainly in Germany. The new trend, in turn, is a rather broad concept based on the development of very original and pure assumptions underlying the aesthetic convention. What is more, the expressionist paradigm in the past could only be developed efficiently in painting. Contemporary architecture illustrates it thanks to new material and technical possibilities. In the first half of the twentieth century, pioneers propagated the supremacy of feelings. As a rule, this spontaneity resulted in unbridled freedom of forms and colours. The discrepancy between emotive paintings and architecture of that period, however, seems to be disappearing today. Although the old ideological potential of expressionism has been diminished, a certain social impact of the trend is still noticeable.

The above observation has become the foundation of the study which aims to show that we are dealing with a new form of expressionism. In addition, the territorial scope seems to be significant. Under certain assumptions, the area of occurrence can be limited to Germany and Austria similarly to the primary trend. Interestingly, the phenomenon does not apply to Switzerland, another German-speaking country. A different paradigm is recognised there. With few exceptions, we can speak of the dominance of rationalist architecture based on the Cartesian spatial model in that region.

At present, aesthetic and functional reductionism is gaining importance. Minimalism has dominated many aspects of contemporary culture. The need to distance oneself from this phenomenon naturally imposes some scenarios. Therefore, one can speak of an occurrence known as "New Expressionism". This term

is used interchangeably with the term “New Expression”, which is intended to emphasize the importance of the expressive factor in the context of modern times. Bearing in mind original expressionism, it is worth emphasizing the difference between emotive painting and the ornamental buildings in this style. It should be noted that new architecture has not repeated stylistic features of the original trend. One would rather say that it has captured the features of primary expressionist painting such as dynamism and spontaneity.

The issue of continuation of expressionist tendencies is present in the current discourse, which has covered primarily two German-speaking countries mentioned above. New Expressionism does not always refer to modern architectural values. The trend is also inspired by the significant past styles such as German gothic or Austrian baroque. On the one hand, it expresses international modern spatial rules in that way, but on the other hand, it demonstrates local aesthetic traditions. Therefore, such a strict territorial scope of research could be defined.

A review of projects allows distinguishing specific issues within the broadly understood expressionist trend.

The New Expression can be represented by both compact and coherent layouts as well as internally differentiated systems. This creates a gap between uniformity and diversity in architecture. Moreover, this reflects the difference between an individual's creative dictate and pluralism in a broader way. The monumental implementations of Hans Poelzig in Saxony from the beginning of the 20th century are a foretaste of the contemporary traditionalism of Hans Kollhoff. It can be contrasted with the erudite pluralism represented in Germany by British architects: James Stirling and Michael Wilford. A completely different aspect is the sculptural dimension of concrete as a building material. It opened up new possibilities for architecture based on neoexpressionism. The new era initiated by Goetheanum meant a series of unique architectural implementations by the team of Hermann Fehling and Daniel Gogel, which can be compared with the concept of “Betonfelsen” by Gottfried Böhm.

However, there was an opposite tendency within the same trend. Displaying concrete masses that are optically strongly grounded was opposed to the poetics of crystal forms. Glass as an architectural medium ultimately led to deconstruction tendencies that were initiated by Günter Behnisch. The destabilisation of structure evolves to dynamism, which becomes an autonomous environment of expression. The works of Austrian designers like Günther Domenig and teams such as Coop Himmelblau or Delugan Meissl, as well as world-renowned architects such as Zaha Hadid, lead to a state in which not only the irreducible complexity but the kinetic properties are exposed.

Expression mechanisms can also have a destructive formal nature. The key issue is the cultural concept of “der Riss”, which was introduced to architecture by Hans Hollein. Currently, simulated form breakthroughs are used not only by Günther Domenig and Coop Himmelblau but also by Daniel Libeskind in his German works. The projects by Michael Szyszkowitz and Karla Kowalski mean the transition to some sort of “soft deformation” that becomes the basis for more geometrically advanced transformations by Zaha Hadid and

Patrik Schumacher. In fact, the development of the deformation tendency was preceded parallelly by Actionism and the architectural work of Friedensreich Hundertwasser. Later, Viennese traditions were continued by Günter Zamp Kelp and Ortner & Ortner Baukunst, the successors of the counter-cultural art group Haus Rucker Co. Contemporary transformations and opposition to the obviousness are also noticed in Frank Gehry's work, but also German teams like Hild und K and Wandel Hoefer Lorch + Hirsch. An alternative to deconstruction is a biomorphic trend. The movement called "Grazer Schule" is important in this case because it has become an Austrian phenomenon on a global scale.

The last dimension of contemporary expressionism demonstrated here is based on a specific approach to colour. Traditions derived from "Farbenlehre" by Johann Wolfgang Goethe were continued by expressionist artistic groups such as Der Blaue Reiter. The neo-avant-garde approach in this regard is noticeable at the Düsseldorf Academy of Fine Arts and is comparable to the tendency initiated in the field of architecture by Volker Giencke's "Red Stage" in Graz. It is continued by Klaus Kada. In Salzburg, however, the implementation of Massimiliano Fuksas is significant. Rüdiger Lainer's projects play a special role in Vienna. In German architecture, the role of the team of Ingrid Spengler and Manfred Wiescholek in Hamburg and Leipzig should be emphasized. On the other hand, the group of Matthias Sauerbruch, Louisa Hutton and Juan Lucas Young of have co-authored such an implementation in Munich.

To sum up, it should be noted that the phenomenon of expression is the key to understanding the essence of contemporary architecture. Frank Werner claims the new narrative of Expressionism no longer represents early ideals but it has a protective function that is perceptible on two levels. On the one hand, the new trend by its dissociative character improves the community's resistance to ideologies that the authority can transfer through the architecture. On the other hand, anarchism is typical of this tendency. It protects against the permanent unification of the language of form, which can also be considered as a protest against globalization. Thus, it is evident that this movement is constantly making claims against the contemporary architectural environment.

Expression in architecture, therefore, goes beyond the category of any predefined visual style. What it means is rather a process. Its continuous nature makes this phenomenon impossible to assign to a particular era.

The attempt to organise information consists primarily in establishing the relations between the past and the present, with an indication of the tendencies of introducing architecture into the future. The compilation of the issues grounding expressionist thought in contemporary architecture shows that this trend covers a wide creative spectrum.

It should be said that expressionism breaks with the scheme of obligatory trend's internal coherence. Thus, the research in its development may follow some parallel paths. Thus, the tendency reaches a turning point after demonstrating specific material preferences, referring to primary symbolism, and finally recognizing the complexity paradigm that triggers certain destructive mechanisms. On the one hand, this is due to the

exhaustion of the constructive potential that every concept is obliged to contribute to architectural development. On the other hand, the destructive nature of the form could only lead to unproductive progress of aesthetic aberration and further to the questioning of artistic values in general. Those aspirations were reduced by the expansion of the biomorphic alternative, which can be interpreted as an affirmation of life. Although it is already a closed chapter in recent history, it played an important role because it marked a withdrawal from implementation of nihilistic aspirations. Another question is the theme of colour. It is an independent element of strengthening the expressionist paradigm. Thanks to this, the discussed tendency enters seemingly distant formal areas. This is another proof that the movement is independent of style and its multidimensionality allows it to be called a general cultural trend.

In conclusion, it should be emphasized that architecture like other creative disciplines encapsulates the experiences of a contemporary human. Expression, in turn, is a weapon in the struggle with rationalism and everyday life in the field of stylistic architecture. It adds a certain sublime, sometimes even ritualistic dimension to the building creation. It should be noted that it is met with justified opposition as it legitimises atavistic behaviour in a broad understanding of civilisation. Therefore, there is a risk that its uncontrolled escalation will lead to an imbalance between impulsive and rational factors. However, it should be emphasized that, ultimately, it also has a constructive meaning as a tendency that prevents the separation of the intellectual and emotional spheres.