

Tomasz Kozłowski*

NIE MA PIĘKNA W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ?

NO BEAUTY IN ARCHITECTURE?

The myths of civilization like: vanguard, modernism, beauty have lost strength of conviction. Art gathered mercantile denotation aiming at the best commercial effect. Original should be not only works of one artist. Each work should be the next novelty. Novelty and uniqueness of the artist have become more important than the notion of beauty in his work.

Żyjemy w stanie kultury, która określana jest jako – ponowoczesność. Straciły siłę przekonywania, mity cywilizacji i sztuki takie jak: awangarda, modernizm, piękno. Sztuka nabrała znaczenia merkantylnego dążąc do jak najlepszego efektu handlowego. Oryginalne winny być nie tylko dzieła jednego twórcy, najlepiej – by każde dzieło artysty było kolejną nowością. Nowość i niepowtarzalność twórcy stała się ważniejsza od pojęcia piękna w jego dziele. Różnorodność idei i form jest cechą epoki ponowoczesnej. Twórca dąży do wyjątkowości dzieła, dekomponując jego pierwotne funkcje i znaczenia. Dekompozycja stała się najlepszym środkiem dla współczesnego architekta. Możemy wyliczyć kilka stanów dekompozycji.

Dekompozycja znaczenia poprzez „odrzeczywistnienie” przedmiotu, nie bez zwracania uwagi na jego pierwotne przeznaczenie, oczywiście jeśli miał jakieś przeznaczenie. Dekompozycja związana jest z założeniem, że nowa percepcja przeniesie widza w świat relatywizmu i nieokreśloności utartych znaczeń i pozwoli na wyzwolenie się z jednoznaczności pojęć. Powodem tego *jest przekonanie, że wszystkie rzeczy i związane z nimi pojęcia są pojmowane irrealne, ponieważ zawsze podlegają subiektywizacji osobistego wyobrażenia* [1]. Artystycznej przemianie znaczeń służą: specyficzne zestawienia formalne umiejscowienie w niespotykanym kontekście czy sytuacji przestrzennej, zmiana proporcji i wymiarów przedmiotu; także „przemalowania”. Odbierana jako pozorna re-

dukcja zabiegów artystycznych ma na celu uzyskanie siły oddziaływania niespodziewanie asocjacyjnej wymowy dzieła. Po to, by stworzyć nowe znaczenia prezentowanych przedmiotów; w uwarunkowaniach zatarcia konwencjonalnych odczytów. Rzecz jest utrwalona w sztuce współczesnej.

Przedmioty są tylko pożywką dla wyobraźni (...). W większości przypadków wyrwany ze swego codziennego kontekstu przedmiot traci dotychczasowe cechy i funkcję i ulega wyobcowaniu. Wissmann komentując to zjawisko powiada, że widz przestaje mieć do czynienia ze skomponowanym obrazem, przestaje kontemplować wyraz artystycznego gestu, a w zamian za to musi indagować same przedmioty podług ich właściwości. Albowiem tam, gdzie przedmiot nie jest już transponowany tradycyjnymi środkami wyrazu, lecz prezentowany w nowym otoczeniu w sposób absurdalny czy zaskakujący – widz jest prowokowany do jego przekwalifikowania [2].

Ten rodzaj dekompozycji znaczeń spotkać można także w architekturze. Tak jak w dziełach dadaizmu także pop-artu i surrealizmu, w architekturze „modyfikowane” (pozornie nietknięte) przedmioty unikają określenia znaczeń; asocjacyjna wymowa obrazu pozostaje wieloznaczna. *Zamierzeniem jest doprowadzenie widza do stanu niepewności, bezradności, zakłopotania; zamiast takich czy innych przeświadczeń widz musi akceptować dwuznaczności i zadowolić się nieokreślonymi znaczeniami* [3].

* Kozłowski Tomasz, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego.



„Dotknięcie ręką artysty” – tak można nazwać działanie artystyczne zawierające pamięć *ready-made*, kontynuowane w sztuce pop artu, i ruchu *neodada*. Potrzebny jest cytat:

(...) i kupić trzy kopie cłiwych kolorowych litografii nagich drzew i wijącego się strumienia. Do każdej z nich dodać dwie kropki farby akwarelowej – czerwoną i zieloną, jak kolorowe płyny stojące na wystawie apteki [4].

Pharmacie (1914), jak Marcel Duchamp nazwał trzy egzemplarze serii, według autora było to po prostu *znieszczenie wyobrażenia wizualnego w celu wyrażenia idei intelektualnej*. Jest to uniwersalny opis pewnego rodzaju działania artystycznego (teraz akceptowanego powszechnie), polegającego na niewielkiej ingerencji artysty w przedmiot zwyczajny, który staje się rzeczą artystyczną: dotknięcie ręki artysty. Marcel Duchamp rozpoczął gry w dekomponowanie znaczeń przedmiotów, które przybrały znaczenie dla ruchu *dada* znaczenie emblematyczne: *ready-made*, rzecz która nie ma śladu działania artystycznego, ni dotyku ręki artysty, poprzez zmianę kontekstu przestrzennego, niekiedy – nadanie nazwy, staje się dziełem sztuki. Mowa tu o *Fontannie (ready-made, pisuar, 1915)*, o *ready-made – Kole rowerowym* (1913). Fontanna zrobiła nieprawdopodobną karierę; kontynuują ową grę współcześni pop-artowcy: Claes Oldenburg zrobił twardą i miękką muszlę klozetową: *Toilet, Hard Model* (1966), i *Soft Toilet* (1966) [5].

Podobnie postępuje współcześnie Alessandro Mendini prowadząc grę najpierw z przedmiotami, potem z architekturą. W Manifestie grupy *Alchimia* swoje stanowisko wyjaśnia poetycko, pisząc:

Motywacja do pracy leży w jej praktycznej efektywności; na „piękno” obiekty składa się miłość i magia z jakimi został zaprojektowany i dusza, którą zawiera [6].

Alchimia uważa, że najbardziej charakterystyczną cechą życia jest „fragmentaryczność”: organizacyj-

ne, ludzkie, przemysłowe, polityczne i kulturowe fragmenty... Dokonuje swojego rodzaju intruzji, poza wszelkim osądem. To jest „nowa moralność” *Alchimii*. Dla *Alchimii* nie są interesujące dyscypliny sztuki rozważane w ramach ich reguł; ważne jest badanie przestrzeni które leżą między nimi. Wytwarzane rzeczy, rysowane i realizowane wtfacza do „formalistycznego i kalejdoskopowego stylu” [7].

U Mendiniego (i grupy *Alchimia*) przeszłość – mebel z okresu późnego *Art Deco*, z lat 40., jest tylko pretekstem do ostentacyjnej zabawy w super-nowoczesność poprzez pokrywanie ich malaturą przypominającą obrazy *Kandinskiego* i drobnymi elementami przestrzennymi demonstracyjnie „dotożonymi” do istniejącej formy. Te dotknięte ręką artysty rzeczy *Alessandro Mendini* nazywa – *Furniture of no Return* [8].

Najczęściej spotykaną funkcją obiektu przekwalifikowania jest przeskalowanie. Względność pojęcia przedmiotu uzależniona od zmiany jego wymiarów – zjawiska związanego także z umiejscowieniem w innym niż zwykle kontekście powoduje, że architekci dokonują tego rodzaju zabiegu traktując go jako niezwykłą inwersję procesu poszukiwania oryginalności.

Dla *Philippa Starcka* twórczość jest związana z odkrywaniem w kreowanej przez siebie architekturze idei przeskalowanych „przedmiotów architektonicznych”. *Starck* marzy o mieście, w którym jego architektoniczne *objet trouvé* mają być konglomeratem obiektów poza skalą miejską – najczęściej meblami:

(...) *miasto jakie konstruuje jest dla mnie grą w szachy obiektami ponad skalę urbanistyczną, pełnych witalności energii, nadający mu sens surrealistyczny, (...) wykorzystuję zasadę, monumentalnego wstawionego w przestrzeń miejską mebla – obiektu nie na swoim miejscu* [9].

Pretekst celowego wykorzystania przedmiotów, sposób ich pokazywania w architektonicznej aplika-

cji sprawia, że obraz w swoim przeskalowaniu jest pozbawiony naturalnego kontekstu: dekompozycja taka powoduje dekompozycję przyzwyczajenia odbioru. Niepewność wobec takiej sytuacji, i niedookreślenie powstałych znaczeń, jest powodem, dla którego rzecz nabiera nowej siły oddziaływania, wspartej na przypomnieniach i domniemaniach: przedmioty uwolnione od swych zwyczajowych konotacji uzyskują na powrót statut rzeczy nie obciążonej konwencjonalnymi znaczeniami a ich odbiór rozstaje się ze swą pewnością i wkracza na tereny poetyckie.

Zmienianie wielkości przedmiotów było jednym ze sposobów relatywizacji percepcji przestrzeni i potęgowania natężenia odbioru formy; w takich sytuacjach widz zmuszany był do patrzenia na rzecz zgodnie z nakazem twórcy i przeżywania w szczególny sposób (w tej kategorii trzeba widzieć także pewien rodzaj architektury imperialnej systemów totalitarnych, a może także giganty starożytności).

Jest inny sposób na zadziwienie zmianą znaczenia. W pewnej chwili swojej twórczości Hans Hollein ujawniał upodobanie do pomysłowych paradoksów przewrócenia logiki działania kształtu przedmiotu nie związanego z architekturą w rzecz architektoniczną. Fotomontaż *Monument: Wagon kolejowy* (1963) i *Chłodnica Rolls-Royce'a na Wall Street* (1966) są wypowiedziami o przemianach znaczeń wynikłych z przeskalowania, i kontekstualizacji; nie bez ironicznego spojrzenia na poetyckie uniesienia związane z poetycką stylistyką. Podobnie jak Marcel Duchamp w 1914 roku uczynił czymś nowym koło rowerowe, muszlę klozetową i pisuar, Hollein nadaje sens zdekomponowanych znaczeń rzeczom zwyczajnym, podnosząc je do rangi dzieła sztuki poprzez: dotknię-

cie ręką artysty, przeskalowanie-wyolbrzymienie i zmianę kontekstu. „Wagon” jest graficznym kalam-burem łączącym na zasadzie podobieństwa rzeczy należące do dwóch dotychczas wykluczających się sfer konotacji – spotęgowany skalą obraz wagonu węglowego z pomnikiem. Wielkość, umieszczenie na kopcu-postumencie w otwartym krajobrazie i niezwykłość zastosowanego iluzyjnego efektu graficznego powodują odrealnienie przedmiotu – „wagon kolejowy” czyniąc z jego prostej bryły monument.

Inny fotograficzny kolaż ukazuje panoramę drapaczy chmur Nowego Jorku, wśród których architekt odnajduje miejsce dla zbudowania nowego obiektu o zdecydowanie klasycyzującej formie. Można oglądać elewację – ponadnormalnej wielkości, nawet jak dla tego miasta, szlachetny historyzujący portyk z widocznym z oddali podziałem kolumnowym zwieńczonym trójkątem tympanonu. Górująca nad wieżowcami forma z nierdzewnej stali okazuje się jednak nie budynkiem, lecz widmem przedmiotu udającym budynek – znajomo wyglądającym ekskluzywnym kształtem chłodnicy Rolls-Royce'a. Jednak Hans Hollein odbiera przedmiotowi jego techniczną, użytkową funkcję, a także jego pierwotną estetykę, i nakazuje odgrywać mu rolę dzieła sztuki architektonicznej [10].

Akt tworzenia pozbawiony subiektywnych znamion autorstwa, podobnie jak w przypadku *Monumentu: Wagonu...* i w tym wypadku zaczyna się i kończy jedynie na przemianowaniu, określeniu kontekstu i skali. Ekskluzywny choć jednocześnie fabryczny i seryjny produkt poprzez metamorfozę swojej wielkości staje się architektonicznym *ready-made* – bezinteresownym gestem dającym obraz niezwykłego sposobu odkrywania powiązań znaczeniowych.

PRZYPISY

- [1] M. Charciarek, V. *Funkcja dosłowności, przeskalowania. Nobilitacja przedmiotu. Odrzeczywistnienie i przekwalifikowanie. Przeskalowanie*, [w:] *O metaforze w architekturze współczesnej*, praca doktorska, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej, Kraków 1999, s. 143–148.
- [2] P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 15.
- [3] Tamże przytoczono słowa Jaspiera Johnsa: (...) *wbrew temu, co sądziłeś, czym obraz powinien być, widzisz teraz, że może być tym albo tamtym, albo jeszcze czymś zupełnie innym*. s. 13.
- [4] C. Tomkins, *Duchamp, Biografia*, Poznań 2001, s. 126–127: *Dwa nieoficjalne jeszcze ready mades powstały w 1914 roku. Jadąc pociągiem z Paryża do Rouen w późny zimowy wieczór, Duchamp zobaczył w oddali dwa rozświetlone okna. „Podsunęły mi myśl o dodaniu do tych świateł koloru w stylu apteki”. Wkrótce po tym poszedł do sklepu zaopatrzenia artystów ...*
- [5] T. Osterwold, *Pop Art*, Köln–London–Los Angeles–Madrid–Paris–Tokio, 2003, s. 198–199.
- [6] A. Mendini, *The Manifesto Alchimia*, [w:] K. Sato, *Alchimia*, Berlin 1988, s. 7.
- [7] *Ibidem*.
- [8] K. Sato, *Alchimia*, Berlin 1988, s. 3–16.
- [9] O. Brossière, *Strack, Condensateur du temps*, [w:] *Starck*, Köln 1991, s. 27.
- [10] O motywie chłodnicy angielskiego samochodu pisze E. Panofsky, *Ideowe poprzedniki chłodnicy Rolls–Royce’a: „Kompozycja tej chłodnicy: (...) kryje godne podziwu dzieło inżynierii za majestatycznym frontonem palladiańskiej świątyni; lecz tenże palladiański portyk świątyni jest ukoronowany rozwianą przez wiatr »Srebrną Damą«, w której styl art nouveau został natchniony duchem nieujarzmionego »romantyzmu«. Chłodnica i jej zakrętka nie zmieniły się od czasu, gdy w początku roku 1905 wypuszczono pierwszego Rolls–Royce’a.”*