



WSPÓŁCZESNE TENDENCJE MINIMALISTYCZNE W ARCHITEKTURZE DOMÓW JEDNORODZINNYCH CZĘŚĆ PIERWSZA¹

CONTEMPORARY MINIMALISTIC TENDENCIES IN ARCHITECTURE OF ONE-FAMILY HOUSES. PART I

Anna Mielnik
dr inż. arch.

Politechnika Krakowska
Wydział Architektury
Katedra Architektury Mieszkaniowej

STRESZCZENIE

Minimalizm stał się w ostatnich dekadach XX wieku w dyskursie architektonicznym terminem bardzo popularnym. To co było kiedyś surowe, proste, skromne lub nieskomplikowane stało się minimalistyczne lub minimalne. W czasach rozmycia granic oraz współistnienia różnych idei, zjawisk w architekturze światowej, nurt „tendencji minimalistycznych” stał się jedną z bardziej wyraźnych tendencji projektowych. Wśród odwiecznych dążeń sztuki jest takie usiłujące ograniczać, redukować. Nieliniowa historia idei wskazuje na kompleksowość, która wychodzi ponad proste pochodzenie z jednego źródła.

Słowa kluczowe: architektura, tendencje minimalistyczne.

ABSTRACT

Minimalism in last decades of 20th century became in architectural discourse a very popular term. What was once austere, plain, quiet or uncomplicated minimalist or minimal. In time of blurred boundaries and coexistence of different ideas and architectural trends, minimalist tendencies have become one of the most clear design tendency. Among immemorial aspirations of art there is one seeking to restrict, to reduce. Nonlinear history of the idea indicates complexity, that goes beyond the simple origin from one source.

Key words: architecture, minimalistic tendencies.

¹ Artykuł opracowano w oparciu o rozprawę doktorską pt *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych*, Politechnika Krakowska, Wydział Architektury 2011, Promotor: Prof. dr hab. inż. arch. Dariusz Kozłowski.

WPROWADZENIE. MINIMALIZMY

Termin

Pisany i mówiony dyskurs w architekturze służący skonceptualizowaniu praktyki architektonicznej odbywa się w dużym stopniu poprzez spojrzenie wstecz. „Jak anioł historii Waltera Benjamina, piszący o architekturze nieuchronnie patrzy za siebie, widząc wybuchy przeszłości, zarówno dalszej, jak i bliższej, które są bodźcami popychającymi dyscyplinę w przyszłość”.²

Architekci zawsze szukali w nauce, technologii, kulturze uprawnionych przyczyn pojawienia się ich budynków, próbując dzięki temu warunkować ich krytyczny odbiór. Pokazuje to interesującą zależność, jedną z gór lodowych XX-wiecznego dyskursu architektonicznego: co zostało nazwane staje się stylem³.

Ogłoszenie „minimalizmu” odnosiło się pierwotnie do sztuk wizualnych. Wywodzi się z pojęcia *minimal art*, które zostało utworzone, by opisać dzieła artystów amerykańskiej sceny sztuki późnych lat 50. XX wieku. Autorstwo nazwy przypisuje się Barbarze Rose, która opisała w 1965 roku (*ABC Art*) nową tendencję w sztuce, polegającą na sprowadzeniu form do minimum.⁴ Swoją legalność termin uzyskał w roku 1965 w eseju Richarda Wollheima pt. „*Minimal Art*”. *Minimal art* obserwowany od początku lat 60. XX wieku trwał prawie bez przerwy, by przerodzić się na początku lat 90. w nowy minimalizm. Pojęcie „minimalizm” było następnie stosowane do opisanego zjawisk w różnych dziedzinach: literatura piękna – Raymond Carver, muzyka – John Cage, Philip Glass, teatr – Robert Wilson, design – Donald Judd, AG Fronzoni. W architekturze jest to zjawisko obserwowane od połowy lat 80. XX wieku.

Termin taki jak „minimalizm” jest „przedstawiający”. Wyraża jednym słowem opisany nim obiekt: jest ekfrazyczny⁵ – jest próbą opisu sztuki wizualnej przez werbalną imitację. Termin o takim charakterze wydaje się stanowić ułatwienie w pojmowaniu określanego przez niego obiektu. Jednak pozorna oczywistość powoduje jego powierzchowne rozumienie i częste nadużywanie. Budynki i obiekty określane tym mianem są bowiem czymś dużo bardziej skomplikowanym niż można o nich powiedzieć jednym słowem.

Krytyka

W grudniu 1988 roku specjalne wydanie, zatytułowane „Minimal”, włoskiego magazynu architektonicznego *Rassegna* oraz magazyn *Daidalos*⁶ zostały poświęcone analizom zjawiska. Potrzeba było tylko Charlesa Jencksa by oficjalnie wypuścić go w obieg kultury architektonicznej jako termin opisujący wyraźny nowy ruch architektoniczny końca XX wieku. Jencks już wcześniej użył terminu minimalizm w książce *Current Architecture* z 1982 roku⁷, lecz tylko w bardziej przymiotnikowym niż konkretnym sensie, w odniesie-

² J. Macarthur, *The Nomenclature of Style: Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architectural Journals*, [w:] *Architectural Theory Review*, 2005 nr 2 (vol. 10), s.100

³ Tamże, s.101

⁴ M. Giżycki, *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, Gdańsk 2002

⁵ Etym.: gr. *ékphrasis* – ‘dokładny opis’ – (wg *Słownika wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego). Ekfrazja jest gatunkiem literackim lub utworem poetyckim, w którym są opisywane dzieła plastyczne: obraz, rzeźba, obiekt architektoniczny. Ekfrazja stała się głównym terminem w nauczaniu relacji obraz-tekst. Termin znaczy również: intensywny, obrazowy opis jakiegoś przedmiotu.

⁶ U. Conrads, *Editorial*, „*Daidalos*”, 30 (1988), V. Gregotti, *Editorial: Minimal*, „*Rassegna*”, 36 (1988)

⁷ Wcześniej, w 1973 roku w książce *Ruch nowoczesny w architekturze* Charles Jencks, opisując domy japońskiego architekta Hiromi Fujii oparte na kwadratowych modułach, posługuje się terminem *minimal art*. Pisze: „...architekt Hiromi Fujii podążał tą samą drogą, bez żadnych skrupułów stosując kwadratowy moduł w całej budowl. Jego domy, w których podobno trudno mieszkać, są to tak jak *minimal art* bardzo jasne propozycje o prostych regułach konstrukcyjnych. Wydaje się, że zawierają silną ideologię religijną bliską zasadom wiary sekty shakerów równocześnie z samozaprzeczającym nihilizmem. Mówią o czystym, platonicznym świecie umysłu, a także o błahym funkcjonalnym materializmie. Być może do tego właśnie prowadzą sprzeczności

niu do prac Koolhasa, Hejduka, Eisenmana, Mario Campi i Franco Pessiny. Pisze Minimalizm z dużej litery, lecz nigdy tak naprawdę nie definiuje, co termin ten dla niego oznacza. Kiedy Jencks opublikował w 1990 roku książkę *The New Moderns*⁸, „minimalizm” jest tam tylko krótko zdefiniowany, jako mieszczański, późnomodernistyczny ruch. Ta definicja została powtórzona w rok później, w nowym dodatku do szóstego wydania *The Language of Post-Modern Architecture* (1991). Minimalizm był łączony z dekonstrukcją, awangardyzmem i spokojem w opisywaniu prac Antoine Predocka i Luisa Barragána, lecz znowu pozostał niewytłumaczony.⁹

W roku 1994 magazyn *Architectural Design*, zmieniając organizację gazety na tematyczną, przygotował wydanie dotyczące minimalizmu. Publikacje na temat minimalizmu dzielą się na dwie grupy: na te, które odnoszą się do ruchu w historii sztuki i te które próbują ukryć lub odkładać te powiązania. *AD* zaprezentowało to drugie podejście. Magazyn skopiował idee wydania tematycznego na temat minimalizmu od magazynów *Rassegna* i *Daidalos*. Jednak tamte magazyny zaczynały od szczegółowej dyskusji na temat amerykańskiego ruchu w sztuce od lat 50. XX wieku do współczesności i odniosły je do zjawiska w architekturze. Redaktor *AD* Maggie Toy pokazała natomiast minimalizm jako nowo wschodzące architektoniczne zjawisko, definiowane głównie pojęciami fenomenologicznymi. *AD* obserwowało minimalizm nieskrępowany, wprowadzając następnie konceptualne narzędzia przeniesione ze sztuk plastycznych.

Pomimo iż magazyny *Rassegna* i *Daidalos* prezentowały większą ilość odniesień, konkludują podkreślając podstawową sprzeczność idei architektonicznego minimalizmu. Stawiają pytania: „Czy jest minimalizm (opisowo) rodzajem architektury, czy (bardziej szczegółowo) rodzajem doświadczenia architektonicznego? Czy jest ruchem o historycznym pochodzeniu, zwolennikach, liderach i pewnym rodzaju celu lub kierunku?”¹⁰

Minimalizm został przez wielkiego „nadawcę nazw” Charlesa Jencksa zakwalifikowany do „neomodernizmu”. Ponieważ zjawisko było jednak nowe, a było już kilka „neomodernizmów”, bardziej skuteczne było wybranie nazwy ukutej przez Europejczyków. Dzięki temu teoria minimalizmu w sztukach plastycznych wyjaśniała widoczną różnicę między twórczością na przykład Richarda Meiera a twórczością Johna Pawsona, które trudno byłoby zakwalifikować do jednej spójnej kategorii.

Jak wcześniej w przypadku dekonstrukcji, dyskurs z zakresu teorii sztuki towarzyszył obserwacjom i analizom budynków. Jednak wywodzenie go od sztuk wizualnych, które są historycznie powiązane z architekturą, spowodowało następną komplikację. Powstało pytanie, czy użycie w architekturze minimalistycznej teorii wywodzącej się ze sztuki sugeruje, że architektura minimalistyczna zrywa z modernizmem w ten sam sposób, w jaki artyści minimalistyczni, jak Judd i Morris, zerwali z formalistycznym modernizmem Clementa Greenberga. To pytanie wciąż pozostaje otwarte.

W minimalizmie, autorytetu poszukiwano w formalnych metodach analitycznych historii sztuki. Zewnętrzne przesłanki wyjaśniały konkretne aspekty, potem demonstrowane w projektach. Maggie Toy, dystansując się od pewnych aspektów, chciała uniknąć niechcianych implikacji, że jeśli minimalizm jest stylem, może zawierać zarówno architekturę, jak i sztukę, znacząc w tych dziedzinach różne rzeczy. Termin „styl” traktuje się z lekceważeniem, mając na myśli naiwną formalną receptę. Możliwe jest jednak, iż zakłada-

odkryte w nowoczesnej architekturze.” [w:] Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, WAI F, Warszawa 1987, s.393

⁸ *The New Moderns-from Late to Neo Modernism*, Academy London, Rizzoli, New York 1990. W tym samym roku Jonathan Glancey (Richard Bryant fot.) w książce o tym samym tytule *The New Moderns*, Crown, New York 1990, styl minimalistyczny okrzyknął „stylem lat 90. XX wieku”. Glancey i Bryant szczególnie odnoszą się do Le Corbusiera, Neutry, Franka Loyda Wrighta i Chareau jako wywierających wpływ na nowomodernistycznych architektów, o których jest mowa; podczas gdy Jencks opisuje Miesa van der Rohe jako prekursora minimalizmu.

⁹ C. Melhuish, *On Minimalism In Architecture*, [w:] „Architectural Design” 1994 nr 110, s.9

¹⁰ J. Macarthur, *The Nomenclature of Style: Brutalism*, ..., op. cit., s.106

jąc, że gdy w stylu rozpoznajemy organizację zmysłowego odczucia, które jest zdolne do dłuższej trwałości niż nasze idee, to minimalizm ma historyczne ambicje bycia stylem.¹¹

Tendencja

Termin minimalizm stał się w ostatnich dekadach XX wieku terminem bardzo popularnym. Co było kiedyś surowe, proste, skromne, nieskomplikowane lub spokojne stało się minimalistyczne lub minimalne.¹² Projektant Massimo Vignelli poszukując definicji fenomenu minimalistycznego w dziedzinie architektury pisze: „Minimalizm nie jest stylem, lecz postawą, sposobem bycia. Jest głęboko pojętą reakcją na hałas, wizualny nieład i wulgarność. Minimalizm jest dążeniem do istoty rzeczy i nie tylko do jej pozoru. Jest ciągłym poszukiwaniem czystości jako wyrażenia nieskażonej jedności, poszukiwaniem pogody i spokoju jako obecności, gęstości przestrzeni, przestrzeni jako bezmiaru. Minimalizm jest ponad czasem – jest ponadczasowy, składa się ze szlachetnych i prostych materiałów, jest nieruchomością perfekcji i musi przedstawić istotę samego siebie, pozbawioną niepotrzebnych skorup, nie nagą, lecz całkowicie przez siebie zdefiniowaną, w własnym bycie.”¹³

Biorąc pod uwagę powyższe rozważania dotyczące definicji minimalizmu w architekturze uznano, że nie jest to sprecyzowany, ograniczony styl, lecz sposób myślenia, podejście estetyczne lub/i ideologiczne-etyczne i dlatego zdecydowano się na określenie – „tendencje minimalistyczne”, – a nie minimalizm (choć jako taki jest on w literaturze szeroko stosowany).

POCZĄTKI ARCHITEKTURY PROSTOTY. GENEZA I HISTORIA IDEI

Architektura prostoty: idea

W latach 90. XX wieku zarysowały się w literaturze tematu trzy główne tezy tłumaczące pojawienie się minimalizmu w zakresie architektury i designu: minimalizm jako opozycja do formalnych ekscesów lat 80, minimalizm jako wyrażenie ogólnego kryzysu gospodarczego, który wymagał nowych modeli prostoty i dokładności (dwie tezy niewyjaśniające wcześniejszych przykładów). Wreszcie twierdzenie traktujące minimalizm jako wiecznotrwały, okresowy, pojawiający się w ruchu wahadłowym w historii architektury i sztuki powrót pewnego rodzaju estetyki.

W swoich rozważaniach o estetyce terażniejszości Elias Zenghelis mówi, że „najczęściej przekazywanie historii architektury odbiera się jako historię stylów, podczas gdy począwszy od Stonehenge do Villi Savoye jest on niczym innym jak historią idei”.¹⁴ Punktem wyjścia do badania tendencji minimalistycznych w architekturze stała się zatem bardziej ogólna, ponadczasowa i ponadkulturowa „idea prostoty”. Idea, którą John Pawson w książce *Minimum* opisuje jako powracający ideał, który dzieliło wiele kultur, szukających drogi życiowej wolnej od ciężaru nadmiaru przedmiotów. „Jest ona jakością nieuchwytną, a szerokie geograficzne i historyczne rozprzestrzenienie różnych kultur zainteresowanych przez wieki jej atrakcyjnością nie ułatwia zdefiniowanie jej istoty.”¹⁵

John Barth mówiąc o źródle minimalizmu w literaturze pisze natomiast, że jest to idea równie stara, niezmiennie pociągająca i wszechobecna, jak jej przeciwieństwa. Barth

¹¹ Tamże, s.106

¹² A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, *Minimalisms*, GG, Barcelona 2000, s. 6

¹³ [za:] F. Bertoni, *Claudio Silvestrin*, Octavo, Firenze 1999, s. 226 [w:] F. Bertoni, *Minimalist Architecture*, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2002, s. 57

¹⁴ E. Zenghelis, *The Aesthetics of the Present, Architectural Design* 1988 nr 3-4, [za:] M. Misiągiewicz, *Moda jej rezonanse w architekturze*, [w:] *Moda w architekturze. Materiały VI Sympozjum [Teoria a Praktyka w Architekturze Współczesnej]*. Rybna, 28-29 czerwca 2001. Gliwice: Wydaw. Sympozjalne KUiA PAN 2001, s. 108-109

¹⁵ J. Pawson, *Minimum*, Phaidon, London 1999, s. 8

przywołuje ciąg historii komunikacji: „Na początku było Słowo, dopiero później pojawiła się Biblia, nie mówiąc już o wielotomowej powieści wiktoriańskiej. Wyrocznia delficka nie mówiła: Drobiazgowo analiza i zrozumienie własnej psychiki może być nieodzownym warunkiem zrozumienia swojego postępowania, jak zrozumienia świata jako całości”, mówiła: »Poznaj siebie!«¹⁶ Barth mówi o pisarzach, którzy włączając się w ten cykl w historii literatury stanowią część cyklu, który występuje także w historii filozofii, historii kultury i sztuki, gdyż poszczególne dziedziny twórczości człowieka nie funkcjonują nigdy samodzielnie. „Kolejne renesansie wywołują kolejne reformację, które z kolei wywołują kontrreformacje.”¹⁷ Słowa te zdają się szczególnie dotyczyć sztuk wizualnych.

Prostota jest ideą uniwersalną nurtującą sztukę od zawsze. Wśród odwiecznych dążeń sztuki jest takie usiłujące ograniczać, redukować. Efekt uproszczenia osiągnąć jest często przy zupełnie odmiennych założeniach, a nawet odmiennym określeniu celów. Inne założenia niosła architektura cystersów, inne amerykańskich shakerów, inne XX-wieczna sztuka abstrakcyjna.

Rzut oka na chronologiczną mapę historii sztuki pokazuje koła kultur redukcyjnych toczących się szerokim spektrum – od dawnych, powodowanych ascezą, obojętnością na świat do modernistycznych, powodowanych rewolucją w podejściu do kultury, techniki. Nieliniowa historia idei wskazuje na kompleksowość, która wychodzi ponad proste pochodzenie z jednego źródła. Pomimo że modernizm rzeczywiście zaadaptował prostotę, zjawisko to w architekturze współczesnej nie może być wyłącznie z nim łączone. Należy podkreślić również, że wkład minimal artu w rozwój tendencji minimalistycznych w architekturze często jest powszechnie przeceniany lub nienależycie oceniany. Zjawisko to ma znacznie starszą i bogatszą tradycję.

Wszystkie poniżej wymienione zjawiska z historii kultury grają bezpośrednią rolę w powstaniu „architektury prostoty” i budują jej ideowy korpus, mając następnie wpływ na późniejszy „nurt tendencji minimalistycznych” w architekturze współczesnej. Jako źródła podawane są: architektura klasztorów cysterskich; japońska filozofia i architektura; abstrakcjonizm, puryzm Le Corbusiera, *Ornamentlosigkeit* Adolfa Loosa; „*Jess is more*” Miesa van der Rohe, awangarda początku XX wieku i minimal art.

Romanizm i architektura klasztorów cysterskich

Współczesna architektura prostoty chętnie odnosi się do architektury romańskiej, a szczególnie do form powstałych po reformie cysterskiej Bernarda z Clairvaux. Wymownym świadectwem tego są teksty Claudio Silvestrina poświęcone tej tematyce, częste odniesienia Johna Pawsona do opactwa Le Thoronet i przynależność Hansa van der Laana do zakonu benedyktyńskiego. Mniszy byt i architektura cystersów wywarły bezspornie duży wpływ na twórczość tych architektów¹⁸. Zbiór fotografii Luciena Hervé *Architecture of Truth* (po raz pierwszy opublikowany w 1950 roku) dokumentujący opactwo Le Thoronet w Prowansji, stanowiące apoteozę XII-wiecznej architektury cysterskiej, został poprzedzony wstępem, którego współtwórcą był Le Corbusier. Zawiera on słowa ujmujące istotę tej architektury: „świadek prawdy, kamień jest przyjacielem człowieka, jego ostre krawędzie narzucają czystość zarysu i szorstkość powierzchni... światło i cień są głosicielami architektury prawdy, spokoju i siły; nic nie może być dodane”.¹⁹

¹⁶ J. Barth, *Kilka słów o minimalizmie*, [w:] „Ha!art” 2006 nr 24, s. 23

¹⁷ Tamże, s.26

¹⁸ Architektura cystersów miała również wpływ na Claudio Silvestrina przy projekcie otwartego klasztoru Hombroich w Düsseldorfie (1994), na Hansa Van der Laana, założyciela klasztoru benedyktyńców w Vaals (1956-1986), klasztoru franciszkańskiego w Waasmunster - Roosenberg (1972-1975) i klasztoru Marii Matki Boskiej w Mariavall - Tomelilla (1987-1995), jak również na Johna Pawsona przy pracy nad projektem nowego klasztoru cystersów opactwa Notre Dame de Sept Fonts w Czechach

¹⁹ J. Pawson, *Minimum*, op. cit., s. 286-287

Zakon cystersów został utworzony w 1097 roku w Cîteaux w pobliżu Dijon w północnej Burgundii, w reakcji na bogactwo i przepych istniejących zakonów, szczególnie benedyktyńskich. Bernard z Clairvaux (ok. 1090-1153) około 1112 roku wstąpił do zakonu cystersów, a w 1115 roku zlecono mu założenie siedziby w Clairvaux, którą doprowadził do pozycji jednego z głównych ośrodków cysterskich. Od wstąpienia Bernarda do zakonu następuje jego niesamowity rozkwit (trwający do XIII wieku). Sieć zakonów pokryła całą Europę.

Aby stworzyć sobie odpowiednie warunki do poszukiwania prawd ostatecznych, zakon powrócił do ideału prostoty. Aspiracje, aby zdefiniować czystsza, prostszą formę chrześcijaństwa, odbijały się zarówno w surowym życiu zakonników, jak i w formie i charakterze klasztorów, które dla siebie budowali. Niesamowita konsekwencja programowa budynków klasztorów cystersów jest rezultatem obszernego schematu napisanego w XII wieku przez św. Bernarda. Wskazania te nie tylko regulują rozmieszczenie poszczególnych obszarów klasztoru (każdy klasztor był budowany na tym samym planie), lecz również określają wymagania estetyczne, kładąc nacisk na światło, proporcje, proste, gołe elewacje (ściany budowli miały pozostać nieotynkowane) wstrzemięźliwy detal, materiały, kształty i czystość przestrzenną. Kolory, ozdoby i przedstawienia figuratywne były zabronione, gdyż uznawano je za próżny luksus, który rozprasza pobożność w modlitwie i kontemplacji Boga.²⁰

„Cysterska ideologia, która brała początek z pogardy do świata”, według Georges'a Duby, „nie chce nic nowego dodać, lecz eliminuje, ogranicza, oczyszcza”.²¹ Proces formalnego oczyszczenia odpowiadał wewnętrznej konieczności i miał realne odwołanie do porządkowania jeszcze nie zabudowanych, nieproduktywnych i nieposłusznych ziem, które mni si starali się regulować i uprawiać. Taki świat był dla nich chaosem, od którego z jednej strony usiłowali uciec, a który jednocześnie byli zmuszeni ciężką pracą okiełznać.

Pogarda dla świata przejawia się również w fakcie, iż klasztory cystersów lokowane były w miejscach odległych od osad ludzkich, miejscach oddalonych, by istnieć w wiecznej izolacji i ciszy.(...) Klasztor leży w odosobnieniu, samotny, daleko od ulic, otoczony przez ciemniste zarośla; odmawia urzędu pasterza tak samo jak funkcji wychowawczych i gry teatralnej. Stoi tu jak pułapka. Najlepsi, krocząc drogą oświecenia, dają się w nią złapać. Cîteaux czeka na nich. Cîteaux ich przyciąga.”²²

Bernard z Clairvaux postuluje zwrot ku wnętrzu, który powoduje, że zmiana form jest niepotrzebna. Na uwagę zasługuje wyłącznie „treść”. Stawia on na głowie dotychczasową funkcję architektury sakralnej i obrazów rzeczy. Materia nie składa się już, jak w Suger Saint Denis, z powłoki ze złota, kamieni szlachetnych i wielobarwnych fresków, lecz jest parawanem, „od którego odbija się zbyt jaskrawe dla zwykłego śmiertelnika oświecenie”.²³ Oświecenie i cud zostają na nowo odkryte w najprostszym przedmiocie. Prosta i precyzyjnie skonstruowana architektura stanowi sposób dojścia do prawdy.

Architektura cystersów, estetycznymi wartościami podpierająca istotę prostoty, do budowy formy używa masy i światła. Tak opisuje Tadao Ando wrażenia, jakie zrobiły na nim labiryntowe średniowieczne wnętrza klasztorów cysterskich: „Przez miriady otworów, światło przenikało ciemność i pozostawiło po sobie niezatarte wrażenie, które przypominam sobie do dzisiaj. Szybując w tych świętych i dostojnych przestrzeniach, światło przenikało bezpośrednio do mojej duszy - światło rażące, równocześnie łagodne i hipnotyzujące”.²⁴ Światło będące dla Bernarda z Clairvaux przede wszystkim światłem boskim,

²⁰ Ibidem, s. 15

²¹ Georges Duby, *Die Kunst der Zisterzienser*, Klett-Cotta, Stuttgart 1993; s. 67, [w:] F. Bertoni, op. cit., s. 30

²² Ibidem, s. 30

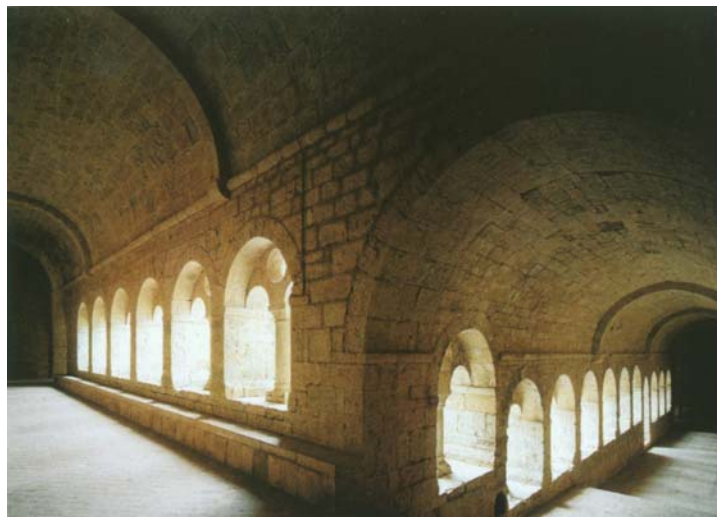
²³ Ibidem, s. 30

²⁴ Tak odnosi się Tadao Ando w książce *Luis Barragán - The quiet revolution* z 2001 do wpływów średniowiecznej architektury cysterskiej na jego pracę. [w:] F. Bertoni, op. cit., s. 29

było również światłem „wysławiającym” o świątyni nagi kościół, a promienie stanowiły metaforę czasu i absolutu.

Ryc. 1. *Opactwo Le Thoronet*, Val, Francja, 1136-1176. Źródło: F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002

Fig. 1. *Le Thoronet Abbey*, Val, France, 1136-1176. Source: F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002



Cystersi odzwierciedlali surowość swojej wiary w architekturze. Czysta prostota kamienia użytego do budowy ścian, podłóg i sklepień nie była zakłócona przez zdobienia i upiększenia. Kamień użyty do budowy wszystkich elementów unifikował przestrzeń i charakter architektury. Średniowieczne budowle zdają się być wykute w ogromnej bryle kamienia. „Stojąc w nawie ma się wrażenie bycia złapanym w środek przestrzeni, przestrzeni tak gęstej, tak ostro zarysowanej, że wydaje się możliwe jej dotknięcie.”²⁵

Efekty tej silnej wstrzemięźliwości, widoczne w takich klasztorach, jak Le Thoronet w Provence oraz Fountains Abbey w Yorkshire, można scharakteryzować w różny sposób, ale na pewno nie jako ubogie. Ogromna prostota tych budowli niesie ze sobą bogactwo, które będzie trwać dłużej niż bardziej oczywiste, lecz przelotne wyrazy okazałości i wystawności. Kamienne budowle mają subtelną jakość, niezależną od jakiegokolwiek konkretnego czasu. Przepęlnia je spokój, godność i monumentalność i stają się niezwykle, poruszającym odzwierciedleniem wiary swoich twórców.

Takie podejście do architektury przemawia także do dzisiejszej wrażliwości, która ponad religijnym pojmowaniem życia odrzuca przeważający powszechnie materializm i szuka duchowości. Poszukiwania te próbują kontynuować architekci reprezentujący architekturę prostoty.

Filozofia i architektura Japonii

Idea prostoty ma również długą kulturową pozaeuropejską historię. Myśli minimalistyczne istniały już od dawna na Dalekim Wschodzie. Buddyzm zen zapoczątkował filozofię, w której ubóstwo i prostota stały się jakościowym wyznacznikiem codziennej egzystencji i równały się z wielkim duchowym bogactwem. Tradycyjna sztuka japońska była nierozdzielnie związana z myślami *tao* i *zen*, głoszącymi, że odrzucenie wszystkich zbędności i zagłębienie się w jednej tematyce oraz w jednej czynności pozwalają dotrzeć do prawdy kosmosu. Ta myśl znalazła swoją kontynuację również w architekturze japońskiej.

²⁵ J. Pawson, *Minimum*, op. cit., s. 302



Ryc. 2. Villa Katsura, Kioto, Japonia, 1616-1665. Źródło: M. Iwata, *Inny wymiar*, „Architektura & Biznes”, 2004 nr 3.

Fig. 2. *Villa Katsura*, Kioto, Japan, 1616-1665. Source: M. Iwata, *Inny wymiar*, „Architektura & Biznes”, 2004 nr 3.

Architekturę *chashitsu* – pawilonu do parzenia herbaty, który jest bardzo ważną budowlą w tradycji japońskiej, stanowi zamknięta, mała przestrzeń obudowana surowymi materiałami. W izolacji pokoju zewnętrzny świat jest odczuwany tylko poprzez zmysł słuchu i dzięki przemianom światła wpadającego przez cieką bibułę okienną. Również papierowe drzwi przesuwne mają istotne znaczenie w grze światła i cienia, tak ważnych w kulturze japońskiej. Filtrują bezpośrednie światło, stwarzając setki drobnych niuansów nadających powierzchniom życia i powodując, że obserwator staje się wrażliwy na zróżnicowaną percepcję przestrzeni. Nie ma zbędnych mebli czy dekoracji. Powstaje osobny świat – mikrokosmos, miejsce kontemplacji.²⁶ Tradycyjna architektura Japonii, pozbawiona przepychu i okazałości, staje się w swej prostocie, spokoju i skromności niezwykle wyrafinowana i uporządkowana. Wszystkie elementy architektoniczne i wystroju wnętrza oparte są o formy geometryczne, dostosowane do jednego modułu. We wnętrzach bez zbędnych mebli czy dekoracji dominuje prostota i ascetyzm. „W takim wnętrzu odnosi się wrażenie czysty, pustki i ... zatrzymanego czasu.”²⁷ Niską perspektywą, papierowymi świetlikami; wspaniale wypolerowanym gładkim drewnem; drzwiami przesuwными; użyciem naturalnych, doskonale opracowanych materiałów i stonowanych kolorów osiąga się poczucie przestrzeni. Japońscy architekci stali się również mistrzami małych form mieszkalnych. Powiększenie optyczne przestrzeni mieszkalnej doprowadzili do rangi sztuki. Staranie by zwiększyć doznania percepcyjne mieszkańców jest istotnym aspektem architektury japońskiej. Nawet najmniejsze przestrzenie życiowe zapewniają poczucie przestrzennej harmonii.

Zachwył nad egzotyką Dalekiego Wschodu, który rozpoczął się w świecie Zachodu już w okresie impresjonizmu, przekształcił się stopniowo w chęć głębszego zanurzenia się w kulturę i sztukę oraz myśl Dalekiego Wschodu. Tradycyjna architektura japońska była i jest głęboką inspiracją dla wielu architektów. Działanie prostoty, lekkości i czystej płaskiej linearności tej architektury podsumował Jun'ichiro Tanizaki w eseju o estetyce *In Praise of Shadows*: „piękno pokoju japońskiego zależy od wariacji cieni, mocnych cieni przeciwko delikatnym cieniom – nic więcej”²⁸.

Tak więc zachodnia idea minimalizmu estetycznego przejęła część japońskiego spokoju, ciszy i dostosowała te aspekty do własnych potrzeb. Modernizm natomiast dla Japończyków nie był niczym nowym, dlatego tak łatwo w latach 50. XX wieku go zaakceptowali.

²⁶ M. Iwata, *Inny wymiar*, „Architektura & Biznes”, 3/2004, s. 62-63

²⁷ Tamże, s. 63

²⁸ J. Tanizaki, *In Praise of Shadows*, Leete's Island Books, 1977, [w:] C. Melhuish, op. cit., s. 11

Cechy takie jak, geometria, wyrazistość konstrukcji, płaskie, podzielone rytmicznie płaszczyzny ścian, stosowanie materiałów w stanie naturalnym istniały w tradycyjnej architekturze japońskiej *shintō* i *Katsura*. Jak pisze Charles Jencks: „Przez czterysta lat istniał tam już cały styl międzynarodowy ze standaryzacją, zmiennością, koordynacją modularną, prostokątną siatką projektową i uwielbianą anonimowością”.²⁹ Konfrontacja z nowoczesnością Zachodu nie oznaczała więc forsowania koncepcji na siłę, lecz dała pole dla wzmożonego rozwoju. Minimalizm japoński jest częścią wielowiekowej rodzimej architektonicznej tradycji, a nie nowym rozwiązaniem. Świat zwraca się więc ku temu krajowi, by szukać wzorów i inspiracji dla zachodniej sztuki budowania. John Pawson, opisując pałac Katsura (rozbudowywany od XVII wieku), jedno z największych dzieł sztuki japońskiej twierdzi, że jest on ucieleśnieniem najdoskonalszego estetycznego porządku, które można traktować jako antycypacje purystycznych aspektów ruchu modernistycznego. „Jeśli architektura całkowicie innej kultury, o tak różnej paletce materiałów, może wytworzyć wyraźne estetyczne echo dwieście lat później, musi być możliwe przypuszczenie, że istnieją jakieś podstawowe, stałe prawdy architektoniczne.”³⁰

Ornamentlosigkeit Adolfa Loosa

Tendencja do abstrakcji stanowiła jeden z motorów awangardy w środowiskach artystycznych i architektonicznych na początku XX wieku, a pionierzy modernizmu ustanowili prostotę częścią ich programu. Adolf Loos był twórcą i teoretykiem, który stworzył podstawy redukcji form architektonicznych pochodzenia klasycznego do języka ściśle współczesnego. Architekt bazował na tym, że klasyczne kultury praktykowały selekcje zawartości, celując w oczyszczanie i porządkowanie form oraz koncentrację znaczeń. Loos jako „wielki spadkobierca doświadczenia klasycznego, walczy z każdym ustępstwem na rzecz nowych form naturalizmu Jugendstilu i powraca zdecydowanie na drogę poznania tożsamości rzeczy i budowania jako reprezentacji tej tożsamości.”³¹

W 1898 roku opublikował esej *Die Potemkin Stadt*, atakując w nim tendencję wprowadzoną przez Johna Ruskina, który uważał, że architektura jest najwyższą formą czystego ornamentu. W eseju tym, na przykładzie inspirowanych renesansem pałaców wiedeńskiej Ringstrasse, Loos krytykował nadmiar fałszywego ornamentu, imitację architektonicznego historycyzmu, nie tyle dekorację samą w sobie. Jego zdaniem podejście reprezentowane przez Ruskina spowodowało zaprzestanie poszukiwań nowego języka opartego na nowych materiałach, które wkroczyły na scenę po rewolucji przemysłowej. Jego kulturowy krytycyzm celuje w wyzwolenie od architektury historycznej klasy średniej, a nie w istnienie ornamentu.

Kilka lat później, w 1908 roku, Loos dał dalsze wskazówki do swoich poglądów w publikacji *Zbrodnia i ornament*, który można przyjąć za manifest ruchu modernistycznego. Dla architekta ewolucja kultury była równoznaczna z rezygnacją z ornamentyki przedmiotów codziennego użytku³². Dla niego powierzchowny ornament jest wrogiem prawdy (w *Das Andere*), a brak ornamentów jest znakiem intelektualnej siły i warunkiem postępu cywilizacji. *Zbrodnia i ornament* zawiera również refleksje dotyczące ekonomii czasu i środków, które brak dekoracji ze sobą przynosi.

Skupiając się na wypowiedziach, poglądach, a nie wyłącznie na bezpośrednim traktowaniu twórczości Loosa jako źródła inspiracji, można wyróżnić kilka aspektów, które miały wpływ na późniejszą architekturę prostoty. Przede wszystkim podkreślanie przez Loosa (przy odrzuceniu tradycjonalizmu) wartości klasycznych (cenił Schinkla jako ostatniego

²⁹ Ch. Jencks, op. cit., s. 338

³⁰ J. Pawson, *Minimum*, op. cit.; s. 293

³¹ A. Monestiroli, *Ciągłość doświadczenia klasycznego*, [w:] *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*, Politechnika Krakowska, Kraków 2008, s. 17

³² A. Loos, *Ornament and Crime*, [za:] *Architectural Theory Volume II – An Anthology from 1971 to 2005*, H. F. Mallgrave, Ch. Contandriopoulos (red.), Blackwell Publishing, Oxford 2008, s. 104

wielkiego zachodniego architekta), które to podejście S. Anderson opisuje jako „krytyczny konwencjonalizm”³³ – stanowisko radykalnej innowacji i skalkulowanej tradycji. Kolejne aspekty będące katalizatorem późniejszej architektury prostoty to: wspomniane wyżej uznanie powierzchownego ornamentu za wroga prawdy – *Ornamentlosigkeit*, rozwój trzeciego wymiaru – *Raumplanu*, oraz koncepcja architektury pustej fasady. Loos uważał również, że każdy materiał ma formalny język, który do niego należy i twórca nie powinien interweniować we „własny” repertuar form immanentnych dla danego materiału.

Niezwykle nowatorskie jak na tamte czasy idee Loosa, ucieleśnione w jego realizacjach domów o gładkich ścianach (patrz też: rozdział 1.2 – *Prostota elewacji*), wytyczyły drogę i zapoczątkowały architektoniczny puryzm, uprawomocniony następnie przez Bauhaus, Le Corbusiera i Miesa van der Rohe.

We wstępie do eseju *Zbrodnia i ornament*, opublikowanego we francuskim tłumaczeniu w magazynie *L'Esprit Nouveau* nr 2 w 1921 roku, wychwalano Loosa jako prekursora puryzmu i w syntetyczny sposób znaczenie jego twórczość: „Loos jest jednym z pionierów nowego ducha. Około 1990 roku, kiedy entuzjazm dla Jugendstillu był nie do zatrzymania, w erze obfitej dekoracji, ze sztuką wdzierającą się w każdą sferę życia, Loos zaczął swoją kampanię przeciwko brakowi umiaru charakterystycznego dla panujących wówczas tendencji. Jako jeden z pierwszych przewidział wagę przemysłu i jego znaczenie dla estetyki i zaczął głosić pewne prawdy, które dzisiaj nie wydają się ani rewolucyjne, ani paradoksalne.”³⁴

Puryzm Le Corbusiera

Kiedy w 1925 roku Le Corbusier przyznaje w swoim eseju *Sztuka dekoracyjna dzisiaj*, że współczesna dekoracja nie jest dekoracyjna, w rzeczywistości cytuje Loosa jako prekursora takiego myślenia³⁵. Le Corbusier potwierdza te kulturowe i socjalne implikacje twierdząc, że im bardziej wykształceni stają się ludzie, tym bardziej znika dekoracja.

W czasach *L'Esprit Nouveau*, w latach 20., Le Corbusier spierał się z dominacją kubizmu, ponieważ w jego opinii czasy wołały o „ducha dokładności”³⁶, nieosiągalnego przez ten język, oskarżając go, że porzucił swoje pierwotne założenia i stał się zbyt ozdobny, doceniając go jednocześnie za zredukowanie form do ich geometrycznych podstaw. Szwajcarski architekt lansuje bardziej radykalną estetykę. Le Corbusier z malarzem Amédée Ozenfantem rozwinął „wszystko ogarniającą maszynę estetyczną”³⁷ – puryzm. Oparty na filozofii neoplatońskiej, puryzm rozciągnął swój dyskurs na wszystkie formy wyrazu plastycznego – od malarstwa, design po architekturę. Swój pierwszy manifest estetyczny zawarli w eseju zatytułowanym *Le Purisme*, który pojawił się w 1920 roku w 4. numerze magazynu *L'Esprit Nouveau*. Puryzm przez naturalną selekcję miał tworzyć pełne elegancji i oszczędnej prostoty czyste formy.

„Ideę purystycznej architektury Le Corbusier wywodził z racjonalności, technologii i intencji ekonomicznych, poetykę kształtu z czystej euklidesowej geometrii sterylnych brył w świetle”.³⁸ Dla Corbusiera jedyną podstawą nowego języka architektury, dzięki któremu mogła ona współgrać z precyzyjnym światem maszyn, który był dla niego natchnieniem, była geometria: graniastoslupy, sześciiany, cylindry, piramidy i kule jako „czyste objęto-

³³ [za:] A. Sarnitz, *Adolf Loos*, Taschen, Cologne 2003, s. 9

³⁴ Prawdopodobnie są to słowa napisane przez Amédée Ozenfanta [za:] S. von Moos, *Le Corbusier and Loos*, [w:] *Raumplan Versus Plan Libre*, 010 Publishers, Rotterdam 2008, s. 25

³⁵ K. Frampton twierdzi, że korzenie puryzmu leżą w abstrakcyjnych klasycyzujących tendencjach kultury paryskiej lat 20. i bez wątpienia wpływy Loosa były tutaj również decydujące w doskonaleniu typologicznego programu Puryzmu, impulsu, by syntezować na szeroką skalę typowe obiekty współczesnego świata. [w:] K. Frampton, *Modern Architecture – A Critical History*, Thames and Hudson, London 1994; s. 95

³⁶ A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, op. cit.; s. 57

³⁷ K. Frampton, op. cit., s. 152

³⁸ M. Misiągiewicz, *Architektoniczna Geometria*, Kraków 2005, s. 83-84

ści”. Koncepcja i rytmika założenia powinny sprowadzać się do równań, jak w matematyce. Dla Corbusiera architektura umożliwia poprzez prawa proporcji percypowanie matematyki. Proste formy „wyzwalają” podstawowe odczucia, modyfikowane kulturą jednostki i historią, czyli odczuciami wtórnymi.³⁹ (Il. 17) Puryzm i funkcjonalizm ugruntowane zostały później przez Bauhaus, a przede wszystkim przez twórczość Miesa van der Rohe.

Less is more Miesa van der Rohe

Autorstwo zdania *Less is more* (*Mniej znaczy więcej*) było przypisywane kolejno wielu twórcom: Walterowi Gropiusowi, Laszko Moholy-Nagy, Henriemu Guadier-Brzeska, Constantinowi Brancusi, Le Corbusierowi, w końcu Ludwigowi van der Rohe. W rzeczywistości napisane było po raz pierwszy przez angielskiego XIX-wiecznego poetę Roberta Browninga w poemacie *Andrea del Sarto* z 1855 roku. Podobnie jak hasło Bauhausu – *Forma podąża za funkcją*, to hasło stało się rozpoznawalnym wyznacznikiem estetyki minimalistycznej. Pomimo silnych wpływów Adolfa Loosa i Le Corbusiera, to z pewnością Mies van der Rohe, dążąc w swoich dziełach do abstrakcyjnej i geometrycznej materialności, wyrażenia grawitacji i ciężaru elementów konstrukcyjnych, napięcia statycznego zachowania i wewnętrznej siły każdego materiału, wykorzystał abstrakcję i esencjalność architektury do granic.

Zdumiewająca prostota jego odkryć jest wynikiem niekończącego się procesu sublimacji i krystalizacji idei. Dopóki idea ta nie stanie się rozbrajająco prosta, tak oczywista, że – zgodnie z przekonaniem Miesa – stanowi ostateczną prawdę.⁴⁰ Metodą jego pracy było sublimowanie idei do najwyższego stopnia czystości.

Siegfried Giedion podkreśla „integralność formy” pisząc, że Mies „podporządkował wszystkie formy skrajnej prostocie przez wydobywanie najistotniejszych właściwości każdego materiału i modelowanie detali konstrukcyjnych w pełnej skali tak długo, dopóki nie udało mu się usunąć wszystkich zbędnych wizualnych szczegółów”.⁴¹

Ryc. 3. *Pawilon Niemiecki* na wystawie w Barcelonie, Mies van der Rohe, 1929. Źródło: *ArchiSculpture - Dialogues between Architecture and Sculpture from the 18th Century to the Present Day*, red. M. Bröderlin, Fondation Beyeler, Riehen/Basle 2004

Fig. 3. German Pavilion at the International Exhibition, Mies van der Rohe, Barcelona, 1929. Source: *ArchiSculpture - Dialogues between Architecture and Sculpture from the 18th Century to the Present Day*, ed. M. Bröderlin, Fondation Beyeler, Riehen/Basle 2004



Abstrakcja, elementarna, prostokreślna geometria, przemysłowa standaryzacja, precyzja wykończenia, dosłowność w użyciu materiałów, surowość i brak ornamentu⁴² - te cechy Mies van der Rohe wprowadził do praktyki, dopełniając je o pewne transcendentalne aspekty, skupiając wszystkie swoje idee architektoniczne na niewidocznym znaczeniu,

³⁹ Ch. Jencks, op. cit., s. 167

⁴⁰ P. Blake, *Mies van der Rohe – architektura i struktura*, WAI F, Warszawa 1991; s. 26-27

⁴¹ S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, [w:] Ch. Jencks, op. cit., s. 112

⁴² Te cechy architektura modernistyczna będzie później dzielić ze sztuką minimal artu; Mies van der Rohe jest również tym, którego skupienie się na detalach i materiałach umieszcza go najbliżej dzisiejszych minimalistów.

które wykracza poza formę. Z czysto formalnego punktu widzenia architektura, która odnosi się do niczego poza sobą i nie apeluje do intelektu, daje pierwszeństwo bezpośredniemu doświadczeniu przestrzeni i materiałów.

W Berlinie Mies uległ wpływom Petera Behrensa w imitowaniu czystych, wyrazistych i prostych form neoklasycystycznych XIX-wiecznego niemieckiego architekta Karla Friedricha Schinkla. To właśnie on wpłynął najbardziej na Miesa w jego poszukiwaniach *Gesamtkultur (nowej uniwersalnej kultury w całkowicie zreformowanym, stworzonym przez człowieka środowisku)*. Mies, dzięki znajomości dzieł Schinkla i tradycji klasycznej, rozwinął koncepcję „uniwersalnego budynku”. Jak klasycyści, którzy wierzyli, że ludzkość potrzebuje nie specjalnego, lecz uniwersalnego rozwiązania twierdził: „Kłopot polega na tym, że większość architektów stara się wynaleźć za każdym razem coś nowego. Najważniejszą rzeczą jest bardzo powolne dojrzewanie formy. Powinniśmy udoskonalać to, co znane”⁴³. Niezwykłą wartością prac Miesa jest ich ponadczasowość. To właśnie odrzucanie przemijających nowinek i dogmatów oraz koncentracja na czystej formie i czystym detalu stanowi o ponadczasowości jego dzieł.

Doświadczenie Miesa van der Rohe bezsprzecznie skierowało architekturę w stronę prostoty. Jego zdanie „*Less is more*” podkreśla ponadczasową wartość tego, co dzisiaj nazywamy minimalizmem.

Modernizm – krytyka, reakcja

Rozwój stylu międzynarodowego we wczesnych latach XX wieku był zwiastowany przez manifesty, które proklamowały piękno architektury bez ornamentu. Wielu czołowych architektów tych czasów rozwinęło obsesję „czystej” przestrzeni architektonicznej definiowanej przez funkcję i pozbawionej dekoracji – czystej, wydajnej i spokojnej. Rezultaty miały wywołać pozytywne emocje i działać jako przeciwieństwo stylów panujących wcześniej. Starano się ustanowić powiązanie między socjalnymi, kulturowymi i filozoficznymi wartościami. Motywacją było zastąpienie mieszczańskiego pragnienia ekstrawagancji uniwersalnie dostępną, utylitarną etyką.

Do lat 80. wzrastają wątpliwości dotyczące „szkodliwości” programu modernistycznego. „Główne punkty krytyki to pogorszenie się jakości materiałów budowlanych, negatywny psychologiczny wpływ przemysłowego wyglądu budynków i problematyczny stosunek między prywatną a publiczną przestrzenią.”⁴⁴ Zarzucano, że modernizm stał się szkołą stosowaną na świecie masowo i bezkrytycznie, ignorując warunki kulturowe i klimatyczne. Pomimo wad wychodzących z nieelastycznego stosowania jej nauk, mistrzowie ruchu modernistycznego stale inspirowali ruch w kierunku architektury prostoty. Część architektów zaczęła wracać do modernizmu w latach 90., szukając bardziej estetyki niż kontynuacji modernistycznego programu. Idea minimalistyczna nie jest prostym odrodzeniem wczesnych modernistycznych ideałów. Starano się „odideologizować”⁴⁵ modernizm, badać go jako język, wolny od ideologicznego i programowego przesłania surowego funkcjonalizmu. Ciągłe silne jest poczucie kontynuowanego mitycznego „nieskończonego projektu” tego stylu.

Powrót do architektury prostoty można traktować do pewnego stopnia jako rodzaj zrewidowanego modernizmu. Skorygowana wersja tego ruchu miałaby przynieść nową formalną trzeźwość, wykorzystując świadomie możliwości oferowane przez nowe materiały i nowe techniki.

⁴³ M. van der Rohe [za:] P. Blake, op. cit., s. 130

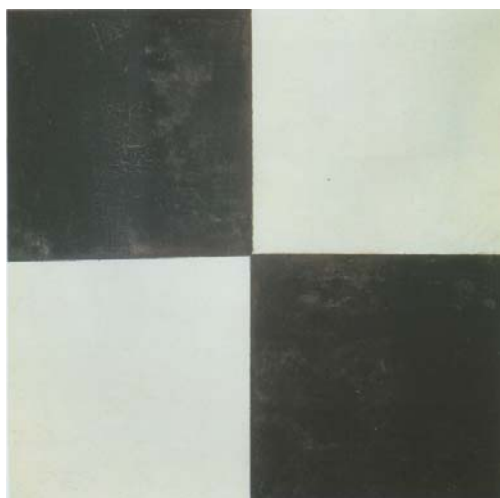
⁴⁴ C. Melhuish, *Domestic Architecture & Cultural Values in the 1990s*, [w:] C. Melhuish, *Modern House 2*, Phaidon, London-New York 2001, s. 5

⁴⁵ A. Zaera, *A Conversation with David Chipperfield*, [w:] „ElCroquis” 2004 nr 120, s. 13

Awangarda początku XX wieku

Ważnymi poprzednikami nurtu tendencji minimalistycznych lat 90. są również przedstawiciele awangardowych ruchów związanych z przełomem, jaki dokonał się w sztuce na początku XX wieku. Procesy myślowe i radykalna abstrakcyjna kreatywność artystów wczesnych lat 20. XX wieku towarzyszyły poszukiwaniom w dziedzinie architektury. Artyści dzielili wiarę, że teoretyczna abstrakcja zapewniała nowy poziom kulturowego osiągnięcia. Znamienne jest przy tym, że – jak pisze E. Lucie Smith – „idea redukcji środków wyrazu artystycznego stała się żywotnym problemem podejmowanym przez artystów ze szczególną częstotliwością w momentach, kiedy interesowali się specjalnie możliwościami poszerzania granic sztuki”.⁴⁶

Redukcja dzieła sztuki do jego esencjalnych, strukturalnych elementów, użycie technik przemysłowych i zmiana statusu widza były aspektami eksplorowanymi przez artystów rosyjskiej awangardy. Kazimierz Malewicz rozwinął malarstwo o radykalnie uproszczonej treści w *Czarnym Kwadracie* (1913-15) i napisał o nim: kwadrat = odczucie = nic poza odczuciem. Opisał go jako „poziom zerowy” malarstwa. W 1917 roku doszedł do skrajnego punktu swoich poszukiwań, malując monochromatyczny *Biały kwadrat na białym tle*, w którym biały kwadrat umieszczony ukośnie na białym tle odróżnia się tylko fakturą farby. Natomiast *Monument III Międzynarodówki* (1919-1920) Władimira Tatlina, fantastyczna trójwymiarowa rzeźba oraz *Wiszące Konstrukcje* (1920-21) Aleksandra Rodczenki wymagały aktywnej, fizycznej obecności widza. Artyści rosyjskiego konstruktywizmu używali również materiałów dla ich wrodzonych cech, nie traktując ich jako imitacji czegoś.



Ryc. 4. *Czarne kwadraty na białym tle*, Kazimierz Malewicz, 1915. Źródło: www.rosizo.ru

Fig. 4. *Black Squares on White*, Kazimir Malevich, 1915. Source: www.rosizo.ru



Ryc. 5. Projekt Stacji w Gdyni, Władysław Strzemiński, 1923, (rekonstrukcja modelu 1978). Źródło: *ArchiSculpture - Dialogues between Architecture and Sculpture from the 18th Century to the Present Day*, red. M. Brüderlin, Fondation Beyeler, Riehen/Basle 2004

Fig. 5. Project for a Station In Gdynia, Władysław Strzemiński, 1923. Source: *ArchiSculpture - Dialogues between Architecture and Sculpture from the 18th Century to the Present Day*, red. M. Brüderlin, Fondation Beyeler, Riehen/Basle 2004

⁴⁶ E. Lucie-Smith, *Minimal Art* [w:] *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, T. Richardson (red.), Warszawa 1980, s.362 [za:] M. Brataniec, *Architektura minimalizmu, czyli o porządku kontemplacji*, „Architektura” 1996 nr 5, s. 47

Minimal art

Architektura prostoty lat 90. XX wieku wywodzi się zatem w równym stopniu ze wspomnianych wyżej modernistycznych idei purystycznych i redukcjonistycznych (czystości i powściągliwości formy, która reprezentuje konstrukcję i funkcję), co z amerykańskiej sztuki minimal artu lat 60. i 70. XX wieku.

1968 był rokiem, który symbolicznie zaznaczył koniec ruchu modernistycznego i wyłonienie się kultury postmodernistycznej. Był to też rok, w którym minimalizm jako aktualny dostał nie tylko swoje imię, lecz definicję dzięki tekstom Clementa Rosenberga, Barbary Rose, Harolda Rosenberga, Irvinga Handlera i Richarda Wollheima, a w Berlinie oddano do użytku *Neuenationalgalerie* ostatni budynek Miesa za jego życia. Był to również rok otwarcia wystawy „*Minimal Art*” zorganizowanej w Gemeetmuseum w Hadze, która później była prezentowana w Düsseldorfie i Berlinie. „W odniesieniu do minimal artu rok 1968 może być traktowany jako podwójna historyczna cezura. Z jednej strony ugruntował się jako ruch wart wystawiania w Europie, a z drugiej, przypisani mu artyści do tego czasu albo w pełni rozwinęli podstawy swojej pracy lub dyskurs minimalistyczny porzucili.”⁴⁷

– Geneza

Pomimo iż twórcy minimal artu deklarowali, że ich sztuka jest amerykańska i w opozycji do europejskich tradycji, takie całkowite oderwanie nie wydaje się możliwe. Niektórzy krytycy próbowali wysledzić genealogię minimalizmu od esencjalnej, geometrycznej abstrakcji obrazu Malewicza *Białe na białym*. Inni przywoływali prace hiszpańskiego rzeźbiarza Jorge Oteiza z lat 50. jako rodzaj rzeźbiarskiego protominimalizmu. W pewnym momencie Robert Morris odniósł się w tekście do Tatlina i Rodczenki (*Notes on Sculpture*), a Dan Flavin (*Monument I to Vladimir Tatlin*, 1964) zadedykował jedną ze swoich instalacji świetlnych Tatlinowi, co stawiało rosyjskich konstruktywistów jako inicjatorów autonomicznej tradycji w sztuce nowoczesnej. Pomimo tendencji do zadeklarowanej autonomiczności Carl Andre z kolei zwracał dużą uwagę na prace Constantina Brancusiego, którego *Endless Column* (1937-1938) uważał za istotną dla własnej pracy *Lever*.⁴⁸

Pewne jest, że to malarstwo amerykańskie lat 40. i 50. XX wieku, a szczególnie późniejsza idea obrazu o statusie obiektu, który dzieli przestrzeń z widzem, uitorowały drogę głównym aspektom minimal artu.⁴⁹ Koncentracja na trójwymiarowych obiektach w przestrzeni, które nie odnosiły się ani metaforycznie, ani symbolicznie do niczego poza sobą (co stanowiło odrzucenie podstaw współczesnej rzeźby), spowodowała powstanie sztuki, która przestała się mieścić w ramach tradycyjnych konwencji modernizmu. Krytyk Michael Fried w eseju z 1967 roku *Art and Objecthood* zarzuca sztuce minimal artu pogwałcenie dwóch zasad modernizmu jakimi są: wyraźna granica pomiędzy sztuką i nie-sztuką oraz nieczytelny podział na gatunki. Granica została zdecydowanie przesunięta.

– Nazwa

Primary Structures, *Specific Objects*, *ABC Art*, *Cool Art*, *Negative Art*, *Literalist Art*, *Nihilist Art* to kilka nazw przewijających się w krytyce pierwszych wystaw nowej sztuki. W końcu, w styczniu 1965 roku pojawił się artykuł angielskiego filozofa sztuki Richarda Wollheima, którego tytuł odniósł sukces we wszystkich językach i został ostatecznie zaakceptowany: *Minimal Art*. Godne uwagi jest jednak to, że Wollheim w swoim eseju, ilustrując tezę o minimalizacji treści artystycznej zauważalnej w wielu dziełach ostatnich 50 lat, nie powołał się na żadnego z artystów, wkrótce z tą konkretną nazwą kojarzonych.

⁴⁷ D. Marzona, *Minimal Art*, Taschen, Köln 2004; s. 11

⁴⁸ A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, op. cit., s. 27

⁴⁹ Najwcześniejszym stwierdzeniem dotyczącym minimal artu jest prawdopodobnie hołd Carla Andre złożony F. Stellii w *Preface to Stripe Painting* z 1959 roku, w którym wychwala redukcję obrazów z cyklu *Black Paintings* do esencjalnych formalnych elementów: „Art excludes unnecessary”, [za:] J. Meyer, *Minimalism*, Phaidon Press, London 2000, s. 193

Jego analizy dotyczyły neodadaistów z Adem Reinhardtem na czele, a przede wszystkim *ready-made* Marcela Duchampa, które podważały potrzebę samoekspresji i ukazania stanów emocjonalnych artysty. Pierwsza wystawa obiektów minimal artu pod nazwą „*Primary Structures*” odbyła się w 1966 roku w nowojorskim Jewish Museum.

W przeciwieństwie do terminu minimalizm, używanego do opisywania tendencji w tańcu, muzyce, literaturze, minimal art ogranicza się do sztuk wizualnych. Wymienia się pięciu kluczowych artystów, których obiekty, rzeźby i instalacje z pewnością umieszczane są pod tym terminem: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt i Robert Morris.

Jednak pomimo iż dwóch z nich, Donald Judd (*Specific Objects*, 1965) i Robert Morris (*Notes on Sculpture I & II*, 1966) swoimi pismami pierwsi stworzyło i określiło podstawę teoretyczną ruchu i przygotowało grunt dla swoich dzieł, żaden z artystów, których twórczość była dla określenia tego ruchu istotna nigdy nie zgodził się, by opisać ich jako artystów minimalistycznych⁵⁰. Angielski artysta David Batchelor twierdził: „problem z minimal artem polega na tym, że nigdy go nie było. Co więcej, większość artystów, których łączy się zazwyczaj z tym terminem, uważa go za pozbawiony znaczenia lub najgorszy z możliwych, wprowadzający tylko same nieporozumienia (...)”⁵¹. Może być to uzasadnione faktem braku jednolitej, konkretnej definicji tego, co powinno być pod tym terminem teoretycznie i estetycznie rozumiane.⁵² Potwierdza to również wielość nazw. Nigdy nie było żadnego manifestu, jedynie różne, a nawet sprzeczne punkty widzenia. Można jednak założyć, że bardzo krytyczna debata (szereg pism krytycznych autorstwa Mela Bochnera, Rosalind Krauss, Lucy R. Lippard, Barbary Rose, Roberta Smithsona) w latach 60. na temat dzieł może stanowić pewną rekompensatę. Jednak większość późniejszych prób definiowania minimal artu bazowała głównie na analizach wspólnych cech formalnych (wyjątkiem może być tekst Barbary Rose *ABC Art* z 1965 r.). Możliwe zdaje się założenie, że pomimo iż istniały prace mające wiele wspólnych cech, nigdy nie było jednego konkretnego, spójnego, lecz różne przenikające się minimalizmy. Michale Fried podsumowuje rozważanie na ten temat: „Od samego początku sztuka dosłowna urosła do miana czegoś więcej niż tylko epizodu w historii smaku. Można ją zaliczyć raczej do historii – niemalże historii naturalnej – wrażliwości; nie jest jakimś wyizolowanym epizodem, ale wyrazem ogólnego i wszechobecnego stanu”⁵³. Pewne jest, że termin ten wymyka się jednoznacznym definicjom.

– Odrzucenie ekspresjonizmu

W latach 50. XX wieku scena sztuki zdominowana była przez ekspresjonizm abstrakcyjny i pomalarski abstrakcjonizm (Post-Painterly Abstraction – reprezentowany między innymi przez Ellswortha Kelly’ego, Kennetha Nolanda), które miały prezentować bezpośrednie połączenie między wewnętrzną psychologią artysty i iluzjonistycznym wnętrzem obrazu. Nowi artyści chcieli odrzucić sztukę, która była metaforą ludzkich emocji. Odrzucenie zmaterializowało się w pracach, które negowały unikalność, prywatność i niedostępność doświadczenia. Praca mogła być natychmiast ogarnięta w całości. Wszystko co było do zobaczenia w obiekcie to jego realne istnienie. Skąd zwrócenie się ku uniwersalnej, neutralnej geometrii, której radykalna abstrakcja próbuje eliminować jakąkolwiek obecność ludzkiego ciała w dziełach i powstrzymuje projekcje jakichkolwiek psychologicznych inklinacji. „Żadnych iluzji, żadnych iluzji”⁵⁴, mówił Donald Judd.

⁵⁰ „Ostatnio wiele pisze się o sztuce minimal art, lecz nie znam nikogo, kto przyznałby się do tworzenia takich rzeczy. Dlatego też, wydaje mi się, że nazwa ta stanowi część sekretnego języka używanego przez krytyków sztuki do komunikacji między sobą na łamach magazynów o sztuce.” Sol LeWitt [za:] D. Marzona, op. cit., s. 20

⁵¹ [za:] M. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003; s. 8

⁵² Brak konkretnej definicji jest znamienny również dla minimalizmu w architekturze.

⁵³ M. Fried, *Sztuka i przedmiotowość* (tłum. Magdalena Ślifirz) [w:] „Arteon” 2008 nr 1; s. 16

⁵⁴ A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, op. cit., s. 26



Ryc. 6. Widok instalacji *Primary Structures*, Jewish Museum, Nowy Jork, 27.04-12.06. 1966. Źródło: J. Meyer, *Minimalizm*, Phaidon Press, London 2000.

Fig. 6. *Primary Structures*, Jewish Museum, New York, 27.04-12.06. 1966. Source: J. Meyer, *Minimalizm*, Phaidon Press, London 2000.



Ryc. 7. Widok instalacji – *Lever*, 1966, *Well*, 1964, *Pyramid (Square Plan)*, 1959, Carl Andre, Guggenheim Museum, Nowy Jork, 1970. Źródło: J. Meyer, *Minimalizm*, Phaidon Press, London 2000.

Fig. 7. *Lever*, 1966, *Well*, 1964, *Pyramid (Square Plan)*, 1959, Carl Andre, Guggenheim Museum, New York, 1970. Source: J. Meyer, *Minimalizm*, Phaidon Press, London 2000.



Ryc. 8. *Bez tytułu*, Donald Judd, 1990 (pierwszy wzór 1965). Źródło: J. Meyer, *Minimalizm*, Phaidon Press, London 2000.

Fig. 8. *Untitled*, Donald Judd, 1990. Source: J. Meyer, *Minimalizm*, Phaidon Press, London 2000.

Nastąpiło odrzucenie ideału dzieła sztuki zarówno jako nośnika osobistych ekspresji, jak też jakiegokolwiek innego intelektualnego lub metafizycznego znaczenia poza „znaczeniem ukrytym w różnych materiałach i procesie powstawania”.⁵⁵ Aby to osiągnąć (zlikwidować proces interpretacji), szukali „nośników” tak oczywistych i banalnych, że nie niosły one znaczenia. Zredukowane, „pozbawione dekoratywności formy są znakiem kierującym naszą uwagę na realność istnienia, przenosząc ją poza sferę zmysłowo poznawalną do niewidocznej istoty rzeczy”.⁵⁶

– Abstrakcja

Stąd nadrzędna staje się abstrakcyjna materialność sztuki – powstaje „prosty, nieredukowalny, niezaprzeczalny obiekt”.⁵⁷ Zamierzeniem było doprowadzenie do intelektualnej percepcji i zrozumienie dzieła poprzez czyste fizyczne, cielesne i zmysłowe doświadczenie. Prace minimalistyczne są skomponowane z dużych, natychmiast rozpoznawalnych, geometrycznych brył, z elementarnych, monolitycznych elementów, z kostkowych, trójkątnych, piramidowych form, z zestandaryzowanych elementów modularnych zorganizowanych w otwarte struktury i seryjne układy. Pewnego rodzaju intelektualną analizą stało się właśnie używanie sekwencji i różnego rodzaju matematycznych kombinacji. Cykliczność i modularność pojawia się u wielu artystów jako koncepcja, że dzieło jest wycinkiem czegoś większego, że jest to tylko wzór, który może być ekstrapolowany z dzieła i skończony w umyśle.

Minimalizm opierał się na fundamencie abstrakcyjno-geometrycznym. Dzieło, po sprawdzeniu formy do zarysu geometrycznego, miało ukazywać „pierwotne struktury” wiedzy (tytuł wystawy grupowej w 1966 roku). Terminem tym Robert Morris określa podstawę percepcji wizualnej, psychologiczny fundament wszelkiego doświadczenia estetycznego. Dla Richarda Serry „jedyna droga, która może nas zbliżyć do pierwotnego, pre-objektywnego świata, prowadzi przez użycie formy, która choć namacalna i materialna, angażująca bezpośrednio ciało widza, jest rygorystycznie niefiguratywna, uparczywie abstrakcyjna”.⁵⁸ Pojęcia geometrycznej abstrakcji, pustki i monochromatyzmu obecne we wcześniejszych artystycznych tendencjach zostały skonsolidowane w poszukiwaniu maksimum ekspresyjności – bez ekspresjonizmu – uzyskane za pomocą minimum środków.



Ryc. 9. Bez tytułu, Donald Judd, Chinati Foundation, Marfa, Texas, 1981. Źródło: www.saatchi-gallery.co.uk

Fig. 9. Untitled, Donald Judd, Chinati Foundation, Marfa, Texas, 1981. Source: www.saatchi-gallery.co.uk

⁵⁵ M. Craig-Martin, *The Art Of Context*, [za:] C. Melhuish, *On Minimalism In Architecture*, op. cit., s. 10

⁵⁶ Fragment tekstu z ulotki informującej o działalności Muzeum Sztuki Reduktywnej w Świeradowie-Zdroju, powołanego przez „Fundację Gerarda (Błum Kwiatkowskiego) na rzecz Sztuki Współczesnej”, z 1998 roku [w:] T. Głowacki, *Minimalizm - moda lat 90. czy stałe poszukiwanie doskonałości i absolutu*, [w:] *Moda w architekturze. Materiały VI Sympozjum [Teoria a Praktyka w Architekturze Współczesnej]*. Rybna, 28-29 czerwca 2001. Gliwice: Wydaw. Sympozjalne KUiA PAN 2001, s. 76

⁵⁷ EC Gosen w eseju do katalogu wystawy Art of Real w Tate, London, 1968; [za:] C. Melhuish, *On ...*, op. cit., s. 10

⁵⁸ R.E. Krauss, *Richard Serra/Rzeźba* [w:] *Richard Serra*, katalog wystawy w Narodowej Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa, s. 25

– Materiały

Użycie materiałów przemysłowych i budowlanych – cegieł, paneli drewnianych, stali, aluminium, plastiku, miedzi, lamp fluorescencyjnych, luster, tafli szkła – oraz przemysłowe wykonanie samych prac prowadziło do idealnej abstrakcji wykończenia (kontrolowana gładkość obiektów minimalistycznych) i zamazywało jakiegokolwiek znaki interwencji artystycznej. Dzieła nie miały ani śladów indywidualnego wykonania, ani nie pozwalały na dedukcje na temat psychiki ich twórców. Materiał był traktowany nominalnie, powierzchownie, był „dosłowny” i nie zamierzał udawać czegoś, czym nie jest. Dan Flavin mówił: „Nie jest najistotniejsze czy pobrudzę sobie ręce. Domagam się sztuki, która jest sposobem myślenia”.⁵⁹ Następuje czysta demonstracja materializmu.

Praca artysty zbliża się do pracy architekta, sztuka jako idea zbliża się do konceptualizmu charakteryzującego się zaniechaniem aktu twórczego – przeniesieniem go w sferę wyobraźni. W części dzieł następuje zgoda na dematerializację sztuki, tu idea zaczyna przeważać nad materialnością (Sol LeWitt). Koncepcja staje się krystalicznym „produktem” intelektu artysty. Efekt, wizualne ucieleśnienie nie jest jedynym celem. To akt twórczy wraz ze skończonym przedmiotem stanowi o całości koncepcji twórczej. „Sama forma jest ważna w sposób ograniczony, stanowi gramatykę całego dzieła totalnego”.⁶⁰ Stworzone dzieło nie będące odbiciem danych emocjonalnych, staje się wynikiem zimnych analiz. Nic nie jest pozostawione przypadkowi.

– Literalizm

To kończy z rodzajem rzeźby, która przechodząc od dosłownego do metaforycznego zmienia jeden materiał w znak innego. Unikając iluzjonizmu, obiekty są interesujące przez ich materiał, formę, kolor i bryłę, brane za to czym są, a nie za to, co mogą reprezentować. Frank Stella słynną tautologią podsumował swoje rozważania: „Moje malarstwo opiera się na fakcie, że jest tam tylko to, co może być widziane. To jest naprawdę obiekt. (...) To co widzisz jest tym co widzisz”.⁶¹

To pociąga za sobą przejście od reprezentacji do prezentacji, od sfery przejawiania się do sfery rzeczywistości. W obiektach bez narracyjnych i symbolicznych ambicji, zarówno figuratywnych, jak i abstrakcyjnych, widz może natychmiast uchwycić ideę, formę i wartość pracy. Znaczenie i potencjalne piękno tych podstawowych struktur tkwiło w klasycznych aspektach formalnych: porządku, proporcji, mierze i rytmie. Chodziło również o przededefiniowanie znaczenia rzeźby poczynając od fundamentalnych aspektów, jak wertrykalność, horyzontalność, waga, grawitacja, relacje między formą a materiałem i przestrzenią pracy – miejscem specyficznym dla niej (site specific pieces).⁶²

Artyści dążyli do tego, by dzieło sztuki było traktowane jako rzecz sama w sobie, a nie jako przedstawienie lub symbol czegoś, co może istnieć pełniej i realniej gdzieś indziej. Malarz Robert Ryman przez nanoszenie linii na powierzchnię obrazu podkreślał jego odbiór jako przedmiotu, czegoś o fizycznej tożsamości. Podobny efekt można znaleźć w płótnach i metalowych reliefach Lucio Fontany, gdzie cięcia i przebicia są sposobem uzyskania fizyczności obiektu. Nie ma innej prawdy oprócz chwilowego spotkania z „empiryczną rzeczywistością”.

Powstają obiekty nie wyrażające nic poza ich własną „przestrzennością, materialnością, tymczasowością” (Dan Flavin), nic poza „ciężarem” i „przestrzennym ruchem” (Richard

⁵⁹ A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, op. cit.; s. 27

⁶⁰ S. LeWitt [za:] *Mel Bochner, The Serial Attitude* [1967], [w:] J. Meyer, op. cit., s. 228

⁶¹ A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, op. cit., s. 27

W swoich pracach Stella zradyzalizował antyiluzjonistyczne tendencje w malarstwie amerykańskim w stopniu niezrównanym przez spłaszczenie przestrzeni obrazu, ukazanie jego charakteru jako obiektu, odrzucenie a priori jakiegokolwiek odwoływania się w obrazie.

⁶² F. Poli, *Minimalist Sculpture. Environmental and Architectonic Aspects*, [w:] *Architecture & Arts*, G. Celant (red.), Skira, Milan 2004, s. 429

Serra), które ukazują jedynie „struktury pierwotne” w nich zawarte (Tony Smith, Robert Morris).⁶³

– Przestrzeń

Pojęciem, które uległo największym zmianom w XX wieku było pojęcie przestrzeni. Za prekursorów można uznać konstruktywistów rosyjskich, ale to twórcy lat 60. XX wieku, odkrywając, że dyskurs o dziele sztuki powinien rozciągać się poza jego zwykłą fizyczną obecność, wnieśli w tym zakresie najwięcej w dziedzinie sztuk plastycznych. Logika minimalizmu była bardzo silnie związana z rozwojem przestrzennym. Nastąpiło przejście od dominacji dwuwymiarowej do przestrzeni trójwymiarowej, od malarstwa do rzeźby, od obiektu do environmentu. Artyści swoimi dziełami chcieli silnie ingerować w przestrzeń i prowadzić z nią dialog, formując współzależność między dziełem sztuki a jego otoczeniem w zupełnie nowy sposób.

Ryc. 10. Te Tuhirangi Contour, Richard Serra, Kaipara, Nowa Zelandia, 1991-2001. Źródło: www.andrewward.com

Fig. 10. Te Tuhirangi Contour, Richard Serra, Kaipara, New Zealand, 1991-2001. Source: www.andrewward.com



Odrzucając metafizykę sztuki, przez bezpośrednią koncentrację na konkretnym doświadczeniu i percepcji dzieła, minimal art zmienił rolę widza i przestrzeni w odbiorze dzieła. Robert Morris teoretyzuje doświadczenia minimal artu w odniesieniu do dwóch percepcyjnych modeli: psychologii Gestalt (jako teorii percepcji) i fenomenologii Maurice Merleau-Ponty, który twierdził, że „człowiek wewnętrzny nie istnieje”.⁶⁴ Oddziaływanie obiektów minimalistycznych jest nieuniknienie rejestrowane przez percepcję. Nie jest istotne to co rzeczy znaczą, gdyż nie znaczą nic więcej niż bycie rzeczami, lecz jak są percypowane. Ich forma i pozycjonowanie odbijają się na względnej naturze perspektywy i miejscu, w jakim się znajdują, wliczając architekturę.

Obiekt anektował przestrzeń łącznie z ciałem widza na swoją wyłączność. Aktywny dialog między dziełem a widzem staje się niezbędny. Krytyk Michael Fried odrzucał nawet minimal art jako „teatralny”, gdyż w jego opinii był on bez odbiorcy niekompletny. Twierdził, że: „Wrażliwość sztuki dosłownej jest teatralna, ponieważ przede wszystkim dotyczy aktualnych okoliczności, w których widz ma kontakt z dziełem dosłownym. (...) Podczas gdy w poprzedniej sztuce to, co miało wypływać z dzieła było zawarte bezpośrednio w nim.”⁶⁵ W centrum działalności artystycznej twórców Minimal Art'u znalazło się odkrycie nowej, „obejmującej” przestrzeni, którą chcieli stworzyć przez rozpuszczenie granic wokół dzieła

⁶³ G. Auer, *On the Usefulness of Nothing. Minimalist Forms and Formulae in Architecture*, „Daidalos” 1988 nr 30, s. 96

⁶⁴ A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, op. cit.; s. 34

⁶⁵ M. Fried, op. cit., s. 19

sztuki, pozwalając dziełu przeniknąć w przestrzeń wokół niego. Ściany, podłogi, przestrzeń stały się rozwinięciem dzieła, a jego końcowa wymowa jest wręcz przez wymiary przestrzeni architektonicznej definiowana. Zamazuje się granica gdzie zaczyna się dzieło sztuki, a gdzie kończy architektura. „Przestrzeń bardziej niż forma jest w centrum ruchu minimalistycznego, ideą minimalizmu jest rozwój aktywnej przestrzeni, która w sposób radykalny zmienia znaczenie przedmiotu jako sztuki, gdy widz ma świadomość własnej percepcji, poruszając się w dynamicznej przestrzeni.”⁶⁶

– Architektura – nie sztuka

Wiele ze sposobów postępowania wykorzystanych przez artystów minimal artu było proponowanych i wprowadzanych do praktyki przez architekturę modernizmu – architektoniczna abstrakcja, ekonomia języka i znaczeń, techniki produkcji przemysłowej, dosłowne użycie materiałów i brak ornamentów.⁶⁷ Pomimo iż paraarchitektoniczne aspekty obiektów minimalistycznych są niezaprzeczalne: silne poczucie miejsca, materialność, wolność od przedstawialności, separacja idei od wykonania, zjawisko zbieżności sztuki i architektury jest jasno przez artystów odrzucane. Artyści zaprzeczają tak silnym powiązaniom między tymi dwiema dziedzinami. Sol Le Witt twierdził: „Architektura i trójwymiarowa sztuka stoją w całkowitej sprzeczności. Pierwsza kreuje przestrzenie o określonej funkcji. Architektura musi być praktyczna, albo jest pomyłką. Sztuka nie jest celowa. Kiedy sztuka trójwymiarowa zaczyna przybierać wartości architektury – takie jak tworzenie przydatnych przestrzeni – jej funkcja artystyczna jest osłabiona”.⁶⁸ Richard Serra natomiast zarzuca architektom, że ograniczają się do działania na powierzchni, a nie w przestrzeni. Jego twórczość jest oparta na bliskości z architekturą, uważa ją za jedyny język plastyczny, który oferuje szansę na obchodzenie, patrzenie, na zmiany pozycji. Chce by jego rzeźby były „architektoniczną dramatyzacją przestrzeni służącą warunkowaniu psychologicznych stanów samodoświadczenia”.⁶⁹ Rzeźbiarz Tonny Cragg zapytany o architektoniczne zaplecze swoich prac, odpowiedział: „Architekt myśli o użyteczności swoich obiektów, artysta tylko je kreuje. Te dwie dziedziny bardzo się od siebie różnią”.⁷⁰

Jednak w *Nothing Less than Literal* Mark Linder pokazuje, jak sztuka minimalistyczna lat 60. XX wieku była przenikana przez architekturę, co spowodowało przekształcenie obydwóch tych dyscyplin. Linder śledzi wymianę koncepcji, myśli i technik pomiędzy architekturą i sztuką. „Architektura w dyskursie wokół minimalizmu jest istotna, by zrozumieć rekonfigurację przestrzeni pomiędzy architekturą, malarstwem i rzeźbą, która nastąpiła w latach 60. XX wieku. Każda z dyscyplin była zaplątana w wydarzenia z roku 1967 i każda wyłoniła się z tych wydarzeń ze znaczącą rekonfiguracją technik i idei.”⁷¹

Dyskusja pomiędzy architekturą a sztuką pojawia się na nowo, gdy poruszamy się w kręgu minimalizmu, koncentruje się wokół podobieństw i różnic. Donald Judd stwierdził: „Istnieje odwieczna kwestia formalizmu w architekturze i rzeczowość w sztuce. W jednym z moich aforyzmów powiedziałem, że nie tyle funkcja tworzy formę, co forma nigdy nie

⁶⁶ M. Auping, *Beyond the Sublime*, katalog Minimalism, Tate Gallery, Liverpool, 1989 [za:] G. Picazo, *Minimalistyczna przestrzeń i czas*, [w:] V. E. Savi, J. M. Montaner, *Less is more – minimalismo en arquitectura y otras artes*, Barcelona 1997; s. 116

⁶⁷ „Osobliwie, sztuka i architektura szły tymi samymi drogami, formalnie równoległymi lecz filozoficznie różnymi, a nawet przeciwnymi. Rzeźba uwolniła się od jarzma antropomorfizmu, w formie posągów i monumentów, przez uciekanie się do absolutnej abstrakcji niepomnej jakichkolwiek symboli i funkcji poza tą czystą formę. Ze swej strony, architektura zmierzała drogą funkcjonalizmu: forma była zdeterminowana przez funkcję, bez żadnych stylistycznych lub figuratywnych ustępstw.” [w:] A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, op. cit., s. 56-57; a Hal Foster twierdzi, że w pewnych aspektach minimalizm jest bardzo powiązany z tym co odrzucał: „Minimalism „threatens” and „break” with Modernist practice, but it also „consummates” it” [w:] H. Foster, *The Crux of Minimalism*; s.162 [za:] James Meyer, op. cit., s. 41

⁶⁸ *Art minimal I und II*, Katalog Musée de l'art contemporain, Bordeaux 1987 [w:] G. Auer, op. cit., s. 96

⁶⁹ Ibidem, s. 97

⁷⁰ [za:] A. Kwestorowska, *Nieuzyteczne symbiotyzmy*, [w:] „Arteon” 2003 nr 10 (42), s. 9

⁷¹ M. Linder, *Nothing Less Than Literal – Architecture after Minimalism*, MIT Press, Cambridge 2005, s. 2

niszczy funkcji (...).⁷² Znamienne jest, że porównywanie dzieł minimal artu i architektury minimalistycznej odbywa się głównie w płaszczyźnie formalnej. Środki wyrazu, jakimi operuje przestrzenna sztuka minimalistyczna są podobne, a w wielu wypadkach nawet wspólne. Jednak podstawa ideowa sztuki i architektury jest w wielu aspektach inna. Zapewnienie, że architektoniczne użycie formalnych zasad projektowych czerpanych z minimal artu mogłoby ustanowić kontynuację pomiędzy minimal artem a architekturą minimalistyczną jest jednym z najczęściej kultywowanych nieporozumień minimalizmu. Powód tej sprzeczności leży w fakcie, iż artyści minimal artu nie używali zasad projektowych dla samej zasady, lecz jako środka do uzyskania konkretnego efektu.

Można podsumować, że podobieństwa pomiędzy „minimalistyczną” architekturą począwszy od końca XX wieku i sztuki lat 60. są bardziej sprawą wizualnych podobieństw niż rozwinięciem szczególnych motywacji i sytuacji, które zainspirowały i sprowokowały artystów lat 60. Jednak wpływ tych dyscyplin na siebie jest niezaprzeczalny. Podobieństwa formalne nie pozwalają na ich przeoczenie.

ROZWIĘTE TENDENCJE MINIMALISTYCZNE W ARCHITEKTURZE

Pomimo iż nie „zatwierdzono” jednoznacznie istnienia stylu minimalistycznego w architekturze, a etykieta minimalistyczna jest przez wielu twórców i krytyków odrzucona⁷³, jest na pewno faktem, że w latach 80. XX wieku nastąpił zwrot ku większemu rygowi w projektowaniu, polegający na stosowaniu elementarnej geometrii, modularności i brył zredukowanych do ich esencji. W tej ekstremalnej tendencji redukcjonistycznej potrzeba ograniczenia pokus w stosunku do form realizowana była głównie poprzez koncentrację na geometrii, co przyczyniło się do powstania nowego rodzaju formalnych kompozycji. Jak pisze John Barth „minimalizm” „to estetyka, której główną zasadą jest zwiększenie artystycznego efektu poprzez radykalne ograniczenie środków wyrazu, nawet wówczas, kiedy przez taką oszczędność ucierpieć mogą inne wartości dzieła: jego pełnia, bogactwo lub precyzja wymowy”.⁷⁴

„Wiele architektur” – piszą Annalisa Avon i Giovanni Vragnaz w tekście dotyczącym minimalistycznych aspektów w architekturze – „w różnych kulturowych i geograficznych kontekstach, zdaje się czerpać z procesów erozji i ekstremalnego formalnego uproszczenia. (...) Minimalizm, zamiast męczyć się w słowie określającym zjawisko ograniczone do sztuki, rozprzestrzenia się i konsekwentnie staje się przydatnym pojęciem na opisanie czegoś, co jest prawdopodobnie epokowym zjawiskiem w kulturze architektonicznej.”⁷⁵ Mimo że różnorodność działań może sugerować brak jednej formalnej szkoły, jednak termin „minimalizm” stał się w debacie architektonicznej pojęciem przydatnym na opisanie czegoś, co stało się w kulturze architektonicznej zjawiskiem ważnym, mającym wielu zwolenników.

Czas

Po kryzysie tożsamości, który opanował ruch modernistyczny w architekturze w latach 60. XX wieku, jednym z teoretycznych zadań twórców było powtórne ocenianie prac mistrzów architektury modernistycznej. Kryzys, który nastąpił nie tylko w architekturze, lecz w sztukach wizualnych w ogóle (w sztuce panuje abstrakcja pomalarska ogłoszona przez Clementa Greenberga), spowodował, że artyści szukali różnych alternatyw i podejmowali radykalne działania. Pomiędzy nimi minimal art i pop art stanowiły dwa przeciwstawne

⁷² D. Judd, *Écrits, 1963-1990*, D. Lelong (red.), Paris 1991 [za:] G. Picazo, *Minimalistyczna przestrzeń i czas*, op. cit., s. 121

⁷³ Flavin Judd twierdził, że Donald Judd nienawidził słowa minimalizm a Tony Fretton w imieniu większości architektów stwierdza: „Jak wszyscy inni wypieram się jakiegokolwiek wiedzy na temat minimalizmu”, [w:] P. Vice, *Minimalism and the Art of Visual Noise*, „Architectural Design” 1994 nr 110, s. 16

⁷⁴ J. Barth, op. cit., s. 23

⁷⁵ F. Poli, op. cit., s. 430

podejścia, obydwa mające swoje źródła w tym samym niezadowoleniu z subiektywizmu tradycji ekspresjonistycznej i formalizmu malarstwa o konwencjonalnych podstawach. Zagadnienie znaczenia stało się centralnym tematem artystów pracujących w ramach tych obydwu nurtów. Dla minimalistów celem był powrót do punktu zerowego – *Le degré zéro de l'écriture* (Stopień zero pisania), używając tytułu sławnego tekstu Rolanda Barthesa z 1953 roku. Dla pop artu znaczenia szukano w imitacji tradycyjnych lub nowych powtórzeniach popularnych ikon.



Ryc. 11. Uniwersytet Techniczny, Riegler Riewe, Graz, Austria, 1994-2001. Źródło: S. Cheviakoff, *Minimalismo/Minimalism*, Feierabend, Berlin 2003.

Fig. 11. *Technical University*, Riegler Riewe, Graz, Austria, 1994-2001. Source: S. Cheviakoff, *Minimalismo/Minimalism*, Feierabend, Berlin 2003.



Ryc. 12. *Casa Bernasconi*, Luigi Snozzi, Carona, Szwajcaria, 1988-1989. Źródło: J. Welsh, *Modern House*, Phaidon Press, London 1996.

Fig. 12. *Casa Bernasconi*, Luigi Snozzi, Carona, Switzerland, 1988-1989. Source: J. Welsh, *Modern House*, Phaidon Press, London 1996.

W architekturze rozwój następował równolegle. W obliczu niemożliwych do obrony wzorów tradycji modernistycznej byli tacy, którzy szukali, przez powrót do czystych źródeł architektury i puryzmu ruchu modernistycznego, fundamentalnych słów, podstawowych gestów języka architektury. Inni w znaczącym kontraście wierzyli, że to rozprzestrzenienie popularności lub architektury klasycznej w postaci dekorowanych form eklektycznych może być źródłem odnowienia znaczenia w architekturze⁷⁶

Fenomenologiczna natura, czystość architektoniczna i stosunek do miejsca twórców minimal artu miały niewątpliwie bardzo duży wpływ na młodszą generację architektów w czasach, gdy Venturi głosił dokładne przeciwieństwo tego, za czym stał „ruch minimalistyczny”. Szeroko rozumiane tendencje minimalistyczne mogłyby być w pewnym sensie odrodzeniem wczesnych modernistycznych celów i form. Zainteresowanie otwartością i kontynuacją przestrzeni, generującą głównie horyzontalną architekturę, redukcja detali do minimum, razem z odrzuceniem tradycyjnych architektonicznych form i konwencji, gra naturalnego światła na białych powierzchniach, są powszechne dla obu generacji architektów i nadają pracom pewne podobieństwo w wyglądzie. Główna różnica jest jednak w samym koncepcie „minimalizmu”. Różnice istnieją w podejściu do aspektu funkcji. Wczesny modernizm wykazywał mechanistyczne i przemysłowe podejście – dom maszyny-

⁷⁶ I. de Solà-Morales, *Mies van der Rohe and the Degree Zero*, [w:] „Lotus International” 1994 nr 81, s. 23-24

na do mieszkania, stawiając funkcjonalizm jako cel sam w sobie. „Minimalizm” realizuje program funkcjonalny w prosty sposób jako środek do celu, którym jest stworzenie doświadczenia zmysłowej i niezakłóconej przestrzeni. Nie należy go zatem utożsamiać jedynie z celowym, automatycznym utylitaryzmem i pragmatyzmem.

Wczesne budynki Alvaro Sizy, Ligi Snozziego, Eduardo Souto de Moury lub Tadao Ando były traktowane jako architektura nowomodernistyczna. Z ulgą stwierdzono, że w architekturę modernistyczną można zainwestować wartości, które przypisywano jedynie architekturze historycznej – dobre materiały, rozważenie światła, piękne przestrzenie.⁷⁷ Architektura Barragana, Sizy, Ando jest traktowana równocześnie jako regionalna wersja modernizmu, którą Kenneth Frampton uważał nawet za jej bogatszą wersję, gdyż akceptowała regionalne warunki.

W latach 90. XX wieku nadal podkreślano wartość prostoty, skromności i naturalności w projektowaniu, w reakcji przeciwko nadmiarowi materialnemu lat 80. W architekturze trwał odwrót od przesadzonych gestów formalnych, ekstrawaganckich materiałów i wyraźnych detali oraz powrót do linearnej prostoty ortogonalnej geometrii.

Miejsca

Pomimo iż tendencje minimalistyczne nie są ograniczone ramami przestrzennymi, są miejsca, gdzie szczególnie przyjął się taki sposób myślenia w projektowaniu. W literaturze stosowane są nazwy pochodzące od krajów: *London Minimal* – John Pawson, Tony Fretton, David Chipperfield, Caruso St. John, David Adjaye; *Mediterranean Minimal* – Caludio Silvestrin, A. C. Baeza, Eduardo Souto de Moura, *Swiss Minimal* – Peter Zumthor, Herzog& de Meuron, Diener & Diener, Meili+Peter, Gigon/Guyer, *Japan Minimal* – Tadao Ando, Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, Shingeru Ban, Shinichi Ogawa.

Wydaje się, że miejsca te są szczególnym skupiskiem tego rodzaju architektury bądź z powodu występującej tam tradycyjnej architektury o pokrewnej estetyce (Japan, Swiss, Mediterranean) bądź z powodu społecznej i kulturowej łatwości w przyjęciu tego rodzaju estetyki spowodowanym wymieszaniem kulturowym (Londyn). Miejsca takie jak Japonia są bardziej podatne na formuły minimalistyczne również ze względu na gęstość zaludnienia i zabudowy, sposób życia mieszkańców oraz klimat.

Międzynarodowa renoma, jaką cieszą się architekci, jest budowana głównie przez magazyny, prace publikowane, projekty konkursowe i wystawy. Również dzięki temu podtrzymywana jest wspólność języka na świecie, w miejscach wizualnie i fizycznie odległych, z silnie kontrastującymi, a nawet kolidującymi, środowiskowymi cechami i historią kulturalną.⁷⁸ W przypadku nurtu tendencji minimalistycznych ta wspólność języka jest spowodowana łączącą ideą architektury prostoty i/lub podwalinami modernistycznymi. „Minimalizm” zamieniony raczej w otwarty język niż zamknięty styl, oferował i oferuje nadal zestaw narzędzi i form wielu artystom.

Twórcy

Do wielkich prekursorów tendencji minimalistycznych w architekturze zalicza się, poza Miesem van der Rohe, Sigurda Lewerentza i Gunnara Asplunda, Luisa Barragána, Luigi Snozziego oraz Livio Vacchiniego. Współcześni architekci tworzący w ramach tendencji to między innymi: Tadao Ando, Eduardo Souto de Moura, Antonio Campo Baeza, Peter Zumthor, Herzog&deMeuron, David Chipperfield, John Pawson. Jak w przypadku każdej grupy artystów opatrzonych jedną etykietką, wymienionych architektów równie wiele dziełi ile łączy. Wielu z nich stworzyło na swój użytek własne nazwy-odmiany minimalizmu lub zostały przypisane im nazwy określające szczegółowo charakter ich twórczości.

⁷⁷ D. Chipperfield [za:] A. Zaera, *A Conversation with David Chipperfield*, op. cit., s. 13

⁷⁸ Ibidem, s.4

Twórczość meksykańskiego architekta *Luisa Barragána* to architektura pełna ciszy, lecz zarazem emanująca niezwykłą siłą. Początkowo architekt inspirował się tradycyjną architekturą hiszpańską i śródziemnomorską, następnie stał się wrażliwy na modernizm, by ostatecznie nadać swojej architekturze formę całkowicie wolną i odporną na wszelkie wpływy, inne niż te najgłębszej osobistej natury. Większość jego dzieł stanowiły prywatne obiekty o małej skali. Nie miał on nigdy tak szerokiego wpływu tak zwanych *form-givers* jak Mies van der Rohe i Le Corbusier, lecz w pewnym momencie jego oddziaływanie na innych twórców wzrosło⁷⁹. Jedną z jego wystaw prac nosiła znamienity tytuł *The Quiet Revolution*. Architekt w swojej twórczości analizował zapomniane zagadnienia pustki, ciszy, zatrzymanego czasu, podkreślał potrzebę poszukiwania spokoju, intymności, głębokiej duchowości, piękna i zachwyty. John Pawson pisze, że dla niego „poza urokiem dzieł o niesamowitej dyscyplinie, wdzięku i prostocie, architektura Barragána ucieleśnia powiązanie między świętym, uroczystym a codziennym i zwyczajnym”.⁸⁰



Ryc. 13. MA: Andalusia's Museum of Memory, Alberto Campo Baeza, Granada, Hiszpania, 2008. Źródło: <http://bryla.gazetadom.pl>.

Fig. 13. MA: Andalusia's Museum of Memory, Alberto Campo Baeza, Granada, Spain, 2008. Source: <http://bryla.gazetadom.pl>.



Ryc. 14. Łaźnie w Vals, Peter Zumthor, Gryzonia, Szwajcaria, 1990-1996. Źródło: F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002.

Fig. 14. *Thermal Bath*, Peter Zumthor, Vals, Switzerland, 1990-1996. Source: F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002

Hiszpan *Alberto Campo Baeza*, architekt pochodzący ze śródziemnomorskiego kręgu kulturowego, definiując swoją koncepcję architektury pokusił się o parafrazę słów Miesa van der Rohe – „*less is more*” na „*less with more*”. Definiuje swoją koncepcję „*more with less*” jako „...więcej, które trzyma istoty ludzkie i kompleksowość ich kultury trwale w centrum kreowanego świata, w centrum architektury. I mniej, które, pozostawiając na boku wszystkie kwestie minimalizmu, destyluje esencje projektu przez użycie „określonej ilości elementów”, by przetransponować idee w fizyczną rzeczywistość”.⁸¹ Baeza, opisując własną twórczość używa przymiotnika „*essential*”. Minimalizm jest dla niego następnym ‘izmem’, podczas gdy esencjalność to bardziej konceptualne pojęcie, które sugeruje za-

⁷⁹ Jego wielbicielami stali się między innymi Tadao Ando, Seven Holl, Alvaro Siza, Claudio Silvestrin i Eduardo Souto de Moura.

⁸⁰ J. Pawson, *John Pawson visits the House of Luis Barragán*, New York Times 2002, [w:] www.johnpawson.com

⁸¹ A. Pizza, *The Quest for Abstract Architecture*, [w:] *Alberto Campo Baeza – Works and Projects*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999; s. 12

równie uproszczenie, jak i oczyszczenie, wyrażenie istoty. Jest dla niego ucieleśnieniem „skonstruowanej idei” i determinuje poetykę jej wyrażenia.

Na początku lat 80. XX wieku architektura *Johna Pawsona* była trudna do zdefiniowania za pomocą obowiązujących wtedy stylistycznych określeń. Już w swoich pierwszych projektach prezentował nie tyle konwencjonalną prostotę modernistyczną, co destylat idei dotyczących przestrzeni, przedmiotów posiadania i sposobu życia. Dla niego architektura jest bezpośrednim odzwierciedleniem podejścia do życia. Pawson, dzieląc książkę *Minimum* (traktowaną jako jego manifest) na rozdziały: masa, światło, struktura, rytuał, porządek, ograniczenie, powtórzenie, esencja i ekspresja, pokazuje wybór idei i zagadnień dla niego najistotniejszych. W swojej twórczości stale powraca do najbardziej tradycyjnych elementów architektonicznych: przestrzeni, światła i materiałów i ich podstawowych relacji z człowiekiem. Pawsona przyciąga trwałość i masa, a celebrując esencjalne cechy obiektu, unika powierzchownego. Swoją bezkompromisową twórczość opiera na trwałych „fundamentach” architektury, przez co stała się ona częścią długiej tradycji prostoty w architekturze.

Architektura *Davidy Chipperfielda* została określona jako – *dense minimalism*, w której preferowaną metodą jest okrajanie, rzeźbienie i reakcja. Pomimo że grupowanie tak różnorodnych projektantów jak Caruso St. John, John Pawson i David Chipperfield jest trudne, ich praca z pewnością dzieli formalne cechy i szczególne miejsce w kulturze architektonicznej. Jest biała, abstrakcyjna, nieznacznie zdeformowana, masywna i pusta w stopniu najbardziej możliwym do uzyskania. Budynki nie pokazują żadnych odniesień historycznych – przynajmniej na pierwszy rzut oka – i nie pokazują, jak są zrobione. Prostokreślność form, ograniczona paleta materiałów nadaje budynkom prostej i gęstej (*dense*) masywności. „Esencją *dense minimalism* jest bycie absolutnie rzeczywistym, ciężkim, obecnym i „tutaj”, będąc w tym samym czasie absolutnie abstrakcyjnym. W sposobie, w jaki budynek może stworzyć prawdziwe miejsce – niczym więcej”.⁸²

Architekturę *Tadao Ando* można scharakteryzować terminem *geometryczny puryzm*. Wykorzystane do budowy form bryły są geometryczne, o prostych i ostrych konturach. Jednolite ściany bez otwarć to bardziej graficzne, czyste płaszczyzny. Nawet zewnętrzne elementy zieleni, wody i nieba biorą udział w tej geometrycznej kompozycji. Całość, wykonana z betonu, emanuje abstrakcyjną jakością, która różni się od znanej powszechnie rzeczywistości. Formy architektoniczne, które mają rozwiązywać problemy funkcjonalne, jest niezwykle ciężko nacechować czystością, jak robi to Ando. Stojąc wewnątrz jego dzieła, odczuwa się niezwykłą świadomość bycia w silnie geometrycznej, trójwymiarowej formie. Geometryczna całkowitość stanowi u Ando najbardziej uniwersalny aspekt architektury modernistycznej. Jednak architekt przesunął modernizm zdecydowanie dalej. Niezwykle intelektualna estetyka jego architektury łączy delikatność architektury japońskiej i siły zachodniej.

W drugiej połowie XX wieku w środowisku szwajcarskich architektów zapoczątkowane zostało poszukiwanie podstaw architektury, które opisano jako fenomen Ticino (Snozzi, Vacchini, Galfetti i Botta). Dzisiaj najbardziej znanymi kontynuatorami idei są *Peter Zumthor* i zespół *Herzog & de Meuron*. Herzog & de Meuron stworzyli niezwykły wizerunek architektury, nazwany „architekturą pudełka na buty”.⁸³ Projektowane przez nich budynki przybierają formy minimalistyczne, jednak w sferze ornamentyki i gry z powierzchnią budynku czerpią z wielu źródeł artystycznych nawiązujących do XX-wiecznej sztuki.⁸⁴ Interesują ich odczucia, chcą poruszać wszystkie pięć zmysłów. Jak mówią: „Miarą naszego budynku jest bezpośrednio, natychmiastowe wrażenie, jakie pozostawia na wi-

⁸² A. Betsky, *Dense Minimalism*, „ElCroquis” (David Chipperfield 1998-2004) 2004 nr 120, s. 27

⁸³ C. Fournier [za:] A. Ligas, A. Szwanzyber, *Koniec minimalizmu?*, „Architektura & Biznes”, 2004 nr 3, s.31

⁸⁴ H&deM współpracują z malarzem i teoretykiem architektury Remy Zaugg, autorem książki *Muzeum sztuki z moich marzeń albo miejsce dzieła i człowieka* (Das Kunstmuseum, das ich mir erträume. Oder Der Ort des Werkes und des Menschen (1987).

du”.⁸⁵ W architekturze Szwajcarów można odnaleźć wiele wątków, w związku z tym zaliczanie jej do nurtu architektury minimalistycznej uzasadnione jest tylko wtedy, kiedy skupiamy się na formie budynku. Wyraźnie zdefiniowane, ograniczone kilku zaledwie ścianami obiekty na pewno swoją geometrią nawiązują do minimalistycznych struktur prymarnych. Bryły są często silnie materialne i masywne, monolityczne, pudełkowe. Minimalizm staje się dla tych twórców odniesieniem jednym z wielu. Rafael Moneo⁸⁶ w hiszpańskiej publikacji *AV Monographs* – poświęconej twórczości Herzoga i de Meurona, pisze, że zaliczają się oni, do tych niewielu architektów, których twórczość może być interpretowana jako poszukiwanie podstaw architektury i bezpośredniego kontaktu z konstruktywną istotą architektury.

Peter Zumthor również skupia się na odczuwaniu zmysłowo-wraźeniowym architektury, emocje stoją w jego hierarchii wyżej niż intelekt. Nazywany mistrzem budowania nastroju w architekturze, tworzy szczególną atmosferę z pogranicza poezji i mistycyzmu. Architekt łączy dwie zdolności: „abstrakcyjną wrażliwość na nastroje, emocje, z umiejętnością precyzyjnego widzenia konkretnego przedmiotu, miejsca w przestrzeni”⁸⁷ – łączy cechy wizjonera i rzemieślnika, który przywiązuje szczególną wagę do jakości materiałów, kultury i warunków naturalnych miejsca. Twierdzi również, że w społeczeństwie, które zbyt wielką ciężką otacza to, co zbędne i powierzchowne, architektura może stanowić opozycję, przeciwdziałać dewaluacji znaczeń, degradacji form i mówić własnym językiem. „Wierzę, że język architektury nie jest sprawą specyficznego stylu. Każdy budynek powstaje z myślą o specyficznej funkcji, konkretnym miejscu i dla konkretnego użytkownika. Moje budynki są próbą udzielenia maksymalnie precyzyjnej i krytycznej odpowiedzi na pytania, które wynikają z tych prostych zagadnień.”⁸⁸ Peter Zumthor podziwia u Richarda Serry dosłowność form, prostotę zestawień i fizyczność materiału oraz docenia w jego dziełach brak niepotrzebnych detali, które mogłyby zakłócić odbiór całości. Pisze: „Odnosi się wrażenie, że każdy element i każde z zestawień wzmacnia idee niemej obecności jego dzieła. Kiedy projektuję budynki, staram się nadać im ten rodzaj obecności”.⁸⁹

Współczesny puryzm wyraża się eliminacją detali, stosowaniem elementarnej geometrii w poszukiwaniu immanentnych cech materiałów budowlanych. Dzieła mają na pewno jeszcze jedną wspólną cechę: celują w wyciszeniu krzyżącego zamieszania nadmiernej ilości form, w tłumieniu znaków symbolicznych i w znajdowaniu nowej energii w ascetyzmie. Jest to architektura, która wychodząc naprzeciw prostocie tak trudnej do osiągnięcia, używa ograniczonego zestawu figur geometrycznych, materiałów i kolorów, powtórzeń, równowagi i porządku.

Powszechne definicje minimalizmu w sztuce skupiły się na negatywnych aspektach wyobrażenia. To znaczy polegały na twierdzeniu, czym on nie jest, by zbliżyć się do tego, czym jest – nie jest malarstwem ani rzeźbą. Tak samo w przypadku określenia, czym jest architektura minimalistyczna, wymienia się elementy których jej brak, których nie ma.

Nazwy się zmieniają (*Essential Minimal*, *London Minimal*, *Swiss Minimal*). Projekty mają cechy, które utrzymują się w jednym nurcie. Zbliża je do siebie estetyka, zakładająca prostotę, redukcję, oczyszczenie. Wspólna im zasada redukcji środków architektonicznego wyrazu pozwala zaliczyć te dążenia do nurtu, który można określić mianem tendencji minimalistycznych.

⁸⁵ Jacques Herzog [za:] J. Kipnis, *A Conversation (with Jacques Herzog)*, „EiCrouquis” 2000 nr 60+84, s. 35

⁸⁶ [za:] www.sztuka-architektury.pl

⁸⁷ B. Stec, *Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem*, [w:] „Architektura & Biznes” 2003 nr 2, s. 21

⁸⁸ P. Zumthor, *Thinking Architecture*; Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2006, s. 27

⁸⁹ M. Hussakowska, *Rozbrojony sześciąt*, „Architektura & Biznes”, 2004 nr 3, s. 61

TENDENCJE MINIMALISTYCZNE ARCHITEKTURY DOMÓW JEDNORODZINNYCH

Na skraju dwu światów: jednego, z którego wyrasta, a który przerasta największym wysiłkiem swego ducha, i drugiego, do którego się zbliża w najcenniejszych swych wytworach, stoi człowiek, w żadnym z nich naprawdę nie będąc „w domu”. Chcąc się na skraju tym utrzymać, pętany wciąż od nowa przez bezwład świata fizyko-biologicznego, ograniczony jego naturą w swych możliwościach, a zarazem czując jego niedostatek i jego nieodpowiedniość do ludzkiej swej istoty, wydobywa człowiek z siebie moc twórczego życia i otacza się nową rzeczywistością. Ta rzeczywistość dopiero odsłania mu perspektywę na zupełnie nowe wymiary bytu, ale w tym nowym, przeczuczanym świecie znajduje moce równie mu obce, jak świat z którego przychodzi i znacznie bardziej go przerastające niż to wszystko do czego on dorosnąć potrafi.⁹⁰

Idea – poszukiwanie esencji

Dla twórców omawianych w pracy obiektów wybór języka minimalistycznego przy „tworzeniu nowej rzeczywistości” zdaje się być efektem poszukiwań istoty, esencji architektury. Kształtując domy jednorodzinne, stanowiące jedynie wycinek świata architektury, pewni architekci starali się i nadal starają wydestylować cechy fundamentalne tej grupy typologicznej. Dla takich twórców jak Antonio Campo Baeza, dla którego – jak stale podkreśla – architektura stanowi coś więcej niż formy⁹¹, IDEA jest właśnie odkrywanie esencji.

Idea poszukiwania esencji architektury (domu jednorodzinnego) będąc konceptualnym pojęciem, poprzez pojęcia-narzędzia (jak uproszczenie-oczyszczenie, porządek, pustkę, introwersję) – dąży do to ucieleśnienia „skonstruowanej idei” i determinuje poetykę jej wyrażenia. Te abstrakcyjne pojęcia, które są rozwinięciem i konsekwencją nadrzędnej idei –poszukiwania esencji – mają następnie bardziej bezpośredni i namacalny wpływ na kształt przyjętej formy.

„Minimalistyczna” forma nie jest więc dla twórców celem samym w sobie, staje się środkiem do wyrażenia istoty domu. Język minimalistyczny jest dla twórców czymś najbardziej naturalnym, pierwotnym, fundamentalnym. Wybór tego rodzaju języka jest świadomy i nie jest on z pewnością wynikiem „zaniechania” procesu projektowania, mimo że przeniesienie idei w fizyczną rzeczywistość za pomocą języka minimalistycznego może zdawać się utopią. To nie zawsze podobne wynikowe formy łączą opisywanych twórców – przyjęte formy mogą zdawać się bardzo różnorodne. Wspólne jest poszukiwanie esencji czerpiące z nurtu tendencji minimalistycznych i idea ta w prezentowanych obiektach pozostaje silnie wyczuwalna i czytelna. Wspólna droga łączy architektów, prowadząc do różnych rozwiązań mieszczących się w ramach jednego sposobu myślenia.

Idea zamieszkania

Antonio Campo Baeza kontynuując swoją myśl twierdzi, że „bez budowania nie ma prawdziwej architektury. Architektura to coś więcej niż idea”.⁹² „Projektowanie architektury może jedynie przebiegać przez formy.”⁹³ – to natomiast słowa Kazuo Sejimy. Poszukiwanie wychodzące z surowych zasad języka minimalistycznego rozwija utworzoną ideę, zmieniając architekturę w coś więcej niż konstrukcję. Twórcy dążą do osiągnięcia zgodności rzeczy i idei-pomysłu. Powstaje więc architektura zbudowana „na myśli”.

⁹⁰ R. Ingarden, *Człowiek i jego rzeczywistość*, [w:] *Książeczka o człowieku*, Wyd. Literackie, Kraków 1987, s. 38

⁹¹ „Architektura jest zawsze budowaniem IDEI. Formy zmieniają się, kruszą, ale idee pozostają, są wieczne.”, [w:] A. C. Baeza, *More with Less*, „Architectural Design” 1994 nr 110, s. 22

⁹² A. C. Baeza, *Turégano House*, „Architectural Design” 1994 nr 110, s. 29

⁹³ K. Sejima, *My Recent Projects, Emerging Idioms*, monografia JA, 2/1992, s.21 [za:] Y. Hasegawa, *An Architecture of Awareness for the Twenty-First Century* [w:] Y. Hasegawa, Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa SAN-NA, Electa, Milan 2005, s. 12

„Zamieszkanie idei” w przypadku domu jest szczególnie skomplikowane. Tutaj ślad obecności człowieka, jego indywidualne potrzeby nakładają duże utrudnienie w poszukiwaniu uniwersalnego-idealnego rozwiązania obiektu. Jednak pojęcie formy będzie pełniejsze, jeżeli będzie ona skonfrontowana z życiem, „ponieważ intelektualna czysta analiza nie jest wystarczająca, by uchwycić w pełni ducha formy, może jedynie ją przybliżyć. (...) Forma może być rozumiana przez zamieszkanie w niej z jej wszystkimi towarzyszącymi okolicznościami a nie przez słuchanie jej opisów i oglądanie obrazów”.⁹⁴

Wyniki tych poszukiwań – formy posługujące się językiem minimalistycznym, które wydają się trudne do przyswojenia, tym bardziej potrzebują usankcjonowania przez ich użycie. Idea zostaje uprawomocniona zamieszkaniem. Nie chodzi o estetyzację formy, która pozbawiona jest możliwości jej użycia. Każdy z opisanych w pracy domów spełnia warunki funkcjonalne, chociaż niektóre rozwiązania wydają się być bardzo radykalne. Twórcy skupiają się na rzeczywistości, – a program oparty jest na realistycznych poszukiwaniach. W każdym selektywnym procesie, a takim jest poszukiwanie esencji, problemem, jaki się pojawia, jest potrzeba zdefiniowania istoty-potrzeby. Zdefiniowanie istotnego odbywa się już więc na gruncie czysto subiektywnym. Spierając się o istotność pewnych elementów nie można obejść się bez podawania w wątpliwość podstawowej potrzeby rzeczowego elementu architektonicznego, przedmiotu, funkcji.

„Pewnego dnia, gdy artysta wyszedł z morza ociekając światłem i mając na sobie tylko sól i pianę, przybył do gaju pomarańczowego i zdecydował stworzyć tam swoje miejsce odpoczynku. Z plecami zwróconymi ku słońcu i twarzą w stronę swego długiego cienia, wskazał rozpostartymi rękami cztery główne punkty określające kwadrat. Zrobił podłogę z kamienia, otoczoną czterema wysokimi białymi ścianami. W ścianie, która skierowana była w stronę zachodu słońca, stworzył drzwi, i po przekroczeniu progu, został zamknięty w spokojnym, otoczonym ścianami miejscu. Wtedy w środku podzielił czworobok na trzy równe części, wznosząc dwie ściany wyższe niż te otaczające. Położył na nich stropy, tworząc jedno patio z przodu a drugie z tyłu. W ścianie zrobił drugie drzwi, by móc wejść do wyższej i ciemniejszej przestrzeni. Wewnątrz przebił i ukształtował białą ścianę, rzeźbiąc cienie światłem. Wznosząc kolejne ściany, ustanowił cudowne relacje. Posadził cztery zielone drzewka cytrynowe, dwa na patio z przodu i dwa na patio z tyłu. I tam z tyłu, zakańczając oś wszystkich drzwi, wykopał dół w ziemi, z którego woda będzie śpiewać budząc drzewka cytrynowe z białymi kwiatami, które zaleją powietrze zapachem raj. I artysta pomyślał, że ta przestrzeń terazniejszej nieobecności, pełna światła, spokoju i piękna, była lepsza niż szalony zewnętrzny świat, w którym męczy się nasza społeczność. I widząc, że to co zrobił było dobre, osiadł tam, by żyć szczęśliwie po wsze czasy.”⁹⁵

Tekst Antonio Campo Baezy będący swego rodzaju mitycznym opisem powstania jednego z projektów architekta pokazuje, że stworzenie miejsca do mieszkania warunkowane najprostszymi potrzebami skutkuje architekturą składającą się z elementów najbardziej istotnych, a co za tym idzie formą sprowadzoną do esencji. Ten idealny rajski opis nie pozostał jednak tylko ideą, przyjął formę rzeczywistości w postaci zrealizowanego *Gaspar House*.

Istota – prawda – autentyczność – praforma

Mies van der Rohe natomiast, poszukując jądra, esencji, platońskiej istoty rzeczy często cytował dwa zdania, kolejno za świętym Augustynem i świętym Tomaszem: „*Piękno jest blaskiem prawdy*” i „*Prawda leży pomiędzy myślą a rzeczą*”.⁹⁶ Z tego punktu widzenia,

⁹⁴ Fernando Távora, *Da organização de espaço, Casabella*, 693, [za:] G. Leoni, *In Search of a Rule. The Architecture of Eduardo Souto de Moura*; [w:] A. Esposito, G. Leoni, *Eduardo Souto de Moura, Electa*, Milano 2003, s. 17

⁹⁵ A. Campo Baeza, *Gaspar House – Hortus Conclusus (Zamknięty Gaj)*, „Architectural Design” 1994 nr 110; s. 25

⁹⁶ A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, op. cit., s. 65

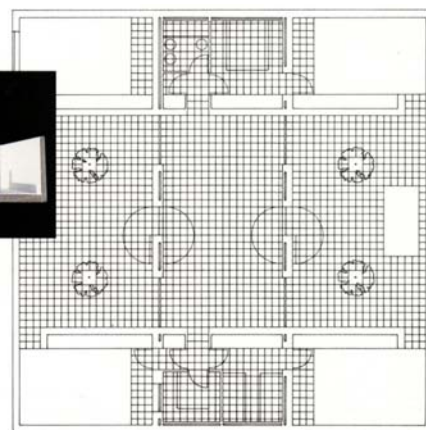
piękno, nie będące subiektywną kreacją, lecz rzeczywistością samą w sobie⁹⁷, jest warunkowane prawdą, autentycznością danej rzeczy. Mies szuka autentyczności w dosłownym użyciu materiałów i skupieniu na detalu wykończeniowym. U Miesa nowe piękno jest manifestowane przez odejmowanie, w drobiazgowym procesie, który eliminuje wszystko, co nie jest istotą rzeczy. Podążając przeciwną drogą⁹⁸, niemiecki architekt osiągnął ten sam efekt co twórcy minimal artu w ramach posługiwania się materiałami.

Dwa lata przed śmiercią Mies van der Rohe przywołał swoją wcześniejszą współpracę z Peterem Behrensem i stwierdził, że tenże ujawnił mu praformę (*ur-form*), rodzaj „materializacji istotnego znaczenia”. Jak wspominał „Ujawnienie praformy, która ma nadać znaczenia erze, będzie powolne. Nie wszystko ukazuje się w widocznym planie. Decydująca walka ducha ma miejsce na niewidzialnym polu walki”.⁹⁹

Ryc. 15. *Gaspar House*, Alberto Campo Baeza, Zahora, Kadyks, Hiszpania, 1992. Źródło: *Alberto Campo Baeza - Works and Projects*, (red.) Antonio Pizza, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999



Fig. 15. *Gaspar House*, Alberto Campo Baeza, Zahora, Spain, 1992. Source: *Alberto Campo Baeza - Works and Projects*, (ed.) Antonio Pizza, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999



Znajdowanie form

Z pozycji artystów minimal artu potrzeba używania podstawowych geometrycznych elementów nie łączyła się z zamiarem stworzenia nowych form i zbudowanych przestrzeni, lecz przeciwnie – z potrzebą powtórnego odkrycia pierwotnej energii napięcia estetycznego, w bezpośredniej fizyczności pierwotnych struktur, w ich konkretnych obiektywnych wymiarach, w bliskiej relacji z otoczeniem. Również architektura prostoty już począwszy od cysterskiej zakładała, by nie wynajdywać niczego nowego i powrócić do początkowego jej kształtu.

Od Hendrika Berlage¹⁰⁰ pioniera holenderskiej architektury modernistycznej, Mies van der Rohe przejął zainteresowanie powściągliwością i rezerwą, które nie tylko dotyczyło stosunku do form, lecz obejmowało „niewymyślanie” żadnych. „Stało się dla mnie jasne, że zadaniem architektury nie jest wymyślanie form”, twierdził Mies, „lecz ich znajdowanie”.¹⁰¹ Architekt nie powinien zaangażować się w projekt jako twórca, wynalazca lub ten, który rozwiązuje problemy, lecz jako medium wynoszące długo ukryte prawdy na światło

⁹⁷ „Truth is the significance of fact”, Mies van der Rohe (cytowany przez Petera Cartera w „Architectural Design”, 03.1961) [w:] K. Frampton, *Modern Architecture ...*, op. cit., s. 161

⁹⁸ Idealistyczny radykalizm Miesa różni się od materialistycznego radykalizmu minimalistycznych rzeźbiarzy, nawet gdy te skutkują podobnymi formami. „W relacji tożsamości, jaką architekt ustanawia między myślą a rzeczą, podmiotem a obiektem, ideą a materiałem, drugi termin jest podporządkowany pierwszemu i on staje się źródłem znaczenia.” [w:] A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, op. cit., s. 68

⁹⁹ Ibidem, s. 65

¹⁰⁰ Filozofia Berlage zainspirowała również teorie Miesa dotyczące „architektonicznej spójności” i „strukturalnej szczerości”.

¹⁰¹ M. van der Rohe [za:] K. Frampton, *Modern...*, op. cit., s. 161

dziennie. Następuje „ostateczna demaskacja nagich architektonicznych prawd”.¹⁰² Co za tym idzie, w architekturze poszukującej esencji aspekt innowacyjny, zarówno w rozwiązaniach formalnych, jak i technicznych nie jest podkreślany ani rozwijany.



Ryc. 16. *Biagetti House*, Ag Fronzoni, Isola di Capraia, Włochy, 1974. Źródło: F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002.

Fig. 16. *Biagetti House*, Ag Fronzoni, Isola di Capraia, Italy, 1974. Source: F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002.



Ryc. 17. *Studio Zumthor*, Peter Zumthor, Haldestein, Szwajcaria, 1985- 1986. Źródło: F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002.

Fig. 17. *Studio Zumthor*, Peter Zumthor, Haldestein, Switzerland, 1985- 1986. Source: F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002.

Architektura autoreferencyjna (*object-centred architecture*)

Narzędziem umożliwiającym stworzenie architektury, w której istnieje analogia pomiędzy ideą – myślą racjonalną a zbudowaną rzeczą jest abstrakcja. To właśnie przez proces abstrakcji następuje zredukowanie obiektu i ukazanie esencjalnej formy w nim ukrytej. Prawa abstrakcji pozwalają wyselekcjonować esencję architektury. Abstrakcyjna wrażliwość wzmacnia przejście od wrażenia do percepcji i od percepcji do koncepcji.

Jedną z cech szczególnych związaną z procesem abstrakcji jest rezygnacja z aspektów komunikatywnych, symbolicznych, historycznych i urbanistycznych. Praca twórcy posługującego się abstrakcją jest procesem silnie konceptualnym, a nie nostalgicznym czy stylistycznym. „Jeśli można było stwierdzić, że miasto i kultura były dwoma paradygmatami najważniejszymi dla architektury począwszy od lat 60. XX wieku, dla tych architektów te dwa modele od tego czasu straciły jakąkolwiek ważność.”¹⁰³ Abstrakcja, oczyszczenie odsuwają znacznie od architektury aspekty kulturowe i kontekstualne. Architekci badają nieznanne pola wolne od konwencjonalnych architektonicznych koncepcji.

Brak odniesień skutkuje następną cechą: charakterem autoreferencyjnym dzieła architektonicznego. Zjawisko to, nieodnoszące się wyłącznie do architektury posługującej się językiem minimalistycznym, pochodzi wprost ze świata sztuki. Idea „*object-centred architecture*” przejawia się we wzmocnieniu obecności budynku przez podkreślanie jego war-

¹⁰² G. Auer, *On the Usefulness ...*, op. cit., s. 109

¹⁰³ J. M. Montaner, *Taksonomia minimalizmu* (tłum. U. Pytlowany) [w:] V. E. Savi; J. M. Montaner, op. cit., s. 21

tości jako „obiekту”. Autoreferencyjność to idea mówiąca, że znaczenie architektury polega na odzwierciedlaniu jej środków. Osiągane jest to przez różnorodne zabiegi formalne często kontrastujące ze sobą: zarówno przez wspomnianą abstrakcję, odrealnienie, dematerializację, jak i masywność, monumentalność. Aaron Betsky opisując dzieła Davida Chipperfielda pisze, że stworzone przez niego formy „są nieprzeniknione, nieodgadnione, czasem ledwo egzystują, a ukończone dzieła balansują na granicy między całkowitym zniknięciem i mocnym wyrażeniem się”.¹⁰⁴

Dla twórców minimal artu, dzieło ani nie odwołuje się do niczego, ani nie wywołuje niczego poza sobą. Dzieło sztuki jest samoodnoszące, ponieważ zaczyna się i kończy na sobie i wyjaśnia tylko swoją materialność, faktyczność i oczywistość. Donald Judd odnosił się do swoich prac jak do *specific objects*, które nie są znakiem czegokolwiek i nie mają żadnego innego odniesienia niż do samych siebie, stąd ich swoistość, specyficzności. „Zupełnie wolna sztuka nie przejawia się w malarstwie bądź rzeźbie, lecz w czystym obiekcie”¹⁰⁵, pisał francuski pisarz André Malraux. Prace minimalistów nie są wyrazem ogólnej idei, lecz namacalnymi obiektami fizycznymi, które są „twórcami”, katalizatorami percepcji i oddziaływań. Jak pisał Harold Rosenberg, dzieła minimalistyczne raczej „ukazują niezależne istnienie obiektu artystycznego znaczącego samego w sobie”¹⁰⁶ niż w relacji do prac z przeszłości lub społecznych idei i indywidualnych emocji.

Taka odizolowana, autonomiczna forma doświadczenia estetycznego miała również wpływ na samo-odnoszący się (*self-referential*) charakter architektury Miesa van der Rohe. U Miesa mamy do czynienia z dziełem, które nie odnosi się, nie przypomina niczego poza sobą: wydarzenia, momentu w historii, społeczności, jej pochodzenia, społecznych lub moralnych wartości. Mies chronił dzieło architektoniczne od jakiegokolwiek pokusy zrobienia z niego nośnika innych znaczeń lub wyrażenia innej zawartości. Również słowa duetu Herzog & de Meuron opisujące co jest dla nich ważne w architekturze zdają się wyjaśniać ten aspekt: „Jesteśmy bardziej zainteresowani bezpośrednim fizycznym, emocjonalnym działaniem. Nie szukamy znaczenia w naszych budynkach. Budynek nie może być czytany jak książka... Budynek jest budynkiem. W tym sensie, jesteśmy absolutnie antyrepresentacyjny”.¹⁰⁷ Powstaje zatem architektura „zupełnie pozbawiona narracji i pozostająca w sferze milczącego stylu abstrakcji”¹⁰⁸, która w niezwykle wyraźny sposób zaznacza swoją materialną obecność.

W architekturze znika typologiczna identyfikacja, gdyż często brak jest jakichkolwiek odniesień. Budynki ani skalą, ani formą nie nasuwają skojarzeń z funkcją – w tym wypadku mieszkaniową. Niepokój wywołuje brak elementów typowych dla architektury domów, jak podkreślone wejście, okna, balkony, tarasy, schody.

Kolejną cechą jest bezczasowość tych obiektów, – nadająca budynkom wartość uniwersalną, stawiając je ponad czasem. Już dla Adolfa Loosa idealną sytuacją było, gdy forma obiektu była utrzymywana nienaruszona jak długo obiekt istnieje. Trzeźwość miała lepiej przeciwstawić się płynności mody i zmianom gustów. Campo Baeza z kolei twierdzi, że „dla prawdziwej architektury zbudowana idea jest na zawsze, urzeczywistniając pragnienie trwania, z nutą wieczności”.¹⁰⁹ W jego architekturze „czas chronologiczny jest zawieszony w zamrożonej wieczności. Czas jest zbudowany światłem, które powoli, ale pewnie eliminuje powierzchowne atrybuty, którymi architektura jest zbyt często ozdobiona. Architektura zbudowana z czasu i światła jest oporna czasowi i zmianom i aspiruje do klasycz-

¹⁰⁴ A. Betsky, op. cit., s. 27

¹⁰⁵ A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, op. cit., s. 24

¹⁰⁶ [za:] I. de Solà-Morales, *Mies and the Degree Zero*, op. cit., s. 26

¹⁰⁷ J. Herzog [za:] J. Kipnis, op. cit., s. 35

¹⁰⁸ D. Kozłowski, *O naturze betonu – czyli idee, metafory i abstrakcje*, [w:] Architektura Betonowa, Polski Cement Sp. z o.o., Kraków 2001, s. 10

¹⁰⁹ A. Campo Baeza, *The future of architecture is in the thought*, „Domus” 1995 nr 776, s. 80

nej trwałości”.¹¹⁰ Powstała architektura nie podporządkowująca się niewolniczo obowiązującym tendencjom stylistycznym, koncepcje budynków, które nie ulegają przemijającym modom, ale konsekwentnie podążają wytyczonym szlakiem poszukiwania esencji. Dzięki temu budynki odznaczają się ponadczasowym charakterem.

Mies van der Rohe szukając autentyczności czerpał z platońskiej wiary w uniwersalia. Platon umieścił ponad wejściem do swojej akademii sentencję: „Kto nie zna geometrii, nie może wejść do mego domu”.¹¹¹ Zakładał bowiem, że tylko geometria odnosi się do podstawowych uniwersaliów, które istnieją poza przemijalnością i wielopostaciowością rzeczy. Twórcy poszukując esencji architektury zakładają, że jest ona wartością uniwersalną.

Słowo monument etymologicznie odnosi się do pamięci, stałości, a monumentalność jest z pewnością przykładem trwałości, niezmienności. Monumentalność jest kolejnym aspektem charakteru autoreferencyjnego dzieła. Pozbawione ornamentu fasady, surowe bryły nadają często uderzający, monumentalny, ciężki charakter budynkowi. Wizualna gęstość jest następnym percepcyjnym wynikiem redukcji języka, jednolitości i silnego wpływu elewacji, nie zawsze wynikającego z używania ciężkich materiałów. Monumentalność wynika nie tylko z użycia ciężkich materiałów, lecz z jednolitości, monochromatyczności. Dematerializacja i monumentalność w tym wypadku nie wykluczają się. Architektura odwołuje się do subtelności, do efemeryczności, do tego co widoczne poza zwykłym spojrzeniem i prostoty, jaką osiąga monumentalność. Wiele z tych budynków jest uderzających w ich rozwadze, są monumentalne bez bycia spektakularnymi. Monumentalność architektury nurtu tendencji minimalistycznych jest wyraźnie różna, ponieważ powściągliwa i, co za tym idzie, nietypowa. Umieszczenie obiektu na platformie, podwyższeniu, cokole również wzmacnia jego obecność. Podniesienie podstawy lub umieszczenie budynku na piedestale nadaje budynkowi status „dzieła sztuki”, stwarzając dystans między nim a otoczeniem i widzem.

Wybrane obiekty podzielono na cztery grupy odpowiadające przyjętym zagadnieniom: **prostota, pustka, porządek, introwersja**. Wydaje się, że te cztery aspekty dotyczące formy architektonicznej i kształtujące ją są najistotniejsze, najbardziej spójne wśród innych cech tej grupy obiektów i są najbardziej reprezentacyjne. Te abstrakcyjne pojęcia będące narzędziami w poszukiwaniu idei domu jednorodzinnego służą temu, by przenieść ideę w fizyczną rzeczywistość.

C. d. n.

CONTEMPORARY MINIMALISTIC TENDENCIES IN ARCHITECTURE OF ONE-FAMILY HOUSES. PART I.

INTRODUCTION. MINIMALISMS

Minimalism in last decades of 20th century became in architectural discourse a very popular term. What was once austere, plain, quiet or uncomplicated is now minimalist or minimal. In time of blurred boundaries and coexistence of different ideas and architectural trends, minimalist tendencies have become one of the most clear design tendency.

Announcement of „minimalism” referred originally to visual arts movements. It derives from notion of Minimal Art, that was created to describe works of American scene artists in late Fifties of 20th century. Authorship of the term is ascribed to Barbara Rose, who in

¹¹⁰ A. Pizza, *The Quest for Abstract Architecture*, [w:] *Alberto Campo Baeza...*, op. cit., s. 22-23

¹¹¹ Ch. Jencks, op. cit., s. 122

1965 featured a new tendency in art, that lied in reducing of forms to their minimum. The term has been given legitimate standing by Richard Wollheim in his essay on *Minimal Art* in 1965. Minimal Art observed from Sixties has continued uninterrupted to transform at the beginning of Nineties to New Minimalism. The notion of Minimalism has been than used to describe phenomena in other disciplines: literature – Raymond Carver, music – John Cage, Philip Glass, theater – Robert Wilson, design – Donald Judd, AG Fronzoni. In architecture the phenomenon was recognized and labeled above all in the mid Eighties of 20th century.

In 1988 special issues of the Italian architectural journal *Rassegna* and the German *Daidalos*¹¹² were devoted to an analyze of the phenomenon. In 1994 *Architectural Design* also copied the idea. Charles Jencks the great name-giver has classified Minimalism to "Neo Modernism". For the phenomenon to be news, however, when there were already several neo-modernisms, it was more operative to take up the name ventured by the Europeans. For this reason, the theory of minimalism in the visual arts explained an observable difference between Richard Meier and John Pawson for example, who would be difficult to qualify to one coherent category.

Designer Massimo Vignelli attempting to achieve definition of minimalist phenomenon in architecture writes: "Minimalism is not a style, it is an attitude, a way of being. It is a fundamental reaction to noise, visual noise, to disorder and vulgarity. Minimalism is a yearning for the essence of things, not their appearance. It is a persistent search for purity, the expression of an uncontaminated entity, the search for serenity and for silence, in term of presence, for the profundity of spaces, space as immensity. Minimalism goes beyond time – it is timeless, it is made from noble, simple materials, it is the immobility of perfection, it represents essence itself, rid of all useless daubs, not bare but completely defined as a whole, in its own being"¹¹³.

Taking into account above-mentioned consideration on minimalism's definitions in architecture it was considered that it is not a definite, limited style but rather as a way of thinking, esthetical approach or/and ethical one and that is why it was decided to define it as – "minimalistic tendencies" – not minimalism (though in literature it is broadly applied as such).

ARCHITECTURE OF SIMPLICITY. GENEZIS AND HISTORY OF THE IDEA

Among ever-lasting aspirations of art there is one attempting to limit, reduce. A glance at chronological map of art history shows wheels of reductive cultures turning a wide spectrum – from the old ones, caused by asceticism, indifference to the world, to modernistic ones, caused by revolution in approach to culture, technique. Nonlinear history of the idea indicates complexity, that goes beyond the simple origin from one source.

One of them is austere architecture of Cistercian abbeys, emphasizing light, proportions, restrained detail, material and shapes and clarity of space. In traditional Japan esthetic serenity, modesty, order take an important place as well. It is also necessary to call forth the time of technical culture of the beginning of 20th century, time of new constructional solutions and materials. First artists responded to this change, climate of time. In place of figurative painting abstract painting - compositions formed of figures, colorful planes, lines - has appeared. To these spirit of time Adolf Loos fitted in and proclaimed that - *ornament is a crime*. Ornament, walls' decorating has lost its sense. At that time the famous watchword of Mies van der Rohe – *less is more* – has appeared and become a motto of creators enrolled in stream of minimalistic tendencies in architecture. As an important origin Minimal Art is also underlined. Artists as Carl Andre, Sol LeWitt, Donald Judd, Robert

¹¹² U. Conrads, *Editorial*, „Daidalos”, 30 (1988), V. Gregotti, *Editorial: Minimal*, „Rassegna”, 36 (1988)

¹¹³ [by:] F. Bertoni, *Claudio Silvestrin*, Octavo, Firenze 1999, s. 226 [in:] F. Bertoni, *Minimalist Architecture*, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2002, p. 57

Morris among others, build sculptural compositions using elementary volumes – cubes, rectangular prisms, planes, modular grids – individually or set in series.

DEVELOPED MINIMALISTIC TENDENCIES IN ARCHITECTURE

Ideas initiated in the past are still current. There are places where minimalistic tendencies are strongly represented. Creators are radically limiting means of expression – using forms reduced to fundamental volumes. Chosen material – concrete, stone, glass – expresses the form. In literature names derived from countries or regions are used: *London Minimal*, *Mediterranean Minimal*, *Swiss Minimal*, *Japan Minimal* – there creators that can be located in the field of minimalism are acting;: John Pawson, David Chipperfield, Caruso St. John, David Adjaye; Caludio Silvestrin, A. C. Baeza, Eduardo Souto de Moura, Peter Zumthor, Herzog& de Meuron, Diener & Diener, Tadao Ando, Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, Shingeru Ban, Shinichi Ogawa.

MINIMALISTIC TENDENCIES IN ARCHITECTURE OF ONE-FAMILY HOUSES – SEARCHING FOR ESSENCE

For creators discussed in the paper the choice of minimalistic language is a result of looking for architecture's essence of the matter. Creating one-family houses, which are only an extract of architectural world, creators are trying to distill fundamental features of these typological group. For artists such as Antonio Campo Baeza, for whom – as he still underlines - architecture is something more than forms¹¹⁴, the IDEA is to uncover the essence. The idea of looking for architecture's of one-family house essence being a conceptual notion, by tools-concepts as *simplicity-clearance*, *order*, *emptiness*, *introversion* – aims at materialization of “constructed idea” and determines the poetic of its expression. These notions, that are development and consequence of superior idea – looking for essence – have more immediate and perceptible influence on the shape of the chosen form. A common path unites architects, leading them to different solutions fitted in frames of one way of thinking.

To be continued...

BIBLIOGRAFIA

- [1] *Alberto Campo Baeza - Works and Projects*, A. Pizza (red.), Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999.
- [2] *ArchiSculpture - Dialogues between Architecture and Sculpture from the 18th Century to the Present Day*, M. Brüderlin (red.), Fondation Beyeler, Riehen/Basle 2004, katalog wystawy.
- [3] *Architectural Theory Volume II – An Anthology from 1971 to 2005*, H. F. Mallgrave, Ch. Constandriopoulos (red.), Blackwell Publishing, Oxford 2008.
- [4] Auer G., *On the Usefulness of Nothing. Minimalist Forms and Formulae in Architecture*, „Daidalos” 1988 nr 30.
- [5] Barth J., *Kilka słów o minimalizmie*, „Ha!art” 2006 nr 24.
- [6] Bertoni F., *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002.
- [7] Betsky A., *Dense Minimalism*, „ElCroquis” (David Chipperfield 1998-2004) 2004 nr 120.
- [8] Blake P., *Mies van der Rohe – architektura i struktura*, WAI F, Warszawa 1991.
- [9] Brataniec M., *Architektura minimalizmu czyli o porządku kontemplacji*, „Architektura-Murator” 1996 nr 5.
- [10] Campo Baeza A., *Gaspar House – Hortus Conclusus*, „Architectural Design” 1994 nr 110.

¹¹⁴ „Architecture is always a built IDEA. The History of Architecture is the History of built IDEAS. Forms change, they crumble, but the IDEAS remain, they are eternal.”, [in:] A. C. Baeza, *More with Less*, „Architectural Design” 1994 nr 110, p. 22

- [11] Campo Baeza A., *Turégano House*, „Architectural Design” 1994 nr 110.
- [12] Campo Baeza A., *More with Less*, „Architectural Design” 1994 nr 110.
- [13] Campo Baeza A., *The future of architecture is in the thought*, „Domus” 1995 nr 776.
- [14] Cheviakoff S., *Minimalismo/Minimalism*, Feierabend, Berlin 2003.
- [15] Esposito A.; Leoni G., *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2003.
- [16] Frampton K., *Modern Architecture – A Critical History*, Thames and Hudson, London 1994.
- [17] Fried M., *Sztuka i przedmiotowość*, „Arteon” 2008 nr 1.
- [18] Giżycki M., *Słownik kierunków, ruchów i kluczowych pojęć sztuki drugiej połowy XX wieku*, słowo/obraz/terytoria, Gdański 2002.
- [19] Glancey J., *Modern Architecture*, Carlton Books, London 2007.
- [20] Glowacki T., *Minimalizm - moda lat 90. czy stałe poszukiwanie doskonałości i absolutu*. [w:] *Moda w architekturze*. Materiały VI Sympozjum [Teoria a Praktyka w Architekturze Współczesnej]. Rybna, 28-29 czerwca 2001. Gliwice: Wydaw. Sympozjalne KUiA PAN 2001.
- [21] Gregotti V., *Preface*, „Rassegna” 1988 (vol.10) nr 36.
- [22] Hasegawa Y., *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANNA*, Electa, Milan 2005.
- [23] Hussakowska M., *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2003.
- [24] Hussakowska M., *Rozbrojony sześcian*, „Architektura & Biznes”, 2004 nr 3.
- [25] Ingarden R., *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- [26] Iwata M., *Inny wymiar*, „Architektura & Biznes”, 2004 nr 3.
- [27] Jencks Ch., *Ruch nowoczesny w architekturze*, WAI F, Warszawa 1987.
- [28] Kipnis J., *A Conversation (with Jacques Herzog)*, „ElCroquis” 2000 nr 60+84.
- [29] Kozłowski D., *O naturze betonu – czyli idee, metafory i abstrakcje*, [w:] *Architektura Betonowa*, Polski Cement Sp. z o.o., Kraków 2001.
- [30] Krauss R.E., *Richard Serra/Rzeźba* [w:] *Richard Serra*, katalog wystawy w Narodowej Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2001.
- [31] Kwestorowska A., *Nieużyteczne symbiotyzmy*, [w:] „Arteon” 2003 nr 10 (42)
- [32] Ligas S.; Szwanzyber A., *Koniec minimalizmu?*, „Architektura & Biznes”, 2004 nr 3.
- [33] Linder M., *Nothing Less Than Literal – Architecture after Minimalism*, MIT Press, Cambridge 2005.
- [34] Macarthur J., *The Nomenclature of Style: Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architectural Journals*, [w:] *Architectural Theory Review*, 2005 vol. 10 (nr 2).
- [35] Marzona D., *Minimal Art*, Taschen, Köln 2004.
- [36] Meyer J., *Minimalism*, Phaidon Press, London 2000.
- [37] Melhuish C., *Modern House 2*, Phaidon, London-New York 2001.
- [38] Melhuish C., *On Minimalism in Architecture*, „Architectural Design” 1994 nr 110.
- [39] Misiągiewicz M., *Architektoniczna geometria*, Instytut Projektowania Architektonicznego, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska, Kraków 2005.
- [40] Misiągiewicz M., *Moda i jej rezonanse w architekturze*, [w:] *Moda w architekturze*. Materiały VI Sympozjum [Teoria a Praktyka w Architekturze Współczesnej]. Rybna, 28-29 czerwca 2001. Gliwice: Wydaw. Sympozjalne KUiA PAN 2001.
- [41] Monestiroli A., *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*, Politechnika Krakowska, 2008.
- [42] Pawson J., *Minimum*, Phaidon, London 1999.
- [43] Poli F., *Minimalist Sculpture. Environmental and Architectonic Aspects* [w:] *Architecture & Arts*, G. Celant (red.), Skira, Milan 2004.
- [44] *Raumplan Versus Plan Libre – Adolf Loss, Le Corbusier*, M. Risselada (red.), 010 Publishers, Rotterdam 2008.
- [45] Sarnitz A., *Adolf Loos*, Taschen, Cologne 2003.
- [46] Savi V.E.; Montaner J.M., *Less is more – minimalismo en arquitectura y otras artes*, Barcelona 1997, katalog wystawy.
- [47] de Sola-Morales I., *Mies and the Degree Zero*, „Lotus international”- Neominimalismo , 1994 nr 81.
- [48] Stec B., *Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem*, „Architektura & Biznes” 2003 nr 2.

- [49] Welsh J., *Modern House*, Phaidon, London 1996.
- [50] Vice P., *Minimalism and the Art of Visual Noise*, „Architectural Design” 1994 nr 110. Aspects of Minimal Architecture.
- [51] Zabalbeascoa A.; Marcos, J.R., *Minimalisms*, GG, Barcelona 2000.
- [52] Zaera A., *A Conversation with David Chipperfield*, „ElCroquis” 2004 nr 120.
- [53] Zumthor P., *Thinking Architecture*, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin 2006.
- [54] www.johnpawson.com
- [55] www.saatchi-gallery.co.uk
- [56] www.sztuka-architektury.pl

O AUTORZE

Zatrudniona w Katedrze Architektury Mieszkaniowej Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej. Zajmuje się pracą naukowo-badawczą dotyczącą architektury mieszkaniowej. Jest autorką kilkunastu artykułów w czasopismach naukowych i zeszytach konferencyjnych oraz współautorką projektów budynków mieszkalnych i użyteczności publicznej.

AUTHOR'S NOTE

Employed in Chair of Housing, Faculty of Architecture, Cracow University of Architecture. Involved in research and lecturing within a scope of housing architecture. Author of several scientific papers and co-author of some housing and public buildings.