

ARCHITEKTURA
ARCHITECTURE

KRZYSZTOF INGARDEN

Prof. nadzw. dr hab. inż. arch.

Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University
Faculty of Architecture and Fine Arts
e-mail: k.ingarden@jea.com.pl

ARATA ISOZAKI — SFINX, EDYP CZY CIĄGŁE ZMIENIEJĄCY SIĘ KAMO NO CHŌMEI NASZYCH CZASÓW?

ARATA ISOZAKI — A SPHINX, AN OEDIPUS OR THE EVER-CHANGING KAMO NO CHŌMEI OF OUR TIMES?

STRESZCZENIE

Arata Isozaki — laureat Nagrody Pritzкера w 2019 roku, dziękując za przyznanie nagrody stwierdził, iż jego artystycznym credo jest „Zmiana”. Niniejszy artykuł poświęcony jest dyskusji nad postawami artystycznymi architekta w jego karierze, która charakteryzuje się konsekwentnym dążeniem do rzucania wyzwania światu swoją wyrafinowaną architekturą, kreatywnym duchem i dowcipem.

Słowa kluczowe: Arata Isozaki, architektura Japonii, postmodernizm

ABSTRACT

Arata Isozaki, winner of the Pritzker Prize in 2019, stated in his acceptance speech that “Change” is his artistic credo. This article discusses the architect’s artistic attitudes in a career that is characterized by a consistent desire to challenge the world with his sophisticated architecture, artistic spirit and wit.

Key words: Arata Isozaki, Japanese architecture, Postmodernism

WSTĘP

Podczas przemówienia z okazji przyznania Nagrody Pritzкера w 2019 roku w Paryżu, Arata Isozaki nosił strój typowy dla rejonów północno-wschodniej Azji sprzed stulecia, kontynuujący starą tradycję kulturalną chińskich, koreańskich i japońskich artystów i uczonych. Powiedział wtedy, iż chce być traktowany i nagradzany raczej jako *praktykujący literat, a nie jedynie architekt* (Isozaki, 2019, 29:53). Dodał także, iż jest on zwykle ryzykownym wyborem dla klientów: *to może być trudne i czasami denerwujące dla klienta, aby zlecić mi pracę jako architektowi, bowiem ja nie mam z góry ustalonej lub stałej stylistyki projektu. Nie chcę trzymać się stale tego samego stylu. Tworzę projekt w oparciu o wymianę opinii z klientem. Dlatego każdy projekt, który zaprojektowałem, jest inny stylistycznie i zawsze się zmienia. Stąd „Zmiana” jest moim osobistym podpisem* (Isozaki, 2019, 37:15).

Jak można by zinterpretować jego obecną deklarację w świetle kariery, która trwa ponad sześćdziesiąt lat i obejmuje długą listę projektów i architektonicznych manifestów? Aby odpowiedzieć na to pytanie, chciałbym wrócić do moich pierwszych spotkań z Japonią i twórczością Araty Isozakiego.

1. ZMIENIAJĄCE SIĘ MANIFESTY: PRZESTRZENIE CIEMNOŚCI I MANIERA METAFORYCZNA

Mój pierwszy pobyt w Japonii w latach 1977–1978 był z pewnością ciekawym i bardzo szczęśliwym doświadczeniem. Wyraźnie na mnie wpłynął, dając mi możliwość obserwacji innej niż europejska koncepcji porządku społecznego, a także nowych dla mnie pojęć przestrzeni i czasu. Zwiedziłem Japonię, wizytując większość ważnych obiektów architektury — zarówno historycznych, jak i współczesnych budowli, od Hokkaido na północy po Kiusiu na południu, gdzie dotarłem

do miast Beppu, Oita i Fukuoka. Tam natknąłem się na architekturę Araty Isozakiego, którego pierwsze prace poznałem już wcześniej, pamiętałem je z czasopism architektonicznych, jakie przeglądałem podczas studiów w Krakowie. Były to budynki w Oita, a mianowicie liceum Iwata Girls High School i biblioteka prefektury Oita, a także nieco dziwny budynek, który był małym bankiem — oddziałem Fukuoka Mutual Bank w Oita, który nie miał nic wspólnego z ciężkimi i solidnymi formami tradycyjnie kojarzonymi z bankami.

Budynki te zawładnęły moją wyobraźnią. Odpowiadały na pytania o idee architektury, których jako młody student nie potrafiłem jeszcze w pełni odszyfrować, jednak byłem przekonany, że pytania te oraz odpowiedzi sięgają głęboko, czego dowodem był dreszcz emocji...

Budynek biblioteki zawierał dwie koncepcje, pierwszą — budynku będącego drobnym elementem rozbudowującego się systemu obiektów, ewoluującej struktury miasta. Była w niej poetycka metafora możliwości wielokierunkowego rozwoju. Budynek został wyposażony w betonowe kanały biegnące w różnych kierunkach, na różnych poziomach. W nich umieszczone zostały kanały wentylacyjne i inne media obsługujące obiekt. Projekt zakładał teoretyczną możliwość kontynuacji tych kanałów dalej i łączenia ich z innymi budynkami, tworząc sieć infrastrukturalną miasta. Ta koncepcja może być uważana za Metabolistyczną. Isozaki, pracując w biurze Kenzo Tange, gdzie rozpoczął się ten ruch, był bliski Metabolistom. Jednak nigdy nie był członkiem grupy, odmówił dołączenia do niej w 1960 roku. W wywiadzie przeprowadzonym przez Rema Koolhaasa skomentował swoje zastrzeżenia do Metabolistów następująco: *Jedyną wątpliwość, jaką miałem wobec koncepcji Metabolistów, było to, iż architekci ci nie mieli dystansu w stosunku do swoich utopii; reprezentowali rodzaj bezkrytycznego progresywizmu. Miałem wrażenie, że byli zbyt optymistyczni. Naprawdę wierzyli w technologię, w masową produkcję; wierzyli w systematyczny rozwój infrastruktury miejskiej* (Koolhaas, Obrist, 2019, s. 37).

Drugą koncepcją była teoria „przestrzeni ciemności” — przestrzeni wewnętrznych pomiędzy światłem a ciemnością, pomiędzy tym, co realne i zdefiniowane a potencjalnie możliwe itd. Bezpośrednio i pośrednio odwoływała się do pojęć opisanych przez Junichiro Tanizakiego w jego książce z 1933 roku o japońskiej estetyce — *Pochwała Cienia* (Tanizaki, 1933). „Przestrzeń ciemności” Isozakiego stanowiły wstęp do jego koncepcji „metody metaforycznej”.

Chciałbym również nadmienić, iż były to moje pierwsze spotkania z wczesnymi dziełami Isozakiego, zaprojektowanymi w połowie lat 60. XX

wieku. Kilka lat później, gdy ponownie przyjechałem do Japonii na staż doktorancki w Tsukuba University i poznałem Isozakiego, ukończył on właśnie budowę Tsukuba Center Building (TCB). Budynek, który należy już do zupełnie nowego — postmodernistycznego etapu jego twórczości. Przypominam sobie moje niewinne pytanie zadane Isozakiemu podczas spaceru po TCB — gdzie się podziela jego koncepcja „metody metaforycznej i przestrzeni ciemności”? Odpowiedział z właściwym sobie humorem: *They are gone...* i zaśmiał się. Byłem wówczas taką odpowiedzią zaskoczony i nieco rozczarowany. Co się stało? Dlaczego minęły?

Potem, podczas pracy w jego biurze zrozumiałem, że Isozaki nigdy nie obawiał się poszukiwania, może właściwiej byłoby powiedzieć — nie obawiał się utracenia czegoś podczas poszukiwania nowych pomysłów. W 1962 roku, rozpoczynając własną karierę, miał odwagę opuścić swojego mentora i mistrza — Kenzo Tange — po 10 latach pracy w jego biurze, rzucając mu wyzwanie w postaci własnej wizji współczesnej architektury i historii Japonii.

Podczas gdy postawę Tange można określić jako „państwo-centryzm” (Jarzombek, 2018, s. 514) — postawę skoncentrowaną na tworzeniu współczesnego oblicza Japonii w oparciu o elementy tradycyjnego języka architektury japońskiej, to postawa Isozakiego była zwrócona w kierunku architektonicznej sceny międzynarodowej. Isozaki twierdził wtedy, że w czasach powojennej niepewności *nie mógł rozpamiętywać i zajmować się jednym stylem*, w ten sposób w jego działaniu *zmiennosć stała się cechą stałą i paradoksalnie stało się to [jego] własnym stylem* (Takahashi, 2019).

Bardziej interesowały go eksperymenty artystyczne. Często też podróżował i spoglądał z pewnego dystansu na japońską kulturę, co pozwoliło mu na stworzenie własnej interpretacji i własnego do niej stosunku. Chciał być prowokujący i ciągle się zmieniać, być jednocześnie i czarnym, i białym — eksponując swą międzynarodową twarz w Japonii, a za granicą — swą twarz japońską.

2. KONCEPCJA RUIN

Isozaki wielokrotnie, z upodobaniem, wracał w swojej twórczości do obrazu i metafory ruin.

Jego projekty koncepcyjne „Ruiny przyszłości”, „Miasto w powietrzu”, „Ruiny Hiroszimy po raz drugi” nie były jedynymi pracami przedstawiającymi jego wizję przyszłości.

Jednym z pierwszych zadań, które Isozaki zlecił mi w biurze, było wykonanie szkiców ruin do dużej akwareli — około 200 cm x 100 cm, z wido-

kiem właśnie ukończonego (1983) budynku Tsukuba Center Building zamienionego w ruiny. Ich uzupełnieniem była seria szkiców do cyklu trzech dużych sitodruków na ten sam temat. Była to wizja budynku po trzęsieniu ziemi, jak mówił wtedy Isozaki: *stan jaki zobaczymy może za tysiąc lat!*

Musimy pamiętać, że dzieła architektoniczne, podobnie jak miasta, przeminą jak opadające płatki kwiatów wiśni, więc nie przywiązujemy się do nich, wiedząc że ich życie, mimo pozorów jakie stwarzają, nie jest wieczne. W ostatnich latach katastrofa w Fukushima, spowodowana trzęsieniem ziemi i tsunami we wschodniej Japonii, przypomniła nam, że katastrofy są nieuniknioną częścią naszego świata.

Wczesne prace Isozakiego nie były właściwie zrozumiane w Japonii. Jego koncepcja „Miasta w powietrzu” była błędnie interpretowana jako wizja metabolistyczna, podczas gdy była ona raczej nihilistyczną wizją miasta zbudowanego na ruinach, które zostało zaprojektowane w taki sposób, aby w przyszłości uległo procesowi wzrostu i zniszczenia, stając się na powrót ruinami w swoistej spirali czasu. Pomysł ten był zdecydowanie różny od zaproponowanej przez Kenzo Tange wizji rozwoju Zatoki Tokijskiej, która była oparta na rekompozycji japońskich tradycyjnych form architektury ubranych w nowoczesne formy i materiały.

Ten rodzaj sprzeciwu wobec pomysłów Tange był dla Isozakiego koniecznym krokiem do zbudowania własnej filozofii i metody krytycznego projektowania. Był to akt oderwania się, wyzwolenia Isozakiego jako niezależnego artysty, próbującego stworzyć własną interpretację czasów powojennych jako wyniku tragicznej historii Japonii i dystansującego się od kuszącej akceptacji prostych rozwiązań na przyszłość (vide: Metaboliści). W wierszu zatytułowanym *Proces inkubacji* (1962) Isozaki napisał: *Planowanie urbanistyczne, które nie zakłada idei zniszczenia (...) powinno odbywać się w domach opieki* (Takahashi, 2019).

To śmiałe stwierdzenie młodego architekta będące w opozycji do idei Kenzo Tange i założeń Metabolistów o liniowym, ciągłym wzroście, paradoksalnie nie było rewolucyjne, jeśli spojrzymy na nie z perspektywy japońskich klasyków literatury okresu średniowiecza. Jest ono głęboko zakorzenione w japońskiej wrażliwości i doświadczeniu natury. Porównajmy je z wizją Kioto opisaną w XII wieku przez japońskiego poetę — Kamo no Chōmei:

*W prześwietnej stolicy
stoją jeden przy drugim,
pyszniąc się dachówkami,
domy wyniosłe i ubogie,*

*i nie ubywa ich przez pokolenia,
ale gdyby zapytać,
czy tak jest naprawdę,
to niewiele jest domów,
które tu były
od zamierzchłych czasów.
Bywa, że rok wcześniej
zniszczył je pożar,
a w następnym roku
stawia się je od nowa.
Bywa też,
że wielkie domy upadają
i stają się małymi.*
(Chōmei, tłum. Okazaki, 2001, s. 21).

Ten poetycki obraz przedstawia proces destrukcji i odbudowy powodowany przez pożary. Jest on stale obecnym i naturalnym komponentem życia miasta. Jednocześnie możemy zaobserwować, że Isozaki bardzo konsekwentnie zachowuje pewien dystans w stosunku do swoich pomysłów — już w trakcie ich tworzenia włącza w ich powstawanie naturalną możliwość ich przemijania. Takie podejście pozwalało mu pozostać wolnym, w zawsze zmieniającym się nurcie życia i twórczości — na podobieństwo wody w poemacie Kamo no Chōmei:

*Rzeka w swym biegu
jest nieprzerwana,
ale to nie jest wciąż
ta sama woda.
Piana wezbrana na zakolach
to znika, to się znów gromadzi,
i nie zdarza się,
by pozostała dłużej.
Z ludźmi i ich domami
rzecz ma się podobnie.*
(Chōmei, tłum. Okazaki, 2001, s. 21).

3. EPIZOD POSTMODERNISTYCZNY

Praca w tokijskim biurze Araty w latach 1984–1985 była dla mnie okresem, w którym po studiach w Polsce formowała się ponownie moja architektoniczna wyobraźnia. Miałem wrażenie, że trafiłem we właściwe miejsce, że intuicyjnie rozumiem to, co Isozaki tworzy w pracowni, że jest mi to bliskie. I — co więcej — ufałem mu i podziwiałem go. Potrafił stworzyć w biurze atmosferę przyjazną i twórczą. Decyzje projektowe, które podejmował, zawsze charakteryzowała czystość i klarowność. Odczuwało się też klimat poszukiwania nowych architektonicznych „terenów łowieckich”. Był serdeczny w stosunku do pracowników biura, choć utrzymywał nieodzowny japoński dystans.

Isozaki mówi obecnie w wywiadach, że nigdy nie chciał stworzyć szkoły, mieć uczniów, kontynuatorów. Wychował jednak w swoim biurze całe pokolenie architektów, którzy obecnie stanowią architektoniczną elitę Japonii — Jun Aoki, Shigeru Ban, Makoto Shin Watanabe, Hiroshi Aoki, Ghen Suzuki i wielu innych. Myślę, że Isozaki jest twórcą niepowtarzalnym i osobnym, jego twórczości nie da się kontynuować, jest jednostkowa, tak jak była nią w pewnym momencie koncepcja „metody metaforycznej” i idea „przestrzeni ciemności”; choć nie była kontynuowana, to przecież nie zniknęła, pozostała widocznym punktem na osi czasu sztuki architektonicznej.

Kultowy budynek Tsukuba Center został ukończony w 1983 roku. Jest to budynek stworzony przez Isozakię w głębokim przekonaniu, że za pomocą architektury możliwe jest formułowanie idei o zasadniczym znaczeniu kulturowym. Zwłaszcza, że architektura TCB przekazuje jego krytyczne przemyślenia na temat rozdrobnionego stanu japońskiego społeczeństwa, chętnego do importowania obcych wzorców i ciągle poszukującego punktu centralnego własnej identyfikacji kulturowej. Odwrócony wzór placu na Wzgórzu Kapitolńskim, z dziurą w środku w miejscu pomnika Marka Aureliusza oraz metaforyczna rzeźba Dafne zamienionej w drzewo oliwne — przed budynkiem, są znaczącą ilustracją myśli Isozakię na temat zagubionego centrum japońskiej kultury. Był to również jego krytyczny komentarz do koncepcji urbanistycznej nowego miasta akademickiego Tsukuba, której projekt został oparty na amerykańskim modernistycznym wzorze kampusu uniwersyteckiego, bez wyraźnego centrum ani odniesienia do jego pierwotnego kontekstu wiejskiego. Isozaki instruuował nas, iż istotą tej architektury jest narracyjny charakter jej części — specjalnie i celowo dobranych w celu stymulowania nowych interpretacji. Ten rozbudowany eksperyment narracyjny, poparty cytatami i odniesieniami do wielu zachodnich dzieł architektonicznych, skomponowany wokół pustki i odwróconego wzoru Placu Kapitolńskiego, przyprawiony do smaku odrobiną ironii i humoru, decyduje o przynależności budynku do postmodernistycznego deridiańskiego nurtu myśli architektonicznej tamtych czasów. Co więcej, jest jednym z jego najznakomitszych przykładów.

4. EDYP CZY SFINX?

Wieloletni, bliski przyjaciel Isozakię, krytyk architektoniczny i kurator — Akira Asada — podjął się trudnej próby określenia artystycznego charakteru Isozakię, w długiej i humorystycznej mowie,

wyłoszonej na uroczystości z okazji jego 88. urodzin!¹

Isozaki jest postacią enigmatyczną, ciągle się zmienia i trudno jest pojąć, które oblicze jest prawdziwe. Od ruin po ciemność, nie wiemy, czy można go złapać. Powiedziałem mu to już dawno temu. Jeśli ktoś zapytałby, czy jest on jest Sfinksem czy Edypem, to biorąc pod uwagę, że współcześni artyści czy też architekci są bardziej bliscy typowi Edypa, to w tym wypadku powiedziałbym, że Isozaki jest Sfinksem. Dodałbym jednak, że jest Sfinksem bardzo gadatliwym! Rzuci wyzwanie poszukiwaniom rozwiązań zagadek i tajemnic świata, stając się przy tym niezależnym twórcą. Inną kwestią jest to, czy można nazwać to postawą postmodernistyczną, czy nie. Paradoksalnie, Isozaki najpierw buduje wokół siebie aurę tajemnicy i mówi nam, że jej interpretacje mogą być różne. Więc... jest to po prostu iteracja, kolejne powtórzenie tajemnicy. Ponadto otacza ją różnorodnymi terminami i słowami, więc staje się jeszcze trudniejszy do zrozumienia. Architekci mają trudności z jego rozumieniem. Ale jest to dla nas tajemnica fascynująca i myślę, że ta tajemnica pogłębia się coraz bardziej, ponieważ pan Isozaki ma 88 lat².

Słowa wypowiedziane przez Asadę tworzą jakże humorystyczną, ale też zagadkową i tajemniczą metaforę. Są próbą interpretacji postaw artysty w odniesieniu do archetypów z mitologii greckiej. Sfinks był mitycznym potworem, duchowym strażnikiem Teb, zabijającym tych śmiałków, którzy próbowali przekroczyć bramę miasta, ale nie byli w stanie znaleźć rozwiązania zadawanych im przez niego zagadek. Edypowi, którego życie było pełne niepewności, udało się odpowiedzieć na pytania Sfinksa i tym samym pokonać go. Czy Isozaki naprawdę mógłby być rodzajem Sfinksa rzucającego wyzwania światu za pomocą zagadek, czy też Edypa odkrywającego etapami tragiczny los własnego życia? Uważam, że na to pytanie nie można udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Możemy zapytać, czy Isozaki był kiedykolwiek bezwzględna bestią na podobieństwo Sfinksa — okrutnego, ale ostatecznie pokonanego strażnika miejskich bram i architektonicznych paradoksów, czy też może kiedykolwiek przeżywał tragedie Edypa w poszukiwaniu swoich artystycznych rodziców?

¹ Przyjęcie z okazji 88. urodzin Araty Isozakię odbyło się w The Hara Museum ARC w Ikaho, Prefektura Gunma, 14 września 2019 roku. Komitet Organizacyjny tworzyli: Jun Aoki, Akira Asada, Eishi Katsura, Kazuyo Sejima, Akira Takayama, Yuko Hasegawa, Eiji Hato, Shigeru Ban, Takashi Homma, a jego Przewodniczącym był Makoto Shin Watanabe.

² Wystąpienie Akiry Asady sfilmowane zostało podczas 88. urodzin Araty Isozakię. Źródło: film Krzysztofa Ingardena: <https://vimeo.com/364041072>, 14:06 (tłumaczenie z japońskiego przez Masakazu Miyanaę i Krzysztofa Ingardena).

Być może Isozaki, będąc Japończykiem, potrafi jednak wymknąć się poza zakres tych mitologicznych i psychologicznych porównań, a tym samym zasadniczo nie być ani Sfinksem, ani Edypem. A może mógłby być każdym z nich częściowo, tylko na chwilę, przed swoją kolejną „Zmianą”?

5. STAŁE ZMIENIAJĄCY SIĘ KAMO NO CHŌMEI NASZYCH CZASÓW

Muszę przyznać, że po prawie czterdziestu latach z pewnym dystansem spoglądam na postmodernistyczną architekturę Araty Isozakię. Wspominam ją z wielkim sentymentem, podziwiam intensywność architektonicznej wizji, podziwiam także mistrzostwo detalu architektonicznego, jednak jako całość nie wzbudza ona już moich emocji. Być może to ja, wiele lat starszy, poszukuję teraz w architekturze innych doznań, inaczej odczuwam piękno i rzadziej je znajduję wokół siebie. Jednak wygląda na to, że Isozaki także zdystansował się od postmodernistycznego paradygmatu w architekturze. Wielkie dzieła, które stworzył po Tsukuba Center i Team Disney na Florydzie, takie jak: Central Academy of Fine Arts w Pekinie, Shanghai Symphony Orchestra Hall w Szanghaju, Casa del Hombre w A Coruna w Hiszpanii, Qatar Convention Center w Doha, a także Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, są najlepszym dowodem jego powrotu do bardziej abstrakcyjnych form geometrycznych, do poetyki i materialności architektury oraz do jej istoty wyrażanej przez japoński termin „MA” — przez pojęcie Przestrzeni, do którego tak często ostatnio odnosi się Isozaki. Nie znaczy to jednak, że Isozaki przestał poszukiwać, stawiać pytania i rzucać wyzwania światu. Stał się jednak bardziej poetycki. Kreatywność wymaga odwagi i zgody na pozostawienie za sobą swoich osiągnięć, aby móc iść dalej w kierunkach wyczuwalnych jedynie przez wyobraźnię artystyczną i intuicję.

Isozaki, urodzony w Oita na Kiusiu, większość swojego życia zawodowego spędził w Tokio. Mieszkając w stolicy nigdy nie dbał o posiadanie nieruchomości, takie inwestycje go nie interesowały. Stałe wynajmował mieszkania, które zmieniał w zależności od potrzeb, zawsze też wynajmował lokale dla swojego biura. Pamiętam, że skomentował to następująco: (...) *jeśli jako architekci nie jesteśmy w stanie zarobić wystarczająco, aby wynająć biuro, to do czego nam to biuro potrzebne?*

Dziś ta heraklitejska postawa Isozakię coraz bardziej przypomina mi postawę japońskiego średniowiecznego poety i mnicha — Kamo no Chōmei oraz jego wspomniany wcześniej poemat *Hojoki*. Ten buddyjski mnich żyjący w XII wieku, także pisarz

i poeta, postanowił porzucić życie w Kioto po kilku katastrofach — pożarach, trzęsieniach ziemi i innych nieszczęściach. Resztę życia spędził w małej, rucho-
mej chacie w górach:

*Można by rzec,
że lat mi przybywało,
a dom za każdym razem
robił się mniejszy.
Mój dom jest teraz inny
niż to zwykle bywa.
Ma ledwie trzy na trzy metry,
a jego wysokość nie sięga siedmiu stóp.
Nie wybierałem sobie specjalnie miejsca,
więc nie radziłem się
wróźb przed budową.
Ustawiłem podpory z bali,
przykryłem najprostszym dachem,
a złącza belek wzmocniłem klamrami.
Wszystko po to, abym mógł łatwo
przenieść się dalej,
gdyby mi coś nie odpowiadało.
Czy byłoby wiele zachodu z przenosinami?
Skądże, całej parady dwie fury ładunku,
i poza opłatą dla woźnicy
żadnych więcej kosztów.
Ukryłem się
w głębi gór Hinoyama (...)*
(Chōmei, 2001, tłum. Okazaki, s. 26).

Znalazł tam idealne miejsce do medytacji: *Dolina jest gęsta od drzew / ale mam widok na zachodnie niebo / skupienie na medytacji*. Odnalazł piękno w naturze, w jej ciągłych zmianach i nietrwałości rzeczy.

Arata Isozaki — międzynarodowy artysta, architekt, intelektualista, pisarz i poeta. W 2017 roku opuścił nagle Tokio i w wieku 89 lat zamieszkał w Naha, stolicy Okinawy. Kontynuuje pisanie, a także eksperymenty z architekturą i urbanistyką — w ostatnich latach głównie w Chinach.

Isozaki, który ogłosił, iż „Zmiana” jest jego architektonicznym stylem, postanowił również zmienić swoje życie, tak jak to uczynił Kamo no Chōmei. Porzucił zgiełk metropolii, aby skromnie mieszkać na odległej wyspie kontemplując jej piękno, gdzie klimat jest łagodny i skąd od jego biura w Szanghaju³ dzieli go tylko godzina lotu.

³ ISOZAKI+HuQian Partners (początkowo Arata Isozaki & Associates Shanghai) — biuro założone w Szanghaju w 2004 roku. Projekty: Shenzhen Cultural Center, Shanghai Himalayas Center, Shanghai Jiujiangtang Villa, Beijing CAFA MOCA, Shanghai Symphony Concert Hall, Datong Concert Hall, Harbin Concert Hall, Hunan Provincial Museum, Master Plan of Zhengzhou sub-CBD. Źródło: <http://www.iso-zaki-plus-huqian-partners.com>, (dostępne: 22.06.2020).



Il. 1. Arata Isozaki, 1992 (fot. Archiwum Ingarden & Ewý Architekci).

Ill. 1. Arata Isozaki, 1992 (photo: Archive Ingarden & Ewý Architekci).



Il. 2. Arata Isozaki w Krakowie, 1989 (fot. K. Ingarden).

Ill. 2. Arata Isozaki in Krakow, 1989 (photo: K. Ingarden).



Il. 3. Arata Isozaki, 2019 (fot. K. Ingarden).

Ill. 3. Arata Isozaki, 2019 (photo: K. Ingarden).



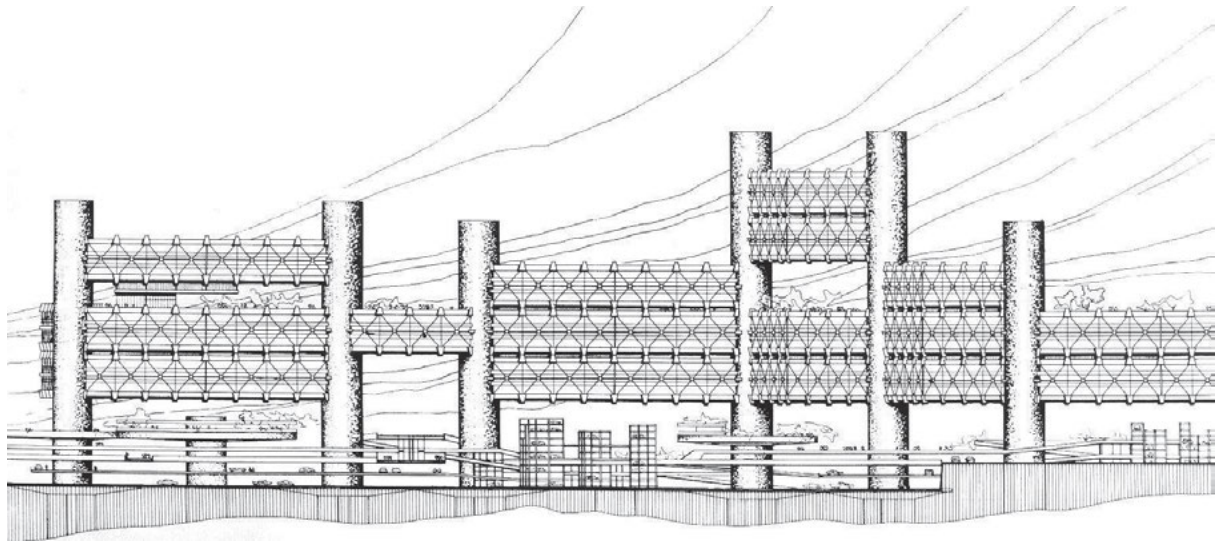
II. 4. Arata Isozaki, Ruiny Tsukuba Center Building, sitodruk — I, II, III, 1995 (fot. K. Ingarden).

III. 4. Arata Isozaki, Tsukuba Center Building in Ruins, silkscreen — I, II, III, 1995 (photo: K. Ingarden).



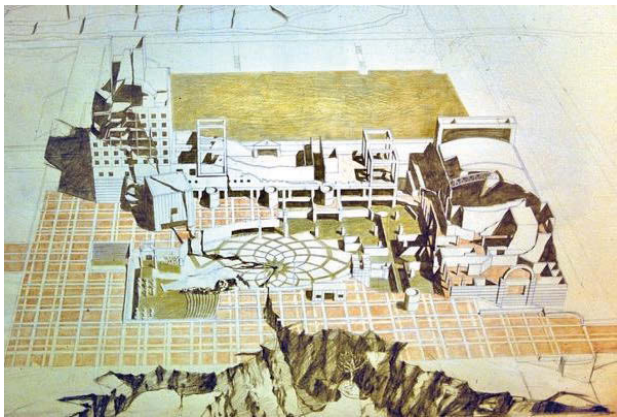
II. 5. Arata Isozaki, Ruiny Tsukuba Center Building, akwarela, 1995 (fot. K. Ingarden).

III. 5. Arata Isozaki, Tsukuba Center Building in Ruins, watercolour, 1995 (photo: K. Ingarden).



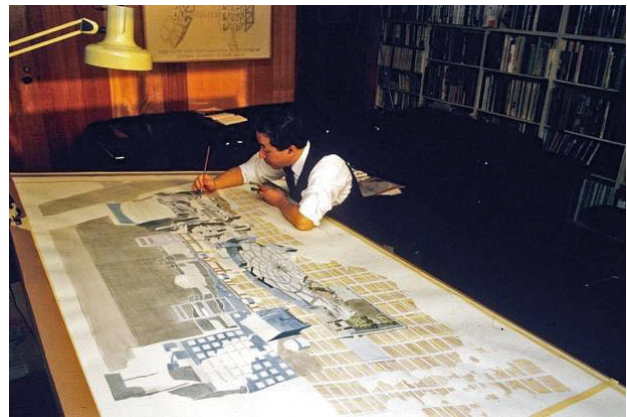
II. 6. Arata Isozaki, Miasto w powietrzu, 1963. Źródło: Arata Isozaki Atelier.

III. 6. Arata Isozaki, City in the Air, 1963. Source: Arata Isozaki Atelier.



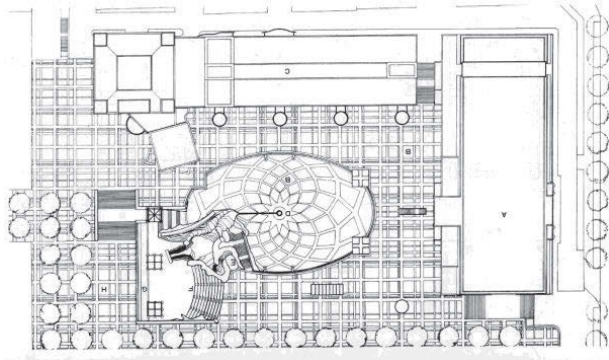
II. 7. Ruiny TCB, szkic K. Ingarden / A. Isozaki, 1995.

III. 7. TCB in Ruins, sketch K. Ingarden / A. Isozaki, 1995.



II. 8. A. Isozaki, biuro AIA, 1995 (fot. K. Ingarden).

III. 8. A. Isozaki, AIA office, 1995 (photo: K. Ingarden).



II. 9. A. Isozaki, TCB — plan, 1995 (fot. K. Ingarden).

III. 9. A. Isozaki, TCB — plan, 1995, (photo: K. Ingarden).



II. 10. A. Isozaki, Tsukuba, 1995 (fot. K. Ingarden).

III. 10. A. Isozaki, Tsukuba, 1995, (photo: K. Ingarden).



Il. 12. A. Isozaki, realizacja 1966, Biblioteka Prefekturalna w Oita, 1977 (fot. K. Ingarden).

Ill.12. A. Isozaki, built 1966, Oita Prefectural Library, 1977 (photo: K. Ingarden).

ARATA ISOZAKI — A SPHINX, AN OEDIPUS OR THE EVER-CHANGING KAMO NO CHŌMEI OF OUR TIMES?

INTRODUCTION

During his 2019 Pritzker Prize acceptance speech in Paris, Arata Isozaki wore robes typical of a North East Asian man of letters from a century or so ago, presenting himself as belonging to the cultural tradition of ancient Chinese, Korean and Japanese artists and scholars. He said he wished to be regarded and awarded as *someone who practises in writing, rather than just being an architect*. (Isozaki, 2019, 29:53). He also noted that he is always a risky choice for a client: *it can be difficult and sometimes annoying for a client to commission me as an architect, I have no preconceived or fixed image for a design. I do not want to stick with the same style of design. I create the design while exchanging views with the client. Therefore, every project I have designed is different in style, and always changing. Therefore “Change” is my personal signature* (Isozaki, 2019, 37:15).

How can we understand his statement today, in the light of a career that has spanned over sixty years, encompassing a long list of manifestos and designs? In order to answer this question, I would like to go back to my first encounters with Japan and Arata Isozaki’s works.

1. CHANGING MANIFESTOS: SPACES OF DARKNESS AND THE METAPHORICAL MANNER

My first visit to Japan in 1977–1978 was certainly a fortunate experience. It influenced me a great deal, providing me with the opportunity to discover a different concept of social order, also a new notion of space and time. I travelled through Japan, visiting the most important architectural sites — both historical and modern, from Hokkaido in the north to Kyushu in the south, where I reached the cities of Beppu, Oita and Fukuoka. There I came across the architecture of Arata Isozaki, whose first works I was already familiar with, remembering them from architectural magazines I had seen in the course of my studies in Krakow. These were buildings in Oita, namely the Iwata Girls’ High School and the Oita Prefectural Library, and a strange building that was a small bank — the Oita branch of Fukuoka Mutual Bank, which had nothing in common with the heavy and solid forms that are traditionally associated with banks.

These buildings captured my imagination. They answered questions about architectural ideas, which, being a young student, I was unable to

decipher fully, but I was convinced that these questions and answers reached deeply, and I felt a thrill of inspiration...

The library building contained two ideas, the first: the concept of a building that is a small element in the potentially expanding and evolving urban fabric. There was a poetic metaphor for the opportunities it gave in multidirectional development. The building was equipped with concrete channels or tubes, running in different directions at different levels. Ventilation ducts and other utilities serving the facility were placed in them. The project assumed the theoretical possibility of continuing these channels and connecting them with other buildings, creating a futuristic city infrastructure network. This concept may be regarded as a Metabolist one. Isozaki was close to the Metabolists, having worked at Kenzo Tange's office, where the movement started. However, he was never a member of the group, declining to join them in 1960. He commented on his distance from the Metabolists in an interview conducted by Rem Koolhaas: *The only doubt I had about the Metabolists was that these architects had no skepticism toward their utopia; they only represented a form of progressivism. I thought they were too optimistic. They really believed in technology, in mass production; they believed in systematic urban infrastructure and growth* (Koolhaas, Obrist, 2019, p. 37).

Isozaki dubbed the second idea "spaces of darkness" — the interior space composed between light and darkness, between what is real and defined and potentially possible, and so forth. It directly and indirectly referred to the concepts described by Junichiro Tanizaki in his 1933 book on Japanese aesthetics *In Praise of Shadows*. Isozaki's "spaces of darkness" provided a prelude to his theory of "metaphorical manner". I would also like to mention that these were my first encounters with Isozaki's early works designed in the mid-1960s. A few years later, when I returned to Japan for a PhD internship at Tsukuba University and met Isozaki in person, he had just completed the construction of the Tsukuba Centre Building (TCB), an edifice that belongs to a completely new — postmodern period of his work. I recall an innocent question that I asked him during a visit to the TCB — what had become of his early concepts? What had happened to the "metaphorical manner" and the "spaces of darkness"? He answered with his usual humour and Japanese detachment: *They are gone...*, he said, and laughed. I was surprised and a bit disappointed with his answer. How could this happen? Why had they gone?

Later, while working in his office, I realized that Isozaki had never been afraid of searching, or maybe it would be more appropriate to say that he wasn't afraid of putting something aside when searching for new ideas. In 1962, at the beginning of his career, he had the courage to leave his mentor and master — Kenzo Tange — after 10 years of working in his office, challenging him with his own vision of contemporary architecture and Japanese history. While Tange's attitude could be called "nationcentrism" (Jarzombek, 2018, p. 514) — focused on the creation of the contemporary face of Japan, with architecture incorporating the Japanese tradition, Isozaki's attitude was turned towards an international perspective. He said that in the postwar uncertainty, *he could not dwell upon a single style, thus change became constant, and paradoxically, this came to be [his] own style* (Takahashi, 2019).

He was more interested in artistic experimentation. He travelled frequently, and looked back onto Japanese culture from afar, so as to build his new understanding of it. He wanted to be provocative and constantly changing, to be black and white at the same time — showing an international face inside Japan and a more Japanese face abroad.

2. THE CONCEPT OF RUINS

Isozaki repeatedly returned to the image and the metaphor of ruins in his work. His conceptual designs "Ruins of the Future", "City in the Air", "Hiroshima Ruined for the Second Time" were not the only works presenting his vision of the future. One of the first tasks Isozaki gave me in the office was to do sketches of the ruins for a large watercolour — about 200 cm x 100 cm, with a view of the just completed (1983) Tsukuba Centre Building reduced to ruins. It was supplemented with a series of sketches for three large silkscreen prints on the same subject. It was a vision of the building after an earthquake. As Isozaki said at the time, it was *the state we will see, let's say, in 1000 years!*

We must remember that architectural works as well as cities will eventually pass away, like falling cherry blossom, so let us not become attached to them, knowing that their life is not eternal. In recent years, the Fukushima catastrophe, caused by an earthquake and a tsunami in eastern Japan, reminded us that disasters are an inevitable part of our world.

Isozaki's early works were not understood well in Japan. His "City in the Air" concept was misinterpreted as being Metabolist, but it was the opposite, it was more a nihilistic statement about a city built on ruins, which was designed to undergo a process of

growth and destruction in the future, becoming ruins again in a spiral of time. The concept was quite at odds with Tange's designs for Tokyo Bay, based on recomposing Japanese styles in modern forms and materials.

This kind of strong opposition to Tange's ideas was for Isozaki a necessary move to build his own critical design philosophy, so as to become an independent artist, trying to build an individual interpretation of the postwar times as the result of tragic history and doubting the success of any simple solutions for the future. In a poem titled *Incubation Process* (1962), Isozaki wrote: *Urban planning which doesn't include the idea of destruction (...) should be carried out in nursing homes* (Takahashi, 2019).

This bold statement by the young architect, while being in opposition to Tange's ideas and the Metabolist belief in linear, constant growth, paradoxically is not revolutionary if we interpret it in the light of Japanese literary classics from the Medieval era. It is deeply rooted in Japanese experience and sensibility. Let us compare it to the vision of Kyoto described in the 12th century by the Japanese poet, Kamo no Chōmei:

*In our glorious capital
the roof tops of the houses
of the high and lowly
stand in line and seem to
jostle for prominence.
They appear to have endured
for generations, but look more closely
those that have stood for long
are few indeed.
One year they burn down
and the next are raised again.
Great houses fade away,
to be replaced by lesser ones.*
(Chōmei, 1996, p. 15).

Here the destruction process, taking in catastrophes and fires, is an ever-present and natural part of people's lives. At the same time, and very consequently, we can observe that Isozaki likes to keep a certain distance to his own ideas once they have been created, also to their passing away. This attitude allowed him to remain free, creative and always changing, just like water in Kamo no Chōmei's poem:

*The flowing river
never stops
and yet the water
never stays the same.
Foam floats*

*upon the pools,
scattering, re-forming,
never lingering long.
So it is with man
and all his dwelling places
here on earth.*

(Chōmei, 1966, p. 14).

3. THE CONCEPT OF RUINS

Working in Arata's Tokyo office in 1984–1985 after completing my studies in Poland was a period in which my architectural imagination formed anew. I had the impression that I had come to the right place, that I intuitively understood what Isozaki was creating in his studio, that it struck a chord with me. Moreover, I trusted and admired him. He was the master, able to create a friendly and creative atmosphere in the office. The design decisions he made were always characterized by purity, clarity and wit. There was also a palpable sense of searching for new architectural "hunting grounds". He was kind towards his office employees, although he kept the indispensable Japanese distance.

Isozaki says in interviews nowadays that he never wanted to create a school and to have students or followers. However, he brought up a whole generation of architects in his office, many of whom are now part of Japan's architectural elite — Jun Aoki, Shigeru Ban, Makoto Shin Watanabe, Hiroshi Aoki, Ghen Suzuki to mention just few of them. In my opinion, Isozaki is a unique and individual artist, his work cannot be copied or developed further, as it was at one point with the concept of "metaphorical manner" and the idea of "spaces of darkness". Although it was not continued, it did not disappear, it remained a visible point on the architectural timeline.

The iconic Tsukuba Centre Building was completed in 1983. Isozaki designed it while deeply convinced that it would be possible to formulate and communicate ideas of essential cultural importance through architecture. In particular, the architecture of the TCB conveys his thoughts on the fragmented state of Japanese society at the time, keen on importing foreign patterns and still having no focal point of its own identification. The inverted pattern of the piazza on the Capitoline Hill, with a hole in the centre in place of the Marcus Aurelius monument, and the metaphoric sculpture of Daphne in front of the building are Isozaki's statements on Japanese decentralized current culture. This was also his critical commentary on the urban concept of Tsukuba's new academic city, the design of which was based on the American modernist pattern of a university

campus, with neither a clear centre nor a reference to its original rural context. Isozaki instructed us that the essence of this architecture lies in the narrative character of its parts — specially and purposefully selected to stimulate new interpretations. This extensive narrative experiment, supported by quotes from and references to many Western architectural works, recomposed around the void of the inverted pattern of the piazza on the Capitoline Hill, added taste with some irony and humour, determining its belonging to the postmodern Derridean-type thinking of the time. Moreover, it is one of its best examples.

4. AN OEPIDUS OR A SPHINX

One of Isozaki's long-term friends, the architectural critic and curator — Akira Asada — attempted to describe his artistic character on the occasion of Isozaki's 88th Birthday celebration⁴, in a long and humorous speech:

Isozaki is an enigma, he constantly changes and it is hard to fathom, which version is true. From the ruins to the darkness, we do not know, if it is possible to catch him. I said the same thing a long time ago. If someone asks if this person is a Sphinx or an Oedipus, generally speaking, a contemporary artist or architect is like Oedipus, but I would say that Isozaki is a Sphinx. However, I'd say he's a very talkative Sphinx. He challenges the world's secrets and answers, becoming, in general, an independent creator. Another thing is whether this can be called postmodern or not, but Mr. Isozaki, on the contrary, first builds an aura of mystery around himself, and says that interpretations can be different. So, ..., it's basically an iteration of the secret. In addition, different words encapsulate it, so it becomes even more difficult to understand. Architects have difficulty understanding it. But this is a fascinating mystery to us, and I think that this mystery is getting even deeper now, as Mr. Isozaki is 88 years old⁵.

These words of his close friend form a humorous, yet enigmatic and mysterious metaphor as well. They interpret him in reference to characters from Greek mythology. The Sphinx was a mythical monster, the spiritual guardian of the Thebes, killing

those who were unable to answer her riddles. Oedipus, whose life was filled with uncertainty, managed to answer the Sphinx's questions and thus defeated her by providing the correct answer. Is Isozaki really a kind of Sphinx, challenging the world with his riddles, or an Oedipus discovering the tragic fate of his life? I believe that this question cannot be answered. We might ask if Isozaki was ever such a ruthless beast as the Sphinx, the cruel yet ultimately vanquished guardian of the city gates and an architectural paradox, or if he ever survived Oedipal tragedies in search of his artistic parents? Maybe, being Japanese, he can elude Western mythological and psychological comparisons and thus not essentially be any of them. Or perhaps he can be each of them partially, just for a moment, before his next change?

5. THE THE EVER-CHANGING KAMO NO CHŌMEI OF OUR TIMES

I have to confess that after almost forty years, I look back at Isozaki's postmodern architecture with a sense of distance. I recall it with great sentiment, I admire the intensity of its architectural vision, I also admire the mastery of architectural detail, but as a whole it no longer fires my emotions. Perhaps the reason is in myself — now many years older. Today I look for a different kind of sensation in architecture, I feel and comprehend beauty in another way. It seems that Isozaki has also distanced himself from the postmodern paradigm in architecture. The great and pure works he created after the Tsukuba Centre and Team Disney in Florida — such as the Central Academy of Fine Arts in Beijing, the Shanghai Symphony Orchestra Hall in Shanghai, Casa del Hombre in A Coruna in Spain, the Qatar Convention Centre in Doha, also the Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Krakow are the best proof of his return to more abstract geometrical forms, to poetics and materiality of architecture and to its essence expressed by the Japanese term “MA” — the concept of Space that Isozaki refers to so often now. It doesn't mean that Isozaki has stopped questioning and challenging the world. He has become more poetic. Creativity requires the courage to leave your accomplishments behind and go further in directions only sensed by your artistic imagination and intuition.

Isozaki, born in Oita in Kyushu, spent most of his professional life in Tokyo. Living in the capital city, he never cared to own a property — commodities did not interest him. He rented an apartment to live in, he always used to rent space for his office. I remember

⁴ Arata Isozaki's 88th birthday party took place at The Hara Museum ARC in Ikaho, Gunma Prefecture, September 14th, 2019; executive committee chairman: Makoto Watanabe, organizers: Jun Aoki, Akira Asada, Eishi Katsura, Kazuyo Sejima, Akira Takayama, Yuko Hasegawa, Eiji Hato, Shigeru Ban, Takashi Homma.

⁵ Akira Asada's speech filmed during the Arata Isozaki's 88th Birthday Celebration — film by Krzysztof Ingarden. Source: <https://vimeo.com/364041072>, 14:06 (translation from Japanese by Masakazu Miyana and Krzysztof Ingarden).

Isozaki's explanation that (...) *if we, as architects, cannot earn enough money to rent the office, then why should we have this office?*

Nowadays, Isozaki's Heraclitan attitude reminds me even more of the Japanese medieval poet and monk — Kamo no Chōmei, and his already mentioned poem *Hojoki*. This 12th century Buddhist monk, also a writer and poet, decided to abandon life in Kyoto, after experiencing several disasters — fires, earthquakes and other calamities. He spent the rest of his life in a small, movable hut in the mountains. He wrote:

*The fact is
I get older,
my houses smaller.
As a house it is unique,
ten feet by ten,
the height no more than seven.
With no commitment
to any one place
I laid no claim to the land.
I laid planks
upon the ground
and covered it simply.
The joints are held
with metal hasps.
This is so
I can quickly move
if something should displease me.
No trouble to rebuild,
for it would fill just two carts,
the only cost
the carter's fee.
I hide myself away
deep in the hills of Hino.*

(Chōmei, 1966, p.20).

He found a perfect place for meditation there: *The valley is thick with trees / but I have a view of the Western heavens / focus for meditation*. He finds beauty in nature, in its constant change and the impermanence of things.

Arata Isozaki — international artist, architect, intellectual, writer and poet, left Tokyo suddenly in 2017, and now at the age of 89, he is living in Naha, the capital of Okinawa. He is continuing his writing

as well as his experiments with architecture and urban design — the latter mostly in China in recent years.

Isozaki, who declares that “Change” is his architectural signature, decided to change his life too, like Kamo no Chōmei. He abandoned the hustle and bustle of the metropolis, so as to live modestly on a faraway island, contemplating its beauty, where the climate is mild and from where his Shanghai office⁶ is only an hour's flight away.

REFERENCES

- Isozaki, A. (2019), The 2019 Pritzker Prize acceptance speech, video [online:] <https://www.pritzkerprize.com/laureates/arata-isozaki>.
- Chōmei, K.N. (1996), (transl. Y. Moriguchi and D. Jenkins), *Hojoki: Visions of a Torn World*, Berkeley, California: Stone Bridge Press.
- Koolhaas, R., Obrist, H.U. (2019), *Project Japan: Metabolism Talks*, Hong Kong-Köln-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo: Taschen.
- Jarzombek, M. (2018), ‘Positioning the Global Imaginary: Arata Isozaki, 1970’, in: *Critical Inquiry*, Volume 44, (Spring 2018), [online:] http://web.mit.edu/mmj4/www/downloads/criticalinq44_3.pdf (accessed: 22.06.2020).
- Takahashi, K. (2019), ‘Pritzker Prize Goes to Arata Isozaki, Designer for a Postwar World’, *The New York Times*, [online:] https://www.nytimes.com/2019/03/05/arts/design/pritzker-architecture-prize-arata-isozaki.html?emc=edit_NN_p_20190306&nl=morning-briefing&nid=70397799ion%3DwhatElse§ion=whatElse&te=1, (accessed: 22.06.2020).
- Tanizaki, J. (1933), *In Praise of Shadows*; wydanie polskie: *Pochwała Cienia*, (2020), tłum. H. Lipszyc, Kraków: Karakter.
- Video on-line:
Arata Isozaki's 88th Birthday Celebration — film by Krzysztof Ingarden. Source: <https://vimeo.com/364041072>, (accessed: 22.06.2020).
- Pritzker Prize acceptance speech: <https://www.pritzkerprize.com/laureates/arata-isozaki>, (accessed: 22.06.2020).

⁶ ISOZAKI+HuQian Partners (started as Arata Isozaki & Associates Shanghai) was established in Shanghai in 2004. The selected projects: Shenzhen Cultural Center, Shanghai Himalayas Center, Shanghai Jiujiangtang Villa, Beijing CAFA MOCA, Shanghai Symphony Concert Hall, Datong Concert Hall, Harbin Concert Hall, Hunan Provincial Museum and other. Source: <http://www.iso-zaki-plus-huqian-partners.com>, (accessed: 22.06.2020).