

**Tomasz Omieciński\***

## *Wybrane założenia estetyczne minimalizmu architektonicznego*

### *Selected aesthetic assumptions of architectural minimalism*

#### *Wstęp*

Żyjemy dziś w świecie pełnym chaosu, mnogości wrażeń i informacji. Odnosząc słowa Jerzego Nowosielskiego do ogółu architektury, można powiedzieć, że [...] *już nie ma sztuki... jest ogólny belkot, bryja malarska, muzyczna i każda inna* [za: 1, s. 13]. Nasze poczucie piękna jest w takich warunkach osłabione. *Percepcja bowiem wymaga zatrzymania i zastanowienia się* [2, s. 24]. W świecie sztuki, który utożsamia się z szybkimi doznaniem, istnieje także odwrotna tendencja. Odpowiada ona na ludzką potrzebę zatrzymania się na chwilę, wytłumienia. Architektura medytacji i wyciszenia ma duże szanse bycia zauważoną przez kontrast z feerią form i kolorów wokół (il. 1). Takie kontrapodejście charakteryzuje się *pięknem jako ilustracją lagodności* [2, s. 24], a jedną z jego głównych zasad jest umiar. Najbardziej znanym nurtem w sztuce kierującym się takimi zasadami jest minimalizm, który swoje najwyraźniejsze oblicze przyjmuje w dizajnie i właśnie w architekturze. Celem artykułu jest unacznienie podobieństwa wizualnego w różnych realizacjach minimalizmu architektonicznego i sprawdzenie, czy ich priorytetem może być piękno. Teza stawiana w tekście brzmi: architekci tworzący w nurcie minimalizmu architektonicznego świadomie stosują zabiegi, których jedynym zadaniem jest osiągnięcie piękna budowli.

#### *Introduction*

Today, we live in a world full of chaos, a multitude of impressions and information. Applying Jerzy Nowosielski's words to general architecture, it can be said that [...] *there is no art anymore... there is general gibberish, painting pulp, musical mash and any other slush* [after: 1, p. 13]. In these conditions our sense of beauty is weakened. *Perception requires stopping and reflecting* [2, p. 24]. In the world of art, which is identified with quick experiences, there is also an opposite tendency. It responds to the human need to stop for a moment and to calm down. The architecture of meditation and tranquillity has a good chance of being noticed by contrast with extravaganza of forms and colours around (Fig. 1). This counter-approach is characterized by *beauty as an illustration of gentleness* [2, p. 24] and one of its main principles is moderation. The most famous trend in art based on such principles is minimalism, which takes on its most distinctive face in design and just in architecture. The purpose of the article is to present a visual similarity in different realizations of architectural minimalism and to check whether beauty might constitute their priority. The thesis put forth in the text is as follows: architects creating in the mainstream of architectural minimalism consciously apply processes whose only task is to achieve the beauty of a building.

#### *Research method*

When preparing the article, I used methods of induction and comparison (classification according to Jerzy Apanowicz [3, pp. 25, 26]). The method of induction assumes concluding from the premises after analysing individual cases

\* Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska Politechniki Łódzkiej/Faculty of Civil Engineering, Architecture and Environmental Engineering, Lodz University of Technology.



Il. 1. Architektura wyciszenia ma duże szanse bycia zauważoną przez kontrast z wizualnym nieładem wokół.  
KKZ House autorstwa I.R.A (fot. Nobuaki Nakagawa;  
źródło: <https://iraap.jp/post/166810832819/>上北沢の家,  
data dostępu: 28.03.2018)

Fig. 1. The architecture of tranquility has a good chance of being noticed by the contrast with the visual mess around.  
KKZ House by I.R.A (photo by Nobuaki Nakagawa;  
source: <https://iraap.jp/post/166810832819/>上北沢の家,  
accessed: 28.03.2018)

### Metoda badawcza

Przygotowując artykuł, wykorzystałem metody indukcji oraz porównywania (klasyfikacja według Jerzego Apanowicza [3, s. 25, 26]). Metoda indukcji to wnioskowanie z przesłanek po przeanalizowaniu poszczególnych przypadków – konkretnych budynków oraz tekstów pisanych. Na podstawie informacji o niektórych przedmiotach i zjawiskach danej klasy wnioskuje się o wszystkich jej przedmiotach. Pewność takiego wnioskowania byłaby zupełna, gdyby można było zbadać wszystkie budynki. Jest to jednak niemożliwe, dlatego mamy do czynienia z indukcją niepełną o dużym prawdopodobieństwie wyniku. Dalej użyto metody porównawczej, czyli porównywania i przeciwstawiania, uogólniania i wnioskowania. Metoda ta polega na porównywaniu parametrów (tu: dzieł historycznych i współczesnych, dzieł różnych projektantów i tekstów różnych autorów) i lokalizowaniu podobieństw oraz rozbieżności. Przeciwstawianie obejmuje również konfrontację pojęć, myśli, procesów i teorii. W tym przypadku porównywane będą zasady, modele teoretyczne i natężenie cech.

Estetyka jako nauka humanistyczna sama „konstruuje fakty”, ponieważ takowe w postaci przyrodniczej nie mogą być przedmiotem jej badań. Sam wybór owych faktów, sposób ujęcia oraz opisu itp. zawsze mogą spotkać się z krytyką [4, s. 90, 91], stąd tytuł artykułu zaczyna się od sformułowania „wybrane założenia”.

### Stan badań

Podstawowym dziełem omawiającym temat piękna, twórcy i odbiorcy, ze szczególnym naciskiem na ujęcie filozoficzne i perspektywę historyczną, są *Dzieje sześciu pojęć* Władysława Tatarkiewicza [5]. Każda praca

– specific buildings as well as written texts. On the basis of information about certain objects and phenomena of a given class, conclusions are drawn about all of its objects. The certainty of such concluding would be complete if all the buildings could be researched. However, this is impossible, therefore we deal with an incomplete induction with a high probability of the result. A comparative method, namely comparing and contrasting as well as generalizing and concluding was applied. This method consists in comparing parameters (here: historical and modern works, works of different designers and texts of different authors) as well as locating similarities and discrepancies. Contrasting also includes confrontation of concepts, thoughts, processes and theories. In this case, the principles, theoretical models and the intensity of features will be compared.

Aesthetics as a humanistic science “constructs facts” on its own because in a natural form they cannot be the subject of its research. The very choice of these facts, the way of presentation and description, etc., can always be criticized [4, pp. 90, 91], hence the title of the article begins with the phrase “selected assumptions”.

### State of research

The fundamental work on the subject of beauty, creator and recipient, with particular emphasis on the philosophical approach and historical perspective, is *Dzieje sześciu pojęć* (*A History of Six Ideas*) by Władysław Tatarkiewicz [5]. Each of Tatarkiewicz’s works is extremely valuable because of its ordering and systematizing character. The evolution of the idea of beauty as well as concepts and terms connected with it are perfectly analysed in his studies. The way Tatarkiewicz writes is clear and multifaceted – the author is not going to form the reader by means of many-century aesthetic traditions, but to explain their reasons, dependencies and possibilities of subsequent interpretations. A study by Maria Gołaszewska entitled *Świadomość piękna* (*Awareness of Beauty*) [4] continues the axiological and phenomenological approach to the problem that her master Roman Ingarden instilled in her. This kind of approach seems irreplaceable when considering the aesthetics of applied art that accompanies man constantly – architecture. Gołaszewska always emphasizes and analyses the role of man as well as she studies the sources of subjectivity and identity in contact with a given work. Umberto Eco in his *History of Beauty* [6] and *On Ugliness* [7] looks at aesthetics from the point of view of philosophy, history and even politics. Both books constitute an anthology of aspects of beauty and ugliness over the centuries rather than a comprehensive historical approach, which might be suggested by the title. In the article, the above approaches to the idea of beauty described in the listed works have been supplemented with statements of critics who are connected with minimalism from *Art in Theory. 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas* [8] and artists from the collection *Artists on Art* [9] as well as publications by Robert Morris and Albert Campo Baeza.

Two texts by Anna Mielnik *Piękno w pustce* (*Beauty in Emptiness*) [10] and *Współczesne tendencje minimalis-*

Tatarkiewicza jest niezwykle cenna ze względu na swój porządkujący i systematyzujący charakter. Znakomicie prześlędzona jest w nich ewolucja idei piękna, związanych z nią pojęć i terminów. Sposób pisania Tatarkiewicza jest klarowny i wieloaspektowy – autorowi nie chodzi o uformowanie czytelnika przez wielowiekowe tradycje estetyczne, ale o wyjaśnienie ich przyczyn, zależności i możliwości kolejnych interpretacji. Dzieło Marii Gołaszewskiej zatytułowane *Świadomość piękna* [4] kontynuuje aksjologiczne i fenomenologiczne podejście do problemu, jakie zaszczylił jej mistrz – Roman Ingarden. Podejście takie wydaje się niezastąpione, gdy rozpatruje się estetykę sztuki użytkowej towarzyszącej człowiekowi nieustannie – architektury. Gołaszewska każdorazowo podkreśla i analizuje rolę człowieka, studiuje źródła podmiotowości i tożsamości w kontakcie z dziełem. Umberto Eco w swojej *Historii piękna* [6] oraz *Historii brzydoty* [7] patrzy na estetykę z punktu widzenia filozofii, historii, a nawet polityki. Obie książki bardziej niż całościowym ujęciem historycznym, co może sugerować nazwa, są fragmentarycznym przeglądem aspektów piękna i brzydoty na przestrzeni wieków. Sposoby podejścia do idei piękna opisane w tych dziełach zostały w artykule uzupełnione wypowiedziami związanych z minimalizmem krytyków z *Art in Theory. 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas* [8] i artystów ze zbioru *Artyści o sztuce* [9], a także publikacjami Roberta Morrisa czy Alberta Campo Baezy.

Bardzo użyteczne przy pisaniu artykułu były dwa teksty Anny Mielnik traktujące o minimalizmie w architekturze – *Piękno w pustce* [10] oraz *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych* [11], [12]. Autorka w obszernym wprowadzeniu do drugiej pracy zwięźle przedstawia historię tendencji minimalistycznych. Sofia Cheviakoff w książce *Minimalism* [13] ilustruje ich najnowsze realizacje na polu architektury, a Hubert Szneider w rozprawie doktorskiej *Minimalizm jako metoda twórcza w architekturze współczesnej na wybranych przykładach z lat 1990–2005* [14] opisuje je krytycznie, na pierwszy plan wysuwając czynnik światopoglądowy, a nie pozorne podobieństwo stylistyczne, co jest podkreślane również w niniejszym artykule.

### Pojęcie minimalizmu

Pojęcie *minimal art* pierwotnie określało nową sztukę amerykańską z 2. połowy lat 50. ubiegłego wieku. Narodziny tego terminu wiąże się z postacią Barbary Rose, a pełne uznanie zyskał wraz z publikacją Richarda Wollheima zatytułowaną właśnie *Minimal Art* [13, s. 34]. Od tego czasu rozwijał się nieprzerwanie do lat 90., kiedy to przekształcił się w nowy minimalizm. Pojęcie minimalizmu było używane do opisu zjawisk z różnych dziedzin: literatury (Frederick Barthelme), muzyki (John Cage) czy teatru (Jerzy Grotowski). W rzeczywistości architektonicznej fenomen ten jest odnotowywany od połowy lat 80. ubiegłego wieku.

Minimalizm w architekturze pierwszy raz został opisany w 1988 r. w czasopiśmie „Rassegna” [14, s. 21], jednak nie został tam jeszcze jednoznacznie doprecyzowany. Projektant Massimo Vignelli określił później minimalizm

tyczne w architekturze domów jednorodzinnych (*Modern Minimalist Trends in the Architecture of Single Family Homes*) regarding minimalism in architecture were very useful when writing the article [11], [12]. In the extensive introduction to the latter, the author briefly presents the history of minimalist tendencies. Sofia Cheviakoff in the book *Minimalism* [13] illustrates their latest projects in the field of architecture, whereas Hubert Szneider in his doctoral dissertation *Minimalizm jako metoda twórcza w architekturze współczesnej na wybranych przykładach z lat 1990–2005 (Minimalism as a creative method in modern architecture on selected examples from the years 1990–2005)* [14] describes them critically by exposing a worldview factor rather than an apparent stylistic similarity, which is also emphasized in this article.

### The concept of minimalism

The concept of *minimal art* originally defined a new American art from the 2<sup>nd</sup> half of the 1950s. The birth of this term is connected with the figure of Barbara Rose, however, its full recognition was achieved along with the work written by Richard Wollheim, which was just entitled *Minimal Art* [13, p. 34]. Since then, it was developing continuously until the 1990s, when it was transformed into a new minimalism. The concept of minimalism was used to describe phenomena from various fields, i.e. literature (Frederick Barthelme), music (John Cage) or theatre (Jerzy Grotowski). In the architectural reality this phenomenon has been reported since the mid-1980s.

Minimalism in architecture was first described in 1988 in the journal *Rassegna* [14, p. 21], however, it was not unambiguously specified there yet. Designer Massimo Vignelli later defined minimalism in architecture with the following words: *Minimalism is not a style, but an attitude, a way of being. It is a deeply understood reaction to noise, visual disorder and vulgarity. Minimalism means striving for the very essence and not just for appearances* [after: 11, p. 238]. Many critics agree with the above definition, whose distinctive feature is the recognition of minimalism as a way of thinking and not a defined architectural style. In order to make it clear that in particular this is an ideological approach (manifested in a particular aesthetics but not coming out of it), the use of the term *minimalist tendencies* was suggested. Personally, I agree with this approach to the nomenclature, but in the article I will use a short version of this term – *minimalism* – because as such it was adopted in professional literature. The superficial understanding of the concept of minimalism contributes paradoxically to its popularization. Today's minimalism is, according to the popular press, every project which uses white and smooth surfaces. The lack of a thorough understanding of the concept of simplification and universalization in art leads to one of the most widespread errors in the history of minimalism. The conviction that architectural minimalism is a precise use of earlier practices of *minimal art* is wrong and is based on a similarity in the visual sphere, whereas the varied impulses behind these effects are the most striking.



w architekturze słowami: *Minimalizm nie jest stylem, lecz postawą, sposobem bycia. Jest głęboko pojętą reakcją na halas, wizualny nieład i wulgarność. Minimalizm jest dążeniem do istoty rzeczy i nie tylko do jej pozoru* [za: 11, s. 238]. Wielu krytyków zgadza się z powyższą definicją, której wyróżniająca cecha to uznanie minimalizmu za sposób myślenia, a nie sprecyzowany styl architektoniczny. By wyraźnie zaznaczyć, że jest to w szczególności podejście ideologiczne (manifestujące się w konkretnej estetyce, ale z niej nie wychodzące), proponowano użycie sformułowania *tendencje minimalistyczne*. Osobiście zgadzam się z takim podejściem do nomenklatury, lecz w tekście będę używał skróconej wersji tego określenia – *minimalizm* – gdyż jako taka przyjęła się ona w literaturze fachowej. Powierzchnowe rozumienie pojęcia minimalizm przyczynia się paradoksalnie do jego popularyzacji. Dzisiejszy minimalizm to, według popularnej prasy, każdy projekt operujący białymi, gładkimi płaszczyznami. Brak dogłębnego zrozumienia koncepcji upraszczania i uniwersalizacji w sztuce prowadzi do jednego z najbardziej rozpowszechnionych błędów w historii minimalizmu. Przekonanie, że minimalizm architektoniczny to wierne użycie wcześniejszych praktyk *minimal artu*, jest błędne i opiera się na podobieństwie w sferze wizualnej, podczas gdy to właśnie zróżnicowane impulsy, stojące za takimi efektami, są najbardziej frapujące.

Poszczególne idee przyświecające artystom *minimal artu* były zbieżne z punktem widzenia modernistów w architekturze. Są to przede wszystkim: uwolnienie twórczości od przedstawieniowości i zorientowanie na abstrakcję oraz oszczędność posługiwania się znaczeniami. Bliźniaczy aspekt, wyraźniej dostrzegalny, to odrzucenie ornamentyki. Mimo tych podobieństw artyści obu dziedzin sztuki jawnie odrzucają tożsamość minimalizmu w architekturze z *minimal artem* sztuk plastycznych. Amerykański artysta Sol LeWitt wyraził to stanowisko wprost: *Architektura i trójwymiarowa sztuka stoją w całkowitej sprzeczności. [...] Sztuka nie jest celowa. Kiedy sztuka trójwymiarowa zaczyna przybierać wartości architektury – takie jak tworzenie przydatnych przestrzeni – jej funkcja artystyczna jest osłabiona* [za: 11, s. 254].

Opieranie się na teoriach artystów związanych z ruchem *minimal artu* podczas analizowania budowli musi być niezwykle ostrożne. Nie odrzucam podobieństw, ale za podstawową definicję minimalizmu postanowiłem obrać tę Vignelliego – minimalizm jest dążeniem do istoty rzeczy, a nie tylko do jej pozoru, i niczego ponad to.

### **Początki tendencji minimalistycznych w architekturze**

Idea prostoty jest obecna w sztuce od zawsze. Według Franza Marca ludy pierwotne ceniły abstrakcję, mimo iż u nich nie mogła to być odpowiedź na sentymentalizm i realizm w sztuce [9, s. 244]. W starożytności również istniała świadomość dwojakiego piękna – przedstawieniowego i abstrakcyjnego. Platon przeciwstawiał „piękno istot żywych” „pięknu linii prostej i koła” [5, s. 273]. Ewidentnie jeden z podstawowych nurtów rozwoju sztuki opiera się na ciągłej redukcji formy w celu uzyskania

The individual ideas guiding the artists of *minimal art* were similar to those of modernists in architecture. These comprise, first of all, getting free creativity from the representativeness and orientation towards abstraction and saving the use of meanings. A twin aspect, more clearly perceptible, is the rejection of ornamentation. Despite these similarities, artists in both fields of art openly reject the identity of minimalism in architecture with *minimal art* of visual arts. American artist Sol LeWitt expressed this attitude directly, i.e. *Architecture and three-dimensional art stand in total contradiction. [...] Art is not purposeful. When three-dimensional art begins to assume architectural values – such as creating useful spaces – its artistic function is weakened* [11, p. 254].

When taking into account the theories of artists who are connected with the movement of *minimal art* while analysing a building, we must be extremely cautious. I do not reject similarities, however, I decided to accept Vignelli's definition of minimalism as the fundamental one – minimalism means striving for the essence, not just for appearances, and nothing more than that.

### ***Beginnings of minimalist tendencies in architecture***

The idea of simplicity has always been present in art. According to Franz Marc, primitive people valued abstraction, despite the fact that it could not have been a response to sentimentality and realism in art [9, p. 244]. In antiquity, there was also an awareness of dual beauty – representational and abstract. Plato contrasted a “beauty of living beings” with a “beauty of a straight line and a circle” [5, p. 273]. Evidently one of the basic trends in the development of art is based on continuous reduction of form in order to achieve beauty. This trend contains a multitude of multifaceted branches and itself originated from different stimuli. In this chapter I will present the assumptions of architecture which was the germ for the minimalist architecture described here.

The beginnings of architectural minimalism should be sought in the clarity of ancient architecture which was continued later in Europe of the Middle Ages. The medieval European cultural circle condemned an exaggerated style of speech called Asianism. It was considered to be not only mediocre but also ugly. The Church favoured its inverse – a style described as Attic [7, p. 111]. In Europe, Dark Ages between the 7<sup>th</sup> and the 10<sup>th</sup> century limited all culture and the love for harmony and moderation disappeared, including the aesthetics of holy places. One of the reasons for establishing the Cistercian Order was a reaction to churches of other religious orders, which were full of splendour [15, p. 818]. According to the founders of the Cistercian Order, the richness and abundance of representations distracted attention from God and hindered spiritual experience. Bernard of Clairvaux – a Cistercian theologian – demanded to look inside each of us, hence the “outer covers” were meaningless to him. Architecture should be a reflection of a thought striving towards the Creator – simple, precise and sincere. The main assumptions of the Cistercian architecture were particular

piękna. Nurt ten zawiera mnogość wieloaspektowych odgałęzień oraz sam wywodził się z odmiennych bodźców. W tym rozdziale przybliżę założenia architektury, która stanowiła zaczyn dla opisywanej tu architektury minimalistycznej.

Początków minimalizmu architektonicznego należy szukać w klarowności architektury starożytnej, kontynuowanej później w Europie wieków średnich. Średniowieczny, europejski krąg kulturowy napiętnował przesadnie kwiecisty styl wypowiedzi zwany azjanizmem. Był uważany nie tylko za pośledni, ale za brzydki. Kościół był przychylny jego odwrotności – stylowi określanemu jako attyki [7, s. 111]. W Europie między VII a X w. nastąpiły ciemne wieki dla całej kultury i umiłowanie harmonii i umiaru zanikło, także w estetyce świętych przybytków. Jedną z przyczyn powstania zgromadzenia cystersów była reakcja na pełne przepychu kościoły pozostałych zakonów [15, s. 818]. Zdaniem założycieli bractwa bogactwo i obfitość przedstawień odciąga uwagę od Boga i przeszkadza w przeżyciu duchowym. Bernard z Clairvaux – cysterski teolog – dopominał się o zavrzenie do wnętrza każdego z nas, stąd „zewnątrzne powłoki” były dla niego pozbawione znaczenia. Architektura powinna być odzwierciedleniem myśli dążącej do Stwórcy – prosta, precyzyjna i szczerza. Głównymi założeniami architektury cystersów była szczególna uwaga poświęcana światłu, klarownym proporcjom i brak bogatej ornamentyki. Ściany klasztorów cysterskich były nieotynkowane, a detalowanie niezwykle ascetyczne.

Po średniowieczu pobudka tworzenia płaskich, białych powierzchni była już zupełnie inna niż religijność, zupełnie odwrotna – była to przyziemna wygoda. Czasy renesansu i następujące po nim epoki bazowały na architekturze masywnej, opartej na solidnej konstrukcji. Lekkie struktury były zarezerwowane dla namiotów lub innych konstrukcji tymczasowych i nie były utożsamiane z prawdziwą sztuką budowania. Tęgość struktury była równoważona bogactwem misternych zdobień i przywiązaniem do detalu. Wspanialsze mury pokryte wspanialszymi ornamentami równały się wspanialszej architekturze. Tendencja ta utrzymywała się do rewolucji francuskiej, podczas której porzucono barokowe wzorce. Jak opisał to Steen Eiler Rasmussen: *Peruki wyszły z mody* [16, s. 99, 100]. Prym zaczęły wodzić nieco lżejsze budowle, których architekci za naczelną zasadę obierali mało znane wcześniej pojęcie – wygodę. Zjawisko występowało w całej Europie, np. w Anglii (styl regencji), Francji (empire) czy Niemczech (biedermeier). Wszędzie zaczęły się pojawiać pełne wdzięku budynki o gładkich, tynkowanych ścianach. Był to jednak tylko tymczasowy odwrót od wcześniej opisywanej ozdobnej architektury, której hegemonia powróciła i trwała aż do XX w.

Dziewiętnaste stulecie cechowała ponowna dominacja zdobień w duchu pozbawionym głębszej myśli i syntezy. Różnorodność wzorców, z jakich czerpali architekci eklektyzmu, spotkała się z ostrą krytyką takich architektów, jak np. Otto Wagner. Naśladownictwo dawnych stylów było według niego strategią błędną i bez perspektyw. Społeczeństwo rozwijało się w sposób dotychczas niespotykany, podczas gdy architekci wykorzystywali wzorce

attention devoted to light, clear proportions and the lack of rich ornamentation. The walls of the Cistercian monasteries were not plastered and the detail was extremely ascetic.

After the Middle Ages, the impulse to create flat and white surfaces was already completely different from religiousness, yet quite the reverse – it was down-to-earth convenience. The Renaissance and the subsequent epochs were based on massive architecture supported by a solid structure. Light structures were reserved for tents or other temporary structures and were not identified with the real art of construction. The massiveness of a structure was balanced by the wealth of subtle decorations and attention to detail. More magnificent walls which were covered with more magnificent ornaments meant more magnificent architecture. This tendency was maintained until the French Revolution during which baroque models were abandoned. According to Steen Eiler Rasmussen's description: *Wigs are out of fashion* [16, p. 99, 100]. A bit lighter buildings, the architects of which adopted the not-so-well-known notion of comfort as the guiding principle, started to lead the way in architecture. The phenomenon occurred in all Europe, for example, in England (regency style), in France (empire) or in Germany (biedermeier). Full of grace buildings with smooth and plastered walls started to appear everywhere. However, this was only a temporary departure from the previously described decorative architecture whose hegemony returned and lasted until the 20<sup>th</sup> century.

The 19<sup>th</sup> century was characterized by the re-dominance of ornaments in a spirit devoid of deeper thought and synthesis. The variety of models used by architects of eclecticism was severely criticized by architects such as Otto Wagner, for instance. According to him, the imitation of old styles was a wrong strategy and without prospects. The society developed in a previously unprecedented way, whereas architects used models from the past. In his Art Nouveau design of the Post Office Savings Bank in Vienna, he boldly exposed smooth surfaces. The next significant step to accept simplicity in design was De Stijl movement. His domination was as short as the above Viennese secession, however, both movements were a sign of strong tendencies throughout Europe, which after years of trials and searches, crystallized into a clear program. Its creators suggested using simple lines, unambiguously defined directions and basic colours.

In the 20<sup>th</sup> century, Adolf Loos, Le Corbusier and Mies van der Rohe were the most famous promoters of a simple architectural form [13, p. 20]. In the article, I devote a separate paragraph to each of them, which will emphasise their individual attitude to the universalizing tendencies.

Adolf Loos, an Austrian architect, is best known for his texts on ornament criticism. He did not object to all kinds of ornamentation. He believed, however, that well-mannered modern man satisfies his aesthetic needs in abstract forms of art [17, p. 14]. He wrote about decorating functional objects: *a German man allows himself to be mistreated by his environment, as long as he thinks that it is beautiful* [17, p. 109]. Loos did not approve of the presence of beauty if it was deprived of the most important

z przeszłości. W swoim secesyjnym projekcie Pocztywnej Kasy Oszczędności w Wiedniu odważnie wyeksponował gładkie powierzchnie. Kolejnym znaczącym krokiem do zaakceptowania prostoty w dizajnie był ruch De Stijl. Jego dominacja była równie krótka, jak powyższej secesji wiedeńskiej, ale oba ruchy są znakiem silnych w całej Europie tendencji, które po latach prób i poszukiwań wykryły się w wyraźny program. Jego twórcy proponowali użycie prostych linii, jednoznacznie określonych kierunków i podstawowych barw.

W XX w. największymi propagatorami prostej formy architektonicznej byli Loos, Le Corbusier oraz Mies van der Rohe [13, s. 20]. Każdemu z nich przeznaczam w artykule osobny akapit podkreślający jego indywidualną postawę wobec tendencji uniwersalizujących.

Adolf Loos, austriacki architekt, najbardziej znany jest ze swoich tekstów poświęconych krytyce ornamentu. Nie sprzeciwiał się on każdemu zdobieniu. Uważał jednak, że nowoczesny człowiek o wysokiej kulturze osobistej zaspokaja potrzeby estetyczne w abstrakcyjnych formach sztuki [17, s. 14]. O dekorowaniu przedmiotów użytkowych pisał: *Niemiec pozwala się chętnie maltretować przez swoje otoczenie, o ile tylko uważa, że jest ono piękne* [17, s. 109]. Loos nie pochwalał obecności piękna, jeżeli pozbawione było najważniejszej dla niego idei – prawdy. Uznawał, że kopiowanie starego ornamentowania prowadzi do rozdziału formy i właściwości najświeższych materiałów. Nowe materiały, jakie przyniosła rewolucja przemysłowa, np. beton, zasługiwały na zdobienia wynikające z ich nieodłącznych atrybutów. Artysta jest zobowiązany do próby odkrycia istoty nowego materiału. Nie powinien wykorzystywać, wbrew odmiennym właściwościom tworzywa, swojego wyuczzonego wyobrażenia formy. Należy poddać się widzeniu przez pryzmat nowego zestawu cech [17, s. 96].

Pod koniec lat 20. XX w., kiedy to swoją działalność praktyka kończy Loos, obok – w Niemczech – zaczynają się pojawiać dzieła architekta Miesa van der Rohe. Jego najbardziej znaną dewizę „mniej znaczy więcej” można podsumować: im mniej elementów zabiegających o uwagę widza, tym czytelniej są one wyeksponowane i silniej na niego oddziałują. Język składnika samego w sobie jest bardziej transparentny, nie jest zaburzony przez inne aspekty. Proces projektowy van der Rohe jest rezultatem wytrwałego powtarzania cyklu sublimacji i krystalizacji konceptu, aż do momentu osiągnięcia przez niego rozbrajającej prostoty, utożsamianej przez architekta z ostateczną prawdą [11, s. 245]. Mies van der Rohe dawał wyraz swojemu poszukiwaniu platońskiej esencji rzeczy, często powtarzając za wybitnym mężem Kościoła, św. Augustynem: *piękno jest blaskiem prawdy* [11, s. 262]. Uzyskał to metodą redukcji: oczyszczając swoje budynki z elementów, które nie są niezbędne, wypracował zadowolający efekt wizualny, czystą ideę. Van der Rohe dzieli z Loosem także drugą jego dewizę – uznanie dla materiału. Twierdzi on, że moc architektury bierze się z dyscypliny dyktowanej przez materiał. *Wszystko zależy od tego, jak posłużymy się materiałem, nie od samego materiału* [za: 18, s. 106]. Tak jak Loos, proponuje on znalezienie odpowiednich form dla odmiennych tworzyw.

idea for him – the truth. He thought that copying the old ornamentation led to the separation of the form and properties of the freshest materials. New materials, which were brought along with the industrial revolution, for example concrete, deserved decorations resulting from their inherent attributes. An artist is obliged to try to discover the essence of a new material. He should not use, contrary to different properties of the material, his learned image of the form. One should accept a vision through the prism of a new set of features [17, p. 96].

At the end of the 1920s, when Loos finished his practical activities, not far away, in Germany, the works by architect Mies van der Rohe began to appear. His most famous motto “less means more” can be summarized as follows: the fewer the elements striving for the viewer’s attention, the more clearly they are exposed and they influence the viewer stronger. The language of the component itself is more transparent and it is not disturbed by other aspects. Van der Rohe’s designing process is the result of a persistent repetition of the cycle of sublimation and crystallization of the concept until it achieves a disarming simplicity which is identified with the ultimate truth by the architect [11, p. 245]. Mies van der Rohe expressed his search for the Platonic essence of things, often repeating after the remarkable man of the Church, Saint Augustine of Hippo: *beauty is the light of truth* [11, p. 262]. He obtained this by the method of reduction: by cleaning his buildings of elements that are not indispensable, he developed a satisfactory visual effect, i.e. a pure idea. Van der Rohe also shares his second motto with Loos – recognition for the material. He claims that the power of architecture comes from the discipline dictated by the material. *It all depends on how we use the material, not on the material itself* [after: 18, p. 106]. Like Loos, he suggests finding appropriate forms for different materials.

The buildings of Mies van der Rohe and Le Corbusier from the 1920s and 1930s are characterized by a similar simplicity of the form. However, they differ in the use of materials. Van der Rohe’s works are designed to the smallest detail and made from the finest materials. His buildings do not deny their mass, like those by Le Corbusier. They consist of elements with a distinct and perceptible mass [16, p. 106]. The modernity that Le Corbusier and his followers propagated was very similar to the traditional art of Japan. Rasmussen compares Japanese paintings, which were deprived (for the European) of the perspective, perceptible weight and real shading and focused on the colour and line, to European architecture of Le Corbusier’s times. In Japan, it is the age-old feature of the whole art of building [16, pp. 107, 108].

Le Corbusier speculated that architecture is the architect’s gift for “statistical people” for whom a designer should “average” space and prepare a template solution as well as to achieve a synthesis of all human activities, which will lead to a uniform room and exterior. Le Corbusier himself saw in it a kind of satisfaction and talked about forms that were *pleasant due to their nudity* [5, p. 158]. Together with his friend, painter Amédée Ozenfant, he developed the idea of purism – an ascetic, raw synthesis of shapes and colours [13, p. 36, footnote 6].



Budynki Miesa van der Rohe i Le Corbusiera z lat 20. i 30. cechuje podobna prostota formy. Różni ich jednak użycie materiałów. Dzieła van der Rohe opracowane są w najdrobniejszych szczegółach i wykonane z najznamienitszych materiałów. Jego budowle nie przeczą swej masie, jak te Le Corbusiera. Składają się z elementów o wyraźnej, wyczuwalnej masie [16, s. 106]. Nowoczesność, jaką propagował Le Corbusier i jemu podobni, była nader podobna do tradycyjnej sztuki Japonii. Rasmussen porównuje pozbawione (dla Europejczyka) perspektywy, wyczuwalnej wagi i rzeczywistego cieniowania obrazy japońskie skupiające się na kolorze i linii do europejskiej architektury czasów Le Corbusiera. W Japonii jest to odwieczna cecha całej sztuki budowania [16, s. 107, 108].

Le Corbusier spekulował, że architektura to dar architekta dla „statystycznych ludzi”, dla których projektant powinien „uśrednić” przestrzeń, przygotować rozwiązanie szablonowe. Osiągnąć syntezę wszystkich czynności człowieka prowadzącą do jednolitego pomieszczenia i zewnątrz. Sam Le Corbusier widział w tym rodzaj satysfakcji i mówił o formach *przyjemnych przez swą nagłość* [5, s. 158]. Wraz ze swoim przyjacielem, malarzem Amédée Ozenfantem, rozwinął ideę puryzmu – ascetycznej, surowej syntezy kształtów i kolorów [19, s. 36, przyp. 6]. Le Corbusier uważał, że tylko przy użyciu prostej geometrii można wyrazić ówczesne modernistyczne zmiany w świecie.

Przybliżając architekturę minimalistyczną, nie można pominąć wpływów Japonii. *To tutaj [w Japonii] z poszukiwania tego, co istotne, narodziła się prostota, wyjątkowa cecha tej jednej cywilizacji na Ziemi. [...] Projektant tamtej epoki nie poszukiwał w materiałach i procesach niczego, czym nie były* [20, s. 151]. Tymi słowami Frank Lloyd Wright komplementował prostotę Kraju Kwitnącej Wiśni. Na wyjątkowo oszczędny charakter japońskich domów wpłynęły czynniki zarówno duchowe, jak i zupełnie przyziemne. Do tych drugich należy mała ilość czasu spędzana w domach (za to wiele godzin w miejscu pracy) [21, s. 14] oraz niewielki areal dostępnych terenów. Do duchowych – filozofia buddyzmu. Połączona z nią tradycja japońska nadaje znaczenie przestrzeni „pomiędzy”. Tej, którą my, Europejczycy, postrzegamy jako pustą. Owa wyraźnie odczuwana przestrzeń między przedmiotami nazywana jest *Ma* i według Roberta Wilsona odbierana jest czasami w teatrze japońskim silniej niż same przedmioty [10, s. 340, 341]. Nie jest to jedyna różnica między myśleniem europejskim a japońskim. Podczas gdy europejskie tendencje minimalistyczne opierają się na przestrzeni wypełnionej, filozofii racjonalnej i dążą do nowoczesności, ich japoński odpowiednik koncentruje się na przestrzeni pustej, filozofii buddyjskiej i dąży do zespolenia z naturą.

Wpływ wymienionych w tym rozdziale twórców na dzisiejszą architekturę jest nie do przecenienia. Najwięksi współcześni projektanci tworzący w duchu tendencji minimalistycznych odwołują się do tego dziedzictwa wprost. Claudio Silvestrin dużo pisze o Bernardzie z Clairvaux, a John Pawson o opactwie Le Thornet [11, s. 239]. Budynek mieszkalny Raumplan autorstwa Alberta Campy Baezy odnosi się jawnie do teorii Loosa, co wskazuje sama nazwa. Luis Barragán jako swoje inspiracje wymienia

Simple geometry was the only tactic for Le Corbusier, as the new architecture could be an expression of changes and tendencies taking place in every field of dynamically modernizing life.

By explaining minimalist architecture, we cannot miss the influences of Japan. *It is here that [in Japan] from the search for what is important, the simplicity was born, a unique feature of this one civilization on Earth. [...] A designer of that epoqe did not look for anything in the materials and processes that they were not* [20, p. 151]. With these words, Frank Lloyd Wright complimented the simplicity of the Land of the Rising Sun. The extremely economical character of Japanese houses was influenced by both spiritual and utterly down-to-earth factors. The latter includes a small amount of time spent in homes (but many hours in the workplace instead) [21, p. 14] and a small area of available territories. The spiritual one includes the philosophy of Buddhism. The Japanese tradition which is connected with it gives meaning to the space “in between”. The one which we, Europeans, perceive as empty. This clearly felt space between objects is called *Ma* and according to Robert Wilson it is sometimes perceived more strongly than the objects themselves in the Japanese theatre [10, pp. 340, 341]. This is not the only difference between European and Japanese thinking. While European minimalist tendencies are based on a full space, rational philosophy and strive for modernity, their Japanese counterpart focuses on the empty space, Buddhist philosophy and strives to fuse with nature.

The influence of the authors mentioned in this chapter on today’s architecture is not to be underestimated. The greatest modern designers creating in the spirit of minimalist tendencies refer to this heritage directly. Claudio Silvestrin writes a lot about Bernard of Clairvaux and John Pawson about Le Thornet Abbey [11, p. 239]. The residential building Raumplan by Albert Campa Baeza explicitly refers to Loos’ theory, as the name itself suggests. Luis Barragán, as his inspiration, mentions traditional architecture of the European part of the Mediterranean [11, p. 258]. Le Corbusier is invoked almost in every book about architecture, Japanese art is very popular among young designers, and the motto “less means more” is probably the most famous architectural maxim.

### ***Assumptions of the visual side of minimalist architecture***

In the previous subsection I wanted not only to describe the development of this style chronologically, but rather to specify the leading aesthetic assumptions of the most important artists and trends which contributed to the creation of today’s minimalism. I mentioned modern architects who themselves emphasize the influence of this heritage on their thinking. In doing so, I wanted to underline the vitality of the quoted thoughts and their inextinguishable potential, which is the main progenitor of the aesthetic assumptions of the present minimalism. These are the following: favouring simple forms, lack of signs of the artist’s intervention and lack of aversion to industrial materials [13, p. 32] as well as making use of light.

tradycyjną architekturę europejskiej części basenu Morza Śródziemnego [11, s. 258]. Le Corbusier jest przywoływany nieomal w każdej książce o architekturze, sztuka Japonii jest nader popularna wśród młodych projektantów, a dewiza „mniej znaczy więcej” to przypuszczalnie najbardziej znana maksyma architektoniczna.

### **Założenia wizualnej strony architektury minimalistycznej**

W poprzednim rozdziale chciałem nie tyle opisać chronologicznie rozwój tego stylu, ile wyszczególnić czołowe estetyczne założenia najważniejszych twórców i nurtów, które przyczyniły się do powstania dzisiejszego minimalizmu. Wymieniłem współczesnych architektów, którzy sami podkreślają wpływ tej spuścizny na swoje myślenie. Chciałem tym wyeksponować żywotność przytoczonych myśli i ich niewygasły potencjał, który jest głównym protoplastą założeń estetycznych obecnego minimalizmu. Są to: przychylność prostym formom, brak znaków interwencji artysty i brak awersji do materiałów przemysłowych [13, s. 32] oraz operowanie światłem. Opisując dokładniej każde z tych założeń, chcę podkreślić świadome ich wykorzystanie w tworzeniu piękna.

#### *Sklonność do prostych form*

Jak powiedział John Cage, amerykański muzyk, twórca słynnej kompozycji „4'33”<sup>1</sup>: [...] *nie ma czegoś takiego jak pusta przestrzeń lub pusty czas, zawsze jest coś do zobaczenia, coś do usłyszenia* [za: 22, s. 235]. Inny minimalista – Sol LeWitt – uważał paradoksalnie, że [...] *najbardziej interesującą cechą charakterystyczną szczęściu jest to, iż jest on relatywnie nieinteresujący* [za: 12, s. 287].

Pozorny brak lub rzekoma nuda wcale nie muszą nieść ze sobą ubożego przekazu oraz nijakości strony wizualnej. Według Le Corbusiera (przynajmniej jego wczesnych przemyśleń) podstawowe formy i kolory mają pewne niezmiennie właściwości. Wyodrębniał on gamy kolorystyczne, które potrafiły nadać malowanym na płótnie obiektom jedność i stabilność, oraz barwy dynamiczne powodujące wrażenie drgania i zmiany [9, s. 230]. Te uniwersalne cechy pozwalają używać ich do budowy powszechnie zrozumianego języka plastyki [8, s. 240]. Szwajcar uważał taki język za idealny do masowej reprodukcji z powodu jego uniwersalności. Nawet odmienna długość linii czy natężenie koloru są nośnikami różnicowanej ekspresji [8, s. 347]. Ponieważ wszystkie uczucia mają tempo i napięcie, forma może rozbudzić w odbiorcy wszystkie możliwe emocje, dyktując szybkość i rytm ruchu oczu niezbędnego do przyswojenia sobie kształtu [8, s. 64]. Upraszczając, minimaliści nie chcą pozbawić architektury znaczenia. Wręcz przeciwnie. Z pomocą upraszczania chcą osiągnąć stopień wielowymiarowego przeżycia nieobecnego

Describing each of these assumptions more accurately, I want to emphasize its conscious role in creating beauty.

#### *A tendency to use simple forms*

According to John Cage, an American musician and the author of a famous composition entitled 4'33<sup>1</sup>, [...] *there is nothing like empty space or empty time, there is always something to see, something to hear* [after: 22, p. 235]. Another minimalist – Sol LeWitt – thought paradoxically that [...] *the most interesting characteristic feature of the cube is that it is relatively uninteresting* [after: 12, p. 287].

An apparent lack or alleged boredom do not have to deliver a poor message or vagueness of the visual side. According to Le Corbusier (at least his early thoughts), fundamental forms and colours have certain unchangeable properties. He distinguished colour ranges which were able to give unity and stability to objects painted on canvas as well as dynamic colours causing the impression of vibration and change [9, p. 230]. These universal features allow them to be used to create a commonly understood language of art [8, p. 240]. This Helvetian regarded this language as perfect for mass reproduction because of its universality. Even a different line length or intensity of colour are carriers of differential expressions [8, p. 347]. Due to the fact that all feelings have a pace and tension, the form can awake all possible emotions in a recipient, dictating the speed and rhythm of the eye movement necessary to assimilate the shape [8, p. 64]. Briefly, minimalists do not want to deprive architecture of meaning. On the contrary. With the help of simplification, they want to achieve a degree of multidimensional experience that is absent from other trends. According to them, the simplicity of forms is not equivalent to the simplicity of experience [23, p. 7]. Henri Matisse, who also sought to synthesize in the field of painting, believed that the deeper the thought is realized in a painting work, the fuller must be the range of the artist's expressions, but at the same time he emphasized that “fuller” does not mean “more complicated” at all [9, p. 91].

In the field of architecture, a complicated relationship between the obviousness of experiencing perception and the simplicity of the work is discussed by Frank Lloyd Wright: *Simplicity is a structural order. [...] In contrast, the obvious does not have to be any simpler than the hidden. Obviousness is simply within our cognitive horizon and it is easier for us to see it, that's all* [20, p. 215]. A minimalist building, which freely uses a form devoid of ornament, may turn out to be an absolute failure. Therefore, a simplified form must be the form of a synthesized idea and not a trivial shape. A meaningful simplicity requires a great effort to achieve it. Never can it be a starting point. As Vittorio Gregotti expresses: *Art and*

<sup>1</sup> Kompozycja ta składa się z 4 minut i 33 sekund ciszy. Muzycy nie wydobywają z instrumentów żadnego dźwięku, ale nastawiona na odbiór bodźców słuchowych widownia z upływem czasu coraz większą uwagę poświęca dźwiękom otoczenia. Zaczynają słyszeć szmery i szelesty, czyli otaczający świat, rzeczywistość.

<sup>1</sup> This composition consists of four minutes and thirty-three seconds of silence. The musicians do not make any sound from the instruments, but the audience that is focused on the reception of auditory stimuli, over time, pays more and more attention to the sounds of the surroundings. They start to hear murmurs and rustlings, that is, the surrounding world, reality.



w innych nurtach. Według nich prostota form nie jest równoważna prostocie doświadczenia [23, s. 7]. Henri Matisse, który także dążył do syntezy na polu malarstwa, uważał, że im głębsza myśl realizowana jest w dziele malarstwie, tym pełniejsza musi być skala środków wyrazu artysty, przy czym od razu podkreślał, że „pełniejsza” nie oznacza wcale „bardziej skomplikowana” [9, s. 91].

Na polu architektury skomplikowaną relację między oczywistością doświadczenia percepcji a prostotą dzieła omawia Frank Lloyd Wright: *Prostota jest porządkiem strukturalnym. [...] Natomiast to, co oczywiste, nie musi być wcale prostsze niż to, co ukryte. Oczywistość po prostu znajduje się w zasięgu naszego horyzontu poznawczego i łatwiej nam ją dostrzec, to wszystko* [20, s. 215]. Minimalistyczny budynek, który dowolnie posługuje się pozbawioną ornamentu formą, może się okazać absolutną porażką. Dlatego uproszczona forma musi być formą zsyntetyzowanej idei, a nie banalnym kształtem. Wymowna prostota wymaga wielkiego wysiłku do jej osiągnięcia. Nigdy nie może być ona punktem wyjścia. Jak wyraża to Vittorio Gregotti: *Sztuka i architektura nie są proste, one tylko mogą się stać proste* [za: 13, s. 80, tłum. T.O.].

Minimalizm szuka jak najczystszy wyrazu koncepcji. Odejście, by nadać klarowność znaczeniu, zamiast dodawania, by wzbogacić przekaz – oto dewiza tego nurtu. Jest to skrajna odwrotność podejścia postmodernistów. Minimaliści argumentują swoje dzieła za pomocą złożonej filozofii, odwołując się do uwznioślających wartości. Inaczej od architektonicznych postmodernistów, którzy opowiadają się za praktyką doczesności. Według minimalistów prowadzi to do niewybrednego przerysowania formy budowli. Tak jak w groteskowym przedstawieniu twarzy największą rolę odgrywają usta i nos, ponieważ odstają. Oczy wyrażają wnętrze człowieka, które dla groteski nie ma najmniejszego znaczenia (chyba że są wylupiane). Karykaturalne jest bowiem wszystko, co odstaje od ciała, wykracza poza jego granice [7, s. 147]. Minimaliści dążą do piękna ideału, nie zaś wynaturzonej karykatury formy (formy w rozumieniu Platona, czyli *eidōs* – formy pojęciowej, w odróżnieniu od *morfe* – formy widzialnej [5, s. 257]).

Upraszczenie musi być rafinacją myśli i kształtu, a nie spłaszczaniem i trywializowaniem. Nawet praca w dobrym kierunku może pójść za daleko i minąć doskonały kształt. Robert von Zimmermann krytykował: *Rzeczy proste ani się podobają, ani nie podobają* (1865) [za: 5, s. 267]. Uważał, że rzecz musi mieć części tworzące układ w zdefiniowanej relacji, gdzie można dostrzec proporcje. Inaczej nie ma w ogóle formy. Formę rozumiał on jako układ części. Przesada w upraszczaniu zaczyna oddalać się od doskonałości w stronę przeciwnego bieguna. Japończycy znakomicie opanowali sztukę umiaru i nawet mają na nią odpowiednie słowo – *shibui*. Oznacza ono świadomość, kiedy należy skończyć, by zupełnie nie zatracić osiągniętego dyskretnego piękna [12, s. 285]. W europejskiej myśli estetycznej piękno, które ukryte jest w umiarze, propagował Albrecht Dürer: *Nadmiar i niedostatek psują każdą rzecz* [za: 5, s. 158]. Leon Battista Alberti głosił: [...] *pięknemu nic dodać ani nic ująć nie można* [za: 5, s. 203]. Ta myśl, głoszona później przez francuskiego teoretyka

*architecture are not simple, they can only become simple* [after: 13, p. 80].

Minimalism looks for the purest expression of a concept. Subtracting to give clarity to the meaning instead of adding to enrich a message – this is the motto of this trend. It is an extreme reverse of the postmodernist approach. Minimalists argue their works by means of a complex philosophy referring to sublime values. Unlike architectural postmodernists who are in favour of the practice of worldliness. According to minimalists, this leads to a refined exaggeration of a building's form. Just like in a grotesque presentation of the face, the mouth and nose play the most important role because they stand out. Eyes express the interior of a human being, which is of no significance to the grotesque (unless they are bulging). Caricature is everything that sticks out from the body and goes beyond its limits [7, p. 147]. Minimalists aspire to the beauty of the ideal, not a perverted caricature of the form (form in Plato's understanding, i.e. *eidōs* – a conceptual form, which is in contrast to *morfe* – a visible form [after: 5, p. 257]).

Simplification must be refinement of thought and shape, not flattening or trivializing. Even working in the right direction can result in going too far and missing a perfect shape. Robert von Zimmermann criticized: *Simple things are neither liked nor disliked* (1865) [after: 5, p. 267]. He believed that a thing must have parts forming a system in a defined relationship, where proportions can be seen. Otherwise, there is no form at all. He understood form as a system of parts. Exaggeration in simplification begins to move away from perfection towards the opposite pole. The Japanese have mastered the art of moderation and even have the right word for it – *shibui*. It means an awareness of when it is necessary to finish so as not to completely lose the achieved and discreet beauty [12, p. 285]. In the European aesthetic thought, beauty hidden in moderation was promoted by Albrecht Dürer: *Excess and insufficiency spoil each thing* [after: 5, p. 158]. Leon Battista Alberti claimed: [...] *nothing can be added or taken away from beauty* [after: 5, p. 203]. This thought, later proclaimed by French theoretician Charles Alphonse Du Fresnoy, was a detailed variant of the Great Theory of Beauty.

#### *No aversion to materials*

It is generally claimed among minimalists that there is no disapproval for using rarely encountered materials. Tadao Ando in Casa Wabi uses thatch (Fig. 2), John Pawson in Life House emphasises the thick mortar between bricks and the sheet metal of transport containers is systematically used today as a façade material. This demonstrates the minimalists' approach, who more often find the purposefulness and language of each material that allows them to achieve beauty than use valuable materials. Although the museums of the old art exhibit to a large extent works made in expensive marbles, gold or amber, the resignation from valuable materials is not a completely new idea.

Leszek Brogowski quotes a story of Abbot Sugerius who on the door of the monastery in Saint Denis placed

sztuki Charles'a Alphonsa Du Fresnoya była uszczegółowionym wariantem Wielkiej Teorii Piękna.

### *Brak awersji do materiałów*

Powszechnie wśród minimalistów można stwierdzić brak nieprzychylności do stosowania niespotykanych materiałów. Tadao Ando w Casa Wabi używa strzechy (il. 2), John Pawson w Life House uwydatnia grubą zaprawę pomiędzy cegłami, a blacha kontenerów transportowych jest dziś systematycznie stosowana jako materiał elewacyjny. Demonstruje to podejście minimalistów, którzy częściej odnajdują celowość i język każdego materiału pozwalający mu na osiągnięcie piękna, niż wykorzystują cenniejsze materiały. Mimo że muzea dawnej sztuki eksponują w przeważającej większości dzieła wykonane w kosztownych marmurach, złocie czy bursztynie, rezygnacja z wartościowych materiałów nie jest myślą zupełnie nową.

Leszek Brogowski przytacza historię opata Sugeriusza, który na drzwiach klasztoru w Saint Denis umieścił napis zalecający rozkoszowanie się kunsztem artystycznego rzemiosła, a nie atrybutami materiału (w tym wypadku złota). Było to w pierwszej połowie XII w. Trzysta lat później L.B. Alberti rozwinął tę myśl: [...] *nawet złoto upiękkszzone sztuką malarską ceni się bardziej, niż czystą wagę złota* [za: 24, s. 28, 29]. Oba przytoczone przykłady ukazują podejście do sztuki, które wyżej od samego tworzywa ceni ideę i kunszt artysty. Pokrewne podejście prezentował Claude Perrault – pierwszy nowożytny

an inscription recommending to enjoy the artistry of the artistic craft and not the attributes of the material (in this case, gold). It was in the first half of the 12<sup>th</sup> century. Three hundred years later L.B. Alberti developed this thought: [...] *even gold embellished with painting art is valued more than the pure gold weight* [after: 24, p. 28, 29]. Both quoted examples show an approach to art that much more values the artist's idea and craftsmanship than the material itself. A related approach was presented by Claude Perrault – the first modern subjectivist who influenced a biased view of beauty in architecture. He objected to the beauty which was hidden in the right proportions, but he considered noble materials and the exquisite finishing to be beautiful [5, p. 25].

Frank Lloyd Wright, the father of a truly modern movement in architecture, also saw the way to achieve beauty in the respect for material: *Although it may seem strange, the beauty of wood lies in special properties of wood. [...] Working methods that do not bring out the characteristics of wood are not "artistic" and should therefore be regarded as inappropriate. What is inappropriate cannot be beautiful* [20, p. 128]. A modern minimalist – Baeza – says the same with the following words: *How could we as architects not subscribe to form as the "material that reveals itself in it" in achieving beauty?* [25, p. 3].

Architectural minimalists not only took over the motto of raising the rank of non-traditional materials and affirmation of ugly objects of lower rank (as Tadeusz Kantor called them [26]), but they also reduced the importance of these valuable items. Peter Zumthor says: [...] *in the context of an architectural object, they [materials] can acquire poetic values. For this purpose, it is necessary to generate in the object an appropriate relationship of forms and senses because materials as such are not poetic. The sense that should be given to the material lies beyond the limits of compositional rules. The tangibility, the smell and the manner of the acoustic expression of materials are only components of the language in which I would like to express myself* [27, p. 10]. Zumthor does not concentrate on concrete as a material described in numerous professional publications filled with photographs of exemplary applications. For him, concrete is a substance with a high compressive strength, grey colour, rough or smooth texture with visible air bubbles with a characteristic reflection of light, smell and temperature (Fig. 3).

### *No signs of the artist's intervention*

Two opposing aspirations can be clearly seen in art – the first is focused on the creation of universal beauty, the other is oriented on the aesthetic expression of the artist himself [8, p. 36]. The former attempts at approaching objectivity, the latter moves away from it towards subjectivism. Minimalism definitely takes the first trend [13, p. 20].

In the Renaissance, the work of art began to be valued as a product of individual creative activity, hence the brush movements were left on paintings or handprints on sculptures (even bronze casts) [28, p. 416]. Minimalists do not leave formwork pressed in concrete or traces of



Il. 2. Użycie strzechy w Casa Wabi projektu Tadao Ando (fot. E. Sumner; źródło: <http://www.edmundsumner.co.uk/photos/47.jpg>, data dostępu: 28.03.2018)

Fig. 2. The use of thatch at Casa Wabi by Tadao Ando (photo by E. Sumner; source: <http://www.edmundsumner.co.uk/photos/47.jpg>, accessed: 28.03.2018)



subiektywista, który wpłynął na nieobiektywne widzenie piękna w architekturze. Sprzeciwiał się on pięknemu ukrytemu w odpowiednich proporcjach, ale za piękne uważał szlachetne materiały i wzorowe wykończenie [5, s. 25].

Frank Lloyd Wright, ojciec prawdziwie nowoczesnego ruchu w architekturze, również widział w poszanowaniu materiału drogę do osiągnięcia piękna: *Choć może się to wydawać dziwne, piękno drewna polega na szczególnych właściwościach drewna. [...] Metody pracy, które nie wydobywają z drewna właściwych mu cech, nie są „plastyczne”, a zatem należy je uznać za nieodpowiednie. To, co nieodpowiednie, nie może być piękne* [20, s. 128]. Współczesny minimalista – Baeza – mówi to samo słowami: *Jak my – architekci – moglibyśmy nie podpisać się pod definicję formy jako „ujawnionych cech samego materiału” na drodze do osiągnięcia piękna?* [25, s. 3, tłum. T.O.].

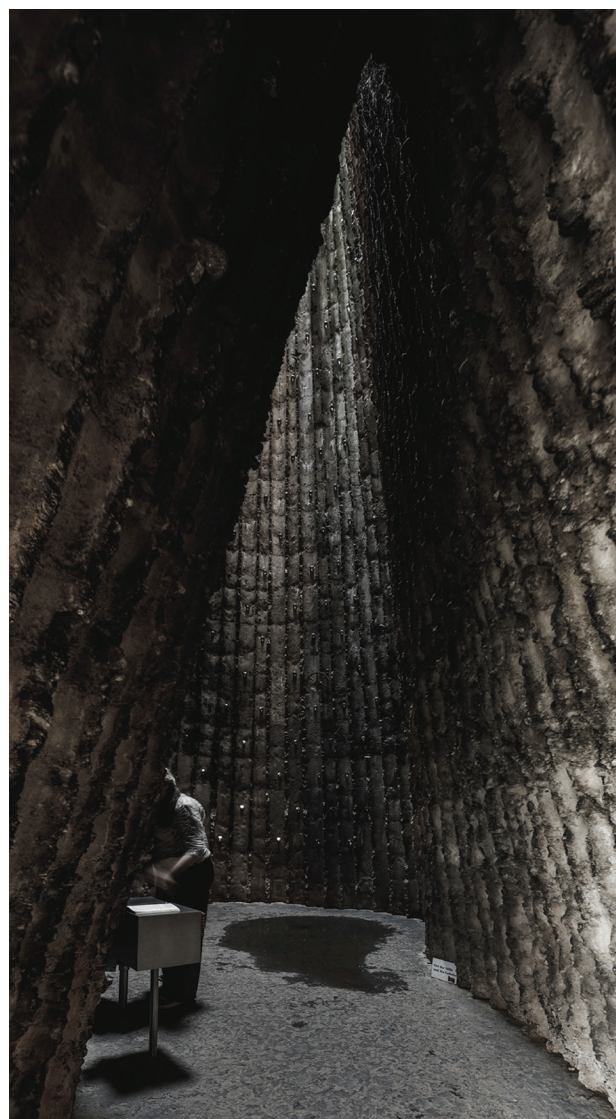
Minimaliści architektoniczni nie tylko przejęli dewizę o podniesieniu rangi nietradycyjnych materiałów i afirmacji brzydkich przedmiotów niższej rangi (jak nazywał je Tadeusz Kantor [26]), lecz także obniżyli doniosłość tych wartościowych. Peter Zumthor mówi: [...] *w kontekście obiektu architektonicznego mogą one [materiały] nabrać walorów poetyckich. W tym celu niezbędne jest wygenerowanie w samym obiekcie odpowiedniego związku form i sensów, ponieważ materiały jako takie nie są poetyckie. Sens, który należy nadać materialnemu tworzywu, leży poza granicami reguł kompozycyjnych. Namacalność, zapach i sposób akustycznego wyrażania się materiałów to jedynie składniki języka, w którym pragnę się wypowiedzieć* [27, s. 10]. Zumthor nie koncentruje się na betonie jako tworzywie opisanym w licznych fachowych publikacjach wypełnionych zdjęciami przykładowych zastosowań. Dla niego beton to substancja o cechach dużej wytrzymałości na ściskanie, szarej barwie, fakturze szorstkiej lub gładkiej z widocznymi bąbelkami powietrza, o charakterystycznym odbiciu światła, zapachu i temperaturze (il. 3).

#### *Brak znaków interwencji artysty*

W sztuce można wyraźnie zauważyć dwa przeciwne dążenia – jedno ukierunkowane na tworzenie uniwersalnego piękna, drugie zorientowane na estetyczną ekspresję samego artysty [8, s. 36]. Pierwsze próbuje zbliżyć się do obiektywności, drugie od niej odsuwa w stronę subiektywizmu. Minimalizm zdecydowanie obiera ten pierwszy kierunek [13, s. 20].

W renesansie zaczęto cenić dzieło sztuki jako produkt indywidualnej twórczości, stąd zostawiane były ruchy pędzla na obrazach czy odciski dłoni na rzeźbach (nawet odlewach z brązu) [28, s. 416]. Minimaliści nie zostawiają szalunku odcisniętego w betonie czy śladów łupania kamienia. Ich gładkie płaszczyzny zdają się nie z tego świata, immanentne, pozbawione oznak brutalnego kształtowania, jak i powolnego ewoluowania do obecnej postaci. Nie da się wskazać, czy są dziełem masowej produkcji czy indywidualnego wykonania, a jeśli to drugie, to nie da się rozszyfrować psychiki ich twórcy [11, s. 252]. Są idealnie jednobarwne i jednorodnie w kształcie. Architektura staje się nierzeczywista, jakby „skalanie jej dotykiem człowieka odjęłoby jej boski status”. *By odbiór substancji*

stone splitting. Their smooth surfaces seem out of this world, immanent, devoid of signs of brutal shaping and slow evolution to the present form. It is impossible to indicate whether they are a work of mass production or individual performance, and if the latter, it is impossible to decode the psyche of their author [11, p. 252]. They are perfectly monochromatic and homogeneous in shape. Architecture becomes unreal as if “defiling it by man’s touch would deprive it of its divine status”. *To render substance entirely optical, anti form, whether pictorial, sculptural, or architectural [...]. Instead of the illusion of things, we are now offered the illusion of modalities: namely, that matter is incorporeal, weightless, and exists only optically like a mirage* – as theoretician of minimalism Clement Greenberg put it [8, p. 829].



Il. 3. Niestandardowe użycie betonu w Kaplicy Braci Klaus autorstwa Petera Zumthora  
(fot. R. Hjortshøj; źródło: <http://www.coastarc.com/f-e-l-d-k-a-p-e-l-l-e>, data dostępu: 28.03.2018)

Fig. 3. Non-standard use of concrete in the Bruder Klaus Field Chapel by Peter Zumthor  
(photo by R. Hjortshøj; source: <http://www.coastarc.com/f-e-l-d-k-a-p-e-l-l-e>, accessed: 28.03.2018)



odbywał się jedynie na poziomie optyki, był aformalny – czy to obraz, rzeźba, czy architektura [...]. Zamiast złączenia rzeczy proponuje się nam iluzję modalności: inaczey, że materia jest bezcielesna, nieważka i istnieje tylko w sferze optycznej, niczym miraż – mówi teoretyk minimalizmu Clement Greenberg [8, s. 829, tłum. T.O.].

Michael Fried – historyk sztuki – określił rzeźbę minimalistyczną jako [...] *chwilę przeżycia estetycznego, które nie występuje w żadnej realnej przestrzeni ani czasie* [za: 29, tłum. T.O.]. Budynek minimalistyczny także są „bezczasowe”. Ich obecność zdaje się rozciągać w nieskończoność zarówno w przyszłość, jak i w przeszłość. Loos nie dopuszczał myśli o zmianie formy swoich realizacji. Ich niezmienność to znak, że tak ulotna kwestia jak moda ich nie dotyczy. Podobne wnioski wysnuwa współcześnie Baeza, mówiąc, że dobra architektura to wyraz wiecznego piękna, piękna poza czasem i ludzką percepcją świata: [...] *architektura to ucieleśniona idea, której piękno pozostanie wieczne, niezniszczalne* [25, s. 9, tłum. T.O.]. Odbudowywany budynek jest dla niego nieustannie tym samym dziełem, esencja pozostaje niezmienną: [...] *Panteon – jego piękno – jest ideą, zrealizowaną ideą, precyzyjną pod względem wymiarów, proporcji i jasności. Trwale i wieczne piękno. To zawsze jest ten sam budynek* [25, s. 8, tłum. T.O.].

Piękno jako objawienie się idei w rzeczach to teoria Plotyna, Pseudo-Dionizego czy Alberta Wielkiego. Nazywała ona piękną każdą rzecz, przez którą przeświecał ideał, archetyp formy [5, s. 158]. Takie postrzeganie piękna przejawiało się przez całą historię estetyki z różną siłą. Pod koniec XVIII w. jej zwolennikiem był Johann Winckelmann, a filozof Moses Mendelssohn nazywał piękno niewyraźnym obrazem doskonałości [5, s. 165]. Wiek później podzielał ten pogląd Georg Hegel czy nasz rodak Adam Mickiewicz [5, s. 166, 167]. Według Tatkiewicza ulubioną koncepcją średniowiecza dotyczącą piękna było *piękno jako doskonałość*. Pogląd ten uzupełniał Wielką Teorię Piękna, ale był obecny także wtedy, gdy jej wpływy zaczęły słabnąć.

Wassily Kandinsky prorokował, że element osobisty w sztuce, a nawet wyrażenie epoki zanika w dziele sztuki z biegiem czasu. Ostaje się jedynie wartość ogólna właściwa sztuce – wyrażenie ponadczasowe, ogólnoludzkie. Jedynie ten uniwersalny pierwiastek zyskuje w wyniku przemijania odwracających uwagę czynników osobistych i ducha czasu. Pozostaje esencja i do tego dążą minimaliści, tworząc ponadczasową i nieindywidualną architekturę [9, s. 258, 259].

### Zanik hierarchii

*Piękno wynika nie z form, ale z wzajemnej relacji między formami* [8, s. 369]. Poprzez stopniowe upraszczanie form autor budynku powoli wydobywa na pierwszy plan relacje między nimi. Wpływ jednego elementu na drugi jest ważniejszy niż parametry samego elementu. Komponenty zyskują na indywidualności i randze poprzez ich rozmieszczenie i wzajemne oddziaływanie, o czym mówili minimaliści sztuk plastycznych: *Wzajemny wpływ jednego elementu na drugi, bardziej niż tożsamość każdego*

Michael Fried, an art historian, described a minimalist sculpture as [...] *An instant of aesthetic experience which occurs in no real space or time at all* [29]. Minimalist buildings are also “timeless”. Their presence seems to extend infinitely both into the future and into the past. Loos did not even think about changing the form of his realizations. Their immutability is a sign that such an elusive issue as fashion does not refer to them. At present, similar conclusions are drawn by Baeza who says that good architecture is an expression of eternal beauty, the beauty beyond time and human perception of the world, i.e. [...] *architecture is a built idea whose beauty remains forever, indestructible* [25, p. 9]. A reconstructed building is constantly the same work for him and the essence remains unchanged, namely [...] *the Pantheon, its beauty, is an idea, a built idea, precise in its dimensions and in its proportions and in its light. An enduring and eternal beauty. It is always the same building* [25, s. 8].

Beauty as a revelation of ideas in things is the theory by Plotinus, Pseudo-Dionysius or Albert the Great. Each thing in which the ideal or the archetype of form was manifested was called beautiful in this theory [5, p. 158]. This perception of beauty was manifested throughout the entire history of aesthetics with different strength. At the end of the 18<sup>th</sup> century, Johann Winckelmann was its supporter and philosopher Moses Mendelssohn called beauty a vague image of perfection [5, p. 165]. One century later, this view was shared by Georg Hegel or our compatriot Adam Mickiewicz [5, pp. 166, 167]. According to Tatkiewicza, a favourite medieval concept of beauty was *beauty as perfection*. This view complemented the Great Theory of Beauty, however, it was also present when its influence began to weaken.

Wassily Kandinsky prophesied that a personal element in art and even expression of the époque disappears in a work of art over time. Only a general value typical of art is present – a timeless and universal expression. Only this universal element gains from the passing of distracting personal factors and the spirit of time. What remains is the essence and minimalists strive for it, aspiring to create timeless and non-individual architecture [9, pp. 258, 259].

### Disappearance of hierarchy

*Beauty results not from forms but from the mutual relationship between forms* [8, p. 369]. By gradually simplifying forms, the building’s author slowly brings the relationships between them to the foreground. The influence of one element upon the other is more important than the parameters of the element itself. Components gain in individuality and rank through their distribution and mutual interaction, which was discussed by minimalists of visual arts, i.e. *The mutual inflection of one element by another, rather than the identity of each, is what is crucial – though of course altering the identity of any element would be at least as drastic as altering its placement. [...] The individual elements bestow significance on one another precisely by virtue of their juxtaposition* [8, p. 829]. Another quotation from Baeza shows his attention devoted also to this issue: *And the beauty we are discussing comes to archi-*

z nich, jest tym, co jest kluczowe – choć oczywiście zmiana tożsamości każdego składnika byłaby co najmniej równie drastyczna, co jego umiejscowienie. [...] Poszczególne elementy nadają sobie nawzajem znaczenie właśnie dzięki ich zestawieniu [8, s. 829, tłum. T.O.]. Kolejny cytat Baezy pokazuje jego uwagę poświęconą także temu zagadnieniu: *Piękno, o którym dyskutujemy, przychodzi do architektury z pomocą precyzji* [25, s. 5, tłum. T.O.]. Kluczowa nie jest tu precyzja wykonania, ale rozważne umieszczenie każdego elementu. Jak w poezji, gdzie słowo samo w sobie nie ma takiego wyrazu oddziaływania, jak w przemyślanym zestawieniu z resztą.

Ta relacja pomiędzy elementami budynku, czy na innym poziomie – między płaszczyznami i profilami, tworzy specyficzne poczucie przestrzeni. W centrum zainteresowania nie są ściany, słupy i pozostałe elementy konstrukcji, ale poczucie przestrzeni, której nie można już nazwać pustką. Jest ona pełna sensów i gęsta od wyczuwalnych zależności. Ta aktywna przestrzeń życia, a nie forma, jest najważniejszym aspektem ruchu minimalistycznego [29, s. 10]. W minimalizmie architektonicznym przestrzeń „między” jest wyraźnie podkreślana. Jak powiedział Georges Braque: *W percepcyjnej pustce rozwijają się zdolności postrzegania, sięgające poza znaki i symbole* [za: 22, s. 230].

Podejście ojców *minimal artu* – Donalda Judda i Roberta Morrisa – polega na jeszcze innym stosunku do hierarchii elementów. Celem ich obu (mimo wielu innych sprzeczności) jest rzeźba jako całość, a nie zestawienie części. W XX w. psychologowie wysunęli wniosek, że nie jest prawdą rzekome postrzeganie pojedynczych elementów całości. Zawsze widzimy tylko całość. Nikt nie dostrzega osobno uszu, nosa i oczu. Melodii nigdy nie słyszymy jako składającej się z osobnych dźwięków. Tylko całość jest realna. Elementy istnieją w teorii [5, s. 285]. Judd i Morris zakwestionowali swoimi pracami domniemanie, że po dłuższej analizie części te są oczywiste do wskazania. Postulowali oni uzyskanie absolutnej całości pozbawionej jakiegokolwiek relacji między poszczególnymi elementami. Ideałem byłaby tu rzeźba o elementach niemożliwych do wyodrębnienia [8, s. 823]. Zdając sobie sprawę z trudności zagadnienia, Judd pozwalał sobie na konieczne ustępstwo: *Wszystko, co nie jest zupełnie proste, zaczyna dzielić się w jakiś sposób na części. Problemem jest, by być w stanie tworzyć różne rzeczy w obrębie dzieła i jednocześnie nie złamać pełni, jaką ono posiada*<sup>2</sup> [za: 12, s. 287].

Obiekt jako całość, a nie zbiór części, to idea niezwykle trudna do zrealizowania na polu dyscypliny architektonicznej, jednak dążenie do całościowego ujęcia da się zaobserwować, studiując fotografie budynków minimalistycznych. Autorzy tych realizacji lubią zdjęcia przedstawiające ich dzieła jako jednolite. Fotografie na oficjalnych stronach Baezy, Jima Jenningsa, pracowni

*ecture by the hand of precision* [25, p. 5]. The key is not the precision of performance, but the prudent placement of each element. As in poetry, where the word itself does not have such a power of impact as in a well thought out combination with the rest.

This relationship between the elements of a building or on another level – between planes and profiles, creates a specific sense of space. The focus is not on walls, pillars or other elements of the structure, but a sense of space that can no longer be called emptiness. It is full of senses and replete with perceptible dependencies. This active space of life, not form, is the most important aspect of the minimalist movement [30, p. 10]. In architectural minimalism, the space “in between” is clearly emphasized. As Georges Braque said: *In the perceptual emptiness, the perceptive abilities develop which go beyond signs and symbols* [after: 22, p. 230].

An approach of the fathers of minimal art – Donald Judd and Robert Morris – consists in yet another attitude towards the hierarchy of elements. Their common aim (in spite of many other contradictions) is the sculpture as a whole and not a combination of parts. In the 20<sup>th</sup> century, psychologists came to the conclusion that the alleged perception of individual elements of the whole was not true. We always see the whole only. Nobody sees ears, a nose or eyes separately. We never hear melodies as being made up of separate sounds. Only the whole is real. Elements exist in theory [5, p. 285]. By means of their works Judd and Morris challenged the presumption that after a longer analysis these parts are obvious to indicate. They postulated obtaining an absolute whole devoid of any relation between particular elements. The ideal would be a sculpture with elements that cannot be distinguished [8, p. 823]. Realizing the difficulty of the issue, Judd allowed himself the necessary concession: *Everything that is not completely simple begins to divide in some way into parts. The problem is to be able to create various things within one specific work and at the same time not to break the fullness it possesses*<sup>2</sup> [after: 12, p. 287].

The object as a whole, not a collection of parts, is an extremely difficult idea to implement in the field of the architectural discipline, but the pursuit of a comprehensive approach can be observed by studying photographs of minimalist buildings. The authors of these realizations like photographs depicting their works as uniform. Photographs on the official websites of Baeza, Jim Jennings, the Form-Kimura and Pawson<sup>3</sup> studios are exceptionally often taken directly in front of the façade with “flat” light so that the walls (usually white) which are located on the closer and farther planes are connected in one shape (Fig. 4). The work is portrayed as amorphous and impossible to understand by mind. Architects want to

<sup>2</sup> Zbliżona do Wielkiej Teorii Piękna (i często z nią mylona) jest teoria piękna jako *jedności w wielości*. Nie jest ona wariantem Wielkiej Teorii, gdyż nie zakłada żadnego szczególnego układu części i proporcji [9, s. 156].

<sup>2</sup> Similar to the Great Theory of Beauty (and often confused with it) is the theory of *beauty as a unity in multiplicity*. It is not a variant of the Great Theory because it does not assume any particular system of parts or proportions [9, p. 156].

<sup>3</sup> <http://www.campobaeza.com>, <http://www.jimjenningsarchitecture.com>, <http://www.form-kimura.com>, <http://johnpawson.com> [accessed: 9.01.2017].



Il. 4. Przykład przedstawienia budynku jako efemerycznego, amorficznego, niemożliwego do pojęcia umysłem.

Cala House autorstwa Alberta Campo Baezy  
(fot. J. Callejas; źródło: <http://www.campobaeza.com/cala-house/>, data dostępu: 28.03.2018)

Fig. 4. An example of a presentation of a building as an ephemeral, amorphous, impossible to understand with one's mind.  
Cala House by Alberto Campo Baeza  
(photo by J. Callejas; source: <http://www.campobaeza.com/cala-house/>, accessed: 28.03.2018)

Form-Kimura oraz Pawsona<sup>3</sup> wyjątkowo często są wykonywane na wprost fasady, z „płaskim” światłem, tak by ściany (zazwyczaj białe) znajdujące się na bliższych i dalszych planach łączyły się w jeden kształt (il. 4). Dzieło jest portretowane jako amorficzne, niemożliwe do pojęcia umysłem. Architekci chcą zmanifestować potęgę swoich realizacji poprzez uniemożliwienie odbiorcy objęcia ich rozumem podczas oglądania tych prostych, a zarazem nieuchwytnych przedstawień. Efemeryczność budowli, które stają się dwuwymiarowe w rozumieniu Alaina de Bottona, osiąga pewnego rodzaju elegancję.

Należy nadmienić, że to, co bezkształtne albo trudne do objęcia rozumem i opisanie słowami, wcale nie musi być nieokreślone ani bezkresne. Istnieje również odwrotny stosunek – to, co bezkresne, niekoniecznie jest bezkształtne. Zwraca na to uwagę Herbert Read: *Wątpliwe czy to, co bezkształtne, daje się w ogóle pojmować w oderwaniu od form skończonych* – [John] Ruskin stwierdził kiedyś, że efekt nieskończoności osiąga się w malarstwie „zwykłym odległym punktem świetlnym, byleby dawał on wrażenie czegoś w rodzaju ucieczki od wszystkich przedmiotów skończonych znajdujących się wokoło” [18, s. 91].

#### Zwiększenie roli światła

Cytat Reada wprowadza do kolejnej cechy architektury minimalistycznej, jaką jest światło. Plotyn – szukając

manifest the power of their realizations by making it impossible for the viewer to understand them with their minds while watching these simple and at the same time intangible representations. The ephemerality of buildings, which become two-dimensional in the sense of Alain de Botton's concept, achieves some kind of elegance.

One more thing should be mentioned, i.e. that which is shapeless or difficult to understand with reason and to describe in words does not have to be indefinite or boundless. There is also an opposite relation – what is infinite is not necessarily shapeless. This is what Herbert Read points out: *It is doubtful whether the shapeless can be understood in isolation from finite forms at all* – [John] Ruskin once said that the effect of infinity is achieved in painting by “an ordinary distant light point, if only it could give the impression of something in the form of an escape from all finite objects existing around” [18, p. 91].

#### *Increasing the role of light*

The quote from Read introduces us into another feature of minimalist architecture, which is light. Plotinus – seeking an answer to the question why the sun and stars are beautiful, although they do not display the beauty of proportions, explained: *The simple beauty of colour is given by a form that controls the darkness of matter; the presence of incarnated light, which is nothing but reason and an idea* [6, p. 102]. This thought entered the European philosophy thanks to the supporter of Plotinus, i.e. Pseudo-Dionysius. He admitted that beauty consists in *proportion and brightness* [5, p. 144]. The scholastics developed this thought in later centuries and brightness was called *claritas*.

Unlike a static form with an invariable and perceptible weight as well as texture, proportion or colour, the light is less specified. Thanks to this, it has the potential to change everything it touches [31, p. 60] (Fig. 5). *It is interesting to see how the use of light filters, light white materials, transparent glass or various types of screens scatters the light, giving the objects the impression of being able to resist the law of gravity* [13, p. 43]. Baeza chooses white as the colour of his architecture because it provides excellent conditions for controlling the light: [...] *You can capture it [the light], reflect it, etch with it, make it slide around. You control space by controlling light, by illuminating the white surfaces that give it shape* [32, p. 17].

#### *Author's conclusions*

Saint Thomas Aquinas emphasized that [...] *beauty requires three things: proportions, integrity and claritas, namely brightness and luminosity* [6, p. 100, transl. by B. Setkowicz]. Summing up, I think that all three features can be found in minimalism. Socrates distinguished two types of beauty, i.e. the beauty of proportion and the beauty of appropriateness. Architects of minimalism, similarly to Socrates or Cardinal Pietro Bembo in 1505, combine these two concepts of the Great Theory of Beauty. With regard to the materials, minimalists find pure beauty in the real world, in the great cosmos. In the universal sim-

<sup>3</sup> <http://www.campobaeza.com>, <http://www.jimjenningsarchitecture.com>, <http://www.form-kimura.com>, <http://johnpawson.com> [data dostępu: 9.01.2017].



odpowiedzi na pytanie, dlaczego słońce i gwiazdy są piękne, mimo iż nie przejawiają piękna proporcji – wyjaśniał: *Proste piękno barwy daje formę, która zapanowuje nad ciemnością materii, obecność wcielonego światła, które jest niczym innym jak rozumem i ideą* [6, s. 102]. Myśl ta weszła do europejskiej filozofii dzięki zwolennikowi Plotyna – Pseudo-Dionizemu. Uznawał on, że piękno polega na *proporcji i blasku* [5, s. 144]. Scholastycy rozwijali w późniejszych wiekach tę myśl, a blask nazywali *claritas*.

Inaczej niż statyczna forma o niezmiennym i wyczuwalnym ciężarze oraz fakturze, proporcji czy barwie światło jest mniej dookreślone. Ma przez to potencjał przeobrażania wszystkiego, czego dotyka [31, s. 60] (il. 5). *Interesujące jest widzieć, jak użycie filtrów światła, lekkich białych materiałów, przeziernego szkła lub różnego rodzaju ekranów rozprasza światło, nadając obiektom wrażenie, jakby mogły stawiać opór prawu grawitacji* [13, s. 43, tłum. T.O.]. Baeza wybiera biel jako kolor swojej architektury, gdyż zapewnia ona znakomite warunki do operowania światłem: [...] *możesz je [światło] uchwycić, odbić, wytrawiać nim, sprawić, by się ślizgało. Kontrolujesz przestrzeń, kontrolując światło, oświetlając białe powierzchnie, co nadaje im kształt* [32, s. 17, tłum. T.O.].

### Wnioski autorskie

Tomasz z Akwinu podkreślał, że [...] *piękno wymaga trzech rzeczy: proporcji, integralności i claritas, czyli jasności i świetlistości* [6, s. 100]. Podsumowując, uważam, że wszystkie trzy cechy znajdziemy w minimalizmie. Sokrates rozróżniał dwa rodzaje piękna: piękno proporcji i piękno odpowiedniości. Architekci minimalizmu, podobnie jak Sokrates czy w 1505 r. kardynał Pietro Bembo, łączą obie te koncepcje Wielkiej Teorii Piękna. Odnośnie do materiałów minimaliści odnajdują czyste piękno w realnym świecie, w wielkim kosmosie. Przy uniwersalnej prostocie i ponadludzkim charakterze swoich dzieł są bliscy poszukiwaniom nieosiągalnego ideału piękna, niczym Platon i jego idealistyczna teoria piękna [5, s. 148].

Ustosunkowując się do postawionej we wstępie tezy, uważam, że architekci z nurtu minimalizmu intencjonalnie korzystają z repertuaru architektonicznych patentów, by ich dzieła były piękne w rozumieniu wyżej wymienionych teorii. Pomimo ekonomicznych oraz światopoglądowych źródeł tendencji minimalistycznych piękno jest odrębną i zamierzoną konsekwencją projektowania.



Il. 5. Potencjał światła do przeobrażania wszystkiego, czego dotyka. House in Midorigaoka autorstwa Tato Architects (fot. Kaori Ichikawa; źródło: <http://tat-o.com/projects/763/#>, data dostępu: 28.03.2018)

Fig. 5. The potential of light to change everything it touches. House in Midorigaoka by Tato Architects (photo by Kaori Ichikawa; source: <http://tat-o.com/projects/763/#>, accessed: 28.03.2018)

plicity and the superhuman character of their works they are close to the search for an unattainable ideal of beauty like Plato and his idealistic theory of beauty [5, p. 148].

Addressing the thesis which was put forward in the introduction, I believe that architects of the minimalist trend intentionally use the repertoire of architectural patents in order to make their works beautiful in the sense of the aforementioned theories. In spite of economic and ideological sources of minimalist tendencies, beauty is a separate and intentional consequence of designing.

Translated by  
Bogusław Setkiewicz

### Bibliografia/References

- [1] Barucki T., *O pięknie ale i o tożsamości naszej współczesnej architektury*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2007, R. 104, z. 6A, 9–14, <http://suw.biblos.pk.edu.pl/resourceDetailsRPK&rId=262> [accessed: 19.05.2017].
- [2] Cielątkowska R., *Minimalizm jako aktualny nośnik piękna – „uderzenie w duszę”*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2007, R. 104, z. 6A, 24–27, <http://suw.biblos.pk.edu.pl/resourceDetailsRPK&rId=266> [accessed: 19.05.2017].
- [3] Apanowicz J., *Metodologia ogólna*, Bernardinum, Gdynia 2005.
- [4] Golaszewska M., *Świadomość piękna*, PWN, Warszawa 1970.
- [5] Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1982.
- [6] *Historia piękna*, Eco U. (red.), Rebis, Poznań 2014.
- [7] *Historia brzydoty*, Eco U. (red.), Rebis, Poznań 2014.
- [8] *Art in Theory. 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, W. Harrison, P. Wood (red.), Blackwell, Padstow 1999.
- [9] *Artyści o sztuce*, E. Grabska, H. Morawska (red.), PWN, Warszawa 1969.
- [10] Mielnik A., *Piękno w pustce*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2007, R. 104, z. 6A, 339–343, <http://suw.biblos.pk.edu.pl/resourceDetailsRPK&rId=331> [accessed: 12.03.2018].

- [11] Mielnik A., *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych. Część pierwsza*, „Przestrzeń i Forma” 2011, Nr 15, 235–270.
- [12] Mielnik A., *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych. Część druga*, „Przestrzeń i Forma” 2011, Nr 16, 281–324.
- [13] Cheviakoff S., *Minimalism*, Könemann, Chiny 2006.
- [14] Sneider H., *Minimalizm jako metoda twórcza w architekturze współczesnej na wybranych przykładach z lat 1990–2005*, Politechnika Gdańska, Gdańsk 2009, [http://www.pbc.gda.pl/Content/2179/phd\\_sneider\\_hubert.pdf](http://www.pbc.gda.pl/Content/2179/phd_sneider_hubert.pdf) [accessed: 12.03.2018].
- [15] *Encyklopedia szkolna. Historia*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995.
- [16] Rasmussen S.E., *Odczuwanie architektury*, Karakter, Kraków 2015.
- [17] Loos A., *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013.
- [18] Read H., *O pochodzeniu formy w sztuce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- [19] Gil-Mastalerczyk J., *Współdziałanie rysunku i malarstwa w procesie twórczym architekta (na przykładzie Le Corbusiera)*, Lubelski Oddział PAN, Lublin 2009, <http://www.pan-ol.lublin.pl/wydawnictwa/TArch5/Gil.pdf> [accessed: 12.03.2018].
- [20] Wright F.L., *Architektura nowoczesna. Wykłady*, Karakter, Kraków 2016.
- [21] Sözmener F., *An Interpretation of Simplicity in the Frame of Minimalist Approach on Traditional, Modern and Contemporary Housing*, Eastern Mediterranean University, Gazimağusa 2012, [www.i-rep.emu.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11129/1822/Sozmener.pdf](http://www.i-rep.emu.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11129/1822/Sozmener.pdf) [accessed: 12.03.2018].
- [22] Kosiński J., *Architektura – przestrzeń „ograniczona”*, „Przestrzeń i Forma” 2011, Nr 16, 229–258, <http://yadda.icm.edu.pl/yadda/element/bwmeta1.element.baztech-article-BPS1-0047-0059> [accessed: 6.06.2017].
- [23] Morris R., *Robert Morris. Uwagi o rzeźbie. Obiekty, instalacje, filmy/Notes on Sculpture. Objects, Installations, Films*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2010.
- [24] Brogowski L., *Sztuka i człowiek*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.
- [25] Baeza A.C., *Relentlessly Seeking Beauty*, Poetica Architectonica, Madrid 2014, [http://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2016/12/2014\\_POETICA-ARCHITECTONICA\\_RELENTLESSLY-SEEKING-BEAUTY.pdf](http://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2016/12/2014_POETICA-ARCHITECTONICA_RELENTLESSLY-SEEKING-BEAUTY.pdf) [accessed: 14.05.2017].
- [26] Grządek E., *Grupa Nowohucka*, Culture.pl, 12.2010, <http://culture.pl/pl/tworca/grupa-nowohucka> [accessed: 22.11.2017].
- [27] Zumthor P., *Myślenie architekturą*, Karakter, Kraków 2010.
- [28] Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- [29] Green S.U., *The Case for Minimalism | The Art Assignment | PBS Digital Studios*, 24.03.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=XEi0Ib-nNGo&> [accessed: 9.01.2018].
- [30] Cheon H., *At dusk*, Rochester Institute of Technology, Rochester 2004, <http://scholarworks.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8587&context=theses> [accessed: 12.03.2018].
- [31] Sokołowski P., *Lekcja budowania znaczeń Davida Lyncha*, „RZUT +14. Film” 2017, Nr 3–4, 55–60.
- [32] Baeza A.C., *Alberto Campo Baeza. Works and Projects*, Electra, Mediolan 1999.

### Streszczenie

Celem niniejszego artykułu jest analiza wybranych założeń estetycznych minimalizmu architektonicznego. Pierwsza część tekstu przybliży historię ruchów upraszczających i uniwersalizujących w sztuce, szczególnie w architekturze. Druga część omawia kolejno pięć najbardziej wyrazistych zabiegów stosowanych przez architektów minimalistycznych do osiągnięcia piękna w budowlach.

**Słowa kluczowe:** piękno, estetyka, minimalizm

### Abstract

The aim of this article is a deep analysis of the selected aesthetic assumptions of architectural minimalism. The first part of the text presents the history of simplifying and unifying movements in art, especially in architecture. Then, the paper elucidates five most significant treatments used by minimalist architects to achieve beauty in their buildings.

**Key words:** beauty, aesthetics, minimalism