

Marek Początko*

BETONOWE STRUKTURY NIEWIDZIALNEGO MIASTA INVISIBLE CITY'S CONCRETE STRUCTURES

Streszczenie

Beton stosowany na styku architektury i sztuki przynosi zaskakujące rozwiązania. W twórczości Michaela Heizera staje się tworzywem do artystycznej transformacji miasta. W zbudowanej utopijnej przestrzeni prowadzi rozważania na temat struktury i budulca - naturalnego i sztucznego. Betonowe formy niczym antyczne megality są świadkiem tego co było lub zapowiedzią tego co ma nadejść. Nie sposób jednak ich geometrycznej harmonii odnieść to teraźniejszości. Pilnie skrywane betonowe *Miasto* tkwi na pustkowiu nieodkryte.

Słowa kluczowe: betonowa struktura, Heizer, rzeźba, beton

Abstract

Concrete used at the interface between architecture and art brings surprising solutions. In Michael Heizer's work, it becomes a material for the artistic transformation of the city. In the constructed utopian space, the sculptor ponders on the structure and building material – natural and artificial one. Like antique megaliths, the concrete forms are witness to what was or a prelude to what is to come. However, their geometrical harmony cannot be referred to the present. The carefully concealed concrete *City* lies undiscovered in the wilderness.

Keywords: concrete structure, Heizer, sculpture, concrete

Beton jako materiał w architekturze to oczywistość - w rzeźbie również ma swoje zastosowanie. Obie pokrewne dziedziny wzajemnie się uzupełniają i przenikają. W obu – prawie zawsze efektem końcowym procesu

twórczego jest obiekt trójwymiarowy. Podobnie materia - budulec czasami jest taki sam. Stąd w pretekstach tworzenia architektury rzeźba ma swoje stałe miejsce. W XX wieku jej figuratywność zastąpiono abstrakcją tworząc związek obu dziedzin jeszcze bardziej dosłowny. *Działania rzeźbiarsko-architektoniczne zdają się wyznaczać jeden z głównych kierunków współczesnego dialogu sztuk. To nie osiemnastowieczne związki architektury z poezją, retoryką i malarstwem czy dziewiętnastowieczny postulat synestezji i syntezy sztuk, lecz zacieranie się granic między rzeźbą i architekturą stało się jednym z najważniejszych problemów współczesnych powinowactw – widoczne w nowych definicjach rzeźby architektonicznej, rzeźby w architekturze, pojęciu instalacji, site specificity czy sztuki publicznej.*¹

1. Niewidzialne Miasto Michaela Heizera

Amerykański artysta Michael Heizer buduje *Miasto* od 1972 roku w stanie Nevada w USA. Miejsce zostało wybrane starannie, z okien samolotu, na dziewiczym terenie z dala od zabudowań i ciekawości przypadkowych widzów. Otaczający krajobraz naturalny stanowi jednocześnie tło i budulec, materiał w którym rzeźbiarz draży wyjątkowy monument.

Heizer urodził się w rodzinie archeologów i geologów stąd tworzy prace „w” i „z” ziemi, prowadzi rozległe wykopy, usypuje szerokie tarasy w układach niczym z kopalni odkrywkowej lub kamieniołomu.

Artysta wznosi również betonowe ściany budowli o nieodgadnionych funkcjach. Wyjaśnia jedynie, że tworzy *Miasto*, a zbudowane *kompleksy* stanowią geometryczną zagadkę. Nielicznym szczęśliwcom dane było zobaczyć fragment - zespół *Miasta* o nazwie *45°, 90°, 180°*. Jest to najbardziej złożony układ choć trudno odmówić mu logiki. To kompozycja trójkątnych i kwadratowych brył lub ścian zaczynających się od formy przestrzennych klinów, ułożonych liniowo, według określonego osiowego porządku. Następnie cztery trójkątne ściany trafiają w pustkę pomiędzy owe trójkątne pudła, potem kompozycja rozprasza się, w postaci kwadratowych płyt ułożonych na posadzce. Całość domyka ścia-

¹ Świtek G., *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Toruń 2013, s. 266.

na końcowa, stanowiąca oparcie dla kolejnych kwadratowych płyt ułożonych pod kątem 45 stopni, w pionie i poziomie odtwarzając opisane w z nazwie dzieła kąty. Wszystkie elementy wylane z betonu dają jednoznaczną wskazówkę – to forma i przestrzeń jest tu najważniejsza. Bryły wyrastają z betonowej płaskiej posadzki. Nie wiemy czy jest to rzeźba czy struktura o jakiejś funkcji. Być może to tylko duch, zjawia kształtów budynków miasta o szczególnej kompozycji. Zdecydowanie można określić „przód i tył”, wyraźny początek i koniec tego *kompleksu* – klarowność kompozycji, która została zatarta we współczesnej urbanistyce.

W otoczeniu sztucznie usypanego terenu o gładkiej nawierzchni, ukształtowanego w formie skarpi obiegających kompleks dookoła dzieło Heizera jest majestatyczne, monumentalne i jednocześnie odległe od tradycyjnej definicji rzeźby i architektury. W swych proporcjach przypomina antyczną arenę cyrkową lub tor jazdy samochodów rajdowych ze sceną po środku. Całość *Miasta* posiada swój dynamiczny kierunek, swoją liniową kompozycję ustawioną w konkretnym kierunku. Być może powstały *obiekt architektoniczny jest czystym językiem, a architektura jest niekończącą się manipulacją, gramatyką i składnią architektonicznych znaków. [...] Formy nie podążają za funkcją, ale odnoszą się do innych form, zaś funkcje odnoszą się do symboli. Ostatecznie architektura całkowicie uwalnia się od rzeczywistości. Forma nie potrzebuje zewnętrznych usprawiedliwień.*² Kształty wznoszonych struktur o betonowych ścianach opierają się o geometrię brył podstawowych.

Kolejna budowla o nazwie *Complex I* to pryzma ziemi ograniczona betonowymi ścianami- dwoma żelbetowymi trapezami na obu poprzecznych krańcach wypełniony rodzimym gruntem. Układ uzupełniają liniowe elementy – ściany bez funkcji, rzeźbiarskie płaszczyzny zawieszane w przestrzeni tworzące abstrakcyjny element *kompleksu*. A wszystko to umiejscowione na terenach w bezkresach pustyni. Forma tej budowli przywodzić może na myśl antyczne piramidy czy świątynie grobowe. Heizer wspomina o zniszczonym dziedzictwie i zburzonych miastach Azteków.

W zbudowanym *Mieście* uderza potęża otwartej bezludnej przestrzeni i mocnych betonowych, geometrycznych tworów. Nie wiadomo, czy *Miasto* i jego *kompleksy* powstają według konkretnego planu, projektu długoterminowego podzielonego na etapy czy są tymczasowym i chwilowym wytworem wyobraźni artysty. Tytaniczna praca pochłania rzeźbiarza bez reszty czym skazuje się na pustelniczą samotność. Być może to wybór celowy, ucieczka w świat geometrycznej utopii, dający ukojenie od otaczającego codziennego wielkomiejskiego chaosu. Na pewno jest ucieczką przed widzem, pozostając niewidzialną metropolią.

W kolejnych fragmentach miasto Heizera drażone jest w skale, nie posiada formy zewnętrznej na terenie lecz pod jego poziomem. Przybiera kształt tuneli ułożonych w zadziwiającej abstrakcyjnej relacji geometrycznej niczym figury z obrazów konstruktywistów XX-lecia międzywojennego.

Tunele są podłużnymi prostokątami, okręgami, łamanymi liniami, liniami łukowymi. Te same otwory artysta w różnej skali przenosi w przestrzeń galerii udostępniając zwiedzającym fragmenty tego co powstaje na pustyniach Nevady.

Budowle swe wznosi z betonu i rodzimego gruntu. Być może stawia między nimi znak równości- kamień stworzony przez naturę i kamień stworzony przez człowieka. Poza tym w innych dziełach transportuje i montuje potężne głazy w miejscach publicznych i w galeriach. Ustawia je lub wiesza w pozycjach przeczących prawom grawitacji tak aby masowo odbiorca mógł obcować ze *sztuką ziemi*. Natomiast nie sposób odgadnąć kto jest odbiorcą dzieła *Miasta*, wszak nie ma ono mieszkańca, wręcz od niego stroni, podróż w celu zwiedzania i podziwiania dzieła jest utrudniona- artysta skrywa lokalizację swoich *kompleksów*; być może dodatkowe znaczenie dzieła nadaje fakt, że teren otacza baza sił powietrznych i obszar testów bombowych. Nie wiemy również czy to miasto opuszczone czy jeszcze nie zamieszkałe. Czy zapowiada koniec czy początek czegoś nowego. Czy też jest świadkiem odległej zaginionej cywilizacji czy zapowiedzią czegoś co nas czeka. Be-

² Wąs C., *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego*, Wrocław 2015, s. 169.

- II. 1. Michael Heizer, *45°, 90°, 180° complex of City*, Nevada, Garden Valley, 1972
II. 2. Michael Heizer, *Complex I of City, Nevada*, Garden Valley, 1972



tonowe ściany tkwią niczym antyczne megality³, które w prehistorii jako pierwotne formy oznaczały obecność kultury ludzkiej niczym pierwotne monumenty. Może Miasto jest współczesną interpretacją megalitycznego kręgu Stonehenge lub zapomnianej formy menhirów, kopców, grobowców czy kurhanów. Być może są one *architektoniczną fantazją*⁴ na temat miasta którego już nie ma lub którego nie było lub tego, którego nigdy nie będzie. Idealna geometria rozporządza kompozycją, proporcjami, kształtami, jednolitą fakturą i kolorem betonowego budulca. Dzieło eksploduje ogromem wysiłku rzeźbiarza i jego pomocników, trudem artystycznym i technicznym wyrażonym w metrach drążonych skał i objętości wbudowanego betonu. *Miasto* stworzył za pomocą skał, piasku i żelbetu, które Heizer wydobywa i miesza na miejscu. Swoją sztukę formuje w strukturze ziemi, w naturze. Zatem budowę kompleksu z użyciem betonu należy uznać za szczególny wybór - przy wielu naturalnych materiałach jak kamień czy drewno artysta wybiera beton, jako materiał trwały i szlachetny.

Do dziś pilnie skrywane betonowe *Miasto* tkwi na pustkowiu nieodkryte a jego niedokończona transformacja czeka na kolejne rzeźby Heizera. Artysta nie ukończył w pełni swego dzieła m.in. ze względu na potrzebę angażowania dużych środków finansowych dla realizacji tak trudnego i dużego dzieła.

Natomiast udało się zrealizować nieco inną rzeźbę. W pracy pod tytułem *Levitated Mass* Heizer przetransportował potężną skałę na dużą odległość, zamontował ją nad wydrążonym niezadaszonym betonowym tunelem w sposób odpowiadający nazwie- lewitując tuż nad gło-

³ *Megality- to dosłownie: wielkie kamienie (z greckiego: megalos- wielki, lithos- kamień). Wielkie kamienie w architekturze występowały i występują w różnych kulturach świata... Przez megality rozumiem międzyplemienny i międzykulturowy styl architektoniczny, będący wyrazem uniwersalistycznej, goehellicznej religii kultu przodków i Wielkiej Matki, przejawiający się w określonych monumentalnych, prostych i surowych budowlach, głównie grobowych, ale także świątynnych i ceremonialnych, na które składają się charakterystyczne struktury kamiennie i kamienno-ziemne.*, za: Krzak Z., *Megality Europy*, PWN, Warszawa 1994, s. 11.

⁴ <http://www.artysta.pl/artykuly/pokaz/double,negative,sztuka,ziemi,michaela,heizera-533>

wami widzów. Również i w tym wypadku zaangażowanie środków technicznych i finansowych jest ogromne.

Potwierdza to, że *Michael Heizer podobnie Robert Smithson i Walter De Maria stworzyły totemiczne rzeźby na otwartym terenie, w plenerze majestatycznych pustkowi Ameryki*.⁵ Sztuka po raz kolejny przekroczyła granice artystyczne, finansowe i techniczne.

2. Nieistniejąca rzeźba

Carel Visser, holenderski rzeźbiarz, w roku 1966 zaprojektował i zrealizował niezwykle monument - przestrzenną betonową rzeźbę złożoną z prostopadłościennych smukłych bloków tworzących bardzo dynamiczną kompozycję. Powstała w Hadze artystyczna instalacja musiała silnie oddziaływać na obserwatora - poziome i pionowe długie ściany łączyły niewielkie płaszczyzny styku w stosunku do masy podtrzymywanych brył. Stąd można było odnieść wrażenie lewitujących płaszczyzn pozostających w opisanej przez ką prosty geometrycznej relacji. Materiał nie pozostawał obojętny dla formy dzieła – nie tylko pozwalał na zbudowanie złożonej przestrzennej kompozycji, opierając się konstrukcyjnie siłom ciężenia, ale również określał kolor i fakturę. To betonowe dzieło sztuki w przestrzeni miasta istnieje już tylko na fotografiach.

Artysta zrealizował wiele dzieł eksplorujących podstawową geometrię brył prostych używając niejednokrotnie obok brązu i stali zbrojonego betonu. Podobnie jak nieistniejąca rzeźba mogą pozostać niezauważone jako elementy niewidzialne w mieście. Choćby ze względu na skalę. Tyczy się to choćby przestrzennej rzeźby przed wejściem na lotnisko Schiphol w Amsterdamie; złożona z poziomo ułożonych w stos płyt betonowych poprzesuwanym względem siebie tworzy statyczną kompozycję elementarnych brył geometrycznych.

Podobną w charakterze Visser wznosi na froncie Auli Uniwersytetu w Delft w 1966 roku o nazwie *Salami*. Betonowe płyty układane jedna na drugiej tworzą geometryczną układankę połączoną podłużnym elementem z rozległą kwadratową podstawą. Rzeźba stanowi jedynie akcent na tle ekspresyjnej brutalistycznej konstrukcji

⁵ Goodyear D., *A Monument to Outlast Humanity*, <http://www.newyorker.com/magazine/2016/08/29/michael-heizers-city>

Il. 3. Carel Visser, *Reinforced Concrete Sculpture*, Hague, 1966
 Il. 4., Il. 5. Donald Judd, *Untitled*, 1980–1984, The Chinati Foundation, Marfa, Teksas

audytorium uczelni. Oba dzieła współgrają i uzupełniają kompozycję urbanistyczną kampusu. Rzeźbiarz odwołuje się do inspiracji wznoszonej wówczas budowli sal audytoryjnych, w której eksponowany beton przesądza o architektonicznym charakterze (co tyczy się również rzeźby). Budynek auli wzniesiony w latach 1959-1966 według projektu holenderskich architektów z biura Van den Broek & Bakema⁶ jest znakomitym przykładem budowli z okresu rozkwitu i pełnej aprobaty betonowej architektury. Rozciągnięta bryła budynku wzdłuż dłuższego boku eksponuje znaczne nadwieszenie sal audytoryjnych potęgowane widocznymi żelbetowymi elementami konstrukcyjnymi. Dodatkowo przełamany w części środkowej dach wynosi oba końcowe elementy w górę. Budynek z niewielką ilością okien, praktycznie niewidocznych z perspektywy człowieka składa się z jednej strony z części dolnej i górnej w formie futurystycznych skorup, otoczony balkonem w kształcie platformy ze schodami zewnętrznymi. Z drugiej zaś wysunięta część przybrała monumentalne cechy- poprzez silne podkreślenie pionowych elementów betonowej konstrukcji.

Można zauważyć symbiozę budowli o wielkiej skali architektonicznej i rzeźbiarskiego dzieła sztuki na jej tle.

Zapewne zgodzić się należy z tezą, że Visser był *mistrzem minimalizmu, który mógł przekształcić zwykłe stalowe blachy i bloki z metalu lub betonu w potężne i piękne kształty o wielkiej elegancji*⁷. Nie bez znaczenia jest fakt, że odbył studia architektoniczne i artystyczne na kierunku rzeźba. Abstrakcyjna przestrzenna geometria towarzyszy artyście w twórczości na stałe. Poszukiwania transmutacji brył elementarnych i ich wzajemnych relacji rodzą dzieła charakterystyczne i intrygujące choćby z powodu ich architektoniczności.

3. Otwarta i zamknięta przestrzeń Oteizy.

Poszukując możliwości transformacji betonu w sztuce w kontekście rzeźby należy przywołać hiszpańskiego artystę Jorge Oteizę. Jego dzieła, podobnie jak u Vissera ewoluowały od figuratywnych antropologicznych przed-

⁶ <http://architectuul.com/architecture/aula-technical-university-delft>

⁷ <http://www.independent.co.uk/news/people/carel-visser-sculptor-hailed-as-a-master-of-minimalism-who-turned-metal-and-concrete-into-elegant-10086228.html>



stawień do abstrakcji geometrycznej przestrzeni, zbliżając się tym samym do architektury. Rzeźby powstawały z materiałów jak kamień, drewno, szkło, metal i niekiedy beton. Prace z późniejszego okresu dotyczyły abstrakcyjnych badań formy, często skupionych w kształtach koła i kuli, kwadratu i sześciangu, obrazując ich pierwowzór i negatyw. Poszukiwania istoty pustki w przestrzeni rzeźby u Oteizy przekłada się na filozoficzną i eksperymentalną abstrakcję. Artysta prowadzi grę, podejmuje próby odjęcia fragmentów ścian i wewnętrznej struktury tak by nie zagubić istoty i czytelności pierwotnej formy. Poszukuje granic pomiędzy wydzieleniem, wygrozdzeniem czy ograniczeniem pustki na granicy całkowitej pustki – do momentu zatarcia wnętrza i zewnątrz pierwotnej bryły. Czasami rozbite elementy składa w dekomponowaną formę. Te niezwykle transformacje geometryczne niejednokrotnie znajdują swą materializację w betonie. Dzięki temu uzyskują trwałość i wymiary ułatwiające ekspozycję dzieła w przestrzeni miasta.

Zapewne wartym uwagi jest obecna siedziba muzeum dzieł Jorge Oteizy w Alzuzy, Navvara w Hiszpanii. Budynek powstał według projektu Francisco Sáenz de Oiza jako budowla w istniejącej tradycyjnej zwartej zabudowie wznoszonej z kamienia. Obiekt stanowi częściową dobudowę do domu artysty. Nowe skrzydło muzeum to złożona z prostopadłościanów budowla wzniesiona w technologii monolitycznej. Beton formowany w szalunkach zyskał perfekcyjnie zaprojektowane regularne podziały i otwory po ściągach. Jego czerwona barwa nadaje charakteru korespondując z ciepłą barwą kamienia zabudowy sąsiedniej. Natomiast część niższą, stojącą u podstawy zbocza i budynku wybarwiono na czarno – co kolorystycznie nawiązuje do trzech ekspresyjnych brył świetlików dachowych. Autor poprzez prostotę geometrii dążył do harmonii i równowagi, zamyśle wnosząc obiekt niemonumentalny ponieważ ma w swych wnętrzach mieścić monumentalne dzieła Oteizy. Koncepcja ta zrodziła się z pomysłu czy zasady „odwróconej tradycyjnej świątyni”, w której światło naturalne dociera do najważniejszych części budowli (nawy głównej)⁸. Tu zaś boczne oświetlenie ma

utrzymywać wnętrza w tajemniczym półmroku, tak jak to miało miejsce w tunelu, w którym pracował Oteiza. Dlatego centralna wysoka część powiązana jest z dodatkowymi pomieszczeniami mieszczącymi eksperymentalne rzeźby Oteizy a całość doświetlana górnymi świetlikami.

Obiekt pomimo zdecydowanej betonowej formie zdaje się istnieć w harmonii z otoczeniem architektonicznym i naturalnym. Tradycyjny kamień starych budynków współgra ze współczesnym technologicznym kolorowym betonem. Bryły kształtujące gmach muzeum nawiązują skalą do zabudowy Alzuzy wpisując się w stok otaczającego terenu. Barwiony beton elewacyjny, starannie zaplanowany i wykonany formuje architekturę- rzeźbę. *W interpretacji Bertoniiego niektóre realizacje architektoniczne stanowią „preludium” do minimalizmu w rzeźbie, zwłaszcza te posługujące się prostymi bryłami geometrycznymi czy podkreślające znaczenie pustki i prawdy materiału. Przykładem jest, dokonane przez Bertoniiego, zestawienie budynku Salk Institute for Biological Studies (La Jolla, Kalifornia, 1959–1965) projektu Louisa Kahna z 15 Untitled Works in Concrete Donalda Judda, pracy zrealizowanej na terenie The Chinati Foundation (Marfa, Teksas, 1980–1984)⁹.*

4. Betonowa pustka Donalda Judda.

Donald Judd należy do artystów, którzy istotnie wpłynęli na pojmowanie sztuki XX wieku. Jego minimalistyczne kompozycje zbliżyły się bardzo do nowoczesnej architektury. Stworzył m.in. wspomnianą powyżej przestrzenną instalację – oszczędną kompozycję piętnastu betonowych bloków ułożonych w układzie prostokątnym. Praca powstała w latach 1980 - 1984 bez nazwy dla Fundacji Chinati w Marfie w stanie Texas. 15 jednostek złożonych z takich samych prostopadłościennych betonowych „pudeł” o wymiarach 2,5x2,5x5m ułożonych w różnych konfiguracjach powstało na terenach muzeum. Precyzyjnie uformowany żelbet w ścianach grubości 25cm zamyka przestrzeń prostopadłościanu z czterech stron pozostając jednocześnie otwarty u podstaw lub w dwóch przeciwległych podłużnych stron. Ramy kadrują otaczający krajobraz pozostając jego jakby naturalną

⁸ <http://www.museooteiza.org/el-edificio/>

⁹ Świtek G., *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Toruń 2013, s. 266.

częścią. Jednostki w tym samym stopniu zależne są od otoczenia jak i od samych siebie. Tworzą logiczny obraz analizy artysty ich formy i wygradzanej przestrzeni. To powtarzalne elementy niczym butelki z obrazów Giorgio Morandiego układane za każdym razem w innej konfiguracji dawały odmienne widoki, budowały przestrzeń elementów i przestrzeń pomiędzy nimi.

Betonowe bryły Judda posiadają skalę, którą można odnieść do wymiarów człowieka. Przywołują na myśl modelowe cele projektowane przez Le Corbusiera na podstawie *Modulora*. Rzeźba wyraża swą „architektoniczność” w materii i jego barwie, wymiarach, kontekście wytworzonej przestrzeni w krajobrazie.

Artysta zaciera granicę pomiędzy rzeźbą a architekturą. To ascetyczne ograniczanie przestrzeni z użyciem architektoniczno-budowlanych środków. Otaczający krajobraz współtworzy dzieło a betonowe ramy swą skalą prowokują widza - do wejścia do wnętrza i odniesienia tej sztuki do codziennej skali przestrzeni, w której żyje. Można zgodzić się z twierdzeniem, że *w dziele tym osiągnął pełną integrację formy, przestrzeni, sztuki i krajobrazu*¹⁰.

*Według Bertonięgo minimalizm w rzeźbie, zestawiony z architektonicznymi przykładami, traci swoją pionierską pozycję jako eksperymentalny nurt w sztuce XX wieku. Należy jednak zaznaczyć, że rozpoznanie znaczenia rzeźbiarskiego minimalizmu przyczyniło się do określenia „najbardziej widocznych aspektów” architektury minimalistycznej, takich jak prostota formy wynikająca z zestawiania brył geometrycznych, jej „abstrakcyjność” połączona z operowaniem światłem i pustką, brak ornamentu, eksponowanie walorów budulca oraz funkcjonalne rozplanowanie przestrzeni*¹¹.

Wiadomym jest, że Judd dążył do „wyobcowania” swojej sztuki, zerwania wszystkich istniejących kontekstów kulturowych, pozbycia się konotacji z przeszłością. Jak wielu artystów tego okresu uważał, że obiektywne dzieła sztuki istnieją po prostu, dla samych siebie. Wyrażają wiarę w geometrię pozostającej w relacji z widzem. Podobnie Heizer tworzy *Miasto* bez kontekstu architek-

tonicznego i społecznego - bezużyteczną rozległą przestrzeń pozostającą w ukryciu. W tym kontekście zadziwiający jest fakt powstania *Miasta* - dzieła dla nikogo oraz fakt zaangażowania olbrzymich środków ludzi gotowych płacić za sztukę, której nie można kolekcjonować¹². Heizer *niewątpliwie chciał zerwać z pojmowaniem rzeźby w europejskiej tradycji Rodina i Brancusiego – jako wyrafinowanych obiektów;.... Heizer krytykował tradycyjny monument jako coś, co zajmuje określoną przestrzeń – preferując dzieło, które zagarnia widza, powodując przemieszczanie się do wnętrza dzieła. Artysta podkreślał też swoje przywiązanie do przeszłości i doświadczenia religijnego*¹³. Betonowe struktury pozostają elementem niewidzialnego *Miasta*. Dowodzą niezaprzeczalnie, że nadal architektura i rzeźba są ze sobą powiązane a granica pomiędzy nimi nie istnieje.

*Dr inż. arch. Marek Początko, Politechnika Krakowska

¹⁰ http://www.theartstory.org/artist-judd-donald-artworks.htm#pnt_6

¹¹ Świątek G., *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*, Toruń 2013, s. 266.

¹² Markowska A., *Pięć dołów w ziemi spore wykopki*, QuartNr 1(7)/2008, s. 82.

¹³ Markowska A., *Pięć dołów w ziemi spore wykopki*, QuartNr 1(7)/2008, s. 83.