



## **WSPÓŁCZESNE TENDENCJE MINIMALISTYCZNE W ARCHITEKTURZE DOMÓW JEDNORODZINNYCH. CZĘŚĆ DRUGA**

### **CONTEMPORARY MINIMALISTIC TENDENCIES IN ARCHITECTURE OF ONE-FAMILY HOUSES. PART II.**

**Anna Mielnik**

dr inż. arch.

Politechnika Krakowska  
Wydział Architektury  
Katedra Architektury Mieszkaniowej

#### **STRESZCZENIE**

Główna część pracy dotyczy konkretnie *tendencji minimalistycznych we współczesnej architekturze domów jednorodzinnych*. Tam idee i cechy charakterystyczne pogrupowano w rozdziały stosowne do przyjętych pojęć: *prostota, pustka, porządek i introwersja*. Pojęcia te otrzymały podstawę teoretyczną (zawartą w poprzedzających rozdziały słowach wstępnych) oraz zostały skonkretyzowane, uszczegółowione i opatrzone odpowiednimi przykładami i ilustracjami. Poniższa część pracy prezentuje dwie pierwsze grupy - prostota i pustka.

Słowa kluczowe: architektura, tendencje minimalistyczne, prostota, pustka

#### **ABSTRAKT**

The main part of the work concerns minimalist tendencies in contemporary architecture of one-family house in detail. Ideas and characteristic features have been grouped in chapters appropriate to established notions: simplicity, emptiness, order and introversion. These notions have received theoretical background (included in chapters' proceeding prefaces) and have been concretized, particularized and provided with appropriate examples and illustrations. The following part of the work presents two first mentioned groups – simplicity and emptiness.

Key words: architecture, minimalist tendencies, simplicity, emptiness

Dla twórców omawianych w artykule obiektów wybór języka minimalistycznego jest efektem poszukiwań istoty, esencji architektury. Kształtując domy jednorodzinne, stanowiące jedynie wycinek świata architektury starali się oni i nadal starają wydestylować cechy fundamentalne tej grupy typologicznej. Wspólność idei znajduje potwierdzenie w domach jednorodzinnych, które stały się przedmiotem podjętych studiów. Zaproponowano systematykę obiektów w czterech rozdziałach, zatytułowanych: *Prostota*, *Pustka*, *Porządek*, *Intrawersja*, które odzwierciedlają idee i cechy wyodrębnione po analizie obiektów. Poniższa część pracy prezentuje dwie pierwsze grupy.

## 1. PROSTOTA, REDUKCJA, OCZYSZCZENIE

**1. Ekonomia myślenia – prostota jako sposób postrzegania świata • Redukcja jako krytyka stanu posiadania • Moralny wymiar prostoty • Architektura wokół rytuałów • Krytyka**

**1.1 Prostota brył – minimal art • Architektura – abstrakcja, geometria**

**1.2 Prostota elewacji – architektura pustej fasady Adolfa Loosa • Elewacja-granica • Powierzchniowość**

Głównym narzędziem w poszukiwaniu esencji architektury jest selekcja. W procesie syntezy, redukcji następuje oczyszczenie dotyczące zarówno form i przestrzeni, aspektów funkcjonalnych i materiałów. Odrzucenie powierzchownego i fałszywego, ograniczenie środków wyrazu ma umożliwić twórcom poznanie istoty architektury.

Redukcja w środowisku mieszkaniowym jest terminem stosowanym w różnych tradycjach i kulturach oraz w różnych kontekstach. Można mówić o redukcji funkcji jako reakcji na socjalne i środowiskowe problemy (Japonia). Innym aspektem tego zjawiska jest redukcja form, którą osiąga się zarówno przez wprowadzanie geometrycznej czystości i elementarności, „nieme” potraktowanie elewacji, ograniczenie elementów architektonicznych do tych niezbędnych i pozbawienie obiektów powierzchownego detalu. Kolejnym przejawem jest ograniczenie stosowanych materiałów i pozostawienie ich w formie możliwie pierwotnej. Eduardo Souto de Moura podsumował te wysiłki twierdząc, że „projektowanie domu to schizoidalny akt redukowania świata do podstawowego obiektu”.<sup>1</sup>

Redukcja poza umożliwieniem poznania istoty architektury stanowi krytykę konsumpcjonizmu, skomplikowanego i chaotycznego otoczenia oraz nadmiaru dostępnych form architektonicznych. „Minimalizm nie jest architekturą wyrzeczenia, utraty lub braku: jest definiowany nie przez to czego nie ma, lecz przez trafność tego co jest i przez bogactwo, w jaki jest to wyrażane”, ujmuje definicję John Pawson i dodaje, że, „sukces leży nie w akcie odrzucenia, usunięcia, lecz w wyrażeniu tego, co pozostało”.<sup>2</sup>

## EKONOMIA MYŚLENIA – PROSTOTA JAKO SPOSÓB POSTRZEGANIA ŚWIATA

Czternastowieczny franciszkański filozof nominalista William of Ockham wprowadził zasadę nazwaną później (w XIX wieku) „brzytwą Ockhama”: *Entia nonsunt multiplicanda praeter necessitatem* (Nie należy mnożyć bytów ponad potrzebę). Ta reguła redukcji pojęć w klasycznej metodologii naukowej i współczesnej teorii poznania głosi, „by wyjaśnić zjawiska możliwie najprościej, aby nie mnożyć bytów i nie postulować ich tam, gdzie wyjaśnienie zjawisk do tego nie zmusza”.<sup>3</sup> Dyrektywa ta zdaje się być użyteczną również w dziedzinie architektury, która stosując się do powyższej zasady próbuje używać kształtów pierwotnych, elementarnych, rezygnując z wymyślania nowych. Cytując ponownie Pawsona: „Istnieje etap każdego doświadczenia, obiektu, idei, w którym nic nie może już

<sup>1</sup> E. Souto de Moura, *Houses*, [w:] A. Esposito, G. Leoni, *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2003, s. 92

<sup>2</sup> J. Pawson, *The Simple Expression of Complex Thought*, [w:] monografia „El Croquis” 2005 nr 127, s. 7

<sup>3</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii t. 1*, PWN, Warszawa 2002, s. 297

być dodane ani odjęte bez pomniejszenia intensywności tego”.<sup>4</sup> Redukcja wychodząca z analitycznego sposobu myślenia, mająca podstawy logiczne i ekonomiczne, jest wyrazem poszukiwania prawdy w zasadach i rzeczach elementarnych. Redukcjonizm jako postawa estetyczna i intelektualna wynikająca z dążenia i potrzeby szukania ideału, stanowi próbę uchwycenia doskonałości (wiążąca się również z pojęciem obiektywnego piękna). Cytując Arystotelesa: „doskonałe jest to, do czego nie można nic dodać, a więc i odjąć” (*Perfectum est cui nihil deest*).<sup>5</sup> Św. Ambroży natomiast widział doskonałość w tym „co proste, jednolite, niezłożone”.<sup>6</sup> Sztuka doskonałości jest więc sztuką świadomego ograniczania.

Dla architektów prostota obiektu może być w pełni ukształtowanym wyborem, a nie ograniczeniem. Nie musi też być wyrazem odrzucenia, negowaniem, relatywizacją popularniejszych wartości, zasad estetycznych i etycznych. Różnica pomiędzy dobrym architektem a złym, według Ludwiga Wittgensteina, jest taka, że zły architekt ulega każdej pokusie, podczas gdy dobry się jej opiera.<sup>7</sup> Co za tym idzie, projektowanie architektury opartej o zasady redukcji z pewnością wymaga wiele wysiłku, wytrwałości, nieustępliwości i staranności. Claudio Silvestrin tak opisuje swoją drogę twórczą: „Widzę horyzont jako stabilną, spokojną, wolną, prostą linię. Stąd zamiłowanie, by wybierać, abstrahować, redukować i wyrzucać – nie posiadać. Redukcja do prostoty nie jest nihilizmem. Nihilizm jest odejściem od prostoty: zamyka czystą wizję Bycia i konsekwentnie gubi podstawę i znaczenie”.<sup>8</sup> Zadaniem twórców staje się tworzenie przestrzeni złożonych, wynikających z działań upraszczających. Prostota form według nich nie równa się prostocie doświadczenia, a język minimalistyczny nie jest z pewnością w sensie wrażeniowym ubogi i oszczędny.

Ogromna siła prostoty świadczy o nadmiarze zgiełku, który ogarnął krajobraz wokół nas. W erze ociekającej obrazami, formami i dźwiękami, redukowanie, oczyszczanie lub filtrowanie zdaje się być najbardziej wymownym gestem, a nieobecność może być najwyraźniejszą formą istnienia będącą sprzeciwem przeciwko nadmiarowi i nieładowi. W wielu przypadkach nie oznacza to nawet odejmowania, lecz raczej brak dodawania. „Jeśli moja praca jest redukcyjna, to dzieje się tak, ponieważ nie zawiera ona rzeczy, które ludzie uważają, że zawierać powinna”,<sup>9</sup> mówi Donald Judd. John Pawson próbując zgłębić ideę pojęcia „minimum” pisze, że „można je zdefiniować jako perfekcję, jaka osiąga artefakt, kiedy jego ulepszenie przez odejmowanie nie jest możliwe. Jest to jakość jaką posiada obiekt, gdy każdy jego komponent, każdy detal i każde połączenie zostało zredukowane lub skondensowane do esencji, najistotniejszego. Jest rezultatem pominięcia rzeczy zbędnych”.<sup>10</sup> Unikanie nieistotnego staje się sposobem na podkreślanie istotnego. Mies van der Rohe, spopularyzował zdanie „less is more”, według którego największe tkwiło w najmniejszej ilości detali. Twórcy podążający tą drogą traktowali i traktują projektowanie jako coś więcej niż tylko dodawanie rzeczy, jako coś, z czym wiązało się uczenie się dokonywania wyboru; czego konsekwencją było rzeczy pomijanie.

### **Redukcja jako krytyka stanu posiadania**

Revolucja przemysłowa przyniosła znaczące zmiany w architekturze mieszkaniowej. Aż do XIX wieku w domostwach ilość mebli i dóbr była stosunkowo niewielka. Rzeczy były przemyślane, zaprojektowane, wytworzone i nabyte na całe życie. Pozyskiwano dobra,

<sup>4</sup> J. Pawson, [w:] D. Sudjic, *John Pawson - Themes and Projects*, Phaidon Press, London, s. 45

<sup>5</sup> W. Tatariewicz, [za:] Brataniec M., *Architektura minimalizmu czyli o porządku kontemplacji*, „Architektura-Murator” 1996 nr 5, s. 46

<sup>6</sup> W. Tatariewicz, *O doskonałości*, Warszawa 1976, s. 9

<sup>7</sup> J. Pawson, *Minimum*, Phaidon, London 1999, s. 11

<sup>8</sup> C. Silvestrin, *Architecture of Lessness*, „Architectural Design” 1994 nr 110, s. 32

<sup>9</sup> A. Zabalbeascoa, Jacier Rodriguez Marcos, *Minimalisms*, GG, Barcelona 2000; s. 7

<sup>10</sup> J. Pawson, *Minimum*, op. cit., s. 7

które były przede wszystkim solidne i wytrzymałe. Natomiast po rewolucji przemysłowej domy zostały wypełnione wszelkiego rodzaju produktami przemysłowymi, przydatnymi i niepraktycznymi, oryginałami i kopiami, głównie celującymi w zwiększanie poczucia luksusu. Gdy przedmioty posiadania piętrzyły się, przestrzeń zaczęła się kurczyć. Pobudzony przez przemysł XX wiek pomnożył dobra na sprzedaż i konsekwentnie skrócił czas trwania mody. Wkrótce nowe stulecie zaoferowało różnorodność artykułów domowych, materiałów i stylów, które różniły się stosownie do dekady. Ta różnorodność i obfitość była częściej związana z gromadzeniem niż wymianą, gwałtownie więc wzrastała ilość przedmiotów posiadanych przez mieszkańców domów.<sup>11</sup>

I właśnie wtedy w czasach bezpieczeństwa i nadmiaru twórcy zaczęli wygłaszać „postne kazania”. Adolf Loos zaordynował ascetyczny klasycyzm jako antidotum na stylistyczne delirium XIX wieku. „*Less is more*” Miesa van der Rohe jest ambitnym żądaniem moralisty. Kalwinista Ch. E. Jeanneret konfrontuje kubizm ze swoim geometrycznym puryzmem (*Après le cubisme*, Paris 1918). Przez kolejne dekady stworzone przez człowieka środowisko stało się eksplozją obiektów. W noweli *First Love* (1945) Samuel Beckett mówi słowami bohatera, że zagęszczenie przedmiotów (tam mebli) zabija wyobraźnię. Również dziś, jak twierdzi A.C. Baeza „jesteśmy otoczeni przez niepotrzebne formy, zalew czegoś nazwanego designem. Obfitość elementów, ten wszechogarniający szyk ornamentów, stara się odciągnąć nas za pomocą wielu efektów specjalnych od pustki ich intencji”.<sup>12</sup> Kolejny twórca upatruje winy projektowania nadmiaru i powierzchniowego ornamentu w postępie technologii.

Claudio Silvestrin również oskarża współczesnego człowieka, że starając się stworzyć świat, projektuje. Projektując, intelektualnie „naturalizuje” produkty rynkowe, przez to podważa możliwość ich kwestionowania. Projektant nadaje przedmiotowi widoczną użyteczność i dodaje wartość estetyczną, która do niego przylega. Zatem „projektowanie przedmiotów uwodzi, naturalizuje użyteczność (...). W konsekwencji nie ma żadnych przeszkód we wzroście akumulacji beżładu na naszej planecie, w produkcji coraz większej ilości „bezużyteczności””.<sup>13</sup>

Z tego punktu widzenia ostentacyjny puryzm nie jest czystym estetyzmem, lecz częścią percepcyjnej terapii, która ma za zadanie uleczyć to, co zniszczyły działania w przeszłości i współczesny rozbuchany design. Zainteresowanie „oczyszczaniem” współczesnej kultury z jej hybryd i zanieczyszczeń reprezentuje stały motyw nurtu tendencji minimalistycznych. Jak pisze Maria Misiągiewicz: „W panującym pluralizmie stylistycznym architektura minimum wydaje się być wywołana tęsknotą za architekturą prostą jako synonimem stylu intelektualnego i eleganckiego, i jako protest przed nadmiarem rzeczy przeciążonych estetyką. Poszukiwania pretekstów kształtów w sferze etyki, przy całej świadomości ideologizowania zagadnienia, może dać widzowi i użytkownikowi chwile wytchnienia”.<sup>14</sup>

### Moralny wymiar prostoty

Dążenie do prostoty jest moralizatorską ideą, która traktuje etykę na równi z estetyką. Prostota o wymiarze wychodzącym poza estetykę „może być widziana jako odbicie jakiejś wrodzonej, wewnętrznej jakości lub poszukiwanie filozoficznego i literackiego wnętrza w naturze harmonii, przyczyny i prawdy. Prostota ma wymiar moralny zawierający pojęcia bezosobowości i niematerialności”.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, *Minimalisms*, op. cit., s. 72-73

<sup>12</sup> A. C. Baeza, *The future of architecture is in the thought*, „Domus” 1995 nr 776; s. 80

<sup>13</sup> C. Silvestrin, *Architecture of Lessness*, op. cit., s. 32

<sup>14</sup> M. Misiągiewicz, *Architektoniczna geometria*, Instytut Projektowania Architektonicznego, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska, Kraków 2005, s. 106

<sup>15</sup> J. Pawson, *Minimum*, op. cit., s. 7

Wiele religii podziela ideał ubóstwa, który osiąga kulminację w rezygnacji z posiadania. Od buddyzmu zen, organizacji protestanckich Kwarków po regułę zakonu cysterskiego (*patrz: Wprowadzenie*), materialne ubóstwo było łączone z duchowym bogactwem.

W filozofii zen brak przedmiotów posiadania to posiadanie świata. W słowach: „Człowiek obciążony przez dobytek jest jak statek przewożący wodę, jedyną nadzieją na dotarcie do lądu jest wyrzucenie towaru za burtę”<sup>16</sup>, Budda stawia dobrowolne ubóstwo przeciwko nadmiarowi, który zamiast wzbogacać życie zuboża je. Również japońskie pojęcie *wabi* będące zarówno zasadą moralną, jak i estetyczną ostrzega przed nadmiarem. „Wabi to ubóstwo przyjęte jako świadome wzbogacenie wewnętrzne, stan w którym lepiej można zrozumieć istotę wszechświata i życia. (...) Sabi stosuje się do wszelkiej twórczości, w pierwszym rzędzie artystycznej i rozumie przez nie bezpretensjonalną prostotę, rezerwę w stosunku do rzeczy nowych, unikanie łatwej doskonałości”<sup>17</sup>. *Wabi-sabi* odnosi się do piękna rzeczy niekompletnych, zmiennych i niedoskonałych. Prostota ma pomóc w docenianiu najmniejszego detalu życia codziennego, aspektów natury i miejsca. *Wabi-sabi* jest również delikatną równowagą pomiędzy przyjemnością, jaką dają nam rzeczy a przyjemnością, jaką uzyskujemy w uwalnianiu się od nich.

Zapewnienie przestrzeni, która pomaga myśleć, rozwijać się, stanowi wyzwanie dla wszechogarniającej kumulacji obiektów. Kojarzone jest z porządkiem i kontrolą. Przestrzenny luksus łączy się ze świadomością granic, momentu zatrzymania, czegoś wyrażonego w kolejnym japońskim pojęciu – *shibui*, które nie jest niczym więcej jak wiedzą, kiedy w sposób świadomy skończyć. Jest to następne pojęcie opisujące estetykę prostego, subtelnego, powściągliwego i dyskretnego piękna.

Współcześni architekci, jak John Pawson, A. C. Baeza, Sigeru Ban są zainteresowani zarówno formami, które prostota pomaga tworzyć, jak i ich moralnym aspektem. Idea ubóstwa jako warunku wewnętrznego luksusu wymaga od twórcy i użytkownika szczególnego aktu woli i wytrwałości. Już Adolf Loos ustanowił związek między brakiem ornamentu a rozwojem kulturowym. Podobnie Le Corbusier wymagał od mieszkańców swoich domów, żeby mieli nowe podejście i „nowego ducha”. Wcześniej, w roku 1907, Mies van der Rohe użył opisując kamienną ścianę *Diehl House* słowa, które streszcza charakter budynku jako *monastyczny*, narzucając poza estetycznymi również skojarzenia związane z określoną moralnością.

### Architektura wokół rytuałów

Tendencje minimalistyczne szczególnie w architekturze jednorodzinnej wymagają świadomego badania indywidualnego stylu życia mieszkańców. Domowe przestrzenie zredukowane do esencji nie mają programu społecznego, raczej personalny, zindywidualizowany, dostosowany do mieszkańca. Architektura mieszkaniowa powstała pod wpływem tendencji minimalistycznych kładzie nacisk na rytuały życia codziennego. David Chipperfield twierdzi, że buduje swoją architekturę wokół takich podstawowych rytuałów: „czy jest to czytanie książek w bibliotece, gotowanie posiłku w domu, czy praca w biurze. Ten sposób patrzenia jest instynktownie konserwatywny, nie dlatego że odrzuca zmiany, lecz dlatego, że jest zbudowany na tym, co zrozumieliśmy”<sup>18</sup>. Chipperfield i Pawson cenią szczególnie w kulturze Japonii sposób, w jaki mieszkańcy tego kraju nadają doniosłości i znaczenia rzeczom, które robi się codziennie, że zwykłe, proste czynności są celebrowane i mogą być wielką przyjemnością. Twórcy są więc zainteresowani projektowaniem domów, które pozwolą na funkcjonowanie, uwydatnianie codziennych rytuałów. Asceza i skromność rozwiązań stwarzają tło dla powszednich zajęć mieszkańców domu. Chipperfield podkreśla jednak konieczność zachowania równowagi, zastanawiając się jak bardzo

<sup>16</sup> A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, op. cit., s. 80

<sup>17</sup> Z. Albertowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1987, [w:] M. Brataniec, *Architektura minimalizmu czyli o porządku kontemplacji*, „Architektura-Murator” 1996 nr 5, s. 47

<sup>18</sup> A. Zaera, *A Conversation with David Chipperfield*, „ElCroquis” 2004 nr 120, s. 16

architektura może się „usunąć”, czyli ile „architektury” potrzeba, by to osiągnąć, a w którym momencie staje się ona za bardzo nieobecna.

### Krytyka

Istnieją jednak głosy krytyczne, że minimalizm jest zaadaptowanym ubóstwem, łagodzącym poczucie winy z nadmiernego bogactwa w rosnąco spolaryzowanym społeczeństwie. Mamy tu do czynienia z paradoksem – ascetyczną pokorę i arystokratyczną arogancję zestawione w jednej postawie. W tym kontekście Charles Jencks minimalizm nazwał „butikowym cysterianizmem”, który w pewnych wypadkach, wypacza wartości ascetyzmu i staje się wymuszonym, afektowanym stylem, kosztownym obrazem pustki. Jest prawdą, że obiekty to najczęściej budynki dla specyficznej grupy zamożnych klientów, którzy chcą odciąć się od kulturowego bałaganu, komercjalizmu, kakofonii estetycznej. Tom Wolfe pisał w *From Bauhaus to Our House*, że „klasy pracujące prawie zawsze gardziły białą abstrakcją i preferowały życie w domach bardziej polichromatycznych i bogatych”.<sup>19</sup> Ten rodzaj ascetyzmu pozwala przypuszczać, że kogoś stać na wszystko, lecz świadomie z tej możliwości rezygnuje. Przytaczany jest również często ironiczny slogan: „proste jak tyko możliwe nie zważając na koszty”, który zarzuca nadmierne, odwrotnie proporcjonalne do ekonomii form i wrażeń nakłady finansowe konieczne do ich osiągnięcia.

Jencks tłumaczy to faktem, że jest nurt tendencji minimalistycznych semantycznie nierozkodowany i jego znaczenie i odbiór zostają często zaburzone i profanowane, że „ludzie: (a) źle go rozumieją, (b) przywłaszczają, i (c) nie pojmują go w sposób, jaki był zamierzony”.<sup>20</sup> Problemy pojawiają się, ponieważ nurt tendencji minimalistycznych aspirujący do zajmowania się poza estetycznymi również aspektami duchowymi i etycznymi architektury, rozciągnął swoje działanie w przestrzeń komercyjną, gdzie te aspekty trudno pogodzić, stając się niejednokrotnie wyłącznie pustą znaczeniowo modą.

## 1.1. PROSTOTA BRYŁ

### Minimal art

Twórcy minimal artu do budowy swoich dzieł używali elementarnych form geometrycznych – płaskich i przestrzennych. Rzeźba Carla Andre *Herm* (1960), stanowiąca część „*Elements Series*” – serii podstawowych geometrycznych kształtów – jest pojedynczą cedrową belką o przekroju kwadratu i wysokości blisko metra. Obiekt *Die* (1962) Tony Smitha jest prefabrykowanym stalowym, gładkim, czarnym sześcianem o krawędzi 183 cm, za pomocą którego autor odsyłając nas do rzeczywistości geometrycznej chciał stworzyć „obiekt platoński”. Wraz z nim od połowy lat 60. XX wieku rozpoczyna się nowa tendencja rzeźbiarska, będąca poszukiwaniem pierwotnych struktur.

W 1964 roku na swoją samodzielną wystawę w Green Gallery w Nowym Jorku Robert Morris przygotował instalację składającą się z grupy siedmiu rzeźb. Instalacja ta stała się decydującym momentem w historii minimal artu. Elementy instalacji, głównie prostopadłościennymi bryłami nazwane odpowiednio *Boiler*, *Cloud*, *Corner*, *Beam*, *Floor Beam*, *Table*, *Wall Slab*, zostały ustawione, powieszono, wbite, oparte tak, by w pełni wypełnić, zagarnąć przestrzeń pomieszczenia i wpływać na perspektywę i ruchy widza. Zamiarem twórcy było usunięcie z rzeźby wszystkich niepotrzebnych relacji i przesunięcie uwagi na przestrzeń oraz oglądającego.

Artyści stosują do budowy dzieł łatwe w percepcji określone formy. Morris mówił o sile niezmiennego, znanego kształtu, do którego wygląd dzieła jest porównywany. „Proste

<sup>19</sup> Pip Vice, *Minimalism and the Art of Visual Noise*, „Architectural Design” 1994 nr 110. Aspects of Minimal Architecture, s. 16

<sup>20</sup> Ch. Jencks, [w:] *Royal Academy and International Forum, Something or Nothing: Minimalism in Art and Architecture*, „Architectural Design” 1999 nr 139, s. 15

formy sześcianu czy piramidy nie wymagają obejścia wokół żeby uchwycić sens całości, natychmiast wszystko o nich wiemy.<sup>21</sup> Nasuwają się słowa Borgesa z opowiadania *Pamiętliwy Funes* „...koło narysowane na tablicy, kąt i romb – są to kształty, które potrafimy w pełni, intuicyjnie uchwycić i pojąć...”. Geometria w rękach artystów zdaje się być nie tylko logicznym instrumentem, lecz „mitycznym regulującym narzędziem, pierwotnie przydatnym do stanowienia pierwszego kontaktu ze światem rzeczy”.<sup>22</sup> Robert Morris podkreślał jednak, że prostota kształtu niekoniecznie równa się prostocie doświadczenia. Percepcja form elementarnych wcale nie zakłada uboższych relacji od tych, które towarzyszą postrzeganiu kombinacji form złożonych. Prostota formy była więc dla artystów nie celem samym w sobie, lecz środkiem do osiągnięcia fenomenologicznych zależności. Sol LeWitt twierdził nawet, że „najbardziej interesującą cechą charakterystyczną sześcianu jest to, iż jest on relatywnie nieinteresujący...”.<sup>23</sup> Nie jest przypadkiem więc, że pierwsza poważna wystawa artystów miała znamienity tytuł *Primary Structures* (Nowy Jork, 1966).

Donald Judd mówiąc o swoich dziełach twierdził: „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>24</sup> Judd i Morris podkreślają takie wartości jak całościowość, jednorodność i nierozdzielność dzieła, które powinno być, na ile to tylko możliwe, „jedną rzeczą”, a nie zbiorem, kompozycją elementów traktowanych osobno. „Nie jest konieczne, by praca miała wiele elementów, na które można patrzeć, porównywać, analizować po kolei, kontemplować. Rzecz jako całość, jej właściwości jako całości – to jest interesujące. Najważniejsze rzeczy to rzeczy pojedyncze, bardziej intensywne, czyste i mocne.”<sup>25</sup>

### **Architektura – abstrakcja, geometria**

Część idei obecnych w sztuce minimal artu pokrywa się z tymi istotnymi dla architektury prostoty. Powoływanie się na niezmienną logikę uniwersalnej geometrii powoduje powstanie rzeczy przejrzystych, jasnych, łatwych w percepcji. Matematycznie idealne formy – kule, sześciany, stożki i piramidy – mają w sobie spokój i poczucie ukojenia, które ztraca się w bardziej skomplikowanych i w mniej czystych formach. Znaczenie leży nie w formach, pozbawionych symboliki, lecz w wrażeniach przez nieprzekazywanych. Bryły elementarne w sposób silny oddziałują na uczucia odbiorcy, odnosząc się do pierwotnych wrażeń. Twórcy poszukują fenomenologicznie autentycznych odczuć esencjalnych dla architektury. Fenomenologia architektury jest „patrzaniem na” architekturę, doświadczaniem jej poprzez odczucia, w przeciwieństwie do analizowania fizycznych cech budynku lub stylistycznych odniesień. Odbiór dzieła rodzi się z całości, więc im mniej elementów się na dzieło składa, tym łatwiej o jego percepcję i pojęcie. „Bogactwo dzieła sztuki leży w żywotności wyobrażeń, jakie wzbudza i – paradoksalnie – wrażenia otwarte na najbogatsze interpretacje są pobudzone przez najprostsze, najbardziej archetypiczne formy.”<sup>26</sup>

W procesie abstrakcji służącemu redukcji obiektu i ukazaniu esencjalnej formy w nim ukrytej, najważniejszym narzędziem staje się prosta geometria. Twórcy próbują również dyscypliną geometrii okiełznać hedonistyczną kulturę projektowania. Pomimo iż, jak twierdził Leonardo da Vinci „natura zajmuje się kreowaniem rzeczy elementarnych, człowiek kreując nieskończoną ilość powiązań z tych rzeczy elementarnych, nie jest w stanie

<sup>21</sup> M. Hussakowska, *Minimalizm*, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2003, s. 93

<sup>22</sup> G. Auer, *On the Usefulness of Nothing. Minimalist Forms and Formulae in Architecture*, „Daidalos” 1988 nr 30; s. 99

<sup>23</sup> F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002, s. 9

<sup>24</sup> M. Fried, *Sztuka i przedmiotowość*, „Arteon” 2008 nr 1, s. 17

<sup>25</sup> D. Judd, *Specific Objects, 1965* [za:] James Meyer, *Minimalism*, Phaidon Press, London 2000, s. 13

<sup>26</sup> J. Pallasmaa, *The Geometry of Feeling-A Look at the Phenomenology of Architecture*, [w:] *Theorizing a New Agenda For Architecture – an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, K. Nesbitt (red.), Princeton Architectural Press, New York 1996, s. 449

stworzyć niczego oryginalnego<sup>27</sup>, pewna grupa architektów stale poszukuje form posługując się czystym, pierwotnym językiem geometrii. Możliwości oferowane przez abstrakcją są nadal nieograniczone. Architektów interesuje harmonia i zmysłowość, które można znaleźć w procesie redukcji kompozycji abstrakcyjnych do ich najprostszyc form materialnych. Szukając esencji architektury twórcy skłaniają się w stronę tektoniki, inni bazują na podstawach stereotomicznych, a istnieją przypadki łączenia tych podejść.



Ryc. 1. *House in a Plum Grove*, Kazuyo Sejima & Associates, Tokio, Japonia, 2001-2003. Źródło: *Oceano de aire: SANAA/Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa 1998-2004*, „El Croquis” 2004 nr 121-122.

Fig. 1. *House in a Plum Grove*, Kazuyo Sejima & Associates, Tokio, Japan, 2001-2003. Source: *Oceano de aire: SANAA/Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa 1998-2004*, „El Croquis” 2004 nr 121-122.



Ryc. 2. *Flatz House*, Baumschlager & Eberle, Schaan, Lichtenstein, 2002. Źródło: R. A. Barreneche, *Modern House Three*, Phaidon, London 2005

Fig. 2. *Flatz House*, Baumschlager & Eberle, Schaan, Lichtenstein, 2002. Source: R. A. Barreneche, *Modern House Three*, Phaidon, London 2005

Tadao Ando jest architektem, dla którego głównym zagadnieniem architektury jest konflikt między abstrakcją a reprezentacją. Opisując *Koshino House* architekt powiedział, iż „budynek ten został stworzony aby zrównoważyć będące w konflikcie wymagania idei w świecie abstrakcji i idei w świecie rzeczywistym.”<sup>28</sup> Pomimo iż architekt jako formy architektoniczne wybiera proste koła i kwadraty, w rezultacie powstaje architektura, która została zmieniona z czegoś ekstremalnie abstrakcyjnego i skonstruowanego według ścisłej geometrii w coś reprezentacyjnego i niosącego odbicie ciała ludzkiego i jego aktywności. „Zbliżenie, jakie następuje między uporządkowaną geometrią absolutną a życiem codziennym wywołuje konflikty, które pomagają tworzeniu się nowych przestrzeni. W ten sposób budynek uzyskuje określoną tożsamość.”<sup>29</sup>

<sup>27</sup> G. Auer, *Building Materials are Artificial by Nature*, „Daidalos” – Magic of Materials, 1995 nr 56, s. 20

<sup>28</sup> T. Ando, *Ando by Ando*, [w:] *Tadao Ando 1 - Houses and Housing*, TOTO, Tokyo 2007, s. 87

<sup>29</sup> T. Ando, *Punti programmatici* (tłum. U. Pytlowany) [w:] F. Dal Co, *Tadao Ando – le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1995, s. 451-452



W obiektach pozbawionych jakichkolwiek zbędnych elementów architektonicznych elementarne formy użyte do zbudowania bryły: sześciiany, prostopadłości, walce są natychmiast percypowane. Niezbędne elementy są grupowane tak, by uzyskać maksymalny kontrast. Gdy budynek zostaje odarty z formalnego ornamentu, w architekturze dominują przestrzeń i proporcje, pełne i puste, światło i cień. Bryły zamknięte w euklidesowej geometrii są wystarczające, by stworzyć mocne kompozycje. Paradoksalnie te fundamentalnie najbardziej neutralne i przez to anonimowe i bezstylowe formy mogą stać się najbardziej uderzającymi i rozpoznawalnymi. Pierwotne bryły w kontraście do tkanki miejskiej, topografii, nieba stają się silnymi, abstrakcyjnymi obiektami.

## 1.2. PROSTOTA ELEWACJI

### Architektura pustej fasady Adolfa Loosa

W architekturze wraz z redukcją form następuje redukcja detalu architektonicznego. W opisanych domach, przez uproszczenie brył użytych do budowy formy, elewacja obiektu sprowadza się do ściany – płaskiej, jednolitej, gładkiej płaszczyzny pozbawionej dekoracji i o zminimalizowanej ilości elementów architektonicznych. Kształt obiektu tworzą więc bryły i płaszczyzny. Przychodzi na myśl koncepcja „niemej fasady” Adolfa Loosa. Poza ideą „Raumplanu” Loos w projektach domów jednorodzinnych, jak *Mooler Haus* (Wiedeń, 1928) i *Müller Haus* (Praga, 1929) ustanawia radykalną różnicę między wnętrzem a zewnątrz, co ma stanowić odbicie różnicy między intymnością a życiem społecznym człowieka metropolii. Na zewnątrz panuje królestwo wymiany, pieniędzy i masek, a wewnątrz zaś królestwo niezbywalnego, niewymienialnego, niewypowiedzianego. „Gdy dostałem zadanie zbudowania domu, powiedziałem: w swoim zewnętrznym wyglądzie dom może zmieniać się jedynie tak bardzo jak smoking. Czyli w małym stopniu... Musi być znacząco prosty. Muszę zastąpić złote guziki czarnymi. Dom musi być niedostrzegalny.”<sup>30</sup> I dodaje: „Dom nie musi mówić niczego na zewnątrz, całe jego bogactwo ma się manifestować w jego wnętrzu.”<sup>31</sup> Zewnątrz domu powinno wyglądać jak maska, jak zunifikowana osobowość, chroniona przez jednolitą fasadę. W projektach Loosa powstaje szczególne napięcie między wnętrzem a zewnątrz, „mieszczące” się w ścianie zewnętrznej. W nagiej ścianie Loos odkrył również rodzaj „płótna malarzkiego” dla zmieniającego się światła. Loos zaczął formować więc przestrzeń wewnętrzną, tak by odwracać się do środka, a nie ku zewnątrz. Okna są źródłem światła a nie ramą dla widoków. Dla Loosa użycie zbyt wiele przeszkleń staje się ornamentem gdyż jest ono irrelevantne i bezużyteczne (przez tę polemikę z użyciem szkła był posadzany o tradycjonalizm).

Duże miasto z wielowarstwowym społecznym wzorem było idealną lokalizacją dla architektury Loosa. „Wycofanie się do prywatnej sfery jest szczególnie istotnym aspektem dla ludzi mieszkających w dużych miastach, mieszkanie jest znaczące jako intymna sfera i przestrzeń schronienia się w środowisku społecznych zachowań.”<sup>32</sup> To właśnie rozróżnienie między wnętrzem a zewnątrz było stałym elementem jego wieloletniej twórczości. Powściągliwe, zredukowane fasady kontrastują z luksusowymi i nastrojowymi projektami wnętrz o znakomitych i kosztownych materiałach.

### Elewacja – granica

Tadao Ando, który dużo miejsca w swojej twórczości poświęca zagadnieniu ściany w architekturze pisze, że „mur oznacza punkt, w którym logika miasta spotyka się z logiką

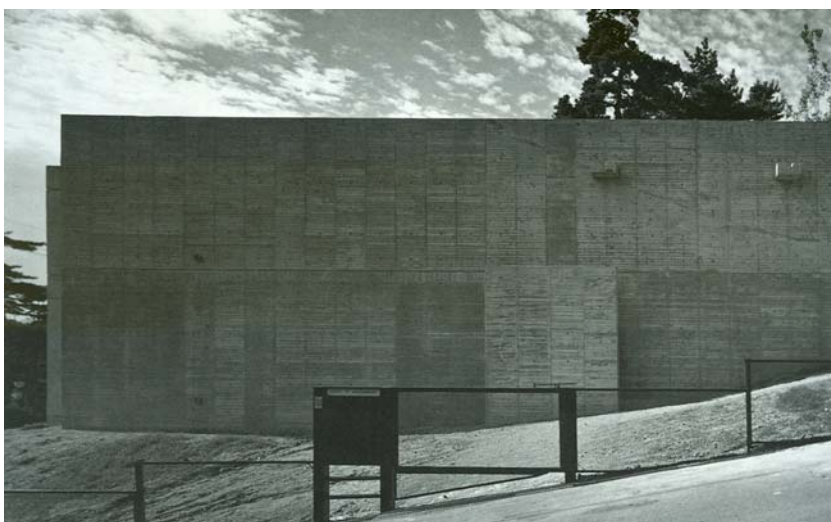
<sup>30</sup> A. Loos, *Architekture*, s. 107 [za:] B. Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism*, [w:] *Raumplan Versus Plan Libre*, op. cit., s. 38

<sup>31</sup> A. Loos, *Heimat Kunst (1914)*, [za:] Ibidem, s. 39

<sup>32</sup> A. Sarnitz, *Adolf Loos*, Taschen, Cologne 2003, s. 7

miejsca. To najmniejszy, ale i podstawowy ze znaków, jakie regulują strukturę danego miasta.<sup>33</sup> Ściana, najważniejszy element jego domów miejskich – chroni. Jej abstrakcyjna i geometryczna materialność daje wrażenie siły, ciężaru, wagi. Taki obiekt stanowiący w swej formie esencję domu, pomimo braku spektakularnych gestów, wśród obiektów, które przeczą porządkowi skupia uwagę w chaotycznym lub niekonkretnym otoczeniu. Staje się punktem odniesienia, przerwą w chaosie, punktem centralnym-znakiem w przestrzeni nieokreślonej.

Z kolei opisując jeden ze swych domów w krajobrazie Tadao Ando pisze: „W Matsumoto House, ściany stojące niezależnie w świecie natury określają terytorium ludzkiego zamieszkania. Nieekspresyjne same w sobie, dwie główne ograniczające ściany chronią wnętrze. W tym samym czasie odzwierciedlają zmiany mające miejsce w świecie natury i pomagają wprowadzić ten świat do codziennego życia jego mieszkańców”.<sup>34</sup>



Ryc. 3. *Wall House (Matsumoto House)*, Tadao Ando, Ashiya, Japonia, 1976-1977. Źródło: *Tadao Ando 1972-1987*, GA Architect 8, A.D.A. Edita, Tokyo 2001.

Fig. 3. *Wall House (Matsumoto House)*, Tadao Ando, Ashiya, Japan, 1976-1977. Source: *Tadao Ando 1972-1987*, GA Architect 8, A.D.A. Edita, Tokyo 2001

### Powierzchniowość

Koncepcja „ślepej fasady” ogranicza w wyraźny sposób liczbę otworów w elewacjach, szczególnie frontowych, przenosząc je w miejsca mniej eksponowane (tylne elewacje, wewnętrzne dziedzińce, studnie świetlne, wnęki, okna w stropodachu) lub zmniejszając ich ilość przez łączenie w większe powierzchnie. Okna projektowane są w sposób zmniejszający ich oddziaływanie na formę obiektu (okna bezramowe, zlicowane ze ścianą).

Fasada przestaje być odbiciem systemu konstrukcyjnego. Jednolite, zwarte i gładkie powierzchnie elewacji zasłaniają, otaczają lub ukrywają również architektoniczne formy, pomagając „zredukować budynek sam w sobie”. Obiekt sprowadzony jest do powierzchni – materialność jest zamieniona w powierzchniowość, - zdaje się być nadal bardzo konkretny i silnie podkreślający swoją obecność. Tadao Ando przywołując betonowe elewa-

<sup>33</sup> T. Ando, *Punti programmatici*, [w:] Dal Co F., *Tadao Ando - le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1995, s. 451

<sup>34</sup> T. Ando, *The Wall as Territorial Delineation*, *The Japan Architect*, nr 254, 06.1978; s.12-13, [za:] K. Frampton, *The Work of Tadao Ando* [w:] K. Frampton, *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and Design*, Phaidon, London 2002, s.305-306

cje swoich domów mówi, że gdy beton jest zgodny z jego estetycznym obrazem, powierzchnia ściany staje się abstrakcyjna, istnienie ściany jako materii ginie, a pozostaje nieskończoność przestrzeni. Według niego architektura nie powinna być przesadnie komunikatywna, pozostając milcząca, pozwala naturze (za pomocą światła, cienia, deszczu) mówić w jej imieniu.<sup>35</sup>

Gdy wędrujący wzrok spocznie na takim obiekcie, traci zainteresowanie nieregularnymi strukturami sąsiednich budynków. Płaskie kształty i proste bryły przyczyniają się przez swoją powściągliwość do organizowania często chaotycznej przestrzeni miejskiej lub środowiska naturalnego. Budynki raczej dyskretnie w charakterze biorą udział bardziej w konsolidacji tkanki urbanistycznej niż przełamaniu jej.

Przy braku dekoracji często jej rolę przejmuje wyraźna tekstura materiału. Wykorzystuje się immanentne cechy faktury materiałów elewacyjnych – podziały wynikające z warunków technicznych danego materiału, kolor, grę światła, działanie czasu. Fasady są zamienione w gładkie płaszczyzny z jednego materiału: betonu, kamienia lub ściany kurtynowej często o dużych podziałach. Używając nieprzeźroczystych lub półprzeźroczystych materiałów, pomagają w redukowaniu powiązania między wnętrzem a zewnątrz (patrz również: rozdział 3–*Introwersja*). Gładkie powierzchnie elewacji pozbawione ekspresji, czasem wręcz nienaturalnie mocno odbijają światło, powodując, że działanie płaszczyzn lub brył zostaje wzmocnione.

Charakterystyczną cechą części obiektów jest więc silna frontalność, wyrażona przez czyste abstrakcyjne płaszczyzny (mniej bryły), gdzie poprzez proporcje, materiały, podziały, kolory i modelowanie światłem formowana jest podstawa doświadczenia estetycznego. W innych dziełach zewnętrzny kształt, kontynuując stanowisko Miesa van der Rohe, że o domu stanowią dach i ogrodzenie, jest percypowany jako kompozycja ścian (np. w architekturze Souto de Moury). W każdym przypadku forma projektowanych fasady tych budynków jest konsekwencją przyjętej koncepcji, a nie sztucznym założeniem.

## 1.1. PROSTOTA BRYŁY

### 1.1.1. *Turegano House* – Alberto Campo Baeza (ryc. 4-5)

Pozuelo, Madryt, Hiszpania, 1988

Architektura hiszpańskiego architekta Alberto Campo Baezy odwołuje się mocno do form wynikających z zasady ograniczenia, redukcji. Jego *esencjonalna architektura* jak sam ją określa, powstaje „gdy nic więcej nie może być dodane lub ujęte bez straty intensywności odczuć”.<sup>36</sup> Stereometryczna (trójwymiarowa) metoda projektowania, idealna geometria brył, formalna powściągliwość i prostota to cechy tej architektury. W wyniku procesu sublimacji powstają czyste, krystaliczne bryły, które stają się tłem dla światła. Architekt celebruje masę obiektu, która dzięki prostocie idealnych, nieozdobionych form geometrycznych w bardzo intensywny sposób wypełnia przestrzeń. Powstaje silny kontrast między masą a pustką. Oczyszczając kombinacje geometrycznych form, Baeza odrzuca dekorację w sposób skrajnie konsekwentny. „Przestrzeń jest kształtowana przez Formę za pomocą minimalnej, niezbędnej ilości elementów zdolnych przełożyć, tłumaczyć Ideę w sposób precyzyjny.”<sup>37</sup> Powtarza słowa: „Cisza kontra ogłuszający hałas. Prostota kontra komplikacje. Biała i prosta architektura stara się osiągnąć wszystko za pomocą prawie niczego: *more with less*”.<sup>38</sup> Na tej podstawie produkuje estetykę absolutnego minimum.

<sup>35</sup> T. Ando, *Wnętrze, zewnątrz*, [w:] F. Dal Co, op. cit., s.449

<sup>36</sup> C. Jause, *Por una arquitectura esencial. Acerca de la arquitectura de Alberto Campo Baeza*, [w:] *Alberto Campo Baeza*, Colección Arquitectura Española Contemporánea, Madrid 1099, s.11, [za:] M. Charciarek, *Esencja Architektury – sztuka odejmowania*, Definiowanie przestrzeni architektonicznej 2004 – Architektura jako sztuka, Wydawnictwo Techniczne, Kraków 2004, s. 205

<sup>37</sup> A. C. Baeza, *More with less*, [w:] F. Bertoni, op. cit., s. 182

<sup>38</sup> A. C. Baeza [za:] J. Welsh, *Modern House*, Phaidon Press, London 1996, s. 63

Kompozycję *Turegano House* w Madrycie również wykreowano przy wykorzystaniu podstawowych geometrycznych kształtów. Podstawą formy jest idealna, sześcienna bryła o bokach mierzących 10 metrów. Nawet swobodna ściana w formie łuku znajdująca się na dachu-tarasie i widoczna ponad główną bryłą zdają się być elementami, które mają jeszcze wzmocnić kubiczność podstawy. Kubiczna natura obiektu jest również zaakcentowana przez idealną gładkość płaszczyzn otynkowanych elewacji, okna zlicowane z fasadą i białe wykończenie wszystkich elementów. Obiekt staje się jednolitą bryłą stereometryczną z wyrzeźbionymi otworami zewnętrznymi i przestrzeniami wewnętrznymi. „Archetypiczna kostka” nabiera elegancji przez starannie wyważony kontrast pomiędzy chłodnymi powierzchniami szkła i lśniącymi białymi tynkami.

Biała kostka została podzielona funkcjonalnie na pół: północna połowa jest częścią pomocniczą, a południowa pełni funkcje główne. Pierwsza zawiera centralny pas z łazienkami, toaletami i schodami oraz sypialniami i kuchnią wychodzącymi na północ. Podwójnej wysokości przestrzeń salonu, jadalni i studio w najwyższej części są usytuowane w części południowej. Studio wychodzi na jadalnię a ta z kolei na salon, tworząc potrójnej wysokości, otwartą, wielokierunkową, diagonalną przestrzeń.



Ryc. 4. *Turegano House*, Alberto Campo Baeza, Madryt, Hiszpania, 1988. Źródło: *Alberto Campo Baeza - Works and Projects*, (red.) Antonio Pizza, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999

Fig. 4. *Turegano House*, Alberto Campo Baeza, Madrid, Spain, 1988. Source: *Alberto Campo Baeza - Works and Projects*, (ed.) Antonio Pizza, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999



Ryc. 5. *Turegano House*, Alberto Campo Baeza, Madryt, Hiszpania, 1988. Źródło: *Alberto Campo Baeza - Works and Projects*, (red.) Antonio Pizza, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999

Fig. 5. *Turegano House*, Alberto Campo Baeza, Madrid, Spain, 1988. Source: *Alberto Campo Baeza - Works and Projects*, (ed.) Antonio Pizza, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999

Równie ważną cechą architektury Baezy jest próba warunkowania przestrzeni za pomocą światła: horyzontalnego, wertykalnego, diagonalnego. Poruszając się ze wschodu na południowy zachód światło jest stopniowo zbierane i „łapane” przez okna i otwarcia, stając się przestrzennym protagonistą projektu. Powstaje „diagonalna przestrzeń przecięta diagonalnym światłem”.<sup>39</sup> Światło dociera do wszystkich części budynku bezpośrednio przez okna bądź pośrednio, odbijając się od białych ścian. Światło tnące hermetyczne podwójne i potrójnej wysokości pustki dematerializuje spoistość masy budynku. *Turégano House* jest wybitnym przykładem tego, jak manipulowanie światłem może stać się ważnym elementem w określaniu natury i ujętego w ramy geometryczne kształtu przestrzeni. Mocna gra światłocienia podkreśla surowość i wyrazistość prostych brył, przyczyniając się do wzmocnienia odbioru formy budynku. Oślepiające światło śródziemnomorskie de-

<sup>39</sup> *Alberto Campo Baeza - Works and Projects*, A. Pizza (red.), Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999, s. 72

materializuje ściany, zredukowane do białych powierzchni i wnikając do geometrycznych wnętrz i przestrzeni zewnętrznych potęguje efekt spokoju i bezruchu.

### 1.1.2. *Garcia Marcos House* – Alberto Campo Baeza (ryc. 6)

Valdemoro, Madryt, Hiszpania, 1991

Elementarność w pracach Alberto Campo Baezy przejawia się również w ciągu dialogicznych elementów stale pojawiających się w jego projektach w różnych kombinacjach, takich jak: ściana kontra bryła, kostka kontra dziedziniec, tektonika kontra stereotomia<sup>40</sup>. Para „kostka kontra dziedziniec”, która niezmiennie występuje w jego wczesnych projektach domów jednorodzinnych, została wykorzystana w projekcie *Garcia Marcos House*. Ten dom w dzielnicy mieszkaniowej na przedmieściach Valdemoro został usytuowany na działce o wymiarach 15 x 21 m, położonej w narożniku ulic. Działkę otoczono po obwodzie jednokondygnacyjną ścianą, tworzącą „pudełko” otwarte na niebo. W centrum znajduje się prostopadłościenna bryła o wymiarach podstawy 8x14 m. Kostka sprawia wrażenie jakby została podniesiona jeden poziom ponad parterową kondygnację i położona na jednokondygnacyjnym podium.

Wejście zaakcentowano załamaniem, wyźłobieniem w formie sześcianu w narożniku otaczających ścian i schodkami prowadzącymi do drzwi wejściowych. Te proste schody stały się jedynym oprócz głównych brył dodatkowym elementem kompozycji i jedynym, który tej całkowicie abstrakcyjnej koncepcji nadaje aspekt realności (pokazuje skalę, nadaje kierunek). Pełne ściany elewacji o białych gładkich powierzchniach i o zminimalizowanej liczbie okien wzmacniają jednolitość formy. Również w przypadku tego obiektu wszystko zdaje się być wyrzeźbione z jednej jednorodnej, białej bryły. Projekt pokazuje, jak centralnym jest w architekturze Baezy pojęcie erozji, wyźłobienia, odjęcia. Pomimo iż stereotomiczna, prawie kamienna natura jego budynków jest bardzo silna, bezwładność i ciężar masy obiektu dzięki działaniu światła zostają złagodzone. Zdaniem Baezy „Dobry malarz wie dokładnie, jak używać białych powierzchni, by przenosić światło słoneczne bezpośrednio w przestrzeń wewnętrzną. W architekturze biel jest czymś więcej niż czystą abstrakcją. Zapewnia bezpieczną i efektywną podstawę do pracy ze światłem: możesz je złapać, odbić, wytrawiać nim, powodować, by ślizgało się. Kontrolujesz przestrzeń przez kontrolowanie światła, przez oświetlanie białych powierzchni, nadając im kształt”<sup>41</sup>.

Ryc. 6. *Marcos House*, Alberto Campo Baeza, Madryt, Hiszpania, 1991. Źródło: F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002.

Fig. 6. *Marcos House*, Alberto Campo Baeza, Madrid, Spain, 1991. Source: F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002.



<sup>40</sup> K. Frampton, *On Reading the Elemental in the Work of Alberto Campo Baeza* [w:] [www.campobaeza.com](http://www.campobaeza.com)

<sup>41</sup> A. Pizza, *The Quest for Abstract Architecture*, [w:] Alberto Campo Baeza..., op. cit.; s. 17

Biały, dwukondygnacyjny prostopadłościan został podzielony poprzecznie na trzy części o proporcjach 2:3:2. Centralna część jest pusta na całą podwójną wysokość. Strop, przezwany na całą szerokość w pobliżu wewnętrznej ściany, tworzy wertykalne wejście dla światła. Ściana zewnętrzna jest natomiast przerwana w najniższej części, tworząc szerokie okno, przez które wnika światło horyzontalne. Ukośne światło powstające z przecięcia dwóch kierunków nadaje przestrzeni napięcia. „Dzięki Światłu i Proporcjom, mały i zamknięty dom, zostaje zmieniony w rozległy i otwarty, w którym przy użyciu minimum środków, wszystko staje się możliwe – *Une boîte a miracles*.”<sup>42</sup>

### 1.1.3. Stone House/Villa E.M. – Herzog & de Meuron (ryc. 7)

Tavole, Liguria, Włochy, projekt: 1982, realizacja: 1985-1988

Dom postawiono w odległości kilkunastu kilometrów od liguryjskiego wybrzeża Morza Śródziemnego, na zboczu wzgórza ponad miastem Tavole. W pofalowanym krajobrazie starych, porzuconych gajów oliwnych, na „cyplu” starego kamiennego tarasu stanął w miejscu kamiennej budowli służącej magazynowaniu oliwek trzypiętrowy budynek.

Obserwując wstęgi ścian oporowych i inżynierskich konstrukcji wzniesionych wśród liguryjskich wzgórz, architekci zastosowali w projekcie kamień łamany bez zaprawy. Dzięki użyciu jako wypełnienia budulca zaczerpniętego z najbliższej okolicy, ta silnie abstrakcyjna geometryczna forma – kostka z płaskim dachem – prowadzi dialog z otaczającymi wzgórzami i gajami oliwnymi. Dialog wzmacnia wpuszczenie kostki w lekki spadek terenu.

Koncepcję projektową domu oparto na połączeniu rzutu, elewacji i przekroju, podporządkowując je konsekwentnie przyjętej idei krzyża. Krzyżowy układ siatki żelbetonowych słupów i belek odzwierciedlony jest w rysunku ścian zewnętrznych, gdzie wypełnienie z kamienia spotyka się z niezwykle subtelną żelbetonową ramą. Kontynuowane na zewnątrz elementy struktury tworzą smukłą pergolę powtarzającą krzyżowy układ konstrukcyjny domu i łączą formę domu z przestrzenią zewnętrzną.



Ryc. 7. Stone House/Villa E.M., Herzog & de Meuron, Tavole, Liguria, Włochy, 1982-1988. Źródło: Herzog & de Meuron 1981-2000, monografia „EiCroquis”, 2000 vol. 60+84

Fig. 7. Stone House/Villa E.M., Herzog & de Meuron, Tavole, Italy, 1982-1988. Source: Herzog & de Meuron 1981-2000, „EiCroquis”, 2000 vol. 60+84,



Ryc. 8. Sunken House, David Adjaye/Associates, Londyn, Wielka Brytania, 2004-2007. Źródło: A. Mornement, A. Biles, *Infill: New Houses for Urban Sites*, Laurence King Publishers, London 2009

Fig. 8. Sunken House, David Adjaye/Associates, London, England, 2004-2007. Source: A. Mornement, A. Biles, *Infill: New Houses for Urban Sites*, Laurence King Publishers, London 2009

<sup>42</sup> Alberto Campo Baeza – *Works and Projects*, op. cit., s. 86

Za tak ukształtowaną „skórą” skrywany jest purystyczny program funkcjonalny domu. Układ pomieszczeń również stanowi odzwierciedlenie przyjętego krzyżowego schematu konstrukcyjnego. Wewnętrzny układ z krzyżem i z centralnie usytuowanymi schodami kontynuuje myśl przyjętego układu konstrukcyjnego, nie wszystkie pomieszczenia jednak przenikają się, co nie daje tego konsekwentnie odczuć. W przyziemiu znajdują się garaż i pomieszczenia pomocnicze, na pierwszej kondygnacji wychodzącej na taras z pergolą usytuowano salon, kuchnię, sypialnię i łazienkę. Na drugiej kondygnacji znajduje się otwarta przestrzeń pracowni.

Dzięki „ciężarowi” niespójnych kamiennych ścian, prostocie bryły i użytych środków kompozycyjnych, dom w warstwie zewnętrznej ma charakter „szalasu”, budowli typowej dla tej okolicy.<sup>43</sup> Mury, porozrywane niszami głębokich otworów okiennych, oknem pasmowym ostatniej kondygnacji i delikatnym rysunkiem siatki konstrukcyjnej, nie zaburzają odbioru masywności budynku. Płaski dach bez attyki, w postaci płaskiej płyty, lekko wystającej poza obrys kostki, stanowiący zwieńczenie układu konstrukcyjnego, również wzmacnia kubiczność założenia.

#### 1.1.4. *Sunken House* – David Adjaye/Associates (ryc. 8)

Londyn, Anglia, projekt/realizacja: 2004-2007

David Adjaye, architekt działający na granicy sztuki i architektury, zrealizował w londyńskim East Endzie, wśród wiktoriańskiej, ceglanej zabudowy niezwykle „czarne pudło”. Forma domu łączy pewne atrybuty najbliższych sąsiadów. De Beauvoir Esteta jest obszarem willowym, gdzie domy mają eleganckie proporcje i niskie, spadziste dachy. W okolicy znajdują się również budynki warsztatowe należące do dawnej wiktoriańskiej fabryki. Widziany z ulicy, *Sunken House* zdaje się mieć bryłę zbliżoną do pobliskich domów, lecz płaski dach pasuje bardziej do warsztatów stojących po drugiej stronie ulicy, a język zewnętrznych otworów (stałe szklenia, masywne drzwi i panele wentylacyjne) mają również więcej wspólnego z budynkami tego typu niż konwencjonalnymi domami.

Także wewnątrz domu jest zorganizowane zupełnie inaczej niż typowy dom wiktoriański, gdzie główne przestrzenie mieszkalne są usytuowane na podniesionym pierwszym piętrze. Tutaj działkę obniżono o jedną kondygnację, w związku z tym *The Sunken House* stoi w wydrążonym dziedzińcu (co tłumaczy nazwę domu), a główne przestrzenie życiowe są ulokowane właśnie na tym poziomie (kuchnia, jadalnia, studio). Prywatna przestrzeń zewnętrzna dziedzińca oferuje ochronę przed sąsiadami i może być w lecie używana jako drugi salon. Sypialnie znajdują się na pierwszym piętrze, które stanowi poziom wejściowy. Salon na najwyższej kondygnacji korzysta z pożyczonego widoku na pobliskie ogrody, bez zakłócania ich prywatności.

Zleceniodawcą i właścicielem jest fotograf – co tłumaczy, dlaczego projekt został w dużym stopniu poświęcony zagadnieniom światła i cienia. Otwarcia w dowolny sposób pozycjonowane, znajdujące się głównie w wyższej części domu, pozwalają, by światło głęboko wpadało do wnętrza.

Podstawowa struktura domu jest skonstruowana z prefabrykowanych laminowanych paneli drewnianych. Pokrycie elewacji składa się z cedrowych desek zaimpregnowanych wodoodpornym olejem lnianym i całkowicie „powleczonej” czernią. Drewno i szkło grają główną rolę, jednak staranny detal pozostaje świadomie w tle.

Budynek obserwowany z zewnątrz działa jak jednolita bryła, jak gdyby wytworzona z jednego kawałka drewna. Schody, parapety, balustrady, bezramowe okna i drzwi zostały na zasadzie kamuflażu zintegrowane z czarną powierzchnią drewnianą. Tylko przeszklenia przerywają tę spójność. Dom pozbawiono ścianki attykowej, co jeszcze wzmacnia sześcienne bryłę. Kostka, bez widocznego podziału na kondygnacje, taka sama z każdej strony, bez zaznaczonego wejścia, mogłaby teoretycznie zarówno leżeć bez

<sup>43</sup> J. Ruszkowski, *Ikona i archetyp*, „Architektura & Biznes” 2002 nr 3; s. 60

uszczerbku na kompozycji. Zagłębione pudełko (*sunken box*) stanowi silnie abstrakcyjną budowlę.<sup>44</sup>

#### 1.1.5. *Ithaca House/Cube House* – Simon Ungers, Mattias Altwicker (ryc. 9)

Ithaca, Nowy Jork, USA, projekt/realizacja: 2000

Simon Ungers, niemiecki architekt, zaprojektował dom, który stawia pytanie, gdzie jest granica pomiędzy funkcją a rzeźbą w kontekście architektury mieszkaniowej. *Cube House* w sposób skrajnie radykalny redukuje elementy „domu” do ich stanu esencjalnego. Pozbawiony ornamentu dom, Ungers nazywa „blokiem”. Konceptualnym punktem wyjścia dla tego projektu było pragnienie stworzenia monolitycznej, rzeźbiarskiej struktury w środku rozległego, niezmiernego krajobrazu północnej części stanu Nowy Jork. Działka położona jest na płaskim, otwartym obszarze. Pasy ziemi, gęste lasy, góry i niebo dominują sceneryę we wszystkich kierunkach. Otwarty nieprzyjazny krajobraz i przyroda jako siła to warunki, z którymi architekt musiał się zmierzyć. Aby najlepiej wykorzystać widoki pobliskiego wąwozu i lasów, które pokrywają trzecią część posiadłości, dom został usytuowany na skraju działki. Zaprojektowany budynek to prosty, jednolity, zwarty prostopadłościan (nieomal sześciąt), niczym nieosłonięty kształt stojący „nagle” w pustkowiu i pozbawiony konwencjonalnych atrybutów „przydomowych”, jak ogrodzenie, taras, basen, zieleń inna od tej zastanej. Dom został podzielony na dwa poziomy. Na parterze tej kubicznej struktury jest przestrzeń parkingowa i małe studio, podczas gdy wyższy poziom mieści kuchnię, łazienkę, salon, sypialnię. Dach służy jako zewnętrzny taras, który otwiera się na niebo i jest dostępny z każdego piętra przez schody zewnętrzne usytuowane wzdłuż wschodniego boku domu. Stąd można podziwiać wspaniałe widoki na dolinę, lasy i wąwóz, ciągle będąc osłoniętym od dzikiego otoczenia.



Ryc. 9. *Ithaca House/Cube House*, Simon Ungers, Mattias Altwicker, Ithaca, Nowy Jork, USA, 2000. Źródło: *Mini House*, P. Asensio (red.), Harper Design International, New York 2003

Fig. 9. *Ithaca House/Cube House*, Simon Ungers, Mattias Altwicker, Ithaca, New York, USA, 2000. Source: *Mini House*, P. Asensio (red.), Harper Design International, New York 2003

Dom uformowany został z prefabrykowanych betonowych bloczków, w których połączenia zostały ograniczone do minimum, podkreślając silną, masywną strukturę budynku. Wewnątrz i na zewnątrz użyty materiał, pozostawiony w stanie surowym, wzmacnia monolityczność rzeźby. Jedyne „przypadkowy” układ otwarć okiennych zdaje się zaprzeczać skłonności racjonalistycznej i łamie monotoność i idealność bryły. Wąskie stalowe schody oparte o zewnętrzną ścianę stanowią kontrast do masywnej bryły domu.

*Cube House*, ze swoim ostatecznym rygiorem i perfekcyjną regularnością, ani nie reaguje, ani nie ignoruje rolniczego wiejskiego krajobrazu. Jest jak funkcjonalna „earthwork”,

<sup>44</sup> A. Mornement, A. Biles, *Infill: New Houses for Urban Sites*, Laurence King Publishers, London 2009; s.197, Patrz też: *Sunken House – Schmuckkästchen in Schwarz*, „Zuschnitt” 2008 nr 29, s. 14, *Wohnhaus in London*, „Detail” 2008 nr 11, s. 7, D. Adjaye, *Sunken House*, „Architecture and Urbanism” 2007 nr 446, s. 96



samotna rzeźba, która przemawia zarówno do umysłu, jak i ciała, zapewniając schronienie i definiując linię graniczną pomiędzy naturalnym i stworzonym przez człowieka środowiskiem.<sup>45</sup>

#### 1.1.6. *Dom jednorodzinny H9 – HS99 Herman i Śmierzewski* (ryc. 10)

Koszalin-Lubiatowo, Polska, projekt: 2005, realizacja: 2005-2008

Dom własny Piotra Śmierzewskiego zaprojektowano w podmiejskiej dzielnicy Koszalina. Jak w wielu realizacjach tej pracowni, dominuje dyscyplina i duch racjonalizmu.<sup>46</sup> Dom jest skromny, nie epatuje „efektami specjalnymi”, unika modnych materiałów. Ustawiony równolegle do drogi budynek strefuje przestrzeń zewnętrzną na publiczną i prywatną. Podłużny, jednokondygnacyjny prostopadłościan z płaskim dachem został zdefiniowany według zasady równych podziałów i odwróconej symetrii.

Długi prostokątny plan domu opiera się na sekwencji trzech identycznych kwadratów. Dwa krańcowe mają ten sam rzut/układ, lecz są obrócone w stosunku do siebie o 180°. W rezultacie, przestrzenie zewnętrzne wycięte z bryły, są umieszczone z przodu i z tyłu domu w formie wnęk, które są jedynymi miejscami dostępu do domu. Zewnętrzne budynku łączy się z wnętrzem poprzez te dwa „wcięcia” w prostej bryle, sięgające do połowy głębokości domu. Pierwsze z nich służy jako strefa wejściowa do domu i gabinetu, drugie jako taras pomiędzy salonem a sypialnią. One i pełnej wysokości okna tworzą wizualne powiązanie między różnymi przestrzeniami domu. Pełne przeszklenie ścian powoduje, że salon łączy się przestrzennie z sypialnią, a gabinet z pokojem dziennym.

Przestrzeń wewnętrzną zorganizowano na planie trzech kwadratów. Środkowy, niepodzielony ścianami, to centralna część domu (kuchnia, jadalnia, salon). Dwa boczne kwadraty zawierają strefę przejściową, na którą składają się tarasy, łazienki oraz sypialnie i gabinet. Pomimo dużej ilości przeszkleń dom jest raczej introwertyczny. „Będąc w jego wnętrzu, jest się w trochę innym, bardziej uporządkowanym świecie, z którego wyjście nie jest takie oczywiste.”<sup>47</sup>



Ryc. 10. *Dom jednorodzinny H*, HS99 Herman i Śmierzewski, Koszalin-Lubiatowo, Polska, 2005-2008. Źródło: A. Orlewicz, *Dom architekta Piotra Śmierzewskiego w Koszalinie*, „Architektura” 2008 nr 8

Fig. 10. *H One-family House*, HS99 Herman i Śmierzewski, Koszalin-Lubiatowo, Poland, 2005-2008. Source: A. Orlewicz, *Dom architekta Piotra Śmierzewskiego w Koszalinie*, „Architektura” 2008 nr 8



Ryc. 11. *M (Maesen) Villa*, Stéphane Beel, Zedelgem, Belgia, 1987-1992. Źródło: S. Cheviakoff, *Minimalismo/Minimalism*, Feierabend, Berlin 2003

Fig. 11. *M (Maesen) Villa*, Stéphane Beel, Zedelgem, Belgium, 1987-1992. Source: S. Cheviakoff, *Minimalismo/Minimalism*, Feierabend, Berlin 2003

<sup>45</sup> *The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture*, Phaidon Press, London 2004, s. 694, Patrz też: *Mini House*, P. Asensio (red), Harper Design International, New York 2003; s. 93

<sup>46</sup> A. Orlewicz, *Dom architekta Piotra Śmierzewskiego w Koszalinie*, „Architektura” 2008 nr 8, s. 62

<sup>47</sup> D. Herman; P. Śmierzewski, *Dom jednorodzinny H9*, „Architektura” 2008 nr 8, s. 63

Konwencjonalne elementy, jak wiata garażowa i zadaszenie nad wejściem, stosowane w Polsce ze względów klimatycznych, zostały ominięte, by osiągnąć czystość formy. W efekcie całość przypomina nowoczesny kontener do mieszkania, który osiadł w przestrzeni starej osady, dostosowując się do niej przez budulec – ręcznie formowaną cegłę. Materiały wykorzystane do realizacji to typowa dla regionu cegła w połączeniu z drewnem, a także kamień brukowy o nieregularnym kształcie, podobny do ułożonego na głównej drodze we wsi. Jak mówią sami architekci „projekt z założenia pozbawiony jest wyrafinowanych detali, ogranicza się do zdefiniowania tylko tego, co niezbędne”.<sup>48</sup> Wybór cegły wzmacnia materialność prostej fasady.

#### 1.1.7. *M (Maesen) Villa – Stéphane Beel* (ryc. 11)

Zedelgem, Belgia, projekt: 1987, realizacja: 1989-1992

Na płaskiej działce „wyciętej” z lasu, będącej ogrodem stanowiącym kiedyś część terenów przyzamkowych, były dwa kamienne mury usytuowane prostopadle do siebie, które w procesie projektowym stały się ważnym punktem odniesienia. Architekt Stéphane Beel uważał, że nowy budynek powinien mieć taką formę, by pozostawić miejsce niezmiennemu. Według architekta wobec braku restrykcji i ograniczeń ze strony lokalizacji zrodziła się chęć robienia „prawie niczego”. Odpowiedzią stało się stworzenie jednej prostopadłościennej bryły o przekroju 3x7 metrów i długości 60 metrów. Równoległy do jednej z istniejących ścian, obiekt sam stał się właściwie „zamieszkaną ścianą”.<sup>49</sup>

Ściany są elementami, na których w kompozycyjnym i fizycznym sensie budynek się opiera. Bryła i istniejąca, równoległa do niej ściana formują pustą przestrzeń dokładnie równą do zabudowanej, podczas gdy prostopadła ściana „przecina” dom, bez dotykania go, w precyzyjnym punkcie funkcjonalnego podziału na część dzienną i nocną. Liniowa zasada organizacji ma również odbicie w pokryciu zewnętrznym, poziomymi deskami cedrowymi na długich elewacjach oraz aluminium na krótszych bokach i wnętrzach patio. Parterowy budynek został wzniesiony na płycie betonowej, częściowo nad podziemnym garażem i pomieszczeniami magazynowymi. Dodatkowo, przez stworzenie szczeliny między płytą a terenem, bryła domu zdaje się konsekwentnie przez całą długość unosić nad ziemią. Zwarta bryła została jedynie rozcięta dwoma wydrążeniami tworzącymi patia.

Koncepcją funkcjonalną było stworzenie amfilady przestrzeni o różnorodnym możliwym użyciu. „Wewnętrzne bryły” lub „fixed furnitures”, jak mówi autor, są jak duże meble, które stopniują prywatność. Architekt przez zabawę w wewnętrzne połączenia oraz relacje wewnątrz-zewnątrz nadał temu na pozór banalnemu szeregowi pomieszczeń transparentność przestrzeni.

Interesującym aspektem tego projektu jest połączenie silnej idei abstrakcyjnej z funkcją domu i zdolność dokonania tego w sposób tak prosty. Architekci podążający drogą prostoty podkreślają jednak jej pozorną. Również Stephena Beel twierdzi, że „najkrótszy dystans między dwoma punktami w architekturze niekoniecznie jest linią prostą”, że prostota *tout court* nie istnieje.<sup>50</sup> Kiedy Beel mówi paradoksalnie, że chce być tak „niekreatywny” jak to tylko możliwe, zdaje się chcieć dojść do esencji rzeczy. Bryła powyższego domu przypomina koncepcję domu- pawilonu Miesa; skojarzenie wzmocnione przez prostoliniowy plan i płytę. Natomiast cedrowe wykończenie i wyartykułowane pustki okien umieszczają go bliżej domu własnego Marcela Breuera w New Canaan (1947).<sup>51</sup>

#### 1.1.8. *4m x 4m House – Tadao Ando* (ryc. 12)

Kobe, Hyogo, Japonia, projekt: 2001, realizacja: 2002

<sup>48</sup> Ibidem, s. 63

<sup>49</sup> „just another wall, but inhabited”, [w:] S. Cheviakoff, *Minimalismo Minimalism*, Feierabend, Berlin 2003, s. 186

<sup>50</sup> Gazzaniga L., *Casa unifamiliare a Zedelgem in Belgio*, „Domus” 1994 nr 756, s. 36

<sup>51</sup> J. Welsh, *Modern House*, Phaidon Press, London 1996, s. 82

W spektakularnej lokalizacji nad brzegiem Morza Wewnętrznego, uzupełniając pas nadmorskiej zabudowy, na działce o 65 metrów kwadratowych powierzchni, Tadao Ando zaprojektował strukturę w formie czteropiętrowej wieży, o kondygnacjach na planie kwadratu o wymiarach 4 x 4 metry. Obiekt przesuwając architekturę geometryczną opartą na module do granic, lecz tak jak w innych budynkach zaprojektowanych przez Ando jego struktura jest przesiąknięta szczególnym wyczuciem kontekstu. Wieża strażnicza lub monument – dom ten ma silną przynależność zarówno do miejsca, i jak jego historii<sup>52</sup>.

W takim otoczeniu architekt zaprojektował dom, którego forma oparła się na kompozycji dwóch brył elementarnych, przybierając kształt stojącego prostopadłościanu zwieńczonego przesuniętym z osi budynku sześcianem.



Ryc. 12. *4m x 4m House*, Tadao Ando, Kobe, Hyogo, Japonia. Źródło: P. Jodidio, *Ando Complete Works*, Taschen, Köln 2007

Fig. 12. *4m x 4m House*, Tadao Ando, Kobe, Hyogo, Japan. Source: P. Jodidio, *Ando Complete Works*, Taschen, Köln 2007



Ryc. 13. *Villa in the Forest*, K. Sejima, Chino, Nagano, Japonia, 1994. Źródło: *Contemporary Japanese Houses 1985-2005*, T. Ishido, S. Komaki (red.), TOTO, Tokyo 2005

Fig. 13. *Villa in the Forest*, K. Sejima, Chino, Nagano, Japan, 1994. Source: *Contemporary Japanese Houses 1985-2005*, T. Ishido, S. Komaki (red.), TOTO, Tokyo 2005

Jak wiele japońskich domów, *4 x 4 House* wykorzystuje ograniczoną przestrzeń. Na parterze jest przestrzeń wejściowa i łazienka, na drugim sypialnia, na trzecim studio. Najwyższe piętro, zawierające salon i kuchnię, jest zaprojektowane na tym samym module, lecz bryła sześcienna o 4-metrowym boku, jest przesunięta o 1 m w bok i w przód. Dom zdaje się przez to przechylać w kierunku morza. Dla tej przestrzeni zarezerwowane są najbardziej spektakularne widoki, szczególnie kadr z widokiem na wyspę Awaji. Geometria pozwoliła tutaj, w tej tak bardzo ograniczonej przestrzeni, zmaksymalizować „prze-strzenny luksus”. Z „pożyczonym” widokiem przestrzeń salonu staje się nieskończona. „Wnętrze kostki wyzwala coś więcej niż intelektualną świadomość przestrzennej estetyki, widza ogarnia prymitywna i instynktowna radość bezpośredniego podziwiania oceanu.”<sup>53</sup> Dom nie pozwala, by niepożądane czynniki (bliskość sąsiednich domów, duży ruch samochodowy i bliskość kolei) docierały do świadomości mieszkańców, podkreślając za to

<sup>52</sup> Dom leży 4 km od Awali, wyspy, która była epicentrum wielkiego trzęsienia ziemi, które zniszczyło Kobe. Jak mówi architekt, „Krajobraz zawarty w tej kostce jest panoramą rozciągającą się przez Inland Sea, wyspę Awali i most Akashi Kaikyo, gdzie wryte są myśli i wspomnienia trzęsienia ziemi, zarówno klienta jak i moje.”, [za:] P. Jodidio, *Ando Complete Works*, Taschen, Köln 2007, s. 459

<sup>53</sup> K. Echigojima, *From „Power to Crave out” to „Currents that Pass Through: Houses by Tadao Ando*, [w:] *Tadao Ando 1 - Houses and Housing*, TOTO, Tokyo 2007, s. 383

widoki morza i nieba. Dom „działa jak rura oczyszczająca otoczenie – do przestrzeni przechodzącej przez kostkę”.<sup>54</sup> Na dwóch pierwszych kondygnacjach niewielka liczba okien sprawia, że budynek zostaje odcięty od otoczenia. Liczba przeszkleń wzrasta kończąc się pełną, szklaną ścianą salonu. Przed budynkiem zaprojektowana została dodatkowa żelbetowa platforma stanowiąca taras, prywatna przestrzeń mieszkańców przy plaży, która wzmacnia jego abstrakcyjny odbiór. Estetyka Tadao Ando niewątpliwie stale się rozwija, lecz architekt pozostał wierny sile geometrycznej prostoty, która zawsze była sygnaturą jego stylu. W jego pracach nie chodzi o samą „czystą geometrię” ani „nacisk na urok miejsca”. Są one próbą znalezienia punktu, w którym obydwie te aspekty mogą się wzajemnie wzmacniać, i to w najczystszy sposób. Geometria jest zarówno celem, jak i sposobem, w takim znaczeniu, że oczyszczone formy i oczyszczony potencjał miejsca mogą na siebie zachodzić. Czysta „estetyka geometryczna” pojawia się w tym obiekcie w skrajnie oszczędnej i skondensowanej formie.

### 1.1.9. *Villa in the Forest* – Kazuyo Sejima (ryc. 13)

Chino, Nagano, Japonia, 1994

Dom znajduje się w prefekturze Nagano, dwie godziny jazdy od Tokio. Działka ukryta jest głęboko w gęstym lesie Tateshina, gdzie trudno rozpoznać topografię terenu. Rzędy wysokich drzew blokują również dostęp światła słonecznego, utrudniając orientację. W gęsto zadrzewionym otoczeniu nie sposób było odnaleźć żadnej stanowiącej odniesienie osi. Z tego powodu jako kształt rzutu został wybrany okrąg. Jednorodność koła miała stać się reakcją na jednorodną przestrzeń lasu, gdzie kierunkowość i konteksty straciły znaczenie. Zatem koło zostało wybrane za brak kierunkowości lub za jego wielokierunkowość.<sup>55</sup> Kompozycja rzutów została utworzona z kolistych ścian. Dwa okręgi, jeden umieszczony w drugim mimośrodowo, tworzą koło i zewnętrzny nieregularny pierścień.

Inwestor, tokijski marszand, pragnął rezydencji będącej drugim domem, uzupełnionej o przestrzeń mogącą pełnić rolę atelier lub galerii. Założenia funkcjonalne projektu zostały rozwiązane poprzez umieszczenie w centralnej przestrzeni na planie koła atelier o wysokości dwóch kondygnacji. Na jego obwodzie rozmieszczono natomiast przestrzenie przeznaczone na podstawowe funkcje mieszkalne. „Takie założenie wzmacnia efekt zewnętrznej i wewnętrznej cyrkulacji, jest również wyraźnym odbiciem tego, czym przede wszystkim jest architektura: przestrzenią ruchu, skorupą, w której zawarta jest zapowiedź ruchu determinującego nieunikniony element pustki.”<sup>56</sup> Wewnętrzna elipsa atelier to biała przestrzeń zalana światłem wprowadzonym przez świetliki umieszczone w całej powierzchni sufitu. Przestrzeń ta, wykończona w ten sam sposób jak zewnętrzny okrąg, powoduje wrażenie, że obiekt został w jakiś sposób wywrócony na lewą stronę. „Przestrzeń tradycyjnie zajmowaną przez palenisko zajmuje centralny krąg. Jego rola jako przestrzeni będącej źródłem ciepła zanika i zostaje wyparta przez inny symboliczny ogień: światło i znaczenie. (...) Sejima powtarza schemat prymitywnych szałasów, w których życie toczyło się wokół centralnego paleniska, w tym przypadku zajętego przez sztukę.”<sup>57</sup>

Pierścień to przestrzeń mieszkalna z kuchnią, jadalnią, salonem na parterze i dwiema sypialniami na piętrze. Obwód okręgu w wybranych miejscach zostaje przerwany wystającymi formami-kostkami, w których umieszczono strefę wejściową, patio, taras, czyli przestrzenie, w których zanika granica pomiędzy domem i światem zewnętrznym. Forma, w której znajduje się łazienka na drugiej kondygnacji, to jedyny wystający element, w formie długiego wspornika wbitego w cylindryczną bryłę główną. Nieokreślone podziały powodują powstanie płynnej przestrzeni o możliwych różnorodnych formach zastosowa-

<sup>54</sup> Ibidem, s.383; Patrz też: *Contemporary Japanese Houses 1985-2005*, T. Ishido, S. Komaki (red.), TOTO, Tokyo 2005, s.379; *Tadao Ando 1 – Houses and Housing*, op. cit., s. 254

<sup>55</sup> *Contemporary Japanese Houses 1985-2005*, op. cit., s. 153

<sup>56</sup> F. Asensio, *Case abitare oggi nel mondo*, Electa, Milano 2008; s. 430 (tłum. A. Porębska)

<sup>57</sup> Ibidem, s. 430

nia. Dom zwrócony jest do wewnątrz rozświetlonej pustki, dostępnej wzrokowo i fizycznie przez nieliczne, starannie wytyczone otwory. Okna o różnych kształtach i różnej wielkości zostały wycięte w ścianie zewnętrznej, by umożliwić mieszkańcom kontakt z naturą, regulować mikroklimat wnętrza, zapewnić intymność i bezpieczeństwo.

Obiekt przyjął postawę defensywną wobec otaczającego ogromu, a architektura domu tworzy w samym środku naturalnego chaosu przestrzeń o własnej tożsamości. Architekt wybrał okrąg, by nadać strukturze charakter zwartości i jednolitości.

#### 1.1.10. *Rudin House* – Jacques Herzog & Pierre de Meuron (ryc. 14)

Leymen, Francja, projekt: 1996, realizacja: 1997.

*Rudin House*, dom który stał się ikoną architektury powstałej pod wpływem tendencji minimalistycznych, jest obiektem nietypowym, ponieważ jego architektura pozostaje w „sferze znaczeń”<sup>58</sup>. Zewnętrzny kształt *Rudin House* to ciężka i archetypiczna bryła, która zdaje się być zawieszona ponad delikatnym stokiem, demonstrując jednak jego silne pragnienie bycia odbieranym jako przedmiot abstrakcyjny.

Dom jednorodzinny w wiejskim otoczeniu doliny górnego Renu – pomimo swej brutalnej, „bunkrowej” w charakterze formy – jest propozycją otwartego, wielopłaszczyznowego, architektonicznego dialogu z otoczeniem, historii ze w społeczeństwem. Zawarta w tym domu idea domowości odwołuje się do archetypów. To poetycka transformacja zarówno dziecięcego rysunku domu z dachem dwuspadowym, kominem i dużymi oknami, jak i idei prymitywnej chaty – pierwszego, według oświeceniowej tradycji, świadomego dzieła architektury człowieka.



Ryc. 14. *Rudin House*, Herzog & de Meuron, Leymen, Francja, 1996-1997. Źródło: J. Ruskowski, *Ikona i archetyp*, „Architektura & Biznes” 2002 nr 3.

Fig. 14. *Rudin House*, Herzog & de Meuron, Leymen, France, 1996-1997. Source: J. Ruskowski, *Ikona i archetyp*, „Architektura & Biznes” 2002 nr 3.

Dom postawiony na słupach minimalizuje kontakt z ziemią, pozwalając otwartemu pejzażowi prześliznąć się pod nim niepostrzeżenie. Budynek oderwany jest od terenu, utrzymuje się na słupach konstrukcyjnych i pionie komunikacyjnym – jedynych elementach

<sup>58</sup> M. Misiągiewicz, *Moralność materii, albo strefa architektury betonu minimalistycznego*, „Polski Cement” 2004 nr 2; s. 14

stykających się bezpośrednio z gruntem. Surowe betonowe ściany fasad podkreślają ciężar budynku, ale wyrastając z ziemi jak na szczudłach, dają wrażenie lekkości. „Dom zawieszony ponad działką, może świadczyć o tymczasowości, o niechęci ingerowania w naturę.”<sup>59</sup> Wystający pomost, który przedłuża unoszącą się nad taflą wody podstawę domu w kierunku wschodnio-zachodnim, dociera do pomieszczeń ponad warstwą wody z jednej i tarasem z drugiej strony, potęgując wrażenie lekkości i zawieszenia nad krajobrazem. Obiekt pozostaje „unoszącą się ponad przyziemnością” ideą, która dąży do platońskiej skończonej formy, niezakłóconej żadnym detalem, nawet rynną czy okapem. O poddaniu się wpływom natury świadczą jednak smugi pozostawione na ścianach przez spływającą wodę deszczową.

Zwarty, abstrakcyjny wyraz domu jest podkreślony przez jednolitą materialność, która powoduje, że dach przechodzi gładko w ściany. Niczym nie okryte żelbetowe ściany konstrukcyjne decydują o zewnętrznym charakterze obiektu. Faktura materiału, która zapewnia wrażenie pokrewieństwa między powierzchniami dachu i ścian, podtrzymuje wizerunek budynku jako abstrakcyjnego obiektu. Zredukowana do minimum w swojej ekspresji rynna zastąpiona została metalową listwą, która odprowadza deszcz na brzeg zachodniej fasady nad stawem.

Architektura, pomimo widocznej „ucieczki” od formy, opowiada doskonale o swej funkcji – spartańskiej domowości. Podstawowa, abstrakcyjna, prostopadłościenna bryła o gładkich powierzchniach została wypełniona znaczeniami poprzez dodanie stromego, dwuspadowego dachu i półotwartych przestrzeni platform jako przedłużenia pomieszczeń wewnętrznych. Usytuowanie w otwartym wiejskim krajobrazie sprowokowało też próbę dialogu ze słabo określonym pojęciem lokalności. „Rudin House przywodzi na myśl rzeźbę na tyle genialną, że nie potrzebuje już ona dodatkowych potwierdzeń swego istnienia. Dzięki zastosowaniu betonu jako „skóry” budynku, jego odbiór w przestrzeni w znacznym stopniu zależny jest od warunków naturalnych, oświetlenia, opadów, pór roku. Neutralność materiału ścian zewnętrznych pozwala na doskonałą, aklimatyzację w terenie.”<sup>60</sup>

## 1.2. PROSTOTA ELEWACJI

### 1.2.1. *Rowhouse in Sumiyoshi /Azuma House – Tadao Ando* (ryc. 15)

Sumiyoshi, Osaka, Japonia, projekt: 1975, realizacja: 1975-1976

Pośród starych drewnianych domów w starej dzielnicy robotniczej Osaki, na bardzo ograniczonej powierzchni o wymiarach 3,3 x 12,6 m (57,3 m<sup>2</sup>), zastępując środkowy z trzech drewnianych domów szeregowych, Tadao Ando umieścił żelbetowe pudełko.

Elewacja frontowa to gładka ściana z surowego betonu monolitycznego. Z ulicy widać tylko prostokątną ścianę i wydłużony, prostokątny otwór, skrywający wejście „udramatyzowane” przez wpadające z góry światło. Dom całkowicie zamyka się od ulicy. Wycięcie w elewacji frontowej, służące jako wejście, jest jedynym znakiem życia. *Azuma House* nie prowadzi dialogu z nieuporządkowanym otoczeniem, nie ma otwarć, okien, widoków zewnętrznych z wyjątkiem tego jedyne, niezbędne.

Światło odbite na ulicę przez poziome i pionowe płaszczyzny niszy działa jako jedyny „mediator” w relacjach między skierowanym do wewnątrz domem a ulicą.<sup>61</sup> Wciśnięta między wąskie domy, prosta betonowa fasada i równie nieozdobione wejście wyróżniają się, bez łamania rytmu ulicy. Pomimo że ta dzielnica Osaki jest trochę mniej chaotyczna, kontrast między betonową płytą a otoczeniem jest wyraźny. Formalna abstrakcja fasady jest złagodzona jedynie przez mistrzowskie użycie materiału. Surowa, betonowa ściana nie jest *béton bruit*, lecz subtelną wersją tego materiału, która pokazuje podziały szalun-

<sup>59</sup> J. Ruszkowski, *Ikona i archetyp*, op. cit.; s. 62

<sup>60</sup> Ibidem, s.61-67, patrz też: „EiCroquis” 2000 nr 60+84, s. 342

<sup>61</sup> *Tadao Ando – 1972-1987*, Y. Futugawa (red.), GA Architekt 8, A.D.A. EDITA Tokyo 2001, s. 42

ków i otwory po prętach mocujących. Powstał lekki geometryczny wzór, połączenie prostokątów i punktów. Nie jest to jednak wzór sztywny i idealny, lecz oznaczony niewielkimi wygięciami i krzywiznami, spowodowanymi przez nie całkiem kontrolowalny margines niepewności w transformacji materiału ze stanu płynnego do stałego. „Ando używa betonu jako materiału współczesnego i abstrakcyjnego, lecz jednocześnie odzyskuje procesy – mieszankę sztuczności i naturalności, które były charakterystyczne dla tradycji orientalnej przepełnionej subtelnymi napięciami przeciwieństw.”<sup>62</sup> Beton zmienia oblicze, sprawiając, że przestaje wydawać się materiałem wyłącznie ciężkim, masywnym i agresywnym. Staje się subtelny, surowy, powściągliwy, czasem nawet dramatyczny. Zmienia również „twarz” pod wpływem zewnętrznej ingerencji czynników naturalnych, jak światło i deszcz.<sup>63</sup>

Zamierzeniem architekta było stworzenie prostej kompozycji o różnorodnych przestrzeniach. Podczas gdy sąsiednie budynki są otwarte na zewnątrz, *Azuma House* jest skierowany do wewnętrznego dziedzińca znajdującego się w centrum trójdzielnego podziału rzutu. Jak powiedział twórca: „projekt rozwija się od wnętrza ku zewnątrz”.<sup>64</sup>

Przestrzeń najbliżzej wejścia zwiera salon na parterze i sypialnię na wyższej kondygnacji. Czarne łupkowe schody i betonowe ściany definiujące przestrzenie wewnętrzne zapewniają wrażenie surowości i prostoty zwiastowane przez fasadę. Centralny dziedziniec, otwarty na niebo, jest przecięty przez klatkę schodową prowadzącą do sypialni i most powyżej. Tylna przestrzeń zawiera kuchnię i łazienkę na niższym poziomie oraz gościnny apartament na wyższym. Otwarta centralna przestrzeń pozwala mieszkańcom na życie w zgodzie z rytmem natury, przez wykluczenie chaotycznego miejskiego środowiska. Jak mówi Ando, „otwarty dziedziniec może stać się żywym organem domu, wprowadzając w życie codzienne i asymilując cenne bodźce, którymi są zmiany zachodzące w naturze”.<sup>65</sup> Zamiarem architekta było zbudowanie betonowego pudełka i stworzenie wewnątrz mikrokosmosu o skoncentrowanej przestrzeni. Życie w domu toczy się wokół dziedzińca i światła do niego przenikającego.

*Azuma House* jest dziełem silnie geometrycznym. Jego kontury są ostre, prostopadłościowe, a fasada od ulicy bardziej niż elewacją domu jest „pojedynczą czystą płaszczyzną”, w której jedyną ingerencją jest to, że została przecięta. Ponadto cały dom jest mechanicznie podzielony na trzy równe części. Tutaj geometryczna spójność zdecydowanie dominuje. Ten pierwszy projekt (można go nazwać prototypem), który przeniósł twórcy uwagę publiczną i stanowił punkt wyjścia do jego późniejszych poszukiwań, pomimo małej skali budynku, jasno definiuje wiele elementów dojrzałego stylu architekta: „Uważam, że istnieją trzy warunki – elementy, z których architektura czerpie formę: po pierwsze, jest to autentyczność materiałów budowlanych, takich jak surowy beton, czy niepomalowane drewno. Na drugim miejscu znajduje się geometria, taką jaką odnajdujemy w Panteonie – wprowadzenie lub oprawa, która obdarza architekturę specyficzną obecnością... I w końcu natura, nie ta dzika, lecz oswojona, której narzucono pewien porządek, wydobywający ją z chaosu i czyniący jej przejawy abstrakcyjnymi.”<sup>66</sup> Dom ten o przestrzeni tak intensywnej, skoncentrowanej w niezwykle prostej, a wyrafinowanej, konsekwentnie geometrycznej bryle stał się już arcydziełem ponadczasowym.

### 1.2.2. *Elektra House* – *Adjaye Associates* (ryc. 16)

London, Wielka Brytania, projekt: 1999, realizacja: 2000

*Elektra House*, stojący na działce zajmowanej wcześniej przez jednopiętrowy warsztat, zachował wygląd jednokondygnacyjnej struktury. Front to ślepa fasada bez formalnego

<sup>62</sup> F. Bertoni, op. cit., s.96

<sup>63</sup> Iwata M., *Architektura Tadao Ando*, „Architektura & Biznes”, 2004 nr 3, s. 65

<sup>64</sup> T. Ando, *Punti programmatici* (tłum. U. Pytlowany), [w:] F. Dal Co, op. cit., s. 452

<sup>65</sup> T. Ando, *Ando by Ando*, [w:] Tadao Ando 1 - Houses and Housing, op. cit., s. 84

<sup>66</sup> T. Ando, *Materia, geometria, natura*, [w:] F. Dal Co, op. cit., s. 456

wyrazu, wykończona płytami wiórowymi pokrytymi żywicą, normalnie używanymi jako szalunek. Materiał został pozostawiony w naturalnym stanie i przypomina wypolerowany brąz. Proporcje i lśnienie fasady stanowią kontrast do natury, rytmu i materiału przyległych ceglanych domów. Wzór połączeń pomiędzy pokrytymi żywicą panelami ze sklejk jest jedynym widocznym detalem. Skala wzoru jest aluzją do rytmu brakujących okien. Nieprzełamana płaskość fasady przyciąga uwagę do tej części ulicy.



Ryc. 15. *Rowhouse in Sumiyoshi/Azuma House*, Tadao Ando, Sumiyoshi, Osaka, Japonia, 1975-1976. Źródło: *Tadao Ando 1 - Houses and Housing*, TOTO, Tokyo 2007

Fig. 15. *Rowhouse in Sumiyoshi/Azuma House*, Tadao Ando, Sumiyoshi, Osaka, Japan, 1975-1976. Source: *Tadao Ando 1 - Houses and Housing*, TOTO, Tokyo 2007



Ryc. 16. *Elektra House*, Adjaye Associates, Londyn, Wielka Brytania, 1999-2000. Źródło: *David Adjaye Houses*, P. Allison (red.), Thames & Hudson, London 2005.

Fig. 16. *Elektra House*, Adjaye Associates, Londyn, England, 1999-2000. Source: *David Adjaye Houses*, P. Allison (red.), Thames & Hudson, London 2005.

Do domu wchodzi się przez boczny, wąski, nieregularnie ukształtowany pasaż, tak że fasada pozostaje całkowicie zamknięta od ulicy. Niespodziewanie za litą, ciemną ścianą zewnętrzną znajdują się wysokie, oświetlone światłem naturalnym, podwójnej wysokości przestrzenie, które przywołują świetlistą bryłę light-box<sup>67</sup> o dużej skali. Wewnątrz, przestrzenie mieszkalne rozmieszczone są między dwiema podwójnej wysokości studniami świetlnymi. Jedna znajduje się tuż za północną fasadą od strony ulicy. Druga przy tylnej, południowej elewacji od strony małego dziedzińca. Tam znajduje się również jedyne przeszklenie, na poziomie pierwszej kondygnacji, pozwalające jedynie na widoki nieba. Budynek pozbawiono konwencjonalnych okien.

Klienci to artyści, którzy chcieli mieć możliwość wykorzystania przestrzeni pokoju dziennego do organizacji wystaw. W związku z tym parter składa się z jednej dużej przestrzeni, z małą kuchnią znajdującą się w oddzielnej, dostawionej z boku bryle oraz małej przestrzeni zewnętrznej-patio. Pierwsze piętro odsunięte od frontowej i tylnej elewacji to już seria oddzielnych pomieszczeń – zawiera trzy sypialnie i łazienkę.

David Adjaye prowokuje, rzuca wyzwanie idei, że defensywne miejskie struktury muszą mieć charakter zamkniętych, zbitych bunkrów. Wręcz przeciwnie: jego dom ma wysokie, oświetlone światłem naturalnym, podwójnej wysokości przestrzenie, które przywołują

<sup>67</sup> Pudełko dowolnego rozmiaru zawierające źródło światła i mające półprzezroczystą szklaną lub plastikową pokrywę.



świetliste bryły współczesnych galerii. Klucz do ich sukcesu jako funkcjonalnych domów ma wiele wspólnego z ich otwartym, elastycznym charakterem.<sup>68</sup> Ten dom zdawałby się bardziej na miejscu w Tokio niż w londyńskim East Endzie. Obcy, introwertyczny, enigmatyczny, jest jednocześnie pociągający i intrygujący. Przewrotnie ślepa, pusta fasada *Elektra House* jest ciemną plamą na ruchliwej ulicy, pozbawioną symboli, których spodziewamy się po domu. Fasada tego obiektu staje się niema płaszczyzną, która nadaje budynkowi aury tajemniczości. Budynek jest ciemny, obcy, ponury. Ludzie mijając go, często prawie instynktownie dotykają fasady lub wyrażają dezaprobatę. Reagują. Każda reakcja odbiorcy satysfakcjonuje architekta. Chce sprawić, by miejsce „zaistniało”, by było bardziej intensywne. Adjaye kreuje strukturę, która zmusza widza, by zaangażował się w nią na fizycznym i emocjonalnym poziomie.<sup>69</sup>



Ryc. 17. *AAG House*, Manuel Cerdá Pérez/MCP Arquitectura, Albuixech, Hiszpania, 2003-2007. Źródło: A. Mornement, A. Biles, *Infill: New Houses for Urban Sites*, Laurence King Publishers, London 2009

Fig. 17. *AAG House*, Manuel Cerdá Pérez/MCP Arquitectura, Albuixech, Spain, 2003-2007. Source: A. Mornement, A. Biles, *Infill: New Houses for Urban Sites*, Laurence King Publishers, London 2009



Ryc. 18. *Ghost House*, Datar, Sugunami, Tokio, Japonia, 2004-2006. Źródło: R. Gregory, *Spirit levels: the Ghost House creates a haunting presence*, *The Architectural Review* 12.2007

Fig. 18. *Ghost House*, Datar, Sugunami, Tokyo, Japan, 2004-2006. Source: R. Gregory, *Spirit levels: the Ghost House creates a haunting presence*, *The Architectural Review* 12.2007

### 1.2.3. *AAG House* – Manuel Cerdá Pérez/MCP Arquitectura (ryc. 17)

Albuixech, Hiszpania, projekt/realizacja: 2003-2007

Albuixech to małe miasteczko w okolicy Walencji, z tkanką miejską z wczesnych lat XX wieku. Wąskie, spalone słońcem ulice są pełne budynków wzniesionych z lokalnych materiałów. Małżeństwo inwestorów kupiło zaniedbany budynek przy ulicy o takim właśnie charakterze. Architektowi zostało zlecone zastąpienie ruiny nowym budynkiem. Ideą było umieszczenie głównego korpusu w centrum działki. Przestrzeni mieszkalnej zawsze

<sup>68</sup> R. A. Barreneche, *Modern House Three*, Phaidon, London 2005, s. 8

<sup>69</sup> Patrz też: *The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture*, Phaidon Press, London 2004, s. 278; *Mini House*, P. Asensio (red), Harper Design International, New York 2003, s.11; *David Adjaye Houses*, P. Allison (red.), Thames & Hudson, London 2005, s. 22

chronionej od świata zewnętrznego, hałasu i ludzi. Od frontu i z tyłu powstały w ten sposób dwa dziedzińce. To częste rozwiązanie w kulturze śródziemnomorskiej wykorzystuje naturalną wentylację chłodnej bryzy od morza do modulowania wewnętrznej temperatury i kontroli klimatu: tylny dziedziniec jest ciepły, północny frontowy jest chłodny.

Architekt chciał stworzyć fasadę mającą stanowić granicę, lecz nie w postaci konwencjonalnej elewacji domu. Przy jej projektowaniu, czerpał inspirację z rzeźb *ready-made* (Marcela Duchampa), w których artysta obalał percepcję pospolitych artefaktów przez umieszczanie ich jako rzeźbiarskich przedmiotów w nieoczekiwanych kontekstach. Pasy metalu, które tworzą sploty fasady, są zwykle używane w Walencji do budowania drzwi garażowych. Cerdá użył metalu w dużo większej skali i w bardziej wyrafinowany sposób. Nietypowe, i nowe użycie zmienia skalę i nadaje nową postać zwykłemu materiałowi. Nastąpiło ponowne jego odkrywanie. Powstał obiekt, który został sprowadzony do powierzchni o silnie podkreślonej teksturze.

Funkcjonalne instrukcje zleceniodawców były zwyczajne: salon, jadalnia, kuchnia i mała łazienka na parterze. Jeden dziedziniec. Na wyższej kondygnacji potrzebowali jednej głównej sypialni i dwóch mniejszych, z jedną łazienką. Na dachu planowano taras. Układ funkcjonalny domu jest zatem konwencjonalny. Rzut zdefiniowano za pomocą „pudełek” mieszczących schody, kuchnie, łazienki z płynną, otwartą przestrzenią wokół nich, przepływającą z jednego dziedzińca do drugiego.<sup>70</sup>

#### 1.2.4. *Terrace House* – Hiroshi Sambuichi (ryc. 19)

Hiroszima, Japonia, projekt: 2000-2001, realizacja: 2001-2002

Dom powstał w tarasowej dzielnicy mieszkaniowej Hiroszimy. *Terrace House* wbity jest w stromą pochyłość stoku opadającego w stronę ulicy. Dom sprowadza się do prostopadłościennych, dwukondygnacyjnej bryły o pełnych betonowych ścianach, w całości wypełniającej działkę.



Ryc. 19. *Terrace House*, Hiroshi Sambuichi, Hiroszima, Japonia, 2000-2002. Źródło: H. Sambuichi, *Terrace House*, „GA Houses” 2002 nr 71

Fig. 19. *Terrace House*, Hiroshi Sambuichi, Hiroshima, Japan, 2000-2002. Source: H. Sambuichi, *Terrace House*, „GA Houses” 2002 nr 71

<sup>70</sup> A. Mornement, A. Biles, *Infill: New Houses for Urban Sites*, Laurence King Publishers, London 2009; s.25; Patrz też: [www.mparquitectura.com](http://www.mparquitectura.com)

Ściany zostały wykonane w technologii monolitycznej, co za tym idzie dzięki użyciu szalunków uzyskały precyzyjny modułowy podział. Pionowe i poziome linie są jedynymi elementami na gładkich powierzchniach tych pozbawionych detalu ścian.

Prostopadłościenne „pudełko” zwrócone jest krótszym bokiem do ulicy. Ten bok stanowiący elewację frontową jest jedyną wyeksponowaną częścią domu. Sprowadza się ona do dwukondygnacyjnej ściany z ogromnym, prostokątnym wycięciem znajdującym się na pionowej osi. To bardzo głębokie wycięcie stwarza wrażenie niekończącej się jamy, o nieokreślonym przeznaczeniu. Elewacja frontowa pozbawiona jest konwencjonalnych elementów, takich jak czytelne, zadaszone wejście, okna. Gładką płaszczyznę ściany „zdobi” jedynie pozioma linia – nacięcie powyżej zagłębienia, w połowie elewacji, które może wskazywać podział kondygnacji. Nic nie wskazuje, że jest to obiekt o funkcji mieszkalnej.

Zagłębienie to na poziomie ulicy służy jednocześnie za wejście i przestrzeń parkingową (pomieszczenie wydrążono w terenie). W głębi znajdują się schody prowadzące do części mieszkalnej usytuowanej na górnym poziomie.

Cała przestrzeń mieszkalna domu schowana jest w szczelnym betonowym pudełku, otwartym jedynie częściowo od góry. Centralna, zadaszona część mieszkalna podzielona została na trzy równe części. Środkową zajmuje jądro mieszczące sypialnię, łazienki, kuchnię, magazyny, wnęki techniczne. Dwie wspólne przestrzenie znajdujące się po bokach jądra wychodzą na dwa tarasy znajdujące się od strony frontowej i tylnej, oba otwarte ku górze. Ściany między przestrzenią mieszkalną a tarasami są całkowicie przeszklone, zapewniając tej zamkniętej, pozbawionej okien bryle doświetlenie.<sup>71</sup>

#### 1.2.5. *Ghost House – Datar* (ryc. 18)

Suginami, Tokio, projekt/realizacja: 2004-2006

Mimo że w Japonii jest stosunkowo dużo domów powstałych pod wpływem tendencji minimalistycznych, *Ghost House*, zaprojektowany przez grupę Datar, jest wśród nich obiektem wyjątkowo niezwykłym.

Biuro architektoniczne Datar w swoim projekcie domu jednorodzinnego dokonało adaptacji i skrajnie abstrakcyjnej reartykulacji ikonicznej formy domu. Zdecydowano się na skrajne uproszczenie i wyolbrzymienie sylwetki prostopadłościennego domu przekrytego dachem dwuspadowym. *Ghost House* jest schematyczną formą reprezentującą esencję „domu”. Powstał „milczący”, całkowicie gładki kształt pozbawiony okien, gzymsów i jakichkolwiek detali. Dom ma tradycyjną bryłę, a właściwie zarys zupełnie zwyczajnego domu, ale użyte materiały i wyjątkowa konsekwencja w doborze koloru czynią go niezwykłym. Cały dom, zarówno z zewnątrz, jak i w środku, powleczony jest bielą. Białe ściany, okna, sufity, schody... Wszystkie potencjalne elementy budynku niemal zlewają się w jedną całość. Mała rezydencja, o trzech kondygnacjach (jedna poniżej poziomu terenu) została dodatkowo postawiona na równie gładkim i białym podłożu otoczonym niskim ogrodzeniem, co dodatkowo wzmacnia abstrakcyjność obiektu. Silnie odczuwana jest bezskalowość, spowodowana brakiem elementów odniesienia.

Wewnątrz zasady zmieniają się wraz z poszarpanym układem przestrzeni połączonych przez zawiłe kombinacje schodów i ramp. Za drzwiami wejściowymi, poza przedsionkiem, przestrzeń na poziomie wejściowym podzielona została przez centralną kuchnię. Za głównymi schodami prowadzącymi na pierwsze piętro obejście wokół kuchni prowadzi czterema stopniami do salonu, który rozciąga się aż do wąskiej studni świetlnej, a w górę przez podwójnej wysokości pustkę otoczoną przez ukośne ściany łazienki na pierwszym piętrze. Główna sypialnia znajduje się w piwnicy, otwierając się na wąski dziedziniec.

<sup>71</sup> H. Sambuichi, *Terrace House*, „GA Houses” 2002 nr 71, s. 127

Obiekt może być widziany, jako satyra lub krytyka rygorystycznych japońskich restrykcji budowlanych nałożonych na architekturę mieszkaniową. Zewnętrzna, „zabawa” uproszczoną, archetypiczną formą może przywołać również obiekty Aldo Rossiego lub Oswalda Mathiasa Ungersa.<sup>72</sup>

Przywodzi na myśl również „architektoniczne” rzeźby Rachel Whiteread, której przestrzenne realizacje operują repertuarem form tradycyjnie architektonicznych. Jej dzieła, między innymi *House* i *Ghost*, to odlewy przestrzeni architektonicznych. *Ghost*, dzieło z 1990 roku, to gipsowy odlew salonu jednego z typowych domów wiktoriańskich, a *House* to odlew w skali 1:1 wiktoriańskiego domu, który stanął na trzy miesiące w 1993 roku w Londynie. Artystka prezentuje w swojej twórczości niezwykle stosunek do architektury, zajmując się metaforyczną pustką i przestrzenią graniczną. Swoje zamierzenia określiła jako „mumifikację odczucia ciszy i spokoju”.<sup>73</sup>

## 2. REDUKCJA SKRAJNA – PUSTKA

**„Prawie nic” / zawsze coś jest • Horror vacui a pochwała pustki • Ma – przestrzeń między • Pustka mentalna, pustka fizyczna • Pustka znika**

*Człowiek jest jedynym stworzeniem, które może tworzyć dzieła i sytuacje pod żadnym względem niepożyteczne. A tworzy je tylko dla ich piękna i dla wzbogacenia przez ich istnienie świata specyficznie ludzkiego.*<sup>74</sup>

Pustka pojawia się we wszystkim, we wszystkich istotach, rzeczach, zdarzeniach, zazwyczaj budząc uczucia negatywne. Nasz niepokój wobec pustyń i mórz, wizje Etienne-Louis Boullée<sup>75</sup> (ryc. 75) i definicja Kanta idealności przestrzeni<sup>76</sup> mają związek z jej doświadczeniem. Pustka zawsze istniała w świecie sztuki. Artyści umieszczając dzieło, zjawisko lub widza w próżni bądź wprowadzając ją do swego dzieła uzyskiwali nowe możliwości artystyczne, estetyczne lub duchowe. Poszukiwali piękna „pustki samej w sobie”, spotęgowanego piękna obiektu w pustce umieszczonym lub w zjawisku, dla którego stało się sceną. W drugiej połowie XX wieku wraz z pojawianiem się tendencji minimalistycznych w sztukach pojęcie to nabrało tak świadomego znaczenia, że w swojej krytyce minimalizm uchodzi wręcz za „królestwo pustki”.

Pustka w architekturze kojarzy się z brakiem rzeczy bądź z nadmiarem przestrzeni. Ze skrajnościami: z „architekturą ubogą” lub „architekturą monumentalną”, która stawiając człowieka w obliczu przestrzeni ma dać mu poczucie jego małości. Współcześnie pojęcie pustki, czerpiąc z różnych tradycji, weszło do szerszego świata architektury. W wybranych rejonach architektury pojęcie to przestało być zjawiskiem przypadkowym i nabrało cech oraz skojarzeń pozytywnych. Twórcy wierni tendencji minimalistycznej właśnie w niej szukają wartości, treści i pozwalają, by stała się częścią formy architektonicznej.

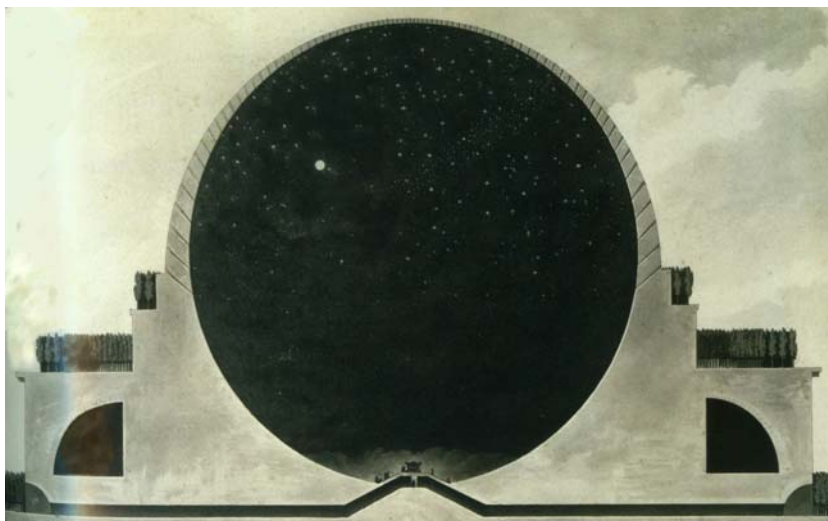
<sup>72</sup> R. Gregory, *Spirit levels: the Ghost House creates a haunting presence*, „The Architectural Review” 2007 nr 12, [w:] <http://findarticles.com>

<sup>73</sup> A. Markowska, *Rachel Whiteread – próby niebudowania*, [w:] Wydawnictwo konferencyjne: *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Co to jest Architektura*, M. Misiągiewicz (red.), V Międzynarodowa Konferencja Naukowa IPA WA PK, Kraków 2005, s. 82

<sup>74</sup> R. Ingarden, *O naturze ludzkiej*, [w:] *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 22

<sup>75</sup> G. Auer, *On the Usefulness of Nothing. Minimalist Forms and Formulae in Architecture*, „Daidalos” 1988 nr 30, s. 106

<sup>76</sup> Kant dowodzi, że przestrzeń (i czas) jest wyobrażeniem nieempirycznym. Nie jest niczym realnym na podobieństwo rzeczy, więc musi być idealna. Nie należy do świata rzeczy, lecz pochodzi z naszych zmysłów.



Ryc. 20. Cenotaph "A Newton", wnętrze z nocnym niebem, Etienne-Luis Boullée, 1784. Źródło: *ArchiSculpture - Dialogues between Architecture and Sculpture from the 18th Century to the Present Day*, red. M. Brüderlin, Fondation Beyeler, Riehen/Basle 2004

Fig. 20. Cenotaph "A Newton", Etienne-Luis Boullée, 1784. Source: *ArchiSculpture - Dialogues between Architecture and Sculpture from the 18th Century to the Present Day*, red. M. Brüderlin, Fondation Beyeler, Riehen/Basle 2004

### „Prawie nic”<sup>77</sup> /zawsze coś jest

Pewnym przewrotnym kluczem interpretacyjnym do pojęcia pustki w sztuce może być twórczość amerykańskiego kompozytora Johna Cage’a. „Nie ma czegoś takiego jak pusta przestrzeń lub pusty czas, zawsze jest coś do zobaczenia, coś do usłyszenia.”<sup>78</sup> – ten cytat może odnosić się do kompozycji Cage’a 4’33”, która sprowadza się do 4 minut i 33 sekund ciszy, „granej” przez orkiestrę lub jakkolwiek instrument czy zespół. Sfera dźwiękowa otaczająca „wykonanie” stanowi jego część. Odbiór wymaga poszerzenia pola recepcji. Następuje akceptacja ciszy.

Inne uwagi Johna Cage’a o muzyce: „there is too much there there” i “there is not enough of nothing in it”<sup>79</sup>, mogą reprezentować obowiązującą filozofię artystów malarzy, rzeźbiarzy i przedstawicieli innych sztuk drugiej połowy XX wieku stojących w opozycji do panujących kolejno ekspresjonizmu, pop artu, postmodernizmu, dekonstruktywizmu.

Cisza w muzyce jest w pewnym sensie analogiczna do przestrzeni w architekturze. Stanowi naturalny stan rzeczy, aż przerwie ją „zdarzenie”.<sup>80</sup> W pracach estońskiego kompozytora Arvo Pärta (1935) można zobaczyć modernistyczną tradycję muzyczną rozwiniętą w szczególnym kierunku. Po porzuceniu 12-stopniowej skali Schönberga w poszukiwaniu muzyki znosił długie okresy ciszy, tonalnego oczyszczenia. Najlepiej można to zrozumieć badając jego dzieło *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, skomponowane w 1977 roku na orkiestrę smyczkową i dzwon. Dla Pärta ważny jest właśnie moment ciszy w muzyce, chwila odpoczynku, ukojenia. *Cantus* zaczyna się i kończy ciszą. Jest ona usankcjonowana przez zapis w nutach. Jest jego częścią. Cisza tworząca ramę wokół dzieła nabiera religijnego i duchowego znaczenia. Sugeruje, że pochodzimy z ciszy i powracamy do niej. Jest poszanowaniem dla porządku świata i przyrodzonego biegu rzeczy. Cisza jest dla twórcy naturalnym stanem rzeczy.

<sup>77</sup> Określenie zaczerpnięte z tytułu wystawy „Fast nichts - Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection” odbywającej się w Berlinie od 24 września 2005 do 23 kwietnia 2006

<sup>78</sup> [w:] *Minimalistyczne prace z kolekcji Flicka w muzeum Hamburger Bahnhof*, www.obieg.pl

<sup>79</sup> S. J. Wagstaff, Jr, *Paintings to Think About* [w:] J. Meyer, *Minimalism*, Phaidon Press, London 2000, s. 202

<sup>80</sup> Pawson Williams Architects, *Contextual Minimalism*, „Architectural Design” 1994 nr 110, s. 43

Amerykański pisarz minimalista Raymond Carver, zawieszając dialogi i akcję swoich utworów w całkiem pustych przestrzeniach, wydobywa podstawowe pytania o sens życia. W historiach położonych przed nami jak na stole do sekcji ważne są tylko wyabstrahowane emocje (ale nie abstrakcyjne) wywodzące się z napięcia wywołanego jakimś wydarzeniem rozgrywającym się w silnie wyabstrahowanej przestrzeni. Atmosfera przypomina trochę tę z niektórych obrazów Edwarda Hoppera.<sup>81</sup> Postaci Carvera działają w fizycznej i społecznej pustce, w której postrzeganie nabiera ostrości i głębi.

Brytyjski reżyser teatralny Peter Brook zaczyna książkę o teatrze współczesnym następującym zdaniem: „Nie mogę nazwać żadnej pustej przestrzeni nagą sceną. Człowiek kroczy w przestrzeni, podczas gdy ktoś inny patrzy: to wszystko, czego potrzeba w teatralnej akcji.”<sup>82</sup> Samuel Beckett idzie jeszcze dalej: „Jeśli teatr chce, by niewypowiedziane stało się widoczne, musi narzucić gesty na wyobrażenia, słowa, na gesty, by istotne stało się widzialne, by ukazały się słowa, scena musi pozostać naga.”<sup>83</sup> Również w produkcjach amerykańskiego reżysera Roberta Wilsona puste przestrzenie i scenerie, o zredukowanej znaczeniowo funkcji wzmacniają, podkreślają „znaki uniwersalnego języka”.

### Horror vacui a pochwałą pustki

Podczas gdy zachodnia myśl przepelniona jest *horror vacui*, doświadczenia Dalekiego Wschodu prowadzą do pochwały pustki. W mentalności Wschodu pustka jest stale obecna i wyraźnie widoczna w różnorodnych działaniach artystycznych, nie tylko w twórczości architektonicznej: oczyszczanie umysłu jest praktykowane w medytacjach, odbiorca cieszy się odrzuceniem znaczenia w poezji haiku, pustą sceną i pustymi maskami teatru Nō, sugestywną pustką kamiennych ogrodów, pustymi pokojami w tradycyjnym domu.<sup>84</sup> Lao-zi, półlegendarny chiński filozof, twórca taoizmu, wskazując na pustą wazę i pusty środek koła, podkreśla służebność masy w stosunku do pustki, nadrzędność „przestrzeni w” i proklamuje „użyteczność niczego”<sup>85</sup>, rzeczywistością naczynia/domu ustanawia jego puste wnętrze. Buddyizm zen posługuje się terminem *wabi*, który oznacza proces eliminowania rzeczy nieistotnych aż do uzyskania stanu nicości, pustki – co prowadzi do zjednoczenia się ze wszechświatem. Zachodnia estetyka architektoniczna dopiero współcześnie nadała znaczenie przestrzeni jako istoty architektury. W znaczeniu, w jakim rozumie ją Claudio Silvestrin mówiąc: „Myślę o przestrzeni jako masie powietrza, jak o oddychaniu, głębi, możliwości ruchu, wizualnej czystości”<sup>86</sup>.

### Ma – przestrzeń między

Tradycyjna kultura i estetyka japońska, a co za tym idzie istota japońskiej architektury i formalna stylizacja przedmiotów zainteresowana jest głęboko zjawiskiem przestrzeni. Według japońskiej tradycji kulturowej przestrzeń jest pojmowana w percepcji subiektyw-

<sup>81</sup> F. Pivano, *Il Minimalismo di Raymond Carver*; R. Carver, *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, Garzanti, Mailand 1987, s. 145; [w:] F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002, s. 8-9

<sup>82</sup> P. Brook, *Der leere Raum*, Berlin 1983 [za:] G. Auer, op. cit., s. 99

<sup>83</sup> G. Auer, op. cit., s. 99

<sup>84</sup> Ibidem, s. 100

<sup>85</sup> Thirty spokes converge upon a single hub;

It is on the hole in the center that the use of the car hinges

We make a vessel from a lump of clay;

It is the empty space within the vessel that makes it useful

We make doors and windows for a room;

But it is these empty spaces that make the room livable

Thus while the tangible has advantages;

It is the intangible that makes it useful

Lao Tzu, *Tao The Ching*, rozdział 11[w:] C. van der Ven, *Space in Architecture*, Amsterdam 1978, s. 3

<sup>86</sup> C. Silvestrin, *Architecture of Lessness*, „Architectural Design” 1994 nr 110. Aspects of Minimal Architecture, s. 33

nej, jako fizyczne doświadczenie i zmienny proces. Gdy mówimy i myślimy o przestrzeni, mamy na ogół na myśli puste miejsce pomiędzy przedmiotami. Ludzie Zachodu wyuczili się postrzegania i reagowania na układy przedmiotów i traktowania przestrzeni jako zasadniczo „pustej”.<sup>87</sup> Japończycy natomiast nadają sens właśnie przestrzeniom – postrzegając mocno ich kształt i układ: określają to wszystko słowem *ma*. *Ma*, czyli interwał, jest podstawowym elementem w odbieraniu przestrzeni przez Japończyków, zarówno w grafice, w postaci białych plam (*yohaku*), w pieśni, muzyce wypełnionej chwilami ciszy. Robert Wilson mówiąc o japońskim teatrze Nō i Burnaku twierdzi nawet, że Japończycy mają zdolność uświadamiania i odczuwania przestrzeni wokół obiektów wyraźniej niż samych obiektów.

### **Pustka mentalna, pustka fizyczna**

Ważne dla taoistycznej ontologii i obecne we wschodnim myśleniu pojęcie pustki staje się znaczące także dla zachodniego myślenia i ma wpływ na architekturę prostoty. Pustka z architektury sakralnej i monumentalnej przeniosła swoje pole działania na resztę dziedziny. Idea pustki w architekturze sprowadza się zarówno do pustki mentalnej – czyli pustki znaczeniowej, braku skojarzeń – *tabula rasa*, bezosobowości, jak i pustki fizycznej – niematerialności, braku przedmiotów, skalkulowanej nieobecności nadmiaru, oddalenia.

*Tabula rasa*, którą postuluje minimalizm architektoniczny, wykorzystuje do maksimum modernistyczną ideę budowania wnętrza, które są zmiennie i typologicznie neutralne. Następuje brak skojarzeń typologicznych, odniesień, zniewolenia powierzchownymi wspomnieniami i historią. W tym zaprzestaniu, w tej pustce można doświadczać pierwotnych form postrzegania.

Peter Zumthor upatruje znaczenia pustki, jaką wywołuje swoją architekturą, w umożliwieniu głębszego duchowego samodoświadczenia. „Nasze zdolności postrzegania wzrastają cicho, bezstronnie, nie w sposób zachłanny. Sięgają poza znaki i symbole, są otwarte, puste. (...) W percepcyjnej pustce pamięć wychodzi na wierzch, pamięć, która ma źródło w głębinach czasu.”<sup>88</sup> Taka architektura jest tem dla przedmiotu i życia, które się w nim i wokół niego rozgrywa. Dla Zumthora pustka stanowi centrum architektury. Pustka, która powstaje przez wyznaczanie i kształtowanie jej granic. Projektowanie to pozostawianie przestrzeni, pustki do przyjmowania emocji z rzeczy i stworzenie atmosfery do jej przyjęcia.

Pustka w architekturze to przestrzeń niezakłócona, zachowana, wolna od ograniczeń. John Pawson twierdzi, że pustka pozwala zobaczyć przestrzeń i architekturę w czystej postaci – „taką jaka jest” i uchronić ją od zepsucia i przystąpienia rumowiskiem zbędnych przedmiotów. Pustka to przestrzeń, zarówno psychologiczna, jak i fizyczna, służąca kontemplacji, ciszy, bez rozpraszenia uwagi przedmiotami.

Dla Claudio Silvestrina pierwszym etapem projektowania jest próba zachowania pustki w przestrzeni. Zarzuca on, że przestrzeń jest dzisiaj traktowana jako coś do zdobycia. Według Heideggera, definicja słowa przestrzeń to tworzyć i pozostawiać przestrzeń, robić miejsce. Werner Blaser odwołując się do przemyśleń Heideggera stwierdza, że „istota przestrzeni polega na pustce, która będąc ukierunkowana na człowieka, tęskni za nadaniem jej kształtu”.<sup>89</sup> Otwartość – wolna przestrzeń – pozwala na pojawienie się rzeczy i ludzi. Unikanie nadmiaru elementów to podkreślanie, wzmacnianie „gęstości”, głębi przestrzeni. Według Silvestrina dzieło architektoniczne musi się na przestrzeń otworzyć, zachować ją, a nie brać jej w posiadanie. Wolna przestrzeń nie powinna być traktowana

<sup>87</sup> E. T. Hall, *Ukryty wymiar*, Muza S.A., Warszawa 2003, s. 103

<sup>88</sup> [za] I.&A. Ruby, *Essentials, Meta-, Trans-. The Chimera of Minimalist Architecture*, [w:] Ruby I.&A.; Sachs A.; Sachs P.; Ursprung P., *Minimal Architecture*, Prestel, München-Berlin-London-New York 2003, s. 18

<sup>89</sup> T. Głowacki, *Amor vacui, kilka uwag o architekturze współczesnej*, „Autoportret” 2007 nr 1(18), s. 12

jako bezużyteczna czy zmarnowana. Należy pozwolić na jej obecność. Z minimalną liczbą obiektów, materiałów, figur, linii, kolorów niewidzialność przestrzeni znika.<sup>90</sup>

Również w architekturze Tadao Ando wszystko zamienione jest w metamorfozę ciszy. W rdzeniu jego pracy pustka i cisza współistnieją. Architektura powstaje z ciszy. „Użyteczność pustki” uwalnia intensywność wewnętrznego doświadczenia. Ando powraca do prawdy: „metaforycznego przełożenia pustki w ciszę”.<sup>91</sup> W architekturze Tadao Ando wszechobecna pustka staje się dostrzegalna również przez zmiany światła i klimatu. Również twórczość Luisa Barragana, jego ogrody, domy przepelnione są „delikatnym brzmieniem ciszy”, ciszy, którą można rozumieć jako metaforę pustki w architekturze.



Ryc. 21. *The Empty Space*, Matti Sanaksenaho, Saarijärvi, Finlandia, 1993. Źródło: *The Empty Space*, „Architectural Record” 2000 nr 12

Fig. 21. *The Empty Space*, Matti Sanaksenaho, Saarijärvi, Finland, 1993. Source: *The Empty Space*, „Architectural Record” 2000 nr 12

Zaprojektowany w 1993 roku przez Fina Matti Sanaksenaho obiekt o znamionym tytule *The Empty Space* (ryc. 21) jest zarówno budynkiem, jak i rzeźbą. Został wzniesiony w gęstych lasach regionu Saarijärvi w Finlandii na terenach Tapper Art Institute, gdzie międzynarodowa grupa artystów znalazła miejsce, by rozwijać swoje idee w nietypowym otoczeniu. Dzieło to, w postaci ściany z niewielkim umocowanym na zawiasach oknem/drzwiami (powyżej poziomu terenu, co wzmaga poczucie zagubienia i dezorientacji) oraz jedną zamkniętą przestrzenią za nimi, białe na zewnątrz, czarne w środku, miało odnosić się do fundamentalnych cech architektury. Autor próbował swoim dziełem nadać ciszy formę. Pragnął stworzyć aktywną pustą przestrzeń, za pomocą której zamierzał dotrzeć do „duszy przestrzeni”.

### **Pustka znika – pustka zmaterializowana**

Silvestrin kontynuując swoje rozważania na temat pustki w architekturze mówi: „Przestrzeń nigdy nie jest pusta. Pustka nie istnieje”.<sup>92</sup> Również Pawson wskazuje, że nadchodzi taki moment, kiedy pustka znika i zaczyna się widzieć to czego nie widziało się wcześniej. Pustka umożliwia głębsze i bardziej drobiazgowego percypowanie. Według brytyj-

<sup>90</sup> C. Silvestrin, *Architecture of Lessness*, op. cit., s. 33

<sup>91</sup> W. Blaser, *Tadao Ando, Architektur der Stille*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin 2001, s. 87

<sup>92</sup> F. Bertoni, *Claudio Silvestrin*, Octavio, Florenz 1999, [w:] F. Bertoni, *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002, s. 53



skiego architekta architektura może działać w specyficzny sposób, iż odnosi się wrażenie przybywania do przestrzeni pustej, a z czasem okazuje się, że jest to miejsce pełne zmieniających się kształtów cieni, kontrastujących tonów bieli. „Nieprawdą jest, że pusty pokój jest goły i pozbawiony charakteru. W rzeczywistości jest to rezultat procesu eliminacji. Redukujesz, upraszczasz i w pierwszej chwili jest coraz mniej elementów, na które można patrzeć. Później, gdy nadal redukujesz, osłabiasz i dochodzisz do punktu, w którym przekraczasz granicę i wchodzisz do pewnego rodzaju lustrzanego świata, w którym widzisz wyraźnie nie pustkę, lecz poczucie bogactwa. Znajdziesz 50 różnych odcieni bieli...”<sup>93</sup> Osiągnięcie takiego stanu jest jednak możliwe w przestrzeni stworzonej świadomie. Pomieszczenie z niewieloma elementami może być po prostu nudne i bez wyrazu. Jeśli jednak kreacja przestrzeni jest widoczna, „pustka” nabiera wartości. Pusta przestrzeń musi się stać zatem wartością kształtowaną świadomie.

Niezaprzeczalnym faktem jest istnienie niematerialnej tendencji w architekturze, która działa we fragmentaryczny i stopniowy sposób na różne elementy tworzące budynek. Konieczność umysłowej, przestrzennej, prawie ponadczasowej próżni, umożliwiająca inne spojrzenie na rzeczywistość to „traits d’union”, które łączy ponad użytymi formami pod wspólnym szyldem minimalizmu rozmaite artystyczne przedsięwzięcia. Pustka staje się w części obiektów ważnym środkiem kreacji i ekspresji architektonicznej, a nawet elementem dominującym i pierwszoplanowym.

W kakofonii współczesnego świata pozwolenie, by sztukę, w tym architekturę, wypełniała pustka i szukanie w niej wartości i spełnienia może stać się cennym doświadczeniem. Pustka w architekturze wycisza zewnętrzny hałas, chaos, skupia naszą uwagę na podstawowych aspektach egzystencji. Dążenie do pustki, ciszy, spokoju, czystości w architekturze powoduje, że budynek zwalnia się z obowiązku bycia niewolnikiem programu funkcjonalnego, przedmiotów, stylów architektonicznych. Przypomina, że architektura powinna być tworzona w oparciu o fundamentalne zasady.

## 2.1. *Glass House* – Philip Johnson (ryc. 22)

New Canaan, Connecticut, USA, projekt/realizacja: 1949-1950

Dom własny Johnsona jest często porównywany ze współczesnym mu *Farnsworth House* Miesa van der Rohe.<sup>94</sup> Jednak mimo niewątpliwych inspiracji Johnsona szkicami Miesa z 1945 roku, przede wszystkim artykulacją szklanych elewacji, swoim dziełem odszedł on od miesowskiej koncepcji wyrażania logiki strukturalnej.

Założenie domu ze szkła Philipa Johnsona składa się z dwóch osobnych jednostek, pawilonu nocnego (*Brick/Guest House*) i pawilonu dziennego (*Glass House*). Koncepcja dwóch elementów tworzących tę kompozycję jest czysta i absolutna, są one małym mauzoleum odpowiadającym stylistycznie rygorom najstarszego architektonicznego puryzmu.<sup>95</sup> Johnson tak opisuje i tłumaczy swoje dzieło: „W ogrodzie stoją naprzeciw siebie dwa pawilony – jeden całkowicie zamknięty, drugi całkowicie otwarty. Pierwszy, zamknięty, jest domem nocnym, drugi, otwarty – domem dziennym. Ileż przedstawień dnia i nocy, światła i ciemności, ruchu i bezruchu, czynu i marzenia, słońca i gwiazd stworzyła ludzkość na przestrzeni czasu! Można powiedzieć, że te dwa budynki są symbolami, architektonicznymi symbolami dualizmu natury i ludzkiego istnienia (...).”<sup>96</sup> Dwa budynki usytuowane w układzie dwuosiowym były stworzone jako jeden projekt, masywność *Brick House* służyła jako kontrpunkt dla transparentności, dematerializacji *Glass House*.

<sup>93</sup> J. Pawson, *Minimum*, Phaidon, London 1999, s. 18

<sup>94</sup> W rzeczywistości *Glass House* został ukończony wcześniej niż *Farnsworth House* Miesa van der Rohe, a Johnson przytaczał wiele innych źródeł swojego projektu – od Schinkla, Palladia, po konstrukcje pierwszych osadników. W 1950 roku opublikował on w magazynie *Architectural Review* fotografie domu wraz z szeregiem źródeł i wpływów, stanowiło to nowe podejście do teorii architektury.

<sup>95</sup> Philip Johnson – *Glass House*, „Domus” 1952 nr 273

<sup>96</sup> Johnson P., *Day and Night*, „Domus” 1952 nr 273

*Glass House* to prostopadłościan o konstrukcji opartej na złotym podziale, otoczony całkowicie szklanymi ścianami. Johnson ustawił dom bezpośrednio na niskim, ceglanym cokole na gruncie. Powłoka szklana została umieszczona przed stalową konstrukcją składającą się z ram i słupów, z wyjątkiem narożników. Wnętrze domu to otwarta przestrzeń z ceglanym walcem, który wyrasta z podłogi i przebija dach. Ta ciężka, wertykalna forma będąca kominkiem/łazienką jest jedynym miejscem stanowiącym przestrzeń niedostępną dla obserwatorów z zewnątrz. Umieszczenie szkła i ciemne wykończenie konstrukcji stalowej powodują, że jej odbiór z zewnątrz jest osłabiony, czytelnym elementem staje się nie powłoka, lecz ceglany walec. Johnson w przeciwieństwie do Miesa manipuluje powierzchnią by ukryć strukturę. Detal jest staranny jak u Miesa, lecz strukturalnie nie ekspresyjny.<sup>97</sup> Całkowicie otwartą przestrzeń wewnętrzną podzielono na strefy funkcjonalne jedynie za pomocą wolno stojących, trójwymiarowych ścian-mebli.



Ryc. 22. Glass House, Philip Johnson, New Canaan, Connecticut, USA, 1949-1950. Źródło: C. Davis, *Key Houses of the Twentieth Century-Plans, Sections and Elevations*, Laurens King Publishing, London 2006

Fig. 22. Glass House, Philip Johnson, New Canaan, Connecticut, USA, 1949-1950. Source: C. Davis, *Key Houses of the Twentieth Century-Plans, Sections and Elevations*, Laurens King Publishing, London 2006

*Glass House*, usytuowany na zboczu pagórka wśród drzew, jest właściwie pawilonem, na kształt klasycznej świątyni w ogrodzie. Przez swoją dematerializację stał się miejscem wyznaczonym do kontemplacji otaczającego krajobrazu.

W kolejnych latach Johnson tworzył dodatkowe budynki w różnych stylach, które weszły w skład rezydencji. Jednym z nich jest konstrukcja *Ghost House*, wzniesiona w 1985 roku. Niemal 90-letni Johnson „wzniósł mały domek z metalowej siatki. Bardziej rzeźbiarskie niż architektoniczne, tak ekonomiczne jak niezamieszkalne, jego przedsięwzięcie wymagało najprostszego w sposobie wyrzeźbienia prywatnej przestrzeni. Ubóstwo, pokora i lekkość użytych materiałów opisują indywidualną, otwartą konstrukcję (...), pochodzącą zarówno z ultra-modernizmu i archaicznego prymitywizmu”.<sup>98</sup> Obiekt zdaje się być ucieleśnieniem poszukiwań, które Tadao Ando opisuje słowami: „Chciałbym zobaczyć, jak daleko architektura jest wynikiem funkcji i jak daleko architektura może być jej pozbawiona. Znaczenie, wyraz architektury znajduje się w przestrzeni pomiędzy nią a funkcją”.<sup>99</sup>

Tym obiektem-rzeźbą dążył Johnson do osiągnięcia maksimum dematerializacji, która zdaje się być w architekturze w istocie paradoksalna, a wręcz niemożliwa. Podobnie badając granice między lekkością a grawitacją, materialnością a niematerialnością, japoński

<sup>97</sup> C. Davis, *Key Houses of the Twentieth Century-Plans, Sections and Elevations*, Laurens King Publishing, London 2006, s. 108

<sup>98</sup> A. Zabalbeascoa, J. Rodriguez Marcos, *Minimalisms*, GG, Barcelona 2000, s. 91

<sup>99</sup> G. Auer, op. cit., s. 102

projektant Shiro Kuramata stworzył w 1987 roku sławny fotel o poetyckiej nazwie *How High Is the Moon*. Odtworzył on tradycyjną formę fotela z wysokim oparciem, redukując jego wizualny ciężar, masę i powierzchnię do wstęgi perforowanego metalu. Mebel przywodzi na myśl sofę zbudowaną z powietrza i ilustruje próbę walki z grawitacją za pomocą transparentnych materiałów. Nakładający się trójwymiarowy wzór siatki drga i zamazuje zarys mebla, stawiając go na granicy widzialności. Kuramata pokazał, że można osiągnąć tradycyjnie japońską prostotę, ducha ubóstwa zawartego w pojęciu *wabi* i strukturalną czystość, biorąc równocześnie pod uwagę osiągnięcia w dziedzinie technologii i potencjał nowych materiałów. Pustka, niematerialność, ulotność jego projektów daje podstawy estetyce, którą można określić mianem „subtelnej poetyckości”<sup>100</sup> i generuje szczególną atmosferę pełną duchowości, sprzyjającą kontemplacji.

## 2.2. *Wall-less House* – Shigeru Ban (ryc. 23)

Kitsaku-Gun, Nagano, Japonia, projekt/realizacja: 1997

Shigeru Ban podkreśla wpływ, jaki na jego twórczość miał Mies van der Rohe, twórca uniwersalnej przestrzeni – *universal space*. Shigeru Ban rozwinął ją w koncepcję uniwersalnej podłogi – *universal floor*. Poprzez osiągnięcie wizualnej i fizycznej kontynuacji, powstaje pojedyncza przestrzeń o otwartym planie – podłoga staje się jedną płaszczyzną. U Miesa jest przezroczystość wizualna, brak kontynuacji fizycznej<sup>101</sup>, podłoga zatrzymuje się przy krawędzi z oknem, u Bana przekracza ten próg i przeciąga się na zewnątrz. Przestrzeń domu jest bardzo elastyczna, zmienna w zależności od okoliczności, czasu, pogody, pragnień mieszkańców. Pustka tej architektury to także próba minimalnej ingerencji architekta w życie mieszkańców projektowanego domu. Dla Bana koncepcja uniwersalności w architekturze oznacza także najwyższy możliwy stopień wolności. W końcu budowla zredukowana do „prawie niczego” (wyrażenie Miesa) reprezentuje maksimum nieinterwencji architekta w życie klientów. Już dla Miesa architektura „nicości” stwarzała maksymalną możliwość swobodnej ekspresji dla tych, którzy budynek użytkują.<sup>102</sup>



Ryc. 23. *Wall-less House*, Shigeru Ban, Kitsaku-Gun, Nagano, Japonia, 1997. Źródło: S. Schleifer (red.), *Minimalist Interiors*, Taschen, Köln 2005.

Fig. 23. *Wall-less House*, Shigeru Ban, Kitsaku-Gun, Nagano, Japan, 1997. Source: S. Schleifer (red.), *Minimalist Interiors*, Taschen, Köln 2005.



Ryc. 24. *Curtain Wall House*, Shigeru Ban, Itabashi-ku, Tokio, Japonia, 1995. Źródło: <http://inhabitat.com>

Fig. 24. *Curtain Wall House*, Shigeru Ban, Itabashi-ku, Tokio, Japonia, 1995. Source: <http://inhabitat.com>

<sup>100</sup> P. Hughes, [w:] [www.shirokuramata.com](http://www.shirokuramata.com)

<sup>101</sup> *Na nowy wiek. Krzysztof Ingarden rozmawia z Shigeru Banem*, [w:] „Architektura-Murator” 2003 nr 11, s. 14

<sup>102</sup> P. Blake, *Mies van der Rohe – architektura i struktura*, WAI F, Warszawa 1991, s. 100

Ban stale wymyśla na nowo ideę domu jednorodzinnego. Każdy z jego domów może być traktowany jako ćwiczenie intelektualne – czy kreuje dom bez ścian (*Wall-less House*), dom oparty na podziale na dziewięć kwadratów, gdzie ściany mogą być przesuwane wzdłuż ich linii (*9 Square Grid House*), czy trzykondygnacyjny dom owinięty w gigantyczną białą kurtynę (*Curtain-wall House*). „Te domy są „przerażająco” otwartymi przestrzeniami, nie pozostawiającymi miejsca na nic do ukrycia.”<sup>103</sup>

*Wall-less House* to pawilon, który zbudowany na zalesionym zboczu wzgórze w celu zminimalizowania wydrążania, został w nie wbity. Ósmy z cyklu *Bana Case Study House* doprowadza teorie „*universal floor*” do granic. Płyta podłogowa oparta o rzut kwadratu o wymiarach 10 m x 10 m (o powierzchni 60 m<sup>2</sup>) zwija się w ścianę tylną i przepływa w dach tak, że dom sprowadza się jedynie do „stłoczonego powietrza”<sup>104</sup> pomiędzy dwiema płaszczyznami. Przednia część domu wraz z tarasem unosi się nad zboczem. Łukowo wygięta tylna ściana jest jedyną stałą i nietransparentną ścianą domu. Pozostałe trzy ściany zewnętrzne są przeszkłone i mogą być złożone, a te boczne ukryte w zboczu.

Strukturalne elementy budynku są ograniczone do trzech smukłych podpór dachu i szklanych ścian zewnętrznych. W rezultacie przenoszenia tylko pionowych sił trzy stalowe kolumny w przedniej części domu mogły zostać zredukowane do niewielkiej średnicy 55 mm. Ban dąży do niewidzialnej struktury. Unika jej nadekspresji, unika struktury dla samej struktury i zamiast tego trzyma się metody konstrukcyjnej, w której struktura jest zintegrowana z całym projektem. Aby kontynuować koncepcję strukturalną w jak najczystszy sposób, również przestrzeń wewnętrzna jest pozbawiona jakichkolwiek podziałów. Nie ma ścian wewnętrznych, jedynie ruchome ekrany, które mogą być rozciągnięte wokół wybranych obszarów, np. łazienki, wc, kuchni. Przestrzeń może zostać dowolnie przekształcona za pomocą przesuwanych paneli, co zwiększa ilość różnych kombinacji stref mieszkalnych. Wbudowane meble, np. unoszący się, wspornikowy blat kuchenny, stają się odizolowanymi, rzeźbiarskimi elementami w tej niezwykle pustej przestrzeni.

Struktura domu jest prawie niewyczuwalna, a całkowita transparentność ścian zewnętrznych i rezygnacja z przegród wewnętrznych powoduje, że dom staje się zespolony z otaczającym go krajobrazem. Pusta, niezakłócona przestrzeń wewnętrzna przepływa bez przeszkód w naturalne otoczenie domu, które staje się ścianami-widokami.

### 2.3. *Curtain Wall House* – Shigeru Ban (ryc. 24) Itabashi-ku, Tokio, Japonia, 1995

Innym przykładem redukcji struktury i formy jest wcześniejszy *Curtain Wall House*. Ten trzypiętrowy dom na zaledwie 110-metrowej działce Shigeru Ban określał jako *Case Study House 7*. Traktując całkiem dosłownie modernistyczną metaforę systemu ścian kurtynowych (*curtain wall*), architekt poetycko zastosował faktyczną kurtynę-materiał i owinał nią dom. „Mies wymyślił ścianę kurtynową – ja użyłem tylko kurtyny” – wyjaśniał Ban grę słów w nazwie swego domu.<sup>105</sup> Kurtyna – monumentalna, przeskalowana, falująca, rozsuwana biała płachta zwisająca spod płaszczyzny dachu – osłania dwa piętra domu, budując jego dwie fasady. Za nimi, w pewnej odległości (tarasu), znajduje się zestaw przesuwanych szklanych drzwi zapewniających w razie potrzeby izolację, prywatność (w połączeniu z zasłonami) i ochronę termiczną. W dzień światło przenika zasłonę, nawet gdy ta jest zasunięta, działając jak papierowe przegrody. Stanowi to odniesienie do tradycyjnych elementów architektury japońskiej, jak ścianki *shoji*, maty-rolety *sudare* i drzwi *fusuma*. W nocy oświetlony od wewnątrz wygląda jak lampion. Dom ma więc dwa oblicza: transparentne i „opakowane” w materiał. „Gdy rolę fasady w domu pełni gigantyczna za-

<sup>103</sup> J. Cargill Thompson, *40 architects under 40*, Taschen, Köln 2000, s. 93

<sup>104</sup> Ibidem, s. 95

<sup>105</sup> M. Mozga-Górecka, Szklane domy za firaną, [w:] [www.rp.pl](http://www.rp.pl)

słona, gra staje się bardziej intrygująca. Polega na ostrożnie dawcowanej niedyskrecji, zasłanianiu i odsłanianiu wnętrza.<sup>106</sup>

Budynek stoi w tradycyjnej dzielnicy Tokio, na skrzyżowaniu dwóch wąskich, ruchliwych ulic i został podniesiony na kolumnach ponad poziom ulicy. Tam głęboko „ukryto” wejście do domu prowadzące do studia i klatki chodowej. Taras pierwszego piętra wisi wsparty na wąskich słupach nad ulicą. Gdy zasłona zostaje rozsunięta, dom nabiera lekkości szkieletu. Z zewnątrz, z poziomu ulicy nie widać szklanych przegród cofniętych w głąb i wnętrza domu.

Szerokie wspornikowe podesty-tarasy na pierwszym piętrze, owinięte wokół południowej i wschodniej elewacji, stanowią przedłużenie głównych przestrzeni mieszkalnych (pokój dzienny, kuchnia, jadalnia). Gdy kurtyny i (szklane ściany) są zasunięte, tworzy się wewnętrzna loggia, gdy odsunięte – zewnętrzny taras. Identyczny układ ma płyta dachu wystająca wspornikowo i zamykająca od góry przestrzenie mieszkalne drugiego piętra (sypialnie).

Redukcja zdaje się penetrować całkowicie architekturę tego domu pozbawionego ścian. Bana stosuje skromny alfabet wyeksponowanych płaszczyzn-stropów i słupów, rezygnując ze ścian zewnętrznych i przegród wewnętrznych. Pustka manifestuje się w wolnym planie. Wewnątrz przestrzenie mieszkalne są niezakłócone przez strukturalne podpory. Bez żadnych podziałów (jedynym pomieszczeniem zamkniętym jest łazienka), przestrzenie i funkcje mogą być aranżowane według zmieniających się potrzeb.

„Pustka” architektury Bana jest skrajnym wynikiem dążenia do redukcji. Dom sprowadza się do dwóch otwartych kondygnacji mieszkalnych pomiędzy wielkim wystającym trójkątnym dachem a podestem rozciągającym się aż po linię chodnika i falującej białej kurtyny wiszącej pomiędzy nimi. *Curtain Wall House* pokazuje uderzającą mieszankę prostoty, piękna, starego, nowego, łącząc współczesne materiały z nowymi interpretacjami tradycyjnych japońskich stylów. Kurtyna stała się prostym, lecz zaskakującym rozwiązaniem architektonicznym, przywodzącym na myśl ochronny kokon.

#### **2.4. House in Redfern/Price/O'Reilly House – Engelen Moore (ryc. 25)**

Sydney, Australia, projekt/realizacja: 1995–1996

Ten dwukondygnacyjny dom został zbudowany przy ulicy mieszczącej warsztaty, domy i apartamenty powstałe w różnych okresach i o różnej skali. Ponieważ obiekt zastąpił dwa domy szeregowe, lokalne władze nalegały, by nowy budynek był czytany również jako dwa budynki, a nie pojedynczy element (który typologicznie wskazywałby na warsztat). Frontowa elewacja została w związku z tym podzielona wertykalnie na dwie części, by zachować pierwotny układ.

Ograniczony budżet spowodował, że zastosowano proste rozwiązanie konstrukcyjne i zbudowano powłokę złożoną ze stalowej ramowej struktury i betonowych ścian bocznych. Powstała powłoka otacza dwukondygnacyjne wnętrza domu wolne od ścian nośnych i pozbawione podziałów na pomieszczenia. Pustkę formalną podkreśla również to, że zrezygnowano z rozwiązania elewacji tylnej jako pełnej ściany. Stała się ona odzwierciedleniem pustego wnętrza bryły mierzącego 6 metrów wysokości i 7 szerokości. Tę monumentalną pustkę można wypełnić płaszczyzną składającą się z sześciu szklanych paneli, które przesuwając się na jedną stronę, pozwalają na całkowite jej otwarcie. To przestrzennie wydłuża wnętrze w dziedziniec. Warunek, by dom był również studium fotograficznym generuje specyficzny układ i charakter wytworzony przez połączenie tych dwóch konkurujących programów. W płynnej typologicznej fuzji dwie przeciwne funkcje zostały zrównoważone. Główna przestrzeń o pełnej wysokości 6 metrów, używana w świetle dziennym jako studio wypełnia większą część bryły. Na osi w szeregu ustawiono kolejno 5-metrową „ławę” kuchni, stół, sofy. Za kuchnią oddzielone ścianą-szafą, znaj-

<sup>106</sup> Ibidem

dują się przestrzenie pomocnicze (garaż, łazienka). Sypialnia z łazienką znajduje się na otwartej antresoli. Osiowość rzutów jest odbiciem dwudzielnego układu z frontu.



Ryc. 25. *House in Redfern/Price/O'Reilly House*, Engelen Moore, Sydney, Australia, 1995-1996. Źródło: *Experimental Architecture: Houses*, A. Mostaedi (red.), C. Broto & J. Ma Minguet, Barcelona 2003.

Fig. 25. *House in Redfern/Price/O'Reilly House*, Engelen Moore, Sydney, Australia, 1995-1996. Source: *Experimental Architecture: Houses*, A. Mostaedi (red.), C. Broto & J. Ma Minguet, Barcelona 2003.



Ryc. 26. *Pawson House*, John Pawson, Londyn, Wielka Brytania, 1999. Źródło: „El Croquis” 2005 nr 127 (*John Pawson 1995-2005*)

Fig. 26. *Pawson House*, John Pawson, London, England, 1999. Source: „El Croquis” 2005 nr 127 (*John Pawson 1995-2005*)

Atrybuty materiałów ścian wewnętrznych i zewnętrznych są stłumione na rzecz wyrazu czystej formy. Wnętrze jest obłożone płytami gipsowymi, co nadało mu gładki i abstrakcyjny wyraz. Dom sprowadza się właściwie do monolitycznej, jednolitej białej powłoki otaczającej pustą przestrzeń, wypełnionej w niewielkim stopniu jedynie najbardziej niezbędnymi elementami. Stworzono minimalistyczny w wyrazie, wolny od poczucia materialności obiekt. Paradoksalnie pomimo odczuwalnej surowości, jest to dom silnie działa-

jący na zmysły. Starano się w nim podkreślić fundamentalne aspekty, jak przestrzeń, powietrze i światło.<sup>107</sup>

## 2.5. *Pawson House* – John Pawson (ryc. 26)

Londyn, Anglia, Wielka Brytania, realizacja: 1999

Zaprojektowany przez Johna Pawsona dom własny jest sumą i realnym ucieleśnieniem fundamentalnych dla jego twórczości idei i wartości. W projekcie architekt konsekwentnie podkreśla idee poszukiwania porządku, redukcji formalnej (jednocześnie podkreślając kompleksowość prostoty) oraz realizuje etyczno-estetyczną koncepcję powstrzymania się, odrzucenia nadmiaru rzeczy i ostentacji w projektowaniu.

Bruce Chatwin po pierwszej wizycie w jednym z mieszkań Johna Pawsona powiedział: „What is not generally recognized is that „emptiness” in architecture – or empty space – is not empty, but full.”<sup>108</sup> Pisarz-podróżnik przytacza również obraz nowojorskiego apartamentu Miesa van der Rohe zapamiętany przez jego ucznia. Opisywał on, że wszystkie dobra, nawet dzieło Picassa, były schowane w szafach, ponieważ dla Miesa wielkim luksusem w XX-wiecznym wirze konsumpcjonizmu było uwolnienie się od domu pełnego przedmiotów. Kontynuując Chatwin twierdzi, że nieważne jak małe jest pomieszczenie, jeśli umożliwia oczom podróżowanie, przestrzeń, którą w sobie zawiera, staje się nieograniczona.<sup>109</sup>

Konwencjonalna fasada *Pawson House* daje tylko zwodniczy obraz nowego życia, które zostało umieszczone w ramach starego obiektu. Materiałem był tradycyjny XIX-wieczny wąski dom szeregowy z trzema piętrami nad podziemiem. Frontowa fasada domu chroniona przez regulacje nie pozwalała na ingerencję w jej kształt. Pawson, chcąc oczyścić i uwolnić przestrzeń, założył usunięcie istniejącego wnętrza. W miejsce łamanych schodów wstawiono proste jednobiegowe wznoszące się z parteru do samej góry domu, z drugim biegiem z przyziemia na parter, co pozwoliło na likwidację wymuszonych rzutów kondygnacji w kształcie litery L. Nowy, czysty układ otworzył plany i stworzył na każdym piętrze pięciometrowej szerokości pas wolnej przestrzeni. Wszystkie elementy – schody, ściana, meble, zostały zaprojektowane równoległe do ścian zewnętrznych.

Parter mieści pokój dzienny z kominkiem i przyległym tarasem od tylnej strony. W podziemiu znajdują się kuchnia i jadalnia. Te dwie kondygnacje są na całej długości całkowicie otwarte, a przepływ przestrzeni nie jest zakłócony przez jakiegokolwiek podziały, dominujące meble i nadmiar elementów. Architekt mając wolność w kształtowaniu tylnej elewacji otworzył ją, wkładając w przyziemię szklaną ścianę i powiększając otwór na pierwszym piętrze przy tarasie. Powstały dzięki temu przestrzenie rozciągające się od niewielkiego dziedzińca frontowego do większego dziedzińca tylnego. Kontynuacja linii utworzonej przez blat kuchenny w postaci ławy przedłużającej się do tylnego ogrodu aż do punktu zbiegu wzmacnia wrażenie ciągłości przestrzeni. Przestrzeń ogrodu podobna do tej wewnętrznej, pozbawiona konkretnej granicy daje poczucie bycia jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz. Główna sypialnia z łazienką wypełnia pierwsze piętro. Dwie pozostałe sypialnie znajdują się na najwyższej kondygnacji.

Domy Pawsona stanowią zawsze studium architektury mieszkaniowej projektowanej wokół rytuałów życia codziennego. Spanie, gotowanie, jedzenie, odpoczynek – wydestylowane funkcje.... mają swoje określone miejsca, które dzięki dbałości i prostocie rozwiązań wzmacniają daną czynność, nadając jej rangę rytuału. „Dziejąc się” w pustce, z pomocą najbardziej niezbędnych „narzędzi” nabierają specjalnego znaczenia. Architekt

<sup>107</sup> Patrz w: *Experimental Architecture: Houses*, A. Mostaedi (red.), C. Broto & J. Ma Minguet, Barcelona 2003, s. 31-35; J. Cargill Thompson, *40 architects under 40*, op. cit., s. 261; *Minimalist Spaces*, A. Mostaedi (red.), Carles Broto & Comerma, Barcelona 2003, s. 32; H. Beck, J. Cooper, *10 x 10*, Phaidon, London 2000, s. 144

<sup>108</sup> [za:] J. Welsh, *Modern House*, Phaidon, London 1996, s. 30

<sup>109</sup> Ibidem, s. 30

twierdzi, że dąży do stworzenia pustego pokoju, który jest tylko powłoką.<sup>110</sup> Przestrzenie stworzone przez Pawsona to „sceny”, na których umieszczony element, rzecz zyskuje aurę czegoś wyjątkowo znaczącego, cennego. „Rezultat wymaga od widza specjalnej uwagi – tak jak w teatrze, gdy gasną światła, a widownia odwraca się od ogólnego blasku życia, a skupia na małej powierzchni, skrawku oświetlonej sceny.”<sup>111</sup> Pawson, konstruktor perfekcyjnych przestrzeni „idealnych”, ograniczył elementy wewnętrzne do tych niezbędnych. Również ukrycie przedmiotów w licznych szafach pozwoliło na osiągnięcie pustej, niezakłóconej przestrzeni. To miejsce o niesamowitej wolności przestrzennej, trwałości i spokoju. Pomimo pustki, unikając intencji bycia zimnym, umożliwia poczucie atmosfery domu dzięki prostym atrybutom istoty ciepła domowego, jak drewniany stół w kuchni, ogień w kominku, drzewo w ogrodzie.

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

For creators of objects described in dissertation, the choice of minimalistic language becomes an effect of looking for the essence of architecture. Creating one-family houses, that are only a fragment of architectural world, they have tried and are still trying to distill some fundamental features of this typological group. Community of idea finds its confirmation in one-family houses, that becomes the subject of undertaken studies. The systematic have been proposed in four chapters entitled: Simplicity, Emptiness, Order, Introversion, that reflects ideas and features highlighted after the analyses of the objects. It should be underlined that some of the objects could take their position not only in one group, and that the features characterize all objects in the same degree. The choice has been made to justify the thesis most appropriate. The following part of the dissertation presents the two first groups – **simplicity** and **emptiness**.

### 1. SIMPLICITY

In the first chapter it was indicated that reduction of form resolves to looking for geometric fundamentality and clarity, limitation of architectural elements, stripping of the superficial detail. To build a form, elementary volumes are being used – cubes, rectangular, cylinder. However, characteristic feature of some part of objects is strong frontality expressed by clear, plain, abstract surfaces of elevations devoid of expression.

The form principle's of A. C. Baeza's **Turegano House** is ideal, cubic volume and free wall in shape of curve located on the roof. Cubic nature of the object has been emphasized by ideal smoothness of the elevations' surfaces, windows on a level of façade and white finishing of all elements. Elementariness in works of Baeza appears also in series of dialogical elements constantly used in different combinations like: wall versus volume, volume versus courtyard, tectonic versus stereotomy. **Marcos House** is a perpendicular volume surrounded align the plot by one-storey wall creating "a box" open to the sky.

**Stone House** of Herzog & De Meuron is a solid stone cube with plain roof, located in waved landscape of olive grove, on the "cape" of old stone terrace, which concept has been based on joining planes, elevations in sections, subordinating them consequently to the idea/shape of cross.

<sup>110</sup> D. Sudjic, *John Pawson -Works*, Phaidon Press, London 2000, s. 231

<sup>111</sup> K. Bucknell, *How it Seems to a Neighbour*, [w:] *John Pawson. Thames and Projects*, s.67, patrz też: „El Croquis” 2005 nr 127 – *John Pawson 1995-2005*, s. 50-59



David Adjaye's **Sunken House** observed from outsider seems to be a homogenous volume, created from one piece of wood. Stairs, windowsills, balustrades, windows and doors without frames have been like camouflage integrated with black wooden surface. The house has been devoted of attic, what reinforced the cubic volume.

**Ithaca House** of Simon Ungers is a homogenous, compact standing cuboid, uncovered shape put "suddenly" in wilderness, devoted of conventional "by-home" attributes like terrace, fence, greenery.

One-family **House H9** of HS99 Herman i Śmierzewski is an elongated, one-storey cuboid with flat roof, that have been defined by rule of equal sections and inverted symmetry. To attain clarity of form elements like carport and roof over the entrance, suitable with regard of the climate conditions, has been omitted.

In spectacular localization on the seaside, Tadao Ando designed a house-tower (**4 x 4**), which form is based on composition of two elementary volumes. It has a shape of standing cuboid surmounted by cube shifted from the axis. After a while a second twin-tower of different material has been added.

Composition of planes of K. Sejima's **Villi In the Forest** has been created by circular walls. Two circles, one inserted in the second, create an interior circle ring and an exterior irregular annulus.

The duet of Herzog&de Meuron created **Rudin House** - an archetypical volume of the house with gabled roof, which homogeneity has been underlined by choice of material - architectonic concrete - and striping of elements like cornices, eaves.

**Rowhouse** in Sumiyoshi of Tadao Ando is a cuboid, which front elevation is created as a plain wall from monolithic concrete. Long, rectangular opening in the front façade, serving as an entrance in the only sign of life.

Perversely blind, empty, plain façade of David Adjaye's **Elektra House** is a dark spot in the busy street, lack of symbols expected from the house. Façade of this object becomes a mute surface giving the house aura of mystery.

Manuel Cerda Perez in **AAG House** wanted to create a façade that was suppose to constitute a border, but not in shape of conventional wall-elevation. He used stripes of metal usually used to build garage doors, that here made plait of the façade.

Elevation of Hiroshi Sambuichi's **Terrace House** comes down to two-storey wall with a huge, rectangular cutting located on the axis of it. This deep cutting creates an impression an endless hole-cave of indeterminate use.

**Ghost House** designed by Datar is a successive schematic form representing the essence of the house of traditional shape. This is a mute, completely plain, white object, devoted of windows, cornices and any other details.

## 2. EMPTINESS

In the second group the shape of the building is determined by an attempt to preserve an empty space. Emptiness allows to see the space and architecture in its pure form, protect it from the disarrangement and obscure of the excess of superfluous architectural forms and possessions. Created consciously becomes an important means of creation and architectural expression.

**Glass House** of Philip Johnson is a cuboid of steel construction, surrounded by glass walls, located directly on a extremely low pedestal. Glass shield has been situated in front of the steel construction. Interior of the house is an open space with brick cylinder, that "grow" from the floor and punctures the roof.

**Wall-less House** of Singeru Ban is a slab, that curls up to the back wall and continues shaping the roof, so the house has been reduced to a "cramped air" between these two planes. Another example of structure's and form's reduction is **Curtain Wall House**. Treating quite literally modernistic metaphor of curtain wall, architect has used poetically a real curtain-fabric and enveloped the house.

**Price House** office's Engelen Moore is a monolithic, homogenous white shield surrounding empty space, filled only with the most important elements and objects.

## BIBLIOGRAFIA

- [1] Adjaye D., *Sunken House*, „Architecture and Urbanism” 2007 nr 446.
- [2] *Alberto Campo Baeza - Works and Projects*, A. Pizza (red.), Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1999.
- [3] *ArchiSculpture - Dialogues between Architecture and Sculpture from the 18th Century to the Present Day*, M. Brüderlin (red.), Fondation Beyeler, Riehen/Basle 2004, katalog wystawy.
- [4] Asensio F., *Case abitare oggi nel mondo*, Electa, Milano 2008.
- [5] Auer G., *Building Materials are Artificial by Nature*, „Daidalos” – Magic of Materials , 1995 nr 56.
- [6] Auer G., *On the Usefulness of Nothing. Minimalist Forms and Formulae in Architecture*, „Daidalos” 1988 nr 30.
- [7] Barreneche R.A., *Modern House Three*, Phaidon, London 2005.
- [8] Beck H., Cooper J., *10 x 10*, Phaidon, London 2000.
- [9] Bertoni F., *Minimalistische Architektur*, Birkhäuser, Berlin 2002.
- [10] Blake P., *Mies van der Rohe – architektura i struktura*, WAI F, Warszawa 1991.
- [11] Blaser W., *Tadao Ando- Architektur der Stille*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin 2001.
- [12] Brataniec M., *Architektura minimalizmu czyli o porządku kontemplacji*, „Architektura-Murator” 1996 nr 5.
- [13] Campo Baeza A., *The future of architecture is in the thought*, „Domus” 1995 nr 776.
- [14] Cargill Thompson J., *40 Architects under 40*, Taschen, Köln 2000.
- [15] M. Charciarek, *Esencja Architektury – sztuka odejmowania*, Definiowanie przestrzeni architektonicznej 2004 – Architektura jako sztuka, Wydawnictwo Techniczne, Kraków 2004.
- [16] Cheviakoff S., *Minimalismo/Minimalism*, Feierabend, Berlin 2003.
- [17] *Contemporary Japanese Houses 1985-2005*, T. Ishido, S. Komaki (red.), TOTO, Tokyo 2005.
- [18] Dal Co F., *Tadao Ando - le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 1995.
- [19] *David Adjaye Houses*, P. Allison (red.), Thames & Hudson, London 2005.
- [20] Davies C., *Key Houses of the Twentieth Century-Plans Sections and Elevations*, Laurence King Publishing, London 2006.
- [21] Esposito A.; Leoni G., *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2003.
- [22] *Experimental Architecture: Houses*, A. Mostaedi (red.), C. Broto & J. Ma Minguet, Barcelona 2003.
- [23] Frampton K., *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and Design*, Phaidon, London 2002.
- [24] Fried M., *Sztuka i przedmiotowość*, „Arteon” 2008 nr 1.
- [25] Gazzaniga L., *Casa unifamiliare a Zedelgem in Belgio*, „Domus” 1994 nr 756.
- [26] Głowacki T., *Amor vacui, kilka uwag o architekturze współczesnej*, „Autoportret” 2007 nr 1(18).
- [27] Gregory R., *Spirit levels: the Ghost House creates a haunting presence*, „The Architectural Review” 12.2007
- [28] Hall E.T., *Ukryty Wymiar*, Muza S.A., Warszawa 2003.
- [29] Herman D.; Śmierzewski P., *Dom jednorodzinny H9*, „Architektura” 2008 nr 8.
- [30] Hussakowska M., *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2003.

- [31] Ingarden R., *Książeczka o człowieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.
- [32] Iwata M., *Architektura Tadao Ando*, „Architektura & Biznes”, 2004 nr 3.
- [33] Jodidio P., *Ando Complete Works*, Taschen, Köln 2004.
- [34] Johnson P., *Day and Night*, „Domus” 1952 nr 273.
- [35] A. Markowska, *Rachel Whiteread – próby niebudowania*, [w] Wydawnictwo konferencyjne: Definiowanie przestrzeni architektonicznej. *Co to jest Architektura*, M. Misiągiewicz (red.), Międzynarodowa Konferencja Naukowa IPA WA PK, Kraków 2005
- [36] Meyer J., *Minimalism*, Phaidon Press, London 2000.
- [37] *Mini House*, Harper Design International, New York 2003.
- [38] *Minimalist Interiors*, S. Schleifer (red.), Taschen, Köln 2005.
- [39] *Minimalist Spaces*, A. Mostaedi (red.), Carles Broto i Comerma, Barcelona 2003.
- [40] Misiągiewicz M., *Architektoniczna geometria*, Instytut Projektowania Architektonicznego, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska, Kraków 2005.
- [41] Misiągiewicz M., *Moralność materii, albo strefa architektury betonu minimalistycznego*, „Polski Cement” 2004 nr 2.
- [42] Mornement A.; Biles A., *Infill: New Houses for Urban Sites*, Laurence King Publishers, London 2009.
- [43] M. Mozga-Górecka, *Szklane domy za firaną* [w:] [www.rp.pl](http://www.rp.pl)
- [44] *Na nowy wiek. Krzysztof Ingarden rozmawia z Shingeru Banem*, „Architektura-Murator” 2003 nr 11.
- [45] *Oceano de aire: SANAA/Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa 1998-2004*, „El Croquis” 2004 nr 121-122.
- [46] Orlewicz A., *Dom architekta Piotra Śmierzewskiego w Koszalinie*, „Architektura” 2008 nr 8.
- [47] Pawson J., *Minimum*, Phaidon, London 1999.
- [48] Pawson J., *The Simple Expression of Complex Thought* [w:] monografia „El Croquis” 2005 nr 127 (John Pawson 1995-2005).
- [49] Pawson Williams Architects, *Contextual Minimalizm*, „Architectural Design” 1994 nr 110
- [50] *Philip Johnson: the Glass House*, D. Whitney; J. Kipnis (red.), Pantheon, New York 1993.
- [51] *Philip Johnson - Glass House*, „Domus” 1952 nr 273.
- [52] *Raumplan Versus Plan Libre – Adolf Loss, Le Corbusier*, M. Risselada (red.), 010 Publishers, Rotterdam 2008.
- [53] *Royal Academy and AD international Forum, Something or Nothing: Minimalism in Art and Architecture*, „Architectural Design” 1999 nr 139. Aspects of Minimal Architecture II.
- [54] Ruby I.&A.; Sachs A.; Sachs P.; Ursprung P., *Minimal Architecture*, Prestel, München-Berlin-London-New York 2003.
- [55] Ruszkowski J., *Ikona i archetyp*, „Architektura & Biznes” 2002 nr 3.
- [56] Sambuichi H., *Terrace House*, „GA Houses” 2002 nr 71.
- [57] Samitz A., *Adolf Loos*, Taschen, Cologne 2003.
- [58] Schezen R., *Private Architecture. Masterpieces of the Twentieth Century*, The Monacelli Press, New York 1998.
- [59] Silvestrin C., *Architecture of Lessness*, „Architectural Design” 1994 nr 110. Aspects of Minimal Architecture.
- [60] Sudjic D., *John Pawson - Themes and Projects*, Phaidon Press, London 2000.
- [61] *Sunken House – Schmuckkästchen in Schwarz*, „Zuschnitt” 2008 nr 29.
- [62] *Tadao Ando 1972-1987*, Y. Futugawa (red.), GA Architect 8, A.D.A. Edita, Tokyo 2001.
- [63] *Tadao Ando 1 - Houses and Housing*, TOTO, Tokyo 2007.
- [64] Tatarkiewicz W., *Historia Filozofii, t. 1*, PWN, Warszawa 2002.
- [65] Tatarkiewicz W., *O doskonałości*, Warszawa 1976
- [66] *The Empty Space*, „Architectural Record” 2000 nr 12.
- [67] *The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture*, Phaidon Press, London 2004.
- [68] *Theorizing a New Agenda For Architecture – an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Nesbitt K. (red.), Princeton Architectural Press, New York 1996.
- [69] van der Ven C., *Space in Architecture*, Van Gorcum Assen, Amsterdam 1978.
- [70] Welsh J., *Modern House*, Phaidon, London 1996.

- [71] Vice P., *Minimalism and the Art of Visual Noise*, „Architectural Design” 1994 nr 110. Aspects of Minimal Architecture.
- [72] Zabalbeascoa A.; Marcos, J.R., *Minimalisms*, GG, Barcelona 2000.
- [73] Zaera A., *A Conversation with David Chipperfield*, „ElCroquis” 2004 nr 120
- [74] [www.campobaeza.com](http://www.campobaeza.com)
- [75] <http://inhabitat.com>
- [76] [www.mcparquitectura.com](http://www.mcparquitectura.com)
- [77] [www.shirokuramata.com](http://www.shirokuramata.com)

### O AUTORZE

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

### AUTHOR'S NOTE

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