

Ada Kwiatkowska\*

*Postępująco współczesnej architektury:  
narracje twórcy, odbiorcy i formy architektonicznej*

*Beyond-beauty of the contemporary architecture:  
narrations of the creator, receiver and architectural form*

*Wstęp*

Interpretacja współczesnej architektury napotyka wiele trudności ze względu na erupcję zróżnicowanych form architektonicznych ery technologii cyfrowych. Formy te podlegają nieustannym transformacjom, co powoduje konieczność ciągłego przewartościowywania estetycznych kryteriów w opisie struktur architektonicznych. Język współczesnej architektury pozostaje pod wpływem gwałtownego rozwoju naukowo-technologicznego, a także jest inspirowany przez różne idee ruchów artystycznych ostatniego stulecia [1]. Wszystkie te procesy przyczyniają się do wzmocnienia znaczenia takich pojęć, jak materializm, racjonalizm czy logika w projektowaniu architektonicznym z jednej strony, z drugiej zaś – idealizm, sensualizm czy intuicja [2], co w efekcie wiąże się z koniecznością zmiany punktu widzenia w ocenie dzieła architektonicznego, od obiektywnego przez subiektywny do relatywnego. Współczesne formy architektoniczne są w dużej mierze kształtowane przez postęp informacyjno-technologiczny, natchnienia szuka się w nowej estetyce po-nowoczesnego świata [3], głęboko zakorzonego w fenomenie popkultury, rewolucji informatycznej oraz rzeczywistości wirtualnej [4].

Dzisiejsze ruchy architektoniczne są kontynuacją artystycznych trendów XX w. i skupiają się na poszukiwaniu

*Introduction*

The interpretation of contemporary architecture faces great difficulties because of the eruption of diverse architectural forms of the age of digital technologies. These forms are in a state of endless transformation, that causes the necessity of transvaluation of esthetical criteria of architectural description. The language of contemporary architecture is influenced by the socio-technological development and inspired by different ideas of the fine arts' movements of the last hundred years [1]. All these processes strengthen the meaning and importance of materialism, rationalism and logic in architectural design from one side, and from the other – idealism, sensualism and intuition [2], in effect, this is connected with the necessity of changing of the points of view, from objective through subjective to relative. Present architectural forms are mostly influenced by the info-technological progress, seeking the inspiration in the new aesthetics of beyond the modern world [3], deep-rooted in the phenomena of pop-culture, information revolution and virtual world [4].

The present architectural movements are a continuation of the artistic trends of the 20<sup>th</sup> century and they focus on searching new forms of expressions, referring to the basic postulates of modernism (e.g., abstractionism, cubism, purism, minimalism), announcing the liberation of the architectural form from the limitation of architectural canon. But they also react to the challenge of the information age through coding and even mystification of their contents in the digital algorithmic notations and titles of the artistic and architectural objects, for instance:

\* ORCID: 0000-0003-3269-2657. Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Science and Technology.

nowych środków ekspresji, nawiązując do podstawowych postulatów modernizmu (np. abstrakcjonizm, kubizm, puryzm, minimalizm), głoszących uwolnienie formy architektonicznej z ograniczeń kanonu w architekturze. Równocześnie podejmują wyzwanie ery informacji przez kodowanie oraz mistyfikację języka architektury, kamuflując jego znaczenie w zapisie cyfrowo-algorytmicznym, co znajduje swoje odzwierciedlenia w nazwach dzieł artystycznych i architektonicznych, np. HRZL 1 – arch. Sol LeWitt, Accession III – arch. Eva Hesse czy Mirage No. 1 – arch. Robert Smithson [5], transPORTs2001 – arch. Kas Oosterhuis, V2\_Lab – arch. NOX [6], transTerraFirma/TidsvagNoll v2.0 – arch. Marcos Novak [7]. Struktury przestrzenne są definiowane przez formuły kodu informacyjnego, które skrywają ich funkcje, treść i znaczenie.

Formy architektoniczne ery cyfrowej są uwolnione od rygoru kanonu, ale zarazem są coraz bardziej zależne od algorytmów programów komputerowych, które określają sposób kształtowania struktur przestrzennych w oparciu o funkcje modyfikujące programów CAD, zapowiadając pozornie nieograniczone możliwości ekspresji każdej wyobrażonej formy w jej wielowymiarowej złożoności. Jednak ten optymistyczny pogląd wieku cyfrowego wydaje się nieuzasadniony. Jak pisze Jaron Lanier w swoim eseju, prawo Moore'a dotyczące wykładniczego wzrostu mocy podzespołów elektronicznych komputera nie odnosi się do potencjału i wzrostu jakości oprogramowania komputerowego [8]. W najbliższej przyszłości hardware – oprzyrządowanie – będzie rozwijać się szybciej niż software – oprogramowanie komputera. Zależność architektów od niedoskonałego oprogramowania może być pułapką dla ich wyobraźni, jak również dla kreowanych form architektonicznych.

Wizje architektoniczne wieku cyfrowego stają się możliwe do przewidzenia, powtarzalne i wtórne z powodu używania języka algorytmicznego jako źródła struktur przestrzennych. Wiele współczesnych form wygląda często jak klony tej samej idei. W historii architektury formy awangardowe były zawsze inspiracją dla innych twórców i ich kopie można było spotkać w różnych miejscach na świecie. Jednakże jest istotna różnica w sposobie, w jaki ruchy awangardowe wpływały na przestrzeń zurbanizowaną kiedyś i dzisiaj. W przeszłości oryginały były zawsze lepsze niż ich kopie, podczas gdy dzisiaj są niemal identyczne. Używanie tych samych algorytmów przekształceń oprogramowania architektonicznego pozwala tworzyć identyczne produkty, czasami nawet lepsze niż ich prototypy.

Zdolność cyfrowych struktur przestrzennych do transformacji określana jako płynność architektury (*liquid architecture*) powoduje, że tradycyjne cechy form architektonicznych, takie jak unikatowość czy niezmienność, zanikają w dzisiejszych czasach. Pytania dotyczące tego, co jest piękne, a co brzydkie lub jakie intencje przyświecają powstaniu określonej formy, pozostają często bez odpowiedzi. Jednocześnie formy architektoniczne wieku cyfrowego coraz bardziej upodabniają się do biologicznych organizmów w ich zewnętrznej, formalnej różnorodności i wewnętrznym potencjale, umożliwiającym regenerację, przekształcenia czy wzrost, np. Embryo house

HRZL 1 by Sol LeWitt, Accession III by Eva Hesse or Mirage No. 1 by Robert Smithson [5], transPORTs2001 by arch. Kas Oosterhuis, V2\_Lab by arch. NOX [6], transTerraFirma/TidsvagNoll v2.0 by arch. Marcos Novak [7]. Spatial structures are described by coded formulas, keeping their functions, contents and meanings out of sight.

Architectural forms of the digital age are set free from architectural canons, but they are more and more dependent on CAD algorithms, defining the forms' variation based on the object space modifiers and announcing the seemingly unlimited possibilities of expressions of every imaginable form in its multidimensional complexity. However, the high optimism of the beginning of digital age seems to be groundless. As Jaron Lanier wrote in his essay, Moore's rule of the exponential growth of the computer power, does not refer to the potential of the software [8]. In the foreseeable future, computer hardware will evolve much quicker than software. Dependence of designers from imperfect software could be a trap for their imagination and architectural forms as well.

Architectural visions of digital age are becoming foreseeable and repetitive because of the using of digital algorithms as origins of forms. Many present architectural forms often look like clones of one idea. In the history of architecture, the vanguard forms were always the inspirations for the other creators and they coexisted with their copies in different places in the world. However, there is an important difference in the way how the avant-garde movements influenced on the built-environment in the past and how they expand now. The originals were better than their replicas in the past, while they are almost identical with their copies now. Using the same algorithms of proceedings of the computer programs allows us to create the selfsame products, and sometimes even better than prototypes.

The indefinableness of digital architectural forms, defined as liquid architecture, causes that such conventional formal features as uniqueness or constancy disappear in the present. The questions, concerning what is beautiful and ugly or what intentions and premises are behind certain forms, are often unanswered. At the same time, architectural forms of digital age are becoming, more and more, similar to the bio-organisms in their formal diversity and internal potential of regeneration, transformation and growth, e.g., Embryo house by arch. Greg Lynn [6], [Un]Plug Building by arch. R&S, D/B:L [9], Digitally Grown Botanic Tower by arch. Dennis Dollens [10]. As quasi-living organisms, they are characterized by the reaction and intelligence quotient. In effects, the process of interpretation and valuation of the architectural form is becoming a discourse with personified, intelligent spatial structure, with all semantic and eristic traps of this debate.

We live in the visual era of using of the icons' language, in which esthetical categories are more important than the other ones (e.g., ethical or logical); additionally, we face the erosion of definition of the beauty itself. The inequivalence and the relativity of the esthetical criteria of valuation caused that we deal either with the category of beyond-beauty, treated as the every subjective definition of beauty, or with the reverse concept of the beauty as the colloquiality or pop-beauty, often reaching the level of

– arch. Greg Lynn [6], [Un]Plug Building – arch. R&Sie, D/B:L [9], Digitally Grown Botanic Tower – arch. Dennis Dollens [10]. Jako quasi-żywe organizmy charakteryzują się one własnym ilorazem inteligencji i reaktywnością na różne bodźce. W rezultacie proces interpretacji i wartościowania formy architektonicznej staje się dyskursem z uosobioną, inteligentną strukturą przestrzenną, z wszystkimi semantycznymi i erystycznymi pułapkami tej debaty.

Żyjemy w erze posługiwania się językiem obrazkowym, w którym to kategorie estetyczne przeważają nad pozostałymi kategoriami (np. etycznymi czy logicznymi), dodatkowo erozji ulega sama definicja piękna. Niejednoznaczność i relatywizacja estetycznych kryteriów wartościowania sprawiła, że mamy do czynienia albo z kategorią postpiękną, w której mieści się każda subiektywna definicja piękna, albo z porażką kategorii piękna na rzecz piękna potocznego lub pop-piękną, często przyjmującego formę kiczu; kiczu rozumianego jako tworzenie produktów pod oczekiwania użytkowników.

Mimetyczna natura współczesnej architektury powoduje, że przekształcające się struktury przestrzenne mogą dostosowywać się do jakiegokolwiek interpretacji. W efekcie ustalenie różnicy między pojęciami piękna i kiczu staje się niemożliwe. Oba pojęcia są nieostre we współczesnej sztuce, dlatego tradycyjne kryteria ocen stają się bezużyteczne. W sytuacji ciągłych przekształceń obiektów architektonicznych, a także ich kontekstu konieczne jest poszukiwanie takiego sposobu architektonicznego opisu, który byłby symultaniczną interpretacją architektonicznego strumienia form i przepływu bitów informacji, umożliwiającą zrozumienie ich znaczenia, nim znikną z pola widzenia w procesie niekończących się transformacji.

Ta sytuacja wymaga weryfikacji istniejących zestawów aksjomatów i definicji estetycznych kryteriów wartościowania, aby móc zrozumieć, które z tych kryteriów mogłyby być nadal używane lub powinny być przededefiniowane, a także jakie nowe kryteria są potrzebne, by móc podążać za narracją przekształceń i transformacji obiektów architektonicznych oraz ich kontekstów. W niniejszym opracowaniu weryfikacja kryteriów wartościowania jest ograniczona do poszukiwania podstawowych różnic między pięknem i kiczem w repertuarze współczesnych form architektonicznych wieku cyfrowego.

Projektowanie architektoniczne jest aktem kreacji form w oparciu o wolne wybory architekta (nadawca komunikatu), bazujące na zbiorze określonych aksjomatów i systemach wartości, tak zwanych zmiennych *a priori*. Gdy wartości te są wyrażane w architektonicznych wizjach, mogą być traktowane jako intencja autora zmierzającego do ujawnienia odbiorcom architektury własnego systemu wartości i kryteriów dokonywania wyborów. W momencie materializacji architektonicznych wizji formy realne stają się obiektami postrzegania dla odbiorców, którzy z kolei używają własnych kryteriów oceny, w oparciu o inne zbiory aksjomatów czy systemy wartości; są to tak zwane zmienne *a posteriori*. Oznacza to, że intencjonalne kryteria stojące za formą architektoniczną nie mają nic wspólnego z kryteriami oceny wynikającymi z procesów postrzegania, a stojącymi w obliczu formy.

kitsch; the kitsch, in the meaning of creation of the products to live up to the expectations of the users.

The mimetic nature of contemporary architecture causes that transformable objects can adapt themselves to any interpretation, in effect, identification of differences between the notions of beauty and kitsch is not possible. Both concepts are fuzzy in modern art, therefore the conventional criteria of evaluations are becoming useless. In situation of permanent transformations of architectural object, and their context as well, it is necessary to look for such a way of architectural description that could be a simultaneous interpretation of architectural stream of forms and flow of info-bits, trying to catch their meaning before the vanishing point of the process of never-ending transformation.

This situation requires a verification of existing sets of axioms and definitions of esthetical criteria of evaluation to understand, which ones could be used or should be re-defined, and what kind of new criteria would be needed to follow the narration of transformable architectural objects and their contexts. In this elaboration, verification of the criteria of evaluation is limited to the searching for the fundamental differences between the beauty and kitsch in the repertoire of present architectural forms of digital age.

The architectural design is an act of creation of forms based on the free choices of the architect (the sender of message), founded on a set of certain axioms and values, so-called *variables a priori*. If they are expressed in architectural visions, they can be defined as the author's intention of revealing his own system of values and criteria of choices for the receivers. At the moment of materialization of the architectural visions, real forms are becoming the objects of perception for the receivers of the message, who use their own criteria of verification, based on other sets of axioms and values, the so-called *variables a posteriori*. This means, that intentional criteria behind the architectural form can have nothing in common with criteria of evaluation, resulting from perception, standing face to face with form. According to the semiotic or hermeneutic model of interpretation [11], [12], it is also possible to analyze the meaning of form as a message itself, without any relation to intention of the sender and perception of the receiver, but focusing only on the inner structure of the message (*metaphoric variables of form*).

### *Architect's narration: variables a priori*

The esthetical criteria are founded on the classical concepts of the notions of beauty and ugliness or beauty and kitsch, which are contradictory to each other. In the history of modern art, one can see a blurring of their meanings and boundaries as well. The present category of beauty can define the wide spectrum of phenomena, from the classical beauty, through the ugliness to anti-beauty. It also relates to the notion of kitsch, which can be placed paradoxically in the same wide spectrum, from the classical ugliness through anti-beauty to beauty itself [13], [14].

The ambiguity and relativity of the esthetical criteria of valuation of digital age cause, that new categories of beauty and kitsch are born, exploring the same field of

Zgodnie z semiotycznym lub hermeneutycznym modelem interpretacji dzieła sztuki [11], [12] można również analizować treść formy jako komunikat sam w sobie, bez jakichkolwiek odniesień do intencji nadawcy czy percepcji odbiorcy, skupiając się jedynie na wewnętrznej strukturze komunikatu (metaforyczne zmienne formy).

### *Narracja architekta: zmienne a priori*

Estetyczne kryteria bazują na klasycznych koncepcjach takich pojęć, jak piękno i brzydota czy piękno i kicz, będących swoimi przeciwieństwami. W historii sztuki nowoczesnej można jednak dostrzec pewne rozmycie tych znaczeń i granic między nimi. Współczesna kategoria piękna może opisywać szerokie spektrum zjawisk, od klasycznego piękna, przez brzydotę do antypiękną. To samo dotyczy pojęcia kiczu, które paradoksalnie może być umieszczane w tym samym szerokim spektrum, od klasycznej brzydoty przez antypiękną do piękną [13], [14].

Wieloznaczność i względność estetycznych kryteriów wartościowania ery cyfrowej powoduje, że powstają nowe kategorie piękna i kiczu, eksplorujące te same środki wyrazu (tzw. postpiękną). Jedyną różnicą między nimi polega na intencji autora komunikatu, by stworzyć coś o cechach piękna lub kiczu. W tym przypadku deklaracja autora jest jedynym możliwym kryterium oceny formy architektonicznej. Ponadto można też dopatrzeć się pewnych symptomów piękna lub kiczu w zaangażowaniu autora, szczególnie gdy podąża za zmiennymi prądami architektonicznej mody, ogniskując się na zaspokojeniu oczekiwań zwykłych odbiorców, lub poszukuje pop-piękna, używając potocznych środków wyrazu. Źródła piękna lub kiczu są więc raczej bardziej powiązane ze sposobem ekspresji architekta niż z obiektem samym w sobie.

Podstawowe dylematy stojące przed architektem-twórcą w jego próbie zdefiniowania piękna projektowanej formy architektonicznej można określić jako konieczność wyboru między oryginalnością (il. 1) a powtarzalnością (il. 2), unikatowością a *cliché*, czy między monumentalnością a interaktywnością struktury przestrzennej.

### *Oryginalność a powtarzalność*

Współczesny duch czasu (*Zeitgeist*) wymusza na twórcach konieczność bycia oryginalnym i rozpoznawalnym. W efekcie ich wizje stają się dziełami sztuki o jednoznacznej wymowie, przeważnie będącymi ekspresją tych oczekiwań lub ich własnego Ego (np. *The Skyline of Egos* – arch. Shohei Shigematsu) [15]. Równocześnie dzisiejszy świat, po doświadczeniach epoki modernizmu, wydaje się zanurzony w abstrakcyjnym porządku geometrycznym; porządku, który artysta Pim Palsgraaf definiuje jako niezależny od człowieka „ze swoją własną logiką” (za: [16, s. 224]) lub jak określa to inny artysta Aleix Plademunt – jako stan bycia zanurzonym w pustce świata, „w globalizacji niczego” (za: [16, s. 240]). Można więc zadać pytanie o to, czy wybór między ekspresją własnego Ego a ekspresją niczego zasługuje na miano piękna.

Globalny świat, napędzany przez ekspansję technologii, unifikuje rzeczywistość zastaną. W projektowaniu

formal expressions (so-called beyond-beauty). The only difference between them is the author's intention to create something beautiful or kitschy. In this case, declaration of the author is the only possible criterion of evaluation of architectural form. Moreover, there are some signs of the author's engagement in creation of the beauty or kitsch, especially, if this process is subordinated to the changing waves of architectural fashion, satisfying the expectations of the ordinary users, or to the looking for pop-beauty, using the colloquial expressions. The source of beauty or kitsch is rather connected with an architect's manner of expressions than with the object itself.

The fundamental dilemmas of an architect-creator, in defining of the beauty of designed form, are the necessity of the choice between the originality (Fig. 1) or repeatability (Fig. 2), uniqueness or *cliché*, and monumentality or interactivity of the spatial structure.

### *Originality vs. repeatability*

The present *Zeitgeist* brings a kind of pressure on the creators to be original and recognizable, in effect, their designs are becoming one-valued architectural works, mostly expressing these expectations or the authors' Egos (e.g., *The Skyline of Egos* by arch. Shohei Shigematsu) [15]. At the same time, the present world, after the experiences of the age of Modernism, seems to be surrounded by the abstract geometrical order; the order, that artist Pim Palsgraaf defines as independent of man „with its own logic” (after: [16, p. 224]) or that which another artist, Aleix Plademunt, describes – as the state of being dipped into the emptiness of the world, “in the globalisation of nothing” (after: [16, p. 240]). The question is, whether the choice between the expression of own Ego or expression of nothingness is good enough for the appellation of beauty.

The global world, driven by the expansion of technology, unifies the existing reality. In architectural design, it relates to the way of habit based creating of *copy-paste*, which is possible thanks to the use of the computer tools and repeating formulas of the CAD software, which allow us to multiply, copy and clone the prototypical forms, e.g. *Mass diversity* by arch. Michel da Costa Goncalves, *Codes* by arch. Evan Dougliis [17], *Orgone Reef* by arch. Philip Beesley, *Auto-Braids/Auto-Breeding* by arch. Evan Dougliis Studio [10], *National Library of the King Fahda, Riyadh* by arch. Gerber Architekten [18]. The copies are always estimated as secondary and less valuable, in a sense, they are rather representation of the kitsch than beauty.

### *Uniqueness vs. cliché*

The intentional uniqueness, e.g., *Ultra Madre* by art. Andreas Bedoya [16], or the intentional banality as the exploration of found forms or „found images” (after: [16, p. 10]), the so-called *cliché*, e.g., *Google Painting* by art. *Alterazioni Video*, are characterized by the influence on the receivers' emotions, using either shocking or stereotypical expressions, distinguished from the context and easy to remember. The interaction with emotions can announce both the beauty and the kitsch, and it depends on



Il. 1. Oryginalność: Casa da Música, Porto, arch. Rem Koolhaas  
(fot. A. Kwiatkowska)

Fig. 1. Originality: Casa da Música, Porto, arch. Rem Koolhaas  
(photo by A. Kwiatkowska)



Il. 2. Powtarzalność: Museum Frieder Burda, Baden-Baden,  
arch. Richard Meier (fot. A. Kwiatkowska)

Fig. 2. Repeatability: Museum Frieder Burda, Baden-Baden,  
arch. Richard Meier (photo by A. Kwiatkowska)

architektonicznym ma to swoje odzwierciedlenie przede wszystkim w rozpowszechnianiu się nawyku tworzenia *kopiuj-wklej*, możliwemu dzięki użyciu powtarzających się formułek oprogramowania CAD, które pozwalają na pomnażanie, kopiowanie i klonowanie form prototypowych, np. Mass diversity – arch. Michel da Costa Goncalves, Codes – arch. Evan Douglass [17], Orgone Reef – arch. Philip Beesley, Auto-Braids/Auto-Breeding – arch. Evan Douglass Studio [10], National Library of the King Fahda, Riyadh – arch. Gerber Architekten [18]. Kopie są zawsze oceniane jako wtórne i mniej wartościowe, w pewnym sensie są więc oznaką kiczu, a nie piękna.

#### *Unikatowość a cliché*

Intencjonalna unikatowość, np. Ultra Madre – art. Andreas Bedoya [16], lub intencjonalny banał jako eksploracja form znalezionych lub „obrazów znalezionych” (za: [16, s. 10]), tzw. *cliché*, np. Malarstwo Google – art. Alterazioni Video, charakteryzują się oddziaływaniem na emocje odbiorców przy użyciu albo szokujących, albo stereotypowych środków wyrazu, wyróżniających się z kontekstu i łatwo wpisujących się w pamięć. Oddziaływanie na emocje może zwiastować zarówno piękno, jak i kicz, a wszystko zależy od głębi metafor odwołujących się do wyobraźni i pamięci użytkownika.

Przykładem unikatowych obiektów architektonicznych są projekty Namba Hips, Osaka – arch. Shin Takamatsu oraz Sharp Centre for Design, Toronto – arch. Will Alsop,

the profundity of the metaphors, appealing to the user’s imagination and memory.

Examples of the unique architectural objects are projects of Namba Hips, Osaka by arch. Shin Takamatsu and Sharp Centre for Design, Toronto by arch. Will Alsop, which are characterized by the formal exceptionality in relation to the urban context [18]. In both projects, architects use the suggestive symbols in expression of the architectural form; in Namba Hips – this is the form of a sand-glass, representing infinite time, and in Sharp Centre for Design – the form of a table, symbolizing an artistic college. The banality of metaphors, becoming a kind of *cliché* of functional representations, accompanies the uniqueness of forms. From the esthetical point of view, both forms can be described as visions, which express the beauty and kitsch at the same time. Just the opposite example of the architectural object, which explores the so-called found form, is the project of Luxor Hotel by arch. Veldon Simpson & Charles Silverman, being the exact replica of the pyramid, the Sphinx and the tomb of Tutenchamon in Las Vegas [18]. This object represents the intentional kitsch or ugly anti-beauty by referring to the stereotype of the ancient Egyptian architecture, expressed in the form of an exact copy.

#### *Monumentality vs. interactivity*

Architectural monumentality appeals to the notions of beauty and harmony as the states of perfection and the internal order, in the meaning of absolute values, referring

których formy charakteryzują się wyjątkowością na tle urbanistycznego kontekstu [18]. W obydwu projektach architekci posługują się wyrazistymi symbolami w ekspresji formy architektonicznej; w Namba Hips – jest to forma klepsydry symbolizująca nieskończony czas, zaś w Sharp Centre for Design – forma stołu symbolizująca uczelnię artystyczną. Unikatowości form towarzyszy banalność metafor, które stanowią swoiste *cliché* reprezentowanych funkcji. Z estetycznego punktu widzenia obydwie formy mogą być opisane jako wizje, które wyrażają jednocześnie piękno i kicz. Zupełnie przeciwnym przykładem obiektu architektonicznego, który jest eksploracją tzw. formy znalezionej, jest projekt Luxor Hotel – arch. Veldon Simpson & Charles Silverman, będący dosłowną repliką piramidy, Sfinksa i grobowca Tutenchamona w Las Vegas [18]. Przez odwołanie się do stereotypu starożytnej architektury egipskiej, wyrażonej w formie dokładnej jej kopii, obiekt ten reprezentuje intencjonalny kicz lub brzydkie antypiękno.

### *Monumentalność a interaktywność*

Architektoniczny monumentalizm odwołuje się do pojęć piękna i harmonii jako stanów doskonałości i wewnętrznego porządku, w rozumieniu wartości absolutnych, nawiązujących do abstrakcyjnych koncepcji symetrii i asymetrii, harmonii i dysharmonii, porządku i chaosu, proporcji i dysproporcji, prostoty i złożoności, jedności i wieloznaczności, lub stosowności formy w relacji do miejsca czy jej autonomii. Jest mała różnica między blaskiem monumentalizmu, zwiastującego piękno, a pompatycznością monumentalizmu, które jest oznaką kiczu. Projekt Kingdom Centre, Riyadh – arch. Ellerbe Becket jest dobrym przykładem przekroczenia granicy między pięknem a kiczem; jest to obiekt monumentalny i potoczny zarazem, przez zredukowanie formy do graficznej ikony, którą można „narysować na serwetce” [18, s. 148].

Eksploracja estetyki interakcji w projektowaniu architektonicznym jest często utożsamiana z intencjonalnym kiczem ze względu na treść przekazu [13], choć w odbiorze sama forma może być postrzegana jako piękna. Prowadzenie gry ze sztuką życia, lub życiem sztuki, oznacza zaproszenie ludzi do architektonicznego spektaklu [19], w którym interaktywne formy architektoniczne muszą być zrozumiałe, aby generować odpowiedź i interakcje między formą architektoniczną a jej użytkownikami, np. Pods, Spanish Architecture, Biennale Exhibition – arch. AMID; 55/02, Cosmopolis – Giant interactive installation, Virtual Reality Overwriting the City – art. Maurice Benayoun czy StaC: Observatory converting environmental data into geometric instructions – arch. Sixteen Makers [10]. W tych przykładach źródła kiczu tkwią w popularyzacji języka architektury jako sposobu komunikowania się, zrozumiałego dla wszystkich odbiorców.

### *Narracja odbiorcy: zmienne a posteriori*

Postmodernizm wprowadził do architektury definicję obiektu architektonicznego jako modnego i komercyjnego towaru [20]. Ta definicja wiąże się z użyciem w procesie

to the abstract ideas of the symmetry and asymmetry, the harmony and disharmony, the order and chaos, the proportion and disproportion, the simplicity and complexity, the unity and ambiguity, or the form's appropriateness in relation to the place and its autonomy. There is a small difference between the flame of monumentality, announcing the beauty, and the magniloquence of monumentality, which is the signs of kitsch. Architectural design of Kingdom Centre, Riyadh by arch. Ellerbe Becket is a good example of crossing of the boundary between the beauty and kitsch; it is a monumental and colloquial object as well, through reduction of form to the graphic icon, that can “be drawn on the napkin” [18, p. 148].

The exploration of the esthetics of interaction in architectural design is often identified with the intentional kitsch because of the content of message [13], though the form itself can be perceived as beautiful. Playing the game with art of life, or life of art, means to invite people to the architectural spectacles [19], in which interactive architectural forms must be intelligible to stimulate response and interactions between the architectural form and its users, e.g., Pods, Spanish Architecture, Biennale Exhibition by arch. AMID; 55/02, Cosmopolis – Giant interactive installation, Virtual Reality Overwriting the City by Maurice Benayoun or StaC: Observatory converting environmental data into geometric instructions by arch. Sixteen Makers [10]. In these examples, the origins of kitsch are in popularization of the architectural language as the way of communication that is intelligible for every receiver.

### *Receiver's narration: variables a posteriori*

Postmodernism defines the architectural objects as fashionable goods and commercial products [20]. This definition invites language of the advertisement campaigns' strategies into process of creation, and also enters the market research and opinion poll upon the architecture [21]. *John Doe* seems to be the best receiver of the campaign of architectural kitsch as a *must-have* object to dream about and to enjoy it.

Dilemmas of the choices, that the architect should make in defining the beauty of the designed form, resulting from the pressure of the market, relate to the necessity of making of the decision between the strategy of *logo* or *no-logo*, the materiality (Fig. 3) or fiction (Fig. 4), and the pathos or simplicity of the spatial structure.

### *Logo vs. no-logo*

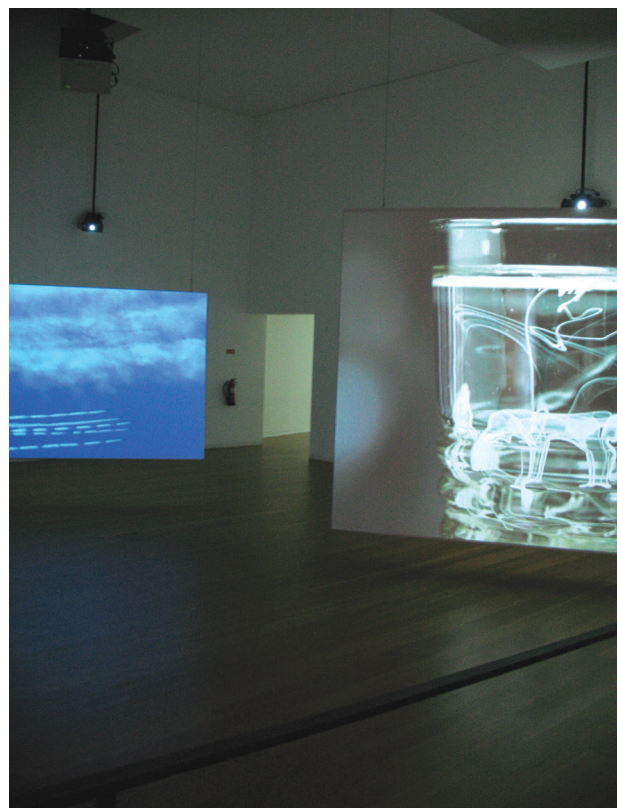
Accepting of the strategy of designing for the market needs has different consequences for architecture itself. The most important effects reveal in mediocre quality of architectural forms, which are founded on the market schemata of the beauty as the most-likely universal representation of the external appearances of the product, addressed to the consumers. This is a classic description of the meaning of kitsch as the widespread and admirable canon of beauty at a specified time.

Being under the market dictate, it is possible, like the artist Jack Strange, to confront people and their emotions



Il. 3. Materialność: Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, arch. Alvaro Siza (fot. A. Kwiatkowska)

Fig. 3. Materiality: Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, arch. Alvaro Siza (photo by A. Kwiatkowska)



Il. 4. Fikcja: Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, arch. Alvaro Siza (fot. A. Kwiatkowska)

Fig. 4. Fiction: Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, arch. Alvaro Siza (photo by A. Kwiatkowska)

twórczym języka strategii kampanii reklamowych, a także wprowadza do projektowania analizę rynkową oraz sondaże badania opinii publicznej [21]. *Jan Kowalski*, synonim przeciętnego użytkownika, wydaje się najlepszym odbiorcą kampanii architektonicznego kiczu jako obiektu marzeń i pożądaną (*must-have*).

Dylematy wyborów stojących przed architektem w definiowaniu piękna projektowanej formy architektonicznej, a wynikających z presji rynku dotyczą konieczności podjęcia decyzji między strategią *logo* a *no-logo*, materialnością (il. 3) a fikcją (il. 4), czy między patosem a prostotą struktury przestrzennej.

### *Logo a no-logo*

Przyjęcie strategii projektowania na potrzeby rynku ma określone konsekwencje dla architektury. Najważniejsze skutki objawiają się w przeciętnej jakości form architektonicznych, które powstają na bazie rynkowej koncepcji piękna jako najbardziej odpowiedniego wyobrażenia uniwersalnej reprezentacji zewnętrznego wyglądu towaru adresowanego do konsumentów. To pokrywa się z klasycznym opisem pojęcia kiczu w rozumieniu ogólnie panującego i podziwianego kanonu piękna, obowiązującego w określonym czasie.

Poddając się dyktatowi rynku, można – jak artysta Jack Strange – konfrontować ludzi i ich emocje z obiektami codziennego użytku (np. laptop wystawiony w kontekście

with the objects of everyday use (e.g., a laptop exhibited in the context of the art gallery, *g by art. Jack Strange* [16]) and using the *cut-paste* assemblage, to transform the objects and the receivers' perception. But one can also choose different perspective, contrary to the perception of reality by *John Doe*, and propose an alternative vision, expressing the abstract space-time of the illusionary geometry, like in the artistic installations of *Lilah Fowler* (*No name by art. Lilah Fowler* [16]).

The importance of this choice is especially evident in the comparison of two extremely different architectural objects such as *Basket Building, Newark* by arch. NBBJ and *New Museum of Contemporary Art, New York* by arch. SANAA [18]. The *Basket Building* is the office block of the factory, producing the hand-woven baskets. It is designed in the form of the gigantic basket, becoming a logo of the firm. Authors of the project declare that the building represents the pop-art and they succeed to avoid the kitsch in architecture [18]. However, it is difficult to get rid of the impression that their project exactly answers to the marketing strategy of the firm in a literal and figurative sense (building as a *logo*), so they explore kitsch. The design of the *New Museum of Contemporary Art* represents quite a different point of view; it is a variation on the abstract idea, the so-called *white cube*. It is open to every user and to every interpretation; it can be read in any manner with no references to its functions (building as a *no-logo*), which means, it is close to the classic concept of beauty.

galerii sztuki, g – art. Jack Strange; [16]) i wykorzystując technikę montażu *wytnij-wklej*, przeobrażać obiekty i percepcję odbiorców. Ale można też wybrać odmienną perspektywę, przeciwną do percepcji rzeczywistości przez *Jana Kowalskiego*, i zaproponować alternatywną wizję czasoprzestrzeni wyrażającą abstrakcyjną czasoprzestrzeń iluzorycznej geometrii, jak w przypadku instalacji artystycznych Lilah Fowler (np. Bez tytułu, art. Lilah Fowler [16]).

Znaczenie tego wyboru jest szczególnie widoczne przy porównaniu dwóch skrajnie różnych obiektów architektonicznych Basket Building, Newark – arch. NBBJ oraz New Museum of Contemporary Art, New York – arch. SANAA [18]. Obiekt Basket Building jest siedzibą firmy, która wytwarza ręcznie wyplatane koszyki. Jest on zaprojektowany w formie gigantycznego koszyka, który stał się logo firmy. Autorzy projektu deklarują, że ich dzieło reprezentuje pop-art, dzięki któremu udało im się uniknąć kiczu w architekturze [18]. Jednak trudno pozbyć się wrażenia, że swoim dziełem wpisują się w strategię marketingową firmy w dosłownym i figuratywnym znaczeniu (budynek jako *logo*), tym samym eksplorują kicz. Projekt New Museum of Contemporary Art reprezentuje całkowicie odmienny punkt widzenia; jest wariacją na temat abstrakcyjnej idei tzw. *white cube* (białej neutralnej kostki). Jest otwarty na każdego użytkownika i na każdą interpretację; może być odczytywany w dowolny sposób bez odniesień do jego funkcji (budynek jako *no-logo*), co oznacza, że jest bliski klasycznej koncepcji piękna.

### *Materialność a fikcja*

Współczesny światopogląd często odnosi się do naiwnej koncepcji piękna samej natury oraz harmonii środowiska zurbanizowanego z naturą. Odwołuje się do ludzkich marzeń o spokojnym i szczęśliwym życiu, a także wzmacnia wiarę w to, że ludzka wiedza pochodzi ze zmysłowego poznania w kontakcie ze światem materialnym. Wizje proekologicznej lub biomimetycznej architektury (np. Digital-Botanic Architecture – arch. Dennis Dollens; [22], [23]) aspirują do tworzenia raj na Ziemi z jednej strony, z drugiej zaś – do generowania oraz stymulacji zmysłowych bodźców pochodzących z realnego świata. Ten światopogląd przejawia pewne symptomy kiczu jako myślenia opartego na paradoksie realnych i nierealnych, materialnych i fikcyjnych elementów wizji utopijnych.

Instalacje artystyczne Dan Arps (np. Centrum dla mrówek [16]) są kolażami obiektów i materialnych pozostałości z codziennego życia, tworzących swoiste Uniwersum, które można poznawać wszystkimi zmysłami. Na przeciwnym biegunie artysta Sven Johne eksploruje zmianę rzeczywistości w fikcję, paradoksalnie stającą się rzeczywistością jej odbiorcy w momencie odbioru dzieła sztuki (np. Ship Cancellation Maersk [16]).

Projektowanie architektoniczne odwołujące się do biologicznej natury człowieka i wzmacniające doznania zmysłowe w odbiorze formy architektonicznej wiąże się z materializacją fenomenu pięknego kiczu (dotykalnego marzenia), jak na przykład w projekcie High Line, NY, arch. Diller & Scofidio and Renfro [24]. Z kolei inne ich

### *Materiality vs. fiction*

The present world view often refers to the naïve concept of beauty of nature itself and the harmony of built-environment with nature. It appeals to the human dreams of a peaceful and happy life, and it supports the beliefs, that human knowledge comes from a sensory cognition in contact with the material world. The visions of pro-ecological or biomimetic architecture (e.g., Digital-Botanic Architecture by arch. Dennis Dollens [22], [23]) aspire to create Eden on the Earth from one side, and from the other – to generate the sensual stimuli of the real world. This Weltanschauung manifests some symptoms of the kitsch as a way of thinking founded on a paradox of the real and unreal, material and fictional components of the utopian visions.

Artistic installations of Dan Arps (e.g., the Centre for Ants [16]) are collages of objects and of material leftovers from the everyday life, creating a particular Universe that can be perceived by all the senses. On the opposite side, the artist Sven Johne explores the change of reality into fiction, paradoxically, becoming the reality of its receiver at the moment of the art reception (e.g., Ship Cancellation Maersk [16]).

The architectural design, appealing to man's biological nature and strengthening the sentience in perception of the architectural form, is connected with the materialization of the phenomenon of a beautiful kitsch (tangible dream), like in the project of High Line, NY by arch. Diller & Scofidio and Renfro [18]. Just the opposite, their other project – Blur Building, Yverdon-les-Bains [24] represents quite a different point of view. Due to the dematerialization of form, it allows us to submerge in the reality of fiction, which becomes an experienced reality and *beautiful* beauty at the same time (mystical dream).

### *Simplicity vs. pathos*

In the dilemma of the choice between the simplicity and pathos there clash two traditions of thinking of the 20<sup>th</sup> century, the heritage of Modernism, relating to the concept simplicity, and Postmodernism – referring to the concept of pathos. The present artist José León Cerrillo defines himself as “the product of ruins of the Modernism” [16, p. 154], who is no more interested in the abstraction itself, but, what is still important to him, is the exploration of abstraction as the system of representation (e.g., Hotel Eden [16]). One can say that we inherited not so much the abstraction from modernists, but the aesthetics of abstraction, in the meaning of inclination to simplicity, which is one of the attributes of classical beauty. Another contemporary artist Matthew Stone conducts a discussion with the heritage of Postmodernism (e.g., All is possible [16]). According to his concept, the Postmodernism, by destroying of the idea of the only truth, created a chance to explore “the never-ending possibilities”, in which an artist can play the role of the shaman [16, p. 290], which can be interpreted as giving a pathetic role to the artist to play in the present world. Shamanism and pathos are the symptoms of the beautiful kitsch.



działo – Blur Building, Yverdon-les-Bains [18] reprezentuje całkiem przeciwny punkt widzenia. Przez dematerializację formy pozwala na zanurzenie się w rzeczywistości fikcji, która staje się rzeczywistością doznawaną, a tym samym nabiera cech *pięknego* piękna (mistyczne marzenie).

### *Prostota a patos*

W dylemacie wyboru między prostotą a patosem zderzają się dwie tradycje myślenia XX w. – dziedzictwo modernizmu odnoszące się do koncepcji prostoty i postmodernizmu – nawiązujące do koncepcji patosu. Współczesny artysta José León Cerrillo określa siebie jako „produkt ruin modernizmu” [16, s. 154], którego sama abstrakcja przestała już interesować, natomiast to, co dla niego jest wciąż ważne, to eksploracja abstrakcji jako systemu reprezentacji (np. Hotel Eden; [16]). Można zaryzykować twierdzenie, że po modernistach odziedziczyliśmy nie tyle abstrakcję, ile estetykę abstrakcji, w znaczeniu dążenia do prostoty, która jest jednym z atrybutów piękna klasycznego. Inny współczesny artysta Matthew Stone prowadzi dyskurs z dziedzictwem postmodernizmu (np. Wszystko jest możliwe [16]). Zgodnie z jego koncepcją postmodernizm, niszcząc ideę jedynej prawdy, stworzył szansę eksploracji „niekończących się możliwości”, w których artysta pełni funkcję szamana [16, s. 290], co może być interpretowane jako przyznanie artyście patetycznej roli do odegrania we współczesnym świecie. Szamanizm i patos są symptomami pięknego kiczu.

W projektowaniu architektonicznym można znaleźć wiele przykładów tego dylematu wyboru między ekspresją prostoty a ekspresją patosu. W projekcie Aspen Art Museum [18], architekt Shigeru Ban prowadzi grę z poszukiwaniem reprezentacji abstrakcji w prostym kubicznym kształcie budynku. Całkiem odmienną koncepcję, wyrażającą „niekończące się możliwości” dekonstrukcji bryły i fasady budynku, reprezentuje projekt architekta Franka Gehry’ego – Ginger & Fred, Prague [18]. Źródłem współczesnego patosu i kiczu, oprócz dziedzictwa postmodernizmu, można doszukiwać się w ekspansji kultury obrazkowej oraz oczekiwaniu odbiorców na uczestniczenie w spektakularnych wydarzeniach. W architekturze wiąże się to z projektowaniem niezwykle, ekstremalnie monumentalnych budynków, sprawiających wrażenie bycia najwyższym, najdziwniejszym lub najbardziej gigantycznym obiektem na świecie. Te fałszywe i patetyczne punkty widzenia są wspólne różnym konwencjom kiczu, które dają odbiorcom poczucie bycia świadkiem niecodziennych zdarzeń o wielkim znaczeniu.

### ***Narracja formy: metaforyczne zmienne komunikatu***

We współczesnym świecie kontekst formy architektonicznej rozciąga się od miejsca, przez przestrzeń do złożonego i wielopoziomowego kontekstu kulturowego. Jak pisze Charles Moore, architekt sam decyduje, jakie impulsy wynikające z kontekstu zamierza wybrać, aby stworzyć obraz miejsca i obiektu w wyobraźni

In architectural design, one can find many examples of this choice’s dilemma between the expressions of simplicity or pathos. In the project of Aspen Art Museum [18], the architect Shigeru Ban plays the game with the quest of the representation of abstract in the simple cubic shape of the building. Just the opposite concept, expressing the never-ending possibilities of deconstruction of the building’s shape and facades, represents the building of Ginger & Fred in Prague of arch. Frank Gehry [18]. One can find the sources of the present pathos and kitsch, except for the postmodernistic tradition, in the expansion of the visual culture and the receivers’ expectations of participation in the spectacular events. In architecture, this relates to designing of the unusual, extraordinary monumental buildings, emphasizing the impressions of being the highest, the most weird or gigantic object in the world. These false and pathetic points of view are common for different kitschy conventions, giving the feelings of being the witness of spectacular events of high importance to the receivers.

### ***Form’s narration: metaphoric variables of message***

In the modern world, the context of the architectural form extends from the place, through space to the complex and multi-layered context of culture. As Charles Moore writes, the architect decides by himself, what kind of contextual impulses he chooses to stimulate the image of place and object in the observer’s imagination [2]. This means, that the architectural form becomes a medium in the process of communication between the sender and receiver. It enters the never-ending discourse between the form and its context, or rather many contexts of different motifs and narrations, images and values, genotypes and phenotypes, fiction and illusion of the meta-context. Contemporary form itself is characterized by the pluralistic and anarchic features in relation to different contexts, with which it takes a discourse; this means that form and its elements could have their own points of references in relation to different contexts.

The complicated reality of the present architectural form widens, in significant ways, the range of possible influence on its contexts. The architect can refer to different contexts or meta-contexts. The form may express the complexity (Fig. 5) or fragmentation (Fig. 6) of the structure in space dimension, and also inquire into formation (the finiteness and invariability) (Fig. 7) or transformation (infiniteness and variability) (Fig. 8) of the spatial structure in time dimension.

### *Context vs. meta-context*

The complexity and variability of the architectural form’s context are key factors in the understanding of meaning of the beauty and kitsch’s notion. Features of different form’s contexts, from the spatial to cultural, decide, whether a form or its parts are perceived as beautiful or ugly. The artist, by him- or herself, can define the specific context, in which a form should be perceived. For instance, artist Paolo Chiasera points at the context of his



Il. 5. Kompleksowość: Casa da Música, Porto, arch. Rem Koolhaas (fot. A. Kwiatkowska)

Fig. 5. Complexity: Casa da Música, Porto, arch. Rem Koolhaas (photo by A. Kwiatkowska)



Il. 6. Fragmentaryczność: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, arch. Alvaro Siza (fot. A. Kwiatkowska)

Fig. 6. Fragmentation: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, arch. Alvaro Siza (photo by A. Kwiatkowska)

obserwatora [2]. To oznacza, że forma architektoniczna staje się medium w procesie komunikacji między architektem a odbiorcą. Otwiera to niekończący się dyskurs między formą a jej kontekstem, a raczej między formą a jej wieloma kontekstami, na które składają się różne motywy i narracje, obrazy i wartości, genotypy i fenotypy, fikcje i iluzje metakontekstu. Współczesna forma charakteryzuje się pluralistycznymi i anarchicznymi cechami w relacji do różnych kontekstów, z którymi wchodzi w dyskurs; to znaczy, że forma i jej elementy składowe mogą mieć różne punkty odniesienia i referencji w relacji do różnych kontekstów.

Złożona rzeczywistość współczesnej formy architektonicznej w znaczący sposób poszerza zakres możliwych oddziaływań na jej konteksty. Architekt może odwoływać się do różnych kontekstów lub metakontekstów. Forma może wyrażać kompleksowość (il. 5) lub fragmentaryczność (il. 6) struktury w wymiarze przestrzeni, a także eksplorować formację (skończoność i niezmienność) (il. 7) lub transformację (nieskończoność i zmienność) (il. 8) struktury przestrzennej w wymiarze czasu.

### *Kontekst a metakontekst*

Złożoność i zmienność kontekstów formy architektonicznej są kluczowe w zrozumieniu znaczenia pojęcia piękna i kiczu. Cechy różnych kontekstów formy, od przestrzennych do kulturowych, decydują o tym, czy forma lub jej części są postrzegane jako piękne czy brzydkie. Artysta sam może zdefiniować konkretny kontekst, w którym forma powinna być postrzegana. Na przykład, Paolo Chiasera wskazuje jako kontekst jego dzieła *Unter Freiem Himmel Berg* „proces powstawania znaczeń we współczesnej kulturze”, takich jak „konstrukcja, dekonstrukcja czy rekonstrukcja” [16, s. 58]. Natomiast dzieło artysty Alexandre’a Singha *Instrukcje gromadzenia* powinno być oglądane w szerszej perspektywie. Autor odwołuje się do kontekstu sztuki; sztuki rozumianej jako alchemia – proces mistyczny, „wszechstronne działanie,

work *Unter Freiem Himmel Berg* “the process of creation of the meanings in contemporary culture”, such as “the construction, deconstruction or reconstruction” [16, p. 58]. While the composition of the artist Alexandre Singh, entitled the *Instructions of collection*, should be seen in a much wider view. The author refers to the context of art in the meaning of alchemy – the mystical process, “the miscellaneous acting which never finishes” [16, p. 278]. Defining of the context as the never-ending process in time makes impossible for the one-valued form’s interpretation in the esthetical categories, because changing the meanings of this context will force, in effect, quite different views on the form itself.

In architecture, the specific context can be a significant background of the form, strengthening its message, as in the project of Leaf Chapel, Kobuchizawa by arch. Klein & Dytham, in which the water plays a very important role in the perception of formal changing of the object, along with the opening and closing of the Chapel’s roof, expressed by the shapes of two leaves [18]. At the same time, in regard to the changeable contexts, as in the cases of architectural forms, which come into existence in the worlds of virtual reality (e.g. Virtual New York Stock Exchange by arch. Asymptote [25]) or multimedia-projections (e.g. Stereoscopic projection, CAVE [26]), the one-valued interpretation of the form is not possible, because the circumstances, in which this form gets into relations with transformable contexts, change constantly.

### *Complexity vs. fragmentation*

The reality, in which we live now, is more and more complex as the result of the increase of entropy of all systems, in the meaning of passing from the states of order to disorder or from creation to degradation. This is a certain paradox of our time. Though the reality becomes fragmented and disintegrated, but due to the achievements of new computer technologies, it can be expressed in all its complexity in macro-models created by the computer



Il. 7. Formacja: David and Goliath, Parc de Les Cascades, Barcelona, art. Antoni Llena (fot. A. Kwiatkowska)

Fig. 7. Formation: David and Goliath, Parc de Les Cascades, Barcelona, art. Antoni Llena (photo by A. Kwiatkowska)



Il. 8. Transformacja: Museum as Performance, Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, arch. Alvaro Siza (fot. A. Kwiatkowska)

Fig. 8. Transformation: Museum as Performance, Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, arch. Alvaro Siza (photo by A. Kwiatkowska)

które nigdy się nie kończy” [16, s. 278]. Zdefiniowanie kontekstu jako procesu, niekończącego się w czasie, uniemożliwia jednoznaczną interpretację formy w kategoriach estetycznych, gdyż zmieniające się znaczenia tego kontekstu, w rezultacie, będą narzucać inne widzenie samej formy.

W architekturze konkretny kontekst może być znaczącym tłem dla formy, wzmacniającym jej przekaz, jak w przypadku projektu Leaf Chapel, Kobuchizawa – arch. Klein & Dytham, w którym tafla wody odgrywa istotną rolę w percepcji zmieniającej się formy obiektu, wraz z otwieraniem i zamykaniem się przekrycia kaplicy w kształcie dwóch liści [18]. Równocześnie jednak, w odniesieniu do zmiennych kontekstów, jak w przypadku form architektonicznych, które powstają w świecie wirtualnych (Virtual New York Stock Exchange – arch. Asymptote [25]) lub multimedialnych projekcji (np. Stereoscopic projection, CAVE [26]), jednoznaczna interpretacja formy nie jest możliwa, gdyż stale zmieniają się warunki, w których ta forma wchodzi w relacje z przekształcającymi się kontekstami.

#### *Kompleksowość a fragmentaryczność*

Rzeczywistość, w której obecnie żyjemy, jest coraz bardziej złożona, co wiąże się z faktem, że wszystkie systemy podlegają fizycznemu prawu rosnącej entropii, czyli przechodzą od stanów uporządkowania do nieuporządkowania oraz od kreacji do degradacji. Towarzyszy temu pewien paradoks naszych czasów. Choć sama rzeczywistość

programs. This paradox is also present in the art and architecture, and it is connected with the passing from macro to micro-scale or changing of the point of view from holistic to particular. Both points of view can be the signs of the beauty or kitsch as well; it depends on legibility of the meanings, expressed by the form, based on assumptions of the complexity or fragmentation.

The complexity of forms, expressed in art or architectural works, understood relatively, is mostly built upon certain restrictive assumptions, that allow us to construct or create general models of the reality. For example, the artist Gardar Eide Einarsson proposes the reduction of the images into graphic outlines, shown in the monochromatic palette (e.g., No name: Thief [16]). This causes, that the image can be perceived only as a whole, while its parts are invisible. One can find similar assumptions in the project of Lord's Media Centre, London by arch. Future Systems. This object affects the receiver through the expressive silhouette and form's condensation. As the author has noticed, to have many ideas on one form, is “not the creativity but only a waste of energy” [18, p. 78].

Fragmentation is a sign of time that we live in. It could be a trap to the human perception, but it also allows us to find the new meanings in-between fragments of the reality, till now indiscernible; the meanings, which create the new, complex reality (e.g., Casa by art. Jacobo Castellano [16]). An example of the architectural form, created from fragments, which appeal to different scenery inspirations, is the project of the Museum for Human Rights, Winnipeg by arch. Antoine Predock. The author describes the object,

ulega fragmentacji i rozpadowi, to dzięki osiągnięciom nowych technologii komputerowych może być ona przedstawiona, w całej jej złożoności, w makromodelach tworzonych przy użyciu oprogramowania komputerowego. Ten paradoks jest obecny również w sztuce i architekturze, a wynika z przechodzenia z makro- do mikroskali lub zmiany punktu widzenia z holistycznego na partykularny. Obydwa punkty widzenia mogą być oznakami zarówno piękna, jak i kiczu, a wszystko zależy od czytelności znaczeń, wyrażanych przez formę opartą na założeniach kompleksowości lub fragmentaryczności.

Kompleksowość form ukazanych w dziełach artystycznych lub architektonicznych najczęściej wiąże się z przyjęciem określonego, ograniczającego założenia, pozwalającego na konstruowanie lub kreowanie całościowych modeli rzeczywistości. Na przykład artysta Gardar Eide Einarsson proponuje redukcję obrazu do konturu graficznego, ukazanego w palecie monochromatycznej (np. Bez tytułu: *Złodziej* [16]). To sprawia, że obraz może być postrzegany tylko jako całość, podczas gdy jego części są niewidoczne. Podobne założenia można znaleźć w projekcie Lord's Media Centre, London – arch. Future Systems. Obiekt ten oddziałuje na odbiorcę przez wyrazistą sylwetę i zwięzłość formy. Jak zauważa autor, mieć wiele pomysłów na jedną formę to „nie kreatywność, tylko zwykle marnowanie energii” [18, s. 78].

Fragmentaryczność jest znakiem czasów, w których żyjemy. Może być pułapką dla ludzkiej percepcji, ale też pozwala na odnajdywanie nowych znaczeń pomiędzy fragmentami rzeczywistości, dotąd niedostrzegalnych; znaczeń, które tworzą nową, złożoną rzeczywistość (np. Casa – art. Jacobo Castellano [16]). Przykładem formy architektonicznej tworzonej z fragmentów, które odwołują się do różnych inspiracji krajobrazowych, jest projekt Museum for Human Rights, Winnipeg – arch. Antoine Predock. Autor definiuje swój obiekt następująco: [...] *akumulacja punktów widzenia, zarówno percepcyjnych, jak i wynikających z doświadczenia* (za: [18, s. 217]).

### *Formacja a transformacja*

Strukturalna analiza formy poza kontekstem, w poszukiwaniu symptomów piękna lub kiczu, jest logiczną łamiącą główką, która wymaga przyjęcia podstawowych założeń oraz metod strukturalizacji problemu. Ta abstrakcyjna interpretacja jest tylko możliwa, gdy sama forma jest skonfrontowana z wizualnymi teorematami różnych stylów architektonicznych, zgodnie z którymi, na przykład, piękna lub kiczowata forma charakteryzuje się mniejszym lub większym stopniem dekoracyjności w relacji do modernistycznego ideału; mniejszą lub większą prostotą i czystością w porównaniu z postmodernistycznym ideałem, lub mniejszą lub większą semantyczną i informacyjną pustką w konfrontacji z pomodernistycznym ideałem.

Artysta Graham Hudson, opisując proces formacji, zauważa, że „trwałość jest iluzją” [16, s. 102]. Formacja pozwala na uwolnienie potencjału artystycznego lub sprawdzenie możliwości nieskończonych wariacji (np. *50 50* – art. Oliver Laric [16]), które potem tworzą nową, bardziej skomplikowaną rzeczywistość (np. Centre of

*as the accumulation of points of view, both perceptive and resulting from experience* (after: [18, p. 217]).

### *Formation vs. transformation*

The structural analysis of form out of context, in searching for the symptoms of beauty or kitsch, is a logic puzzle, which needs some basic assumptions and methods of expressions of the problem's structures. This abstract interpretation is only possible, if the form itself is confronted with the visual theorems of different architectural styles, according to which one can define, that e.g. the beautiful or kitschy form is characterized by less or more decorative and ornamental appearance in relation to the modernistic ideal, by less or more simplicity and purity in comparison with the postmodernistic ideal, or by less or more semantic and information emptiness in confrontation with the beyond-modernistic ideal.

The artist Graham Hudson, describing the process of formation, notices that “the permanence is an illusion” [16, p. 102]. Formation allows to liberate the artistic potential or to realize the possibility of infinite variations (e.g., *50 50* by art. Oliver Laric [16]), which later create a new more complicated reality (e.g., Centre of Heydar Aliyev, Baku by arch. Zaha Hadid [18]) or undergo a slow degradation (e.g., Ruins by art. Graham Hudson [16]). This means, that interpretation of the meaning of form in the world, in which everything is a subject to transformations, loses its former sense. The everlasting transformation of spatial structure can be only interpreted in the range of the endless, simultaneous process of the form's valuation in its changing states of being beautiful, ugly or kitschy (concept of the beauty and kitsch *in flagranti* [27]).

### *Conclusions*

Architects cannot ignore the expectations of the people to live in a beautifully built-environment. And it does not matter what kind of beauty these expectations relate to, for example, the *beautiful* or *ugly* beauty, the *beautiful* or *ugly* ugliness, the *kitschy* or *beautiful* kitsch. However, subordination of the architectural form only to the expectations of the mass receivers announces the triumph of kitsch over beauty. There is a similar trap, if the architects focus only on their own expressions of the beauty of external form, playing with its unlimited transformations due to the new designing tools of the digital era; this is the direct way to the inflation of the notion of beauty. It seems that origins of the beauty are not so much in the external form's appearance, but in its internal content, which should follow the contemporary cultural changes. Nowadays, in the digital era, the notions of beauty and kitsch, as the esthetical attributes of form, are blurred in their meanings, fusing together and creating the new category of beyond-beauty. Beyond-beauty, following the never-ending transformation of form and context, creates its own narration, analogous to the stream of consciousness.

Heydar Aliyev, Baku – arch. Zaha Hadid [18]) lub ulegają powolnej degradacji (np. Ruins – art. Graham Hudson [16]). To oznacza, że interpretacja znaczenia formy w świecie, w którym wszystko podlega przemianom, traci dotychczasowy sens. Nieustanna transformacja struktury przestrzennej może być tylko interpretowana w ramach niekończącego się, symultanicznego procesu wartościowania formy w jej zmiennych stanach bycia piękną, brzydką lub kiczowatą (koncepcja piękna i kiczu *in flagranti* [27]).

### Wnioski

Architekci nie mogą ignorować oczekiwań ludzi, aby żyć w pięknym zurbanizowanym środowisku. I nie ma znaczenia, jakiego rodzaju piękna dotyczą te oczekiwania, np. *pięknego* czy *brzydkiego* piękna, *pięknej* czy *brzyd-*

*kiej* brzydoty, *kiczowatego* czy *pięknego* kiczu. Jednakże podporządkowanie formy architektonicznej tylko oczekiwaniom masowego odbiorcy zwiastuje triumf kiczu nad pięknem. Podobną pułapką jest skupienie się architektów tylko na własnej ekspresji piękna zewnętrznego wyglądu formy, bawienie się nieograniczonymi przekształceniami formy dzięki nowym narzędziom projektowym wieku cyfrowego; to prosta droga prowadząca do inflacji pojęcia piękna. Wydaje się, że źródła piękna wciąż tkwią nie tyle w zewnętrznym wyglądzie formy, ile w jej wewnętrznej treści, która powinna nadążać za współczesnymi zmianami kulturowymi. W dobie ery digitalnej pojęcia piękna i kiczu jako estetycznych atrybutów formy ulegają rozmyciu, stapiając się ze sobą i tworząc kategorię postpiękną. Postpiękno, podążając za nieustanną transformacją formy i kontekstu, tworzy własną narrację, analogiczną do strumienia świadomości.

### Bibliografia/References

- [1] Conrads U., *Programs and Manifestoes on the 20<sup>th</sup>-Century Architecture*, MIT Press, Cambridge 1990.
- [2] Jencks Ch., *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- [3] Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Universitas, Kraków 2005.
- [4] Baudrillard J., *Symulakry i symulacje*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- [5] Marzona D., *Minimal Art*, Taschen, Köln 2004.
- [6] Zellner P., *Hybrid Space: New Forms in Digital Architecture*, Thames & Hudson, London 1999.
- [7] Novak M., *Transmitting architecture: transTerraFirma/TidsvagNoll v2.0*, „Architectural Design” 1996, No. 118, 43–47.
- [8] Lanier J., *Polowa manifestu*, [w:] J. Brockman (red.), *Nowy Renesans: Granice nauki*, Wydawnictwo CiS, Warszawa 2005, 231–261.
- [9] *ArchiLab's Future House: Radical Experiments in Living Space*, M.A. Brayer, B. Simonot (ed.), Thames & Hudson, Orléans 2002.
- [10] Spiller N., *Digital Architecture Now: A Global Survey of Emerging Talent*, Thames & Hudson, London 2008.
- [11] Eco U., *Lector in fabula*, PIW, Warszawa 1994.
- [12] Ricoeur P., *Język, tekst, interpretacja*, PIW, Warszawa 1989.
- [13] Gołaszewska M., *Estetyka współczesności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001.
- [14] Tatariewicz W., *Historia estetyki*, Arkady, t. 1–3, Warszawa 1985.
- [15] *Manufacturing Material Effects: Rethinking Design and Making in Architecture*, B. Kolarevic, K. Klinger (ed.), Taylor & Francis, New York 2008.
- [16] Gavin F., *102 nowych artystów*, Arkady, Warszawa 2012.
- [17] *Distinguishing Digital Architecture: 6<sup>th</sup> Far Eastern International Digital Architectural Design Award*, Y.T. Liu (ed.), Birkhäuser, Basel 2007.
- [18] Zukowsky J., *Przewodnik po architekturze współczesnej: Dlaczego wolno tak budować?*, Arkady, Warszawa 2016.
- [19] *Kiczosfery współczesności*, W.J. Burszta, E.A. Sekula (red.), Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej Academica, Warszawa 2008.
- [20] Kwiatkowska A., *Valuation criteria of dwelling and housing environment in the age of modernism and beyond-modernism*, [w:] A.E. Toft (ed.), *Ethics in architecture. Architectural education in the epoch of virtuality*, Aarhus School of Architecture, Aarhus 1999, 95–102.
- [21] Dickens P., *Alienation, emancipation and the environment*, [w:] S.J. Neary, M.S. Symes, F.E. Brown (ed.), *The Urban Experience: A People-Environment Perspective*, E&FN Spon, London 1994, 371–384.
- [22] Dollens D., *Digital-Botanic Architecture: D-B-A*, Lumen Books, New York 2005.
- [23] Dollens D., *The Pangolin's Guide to Biomimetics & Digital Architecture*, SITES Books, New York 2006.
- [24] Marotta A., *Diller + Scofidio Blurred Theater*, Lulu Press, Raleigh 2011.
- [25] *ArchiLab – Radical Experiments in Global Architecture*, M.A. Brayer, F. Migayrou (ed.), Thames & Hudson, Orléans 2001.
- [26] Weiss P., *Deep Vision – When Walls Become Doors into Virtual World*, „Science News” 2002, No. 22, 344.
- [27] Kwiatkowska A., *Digital architecture: between the beauty and kitsch in flagranti*, [w:] *Venustas, architettura, mercato, democrazia*, Giornate Europee della Ricerca Architettonica e Urbana, Clean Edizioni, Napoli 2011, 36–42.

### Streszczenie

Złożoność i zmienność kontekstów współczesnej formy architektonicznej są decydujące w rozumieniu piękna i kiczu. Współczesna kategoria piękna może opisywać szerokie spektrum zjawisk, od klasycznego piękna, przez brzydotę do antypiękną. To samo dotyczy pojęcia kiczu, które może być umieszczane w tym samym szerokim spektrum. Wieloznaczność i względność estetycznych kryteriów wartościowania ery cyfrowej powoduje, że powstają nowe kategorie piękna i kiczu, eksplorujące te same środki wyrazu, tzw. postpiękno. Interpretacja współczesnej architektury wymaga więc zdefiniowania nowych kryteriów estetycznego wartościowania form architektonicznych. W pracy sformułowano podstawowe kryteria oceny wartości estetycznej form architektonicznych w aspekcie ich piękna lub brzydoty w oparciu o metodę hermeneutycznej analizy reprezentatywnych przykładów współczesnej sztuki i architektury na trzech poziomach złożoności interpretacyjnej: od analizy znaczenia narracji twórcy (zmiennie *a priori*), przez analizę narracji odbiorcy (zmiennie *a posteriori*) do analizy narracji formy (zmiennie metaforyczne komunikatu).

**Słowa kluczowe:** kryteria estetyczne, piękno, kicz, forma architektoniczna, transformacja

**Abstract**

The complexity and variability of contexts of contemporary architectural form are crucial in understanding the meaning of beauty and kitsch. The present category of beauty can define the wide spectrum of phenomena, from the classical beauty, through the ugliness to anti-beauty. It also relates to the notion of kitsch, which can be placed in the same wide spectrum. The ambiguity and relativity of the esthetical criteria of valuation of digital age cause, that new categories of beauty and kitsch are born, exploring the same field of formal expressions, the so-called beyond-beauty. Interpretation of the contemporary architecture requires to define new criteria of esthetical evaluation of the architectural forms. In the paper, the fundamental estimation's criteria of the aesthetical value of contemporary architectural forms are formulated in the aspect of their beauty or uglinesses based on the hermeneutic method of analysis of the representative examples of contemporary art and architectures on three levels of the interpretative complexity: from the analysis of the meaning of the creator's narration (variables *a priori*), by the analysis of the receiver's narration (variables *a posteriori*), to the analysis of the narration of the form (metaphoric variables of message).

**Key words:** esthetical criteria, beauty, kitsch, architectural form, transformation