

Gerhard J. Dürschke*

LOGOS OPTIKOS. WIZUALNA LOGIKA SENSU FORMY

Detal architektoniczny stanowi ogniwo integrujące formę strukturalno-techniczną z formą strukturalno-symboliczną w tektonice „zdematerializowanej masy” nowych tworów architektury. Techniczne rzeźby materiałowe – Nowe formy sztuki architektonicznej – przykładem zaawansowanej formy Nowego Modernizmu. Nasza terażniejszość jest niespokojna, bowiem to czego oczekujemy jedynie we fragmentach emergencyjnie generuje się z warstw naszej podświadomości.

Słowa kluczowe: Detal architektoniczny metajęzykiem formy – ikonologią warstwy strukturalno-symbolicznej. Ściana osłonowa – curtain wall – ekspresją powtarzalnego detalu architektonicznego. Logos techne i Logos optikos tektoniczną syntaksą formy i znaku

„Architektura jest *sztuką*, ponieważ interesuje ją nie tylko pierwotna potrzeba schronienia, lecz także zestawienie przestrzeni i materiałów w sposób posiadający jakieś *znaczenie*. Następuje to w wyniku formalnych i faktycznych połączeń. To w punkcie łączenia, płodnym *detalu*, ma miejsce zarówno *konstruowanie* jak i *interpretowanie* architektury”.

M. Frascari – „DETAIL” MIT Uni Press, Philadelphia

Ponad cztery tysiące lat temu, w kolebce kultury europejskiej, na greckiej wyspie Krecie, dokąd bóg Olimpu Zeus uwiódł z libejskiej pustyni Europę i spłodził króla Minosa, w Knossos zaczęto przy budowie pałacu królewskiego układać kamień na kamieniu, tworząc pierwszą ramę konstrukcyjną tzw. *Megaron* oraz skonstruowano pierwszą kolumnę przenoszącą ciężar poprzez głowicę na fundament ziemi. Pod okiem Zeusa zrodziła się według teoretyka architektury Gottfrieda Sempera kultura tzw. ciężkiej *steorotomii masy* oraz kultura *lekkiej tektoniki* kolumny. Powstała pierwsza *forma tektoniczna* Europy. Semper

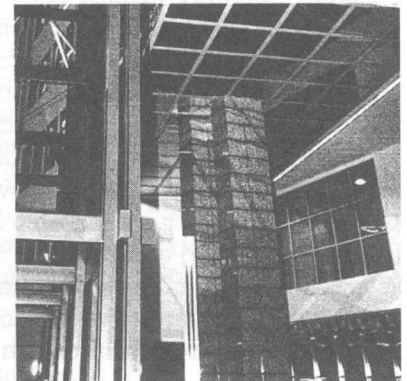
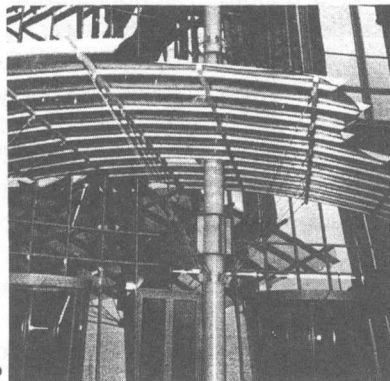
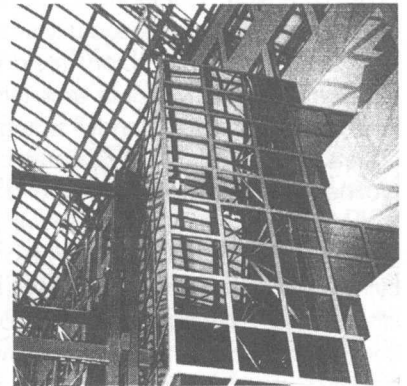
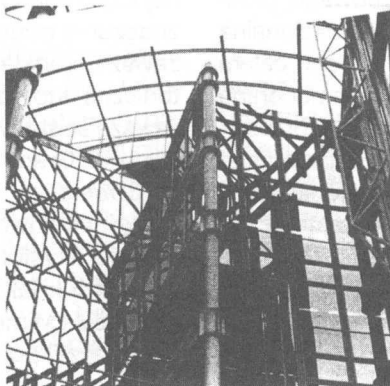
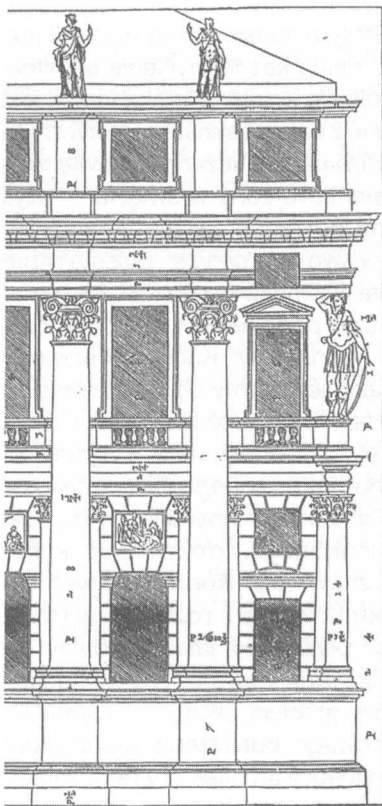
przez *steorotomię* rozumiał stereometrię nałożonych na siebie brył i mas. Poetyka tej konstrukcji tektonicznej polega na formalnym i faktycznym połączeniu przestrzeni w punkcie detalicznym interpretującym całe założenie pałacowe. W swoim traktacie pt. „Styl w technicznych i tektonicznych sztukach albo praktyczna estetyka” z 1860 roku, Semper rozwinął teorię tzw. *ubioru architektonicznego* (Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst) Swoje tezy wywiódł z architektury starożytnej Grecji i Rzymu. Grecka architektura była pod względem tektonicznym i strukturalno-formalnym jednorodna, ponieważ konstrukcja nośna zintegrowana z obrazującą ją detalicznie powłoką tworzy formę homogeniczną w ten sposób, że kamień jako materia formy tak zewnętrznie jak i wewnętrznie ujednolicił całościowo formę architektoniczną. Wystrój detaliczny *decoru* był zatem integralną częścią struktury budowli. W architekturze rzymskiej następuje rozdział na konstrukcję nośną oraz na dostawioną powłokową obudowę formy. W Rzymie konstrukcję nośną tworzono z elastycznej

* Dürschke Gerhard J., mgr inż. arch., BDA Bund Deutscher Architekten, Düsseldorf.

do formowania cegły, a zewnątrz budowli tworzone z samonośnej kamiennej fasady. Po raz pierwszy w historii architektury wprowadzono dualny system tektoniczny, który miał zasadniczy wpływ na charakter i dalszy rozwój detalu architektonicznego. Witruwiusz definiował ten hellenistyczny dualizm funkcjonalno-estetyczny jako *pulchrum* i jako *decorum* – w łacińskiej terminologii *piękno formalne tektoniki nośnej* i *piękno funkcjonalne decoru*, przy czym *decorum* oznaczało rzymskie pojęcie piękna przydatności i celowości formy budowli wyrażone za pomocą narracyjnych detali. Semper w swoim traktacie *Styl* pisze, że architektura składa się z dwóch podstawowych elementów przestrzennych: 1. tektonicznego uformowania przestrzennego gwarantującego użyteczność funkcjonalną oraz 2. estetycznego ubioru (osłony), którego celem jest wyraz formalny dzieła architektury. Immanentną istotą ubioru budowli stanowi zintegrowany w buwową detalu architektoniczny zawierający informacje estetyczne o funkcji całościowego dzieła architektury. W tym sensie Semper definiował formę tektoniczną budowli w dwóch kategoriach: jako warstwę konstrukcyjną, *strukturalno-techniczną* i warstwę dekoracyjną, *strukturalno – symboliczną*. Jego rówieśnik Karl Böttcher w swoim opisie *Sztuki Hellenistycznej* z 1852 roku, rozdziela rdzeń konstrukcyjny budowli *Kernform* od dekoracji obudowy rdzenia *Kunstform* jako *decoru* budowli. Jest to jedynie postwitruiwiańska teoria architektury rzymskiego systemu budowania. Podobnie argumentuje sto lat później Umberto Eco w swojej teorii semiologii, w rozdziale *Funkcja i znak*, w której mówi o *funkcji prymarnej* oraz o *funkcji sekundarnej*, przy czym za funkcję prymarną uważa system tektonicznej użyteczności, a za funkcję sekundarną konotację symboliczno-informacyjną kanonu budowli. W przedstawionych dualnych systemach tektoniczno-estetycznych detalu architektoniczny znajduje się w płaszczyźnie połączenia dwóch systemów tektoniczno-przestrzennych i stanowi jak gdyby ogniwo

spójności wyrazowej formy w przestrzeni architektonicznej. Formalna struktura budowli wyraża się więc przez wizualną morfologię czyli przez to, co nazywamy stylem. Pytanie: Czy formalny wyraz budowli jest celem samym w sobie, można uzupełnić, że jest środkiem do wyrażenia określonego znaczenia. Cel i wartość nadaje architekturze jedynie związek między formotwórczymi i poznawczymi normami, które w sensie kulturalnym generują daną epokę stylową. Witruwiusz w traktacie *De architectura libri decem* (Księga I, Rozdz. I, 16) wprowadza pojęcie *logos optikos* określające *wizualną logikę formy* architektonicznej. Według Witruwiusza *logos optikos* jest wyrazem wizualnej logiki sensu formy i nośnikiem oraz transporterem znaczenia budowli. W tym sensie forma budowli jest zawsze środkiem do celu i każde myślenie architektoniczne, które zajmuje się wizualną logiką formy, jest zawsze ściśle związane z celem i sensem estetycznym budowli. Grecy określali taką znaczącą budowlę mianem *Temenos* – „świat stworzony w świecie” – czyli doskonały, uwolniony porządek świata we wszechświecie. Arystoteles w swojej „*Poetyce*” opisuje istotę dzieła sztuki jako świat wewnątrz świata – własny świat Katharsis i Mimesis, czyli podniesienie rzeczywistości na wyższy poziom kognitywny. Kultura *Temenos* charakteryzuje się dążeniem formy do wypracowania *ikonograficznego detalu* architektonicznego. Można by postawić hipotezę, że cała historia klasycznej tradycji architektonicznej jako *ikonografia tektoniczna* polega na poetyce porządków – innymi słowy na poetyce detalu architektonicznego. Zrozumienie ikonograficznych źródeł i znajomość ikonologicznych systemów socjalno-kulturowych rozwoju historii, pozwala nam poznać przemiany, jakie dokonały się w ciągu wieków w teorii projektowania architektonicznego. Od archaicznej greckiej świątyni i rzymskiej bazyliki, droga do nowego odrodzenia architektury prowadziła do idei koncepcji architektury Renesansu. Odrodzenie zaadaptowało od Witruwiusza pojęcie

1. *Oxymoron*, Palazzo Valmarama, Andrea Palladio, Vicenza, 1570
2. *Haus Der*, Deutsches Reisebüro, Gerhard Dürschke, Frankfurt



1 2

decoru i w kontekście detalu architektonicznego rozwinęło kompleksową ikonologię za pomocą gestów rzeźbiarskich emblematów i alegorii jako nośniki informacji estetyczno-socjalnych konwencji. Andrea Alciati napisał w 1531 r. traktat pt. *Emblemata – ars emblematica*, w 1593 r. Cesare Ripa pisze traktat pt. *Iconologia – mystica rerum significatio*, a w 1939 r. Erwin Panofsky wydaje w Nowym Yorku *Studies in Iconology*. W tym sensie detal architektoniczny jest metajęzykiem tektonicznym budowli i tym samym możemy mówić o formalnej gramatyce lub też o syntaksemie architektury. Przy czym należy zaznaczyć, że w architekturze klasycznej panował rygor elementarysty, w którym niedozwolony był sprzeciw. W kontraście do dzisiejszej wieloznaczności form i wielości światów, harmoniczny system formalny eliminował kontradycję elementów estetycznych. Za to istniał aspekt nadrzędnego i podrzędnego detalu jako zrównoważony układ detali w stosunku do całości budowli, u Witruwiusza określony pojęciem *Taxis*. Wyjątek od kanonu odkrył Andrea Palladio w formie *Eurythmii* Witruwiusza, która w starożytnej Grecji znana była pod nazwą *Oxymoronu*. Oxymoron zastosował Palladio w Palazzo Chiericato oraz Valmarama, w którym na narożniku elewacji zamiast ostatniej kolosalnej kolumny korynckiej, poprzez *abruptio*, świadomie uszkadza wielki porządek, stawiając kariatydę na zdwojonej kolumnie. Ta wersja zmiany taktu, jako pierwsza konotacja pojawia się w poezji Safony, a w muzyce doszła do perfekcji u Haydna i Mozarta jako eliptyczny motyw w kadencji wyciszenia oraz przemieszczania akcentu w podziałach. Ten *Topoi* architektury do detalicznej narracji, sugestii i metafory za pomocą figuratywnego wystroju, doprowadził do zdolności budowli w demonstrowaniu jej socjalno-estetyczno-kulturalnej przynależności, aby osiągnąć socjalną kontrolę nad przestrzenią urbanistyczną miasta. Ulice miast z klasycznymi *fassadami* wystawiano jako wzorce społeczne, które dziś można

odczytywać jako traktaty o statusie znaczenia, a ich detale działają na nas jak *Elysium nostalgii* w scenografii przeszłości. *Topoi* narracji i retoryki formalnej jako wystrój w dialogu społecznym architektury, demonstrowuje nam najdobitniej Krakowski Rynek, jako syntaktyczny i semantyczny system poetycznej identyfikacji miejsca. System „oxymoronu” stał się elementem palladiańskiej *antykizacji* trzech stuleci europejskiej architektury. Swoją szczytową fazę wystroju osiągnęła w historycyzmie architektury *Belle Epoque*, w której to, na co drugim portalem *Atlas* nie tylko nosił gzyms balkonu, ale całą kulę ziemską. Rewolucję obalającą system figuratywnej sztuki architektonicznej dokonały dopiero awangardy tzw. *Ruchu Nowoczesnego* w początkach XX wieku. Pierwszy wystąpił na plan nowej sztuki Adolf Loos swoim wykładem pt. *Ornament jest zbrodnią* (Praga, 1911 rok), ale jego rygorystyczne żądania zlikwidowania detalu z architektury nie spełniły się w jego propagandowym dziele na Michaelerplatz 3 w Wiedniu. Budynek ze swoim cokołem, trzonem i gzymsowym zwieńczeniem utkwiał w realistycznym klasycyzmie. Nie ma się co dziwić, bowiem w tym samym czasie tacy mistrzowie modernizmu jak Le Corbusier i Mies van der Rohe projektowali swoje pierwsze budowle jeszcze w stylu klasycznym. Dopiero architektura *Bauhausu* Waltera Gropiusa całkowicie wyzwoliła formę architektoniczną z detalu i zerwała ze sztuką figuratywną. Rozwijając kompozycję abstrakcyjną, Gropius dowiódł, że abstrakcyjny kształt budowli bez semantycznego detalu i abstrakcyjne kompozycje form w nowoczesnym sensie, doskonale służą celom ekspresji, aniżeli formy figuratywne. W 1911 roku Gropius zaprojektował pierwszą w świecie *ścianę osłonową* w Zakładach Fagus w Alsfeld i rozwinął w tym projekcie nowy abstrakcyjny język architektoniczny świata, który do dzisiaj stanowi podstawowy element estetyki modernizmu. Uniezależniając przy pomocy konstrukcji szkieletowej system strukturalno-tektoniczny

budowli od osłaniającej ją powłoki, Gropius uwolnił *ubiór architektoniczny* Sempera z integralnego systemu nośno-tektonicznego budowli. Nowy styl architektury modernizmu to wielka kreatywna synteza oparta na nowej abstrakcyjnej logice. Mies van der Rohe po emigracji z Niemiec tworzy w Chicago tzw. *New Bauhaus* (1935 r.) i w dwóch wieżowcach *Lake Drive Apartments*, w 1948 roku zaprojektował swoją pierwszą *Curtainwall* ze stali i szkła w USA, którą doprowadził do perfekcji w *Seagram Building* (1954–1958) w Nowym Jorku. Po raz pierwszy cała logiczna ekspresja formy powstaje z jednego powtarzalnego detalu. Ekspresyjna całościowa forma architektoniczna, w której sama ekspresja formy staje się jej treścią, tworzy formę rzeźbiarską, której funkcja w przestrzeni miasta to niepowtarzalny kult indywidualizmu. Tę *morfogenezę detalu* w sensie typologii archi – tektonicznej można zdefiniować pojęciem morfologicznego dualizmu *fenotypu* i *memotypu* struktury przestrzennej, będącego genezą nowej dialektyki znaku i symbolu (formy i idei). Sztuka dnia dzisiejszego doprowadziła do przewagi znaku nad symbolem. Tę przewagę *masowego produktu* nad *identycznością* określamy dziś mianem *design*. Już dla Cennino Cenniniego (*Il libro dell'Arte*–1370) renesansowe pojęcie *disegno* oznaczało „rysunek i projekt” jako pojęcie aktywnej twórczości, której znamiona to *inventio* i *forma artificiosa*. Dzisiejsze angielskie *design* oznacza „projekt”, a *architectural design* projektowanie architektoniczne. Definicja Cenniniego jest dziś aktualna, bowiem cechami dzisiejszej architektury są nadal *inwencja* i *forma arteficialna* (artefakt). Powstaje pytanie: czy dzisiejsza sztuka architektury o niezwykłej inwencji technologiczno-artystycznej generuje ciągle nowe innowacyjne *artyfakty*? Różnica powstawania tych sztucznych twórców wymyślonych przez człowieka polegają jedynie na sposobie ich projektowania, nie powstają już z rysunku ludzkiej ręki (*Impromptu*), ale z liczącej i kreślącej maszyny.

Architektura dzisiejsza to ogromne laboratorium służące powstawaniu nowej świadomości twórczej. Podobna sytuacja zaistniała w pierwszym dziesięcioleciu 20. wieku, wtedy zburzono *otępiające działanie przyzwyczajenia* i otwarto nową *bramę inicjacji* do nowej drogi odnośnie celu i znaczenia. Do poetów przyszłych zmian w architekturze należy niewątpliwie Wolf D. Prix z Wiednia, ze swoim biurem *Coop Himmelblau*. Architektura Prixa to całościowa strukturalna forma tektoniczna polegająca na jednym zasadniczym detalu konstrukcyjnym, który tworzy „znak całości”. Technologia (od greckiego „*techne* + *logos*”) dzieli tu dzieło architektury w sensie technologicznym na *logos techne* i „*logos opticos*” uwidaczniając logikę konstrukcji oraz logikę wizualną nowego detalu architektonicznego. Te twory tektoniczne są rezultatem nowych możliwości technologicznych, ich funkcja statyczna – stereotomia nałożonych na siebie i przecinających się ze sobą brył – jest zarazem ich funkcją estetyczną jako charakterystyczna cecha *tektoniki zdematerializowanej masy*. Ich *tektoniczna syntaksa* jest fizycznym obrazem rozwoju nowego ekspresjonizmu w architekturze. Nowe twory ekspresjonizmu są w zasadzie *astyłowe* i nadają architekturze często futurystyczny charakter, szczególnie w koncepcjach technologicznych maszynowej *megalopolis*. Przykładem może służyć projekt konkursowy autora pt. *Schwebebahn Wuppertal* – stacja kolei szybującej nad rzeką Wupper przez miasto przemysłowe Wuppertal. Nowe architektury są strukturami technicznymi, których estetyka polega na kompleksowej stereometrii form niesymantycznych, ale tworzące przez swój ujednoczony detal techniczny formę symbolicznego znaku. Zmiany odnoszące się do celu i znaczenia, które przynoszą ze sobą ekstremalne nowe warunki ekonomiczno-socjalne i technologiczno-estetyczne, nie podważają jak niektórzy teoretycy myślą, rangę architektonicznej poetyki, ani formalną analizę tak klasycyzności jak i antyklasycyzności. Nowy

metajęzyk, nowe idiomy formalne jak ich socjalne i historyczne powiązania oraz analiza ikonologicznych zmian i przemian z uwzględnieniem kontradycyjnych warunków ambiwalencji wieloznaczności są znaczące dla współczesnej teorii architektury. Dzisiejsza nowa architektura jest sztuką improwizacji, która znajduje się w fazie definiowania swojego kulturowo-historycznego Ethosu wobec czasu. Jej wrogiem jest ambiwalencja różnorodności w wyborze wielości alternatywnych modeli, a filmografia nowych obiektów architektonicznych jest częścią jej prezentacji w społeczeństwie miast. Ten *Logos Opticos*

Witruwiusza – ta dzisiejsza *Facial Quality*, są odpowiedzialne za naszą zdolność postrzegania i zapamiętania znanej i nowej fasady w miejskim kontekście. W poszukiwaniu nowej architektury nie pomagają nam kontrowersyjne oburzenia krytyków. „Coś naprawdę *nowego*, każda nowa idea, znajduje zawsze dla swoich treści odpowiednio nową formę” (Kazimierz Malewicz). Koncepcje improwizacyjne ilustrują nam przeszłość, teraźniejszość, przyszłość i wskazują nam możliwości zjednoczenia sekwencji czasowych w nową całość podobnie jak w muzyce Purcella w „*Music for a While*”.

BIBLIOGRAFIA

Semper G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860.
Fröhlich M., *Gottfried Semper*, Artemis Zurich / Monachium, 1991.

Dürschke G., *Encounters with Vitruvius*, Czasopismo Techniczne PK, 2009.
Tzonis A., *Das klassische in der Architektur – Die Poetik der Ordnung*, Vieweg + Sohn / Braunschweig, 1987.
Venturi R., *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Vieweg + Sohn / Braunschweig, 1978.

Gerhard J. Dürschke*

LOGOS OPTICOS. THE VISUAL LOGIC OF THE SENSE OF A FORM

Architectural detail as a link which integrates the structural and technical form with the structural and symbolical form in the tectonics of the “dematerialized mass” of new creations in architecture. Technical material sculptures – New forms of architectural art – as an example of the advanced form of New Modernism. Our times are turbulent because what we expect emergently generates itself in fragments from the layers of our subconsciousness.

Keywords: Architectural detail as the metalanguage of a form and the iconology of the structural and symbolical layer. Curtain wall as the expression of repeatable architectural detail.

Logos techne and Logos opticos as the tectonic syntax of a form and a sign

“Architecture is *art* because, besides the primal need for shelter, it is also interested in juxtaposing spaces and materials in a *meaningful* manner. It succeeds formal and factual connections. The *construction* and *interpretation* of architecture take place at the joint – in a prolific *detail*.”

M. Frascari – DETAIL MIT Uni Press, Philadelphia

More than four thousand years ago, in the cradle of European culture on the Greek isle of Crete where Zeus the God of Olympus brought Europa and gave birth to King Minos, the construction of the royal palace in Knossos commenced. Stone by stone, the first constructional framework called *Megaron* was raised, while the first column, which shifted its weight through the capital onto the ground foundation, was built. According to the theoretician of architecture Gottfried Semper, the culture of the so-called heavy *steorotomy of mass* as well as the

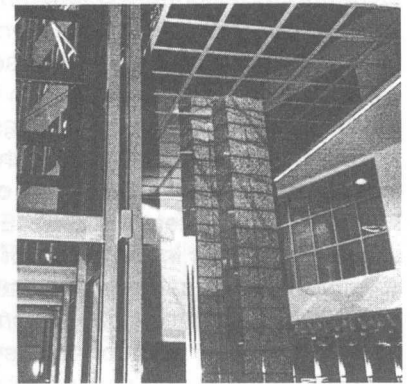
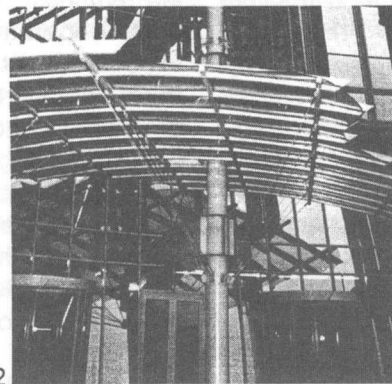
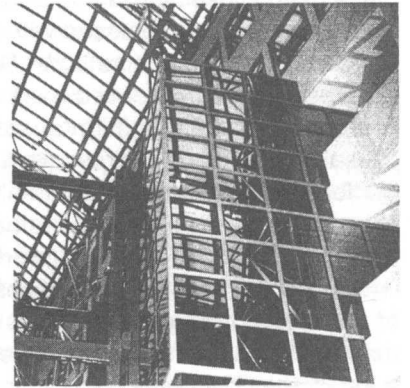
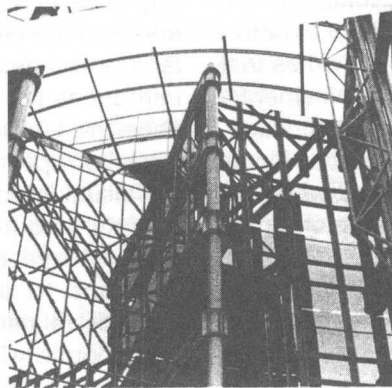
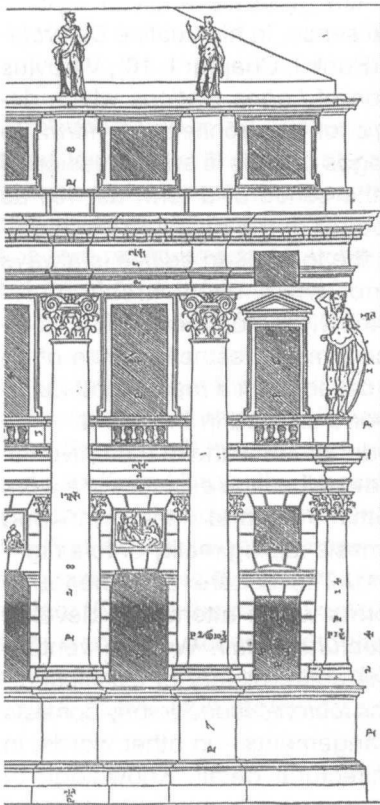
culture of the *light tectonics* of a column came into being under the supervision of Zeus – Europe’s first “*tectonic form*” was born. By *steorotomy*, Semper meant the stereometry of overlapping bodies and masses. The poetics of this technical construction consists in the formal and factual connection of spaces in a detail point which interprets the entire palace layout. In his treatise entitled “Style in Technical and Tectonic Arts or Practical Esthetics” of 1860, Semper developed the theory of so-called “*architectural dress*” (Das Prinzip der Bekleidung in der Baukunst). He derived his theses from the architecture of ancient Greece and Rome. In the tectonic, structural and formal respect, the Greek architecture was uniform because the bearing construction, integrated with its skin including expressive details, created a homogenous form so that stone as the matter of the form holistically standardized the architectural form from the inside and the outside. Thus, the detail of *décor* made an integral part of the structure of an edifice. In the

* Dürschke Gerhard J., Dipl.- Ing. arch., BDA Bund Deutscher Architekten, Düsseldorf.

Roman architecture, we can observe division into the bearing construction and the added skin framework of the form. In Rome, the bearing construction was made of flexible brick, whereas the outside of an edifice – of self-supporting stone façade. A dual tectonic system, which determined the character and further development of architectural detail, was introduced for the very first time in the history of architecture. Vitruvius defined this Hellenistic functional and esthetical dualism as *pulchrum* and as *decorum* – *the formal beauty of bearing tectonics* and *the functional beauty of décor* in Latin terminology. *Decorum* was the Roman notion of the beauty, usefulness and purposefulness of the form of an edifice expressed with the help of narrative details. In his treatise *Style*, Semper writes that architecture consists of two basic spatial elements: 1. tectonic spatial formation guaranteeing functional usability; 2. esthetic dress (curtain) whose aim is the formal expression of an architectural work. Architectural detail, including esthetical information on the function of a holistic work of architecture, integrated with a building, makes the immanence of the dress of an edifice. In this respect, Semper defined the tectonic form of an edifice in two categories: the constructional, *structural and technical* layer and the decorative, *structural and symbolical* layer. In the description of *Hellenistic Art* of 1852, his contemporary Karl Bötticher separates the constructional core of *Kernform* from the decoration of the core envelope of *Kunstform* as the décor of an edifice. It is just a post-Vitruvian theory of the architecture of the Roman system of construction. One hundred years later, Umberto Eco puts forward similar arguments in his theory of semiology in the chapter *Function and Sign*. The author talks about *the primary function* and *the secondary function*. He treats the primary function as a system of tectonic usability, whereas the secondary function – as the

symbolical and informative connotation of the canon of an edifice. In the presented dual tectonic and esthetic systems, architectural detail can be found in the plane of two connected tectonic and spatial layouts. It acts as a link for the expressive cohesiveness of a form in the architectural space. Thus, the formal structure of an edifice is expressed through visual morphology, i.e. what we call a style. We could complement the question: Is the formal expression of an edifice an end in itself? with the statement that it is a means to express a defined meaning. An architectural end and value can only be given by a relationship between form-producing and cognitive norms which generate a given stylistic epoch in the cultural sense. In his treatise *De architectura libri decem* (Book I, Chapter I, 16), Vitruvius introduces the notion of *Logos Opticos* which defines the *visual logic* of an architectonic form. In Vitruvius' opinion, *logos opticos* is an expression of the visual logic of the sense of a form as well as a carrier and transporter of the meaning of an edifice. In this respect, the form of an edifice is always a means to an end, while every architectural thought, related to the visual logic of a form, is always bound with the aim and esthetic sense of an edifice. The Greeks called such a meaningful building *Temenos* – “a world created in the world” – the perfect, liberated order of the world in the universe. In *Poetics*, Aristotle describes the essence of a work of art as a world within the world – the own world of Catharsis and Mimesis raising reality onto a higher level of cognition. The culture of *Temenos* is characterized by forms which attempt to develop *iconographic architectural detail*. We can venture a hypothesis that the entire history of classical architectural tradition as *tectonic iconography* consists in the poetics of arrangements – in other words, in the poetics of architectural detail. Knowledge of iconographical sources as well as iconological so-

1. *Oxymoron*, Palazzo Valmarama, Andrea Palladio, Vicenza, 1570
2. *Haus Der*, Deutsches Reisebüro, Gerhard Dürschke, Frankfurt



1 2

cial and cultural systems in the development of history enables us to grasp transformations in the theory of architectural design over the span of centuries. From the archaic Greek temple and the Roman basilica, the road to new architectural revival led to the concept of Renaissance architecture. This revival adopted the Vitruvian notion of *décor* and developed its complex iconology in the context of architectural detail by means of the gestures of sculptural emblems and allegories as the carriers of information on esthetical and social conventions. In 1531, Andrea Alciati wrote a treatise entitled *Emblemata – ars emblematica*; in 1593, Cesare Ripa wrote *Iconologia – mystica rerum significatio*; in 1939, Erwin Panofsky published *Studies in Iconology* in New York. In this sense, architectural detail is the tectonic metalanguage of an edifice so we can talk about the formal grammar or syntax of architecture. We must add that classical architecture remained under the rigour of elementarism which excluded opposition. In contrast with today's ambiguity of the form and number of worlds, its harmonious formal system eliminated contradiction of esthetic elements. There was also the aspect of major and minor detail as a balanced layout of details in relation to an entire edifice – Vitruvius called it "*Taxis*". Andrea Palladio discovered an exception to this canon in Viruvius' *Eurythmia* also known as *Oxymoron* in ancient Greece. Palladio applied an oxymoron at Palazzo Chiericato and Valmarama where he consciously disturbed the grand order by placing a caryatid on a double column in the façade corner instead of the last colossal Corinthian column. This version of a changed rhythm appeared as the first connotation in Sappho's poetry. In music, it was brought to perfection by Haydn and Mozart as the elliptic motif in a cadence of subsidence and shifted accents in divisions. Architecture's *Topoi* towards detailed narration, suggestion and meta-

phor by means of figurative *décor* led to an ability to demonstrate the social, esthetical and cultural affiliation of an edifice and get social control over the space of a city. Its streets with classical facades were exposed as social models which can be still interpreted as treatises on their status, whereas details influence us just like *The Elysium of nostalgia* in the set design of the past. The *Topoi* of narration and formal rhetoric as *décor* in architecture's social dialogue is best demonstrated by the Market Square in Krakow – a syntactic and semantic system of the poetic identification of a place. The "oxymoron" system has become an element of the Palladian *antiquization* of three centuries in European architecture. It reached its climax in the historicism of *Belle Époque* architecture where *Atlas* used to carry the balcony cornices as well as the entire globe. A revolution which overthrew the system of figurative architectural art was unleashed by the vanguards of the so-called *Modern Movement* at the beginning of the 20th century. Adolf Loos entered this new art with his lecture entitled *Ornament is a Crime* (Prague, 1911) but his rigorous claims for the removal of detail from architecture were not realized in his propagandist work at 3 Michaelerplatz in Vienna. This building with its pedestal, core and cornice top was stuck in realist classicism. It is not surprising because such modernist masters as Le Corbusier or Mies van der Rohe designed their first edifices in the classical style at the same time. It was the architecture of Walter Gropius' *Bauhaus* that totally liberated architectural form from detail and abandoned figurative art. Developing abstract composition, Gropius proved that the abstract shape of an edifice without semantic detail and the abstract compositions of forms in the modern meaning serve the purposes of expression much better than figurative forms. In 1911, Gropius designed the world's first *curtain wall* at the Fagus Plant in Alsfeld where

he developed a new, global abstract architectural language which still makes the basic element of the esthetics of modernism. Making the structural and tectonic system of an edifice independent of its skin by means of framework construction, Gropius freed Semper's *architectural dress* from the integral bearing and tectonic system of an edifice. The new style of modernist architecture was a big creative synthesis based upon new abstract logic. After emigrating from Germany, Mies van der Rohe gave birth to so-called *New Bauhaus* (1935) in Chicago. In 1948, he designed his first *curtain wall* of steel and glass for two high-risers *Lake Drive Apartments* in the USA. He brought it to perfection at the *Seagram Building* (1954–1958) in New York. For the first time, the whole logical expression of a form was facilitated by one repeatable detail. An expressive holistic architectonic form, where the very expression of a form becomes its content, creates a sculptural form whose function in the space of the city means the unique cult of individualism. This *morphogenesis of detail* with respect to architectural typology can be defined with the notion of the morphological dualism of the *phenotype* and *memotype* of a spatial structure being the origin of the new dialectics of a sign and a symbol (a form and an idea). Today's art has led to the superiority of a sign to a symbol. Today, this superiority of a *mass product* to *identicalness* is called *design*. Even to Cennino Cennini (*Il libro dell'Arte* – 1370), the Renaissance notion of *disegno* meant “a drawing and a design” as the notion of active creativity whose traits are “*inventio*” and “*forma artificiosa*”. At present, we use the terms “*design*” and *architectural design*. Cennini's definition is still acceptable as the features of today's architecture are still *invention* and *artifact*. The following question arises: does the contemporary art of architecture with extraordinary technological and artistic invention still generate new innovative arti-

facts? Differences in the creation of these manmade artificial entities lie in the manner of designing them. They are not drawn by hand (*impromptu*) but generated by a computing and drafting machine. Modern architecture is a gigantic laboratory which produces new creative awareness. A similar situation could be observed in the first decade of the 20th century: *dulling habit* was liquidated, while a new *gate of initiation*, leading to an objective and a meaning, was opened. One of the eulogists of future changes in architecture is undoubtedly Wolf D. Prix with his *Coop Himmelblau* studio in Vienna. Prix's architecture is a holistic structural tectonic form based on one principal constructional detail which makes “*a sign of the whole*”. Technology (Greek *techne* + *logos*) divides a work of architecture into *logos techne* and *logos opticos* revealing the logic of construction and the visual logic of new architectural detail. These tectonic creations result from new technical possibilities. Their static function – the stereotomy of overlapping and intersecting bodies – is also their esthetic function as a characteristic feature of *the tectonics of dematerialized mass*. Their *tectonic syntax* is the physical image of the development of new expressionism in architecture. The virtually “*styleless*” new creations of expressionism often give futuristic character to architecture, especially in technological concepts of a machine *megalopolis*. It may be exemplified by the author's competition design entitled *Schwebebahn Wuppertal* – a railway station in the industrial city of Wuppertal upon the River Wupper. New architectures are technical structures whose esthetics consists in the complex stereometry of non-semantic forms. Their uniform technical detail creates a symbolical sign. Contrary to some theoreticians' opinions, changes in the aim and the meaning, which bring new extreme economic, social, technological and esthetical conditions, do not challenge the rank of architec-

tural poetics or the formal analysis of classicism and anticlassicism. A new metalanguage, new formal idioms, their social and historical interconnections as well as an analysis of iconological changes and transformations allowing for the contradictory circumstances of ambiguities are all of high importance for the contemporary theory of architecture. Today's architecture is the art of improvisation at the stage of defining its cultural and historical Ethos in the face of passing time. Its enemy is ambiguous diversity in the choice of alternative models. The filmography of new architectural objects is part of its pres-

entation within urban societies. Vitruvian *Logos Opticos* – today's *Facial Quality* – is responsible for our ability to perceive and remember a well-known or new façade in the urban context. Critics' "righteous" indignation does not support our search for new architecture. "Something genuinely *new*, every new idea finds an appropriate form for its contents" (Kazimierz Malewicz). Impromptu concepts illustrate the past, the present and the future as well as indicate the possibilities of unifying temporal sequences into a new whole similarly to Purcell's "Music for a While".

BIBLIOGRAPHY

Semper G., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860.
Fröhlich M., *Gottfried Semper*, Artemis Zurich / Munich, 1991.

Dürschke G., *Encounters with Vitruvius*, Technical Transactions CUT, 2009.
Tzonis A., *Das klassische in der Architektur – Die Poetik der Ordnung*, Vieweg + Sohn / Braunschweig, 1987.
Venturi R., *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* Vieweg + Sohn / Braunschweig, 1978.