

ARCHITEKTURA

ARCHITECTURE

TOMASZ KOZŁOWSKI

dr hab. inż. arch.

Katedra Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej

Instytut Projektowania Architektonicznego

Wydział Architektury, Politechnika Krakowska e-mail: tkozlow@pk.edu.pl

ARCHETYP W ARCHITEKTURZE

ARCHETYPE IN ARCHITECTURE

STRESZCZENIE

Starano się przedstawić „ciągłość” jaka, mimo zaprzeczeń twórców jest nieodzowna do tworzenia nowości. Kolejne nurty i style (dziś mody) w architekturze starają się zaprzeczać ideom i formom poprzednikom. Sztuka awangardowa odżegnuje się od jakiegokolwiek kontynuacji. Oryginał już w świecie współczesnym, a w ponowoczesności szczególnie, nie istnieje. Świat jest napełniony kształtami, kolorami i obrazami przeszłości i nie jest w stanie się z tego wyzwolić. Artystom towarzyszy złudne wrażenie o ich genialności i oryginalności. Patrząc na budowane dziś budynki, możemy dostrzec niezbudowaną architekturę z początku XX wieku. Nie jest to bynajmniej zarzut co do braku oryginalności, ale stwierdzenie smutnego faktu o nie możliwości tworzenia nowości całkowitej. Może poprzednikom bez dostępu do internetu i *Światowej Biblioteki Wyobraźni* było łatwiej.

Słowa kluczowe: architektura, archetyp, awangarda, dekonstrukcja

ABSTRACT

An attempt has been made to present “continuity” which, despite artists’ denials, is a prerequisite for the creation of novelty. Subsequent movements and styles (trends today) in architecture have tried to deny the ideas and forms of their predecessors. Avant-garde art distances itself from any continuation. The original does not exist even in the modern world, let alone in post-modernity. The world is filled with shapes, colours and images of the past, unable to liberate itself from it. The artists are left with a false impression of their genius and originality. Looking at the buildings built today, one can discern the unbuilt architecture of the early twentieth century. This is by no means the accusation of lack of originality, but rather the realisation of a harsh fact that it is impossible to create complete novelty. It might have been easier for our predecessors without access to the Internet and the *World Library of Imagination*.

Key words: architecture, archetype, avant-garde, deconstruction

1. WSPOMNIENIE

Nie tylko postmodernizm przekonywał nas do powrotów w sztuce. Choć okres architektury z lat osiemdziesiątych XX wieku, uznawał takie działania za główny sposób dążenia do nowości, jednak przyzwyczaił nas, że nie jest to zachęta do pospolitego kopiowania. Trzeba jednak pamiętać, że w świecie sztuki oryginał nie istnieje (lub może już nie istnieje), wszystko przecież kiedyś było. Nie należy odbierać tego jako zarzut, ale stwierdzenie faktu. „Malraux wyraźnie mówi, że każdy wiek filtruje spadek po przeszłości i wybiera to, co mu jest po-

trzebne dla usprawiedliwienia własnej twórczości”¹. Dla człowieka w średnim wieku, a dla człowieka w średnim wieku (jak piszący te słowa) i wychowanego na minionym już postmodernizmie, do tworzenia architektury potrzebne jest jakieś wspomnienie, coś powiązanego z otoczeniem lub sąsiedztwem, jakiś obraz z przeszłości, czasem zwany „pretekstem”. Można opisać to poetycko słowami Norwida:

„... I – chociaż małe mam wyobrażenie
O sztuce – przecież wiem, co jest muzyka,

¹ S. Morawski, *Absolut i forma*, Kraków 1966, s. 57.

I może lepiej wiem od grającego:
Jeśli mi serce bierze i odmyka,
Jak ktoś, do domu wchodzący własnego...².

Czasem takie działanie jest przedstawiane jako kanon, czasem wzorzec. Właśnie taki wzorzec zawsze kwestionowany we wszystkich sztukach awangardowych pojawia się coraz częściej w architekturze współczesnej. Artyści zawsze odżegnują się od oskarżeń o wszelkie naśladownictwo i kopiowanie, ale przecież projekty Zahy Hadid czy Franka Gehrego mogą być uznawane za rozwinięcie sztuki ekspresjonizmu z początków XX wieku bez żadnych negatywnych konotacji. Jest to już wszakże inne pojmowanie sztuki. T.S. Eliot w 1921 roku pisał, że „Sztuka nigdy się nie doskonali, ale ... materia sztuki nigdy nie jest taka sama”³, a Hermann Hesse „... w sztuce naszej, jak w każdej zresztą, nie istnieje jakakolwiek granica rozwoju”⁴. Znika wszelki ład (jeżeli taki wcześniej występował), wszelka harmonia, widoczne jest tylko poszukiwanie nowości. Takie działania prowadzą do niemożności rozróżnienia, kto jest autorem dzieła, gdyż każde musi być nowe – inne. Oznacza to oderwanie od architektury tworzonej według stylów. Nawet archetypy są nowe – rozmazane. To, co dionizyjskie kojarzy się współczesnym z architekturą bardziej niż kiedykolwiek wcześniej. Budowanie stało się nieokiełznane i ekstazyjne, architekt stał się rzeźbiarzem, tworzącym budowle bez zastanawiania się nad jej konstrukcją czy trwałością (przecież inwestor zmieni funkcję lub zburzy budynek, jeżeli stanie się on już niemodny lub niepotrzebny).

Jednak nostalgia może prowadzić nas ku myśli o archetypie, zapamiętanym doskonałym pierwotnym wzorze (lub jak by to powiedzieli twórcy awangardy – niezapamiętanym, lecz niemogącym nas opuścić). Przecież pretekst możemy postrzegać jako odrodzenie formy, czyli pamięć wcieloną⁵. Coś niemożliwego do odrzucenia w stu procentach. Pamiętajmy, że: „»Naśladowanie starożytnych oznacza bowiem bycie sobą, we własnych czasach, w sposób aktywny, tak, jak starożytni«. Ponieważ tylko w taki sposób,

świadomie pozostając sobą, czyli szczerze zakochanym w duchowo bliskich antenatach, daje się do nich autentycznie zbliżyć”⁶. Dlatego trudne czasem jest oderwać się twórcy od dzieł poprzedników. „Współczesny ambitny uczeń nie postawiłby siebie i nauczyciela wobec kłopotliwej sprawy przewag mistrzowskich. Ambitny uczeń będzie prawdopodobnie pragnął przede wszystkim i jak najprędzej malować inaczej. Oczywiście nie wyklucza to wszelkich porównań, jednakże określić porównawczo stopień kunsztu, gdy mamy przed sobą – na przykład – obraz postimpresjonistyczny i kompozycję z rodzaju op-art, jest zadaniem bardzo trudnym, każde orzeczenie narażone będzie na poważne wątpliwości”⁷. Współczesność docenia tylko ambitnych uczniów zapominających o nauce i niezapatrzonych na swoich mistrzów. Jackson Pollock malarz ekspresjonizmu abstrakcyjnego studiował pod kierunkiem Thomasa Harta Bentona wybitnego przedstawiciela *american scene painting*. Na szczęście (dla nas) oderwał się zupełnie od dzieł swego mistrza, tworząc swój własny niepowtarzalny styl.

2. ARCHETYP

W naszych rozważaniach możemy nazwać poszukiwania archetypu pogonią za uprzedniością. Bogna Obidzińska pisząc o powrotach w sztuce, ujmuje to tak: „Wszelka autentyczna aktywność ludzka, autentyczna, czyli niepozorująca czegoś, czym nie jest (niesłużąca celom zewnętrznym względem niej, ale w sobie niosąca swoją ostateczną rację i wartość), jest świadomym dążeniem do tego, co ją poprzedza. Dotarcie do „uprzedniości” aktu możliwe jest jednak tylko w sztuce”⁸ i dalej „Wspomniane wyżej pojęcie *powtórzenia*, jako mechanizm umożliwiający *powrót* do »uprzedniości«, rozważa Søren Kierkegaard. Według niego, świadomość odnosi się do czasu na trzy sposoby – pierwszym jest wspomnienie, drugim nadzieja, trzecim zaś *powtórzenie*”⁹.

Włodzimierz Majakowski jako jeden z twórców awangardy ma trochę inne podejście do zastanej sztuki. Nawołuje nie tylko do zapominania przeszłości, ale i do pozbycia się wszelkiej pamięci nawet zawartej w książkach:

² C. K. Norwid, *Promethidion*, Warszawa 1989, s. 61.

³ T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* [w:] *The Sacred Wood*, 1921, tłumaczenie T.K. bardziej architektoniczne „Art never improves, but... the material of art is never quite the same”, T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny* [w:] S. Skwarczyńska, *Teoria badań literackich za granicą*, Tom II, Kraków 1981, s. 402. „... sztuka w toku sztuki nie doskonali się bynajmniej, tylko materiał sztuki się zmienia”.

⁴ H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, Poznań 1971, s. 237.

⁵ B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009, s. 124.

⁶ B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster*, Warszawa 2009, s. 55–56, E. Gatin, *Umanesimo e rinascimento: connessione o antitesi?*, w: „La culturam”, dz. cyt., s. 52.

⁷ M. Czerwiński, *Samotność sztuki*, Warszawa 1978, s. 56.

⁸ B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009, s. 124.

⁹ B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009, s. 124.

„Chwalcie imię moje!
Mnie sława wielkich nie łechce.
Na wszystkim co zrobiono
piszę „nihil”.
Nigdy
niczego czytać już nie chcę.
Książki?
Książki – pał licha!”¹⁰.

Dlatego można trochę ironiczne podejście do nowości jako wyniku powtórzenia. Znowu Bogna Obodzińska tłumaczy to tak: „Jedynym życiodajnym stosunkiem do czasu jest według Duńczyka (Kierkegaarda TK) powtórzenie. Ten akt jest w pełni twórczy i zawierając oba pozostałe akty – przekracza je, gdyż »powtórzenie jest i zastanie – transcendencją«. Powtórzenie wymaga wspomniania, a ściślej pamięci, która ogarnia wszystko, co już było: »Dialektyka powtórzenia jest łatwa, bo to, co się powtarza, było, w przeciwnym razie powtórzenie jest niemożliwe. Właśnie dlatego, że było powtórzenie staje się nowością»¹¹. Taka trochę sprzeczna myśl jednak prowadzi nas ku myśli o sensie „naśladownictwa”. Nie jest to dosłowne kopiowanie, ale ujawnianie archetypu, zastanej doskonałości lecz już innej.

Jeszcze bardziej zawile możemy odczytywać podobny problem u Nietzschego. Hanna Buczyńska-Garewicz stara się pomóc nam, ale także zostawi nas z pytaniami bez odpowiedzi. Píše: „Tym drugim ważnym przedstawieniem myśli o wiecznym powrocie wszystkiego jest parabola bramy zamieszczona w *Tako rzecze Zaratustra*. Parabola bramy przynosi rozwiązanie zagadki czasu. Czas jest w niej ukazany jako trójjednia terażniejszości, przeszłości i przyszłości wzajemnie się warunkujących. Trójjednia ta jako całość ma strukturę kolistą. Czas jest kołem, brama jest chwilą, w której spotykają się stale dwie drogi, z których każda prowadzi w stronę przeciwną (ku *było* i ku *będzie*). Zagadką (Nietzschego lub Sfinksa) jest pytanie, czy spotkanie dróg w bramie-chwili jest kolizją czy zgodą. Czy przeczą sobie te drogi nawzajem, czy też raczej uzupełniają się, tworząc jedną całość. W paraboli bramy akcent położony jest na problemie związków przeszłości z terażniejszością i na tym, jaki ma ona wpływ na ruch ku przyszłości, a w szczególności czy nie ciąży

ona negatywnie nad przyszłością”¹². Nie pada tu wyjaśnienie naszych wątpliwości co do pochodzenia sztuki. Mimo iż niejeden szuka w filozofii odpowiedzi na wszystkie pytania.

Trzeba dodać, mimo całej sympatii, jaką autor ma do architektury postmodernizmu, co na takie spojrzenie na projektowanie powiedziałby nam Sant’Elia, a nie byłyby to słowa przychylnie: „Zwalczam i mam w pogardzie: 1. całą w ogóle awangardystyczną pseudoarchitekturę pochodzenia austriackiego, węgierskiego, niemieckiego i amerykańskiego; 2. całą w ogóle architekturę klasyczną, uroczystą, hierarchiczną, teatralizującą, dekoracyjną, monumentalną, elegancką i przyjemną; 3. balsamizację, odbudowę i naśladownictwo starodawnych pomników i pałaców; 4. linie pionowe i horyzontalne, formy kubiczne i piramidy, które będąc statyczne, ociążały i przygniatające, uchybiają naszej na wskroś współczesnej wrażliwości; 5. stosowanie materiałów masywnych, przestrzennych, trwałych, przestarzałych i kosztownych...”¹³. Jednak był on przecież prekursorem awangardy i pisał te słowa w tym samym czasie co Majakowski i nie chciał oglądać żadnych wspomnień i powidoków.

3. AWANGARDA

Inny ruch awangardowy, ekspresjonizm podobnie nieprzychylnie odnosił się do wszystkiego związanego z przeszłością. Leon Chwistek teoretyk jego polskiej wersji – formizmu nawoływał do zarwania z wszystkimi regułami i przyzwyczajeniami w architekturze. „Praktyczny cel, do jakiego służą dzieła architektury i materiały, z którego mają być wykonane, stanowią jedyne ograniczenia formy budynku. [...] Kwestja użyteczności pozostała w dalszym ciągu aktualną, ale – trzeba to od razu stwierdzić – nie może odgrywać roli zasadniczej z tego prostego powodu, że postulaty praktyczne nigdy nie mogą wyznaczać w zupełności kształtu budynków. Przeciwnie, jest łatwo sprawdzić, że przy tych samych danych praktycznych, można osiągnąć, kształty zasadniczo odmienne. Stąd to bierze się pozorną dowolność, którą każda epoka stara się usunąć przez szereg reguł teoretycznych, objętych nazwą stylu. Reguły te wchodzą z czasem w krew architektów, prowadząc do błędnego mniemania jakoby posiadały charakter bezwzględny. W tym punkcie występuje uderzająca analogja architektury z muzyką. Jeśli

¹⁰ W. Majakowski, *Obłok w spodniach*, tłumaczenie M. Jastrun [w:] W. Majakowski, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1949, s. 32.

¹¹ B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009, s. 125–126., S. Kierkegaard, *Powtórzenie, próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantina*, w: „Powtórzenia Przedmowy”, Warszawa 2000.

¹² H. Buczyńska-Garewicz, *Czytanie Nietzschego*, Kraków 2013, s. 20.

¹³ A. Saint’Elia, *Architektura futurystyczna*, [w:] Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, Warszawa 1978, s. 310.

zechcemy reguły te odrzucić staniemy natychmiast przed teoretyczną pustką, którą wypełnić może jedynie bezpośrednio narzucenie się takiego a nie innego kształtu”¹⁴. Brak stylu miał być drogą do tworzenia nowej formy bez oglądania się za siebie. Podobne hasła pojawiają się w awangardzie włoskiej. Cytowany już Sain’Elia nawołuje językiem rewolucyjnym: „Architektura ta nie może podlegać żadnemu z praw historycznej ciągłości. Musi być nowa, tak jak nowy jest nasz stan ducha”¹⁵. I dalej „Życie współczesne zatrzymało w architekturze proces konsekwentnej ciągłości stylu. Architektura wyzwoliła się od tradycji. Trzeba nieuchronnie zaczynać od nowa”¹⁶. Jak ciąg dalszy tego manifestu brzmi hasło Paula Valéry: „Najwspanialsze osiągnięcia są wyłącznie wynikiem chwilowego stanu ich autora”¹⁷. Co także tłumaczy nam zapomnienie twórczości poprzedników.

Prekursor modernizmu Adolf Loos wieścił: „Pod pojęciem stylu rozumieli ornament. Rzekłem wtedy: nie płaczcie. Spójrzcie, to właśnie jest wielkość naszej epoki, która nie jest w stanie stworzyć nowego ornamentu. Pokonaliśmy ornament, osiągnęliśmy brak ornamentu. Spójrzcie, oto nadchodzi czas naszego spełnienia. Wkrótce ulice miast będą lśnić jak białe ściany! Jak Syjon, święte miasto, stolica niebios. Wtedy nadejdzie spełnienie”¹⁸. Jednak modernizm po początkowym oderwaniu od przeszłości zaczął kopiować i naśladować sam siebie, doprowadzając do powstania powtarzalnej architektury mieszkaniowej i wielkich osiedli, złożonych z takich samych w kształcie bloków niemożliwych do odróżnienia. Brak ornamentu nie okazał się ich zaletą. Powstał już nie styl, ale automatyka projektowania. Może były to wspomnienie słów Théophile’a Gautiera, który posuwał się daleko, odrzucając całkowicie coś takiego jak styl, nawołując: „Jak można w obliczu tak poważnych zagadnień zajmować się formą, stylem, rymem? Co nam styl i rym, i forma?”¹⁹. Dla architektury te słowa brzmią dość groźnie. Możemy negocjować styl, ale nie formę budynków.

4. DECON

Nurty współczesne także powstają w opozycji do przeszłości, ale oczywiście jak możemy zauważyć pozornie i tylko tych ostatnich. Tu mamy nawet wątpliwości w jednoznacznym nazwaniu stylu czy raczej tendencji lub mody. Jak się wydaje, w architekturze terminy dekompozycja (rzadko używany) i dekonstrukcja (w użyciu powszechnym) mogą oznaczać to samo. Kłopot w tym, że o ile definicja – dekompozycji może budzić kontrowersje, to określenie – dekonstrukcja jest niejasne. Mimo że łatwo rozpoznać można dekonstruktywistów i architekturę dekonstrukcji. Christopher Norris i Andrew Benjamin powiadają: „Czym zatem dekonstrukcja nie jest? Jest wszak wszystkim! Czym zatem dekonstrukcja jest? Jest wszak niczym!”²⁰.

Na obszarze przestrzeni dekompozycji formy znajduje miejsce architektura, którą spaja termin „dekonstrukcja”²¹. Nie polemizując z określeniem i narosłymi nieporozumieniami wokół niego, łączyła ona niektórych architektów i ich twórczość w wyraźny nurt w końcu XX wieku. Wspólnota ta została potwierdzona, a przyporządkowanie do grona dekonstruktywistów zadeklarowane udziałem w wystawie w MoMA (1988). Pewnego rodzaju estetyczna spójność oparta o język, który wyprzedzał teorię, była tym, co łączyło wystawiających tam architektów. Zespół cech tego języka jest bardziej dostrzegalny niż ideowe ramy. Wiemy więc zazwyczaj, jak wygląda architektura dekonstruktywistyczna, ale nie wiemy – co to jest dekonstruktywizm. Z definicją są kłopoty: „[...] To spowodowało, że akademicy wyróżnili dwa rodzaje *Decon: Deconstruction* oraz *Deconstructivist*. Mark Wigley, kurator wystaw MoMA, wybrał określenie – *Deconstructives...*” i dalej „To czy projektant jest »dekonstruktywistą«, czy »dekonstrukcjonistą«, będzie to termin

¹⁴ L. Chwistek, *Zagadnienia współczesnej architektury*, [w:] „Nowa sztuka” nr 1., Warszawa 1921, s. 12., L. Chwistek, *Zagadnienia współczesnej architektury* [w:] Leon Chwistek *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s. 105.

¹⁵ A. Saint’Elia, *Architektura futurystyczna*, [w:] Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, Warszawa 1978, s. 308.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ P. Valéry, *Estetyka słowa*, Warszawa 1971, s. 196.

¹⁸ A. Loos, *Ornament i zbrodnia*, [w:] A. Loos, *Eseje wybrane*, Warszawa 2013, s. 136.

¹⁹ T. Gautier, Przedmowa autora, *Panna de Maupin*, Warszawa 1958, s. 48.

²⁰ Ch. Norris, A. Benjamin, *What is Deconstruction?*, London, New York 1988 r.

²¹ B. Russel, *op. cit.* s. 91. D. Kozłowski, *op. cit.*, s. 52.: „Określenie: »dekonstrukcja« (ang. *dekonstruktion*) – w odniesieniu do architektury wywodzi się od architektów współpracujących z Jaquesem Deridą; dla Deridy dekonstrukcja jest analityczną metodą badań literackich; dla Petera Eisenmana i Roberta Tchumiego, jak się wydaje, jest metodą dochodzenia do kreacji architektury poprzez analizy struktur przestrzeni; z czasem »dekonstruktywizmem« zaczęto określać, być może poprzez skojarzenia z »konstruktywizmem«, całą architekturę »latających belek«, jak ją nazywa Jencks, czyli pewien rodzaj architektury dekompozycji o wyraźnie modernistycznych proveniencjach. Może bardziej stosowne byłoby rozróżnienie określenie kierunku analitycznego jako »dekonstrukcjonizm«, dekonstruktywizmem nazywając nurt emocjonalno-formalny.”

do ustalenia przez historyków architektury. Oba określenia będą znane jako następstwa idiomu *Decon*²². Dziś nurt ten jest postrzegany czasem słusznie czasem nie jako spadkobierca nurtów awangardowych z początku XX wieku. Wpisuje się więc w nasze rozważania dotyczące poszukiwań archetypu.

5. TERAŹNIEJSZOŚĆ

Jednak nie zajmując się dokładną definicją dekompozycji (trochę z powodu jej powolnej śmierci), wpływ ekspresjonizmu, kubizmu, futuryzmu na architekturę obecną jest zauważany, aczkolwiek niejednoznaczny. Wywiedzenie dekonstruktywizmu w architekturze od sztuki konstruktywistów ma podłoże raczej nieporozumienia lingwistycznego: „Przestrzeń Rozbita Zahy Hadid jest czystą dekonstruktywistyczną abstrakcją. Pierwowzory konstruktywizmu ekstremalnie zdynamizowane, czynią zeń wersję neokonstruktywizmu. Podobieństwa konstruktywistyczne każą skierować wzrok na modele architektonów i koncepcje suprematyzmu Kazimierza Malewicza²³. Co łagodniej ujęto: „Prace Zahy Hadid są kontynuacją pewnego modernizmu jako wypaczonej abstrakcji. Uświadamiają także, że ten „neo” styl, odrodzenie lat 20-tych i 50-tych – jest w istocie historyczny²⁴. Takie powinowactwo sztuk w dążeniu do nowości dostrzegał, już Walther Gropius pisząc „Nietrudno dostrzec, że ruch w przestrzeni, lub też samo jego złudzenie, uzyskiwane dzięki magicznym talentom artysty, staje się coraz potężniejszym bodźcem współczesnych prac z dziedziny architektury, rzeźby, malarstwa czy wzornictwa²⁵. Takie słowa ilustrują najlepiej połączenie awangardy z początku XX wieku ze sztuką współczesną. Wspomnienie staje się jasne do zauważenia.

²² B. Russell, *Architecture and design 1970-1990. New ideas in America*, New York 1989, s. 90.

²³ M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999, s.168.

²⁴ *Ibidem*, „Dekonstruktywiści rozwinęli swoją bardzo nowoczesną sztukę oglądając się wstecz, patrząc na Przestrzeń wymyśloną przez wczesnodwudziestowieczną awangardę zwaną rosyjskim konstruktywizmem. Kierunek ten, który ujawniając groźbę tradycji, produkował geometryczne kompozycje obwieszczając światu, że należą do nowej, nowoczesnej ery. Artyści ci wytwarzali rysunki, i modele, radykalnych „konstrukcji” otwierając niepokojące architektoniczne możliwości. Formy te nigdy nie zostały zbudowane, lecz rysunki i dzieła sztuki pozostały, wyjaśniając ich niezrealizowane wizje. Rysowana przestrzeń była jedyną, w której istnieli. Przestrzeń rysunków kolejnych abstrakcjonistów jest także niezbędna do ich egzystencji”.

²⁵ W. Gropius, *Czy projektowanie jest nauką?*, [w:] *Pelnia architektury*, Kraków 2014, s. 62.

Kształty starej architektury oddane w nowych materiałach i nowym przeznaczeniem budynków stają się nowością samą w sobie. Takie „nowe” funkcje zmieniają obraz architektury: „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 przekwalifikowania²⁶. Mamy więc do czynienia ze starym, lecz innym obrazem, czasem całkiem innym, choć nurtuje nas natarczywa myśl, że gdzieś to już przecież widzieliśmy.

Dziś skrajna dekonstrukcja, do jakiej przyzwyczaił się odbiorca, powoli umiera (jak to zwykle dzieje się w końcu z awangardową sztuką), nudząc odbiorców. Przyzwyczajenie widza wszechobecnej abstrakcyjnej gry form w sztuce powoli prowadzi do znudzenia. Sztuka zmienia się i echa ekspresjonizmu z początku XX wieku powoli stają się wspomnieniem. Yvan Goll przewidywał to już w 1921 roku. „To, o czym przebąkiwano, czego oczekiwano i co wywoływało uśmiechy, staje się faktem: znowu umiera jakaś sztuka – na wpływ czasu. Czy wina leży bardziej po stronie tej sztuki, czy po stronie czasu, nie ma znaczenia. Jeśli chciałoby się zachować krytycyzm, można by dowieść, że ekspresjonizm zdycha na tę rewolucyjną zgniliznę, której chciał matkować niczym Pytia²⁷, i dalej podkreślając zalety, takiej sztuki dodaje: „[...] Ekspresjonizm był piękną, dobrą, wielką sprawą. Solidarność duchowa. Wkroczenie prawdy [...] Ekspresjonista otwiera usta [...] i po prostu je zamyka²⁸. Ekspresjonizm zwany nowym (dziś) odchodzi, ale sztuka idzie naprzód, może w kierunku jeszcze większego rozbicia formy tak przecież lubianego w awangardzie. Powroty w sztuce stały się codziennością. Dziś już trochę nużą i jak śpiewał polski bard z lat osiemdziesiątych XX wieku Andrzej Garczarek, są już „[...] normalne, bo się zdarza [...]”. Nie stawiamy to

²⁶ P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 15.

²⁷ Y. Goll, *Ekspresjonizm umiera*, 1921 [w:] *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, wybór i opracowanie W. Dudzik, M. Leyko, Gdańsk 2009, s. 176.

²⁸ *Ibidem*.

oczywiście zarzutów, nie piętnujemy proste kopiowania. W dobie powszechnej możliwości dostępu do informacji i wiedzy łatwiej jest nam dziś odnajdywać i pokazywać podobieństwo sztuki, która już umarła. Na szczęście umarła tylko pozornie, co daje nam pewność o pretendowaniu jej do miana sztuki. I co najważniejsze takie rozważania dają nam podstawę do wciągania architektury czy budownictwa w dywagacje o sztuce. Tworząc tym pole dla traktowania architektury jako jednej ze sztuk.

Próbując podsumować, można przywołać wystawę pt. *Déjà-vu. Sztuka powtarzania*, która została otworzona w Muzeum Sztuki w Karlsruhe. Naśladowanie poprzedników jest czasem dużo trudniejsze niż stworzenie nowego dzieła. Klausowi Mosettigowi malowanie obrazu Jacksona Pollocka zajęło dziewięć miesięcy, a oryginał powstał w jeden dzień.

Tak więc dosłowne naśladowanie nie jest łatwe i niepotrzebne, należy poszukiwać archetypów, wspomnień i odpowiednio je dekomponować niszcząc pierwowzory.

Nie odzegnujemy się od poszukiwania dzieł poprzedników, dajmy im powtórne życie. Gdyż jak

mówi filozof: „Nie ma piękniejszej pociechy na starość, niż kiedy człowiek wcieli całą swą młodzieńczą siłę w dzieła, które nie zestarzeją się z nim razem”²⁹. Pamiętajmy, że wszelka nowość, która nas otacza, za jakiś czas będzie już stara. Jednak nie oznacza to, iż przestanie być sztuką, jeżeli kiedyś taką była.

Na koniec. Początkowo tekst miał mieć tytuł: *Oryginały nie istnieją*, jednak autorowi te słowa się z czymś kojarzyło. Po internetowej kwerendzie okazało się, że byłby to nieumyślny plagiat. Zamierzony tytuł był fragmentem piosenki polskiego undergroundowego zespołu Cool Kids of Death: „Przecież nie od dziś wiadomo, że telewizja kłamie, a oryginały nie istnieją”. Może być to potwierdzeniem tezy, iż naprawdę oryginały nie istnieją i pomimo naszych pragnień oryginalności wszystko już przecież widzieliśmy lub słyszeliśmy, a wszelkie zaprzeczenia twórców uważających się za awangardę zdają się na nic.

²⁹ A. Schopenhauer, *Aforyzmy o mądrości życia*, Warszawa 1970, s. 143.

ARCHETYPE IN ARCHITECTURE

1. RECOLLECTION

Postmodernism was not the only one that brought us round to recurrences in art. Although the period of architecture from the eighties considered such an action the primary means to pursue novelty, it also accustomed us to the fact that it is not an incentive to mere copying. One has to bear in mind that the original in the world of art does not exist (or rather no longer exists), after all, everything has already existed. One should not perceive it as the accusation but the statement of a fact. “Malraux clearly says that every century filters legacy of the past and chooses that which is necessary to justify one’s own creative work”¹. A middle-aged man, or a middle-aged man (like the author of the article) brought up on the already bygone postmodernism needs a certain recollection to create architecture, e.g. something related to his surroundings or neighbourhood, an image from the past which is sometimes called the “pre-text”. One can describe it poetically with Norwid’s words:

“...And – though I may not know much
About art – I still do know what music is,

¹ S. Morawski, *Absolut i forma*, Kraków 1966, p. 57.

I may know better than the playing one:
When it grips and opens up my heart,
Like someone entering his own house...”².

This action is sometimes called a canon or a pattern. Such a pattern, questioned in all the avant-garde arts, appears more and more often in contemporary architecture. Artists always dissociate themselves from any accusations of imitation and copying, but Zaha Hadid and Frank Gehry’s designs may be considered the development of the early twentieth century art of expressionism without any negative connotations. Yet, this is an already different understanding of art. In 1921, T.S. Eliot wrote: “Art never improves, but... the material of art is never quite the same”³, and Hermann Hesse “... in ours as in every art there is no end to development”⁴. All order (if

² C. K. Norwid, *Promethidion*, Warszawa 1989, p. 61.

³ T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* [in:] *The Sacred Wood*, 1921, Polish, more architectural, translation provided by T.K. „Sztuka nigdy się nie doskonali, ale ... materia sztuki nigdy nie jest taka sama”, T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny* [in:] S. Skwarczyńska, Teoria badań literackich za granicą, Vol. II, Kraków 1981, p. 402, “...in the course of centuries, art never improves, but that the material of art is never quite the same”.

⁴ H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, Poznań 1971, p. 237.

there was one before) and harmony disappear, only the pursuit of novelty remains visible. Such actions lead to the inability to distinguish the author of the work, as each one must be new – different. This means detachment from architecture created according to styles. Even archetypes are new – smudgy. Contemporary people associate that which is Dionysian in art with architecture more than ever before. Construction has become rampant and ecstatic, an architect has turned into a sculptor who seems to be creating buildings without considering their structure or durability (after all, a developer will change its function or destroy the building if it is no longer fashionable or needed).

However, nostalgia can lead us to thinking about archetype, the memorised perfect prototype (or, as the avant-garde creators would put it, – non-memorised but unable to leave us). After all, pretext can be perceived as the rebirth of form, or memory incarnate⁵. Something impossible to reject in its entirety. Let us remember that: “»The imitation of the ancients involves being oneself, in one’s own own time, in an active way, just like the ancients«. It is only by way of consciously remaining true to oneself, being sincerely in love with spiritually close ancestors, that one can genuinely approach them”⁶. Therefore, it is sometimes difficult for the creator to break away from the works of predecessors. “A contemporary ambitious student would never put themselves and their teacher in an awkward position of masterly supremacy. An ambitious student most of all and as soon as possible would probably want to paint differently. Obviously, this does not preclude any comparisons however, it is a very difficult task to comparatively determine the degree of artistry when one is faced with – for example – a post-modern painting and an op-art type of composition, and any judgment would be exposed to serious doubts”⁷. The present day appreciates only ambitious students who forget the teachings of their masters and do not have eyes for them only. Jackson Pollock, abstract expressionist painter, was a student of Thomas Hart Benton, an outstanding representative of the *American scene painting*. Fortunately (for us) he broke away completely from the works of his master, creating his own unique style.

2. ARCHETYPE

In our deliberations we can call the search for archetype the pursuit of precedence. Writing on recurrences in art, Bogna Obidzińska puts it this way: “All genuine human activity, authentic, or not feigning something it is not (not serving purposes external to it, but carrying its final validity and value in itself), is the deliberate striving towards that which precedes it. Yet, reaching the “precedence” of an act is possible only in art”⁸ and further “the above-mentioned concept of repetition, as the mechanism enabling the return to »precedence« is considered by Søren Kierkegaard. According to him, the awareness refers to the time in three different ways – the first being recollection, the second hope and third *repetition*”⁹.

As one of the founders of the avant-garde, Vladimir Mayakovsky has a slightly different approach to the existing art. Not only does he encourages one to forget about the past, but he also calls for the abandonment of all memory, even the one contained in books:

“Praise me!
I am greater than the greatest.
On everything before me
I stamp *nihil*.
I want read anything
at all.
A book?
What’s that?”¹⁰.

Therefore, one can slightly ironically approach novelty as the result of repetition. Again, Bogna Obidzińska explains this in the following way: “The only life-giving relationship to the time is, according to the Dane (Kierkegaard TK), repetition. This act is completely creative and containing two remaining acts – exceeds them because »*repetition is and will be – transcendence*«. Repetition requires recollection and, more specifically, memory, which embraces everything that has already been: »The dialectic of repetition is easy because that which is repeated has existed before, otherwise the repetition is impossible. Indeed, it becomes novelty because

⁵ B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009, p. 124.

⁶ B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster*, Warszawa 2009, pp. 55–56, E. Gatin, *Umanesimo e rinascimento: connessione o antitesi?*, [in:] „La culturam”, dz. cyt., p. 52.

⁷ M. Czerwiński, *Samotność sztuki*, Warszawa 1978, p. 56.

⁸ B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009, p. 124.

⁹ B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009, p. 124.

¹⁰ W. Majakowski, *Obłok w spodniach*, Polish translation by M. Jastrun [in:] W. Majakowski, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1949, p. 32.

it has existed before»¹¹. This slightly contradictory thought, however, leads us to think about the meaning of “imitation”. It is not literal copying, but the disclosure of archetype, the existing excellence but already a different one.

We can interpret a similar problem in Nietzsche’s writing even more intricately. Hanna Buczyńska-Garewicz tries to help us, but she will also leave us with some questions without answers. She writes: “The second important representation of the thought about the eternal return of all things is the parable of the gate included in *Thus Spoke Zarathustra*. The parable of the gate brings solution to the riddle of time. Time is presented as the triune of the present, past and future which are mutually conditioning. This triune as a whole has a circular structure. Time is a circle, the gate is a moment in which two roads meet constantly, each of which runs in the opposite direction (towards *was* and towards *will be*). The riddle (of Nietzsche or the Sphinx) is the question of whether the meeting of roads at the gate-moment is the collision or concurrence. Do the roads contradict each other or complement each other forming one whole? The parabola of the gate puts the emphasis on the problem of relationships between the past and present and whether it actually has an impact on the movement towards the future, and in particular whether it will not hang over the future in a negative way”¹². There is no dissipating of our doubts here as to the origin of art. Even though many seek answers to all questions in philosophy.

With all the sympathy the author has for the postmodern architecture, one has to add what Sant’Elia would say to such an approach towards design, which would definitely be far from favourable: “I combat and despise: 1. All the pseudo-architecture of the avant-garde, Austrian, Hungarian, German and American; 2. All classical architecture, solemn, hieratic, scenographic, decorative, monumental, pretty and pleasing; 3. The embalming, reconstruction and reproduction of ancient monuments and palaces; 4. Perpendicular and horizontal lines, cubical and pyramidal forms that are static, solemn, aggressive and absolutely excluded from our utterly new sensibility; 5. The use of massive, voluminous, durable, antiquated and costly materials...”¹³. Yet, he was af-

ter all a precursor of the avant-garde and wrote these words at the same time as Mayakovsky and did not want to see any recollections or afterimages.

3. AVANT-GARDE

Another avant-garde movement, Expressionism viewed everything associated with the past in a similarly unfavourable way. Leon Chwistek, theoretician of its Polish version – i.e. formism – advocated the abandonment of all the rules and habits in architecture. “The practical purpose of works of architecture and the material they are to be constructed with constitute the only restrictions on the form of a building. [...] The question of utility remained still valid, but – this needs to be directly stated – it cannot play a fundamental role for the simple reason that the practical demands can never entirely determine the shape of buildings. On the contrary, it is easy to see that with the same practical data, substantially different shapes can be achieved. Hence, illusory freedom that every epoch tries to remove through a series of theoretical rules, under the name of style. With time these rules get into architects’ blood, leading to the erroneous belief in their allegedly absolute character. At this point, there is a striking parallel between architecture and music. If we ever wished to reject these rules, we would face the theoretical void which can be filled only by the direct imposition of a particular shape itself”¹⁴. The lack of style was to be the way to create the new form without looking back. Similar slogans appear in Italian avant-garde. The already quoted Sant’Elia calls with a revolutionary language: “This architecture cannot be subjected to any law of historical continuity. It must be new, just as our state of mind is new.”¹⁵. And further: “In modern life the process of stylistic development in architecture has been brought to a halt. Architecture now makes a break with tradition. It must perforce make a fresh start”¹⁶. Paul Valéry’s slogan sounds like the continuation of this manifesto: “Greatest achievements are only the result of a momentary state of their author”¹⁷. It also explains the oblivion of the predecessors’ works.

Adolf Loos, precursor of modernism foretold: “By style was meant ornament. I said: Weep not.

¹¹ B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009, pp. 125–126., S. Kierkegaard, *Powtórzenie, próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinususa*, [in:]: „Powtórzenia Przedmowy”, Warszawa 2000.

¹² H. Buczyńska-Garewicz, *Czytanie Nietzschego*, Kraków 2013, p. 20.

¹³ A. Saint’Elia, *Architektura futurystyczna*, [in:]: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, Warszawa 1978, p. 310.

¹⁴ L. Chwistek, *Zagadnienia współczesnej architektury*, [in:]: „Nowa sztuka” nr 1., Warszawa 1921, p. 12., L. Chwistek, *Zagadnienia współczesnej architektury* [w:] *Leon Chwistek Wybór pism estetycznych*, Kraków 2004, s.105.

¹⁵ A. Saint’Elia, *Architektura futurystyczna*, [in:]: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, Warszawa 1978, p. 308.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ P. Valéry, *Estetyka słowa*, Warszawa 1971, p. 196.

Behold! What makes our period so important is that it is incapable of producing new ornament. We have out-grown ornament, we have struggled through to a state without ornament. Behold, the time is at hand, fulfilment awaits us. Soon the streets of the cities will glow like white walls! Like Zion, the Holy City, the capital of heaven. It is then that fulfilment will have come”¹⁸. However, after the initial detachment from the past Modernism began to copy and imitate itself, leading to the creation of repetitive residential architecture and enormous housing estates made up of the same shaped blocks impossible to tell apart. The lack of ornament did not prove to be their advantage. It was not style any more, but automatic design. Perhaps it was the recollection of Théophile Gautier’s words, who pushed forward, rejecting style completely: “How can he busy himself with form, and style, and rhyme in the presence of such grave interests? What are style, and rhyme, and form to us?”¹⁹. For architecture, these words sound pretty scary. We can deny the style, but not the form of buildings.

4. DECON

Contemporary trends are also formed in opposition to the past, but as we can clearly see, only apparently and with reference to the most recent ones. Here, we even have doubts about the unequivocal naming of style or rather tendencies and trends. It seems that in architecture the terms of decomposition (rarely used) and deconstruction (in common use) can mean the same thing. The problem is that while the definition of decomposition can be controversial, the term – deconstruction is unclear. Even though one can easily recognize deconstructivists and the architecture of deconstruction. Christopher Norris and Andrew Benjamin quote: “What deconstruction is not? Everything of course! What is deconstruction? Nothing of course!”²⁰.

Within the space of the decomposition of form, the architecture united by the term of “deconstruction” finds its place²¹. Without polemicizing with

the term and misunderstandings accrued around it, it combined certain architects and their work in a clear current at the end of the twentieth century. This community has been confirmed, and the assignment to the group of deconstructivists declared by the participation in the exhibition at MoMA (1988). A particular kind of aesthetic coherence based on the language that was ahead of theory united the architects exhibiting there. The set of this language’s features is more visible than the ideological framework. Thus, we usually know what deconstructivist architecture looks like, but we do not know – what deconstructivism is. There are problems with the definition: “[...] It turned out that the academics now distinguished two different species of *Decon*: *Deconstruction* and *Deconstructivist*. Princeton Professor Mark Wigley, associate curator for the MoMA show, defined the chosen ones as *Deconstructives...*” and further: “Whether the designer is a »deconstructivist«, or a »deconstructionist«, however, will matter little in terms of design history. Both will be known for following the *Decon* idiom”²². Today this movement is seen, sometimes rightly, sometimes not, as the successor of avant-garde currents of the early twentieth century. Thus, it fits within our discussion on the quest for archetype.

5. THE PRESENT

However, not dealing with an exact definition of decomposition (partly due to its slow death), the influence of Expressionism, Cubism, Futurism on the present architecture is noticeable, albeit ambiguous. Tracing deconstructivism in architecture back to the constructivist art is grounded in the linguistic misunderstanding: “Zaha Hadid’s Broken Space is a pure deconstructivist abstraction. Extremely dynamized prototypes of constructivism turn it into a version of neoconstructivism. Constructivist similarities make one look at models of architects and concepts of Kazimir Malevich’s Suprematism”²³. This was put in a milder way: “Zaha Hadid’s works are the continuation of a certain modernism as a distorted abstraction.

¹⁸ A. Loos, *Ornament i zbrodnia*, [in:] A. Loos, *Eseje wybrane*, Warszawa 2013, p. 136.

¹⁹ T. Gautier, Preface to *Mademoiselle De Maupin*, Warszawa 1958, p. 48.

²⁰ Ch. Norris, A. Benjamin, *What is Deconstruction?*, London, New York 1988

²¹ B. Russel, *op. cit.* p. 91. D. Kozłowski, *op. cit.*, p. 52.: “The term: *deconstruction* – in relation to architecture comes from the architects working with Jacques Derrida; for Derrida deconstruction is an analytical method of literary research; for Peter Eisenman and Robert Tschumi, it seems, it is a method of approaching the creation of architecture

by analysing the structures of space; over time, »Deconstructivism« came to be used for, perhaps by association with the »constructivism«, the whole architecture »of flying beams«, as it is called by Jencks, i.e. a kind of architecture of decomposition of clearly modernist provenance. Perhaps more appropriate would be the differentiation of the analytical current as »deconstructionism« while calling emotional and formal current Deconstructivism.

²² B. Russell, *Architecture and design 1970–1990. New ideas in America*, New York 1989, p. 90.

²³ M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999, p. 168.

They make one aware that that this “neo” style, the revival of the 20s and 50s – is in fact historical”²⁴. Already Walter Gropius saw such affinity of the arts in the pursuit of novelty as he wrote: “It is evident that motion in space, or the illusion of motion in space produced by the artist’s magic, is becoming an increasingly powerful stimulant in contemporary works of architecture, sculpture, painting and design.”²⁵. These words best illustrate the connection of avant-garde of the early twentieth century to contemporary art. Recollection becomes easy to notice.

The shapes of old architecture cast in new materials and new purposes of buildings are becoming novelty in itself. Such “new” functions are changing the image of architecture: “Objects are just food for imagination [...]. In most cases, an object taken out of its everyday context loses its existing features and functions and is subject to alienation. Commenting on this phenomenon, Wissmann says that the audience ceases to be dealing with a composed image, ceases to contemplate the expression of the artistic gesture, and in return, must interrogate the same objects according to their properties. When the object is no longer transposed with traditional means of expression, but presented in new surroundings in an absurd or surprising manner – The audience is provoked to its reclassification”²⁶. Hence, we face the old, but different image, sometimes completely different even though an insistent thought that we have already seen it somewhere before is bothering us.

Today, the extreme deconstruction, which the recipient has got used to, is slowly dying (as it usually happens with the avant-garde art in the end), becoming a bore to the audience. Accustoming the audience to the pervasive abstract play of forms in art slowly leads to boredom. Art changes and the echoes of expressionism from the early twentieth century slowly become a memory. Yvan Goll foresaw this as early as in 1921: “What is being rumoured, laughed at, anticipated everywhere, proves itself: again, an

art dies of the times that betray it. Whether it is the fault of the arts or of the times is inconsequential. If one would like to be critical, one could prove that Expressionism dies of this revolutionary rot whose mother it wanted to be like Pythia”²⁷, and he adds, further highlighting the advantages of such art: “[...] Expressionism was a beautiful, good and large thing. The solidarity of the intellectuals, the march of the truth [...] The Expressionist opens his mouth [...] and just closes it”²⁸. The Expressionism called new (today) withdraws, but art moves forward, perhaps in the direction of an even stronger breaking of form, so liked in the avant-garde.

Recurrences in art have become commonplace. Today, they are even slightly weary, and as the Polish bard of the eighties, Andrzej Gaczarek sang “[...] normal because it happens [...]”. Obviously, we do not make allegations here, we do not stigmatize simple copying. In the era of universal access to information and knowledge, it is easier for us today to find and show the similarity of art which has already died. Fortunately, it is only apparently dead, which gives us confidence about its aspiration to be called art. Even more importantly, such considerations give us a basis for edging in architecture and construction within discussion on art. Thus, creating the ground for the acceptance of architecture as one of the arts.

In an attempt to summarise, one can refer to the exhibition *Déjà-vu. The Art of Repetition* which was held at the Karlsruhe Kunsthalle. Sometimes the imitation of one’s predecessors is much more difficult than the creation of a new work of art. Klaus Mossetig took nine months to paint a painting of Jackson Pollock while the original was created in one day. The literal imitation is not easy and unnecessary, one should seek archetypes and recollections and decompose them appropriately, destroying the originals. Do not shy away from seeking the works of predecessors, bring them back to life. Because, as the philosopher says: There is no greater consolation in age than the feeling of having put the whole force of one’s youth into works which still remain young.”²⁹.

Let us remember that any novelty that surrounds us will become old with time. However, this does not mean that it ceases to be art if it used to be one.

In conclusion – initially, the text was to be entitled: *Originals do not exist*, but the author associated

²⁴ *Ibid.*, “Deconstructivists developed their very modern art looking back, looking at the space invented by the early twentieth century avant-garde called Russian constructivism. That movement, revealing the threat of tradition, produced geometric compositions proclaiming to the world that they belong to a new, modern era. The artists manufactured drawings and models of radical “structures”, opening disturbing architectural possibilities. Those forms were never built, but the drawings and works of art remained, explaining their unrealized visions. Drawn space was the only one in which they existed. The space of subsequent abstractionists’ drawings is also essential to their existence”.

²⁵ W. Gropius, *Czy projektowanie jest nauką?*, [in:] *Pełnia architektury*, Kraków 2014, p. 62.

²⁶ P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, p. 15.

²⁷ Y. Goll, *Ekspresjonizm umiera*, 1921 [in:] *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, selected and edited by W. Dudzik, M. Leyko, Gdańsk 2009, p. 176.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ A. Schopenhauer, *Aforyzmy o mądrości życia*, Warszawa 1970, p. 143.

those words with something. After a web query, it turned out that it would be an unintentional plagiarism. The intended title was a fragment of a song by Polish underground band Cool Kids of Death: "It has long been known that television lies and originals do not exist". This may be a confirmation of the thesis that originals really do not exist, and despite our desire for originality, we have already seen or heard everything, while all denials of the artists claiming to be avant-garde seem to be in vain.

LITERATURA

1. Baumgarth Ch., *Futuryzm*, Warszawa 1978.
2. Czerwiński M., *Samotność sztuki*, Warszawa 1978.
3. Fischer E., *O potrzebie sztuki*, Warszawa 1962.
4. Francastel P., *Sztuka a technika*, Warszawa 1966.
5. Gołaszewska M., *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984.
6. Gropius W., *Czy projektowanie jest nauką?*, [w:] *Pełnia architektury*, Kraków 2014.
7. Jencks Ch., *Ecstatic Architecture*, New York-Weinheim-Brisbane-Singapore-Toronto 1999.
8. Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.
9. Lista, G., *Futuryzm*, Warszawa 2002.
10. Loos A., *Ornament i zbrodnia*, [w:] A. Loos, *Eseje wybrane*, Warszawa 2013.
11. Misiągiewicz M., *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999.
12. Morawski S., *Absolut i forma*, Kraków 1966.
13. Norris Ch., Benjamin A., *What is Deconstruction?*, London, New York 1988.
14. Obidzińska B. J., *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009.
15. Turowski A., *W kręgu konstruktoryzmu*, Warszawa 1979.
16. Willett J., *Ekspresjonizm*, przeł. M. Kruk, Warszawa 1976.