

Mimo, że „prostota kształtu nie musi się równać prostocie doświadczenia” (Robert Morris) to wiara w *less is more* nie jest, i nigdy nie była wszechogarniająca. Początki nowoczesnej myśli architektonicznej to bez wątpienia upraszczanie form; bezkompromisowe tak, jak to tylko było możliwe. Wcześniej pretekst geometryczny ogłosił jako teorię Paul Cézanne: otaczający świat, który zamieniał w sztukę, malarz widział „*podług walca, kuli i stożka*”. Le Corbusier, początek współczesności architektury odkrył w swojej wyobraźni, w Świecie, gdzie sześciany, stożki, kule, cylindry i ostrosłupy objawiły się jako „pierwotne [i] najpiękniejsze formy”. Są architekci pamiętający te słowa. Adolf Loos, nie bez mozołu, zapoczątkował zdzieranie dekoracji z budynków. Ludwig Hilberseimer, dekomponując miejską zabudowę kwartałową tworzy wizję, która spowodowała nieprzewidywalne dramatyczne konsekwencje w budowie przestrzeni miasta. W projekcie *Hochhausstadt* (1924) wizja rygorystycznej kompozycji z równo poukładanych, gładkich prostopadłościennych budowli, doczekała się fragmentarycznych realizacji kilkadziesiąt lat później. Za model architektury idealnej prostoty można uznać na przykład budynki Miesa van der Rohe i Philipa Johnsona, z amerykańskim „pudełkiem” *Seagram Building* w Nowym Jorku (1954-1958). I mimo toczącego się nurtu „tendencji minimalistycznych” w architekturze, którego początki ideologiczne upatrywać można w miesowskim haśle, już sloganie, to pragnienie zmian i oryginalności Robert Venturi zawarł w parafrazie tej myśli: *więcej nie znaczy mniej*¹, co może brzmieć oryginalnie tylko w kontekście dzieł architektury.

Na początku tych rozważań jest miejsce na zastanowienie się nad zasygnalizowanym zagadnieniem – *dekompozycja formy elementarnej i dekompozycja form elementarnych*.

Najpierw nasuwa się na myśl rzecz spoza architektury: *Incomplete Open Cube nr 5-6*, co można przetłumaczyć jako *Niekompletny otwarty sześcian nr 5-6*², przedmiot z emaliowanego aluminium, który sporządził Sol LeWitt (1976), a teraz jest w posiadaniu Lisson Gallery w Londynie. Rola nazwy jest tu duża, albo wręcz zasadnicza. Bez tego wyjaśnienia nie dostrzeżemy sześcianu i zabawa przyska. Ale sześcian istnieje. I tak jest z wieloma rzeczami architektonicznymi, o których tu chcemy mówić: najpierw jest sześcian, prostopadłości, walec czy kula, potem *niekompletny kształt*, niekiedy na tyle zdekompletowany, że unicestwiony pierwowzór staje się nieczytelny.

Takich wątpliwości nie nastroczą gry z bryła-

mi elementarnymi prowadzone przez Erwina Heerich. Są to radykalne działania artystyczne na polu rzeźby, rysunku, instalacji, architektury, lub po prostu rzeczy artystycznych. Najpierw trzeba spojrzeć na sześciany artysty. Dekompozycje brył następują po odszukaniu reguł, które można odnaleźć w zapisach rysunkowych, nade wszystko aksonometrycznych³. Rysunki posiadają cechy doskonale informującego zapisu i równocześnie autonomiczną wartość estetyczną. [...] Lapidarne, czarno białe, obrazy (poza szkicami-studiami o znaczeniu intymnego zapisu) wykonane są przy pomocy jednoznacznych linii, rysowanych przyrządem, rapidografem, i od przyrządu na tle białych lub czarnych płaszczyzn. Obrazy układają się w cykle, i sprawiają wrażenie dydaktyczności: Erwin Heerich prowadzi zajęcia w Akademii Sztuki w Düsseldorfie. Cykle dotyczą obszarów zainteresowań: linii i siatki, brył elementarnych i form złożonych. Heerich porusza się nieustannie pomiędzy abstrakcją, iluzją i metaforą. Wydaje się, że rysunki przedstawiają modernistyczną „przejrzystość” zmierzającą jedynie do bezpośredniego udokumentowania zamierzenia architekta. Erwin Heerich w zasadzie nie podpisuje swoich rzeczy, ani ich nie nazywa. Czasem wyprzedzając możliwe skojarzenia, pojawia się podpis: *Zamek, Figuryanka...*

„A jednak Heerich zawiera w nich owo coś jeszcze, coś ukrytego, co może odnaleźć widz w ciszy swojego osobistego odbioru dzieła. Oglądając zapisy przestrzennych form zbudowanych z faktury przypominającej materię „kartki” z zeszytu szkolnego, widz skłonny jest nadawać im znaczenie architektoniczne mimo, że architektoniczność ich jest nieoczywista. [...] Rzeczy rozpoznawalne i nieznanne w rysunkach Heericha nabierają cech uniwersalności. Stają się jakby niematerialne, zupełnie bezinteresowne w swej bezprogramowej egzystencji, stają się Przestrzenią Absolutną”⁴.

Tu z racji sąsiedztwa z rzeczą nazwaną *Incomplete Open Cube* należy pokazać Kartonplastik przedstawiający także „niekompletny sześcian”. Zbieżność pomysłu dekonstruowania rzeczy, czy po prostu Kartonplastik? Niekiedy swoje papierowe rzeźby Erwin Heerich zamienia w kamienne rzeźby miejskie lub w budowlę.

Przypadek nazwany *Line of Fire* (Daniel Liebeskind, 1988) wyjaśnia pewną kwestię. Lecz poetycki komentarz autora nie przyczynia się do tego. Chodzi o zabawę architekta (zabawy architektów zazwyczaj są śmiertelnie poważne) w instalację ułożoną między żelbetowymi podporami budynku w Mediolanie. Koncepcję instalacji i zarazem autoegzegezę pokazano na modelu. Prostoliniijny element przestrzenny, z cienką

ryszą na wierzchu, pomalowany na jaskrawoczerwony kolor – zdekomponowano. Dokonano tego według stosownej reguły pozwalającej ciąć przedmiot (dekomponować) tak, by po ponownym złożeniu uzyskać połamaną „linię” możliwą do ułożenia między filarami budowli – kompozycję o stosownych walorach estetycznych. Tyle powiedział model. Realizacja zbudowana z kolorowych płyt, na nieujawnionej konstrukcji, zwracała uwagę ekspresją, skalą rzeźby-instalacji o wysokości równej niemal widzom, i nieistotnymi na makiecie uzupełnieniami: drabiną malarską, schodkami, jakąś konstrukcją pomocniczą.

Objaśnianie architektury nastęrcza trudności, wyjaśnianie poezji jest rzeczą karkołomną – mówiąc o sztuce można dotknąć jedynie pewnej odkrytej warstwy, inne pozostają ukryte w umyśle twórcy, i w zawiłościach semantyki języka. Tu jednak mamy przed sobą makiety dwóch autonomicznych dzieł sztuki, lub makiety dzieła sztuki w dwóch stadiach, zakładając, że prawdziwym dziełem jest linia zrealizowana między podporami budynku. Możliwa była wszak realizacja obu dzieł.

Znamy więc kompozycję pierwszą i rzecz zdekomponowaną. Odczytywanie znaczenia, ważnego dla twórcy i teoretyka sztuki, też nie można pominąć: wiele mówi sama nazwa kompozycji – *Line of Fire*. Dla tematu opracowania ujawnienie faz powstania instalacji ma znaczenie pierwszorzędne. Można na innych przykładach prześledzić dekompozycję w architekturze budynków; blisko zagadnienia jest dekompozycja części obiektów, zespołów budowli, czy części miasta. Jeśli uda się dostrzec hipotetyczny pierwowzór, rzecz natarczywie będzie domagać się nazwania – dekompozycją-deformacją, jeśli odrzucimy pejoratywny nalot na drugim członie określenia.

A jednak jest to klucz do własnego modelu dekompozycji Libeskinda: pokazane na przekształcalnej makiecie instalacji *Hot Line*, pozwalające zobaczyć dekompozycję formy: *Linia*, zawierająca w sobie ukrytą, potencjalną dekompozycyjność, zostaje zgodnie z zakodowanymi regułami „rozbita” i potem także w oparciu o owe zasady złożona w nową całość. W oparciu o to doświadczenie można odczytać w rysunkach do projektu Muzeum Żydowskiego w Berlinie dekompozycję formy-znaku pierwowzoru.

Sześcian. Zostawiając na chwilę konotacje jakie niesie *Line of Fire*, należy zacząć od architektonicznego ab ovo: od sześcianu; a tu od – zdekomponowanego sześcianu Erwina Heericha. Miejsce znajduje się między

Düsseldorfem, Kolonią i Aachen⁵, w Neuss-Holzheim, w parku Insel Hombroich(1980). W naturalnie zapuszczonej, zielonej przestrzeni, wśród wysianych przez wiatr zagajników, łąk i rozlewisk, demonstrujących swoją naturalność według pomysłu architekta – rozrzucone po parku powstały budowle, zbudowane z rozbiórkowej cegły. Proste budowle z niewielkich brył – zaprojektowano na zasadzie rygorystycznych dekompozycji prostych kubicznych form. Dążenie do lapidarności spowodowało, że nie ma tu jakiegokolwiek detalu architektonicznego, także okien; tylko bryła, ceglana materia ściany, wycięcie na otwór wejściowy. Jedna z nich, prosta dekompozycja sześcianu, jest budowlą o rozmiarach przeciętnej wielkości domu jednorodzinnego. Do środka prowadzą małe otwory z drzwiami. Wnętrze puste, białe, całkowicie obywatelającej się bez wyposażenia rozjaśnia światło płynące skądś z góry, nakazujące domyślać się tam ukrytych okien, których nie było na elewacjach. Dla odwiedzającego pozostają doświadczenia z echem zwielokrotniającym głosy w pustce⁶. Ta rzecz architektoniczna nie służy niczemu, albo może jest absolutnie wielofunkcyjna, gdyby ktoś chciał nadać jej użyteczność; w innych np. eksponowane są dzieła sztuki, także Erwina Heericha⁷.

Dobrym przykładem dekompozycji sześcianu mogą być dwie bryły domów jednorodzinnych w Krakowie (Dariusz Kozłowski, Aleksander Noworól, 1986), zamienione na wytwórnię kosmetyków Hean. Zbudowano je na zasadzie „bryły w bryle”. W jednym z domów wewnętrzny prostopadłościan stara się „wyzwolić” z oków warstwy zewnętrznej, przybrał pozycję skrzyżowaną; w drugim wewnętrzna część trwa w bezruchu. Dekonstrukcja „obudowy” w obu wypadkach odsłania chętnie wnętrze, umożliwiając wgląd w jego sytuację. Całość klinkierowa – przypalony, drogowy materiał – ma nastrój przypominający mało-wniczą i uczuciową architekturę z innego czasu – architekturę Teodora Talowskiego. W każdej chwili mówiąc o architekturze wywodzącej się z brył elementarnych można przywołać budynki Maria Botty. Sześcian – budynek biurowy w Lugano (1981-1983) o strukturze ukrytej w narożnikowej sytuacji zabudowy miejskiej. Także dom jednorodzinny w Riva San Vitale, w Ticino (1971-1973) wylaniająca się z zieleni bryła sześcienna, nie pozwalająca domyślać się prostopadłościenną rzeczywistości. Dekompozycja materii jako sposób, który sprawia, że staje się ona architekturą był tematem europejskiej wystawy, która odbyła się w Belgii, w październiku 1989 roku, a intencją rysowanej wypowiedzi: *The Nave of Signs*, jak mówi o swojej pracy Hiromi Fu-

jii, było wyrażenie drogi myślenia, systemu komponowania architektury w jej dwuznacznościach, urozmaice- niach i polisemii – zmierzającego do utworzenia nowej przestrzennej struktury⁸. Fujii przyjął sześcian jako element wyjściowy w grze konfiguracji zaprezentowanej w kolejnych obrazach, nazwanych progression axonomic. Dekonstrukcja przestrzeni domu *Mizoe 2* przedstawia te same zasady.

Podobny rodzaj dekompozycji zaprezentował wcześniej Peter Eisenman, ukazując na aksonometrycznych diagramach myśl architekta zmierzającą do ostatecznej formy budynku: *Domu III* dla Roberta Millera, w Lakeville, w Connecticut (1971). 10 schematów rozwija myśl dekompozycji pokazując 10 etapów. Idealna forma sześcianu uwalnia z siebie reguły dekompozycji tworzone przez linie i płaszczyzny. I możliwość przesunięć o 45°. Budynek zrealizował skomplikowaną zasadę dekompozycji sześcianu. Tak komentuje to Charles Jencks:

„Mostki i otwarte przestrzenie łączą i rozdzielają funkcje pomieszczeń. Niektóre przekształcenia wnętrza uwidocznione są w fasadach, co można dostrzec, gdy się porównuje dom z diagramami i długo myśli. Ten rodzaj architektury jest w pełni zrozumiały tylko wtedy, gdy towarzyszy mu tekst wyjaśniający – jak w dziewiętnastowiecznej muzyce programowej”⁹.

Architektura Petera Eisenmana kontynuowała wspieranie się dekompozycją formy, zmierzając ku coraz większym komplikacjom reguł i kształtu. Przykładem może być *Guardiola House*. Potem architektura amerykańskiego mistrza zajęła miejsce wśród architektury ekstatycznej.

Graniastosłup. Dekompozycja formy graniastej o rzucie prostokątnego trójkąta jest równie minimalistyczna co spektakularna: chodzi o budynek Watarium Contemporary Art. Galery w Tokio (1985-1990). Niewielkimi cięciami zachwiana doskonałość narożnika bryły domniemanej, czyni w zrealizowanej rzeczywistości lekką asymetrię elewacji frontowej, co wzmacnia stanowczą symetryczność w duchu architekta z Ticino.

Walec. Lokalizacja domu w Lublinie jest zwyczajna: *Casa Olajossy ossia Villa in fortezza*¹⁰ zajmuje miejsce na jednej z działek powstałych poprzez parcelację terenów ogrodów i sadów na obrzeżach miasta, przeznaczonych na zabudowę jednorodziną. Między miejscem a zwartą zabudową miasta rozciąga się obszar niezabudowany; bliskie sąsiedztwo architektoniczne ujawnia się wolno; jest równie zwyczajne. Trapezowy kształt wynikający z przebiegu podziałów dawnych łąnów skośnie roz-

cinanych drogą skłonił do układania prostopadłościen- nych brył domów w zgodzie z kierunkami granic działek a nie z kierunkiem ulicy. Ten bolesny dla architekta fakt spowodował postanowienie zbudowania domu w formie walca, co usuwa na bok rozważania – czy elewacje domu mają być przyporządkowane granicy terenu, czy też winny należeć do ulicy. Program użytkowy domu rozłożony na trzech kondygnacjach obejmuje zestaw standardowych pomieszczeń.

„Są dwie rzeczy które należą do architektury, grobowiec i monument; wszystko inne jeżeli nawet służy czemukolwiek, powinno być wyrzucone ze świata sztuki”, orzekł Adolf Loos („Architektur” 1910). Zgodnie z tym poszukiwania kształtu domu podmiejskiego rozpoczęto w przestrzeni zawartej gdzieś pomiędzy „grobowcem a monumentem”, tak by zadowolić Loosa i pozostać w sferze architektury. W stwierdzeniu wielkiego architekta odnaleziono także początek łańcucha właściwości przestrzeni architektury, tu architektury domu mieszkalnego, które układają się w zbiór przeci- wieństw.

„Najpierw odnaleziono tam – „twierdzę”, rzecz architektoniczną przeznaczoną do zamieszkiwania i schronienia – równocześnie, „twierdzę” jako antytezę – „pałacu”, odrzucając wystawność i przepych kojarzący się z tym ostatnim. Z tego także powodu wybrano także „dom” – a nie „rezydencję” a z racji położenia w miejscu miasta opowiedziano się także za „willą” – a nie „pałacem”. Zupełnie osobistego wybór wskazał raczej na „ołtarz” – niż „bunkier”, i raczej „bunkier” niż „schron”. Tak objawił się obraz „zamku” i „fortecy”¹¹.

Tyle o rozterkach ze znaczeniami; jeśli chodzi o budowę formy architektonicznej opowiedziano się za „elewacją” a nie za – „fasadą”, równocześnie pozostając pod nieprzemijającym urokiem „maski” a nie – „twar- zy”. Opowiedziano się za pojmowaniem elewacji jako cienkiej, delikatnej warstwy o formie niezależnej od kształtu użyteczności (na tyle, na ile jest to możliwe), i zapragnięto ujrzyć tę niezależność. Równocześnie za- negowano zasadę istoty i fasady i elewacji, by formę rzeczy architektonicznej ujrzyć jako jedność, bez roz- działu na „przód”, „tył” lub „boki” albo widoki oznaczone stronami świata. Przeciwieństwa: „poddasza” i „piw- nic”, „dachów” i „fundamentów” ... ukryto. Wybrano „formę otwartą”. Lecz nie przeciwstawiono „tektoniczności” – formie „otwartej”; raczej zapropono- wano grę przeciwieństw w „otwarte-zamknięte”, także grę w „zewnętrzne-wewnętrzne”, w „odślanianie-zasła- nianie”. Zaproponowano także inne gry, które może od- naleźć przechodzień i mieszkaniec¹².

Z założenia, a nie jako konsekwencja poprze-

dnich wyborów, opowiedziano się za: „labiryntem” jako zaprzeczeniem „przejrzystości”, i bardziej za – „zamkniętym” niż – „otwartym”. Nie pozostaje to w sprzeczności z wyborem „odsłaniania” jako przeciwieństwa – „zasłaniania”. Wybór dotyczący otoczenia domu wskazał raczej na „ogród” niż „park”. Zamieszkiwanie, w rozumieniu heideggerowskim, tak przyjętej rzeczy architektonicznej, w konsekwencji, jawi się bardziej jako „podróż” niż – „spacer” lub „przechadzanie się”.

A dekompozycja? Idea domu opiera się na grze przeciwieństw. Na planie, w przestrzeni dostrzec można „kształty idealne” – walec i we wnętrzu walca – sześciąt. Rozcięta powłoka betonowej jasnego walca ujawniają fragmenty swojego wnętrza z ciemnym, granatowym sześciątkiem. Obie bryły są ułożone współosiowo wokół centralnej podpory. Ale to walec ustępuje przestrzeni, także funkcjonalnej, rozpierającej się ciemnej bryle. Dekompozycję przeprowadzono nie bez inspiracji formami konstruktywistycznymi; jest radykalna, ale formy pierwsze pozostały czytelne.

Kompozycje-dekompozycje walca przedstawia wiele budynków projektowanych przez Mario Botta¹². Wymienić tu trzeba Casa Rotonda, dom Medici w Stabio (1980-1982) zaprojektowany nie bez klasy-cystycznego oddechu; kościół św. Jana Chrzciciela w Mogano, Valle Maggia, w Ticino (1966/92-1998); budynek wielofunkcyjny w Lugano-Paradiso (1986-1992); katedra w Evry, we Francji (1988-1995); także kaplica w Monte Tamaro (1990-1996). Interwencji-dekompozycji walców Mario Botta dokonuje oszczędnie, na zasadzie wycinania w warstwie elewacyjnej, lub prostymi przecięciami bryły.

Kula. Podobnie czytelna jest forma zdekomponowanej kuli domu P&D Guest House w Los Angeles autorstwa Erica Owena Mossa (1992), mimo iż radykalne podejście architekta do kształtowania formy architektonicznej nie ulega wątpliwości. Eric Owen Moss głosi brak zainteresowania architekturą, czy raczej motywacjami architektonicznymi wywodzącymi się ze specyfiki programu użytkowego i miejsca. W istocie prace wyrażają nade wszystko architektoniczną pomysłowość. Kula z Los Angeles jest przykładem jego najpiękniejszych manipulacji przestrzenią, światłem, materiałami, skalą i strukturą, i tworzenia dogłębnie zagadkowych miejsc. Mówi:

„My hope for those who come into this kind of place would be for it to feel like somebody punched a hole in the sky. My buildings at least aspire to opening up new vantage points – insights into the idea that things are discoverable, losable, rediscoverable, and that

this is part of being alive”¹³.

Co z trudem można przetłumaczyć: „Moja nadzieja w tych, którzy wchodzi do tego rodzaju miejsca po to, by poczuć jak ktoś wybija dziurę w niebie. Moje budynki przynajmniej aspirują do otwierania nowych dogodnych punktów obserwacyjnych – wglądu w ideę, że rzeczy są *discoverable* (odkrywane), *losable* (tracone), *rediscoverable* (odkrywane na nowo) i, że to jest częścią życia”. Eric Owen Moss podziela pragnienie każdego architekta: aby tworzyć budynki które mogą „skonfundować twoje doświadczenie budynków[...].”¹⁴.

Jest bliskie powinowactwo dekompozycji kuli Owena Mossa z rzeźbą Henri Laurensa, *Mężczyzna z fajką* (1919). Laurens w okresie twórczości kubistycznej zmierzał do komponowania statycznych postaci przypominających formy architektoniczne. „Tworzył nowe struktury, nowa »architekturę« przedmiotów i postaci, służące już nie ich odtwarzaniu, ale ewokowaniu, oznaczaniu”¹⁵ Opis pracy rzeźbiarza-kubisty dokonany przez znawcę przedmiotu, mógłby być komentarzem odnoszącym się do architekta dekompozycjonisty:

„W pracach tych [...] rozczłonkuje przedmioty, „otwiera je” i rekonstruuje, tworząc z nakładających się na siebie płaszczyzn, form wypukłych i wklęsłych, odwróconych oraz powietrznych – nową syntetyczną formę. Wszystkie te konstrukcje [...] są, jak powiada Kahnweiler – „doskonałą realizacją owej rzeźby przeźroczystej, która rozdziera powierzchnie ciał, aby lepiej ukazać ich strukturę”¹⁶.

Przedstawione projekty i budynki nie wyczerpują listy przykładów. Przeciwnie uzmysławiają, że ten rodzaj dekompozycji architektonicznej nazwany z braku lepszego określenia: dekompozycja – przekształcenie, forma niekompletna, dekompozycja nieznanego, jest obszarem bardzo szerokiej penetracji twórców. Zamiana rzeczy „kompletnej” w „niekompletną”, formy zamkniętej w otwartą, w skrajnym przypadku: kompozycji tektonicznej w atektoniczną – jako droga do budowy formy architektonicznej istnieje tylko w wyobraźni twórcy. Widz odbiera rzecz ostateczną, aczkolwiek prezentowaną formą może pozwalać mu się domyślać kształtu formy „pierwszej”. Niekiedy takich wyjaśnień dostarcza architekt. Gruntowna egzegeza dotycząca pochodzenia kształtu jest potrzebna badaczom i erudytom, widzowi może się przydać. Może też być tak, że ta forma pierwsza nie istniała.

* Tekst jest fragmentem pracy *Wątki dekompozycyjne we współczesnej przestrzeni architektonicznej*, promotor prof. dr hab. Maria Misiągiewicz

1. M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999, s. 46.
2. M. Hussakowska, *Minimalizm*, Kraków 2003, s. 244, tu przetłumaczono nazwę kompozycji jako: Zdekompletowany otwarty szescian, co ma delikatnie inny sens.
3. J. P. Kastner, *Erwin Heerich*, Köln 1991.
4. M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999,; *Przestrzeń Absolutna* s.164.
5. Insel Hombroich „*Kunst parallel zur Natur*”, przewodnik.
6. J. P. Kastner, *Erwin Heerich*, Köln 1991, s. 167, *Die Bauten in Hombroich*.
7. D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad formy*, s. 14. pisze: „W Museum Insel Hombroich [...] rzeczy architektoniczne nie służą czemukolwiek, albo raczej – służą czystej przyjemności; są zupełnie bezinteresowne w swoim braku funkcji. Trzeba więc zgodzić się z Livio Vaccinim, który pisał: „[...] architektura pojawia się wówczas, gdy człowiek odczuwa potrzebę, która skłania go do spojrzenia na rzecz »w pewien sposób«; gdy stawia racje ogólne nad wymaganiami osobistymi; gdy wybiega dalej niż wymagałaby tego zwykła przydatność [...] Architektura jest rzeczą beзуyteczną”.
8. H. Fujii, *The Nave of Signs*, „*Architectural Design*”1989 nr 9/10.
9. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 67.
10. D. Kozłowski, oraz T. Kozłowski (1999, realizacja 2000-).
11. D. Kozłowski [w:] E. Zamorska-Przyłuska, *Koloratura koła*, „*Architektura i biznes*” 1999 nr 11.
12. Ph. Jodido, *Mario Botta*, Köln 1999.
13. A. Papadakis, *Theory + Eksperymentation, An Intellectual Extravaganza*, Berlin 1993, s.309.
14. Tamże: Eric Owen Moss: „[...] the fundamental aspiration of the architect: to create buildings that »confound your experience of buildings ... confound your understanding of understanding«”.
15. A. Kotuła, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, s.114.
16. Tamże, s. 113, 114; s. 82 i dalej autorzy uwypuklają wątki dekompozycji w rzeźbie kubistycznej i wpływ tych doświadczeń na dalszy rozwój sztuki; intuicja badaczy znalazła potwierdzenie także w architekturze ostatnich lat.



Casa Olajossy ossia Villa in fortezza, dom w Lublinie
D. Kozłowski, T. Kozłowski

Decomposition of elementary solids*

Even though “the simplicity of shape does not have to equal the simplicity of experience” (Robert Morris), the belief that *less is more* is not, and never was, comprehensive.

The origin of the modern architectural thought is doubtlessly the simplification of forms; as uncompromising as possible. Paul Cézanne announced the geometrical pretext as a theory: the surrounding World, which he turned into art, he saw “*according to cylinder, sphere and cone*”. Le Corbusier discovered the beginning of architecture’s contemporaneity in his own imagination, in the World, where cubes, cones, spheres, cylinders and pyramids manifested as “primal [and] most beautiful forms”. There are architects remembering these words. Adolf Loos, not without effort, initiated tearing the decorations off of the buildings. Ludwig Hilberseimer, by decomposing the urban ribbon development creates the vision, which caused unpredicted dramatic consequences in the city space construction. In the *Hochhausstadt* (1924) project the vision of the rigorous composition of neatly arranged, smooth rectangular buildings, reached fragmentary realization few dozen years later. As the pattern of the architecture of the ideal simplicity the buildings of Mies van der Rohe and Philip Johnson may be acknowledged, with the American “box” *Seagram Building* in New York (1954-1958). And despite the ongoing trend of “the minimalist tendencies” in architecture, its origins may be traced in the miesean catchword, a slogan by now, this desire of change and originality Robert Venturi drew up in the paraphrase of this thought: *more does not mean less*¹, which may sound original only in the context of architecture’s history.

In the beginning of these deliberations there is a place to consider the indicated issue – *the decomposition of the elementary form and the decomposition of the elementary forms*.

In the first place a matter from beyond architecture comes to mind: *Incomplete Open Cube nr 5-6*², an object of enameled aluminium created by Sol LeWitt (1976), which is in possession of Lisson Gallery in London now. The meaning of the name here is essential, vital even. Without this explanation we will not see the cube and the whole fun vanishes. But the cube does exist. And so it is with many architectural things which we wish to talk about here: first there is the cube, the cuboid, the cylinder, the sphere, then the *incomplete shape*, sometimes incomplete to such extent that its destroyed origin becomes illegible.

No such doubts are brought on by the games

with solids conducted by Erwin Heerich. Those are radical artistic actions in the fields of sculpture, graphics, installations, architecture or simply artistic items. First you need to look at the artist’s cubes. Solid’s decomposition follows the discovery of rules, which may be traced in the drawn recordings, axonometric over all³. The drawings possess features of the splendidly informing recording and at the same time an autonomous aesthetic value. [...] Lapidary, in black and white, images (apart from the sketches-studies of the intimate notation’s meaning) are created with straightforward lines, drawn with an instrument, a rapidograph, and from the device on the setting of white or black surfaces. Those images compose cycles and create an impression of didactic: Erwin Heerich teaches at the Arts Academy in Düsseldorf. The cycles concern the scopes of interest: lines and grid, elementary solids and complex forms. Heerich moves constantly in between abstraction, illusion and metaphor. It seems that the sketches present the modernistic “transparency” heading only for the direct providing documentary evidence of the architect’s intentions. Erwin Heerich never really gives his works names, never titles them. Sometimes, as if anticipating the association, there is an inscription: *Castle, Figurine*...

“Yet still Heerich contains in them this something else, something hidden, which can be discovered by the viewer in silence of his own reception of the art piece. Watching the recordings of the three-dimensional forms build from the texture resembling the matter of “a page” from a school exercise book, the viewer is willing to give them architectural meaning despite the fact that their being architecture is not clear. [...] Things recognized and unknown in Heerich’s sketches acquire the features of versatility. They become as if immaterial, totally disinterested in their haphazard existence, they become the Absolute Space”⁴.

Here, regarding the vicinity of the *Incomplete Open Cube*, it is essential to present *Kartonplastik* showing the „incomplete cube” as well. Is it a coincidence of the idea of decomposing things or is it simply *Kartonplastik*?

From time to time Erwin Heerich changes his paper sculptures into urban stone sculptures or into buildings.

The case named *The Line of Fire* (Daniel Liebeskind, 1988) explains a certain question. But the poetic commentary by the author does not contribute to it. It is about the architect’s game (architects’ games are generally very grave) of installation arranged between reinforced concrete props of a building in Milan. The installation’s conception and the autoexegesis at the

same time was shown in the model. The rectilinear spatial element, with a thin interstice on the surface, was painted bright red – decomposed. It was done according to an appropriate rule which allows to cut an object (decompose) in such a way as to, after putting it back together, obtain a misshapen “line” practicable to lay between the structure’s pillars – a composition of proper aesthetic values. The model said as much. The realization built of colourful plates, set on unrevealed construction, attracted attention with its expression, the scale of the sculpture-installation nearly equaling the viewers’ height and the, unimportant on the mock-up, completions: painter’s ladder, stairs, some auxiliary construction. What seemed to be obvious the author presented as follows:

“Architecture ON line: line which traces a furrow by drawing a ploughshare through the soil and line which defines limits between things beyond which one refuses to go. Architecture TOWARD line: equaliser of day and night– reaching to make equal. Great circle of the celestial sphere, which is not a circle, and whose plane is refractory to the access of words, which are not words. Architecture UNDER line: at the equator. Line under: UNDERLINE. For just perceptible below the red light and submerged in white light is an inscription of architecture which does not consume or demolish. Architecture 1,244 degrees. Zero degree. Many directions with a single angle. Endless row directed to the spaces inclination between all angles. The end of right angles, of rite angles, of write angles. Bend along a fold ... 10 words. Ten words. 1000 letters. One thou sand letters. Plus one. Even when mirrored 1001 remains 1001. One thousand and one reflections, trajectories, flights. . . all measured by an engineer. With infinite patience and precision. Through the plumb line. The read line. The red line. The read red line. The red read line. LINE OF FIRE”.

Explaining architecture presents difficulties, explaining poetry is a breakneck mission – when speaking of art you may only touch a particular, unveiled layer, the rest remains hidden in the creator’s mind and the language semantics’ complexity. Yet here we have before us models of the two self-governing art pieces, or models of an art piece in two stadiums, assuming that the true act is the line realized between the building’s supports. Why, it was possible to construct both works. Therefore we know the first composition and the decomposed piece. Making out the meaning, important for the creator and the art theorist, cannot be omitted as well: much is said by the name of the composition itself –

the Line of Fire. For the topic of the study disclosing the installation’s creation phases is of vital importance. On other examples it is possible to observe the decomposition in the architecture of structures; the decomposition of buildings’ parts, building complexes or parts of the cities is close to this issue. If you manage to notice the hypothetical prototype, it will insistently demand to be named – decomposition-deformation, if we discard the pejorative tarnish on the latter limb of this adjunct.

And yet this is the key to Libeskind’s own model of decomposition: shown on the Hot Line installation transformed in the model, allowing to see form’s decomposition: the Line, containing the hidden, potential decomposition, is “smashed” along the encoded rules, and later put back together – according to the same rules. Based on that experience it is possible to read the decomposition of the form-sign of the original in the sketches to the project of the Jewish Museum in Berlin.

Cube. Leaving the connotations carried by the *Line of Fire* for a moment, it is necessary to start with the architectural ab ovo: the cube; and here with – the decomposed cube by Erwin Heerich. The place is located between Düsseldorf, Cologne and Aachen⁵, in Neuss-Holzheim, in the park Insel Hombroich (1980). In the naturally neglected, green space, among the wind-planted groves, meadows and backwaters, demonstrating their naturalness according to the architect’s idea – scattered around the park there were constructed buildings, made of demolition bricks. Simple shapes of the meager solids – designed according to the rule of the rigorous decomposition of the simple cubist forms. Aiming for conciseness caused there being no architectural detail, windows as well; only solid, brick matter of the wall, excision for the entrance. One of them, a simple cube decomposition, is a construction of a size of a regular detached house. Small opening with door lead inside. The empty interior, white, making do without any equipment is lit by the light coming from somewhere above, indicating windows hidden there, which were not on the elevation. For the visitor remain the experiences with the echo multiplying the voices in the emptiness⁶. This architectural object does not have any purpose, or may be absolutely multifunctional, if there was someone who wanted to give it utility; in others, for example, art pieces are presented, Erwin Heerich’s as well⁷. Two solids of detached houses in Cracow (Dariusz Ko-

złowski, Aleksander Noworól, 1986) are a good example of cube's decomposition, changed later on into Hean cosmetics factory. They were built according to the "solid in solid" principle. In one of the houses the internal cuboid tries to "break free" from the chains of the outer layer, it takes a twisted position; in the other the internal part remains motionless. The deconstruction of "the casting" in both these cases bares the inside, allowing the insight into the situation. Clinker whole – burned, road material – has the mood recalling the picturesque and emotional architecture of other times – Teodor Talowski's architecture. At all moments, while speaking of the architecture coming from the elementary solids, you may call on the buildings by Mario Botta. The cube – the office building in Lugano (1981-1983) with the structure hidden in the corner situation of the urban built-up area. The detached house in Riva San Vitale in Ticino (1971-1973) as well, cubic solid emerging from the greenery, not allowing to predict its cuboid reality. Decomposing matter in a way which makes it become architecture was the topic of the European exhibition, which took place in Belgium in October 1989, and the drawn statement's intention: *The Nave of Signs*, as spoke of his work Hiromi Fujii, was to express the path of thinking, the system of composing architecture in its ambiguity, varieties and polysemy – aiming to creating new special structure⁸. Fujii took the cube as the starting element in the game of configuration presented in the following images, called progression axonometric. Deconstruction of the *Mizoe 2* house's space expresses the same rules.

Similar kind of decomposition was presented earlier by Peter Eisenman, showing in axonometric diagrams the thought of the architect heading for the final form of the building: the *House III* for Robert Miller in Lakeville, Connecticut (1971). 10 schemes develops the thought of decomposition trough displaying the 10 stages. The ideal form of a cube frees from itself the rules of decomposition created by lines and planes. And the possibility of moving for 45°. The building realized the complicated rule of cube's decomposition. Here is how Charles Jencks commented on it:

"Little bridges and open spaces connect and divide the functions of rooms. Some transformations of the interior were exposed in the façades, which you may notice if you compare the house with the diagrams and think for a long time. This type of architecture is fully understood only then, when it is accompanied by the text explaining it – as in the XIX century program music"⁹.

Peter Eisenman's architecture continued to rely on the form's decomposition, heading towards further compli-

cations of rules and shapes. The Guardiola House may be the example of it. Later the architecture of the American master found its place among the extatic architecture.

The prism. The decomposition of the prism of a projection of the right-angled triangle is as minimalist as it is spectacular: it is all about the Watarium Contemporary Art Gallery in Tokyo (1985-1990). With small cuts the shaken perfection of the supposed solid's corner makes in the created reality a slight asymmetry of the frontal elevation, which is strengthened by the firm symmetry along the spirit of the Ticino architect.

The cylinder. The location of the Lublin house is regular: *Casa Olajossy ossia Villa in fortezza*¹⁰ is situated on one of the parcels obtained through division of the garden and orchard terrains on the verges of the city, transformed into detached housing terrains. Between this place and the compact city development stretches the unbuilt space; the close architectural neighbourhood appears slowly; and is equally plain. Trapezium shape coming from the stretches of the divisions of the old fields slantly cut through by the road forced the rectangular solids of the houses to be set in agreement with the borders of the lot and not the road's directions. This fact, hurtful to the architect, caused the decision of building the house in the form of the cylinder, which sets aside the deliberations – should the house's elevations be attributed to the terrain's borders or should they belong to the road? The usage program of the house, set on three floors, includes the set of standard rooms.

"There are two things which belong to architecture, the tomb and the monument; everything else, even if serves any purpose, should be thrown out from the world of art", stated Adolf Loos ("Architektur" 1910). According to this the search for the shape of the suburban house began in the space somewhere between "the tomb and the monument", so as to satisfy Loos and remain in the sphere of architecture. In the great architect's statement the beginning of the chain of architectural space's characteristics was found, here the house's architecture, which arrange into a set of oppositions.

"First "the fortress" was found there – an architectural thing destined to be lived in and to give shelter – at the same time. "The fortress" as an antithesis of - "the palace", rejecting the splendor and festivity it stands for. For the same reason "the house" was chosen as well – not "the manor", and for the reason of its location in the city it was called upon "the villa" – not "the palace". A completely personal choice indicated "an altar" – rather than "the bunker",

and rather “the bunker” than “the shelter”. And so the image of “the castle” and “the fortress” appeared¹¹.

So much about the dilemma with meanings; when it comes to the architectural form’s structure were in favour of “elevation”, and not – “the façade”, at the same time remaining under the unpassing influence of “the mask’s” charm and not – “the face”. Came out for comprehending the elevation as a thin, delicate layer in the form which remains independent of the utility shape (as much as it is possible), and wished to see this independency. At the same time the rule of the façade’s and the elevation’s being was negated, so as to see the form of the architectural thing as unity, without the division to “the front”, “the back”, “the sides” or the views marked with the world’s directions. The contrasts of: “the attics”, “the roofs” and “the foundations” were... hidden.

“The open form” was chosen. But “the tectonics” was never opposed to “the open form”; rather a game of oppositions of “open-closed” was suggested, as well as “external-internal”, “uncovering-covering”. Other games, which may be discovered by the passer-by and an inhabitant, were suggested as well.

Out of principle, and not as a consequence of the previous choices, it was decided to stand by: “the maze” as a contradiction of “the clarity” and more by – “the closed” than – “the open”. It does not remain in contradiction with the choice of “uncovering” as the opposition of – “covering”. The choice regarding the house’s surrounding indicated “the garden” rather than “the park”. Inhabiting, in Heidegger’s meaning of this term, of the so understood architectural thing, in consequence seems rather like “a journey” than – “the walk” or “strolling”.

And decomposition? The idea of the house relies on the game of contrasts. On the plan, you may notice “the ideal shapes” in the space – the cylinder and inside of the cylinder – the cube. The cuts through the outer concrete layer of the bright cylinder reveal the fragments of its interior with the dark, navy-blue cube. Both solids are set concentrically around the central prop. But it is the cylinder which gives space, functional too, to the stretching dark solid. The decomposition was conducted not without the inspiration with the constructive forms; it is radical, but the primal forms remained readable.

The compositions-decompositions of the cylinder is presented by many buildings designed by Mario Botta¹². It is necessary to mention the Casa Rotonda, the Medici house in Stabio (1980-1982) designed not

without the classical ease; the church of St. John the Baptist in Mogano, Valle Maggia, in Ticino (1966.92-1998); the multifunctional building in Lugano-Paradiso (1986-1992); the cathedral in Evry in France (1988-1995); the chapel in Monte Tamaro (1990-1996) as well. The intervention-decomposition of the cylinders is conducted sparsely by Mario Botta, as cutting out from the elevation layer, or the simple cutting through the solid.

The sphere. Similarly clear is the form of the decomposed sphere of the house P&D House in Los Angeles, designed by Eric Owen Moss (1992), even though the architect’s radical approach towards the architectural form’s shaping leaves no doubt. Eric Owen Moss claims the lack of interest in architecture, or rather the architectural motivations coming from the specifics of the utility program and the place. In reality the works express most of all the architectural creativity. The sphere in Los Angeles is an example of his most beautiful manipulations of the space, the light, the materials, the scale and the structure, and creating the deeply mysterious places. He said:

“My hope for those who come into this kind of place would be for it to feel like somebody punched a hole in the sky. My buildings at least aspire to opening up new vantage points – insights into the idea that things are discoverable, losable, rediscoverable, and that this is part of being alive”¹³.

Eric Owen Moss shares “the fundamental aspiration of the architect: to create buildings that »confound your experience of buildings ... confound your understanding of understanding«”

There is a close kinship of the Owen Moss’ sphere and the sculpture by Henri Laurens, *The Man with the Pipe* (“L’Homme à la pipe”, 1919). Laurens in the cubist stage of creativity aimed to compose the static figure resembling architectural forms. “He created new structures, the new »architectonics« of objects and forms, serving not their replaying, but evoking, marking”¹⁵ The description of the sculptor-cubist made by an expert on the subject, could be the commentary referring to an architect decompositionist:

“In these works [...] dismembers objects, “opens them” and reconstructs, creating from the overlaying plains, convex and concave forms, upturned and aerial - the new synthetical form. All these constructions [...] are, as Kahnweiler said – “the ideal realization of this transparent sculpture, which rips apart the surface of the bodies, so as to reveal their structure better”¹⁶.

The forgotten decomposition of the cuboid: toward the soft line

While searching for the contemporary examples of the

cuboid's deformation, without getting into the history of architecture the thought goes toward Alvaro Alto and his pieces. Without exaggeration you may state, that the great Finn was the master of the soft line, and maybe even the discoverer of this form for architecture. His most spectacular piece, confirming this opinion, is Backer House (1947-1948), an dormitory in Cambridge in USA.

"[...] It was preceded by thirty sketch variant elaborations. The beginning idea was the wish of enlivening the monotony of the local surrounding (the straightforward run of the river Charles with the parallel communication artery). [...] It came out that the, acquired here, rule of »the fluid view« has many practical advantages."

The creator did notice and justified the wavy shape of the building with the functional needs: he considered as useful to differentiate the exposition of windows in the rooms for 1, 2 and 3 students, and their setting unparallel according to the busy road with cars passing by. The softness effect of the rolling walls of the dorm is emphasised by the material: they were built of bricks of different colour intensity. People visiting the building were satisfied: "[...] the interior itself, thanks to the wavy view is so lively, that it literally makes the viewer feel more alive."

As you may think this functional ideology resulted from the need for architectural persuasion making the doubting ones accent/accept? the shape, or at most one of the pretexts hiding from the world the need of heart or obtusion (rejecting the pejorative sense of the word) of the creator. Today those motivations have lost their liveliness – the form is left, which still surprises the viewers and inspires the successors.

That the soft line of Alvaro Alto existed earlier, before designing the Backer House, and later – may prove other "deformations": the armchair for the tuberculosis sanatorium in Paimio (1929-1933), Villa Mairea in Noormarkk (1938-1939), Finland Pavillon in New York (1939), the Savoy vase from the competition of 1936 as well, and possibly most of all the glass ashtray, which we brought home yesterday, from Helsinki, as a souvenir.

The issue of "the soft" decomposition is explained by the glass vase as well. Habit makes us consider the flower vase in the shape of a cylinder a normality. In the not so distant postmodern past it was a shock. Now we consider the "deformed" cylinder an agreeable regularity.

Do not shock either, considered aesthetic above re-

proach continuations of the architectural form's research started by the Finnish architect, done by Richard Meier. In 1971 the dormitory was built for the adjacent Olivetti Training Center in Tarrytown, New York – for two hundred trainees. The place brought up the idea: the soft form of the building follows the slope of the place, passing round the old trees. The decomposition: rolling of the building, according to the author's explanation, is the reflection: of the trees' places, the slope's toward the Hudson River and the division of the slope into spheres of the North-South orientation. The building contains rooms for two by the gallery and contains a few recreational spaces in the "deflections" of the building. „The elevator and stair towers pulled out from the main structure serve as counterpoints to this centralized focus" says Richard Meier in his uncomplicated explanation.

The idea and the form of the Cornell University campus is not much different. The university dominates over the Ithaca city and the Cayuga Lake, taking position between two deep ravine which go down to the lake below. The place set for the two dorm houses was the hill on the verge of the campus, surrounded by private houses and the northern University campus; there are large groups of oaks, beeches and pine-trees. The University allocated this space for the open sports terrains and parking spaces. The form of the two dormitories, according to Richard Meier, "follows the terrain's sculpture", to throw bridges over the water tracks and disrupting the natural flow of the landscape as insignificantly as possible. According to the project's designer the rolling form of the buildings was the reply to the peculiar terrain conditions and the density of trees.

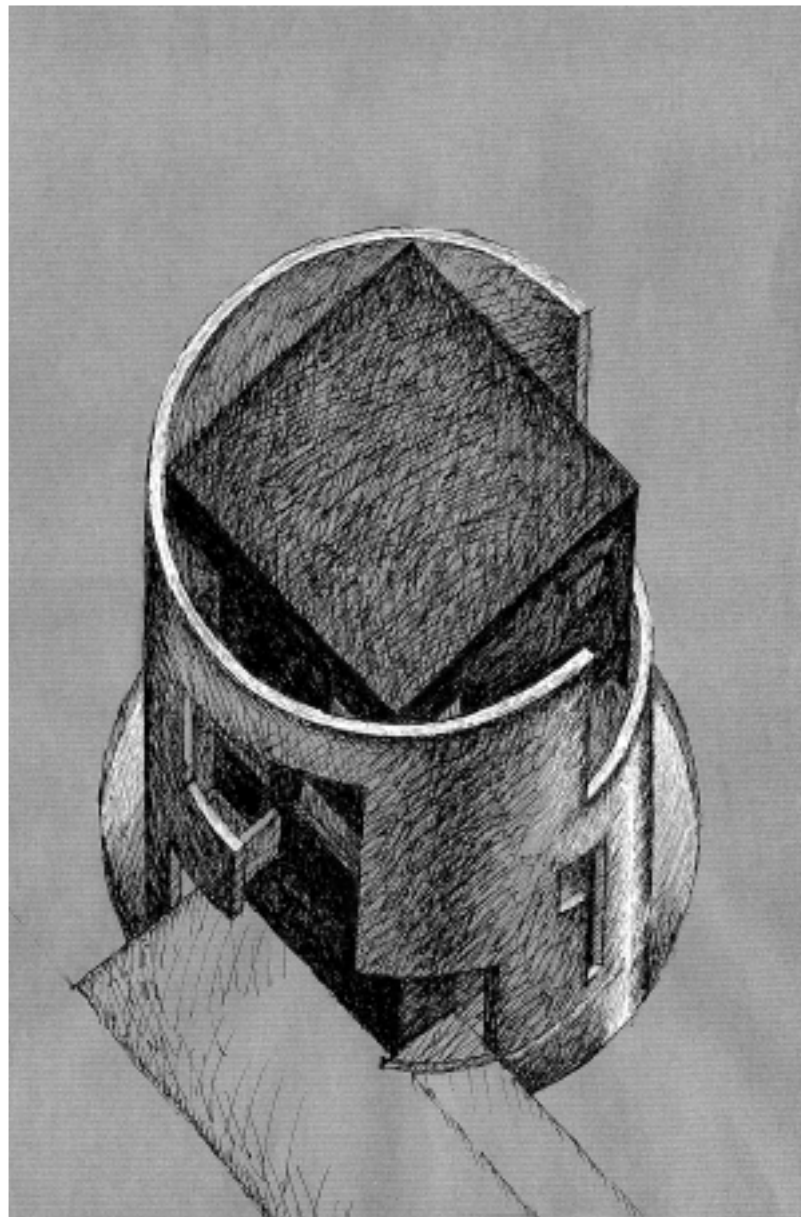
•

The projects and buildings presented here do not wear out the list of examples. On the contrary, they make clear that this type of architectural decomposition, named for the lack of better term: decomposition – transformation, incomplete form, decomposition of the unknown, is the space of the very wide creators' penetration. The change of the thing "complete" into "incomplete", the closed form into open one, in the extreme case: the tectonic composition into atectonic – as the way toward the architectural construction exists only in the creator's imagination. The viewer receives the final result, however the presented form may allow

to draw conclusions about the shape of the “primal” form. Sometimes such explanations are delivered by the architect. The thorough egsegenesis regarding the origins of the shape is vital for scientists and the erudites, it may come handy to the viewer. It may also be that the primal form never existed.

* The text is an excerpt of the paper *Threads of Decomposition in Contemporary Architectural Space* promotor prof. dr hab. Maria Misiągiewicz

1. M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999, p. 46.
2. M. Hussakowska, *Minimalizm*, Kraków 2003, p. 244.
3. J. P. Kastner, *Erwin Heerich*, Köln 1991.
4. M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999,; *Przestrzeń Absolutna* p.164.
5. Insel Hombroich „*Kunst parallel zur Natur*”.
6. J. P. Kastner, *Erwin Heerich*, Köln 1991, p. 167, *Die Bauten in Hombroich*.
7. D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad formy*, p. 14.
8. H. Fujii, *The Nave of Signs*, „*Architectural Design*”1989 nr 9/10.
9. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, p. 67.
10. D. Kozłowski, oraz T. Kozłowski (1999, realizacja 2000-).
11. D. Kozłowski [in:] E. Zamorska-Przyłuska, *Koloratura koła*, „*Architektura i biznes*” 1999 nr 11.
12. Ph. Jodido, *Mario Botta*, Köln 1999.
13. A. Papadakis, *Theory + Eksperymentation, An Intellectual Extravaganza*, Berlin 1993, p.309.
14. Tamże: Eric Owen Moss: „[...] the fundamental aspiration of the architect: to create buildings that »confound your experience of buildings ... confound your understanding of understanding«”.
15. A. Kotula, P. Krakowski, *Rzeźba współczesna*, Warszawa 1985, p.114.
16. Tamże, p. 113, 114; p. 82.



Casa Olajossy ossia Villa in fortezza, dom w Lublinie.