

Marcin Charciarek

93 **Widzialna i niewidzialna struktura architektury czyli pokoje Pana K.**

1. Kurator X Międzynarodowego Biennale Architektury Dariusz Kozłowski cytuje jedną z opowieści z *Mahabharaty*. Zapytano w niej Judisztirę: co to jest przestrzeń? Heros odpowiedział rozstawiając szeroko dłonie, jak gdyby obejmował niewidzialny przedmiot – oto jest przestrzeń! Odpowiedź była trafna¹. Przestrzeń, wyznaczana jest przez jej ograniczenie - niejako „uwięzienie” w formie. Uniwersalizm odpowiedzi na pytanie o przestrzeń kryje w sobie również rozumienie przestrzeni architektonicznej. Architektura, zatem, jest przestrzenią „ograniczoną” – której sens i rozumienie wyznacza materia obranej przez autora granicy. Należy jednak pamiętać, że przestrzeń architektoniczna to nie tylko trójwymiarowość budynku. Przestrzeń architektoniczna to przestrzeń ludzkiej egzystencji i wynikającej z niej znaczeń. Pierwszą architektoniczną ingerencją człowieka w jego otoczenie było symboliczne określenie i fizyczne ogrodzenie przestrzeni w której żyje.

2. Istnieje myślenie o przestrzeni architektonicznej tworzonej przez bryłę lub grę brył. I jest przeciwieństwo dla tej koncepcji – pustka w bryle, która tę przestrzeń również kreuje. Steen Eiler Rasmussen twierdzi nawet, że niektórzy architekci skłaniają się ku „strukturze” inni ku „pustce” a nawet, że niektóre okresy architektoniczne wolą tworzyć bryły, inne pustki². Krytyk daje za przykład gotyk ze „strukturalnymi” katedrami i renesans reprezentowany przez koncepcję „pustek” bazyliki św. Piotra w Rzymie. Także Kenneth Frampton (za Gottfriedem Semperem), uznaje że praktycznie cała historia architektury jest złożona z budynków w których występuje ten przypadek³. Na ten sposób Frampton dzieli świat architektury na świat przestrzeni *stereotomicznej* i *tektonicznej*.

Owo rozróżnienie zgodne jest również z myślą Siegfrieda Giediona, który wskazuje na podstawowe koncepcje przestrzeni architektonicznej. Krytyk stwierdza, że pierwsza jest związana z mocą emanującą z brył, ich wzajemnymi relacjami i wzajemną grą, oddziaływaniem. Ten aspekt wiąże z sobą dzieła architektury Egipcjan i Greków. I jedno, i drugie rozwijały się z bryły na zewnątrz. Jednak w II wieku n.e nastąpił przełom w tego rodzaju rozumieniu świata architektury. Początek dał cesarz Hadrian budując świątynię wszystkich bóstw – Panteon. Rzymska budowla oznaczała całkowitą zmianę dotychczasowej konwencji, owocującą drugą koncepcją przestrzeni. Rotundy nie potraktowano jako plastycznej bryły – stanowiła ona skropeę zawierającą wielką *cellę*, która wydaje się odkrywać no-

wy obraz ludzkiego wszechświata. Od tego czasu koncepcji przestrzeni architektonicznej nie dało się niemal odróżnić od koncepcji wydrążonej przestrzeni wnętrza⁴. Dzieło Panteonu podpowiada nam to znaczenie przestrzeni wydrążonej, w której człowiek i jego „byt przestrzenny” staje w centrum uwagi a architektura wyznacza kształt, który nie jest związany bezpośrednio z jakąś formą lecz ma być emanacją tego wszystkiego co uniwersalne a zarazem czyste, abstrakcyjne.

3. Jest też inny początek myślenia o przestrzeni architektonicznej. Istnieje fenomen linii horyzontu, która rozdziela kształt tworzony „pod ziemią” lub „pod niebem”. Jest *grota* (a może grób, bunkier, bastion, tunel) dająca pierwsze schronienie i bezpieczeństwo – wydrążona przestrzeń, związana z ziemią lub skałą (później żelbetem), i jest *szalas* (później dom, pałac, monument) a więc forma uzewnętrzniona, związana z materia kości lub drewna (później cegły, stali) odkrywająca przed widzem logikę materii i z niej stworzonego kształtu budowli. Archetyp grotty tworzy świat masy, mroku, pustki i tajemnicy, odgródzenia od świata zewnętrznego, jest stabilnością i związaniem z bazą. Archetyp szalasu tworzy świat otwarcia na zewnątrz i jest ciągłą próbą walki z materia, nieustannym wznoszeniem się ku niebu. Obie rzeczy potrzebują światła – szalas dla unaocznienia stosowności i poprawności formy; w grocie natomiast światło odgrywa rolę nadrzędną – pełni rolę przewodnika ukazującego „sens drogi” i „kształt miejsc” we wnętrzu. Według Raimunda Abrahama grota i prymitywny szalas odsyłają nas poprzez uniwersum elementu mitycznego do prymarności języka, rytuału, pracy, formy dachu, ściany, konstrukcji⁵. I dają początek genetyce tej architektury, która opiera się na powrocie do pierwotnych naturalnych zasad, do prostoty, czystości form i celowości.

Mieści się gdzieś w tym świecie wizja Adolfa Loosa, mówiąca, że są dwie rzeczy, które należą do architektury unaoczniające zasadę zewnętrżności i wnętrza: monument i grobowiec. Reszta według Loosa powinna być wyrzucona ze świata sztuki.

4. Kwestia relacji pomiędzy zewnętrżnym i wewnętrżnym nigdy nie była tak ważna jak w czasach rozwoju architektury współczesnej. Właściwie należałoby powiedzieć, że począwszy od modernistycznej rewolucji zaangażowanie twórców w przekroczenie progu widzialnego zewnętrza na plan czysto wewnętrzny stała się podstawą najradykałniejszej manifestacji wolności i wszystkiego co można by było nazwać definiowaniem

nowej jakości życia ludzkiego. Uwolniona od tradycji przestrzeń architektoniczna dowodzi, że można stworzyć czystą, jasną i logiczną strukturę która będzie nosiła jakość uniwersalnie rozumianej przestrzeni. Malewiczowski kwadrat na białym tle nie tylko oznaczał chwilę powstania świata abstrakcji formalnej, lecz przede wszystkim stał się arcydziełem ukazującym sens ograniczenia.

Na początku dwudziestego wieku trudnym do pojęcia było zrozumienie, że architektura może obyć się bez ornamentu. Należało również zrozumieć, że manifestacja Adolfa Loosa „ornament to zbrodnia” nie była jedynie odrzuceniem zdobnictwa, ale kryła w sobie pewien sposób rozumienia przestrzeni architektonicznej. Prezentacja nowej idei odbyła się poprzez teorię *Raumplanu* – zasady formułowania tożsamości przestrzeni obiektu za pomocą relacji pomiędzy wielkością „wybranego” z masy wolumenu a jego funkcją. Najpiękniejsze formy powstają wtedy, podkreślał Adolf Loos, jeśli odpowiadają swojemu celowi i jeśli ich części tworzą razem jednolitą całość. W 1930 roku tłumaczył powstałe Tzara Haus w Paryżu czy Moller Haus w Wiedniu: „Nie projektuję planów, fasad, przekrojów. Projektuję przestrzeń. W gruncie rzeczy w moich projektach nie ma parteru, pierwszego piętra, ani piwnicy, są tylko zintegrowane pokoje, przedpokoje i tarasy.[...] Istnieje wówczas potrzeba zintegrowania tych pomieszczeń tak, aby przejście pomiędzy nimi było nie tylko niezauważalne, lecz także naturalne i funkcjonalne”⁶. W podobnym tonie wyrażali się pozostali pionierzy nowego znaczenia przestrzeni architektonicznej. Dla Le Corbusiera pomysł przestrzeni zaprojektowanej na trójwymiarowej siatce (począwszy od systemu Dom-ino) miała dawać kształt kompozycji zwartej dającej w efekcie „pięć zasad nowej architektury”. Dla Miesa van der Rohe określenie mniej znaczy więcej stało się po latach sensem poszukiwania tego co nazywał „jasną strukturą”, która pozwoli dać rozwiązanie architekturze i przetrwa epoki w zrozumiałym znaczeniu.

5. Do teorii *Raumplanu* Adolfa Loosa nawiązuje Raimund Fein w opracowaniu *Design by Theory*. Trójwymiarowa metoda projektowania, którą opisuje odpowiada idei przestrzeni architektonicznej tworzonej przez sekwencję „wydrażeń”. Píše:[...] Przerzeń to pustka zdefiniowana przez to co ja wypełnia, lub też otacza”⁷. W metodzie trójwymiarowej-stereotomicznej przzerzeń jest rozumiana jako element okreśłany od jego wnętrza jak gdyby została wydrążona z trójwymiarowej pełnej masy. W tym teoretycznym podejściu,

przerzeń jest pustką, która pozostaje pomiędzy „masą” ścian i stropów.

Metoda trójwymiarowa w swoim poszukiwaniu istoty powiązań przzerzennych jest powrotem do idei modernizmu – nadaje szczególne znaczenie przekrojowi reprezentującemu trzeci wymiar, w opozycji do rzutu jako dwuwymiarowego potwierdzenia poprawności rozwiązań funkcjonalnych. Projektowanie przez odejmowanie nie jest niczym innym jak zastanowieniem się nad porządkiem rzeczy architektonicznej – przede wszystkim w aspekcie kompozycyjnym odwołującym się do kształtów i form powstałych z decyzji i dyscypliny ograniczenia. Przykładem dzisiaj służy twórczość Alberto Campo Baezy, który bez względu na skalę budynku istotną częścią kreowania architektury są pomysły na celebrowanie właściwości *masy (gravidad)* i *pustki*. To masa i pustka daje siłę istnienia każdej przzerzeni, ponieważ kreowanie dialogu w kontekście architektonicznym wydaje się być kreowaniem poczucia trwałości metaforycznego połączenia – „zawartości z naczyniem”⁸. Miesowska zasada *less is more* przełożona zostaje przez Campo Baezę w zasadę *more with less*. Dzieła Baezy tak jak dzieła rzeźbiarza Eduardo Chillidy istnieją w ideale przzerzeni wyznaczonej intensywnością poszukiwania relacji pomiędzy widzialnym zewnątrz a niewidzialnym wewnątrz. To wielki świat wyobraźni i znaczeń wyznaczonych corbusierowską ideą *boîte à miracles*.

Dom. Pokoje Pana K.

*I tak cofając się
znajduje
w zachwycie
a potem w rozpaczy
kolejne moje domy.
Wszystkie niezamieszkałe
i puste.*

T. Kantor, *To wszystko prawda!*, „Teatr” nr 9, 1991

W październiku 2004 roku odbyło się X Międzynarodowe Biennale Architektury. Manifestem kolejnej edycji stało się hasło „Architektura – sztuka przyszłości. Miejsce sztuki w mieście”. Jednym z tematów architektonicznych konfrontacji była nowa siedziba Cricoteki, która według pomysłodawców Muzeum Tadeusza Kantora ma stać w centrum starożytnego miasta – przy placu Szczepańskim, u zbiegu ulic Jagiellońskiej i Szczepańskiej. Ważne dla samego kon-

tekstu urbanistycznego jest sąsiedztwo Teatru Starego, Pałacu Sztuki czy „drapacza chmur” Fryderyka Tadaniera. Sens lokalizacji określa jednak przyległy budynek Pałacu pod Krzysztofory wraz z historyczną Galerią Krzysztofory i obecną siedzibą Cricoteki.

Specyficzne wyznaczenie miejsca dla obiektu nasuwa ważną heideggerowską myśl o umiejscowieniu dla rzeczy, które dają miejsce dla poczliwości: ziemi, nieba, śmiertelnych i bóstw. A więc jest miejsce na ziemi jednoznacznie związane z osobą Kantora i Grupy Krakowskiej – w którym śmiertelni zdecydowali się oddać hołd sztuce wielkiego artysty; istnieje także w świadomości towarzyszy życia Kantora jego „boskie naznaczenie” ziemską tułaczką. Niebo zaś oddaje nam światło i kawałek sfery aby stworzyć budowlę. To wszystko przypomina również o etymologii słowa *Ort* (miejsce), oznaczającego punkt, nieskończenie mały lecz ważny poprzez siłę skupienia – gdzie wszystkie siły i kierunki gromadzą się aby w końcu uwolnić wyobrażenia w realny kształt architektury. Architektury, której elementy stanowią katalizator dla pamięci. Architektury, która zawsze musi użyć metafory jako próby interpretacji osoby twórcy i miejsca z nim związanego.

Tadeusz Kantor mówił o materii jako jedynym śladzie egzystencji, określając takie elementy jak kolor, światło, konstrukcję, strukturę i czas jako tradycyjne pośrednictwa, które teraz stają się nieważne. „Materia, odrzucająca pośrednictwo tradycyjnych środków wyrazu przez swoją obsesyjną obecność i nieimitowanie niczego powoduje szok. Jest to szok [...] bezpośredniego kontaktu z realnością ontologiczną, który świat utracił poprzez długie i skomplikowane mediacje. Okazuje się, że dziś minimum «pośrednictwa» może wystarczyć do oddania wiernego i głębokiego wizerunku życia”⁹.

Słowa Kantora stają się motywem przewodnim w nadawaniu kształtu architektury. Pryncypium formalnym, według autorów, ma być minimalistyczna bryła muzeum interpretująca myśl artysty dotyczącej przeciwstawienia roli znaczenia w sztuce współczesnej. Obiekt ma prezentować logikę przestrzeni w której to nie struktura określa przestrzeń lecz przestrzeń określa strukturę. Budynek Cricoteki próbuje obyc się bez światła, koloru, struktury i konstrukcji. Zgodnie z wolą Kantora ma być manifestem przeciwko ekspresji: „bez walorów estetycznych, bez walorów angażujących”¹⁰. Jak neolityczny głaz obrobiony i ustawiony w naturalnym krajobrazie tak monolit Cricoteki ma podążać za ideą najprostszej formy w krajobrazie miej-

skim.

Rysunki stworzone w pewnym ekstremum zapisu ukazują pewną zgodność pomiędzy ortodoksją zewnętrznego kształtu architektury w relacji do tego co kryje w sobie „niewidzialny” kształt wnętrza. Sens pierwotnego drażenia w materii (w tym wypadku w żelbecie) ma wiązać widza w zabawę w odnajdywanie niewidzialnych znaczeń: „domu”, „labiryntu”, „wędrówki” – ukazanych we fragmentach na wybranych przez autorów przekrojach-steretomiach. W budynku nie ma tradycyjnych stropów, ścian, okien ponieważ podstawą jest celebrowanie idei estetycznej tworzonej z masy, grubości i ciężaru, bryły i pustki – rzeczy definiujących kształt budynku bez wyrafinowania, w którym brutalistyczny monolit żelbetu zastępuje kamień a przestrzeń wyobraźni stara się przeniknąć przez zamknięty, abstrakcyjny kształt architektury. Tutaj twórczość Kantora przekłada się na przestrzeń w najwyższym stopniu osobistą i wytyczającą sens metafory labiryntu. Labirynt Cricoteki jest również metaforą wędrówki artysty z Wielopola, a przy okazji jest spełnieniem wyższego sensu podkreślający wewnętrzny zamysł formalny. Owa myśl to przekonanie, że architektura to nadanie przestrzeni kształtu za pomocą celu (pokoi) lub drogi. „Każdy dom to «droga» o strukturze architektonicznej; [...] Równocześnie jednak, w stosunku do otaczającej przestrzeni, jest to „cel”, do którego się zbliżamy lub od którego się oddalamy”¹¹. A więc, projekt jest, także, w końcu, metaforycznym przedstawieniem domu wypełnionego pokojami – przestrzeni tajemniczej i kameralnej wyznaczającej schronienie dla rzeczy, idei, materii i pamięci po wielkim artyście.

Na rysunkach pokoje Pana K. wciąż są niewypełnione i puste. Niezapełnione rekwizytami, atrapami, wrakami, obrazami świadczącymi o obecności kogokolwiek. Jak piwnica Galerii Krzysztoforów trwająca do dziś w swojej tajemniczej potrzebie egzystencji twórców i ich twórczości, tak nowe muzeum chce być po prostu przestrzenią do „odnalezienia-odkrycia” przez widza. Nowa Cricoteka chce być manifestacją widzialnej struktury, która zawiera niewidzialną metaforę.

1. D. Kozłowski, *7 przypadków architektury*, [w:] PRETEKST, Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej, nr 1, 2004, s. 17.
2. S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*. Warszawa 1999, str. 48.
3. K. Frampton, *Rappel à l'ordre, the case for the Tectonic*, Architectural Design, 1990. Należy przypomnieć, że termin stereotomia wywiedziony jest z określenia Greków dla brył (-stereo) i przecięcia (-tomia), [za:] W. Kopaliński, Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych. Warszawa 1994.
4. S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture*, 1964. [w:] Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*. Warszawa 2000. str. 12.
5. R. Abraham, *Counter-Thoughts*, [w:] katalog z wystawy *Ungebaut/Unbuilt*, Bozen-Innsbruck, 1987, s. 10.
6. B. van Berkel, C. Bos, *Niepoprawni wizjonerzy*. Warszawa 2000, s. 71.
7. R. Fein, *Design by Theory*, Wydawnictwo konferencyjne, *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Projektowanie architektury a teoria*. Kraków 2002. s. 24. tłum. z ang. Anna Mielnik.
8. C. Jauze, *Por una arquitectura esencial. Acerca de la arquitectura de Alberto Campo Baeza*. [w:] Alberto Campo Baeza, Coleccion Arquitectura Española Contemporanea, Madrid 1999, s. 11.
9. *Tadeusz Kantor – wędrówka*, wydawnictwo Festiwalu Kraków 2000, Rozmowa Tadeusza Kantora z Jerzym Madeyskim dla „Życia Literackiego”, nr 44 (406) z 1959 roku, str. 55.
10. T. Kantor, *Manifest 70*, Kraków 1971; [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14-15.06.1996, pod red. Tomasza Gryglewicza, wydawnictwo Universitas, Kraków 1997, str. 21.
11. D. Frey, *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*, 1949, str.6 [w:] Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*. Warszawa 2000, str. 14.

97 *The visible and the invisible structure of architecture or the rooms of Mr. K.*

1. The X International Architecture Biennial's curator Dariusz Kozłowski quotes one of the Mahabharata's stories. Yudisthira was asked: what is space? The hero responded by spreading his arms out wide, as if he was to embrace an invisible object – this is space! The answer was correct¹. Space is marked out by its limitations – as if being “imprisoned” in shape. The universality of the answer to the space issue hides within the understanding of architectural space as well. Architecture, then, is the “restricted” expanse – its sense and meaning is traced by the author-imposed matter of the boundary. It is necessary to remember though, that the architectural space is not only the volume of the building. It is the room of human existence and the denotations resulting from it as well. The first human architectural interference in his environment was the symbolic determination and physical enclosure of the living space.

2. There is a way of thinking about the architectural space formed by the block or a game of solids. There is an opposition for this concept – a void in the block, which creates this space as well. Steen Eiler Rasmussen claims that some architects turn toward “structure”, some toward “emptiness”, that some periods in architecture prefer to create blocks, some other hollowness² even. The critic gives Gothic as an example, with its “structural” cathedrals, and the Renaissance represented by the concept of “voids” in the St. Peter's Cathedral in Rome. Kenneth Frampton as well (after Gottfried Semper) acknowledges that practically the whole history of architecture is composed of buildings, where this case may be found³. Thus Frampton divides the world of architecture on to the world of the space stereotomic and the tectonic.

This distinction goes in accordance with the thought of Sigfried Giedion, who indicates the basic ideas of architectural space. The critic states that the first concept is related to the blocks' power emanation, their mutual interaction and relations. This aspect ties the architectural works of the Egyptians and the Greek. Both developed from the block outwards. In the second century however there was a breakthrough in this way of understanding of the world of architecture. The commencement of it was when emperor Hadrian built the Pantheon – the shrine of all the gods. The roman temple meant a complete change of the previous convention, thus meaning the evolution of the second space idea. The rotunda was not treated as a plastic solid – it was a shell containing a grand cella, which

seems to unveil a new image of the human universe. Since that time, the idea of architecture was nearly impossible to distinct from the idea of the hollow interior space⁴. The composition of the Pantheon hints us on this particular meaning of the hollow expanse, where man and his “spatial being” becomes the focus of attention and the architecture dictates the shape, which is not directly connected to some form, but is to be the emanation of all that is universal and pure at the same time, abstract.

3. There is a different beginning of the architectural space thought as well. There is the horizon line phenomenon, which divides the shape created “underground” or “in open air”. There is the *cave* (or maybe the grave, the bunker, the bastion, the tunnel), that gives the first refuge and safety – the hollow space, in union with the soil and rocks (later the reinforced-concrete) and there is the *shelter* (later still the house, the palace, the monument), thus an outward form, entwined with the bone and wood materials (later on the brick, steel) unveiling for the viewer the logics of material and the form of the building constructed with it. The *cave* archetype creates the world of mass, darkness, emptiness and mystery, separation from the outer world, it is stability and base binding. The *shelter* archetype creates the world of openness to the outside and is a constant attempt of struggle with the material, a continuous rising towards the sky. Both things need light – the shelter to demonstrate its propriety and form's correctness, in the cave however the light plays the major part – it acts as the guide showing “the meaning of the road” and “the shape of the place” in the interior. According to Raimund Abraham the cave and the primitive shelter refer us, through the universum of the mythical element, to the primitiveness of language, ritual, work, roof form, wall, construction⁵. And so they conceive the genetics of this architecture, which relies on the return to the primary natural rules, to simplicity, purity of the form, purposefulness.

Somewhere among this world there is a place for Adolf Loos' vision stating that there are two things belonging to architecture, proving the rule of outwardness and the inside: the monument and the tomb. The rest, according to Loos, should be thrown out from the world of art.

4. The question of relations between outwardness and the inside was never as important as at the time of contemporary architecture's gestation. As a matter of

fact it should be said that, beginning with the modernistic revolution, creator's commitment in crossing of the visible threshold of the outwardness to the plane clearly internal became the foundation of the most radical freedom manifestation and all that could be described as defining the new quality of human life. Freed from the tradition, the architectural space demonstrates that it is possible to generate a clear, lucid and logical structure, which will bear the quality of the universally understood space. The Malewicz's Square on the white background not only meant the moment of creation of the formal abstract world, but mainly became the wonderful masterpiece showing the meaning of boundaries.

In the beginning of the XXth century it was very hard to understand that architecture may well be without ornament. It was also necessary to comprehend that Adolf Loos' manifestation "ornament is a crime" was not only rejection of decoration, but it hid within a particular way of understanding of architectural space as well. The presentation of this new idea was carried out through the Raumplan theory – the rule of constructing the object's space identity through the relation of the size of the volume "chosen" from the mass to its function. The most beautiful forms are created, underlined Adolf Loos, when they match their purpose and when their respective parts come together in perfect unison. In 1930 he explained the Tzara Haus in Paris and Moller Haus in Vienna: "I do not construct planes, facades, cross-sections. I construct space. Actually, in my projects there is no ground floor, first floor, no basement, there are only integrated rooms, halls and terraces. (...) Then there is this need of integration of all these interiors so that the routes between them are not only unnoticed, they are also natural and functional"⁶. Opinions of the other pioneers of the new meaning of architectural space were all in similar tone. For Le Corbusier the idea of the space constructed on the three-dimensional net (starting with the Dom-ino system) was to give shape of a compact composition resulting in "the five rules of the new architecture". For Mies van der Rohe the sentence less is more became, years later, the sense of the search for - what he called – "the brilliant structure", which will allow answering to architecture and will last for centuries in the understood meaning.

mensional method of creation, which he describes, responds to the idea of the architectural space created through a sequence of "drillings". He writes: "(...) Space is an emptiness, defined through that, what is filling it, or surrounds"⁷. In the three-dimensional-stereotomic method space is understood as an element described from its inside, as if it was drilled in the three-dimensional solid mass. In this theoretical approach, space is a void, which rests between "the mass" of walls and slabs.

The three-dimensional method, in its quest for the essence of spatial connections, is the return to the idea of modernism – it gives a special meaning to the cross-section representing the third dimension in opposition to the projection as a two dimensional confirmation of the functional planning's correctness. Constructing through subtraction is nothing else than wondering about the order of the architectural object – mainly in the composition aspect invoking forms and shapes resulting from the decisions and the discipline of limitation. Today the example is the work of Alberto Campo Baeza, for whom – no matter what is the scale of the building – the vital part of the architecture's creation are the ideas for celebrating the substance's qualities (*gravidad*) and the emptiness. It is substance and emptiness that give power of existence to every space, as the creation of dialogue in the architectural context seems to be the creation of the feeling of durability of the metaphorical connection – "content with a vessel"⁸. Mies' rule *less is more* is transformed by Campo Baeza into the *more with less* rule. The works of Baeza, just as the sculpturer's Eduardo Chillida, exist in the ideal of space defined by the intensity of the search for the relation between the visible outside and the invisible inside. It is a vast world of imagination and meanings marked out by Corbusier's idea of *boîte à miracles*.

The House. The rooms of Mr. K.

And so, backing up

I find

in awe

and then in despair

my serial homes.

All uninhabited

and empty.

5. In his Design by Theory Raimund Fein refers to the Raumplan theory by Adolf Loos. The three-di-

T. Kantor, *To wszystko prawda! (It's all true!)*, "Teatr" nr 9, 1991

In October 2004 the Xth International Architecture Biennial was held. The slogan "Architecture – the art of the future. The place of art in the city" was the manifest of the edition. One of the architectural confrontations' topic was the new premises of Cricoteka which, according to the initiators of the Tadeusz Kantor Museum, is to stand in the center of the ancient city – by the Szczepański Square, at the intersection of Jagiellońska Street and Szczepańska Street. The neighbourhood of the Stary Teatr, the Art Palace and Fryderyk Tadanier's "skyscraper" is very important for the urban context itself. The localisation's meaning is defined, however, by the adjacent building of Palace for Krzysztofory along with the current Cricoteka seat.

The specific spot setting for the object brings to mind an important Heidegger's thought of location setting for things, which gives place to the four: earth, sky, mortal and the divine beings. And so there is a place on Earth undoubtedly connected to Kantor and the Cracow Group – through which the mortal chose to cherish the art of the great artist; there is also, in the conscience of Kantor's companions, his "divine institution" with Earth's wandering. The sky gives us the light and a piece of sphere to construct the building. It all reminds of the origins of the word *Ort* (place) meaning the point, never-endingly small, yet crucial through its might of condensation – where all the powers and directions meet, so as to free at last the ides into the real shape of architecture. Architecture, of which the elements are the fuse of memory. Architecture, which always has to use metaphor as an attempt of interpretation of the creator and the place related to him.

Tadeusz Kantor said that matter is the only proof of existence, describing such elements as colour, light, construction, structure and time as traditional mediation, which now turn out to be unimportant. "Matter, rejecting the mediation of the traditional means of expression through their obsessive presence and not-imitating anything leads to shock. It is a shock (...) of direct contact with the ontologic reality, which the world has lost through long and complicated mediations. It turns out that today the minimum of "mediation" may be enough to give a close and true life's image"⁹.

Kantor's words become the leitmotiv in giving architecture its shape. The minimalist body of the museum, according to its authors, is the formal priority, interpreting artist's thoughts on contrasting meaning's part in contemporary art. The object is to present the logic of space, where it is not the structure that describes space but it is space that defines structure.

Cricoteka building tries to make do without light, colour, structure or construction. In accordance to Kantor's will it is to be a manifest against expression: "without esthetic values, without engaging values"¹⁰. As the neolithic worked rock, set in its natural surroundings, so the monolith of Cricoteka is to follow the idea of the most simple form in the urban landscape.

Sketches, created in a certain extreme of recording, show a specific harmony between the orthodoxy of the outer shape of architecture in relation to what is hidden within the "invisible" shape of the interior. The sense of the primary drilling in the matter (in this case reinforced-concrete) is meant to tie the viewer in the game of finding the invisible meaning: "the house", "the maze", "the wandering" – shown in fragments on the cross-sections – *steretomias*. In the building there are no traditional slings, walls, windows since the foundation is the celebration of the esthetic idea created of mass, thickness and weigh, solid and void – things defining the shape of the building without refinement, where the brutalistic monolith of reinforced-concrete replaces rock and imagination's space tries to penetrate through the closed, abstract shape of architecture. Here Kantor's work renders to the space personal in the highest degree and marking up the sense of the maze metaphor. The maze of Cricoteka is a metaphor of wandering of the artist from Wielopole as well, at the same time being the fulfillment of the higher sense underlining the outer formal intention. This thought is belief, that architecture is giving shape to space through goals (rooms) or a road. "Every house is <a road> with the architectural structure. (...) At the same time, however, towards the surrounding space, it is <a goal>, which we approach or recede from"¹¹. So the project is, also at last, a metaphorical presentation of a house filled with rooms – space mysterious and intimate appointing the refuge for things, ideas, matter and remembrance of the great artist.

On the sketches the rooms of Mr K. are still not filled and empty. There are no props, dummies, wrecks, images cramming them, giving evidence of anyone's presence. Just as the Krzysztofory Gallery's cellar lasting until this day in its secretive need of the creators' and their work's existence, so the new museum simply wants to be the space of "finding-discovering" by the viewer. The new Cricoteka wants to be the manifest of the visible structure, which contains the invisible metaphor.

1. D. Kozłowski, *7 przypadków architektury*, [in:] PRETEKST, Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej, nr 1, 2004, p. 17.
2. S. E. Rasmussen, *Odczuwanie Architektury*, Warszawa, 1999, p. 48.
3. K. Frampton, *Rappel à l'ordre, the case for the Tectonic*, Architectural Design, 1990. It is necessary to remind that the term stereotomy is derived from the Greeks' term for solid (-stereo) and cut (-tomia), [after]: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa, 1994.
4. S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture*, 1964 [in]: Ch. Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, London, 1971.
5. R. Abraham, *Counter-Thoughts*, [in]: Ungebaut/ Unbuilt exposition catalogue, Bozen-Innsbruck, 1987, p. 10.
6. B. van Berkel, C. Bos, *Niepoprawni wizjonerzy*, Warszawa, 2000, p. 71.
7. R. Fein, *Design by Theory*, conference edition, *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Projektowanie architektury a teoria*. Kraków, 2002 (translation: Anna Mielnik)
8. C. Jauze, *Por una arquitectura esencial. Acerca de la arquitectura de Alberto Campo Baeza*. [in]: *Alberto Campo Baeza*, Colección Arquitectura Española Contemporánea, Madrid, 1999, p. 11.
9. *Tadeusz Kantor – wędrówka*, wydawnictwo Festiwalu Kraków 2000 (Kraków 2000 Festival edition), Rozmowa Tadeusza Kantora z Jerzym Madeyskim dla „Życia Literackiego”, nr 44 (406) 1959 roku, p. 55.
10. T. Kantor, *Manifest 70*, Kraków, 1971; [in]: W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. (In the shadow of the chair. Paintings and the object art of Tadeusz Kantor). Materials from the 1996 session, co-organised by The Art History Institute of the Jagiellonian University and the Tadeusz Kantor Foundation, edited Tomasz Gryglewicz, Universitas, Kraków, 1997, p. 21.
11. D. Frey, *Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft*, 1949, page 6 [in]: Ch. Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, London, 1971.