

O zagadnieniach ekspresji wobec architektury symbolicznej

Aleksander Serafin

*Instytut Architektury i Urbanistyki, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska,
Politechnika Łódzka, e-mail: aleksander.serafin@p.lodz.pl*

Streszczenie: Celem artykułu jest zwrócenie uwagi na dwa pozornie odmienne podejścia do problematyki kształtowania formy architektonicznej: symboliczne i ekspresyjne, zarówno w kontekście ich konfrontacji, jak i symbiozy. Zastosowany symbol w sposób oczywisty sprzyja wytwarzaniu komunikatów wizualnych, natomiast eskalacja wyrazu zapobiega ucieczce w dosłowność i wzbogaca twórczość o pierwiastek indywidualny. Oba nurty komplementarnie tworzą mechanizm rozwoju języka nowoczesnej architektury, która naturalnie wymaga rozważania w szerszym kontekście kulturowym.

Słowa kluczowe: architektura, symbol, ekspresja, twórczość

1. Wprowadzenie

Ścieranie się w architekturze warstwy symbolicznej z ekspresyjną wymaga pogłębionej refleksji, która jednocześnie powinna objąć dyscypliny pokrewne, takie jak malarstwo i rzeźba [1]. Należy jednak zaznaczyć, że jednolity pogląd mówiący o tym, że w wielu systemach estetycznych architektura przygotowywała miejsce dla innych sztuk, takich jak malarstwo i rzeźba, domaga się osobnego kontekstu w przypadku każdej z tych dziedzin twórczości. Problemy architektury są najbliższe zagadnieniom rzeźby [2]. Sztuka może bowiem uzupełniać kompozycję architektoniczną, tak jak ma to miejsce w przypadku kampusu Instytutu Matematyki Uniwersytetu w Karlsruhe. W tym przypadku rzeźby Maxa Billa, stanowiące stały element zagospodarowania terenu, wyrażają triumf geometrii, będącej jednocześnie w kręgu zainteresowania artysty, tym samym symbolicznie wzmacniają znaczenie architektury funkcjonalnie związanej z rozwojem nauk ścisłych. Z drugiej strony budynek może być traktowany jako rzeźba per se. Takim przykładem jest kaplica Notre Dame du Haut w Ronchamp autorstwa Charlesa Édouarda Jeannereta (Le Corbusiera). W tej sytuacji pozostawienie malarstwa na marginesie rozważań na temat organizacji przestrzeni, wynika z jego wirtualnego charakteru. Jednakże w wielu przypadkach kamienie milowe rozwoju kultury zachodniej nie mają swoich odpowiedników we wszystkich dyscyplinach twórczych. Mowa tutaj o sytuacjach, w których architektura z malarstwem koresponduje bezpośrednio z wyłączeniem rzeźby, co ma swoje przełożenie właśnie między innymi na problematykę ekspresji i symbolu.

2. Symbol - znak – alegoria, a ekspresja

Zagadnienia symbolu dotyczą w twórczości problematyki znaczenia. Charles Jencks przyjmuje założenie, że "najbardziej fundamentalną ideą semiologii i znaczenia w architekturze jest przekonanie, że każda forma w środowisku albo znak w języku są umotywowane bądź możliwe do umotywowania" [3]. Sugeruje on tym samym alternatywę dla architektury symbolicznej. Nasuwa się zatem wniosek, że jeżeli istnieją znaki niemożliwe do kulturowego umotywowania, to budują one znaczenie architektury

odmiennej, powstającej w oparciu o inne zasady. Jej podstawą nie będzie już kod znaczeniowy, lecz sam w sobie twórczy wyraz. Powyższe spostrzeżenie można więc skonfrontować z myślą Benedetto Crocego, która stanowiła kanwę narodzin ekspresjonizmu. Croce twierdził, że "to nie idea, ale uczucie nadaje sztuce zwierną lekkość symbolu" [4]. Można zatem wnioskować że architektura symboliczna nie musi być ekspresji przeciwstawiana, lecz może być z nią powiązana.

Zagadnienie symbolu w naturalny sposób kojarzy się z symbolizmem, jako zdefiniowanym kierunkiem w sztuce i literaturze, dlatego w kontekście symbolizmu Umberto Eco powtarza za Charlesem Baudelairem słowa: „Natura jest lasem symboli. Barwy i dźwięki, obrazy i rzeczy odwołują się do siebie wzajemnie, objawiając nam swoje pokrewieństwa i tajemnicze współbrzmienia” [5]. Rozważania polegające na konfrontacji symbolu z ekspresją wymagają jednak znacznie szerszego i ogólnego poglądu na temat pierwszego z dwóch wymienionych. Symbolizm, który narzucił określoną wizję sztuki i rzeczywistości, był ruchem powstałym na bazie dekadentyzmu [5]. W tym przypadku natomiast spojrzenie na symbol nie jest równoznaczne z koncepcją sztuki budowanej w oparciu o podświadomość i mistykę. Tym razem na symbol należałoby bowiem spojrzeć jako na „kod wizualny”, który za pośrednictwem twórczości jest zdolny przekazywać określone znaczenie przy względnej jednoznaczności społecznego odczytu tego znaczenia. Oczywiście symbol w takim rozumieniu może także wkraczać w sferę duchową, wyrażając tajemnicę nieobjawionego. Ta sytuacja wymaga jednak zaistnienia tego symbolu na tle określonego kultu. Stąd wynika wysoka ranga symbolu w architekturze epok, opartych na społecznych systemach absolutystycznych.

Pojęcia alegorii i znaku w architekturze domagają się natomiast odrębnego ujęcia. Alegoria, jak zakłada Croce, w odróżnieniu od symbolu "polega na zewnętrznym połączeniu, czyli na arbitralnym, dowolnym zestawieniu dwóch zjawisk duchowych, pojęcia lub myśli i obrazu, [...] w tym zestawieniu myśl pozostaje myślą, a obraz obrazem, i nie ma między nimi żadnego związku" [4]. Wobec alegorii zatem nie ma zastosowania pierwiastek emocjonalny, który z kolei charakteryzuje twórczą ekspresję. Alegoria sprowadza dzieło do roli znaku. Powyższe odnosi się do styku zagadnień praktyki architektonicznej z interpretacją metod poznawczych, bowiem „realizm percepcyjny i sensualizm akcentując formę jako stronę oznaczającą symbolu, eliminuje zarazem jej esencję i sens, jako jego stronę oznaczaną. Zamienia symbol w znak. Wyobraźnia poznawcza przestaje pracować, a poprzez uaktywniony zbytnio naturalizm sztuka przestaje być wyrazem innego świata. Nie może być już wyrazem transcendencji” [6]. Dlatego też, jak mówi Croce, jego rozważania zmierzają do wykreowania „teorii intuicji rozumianej jako alegoria idei i do przejścia do teorii ujmującej intuicję jako symbol. W symbolu bowiem idea nie istnieje już samodzielnie, tak by można ją było pomyśleć niezależnie od symbolizującego ją przedstawienia, ani też to przedstawienie nie istnieje samoistnie, jak by można je było przedstawić w sposób żywy bez symbolizowanej idei” . Omawiając temat symbolu w twórczości, poruszamy się zatem w szerszym obszarze aniżeli tylko w zakresie zagadnień znaku i alegorii. Kwestie symbolu z zagadnieniami ekspresji łączy bowiem pierwiastek emocjonalny.

3. Symbol - znak – alegoria, a ekspresja

Zagadnienia symbolu dotyczą w twórczości problematyki znaczenia. Charles Jencks przyjmuje założenie, że "najbardziej fundamentalną ideą semiologii i znaczenia w architekturze jest przekonanie, że każda forma w środowisku albo znak w języku są umotywowane bądź możliwe do umotywowania" . Sugeruje on tym samym alternatywę dla

architektury symbolicznej. Nasuwa się zatem wniosek, że jeżeli istnieją znaki niemożliwe do kulturowego umotywowania, to budują one znaczenie architektury odmiennej, powstającej w oparciu o inne zasady. Jej podstawą nie będzie już kod znaczeniowy, lecz sam w sobie twórczy wyraz. Powyższe spostrzeżenie można więc skonfrontować z myślą Benedetto Crocego, która stanowiła kanwę narodzin ekspresjonizmu. Croce twierdził, że "to nie idea, ale uczucie nadaje sztuce zwiewną lekkość symbolu". Można zatem wnioskować że architektura symboliczna nie musi być ekspresji przeciwstawiana, lecz może być z nią powiązana.

Zagadnienie symbolu w naturalny sposób kojarzy się z symbolizmem, jako zdefiniowanym kierunkiem w sztuce i literaturze, dlatego w kontekście symbolizmu Umberto Eco powtarza za Charlesem Baudelairem słowa: „Natura jest lasem symboli. Barwy i dźwięki, obrazy i rzeczy odwołują się do siebie wzajemnie, objawiając nam swoje pokrewieństwa i tajemnicze współbrzmienia”. Rozważania polegające na konfrontacji symbolu z ekspresją wymagają jednak znacznie szerszego i ogólnego poglądu na temat pierwszego z dwóch wymienionych. Symbolizm, który narzucił określoną wizję sztuki i rzeczywistości, był ruchem powstałym na bazie dekadentyzmu. W tym przypadku natomiast spojrzenie na symbol nie jest równoznaczne z koncepcją sztuki budowanej w oparciu o podświadomość i mistykę. Tym razem na symbol należałoby bowiem spojrzeć jako na „kod wizualny”, który za pośrednictwem twórczości jest zdolny przekazywać określone znaczenie przy względnej jednoznaczności społecznego odczytu tego znaczenia. Oczywiście symbol w takim rozumieniu może także wkraczać w sferę duchową, wyrażając tajemnicę nieobjawionego. Ta sytuacja wymaga jednak zaistnienia tego symbolu na tle określonego kultu. Stąd wynika wysoka ranga symbolu w architekturze epok, opartych na społecznych systemach absolutystycznych.

Pojęcia alegorii i znaku w architekturze domagają się natomiast odrębnego ujęcia. Alegoria, jak zakłada Croce, w odróżnieniu od symbolu "polega na zewnętrznym połączeniu, czyli na arbitralnym, dowolnym zestawieniu dwóch zjawisk duchowych, pojęcia lub myśli i obrazu, [...] w tym zestawieniu myśl pozostaje myślą, a obraz obrazem, i nie ma między nimi żadnego związku". Wobec alegorii zatem nie ma zastosowania pierwiastek emocjonalny, który z kolei charakteryzuje twórczą ekspresję. Alegoria sprowadza dzieło do roli znaku. Powyższe odnosi się do styku zagadnień praktyki architektonicznej z interpretacją metod poznawczych, bowiem „realizm percepcyjny i sensualizm akcentując formę jako stronę oznaczającą symbolu, eliminuje zarazem jej esencję i sens, jako jego stronę oznaczaną. Zamienia symbol w znak. Wyobraźnia poznawcza przestaje pracować, a poprzez uaktywniony zbytnio naturalizm sztuka przestaje być wyrazem innego świata. Nie może być już wyrazem transcendencji". Dlatego też, jak mówi Croce, jego rozważania zmierzają do wykreowania „teorii intuicji rozumianej jako alegoria idei i do przejścia do teorii ujmującej intuicję jako symbol. W symbolu bowiem idea nie istnieje już samodzielnie, tak by można ją było pomyśleć niezależnie od symbolizującego ją przedstawienia, ani też to przedstawienie nie istnieje samoistnie, jak by można je było przedstawić w sposób żywy bez symbolizowanej idei" [4]. Omawiając temat symbolu w twórczości, poruszamy się zatem w szerszym obszarze aniżeli tylko w zakresie zagadnień znaku i alegorii. Kwestie symbolu z zagadnieniami ekspresji łączy bowiem pierwiastek emocjonalny.

4. Obecność symbolu w architekturze współczesnej



Fot. 1. Różne postacie symbolu w kompozycji architektonicznej, kolejno: witraż w kościele p.w. św. Józefa w Zabrzę; fragment elewacji kościoła p.w. Serca Jezusowego w Monachium; detal Centrum Dominikańskiego w Monachium, rzeźba fasadowa Sprinkenhof w Hamburgu (fot. Aleksander Serafin)

Architektura jest zdominowana poprzez symbole na przestrzeni całych swoich dzieł (Fot. 1). Otwarciem rozdziału architektury symbolicznej we współczesnym świecie zachodnim wydaje się budowa Wiedeńskiego Pawilonu Secesji (Wiener Secessionsgebäude) według projektu Josepha Marii Olbricha (Fot. 2). Detal odwołujący się do mitologii greckiej, przedstawiający trzy Gorgony symbolizujące malarstwo, rzeźbę i architekturę, manifestował integrację tych dziedzin twórczych, ale jednocześnie umacniał rolę alegorii na tle kompozycji architektonicznej.

W kontekście współczesności, warta omówienia wydaje się też specyfika symbolicznego wymiaru ruchu nowoczesnego w architekturze. Modernistyczna estetyka maszyny nie pozostaje niczym innym, jak właśnie symbolem triumfu mechanizacji życia. Wprawdzie tę konwencję promowały już wieki ubiegłe. Jak pisze Eco, „Pierwsza myśl o symbolicznej wartości mechanicznego cudu pojawia się może w XV wieku u Marsilia Ficina; Leonardo rysował swoje mechanizmy z taką miłością i wyrafinowaniem jak twarze i ciała ludzkie oraz elementy świata roślin. [...] Maszyna zdaje się żyć gratia sui, po to tylko, aby popisać się swą cudowną wewnętrzną strukturą. Podziwia się ją za kształt, niezależnie od jej użyteczności; ma ona już wiele cech wspólnych z tymi wytworami (natury lub sztuki), które tradycyjnie osądzano jako piękne” [5]. Następnie era przemysłowa osadziła maszynę w roli znaczącego symbolu estetycznego, dlatego „[...] lokomotywa, straszne i «piękne» monstrum, staje się symbolem triumfu rozumu nad obskurantyzmem przeszłości” [5]. Le Corbusier natomiast tworząc podwaliny modernizmu, w „Vers une architecture” pisał: „Mechanizacja – nowe zjawisko w ludzkiej historii – zrodziła nowego ducha. Każda epoka tworzy architekturę stanowiącą jasny obraz jej systemu myślenia” [7]. Stąd też wynika popularność budynków nawiązujących formą do okrętów, samolotów i innych maszyn charakterystycznych dla epoki funkcjonalizmu. Le Corbusier manifestował: „Samolot jest z pewnością jednym z najlepiej wyselekcjonowanych produktów w dzisiejszym przemyśle.

[...] Można zatem powiedzieć, że samolot wymagał pomysłowości, inteligencji i odwagi: wyobraźni i chłodnej kalkulacji. W tym samym duchu budowano Partenon. Z architektonicznego punktu widzenia bliski jest mi stan ducha wynalazcy samolotów” [7]. Louisa Kahna należy uznać za jednego z architektów, którzy swoją twórczością płynnie przekształcili dorobek rdzennej awangardy modernistycznej w tradycję postmodernizmu. Kahn udowodnił tym samym, że znaczenie symbolu osadzonego w nowym kontekście nie musi zanikać nawet w momencie, gdy nie jest on już poparty tradycją, która wcześniej nadała mu powszechnie zrozumiane znaczenie [8].



Fot. 2. Joseph M. Olbrich, Wiener Secessionsgebäude, detal, Wiedeń, Austria, 1898 (fot. Aleksander Serafin)

Za jednego z czołowych obrońców symbolicznego wymiaru architektury można uznać Michaela Gravesa, który uważa wręcz, że „postulat symbolicznej konieczności dotyczy zarówno poszczególnych elementów budynku, jak i architektury jako całości.” [9]. Architekt uzasadnia sens projektowanych przez siebie budynków następująco: „Argumentując za architekturą symboliczną, zakładamy, że tematyczny charakter budynków ma uzasadnienie w naturze i jednocześnie może być odczytywany w sposób totemiczny lub antropomorficzny” [9]. Architekt postrzega swoją dziedzinę poprzez pryzmat określonej organizacji kulturowej. Projekty takie jak ukończony w 1982 roku biurowiec w amerykańskim Portland, czy też późniejsza twórczość, do której można zaliczyć osadzony w całkowicie odmiennych uwarunkowaniach kulturowych, pochodzący z 1997 roku, hotel w miejscowości El Gouna w Egipcie, zdają się świadczyć o wysokiej pozycji warstwy znaczeniowej w twórczości Gravesa. Zdaje się to potwierdzać jedna z deklaracji autorskich Gravesa, której słowa brzmią: „Jako architekci musimy być świadomi trudności z potencjałem treściowych i symbolicznych aspektów budynku” [9]. Różnorodność lokalizacji jego projektów przemawia z kolei za indywidualnym charakterem takiej architektury i za jej dopasowaniem do różnorodnych kontekstów kulturowych. Graves bowiem obarcza modernizm winą za "wyjałowienie" architektury, twierdząc że "niektóre, kluczowe dzieła modernizmu wprowadzały nowe konfiguracje przestrzenne, ostatecznym efektem tej antysymbolicznej architektury było rozbicie naszego wcześniejszego, kulturowego języka. Jest to problem nie tyle historyczny, ile dotyczący ciągłości kultury. Nasuwa się więc myśl, że ruch modernistyczny nie jest historycznym przełomem, a tylko dodatkiem do podstawowego i ciągłego, symbolicznego sposobu ekspresji” [9].

Zasady i dokonania ruchu postmodernistycznego, do którego jednoznacznie można przypisać twórczość Gravesa, podsumowuje Jencks. Jako uznany w świecie teoretyk architektury przedstawia on swoje stanowisko następująco: "Cała architektura powstaje i jest postrzegana poprzez kody, stąd języki i style architektoniczne oraz symbolizm architektury [...]. Architektura potrzebuje ornamentu, który powinien być symboliczny [...]. Architektura potrzebuje metafory i powinna odsyłać nas do zagadnień naturalnych i kulturowych" [10]. Jencks wyraża ten pogląd z perspektywy świadka ruchu architektonicznego, który jest wciąż żywy, jednak już ugruntowany w historii architektury. Naukowa ikonografia stanowiąca swoiste "opakowanie" dla architektury, zastąpiła według Jencksa nużące odwołania modernistycznej architektury do symboliki maszyny.

5. Ekspresja, a niezależność dzieła

Opozycję wobec dominacji symbolu w architekturze stanowi więc jej warstwa ekspresyjna, rozumiana w kategoriach wyrazistości i sugestywności emocjonalnej (Fot. 3). Według Luigi Pareysona ekspresja, odpowiedzialna za komunikatywność dzieła jest wyznacznikiem jego niezależności, ewentualnie jego potencjału duchowego [11]. Niezależność w tym przypadku należy rozumieć, jako brak odniesień formy do czynników zewnętrznych. Forma jest ekspresyjna w odniesieniu do samej siebie [11]. Jencks z kolei opisuje swą „teorię ekspresji” następująco: „Jeżeli kontrast czy zbiór alternatyw jest niezbędny do przekazania informacji, wydawałoby się, że wszystkie wizualne znaczenia muszą być przekazywane poprzez alternatywy. Ale to jest właśnie to twierdzenie, któremu zaprzeczają ekspresjoniści, zwolennicy gestaltizmu – psychologii postaci. Twierdzą oni, że niektóre znaczenia zawarte w samej formie objawiają się bezpośrednio niezależnie od kontekstu” [12]. W ślad za tą teorią Jencks wskazuje kościół autorstwa Alvara Aalto w fińskiej Imatrze jako przykład formy ekspresyjnej, która z punktu widzenia kompozycji plastycznej jest formą neutralną.



Fot. 3. Różne przejawy ekspresji w kompozycji architektonicznej, kolejno: Sobór Świętej Trójcy w Hajnówce; Uniwersytet w Coimbrze, Uniwersytet w Stuttgarcie; centrum komercyjne Europark w Salzburgu (fot. Aleksander Serafin)

Sięgając głębiej w istotę problemu, należy zauważyć, że nadrzędnej roli ekspresji w akcie twórczym, jako jedno z pierwszych zdaje się bronić intuicjonistyczne stanowisko Henriego Bergsona, który balansuje pomiędzy realistycznym, a idealistycznym pojęciem rzeczywistości. Bergson pisze: „zarówno idealizm, jak i realizm, są za daleko posunięte, że błędem jest redukować materię do wyobrażenia, które o niej mamy, błędem również czynić z niej rzecz, która by wytwarzała w nas wyobrażenia, ale była czymś innym w swojej naturze aniżeli one. Materia jest dla nas całokształtem «obrazów». Przez «obraz» rozumiemy pewne istnienie, które jest czymś więcej niż to, co realista nazywa rzeczą, – istnienie umieszczone w połowie drogi pomiędzy «rzeczą» a «wyobrażeniem»” [13]. Myśl bergsonowska poprzez promocję intuicjonizmu, tworzy podwaliny architektonicznej ekspresji nie bezpośrednio, lecz przy udziale ekspresjonistycznego malarstwa. Nowatorstwo ostatniego z wymienionych polegało między innymi na tym, że w równym stopniu uznawało wartość piękna, jak i brzydoty, jako że to właśnie wyraz miał być wartością samą w sobie. Sztuka ta nie dystansowała się wobec dorobku kulturowego, lecz poszukiwała bezpośrednich inspiracji na przykład w gotyku. Dlatego też Mieczysław Wallis pisał, że „ekspresjonizm [...] lubujący się w ekspresyjnej brzydocie, uczynił nas również wrażliwymi na wartości estetyczne ekspresyjnej brzydoty w dziełach sztuki dawnej” [14]. Wprawdzie bezwarunkowe utożsamianie pojęcia ekspresjonizmu ze sztuką ekspresyjną nie ma racji bytu [15], należy jednak mieć na względzie, że jednoznaczna definicja architektury ekspresjonistycznej w zasadzie w ogóle nie jest możliwa [16]. Zagadnienia ekspresji w architekturze wykraczają dalece poza granice ekspresjonizmu. Przedstawiciele „nowego klasycyzmu”, będącego niejako w opozycji do „nowej ekspresji”, także odnoszą się do zagadnień ekspresji, jednak stanowi ona dla nich jedno z narzędzi, a nie kluczowy element koncepcji architektonicznej. Robert Stern na przykład deklaruje: „Klasycyzm jest dla mnie formalną ekspresją nowoczesnej (to jest postgotyckiej), instytucji Zachodu” [17]. Widoczne jest zatem, że ekspresja jako zjawisko w architekturze wykracza poza akademicką systematykę epok.



Fot. 4. Günther Domenig, Zentralsparkasse / Kommerzbank Wien, Wiedeń, Austria, 1979 (fot. Aleksander Serafin)

Wśród licznych obiektów, które współcześnie opierają się na motywach ekspresyjnych można wymienić wiedeńską siedzibę banku zaprojektowaną przez Günthera Domeniga (Fot. 4). Ta forma ulokowana wśród zwartej zabudowy Favoritenstraße buduje swój wyraz w oparciu o dwa czynniki. Pierwszym z nich jest wykończenie fasady metalem w jego naturalnym kolorze. Drugim jest natomiast krzywoliniowe ukształtowanie elewacji frontowej, tak aby w dolnej części sprawiała efekt „zadartej” ku górze. Należy też zwrócić uwagę na czytelny brak odniesienia do wysokości sąsiadujących budynków, co dodatkowo wzmacnia wyrazisty charakter obiektu. Neutralny anturaż staje się w tym przypadku elementem wzmagającym ekspresję budowli w skali pierzei. Budynek Domeniga nie konkuruje zatem z otoczeniem w kategorii wartościowania piękna i brzydoty, lecz w kategorii wyrazistości i potencjalnej zdolności wywołania emocji u odbiorcy. Emocjonalna sfera architektury zdaje się bronić poglądu, mówiącego o tym, że „stany i dyspozycje psychiczne twórcy wyrażają się również w upodobaniu do pewnych określonych rodzajów pierwiastków ekspresyjno-nastrojowych - barw, linii wartości fakturowych, rytmów, tonacji itd. Zwłaszcza w architekturze i muzyce przeważa ten rodzaj ekspresji” [14]. Budynki autorstwa Domeniga nie tylko w tym przypadku, ale także na tle jego architektury dekonstruktywistycznej, poprzez kwestionowanie kanonów klasycznie rozumianego piękna umacniają znaczenia ekspresji w architekturze współczesnej.

6. Nurt „Nowej Ekspresji”

Widoczny zarówno w sztuce, jak i w architekturze nurt "nowej ekspresji" sprzyja przekazowi emocjonalnemu i ideowemu [18]. Odpowiada on więc zarówno refleksji estetycznej, jak i refleksji nad rzeczywistością społeczną. O ile aspekt socjologiczny zostaje poza obszarem dociekań niniejszego tekstu, tak zagadnienia ideowo-plastyczne nurtu „nowej ekspresji” wymagają w tym miejscu omówienia. Nurt ten wymaga jednak odróżnienia od ściśle związanego z malarstwem neoekspresjonizmu. Podobnie jak secesja wydobywająca w przeszłości „nowe wartości dekoratywne i ekspresyjne z żelaza oraz z połączenia żelaza i stali ze szkłem” [19], tak „nowa ekspresja” wydobywa je za pomocą ekspozycji paradoksów konstrukcyjnych i zaburzania tradycyjnie ustanowionego porządku estetycznego. Efektem takiego działania jest na przykład zrealizowany według projektu Daniela Libeskinda gmach Militärhistorisches Museum der Bundeswehr w Dreźnie (Fot. 5). Wyrazista klinowo ukształtowana dominanta wizualnie „rozbijając” historyczną bryłę budynku, wprowadza pewnego rodzaju dramatyzm formy. Jednak nie sam poststrukturalizm przesądza o przynależności do stylu „nowej ekspresji”. Ten swoisty „dramatyzm plastyczny” odnajduje poparcie w funkcji budynku. Ekspozycja muzeum w znacznej części bowiem przedstawia dramatyzm światowych konfliktów i okrucieństwo wojny. Libeskind zakłada, że jednym ze sposobów nadania projektowanemu obiektowi wyrazistości jest zastosowanie podstawowych materiałów. Architekt mówi o budulcach, takich jak kamień, metal, beton, drewno i szkło, za pomocą których dąży do stworzenia ekspresyjnych budowli, które będą opowiadać ludzkie historie [20]. Dla architekta ekspresja jest bowiem jedną z podstawowych wartości architektury. Twórczość Libeskinda polemizuje z conceptualną neutralnością modernistycznej formy. Architekt twierdzi bowiem, że „od czasu modernizmu budynki projektowane są tak, by pokazywały światu oblicza neutralne, niepodatne na ekspresję. Celem było stworzenie nie subiektywnych, a obiektywnych konstrukcji. Ale prawda jest następująca: nie ma budynku, [...], który pozostanie neutralny po wybudowaniu. Le Corbusier może się upierać, że «budynek jest maszyną do mieszkania», ale nawet gdy się mieszka w perfekcyjnym minimalistycznym, perfekcyjnie białym łocie, wyraża on osobowość lokatora, czyli przestaje być przestrzenią neutralną” [20]. Ten

wywód wprowadza do rozważań na temat ekspresji kolejne zagadnienie, jakim jest konfrontacja konceptualnego obiektywizmu z subiektywnym i indywidualnym wymiarem architektury. Stanowi on tym samym przedpole dla rozwoju architektury fenomenologicznej, która staje w opozycji do konceptualizmu.



Fot. 5. Daniel Libeskind, Militärhistorisches Museum der Bundeswehr, detal, Drezno, Niemcy, 2011 (fot. Aleksander Serafin)

"Nowa ekspresja" często zmierza ku destrukcji ustanowionego kanonu, co jest widoczne między innymi w architekturze Libeskinda. Podobnie jak kod pisma zostaje zdekonstruowany przez Jacquesa Derridę, tak samo klasycznie pojmowany porządek formy podlega przenicowaniu w architekturze "nowych ekspresjonistów". O ile reprezentują oni twórczość, która jest pokłosiem abstrakcyjnego w swym wyrazie ekspresjonizmu początku ubiegłego wieku, to jednak budynki Libeskinda charakteryzują się tym, że noszą jednocześnie znamiona symbolizmu. Poprzez konkretne rozwiązania funkcjonalne, materiałowe oraz aranżację wnętrz, opowiadają one określoną historię i bezpośrednio dotyczą szerokiego kontekstu kulturowego.

7. Symbioza czy antagonizm: współlistnienie symbolu i ekspresji

Ukonstytuowanie symbolu w sztukach wizualnych, a między innymi do takich należy zaliczyć architekturę, nie jest następstwem tendencji konceptualnych i nastąpiło w sposób naturalny. Jean Paul Sartre twierdzi, że „obraz jest z istoty symboliczny w samej swojej strukturze i nie da się usunąć jego symbolicznej funkcji bez utraty jego samego” [21]. Symbol tkwi więc u podstaw każdego dzieła. Podobnie rzecz się ma z ekspresją. Croce dowodził w przeszłości między innymi tego, że pozbawienie sztuki oznak ekspresji jest w gruncie rzeczy niemożliwe [4]. Z tego punktu widzenia trafne wydają się sądy Gravesa, który podkreślał, że „ważne jest by w parze z ekspresją techniczną szła równorzędna i dopełniająca ją ekspresja rytuału oraz symbolu. [...] Architektura znacząca musi obejmować zarówno wewnętrzną, jak i zewnętrzną ekspresję. Język zewnętrzny, który włącza osiągnięcia całej kultury, jest zakorzeniony w postawie symbolicznej, skojarzeniowej i antropomorficznej” [9]. Należy też zwrócić uwagę, że zarówno nadanie, jak i odbiór

„kodu wizualnego” charakteryzującego dane dzieło architektoniczne są zmienne, jeżeli podlegają rozpatrzeniu w szerszym horyzoncie czasowym. Wraz z upływem czasu zmieniają się przyzwyczajenia, percepcja rzeczywistości i relacje społeczne. Następująca w ten sposób modyfikacja konwencji, powoduje ewolucję całej sfery kulturowej, a w konsekwencji zmienia się też znaczenie symbolu.



Fot. 6. Różne postacie przenikania się symbolu i ekspresji w architekturze, kolejno: zegar w stylu ekspresjonistycznym - detal wieży ratusza w Stuttgarcie; ekspresjonistyczne rzeźby fasadowe Chocoversum w Hamburgu; liczne alegorie plastyczne w zabudowie Böttcherstraße w Bremie; detal symbolizujący egzotyczny rodowód Chilehaus w Hamburgu - kluczowego dzieła architektury ekspresjonistycznej; (fot. Aleksander Serafin)

8. Résumé

Refleksja nad ścieraniem się ze sobą w architekturze warstwy symbolicznej z ekspresyjną prowadzi do wniosku, że bardziej uzasadnione wydaje się rozważanie kwestii ekspresji jako zjawiska na tle architektury symbolicznej, aniżeli równoprawna konfrontacja dwóch omawianych (Fot. 6). Adam Szymski i Stanisław Latour przedstawiają następujący pogląd: "Ekspresja formy – jako główny środek działania plastycznego - narzucona stopniem użyteczności i programem może się charakteryzować dynamiką lub statyką wzajemnego powiązania płaszczyzn i brył w przestrzeni [...]" [22]. Autorzy zaznaczają przy tym, że „każda epoka kulturowa narzucała architektom pewne istotne ograniczenia, stanowiące swoiście pojęty kodeks postępowania w ramach dostępnych środków wyrazu w określonym kodzie znaczeniowo-symbolicznym" [22]. Akceptując to stanowisko, należy więc przyjąć, że poprzez różnorodne uwarunkowania ekspresja w sferze środków plastycznych dopuszcza znaczną dowolność formalną. W konsekwencji jej identyfikacja

pozostaje umowna. Ograniczenia wynikające z poruszania się w obrębie wspomnianego „kodu znaczeniowo symbolicznego” wydają się z kolei uzasadnione w kontekście stosowania klasycznego kanonu architektonicznego, czy też symboli określonego kultu. Należy jednak mieć na uwadze, że ekspresja najczęściej mimowolnie obiera kierunek w stronę abstrakcji, która charakteryzuje się wyjściem poza ograniczenia znaczeniowe. Zjawiska te domagają się zatem ich rozpatrywania nie tylko w ujęciu technicznym spraw architektury, ale w szerokim kontekście kulturowym.

Literatura

- 1 Świtek G. *Gry sztuki z architekturą: nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.
- 2 Giedion S. *Przestrzeń, czas i architektura: narodziny nowej tradycji*. PWN, Warszawa 1968.
- 3 Jencks C. *Semiologia i architektura*, w: *Teorie i manifesty architektury współczesnej*. (ed. Jencks C., Kropf K.) Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.
- 4 Croce B. *Zarys estetyki*. PWN, Kraków 1962.
- 5 Eco U. *Historia piękna*. Rebis, Poznań 2005.
- 6 Uścińowicz J. *Dialektyka znaku i symbolu w architekturze – powrót do przeszłości?* Czasopismo techniczne, Zeszyt 14. Architektura 4-A1 (2011).
- 7 Le Corbusier. *W stronę architektury*. Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2012.
- 8 Harries K. *The ethical function of architecture*. MIT Press, 2000.
- 9 Graves M. *Głos za architekturą symboliczną*, w: *Teorie i manifesty architektury współczesnej*. (ed. Jencks C., Kropf K.) Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.
- 10 Jencks C., *13 propozycji architektury postmodernistycznej*, w: *Teorie i manifesty architektury współczesnej*. (ed. Jencks C., Kropf K.) Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.
- 11 Pareyson L. *Estetyka. Teoria formatywności*. Universitas, Kraków 2009.
- 12 Jencks C. *Ruch nowoczesny w architekturze*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- 13 Bergson H. *Materia i pamięć. O stosunku ciała do ducha*. Vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2012.
- 14 Wallis M. *O przedmiotach estetycznie brzydkich*, w: *Przeżycie i wartość*. Pisma z estetyki i nauki o sztuce (1931-1949). Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
- 15 Willet J. *Ekspresjonizm*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- 16 Banham R. *Revolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
- 17 Stern R. *O stylu, klasycyzmie i pedagogice*, w: *Teorie i manifesty architektury współczesnej*. (ed. Jencks C., Kropf K.) Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013.
- 18 Bator M. *Ekspresja i dekonstrukcjonizm. O możliwości zastosowania teorii Harolda Blooma w interpretacji dzieła sztuki*. Dyskurs 16(2013).
- 19 Wallis M. *Secesja*, w: Mieczysław Wallis. *Wybór pism estetycznych* (ed. Pękala T.) Universitas, Kraków 2004.
- 20 Libeskind D. *Przełom: przygody w życiu i architekturze*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2008.
- 21 Sartre J. P. *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, Wydawnictwo Alatheia, Warszawa 2012.
- 22 Latour S., Szymiski A., *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.

On the questions of an expression towards symbolical architecture

Aleksander Serafin

Institute of Architecture and Urban Planning, Faculty of Civil Engineering, Architecture and Environmental Engineering, Lodz University of Technology, e-mail: aleksander.serafin@p.lodz.pl

Abstract: The article draws attention to two seemingly different approaches to the creation of an architectural form: the symbolic and the expressive, both in the context of their confrontation, and symbiosis. Symbol clearly supports the generation of the visual communication, while the escalation of the expression prevents a creativity from escaping in the literality and also it enriches the work of an individual element. Both those trends complementary creates the mechanism of modern architecture development, which obviously requires a consideration in the background of the extensive cultural context.

Keywords: architecture, symbol, expression, creation