

Politechnika Gdańska
Wydział Architektury
Katedra Historii, Teorii Architektury i Konserwacji Zabytków

Rozprawa doktorska

MINIMALIZM
JAKO METODA TWÓRCZA W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ
NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH Z LAT 1990–2005

mgr inż. arch. Hubert Sznieder
Promotor rozprawy: prof. inż. arch. Romana Cielątkowska

Gdańsk 2009

Podsumowania rozdziałów przełożyła:
Marzena B. Guzowska

Korekta:
Ewa Judycka

Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2008-2009 jako projekt
badawczy nr N N527 359734.

*Składam serdeczne podziękowania profesor Romanie Cielątkowskiej
za wiedzę, wiarę i determinację,
bez których ta praca nie mogłaby powstać.*

Dla R. i W.

SPIS TREŚCI

1.	<u>WSTĘP</u>	8
1.1.	WPROWADZENIE	8
1.1.1.	Sformułowanie problemu badawczego	9
1.1.2.	Uzasadnienie podjęcia tematu	10
1.2.	PRZEDMIOT, CELE, TEZY I ZAKRES PRACY	11
1.2.1.	Przedmiot pracy	11
1.2.2.	Cele pracy	11
1.2.3.	Tezy pracy	12
1.2.4.	Zakres badań	12
1.2.5.	Założenia metodologiczne. Struktura pracy	12
1.3.	PODSTAWOWE DEFINICJE	13
1.4.	OCENA STANU BADAŃ	18
1.4.1.	Przegląd literatury przedmiotu	18
1.4.2.	Krytyczne omówienie dotychczasowego stanu badań	28
1.4.3.	Ocena stanu badań. Podsumowanie	29
1.5.	PODSUMOWANIE ROZDZIAŁU W JĘZYKU ANGIELSKIM	29
2.	<u>UJĘCIE TEORETYCZNE</u>	32
2.1.	UJĘCIA DEFINICYJNE ZJAWISKA	32
2.1.1.	Pojęcie <i>minimalizm</i> na polu teorii sztuki. Przegląd definicji. Geneza pojęcia <i>minimal art</i>	32
2.1.2.	<i>Minimalizm</i> w sztukach wizualnych. Podsumowanie	36
2.1.3.	<i>Minimalizm</i> w architekturze. Przegląd definicji	37
2.1.4.	<i>Minimalizm</i> w architekturze. Podsumowanie	48
2.2.	PODSUMOWANIE ROZDZIAŁU W JĘZYKU ANGIELSKIM	51
3.	<u>DZIEŁO ARCHITEKTURY MINIMALISTYCZNEJ A WIZUALNE KRYTERIUM KLASYFIKACJI</u>	55
3.1.	KRYTERIUM WIZUALNE. DOBÓR ELEMENTÓW ZBIORU BADAWCZEGO	56
3.2.	KRYTERIA POZAWIZUALNE. ANALIZA PORÓWNAWCZA OCEN JAKOŚCIOWYCH WYBRANYCH ELEMENTÓW ZBIORU BADAWCZEGO	58
3.2.1.	Relacja twórca – dzieło. Przegląd wybranych deklaracji	60
3.2.2.	Relacja odbiorca – dzieło. Analiza krytycznych ocen obiektów	80
3.2.3.	Dzieło architektury minimalistycznej. Podsumowanie	97
3.3.	PODSUMOWANIE ROZDZIAŁU W JĘZYKU ANGIELSKIM	99

4. MINIMALIZM JAKO METODA TWÓRCZA	102
4.1. NIEPRZYDATNOŚĆ WIZUALNEGO KRYTERIUM KLASYFIKACJI. CZTERY TENDENCJE	103
4.2. W POSZUKIWANIU DOSKONAŁOŚCI. MINIMALIZM A POSTAWA ŚWIATOPOGLĄDOWA	110
4.2.1. Zrozumieć rzecz. Istota	110
4.2.2. Odpowiedniość	113
4.2.3. Doskonałość	120
4.2.4. Realność	123
4.2.5. Człowiek	126
4.2.6. Minimalizm i oryginalność	128
4.2.7. Prostota. Narzędzie czy wartość	130
4.2.8. Autentyczność	132
4.2.9. Redukcja	135
4.2.10. Minimalizm a strategia promocji	139
4.3. MINIMALIZM JAKO METODA TWÓRCZA. PRÓBA SYNTEZY	142
4.4. PODSUMOWANIE ROZDZIAŁU W JĘZYKU ANGIELSKIM	150
5. ZAKOŃCZENIE	154
5.1. PODSUMOWANIE	154
5.2. STWIERDZENIE SŁUSZNOŚCI PRZYJĘTYCH TEZ	157
5.3. WNIOSKI	159
5.4. PODSUMOWANIE ROZDZIAŁU W JĘZYKU ANGIELSKIM	163
6. ANEKS NR 1 DO ROZPRAWY. KATALOG BADAWCZY	167
6.1. WPROWADZENIE	167
6.2. INFORMACJE OGÓLNE	167
6.3. INDEKS ZESZYTÓW	168
6.4. ZBIÓR BADAWCZY. STRUKTURA KATALOGU	172
6.4.1. Definicje pojęć na potrzeby analizy zbioru badawczego	172
6.4.2. Struktura karty katalogowej	177
6.4.3. Oznaczenia karty katalogowej	178
6.4.4. Indeks kart katalogowych	179
6.5. MINIMALIZM JAKO METODA TWÓRCZA W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH Z LAT 1990–2005. KATALOG	182
BIBLIOGRAFIA	262
SPIS ILUSTRACJI	270

MINIMALISM
AS THE CREATIVE METHOD IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE
AS ILLUSTRATED BY SELECTED EXAMPLES FROM 1990–2005

TABLE OF CONTENTS

1. INTRODUCTION	8
1.1. FOREWORD	8
1.1.1. Research Problem of the Dissertation	9
1.1.2. Raison d'être of the Topic	10
1.2. THE SUBJECT, OBJECTS, THESES AND RANGE OF DISSERTATION	11
1.2.1. The Subject	11
1.2.2. The Objects	11
1.2.3. The Theses of Dissertation	12
1.2.4. The Range of Research	12
1.2.5. Methodological Presuppositions. The Composition of Work	12
1.3. BASIC DEFINITIONS	13
1.4. EVALUATION OF STATE OF RESEARCH	18
1.4.1. Overview of Selected Literature	18
1.4.2. Current State of Research. Critical Approach	28
1.4.3. Assessment of Current Research. Précis	29
1.5. ENGLISH SUMMARY	29
2. THE THEORETICAL APPROACH	32
2.1. DEFINITIONS OF THE PHENOMENON OF MINIMALISM	32
2.1.1. The Notion of <i>Minimalism</i> in the Field of Art Theory. Survey of Definitions. Origins of the Term <i>Minimal Art</i>	32
2.1.2. <i>Minimalism</i> in Visual Arts. Précis	36
2.1.3. <i>Minimalism</i> in architecture. Survey of Definitions	37
2.1.4. <i>Minimalism</i> in architecture. Précis	48
2.2. ENGLISH SUMMARY	51
3. A PIECE OF MINIMALIST ARCHITECTURE VERSUS THE VISUAL CRITERION FOR CLASSIFICATION	55
3.1. THE VISUAL CRITERION. PRELIMINARY SELECTION OF CASE STUDY SPECIMENS	56
3.2. NON-VISUAL CRITERIA. COMPARATIVE ANALYSIS OF QUALITATIVE EVALUATION OF SELECTED EXAMPLES	58
3.2.1. Creator – Work Relation. Review of Selected Declarations	60
3.2.2. Receiver – Work Relation. Analysis of the Critical Evaluation of Architecture	80
3.2.3. A Piece of Minimalist Architecture. Précis	97
3.3. ENGLISH SUMMARY	99

4. MINIMALISM AS A CREATIVE METHOD	102
4.1 MISREADING OF THE VISUAL CRITERION. FOUR PATTERNS	103
4.2 IN THE PURSUIT OF CONSONANCE. MINIMALISM AND THE WORLD VIEW	110
4.2.1 To Understand a Thing. The Essence	110
4.2.2 Appropriateness	113
4.2.3 Consonance	120
4.2.4 Realness	123
4.2.5 Human Being	126
4.2.6 Minimalism and Novelty	128
4.2.7 Simplicity. Creative Tool or Value	130
4.2.8 Genuineness	132
4.2.9 Reduction	135
4.2.10 Minimalism and Promotional Strategy	139
4.3 MINIMALISM AS A CREATIVE METHOD. ATTEMPT AT GENERALISATION	142
4.4 ENGLISH SUMMARY	150
5. CONCLUSION	154
5.1 PRÉCIS	154
5.2 VALUATION OF POSTULATED THESES	157
5.3 CONCLUSIONS	159
5.4 ENGLISH SUMMARY	163
6. APPENDIX 1. CASE STUDY CATALOGUE	167
6.1 INTRODUCTION	167
6.2 GENERAL INFORMATION	167
6.3 INDEX OF DATA SOURCES	168
6.4 THE STRUCTURE OF THE RESEARCH CATALOGUE	172
6.4.1 Basic Definitions for the Cataloguing Purposes	172
6.4.2 The Structure of an Index Card	177
6.4.3 The Basic Notation on the Index Card	178
6.4.4 Table of Index Cards	179
6.5 MINIMALISM AS THE CREATIVE METHOD IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE AS ILLUSTRATED BY SELECTED EXAMPLES FROM 1990-2005. CATALOGUE	182
BIBLIOGRAPHY	262
INDEX OF ILLUSTRATIONS	270

1. WSTĘP

1.1. WPROWADZENIE

Kondycja współczesnego człowieka kultury zachodniej, definiowana przez narastający konsumpcjonizm [Barbara Kruger, *Untitled (I shop therefore I am)*¹], znajduje także swój wyraz w dzisiejszej praktyce architektonicznej, pluralistycznej i zliberalizowanej. Znaczenie nadawane przez prasę krytyczną i wydania albumowe ikon architektury prowadzi do dalszego kodowania popularności rozwiązań komercyjnych, podporządkowanych interesom establishmentu. Promowane są wrażenia o charakterze pozornym i bezrefleksyjnym. „[K]olosalna, powierzchowna i natrętna estetyzacja nakręcająca konsumpcję prowadzi z reguły do równie »gigantycznej anestetyzacji«, do monotonii”².

Jedną z wielu prób poszukiwania alternatywy dla powyższego paradygmatu we współczesnej praktyce architektonicznej wydawać się mogło niosące kategorie spokoju i prostoty zjawisko minimalizmu. Rygorystyczne ograniczenia, jakie narzucał sobie minimalistą, stały w opozycji do wolności czy, stwierdzając dobitniej, dowolności dzisiejszej architektury. Z drugiej strony estetyka o charakterze minimalistycznym została skomercjalizowana i w latach dziewięćdziesiątych uzyskała szeroką popularność, co stawia całe zjawisko w dwuznacznej sytuacji. Czy minimalizm w architekturze współczesnej ogranicza się do powierzchownej fascynacji wysublimowanym wyglądem, czy zawierać może wartości o głębszym, ponadczasowym charakterze?

W poszukiwaniu życia duchowego, w zbliżeniu do bytu doskonałego, idea prostoty i umiarkowania, jako forma samodoskonalenia człowieka, stanowiła w wielu kulturach na przestrzeni dziejów jedno z narzędzi służących osobowemu wydobywaniu się z przytłaczającej dominacji przedmiotów. Idea prostoty jawiła się w różnych okresach jako stale powracający ideał, nobilitujący życie wolne od balastu nadmiaru posiadania (dead weight of an excess of possessions). „Od koncepcji zen do Thoreau [XIX w.] proste życie zawsze dawało poczucie wolności, szanse na kontakt z istotą egzystencji, niezakłóconą przez powierzchowność”³. Prostota nie w ujęciu przedmiotowym, lecz rozumiana jako stosunek do życia, sposób myślenia, uporządkowanie codziennych rytuałów i potrzeb egzystencjalnych.

Dzieła Barragána, Kahna, Ando czy Pawsona wydają się dowodzić, że idea ta została ponownie zaadaptowana w procesie twórczym, co doprowadziło do powstania

¹ Kolaż Barbary Kruger z roku 1987 przywołany został jako przykładowy artystyczny komentarz do współczesnej dominacji postaw konsumpcyjnych.

² Dziemidok Bohdan, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydanie I, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2002, s. 316, [za:] Welsch Wolfgang, „Estetyka i antyestetyka” [w:] Nycz Ryszard, *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 524.

³ Pawson John, *Minimum*, Phaidon Press Limited, London 1996, 1998, s. 7.

autonomicznego, w pewnych ramach, fenomenu w pluralistycznej architekturze współczesnej. Przedmiotem badań niniejszej pracy będzie próba wydobywania, udowodnienia i określenia granic rzeczowej autonomii, sformułowanie własnego spojrzenia na jej istotę oraz polemika z opracowaniami krytycznymi zjawiska, któremu przypisane zostało rozszerzające się nieustannie i zatracające swoją wartość klasyfikacyjną pojęcie minimalizmu w architekturze. Kluczem do rozstrzygnięcia powyższych zagadnień będzie nie poszukiwanie jednorodności stylowej czy zbieżności manifestów, lecz badanie związku między postawą światopoglądową minimalisty (a raczej deklaratywnej osobowości twórczej) a metodą twórczą, rozumianą jako całość relacji między twórcą a dziełem.

Eliminacja zbędnych bodźców zewnętrznych, dzięki wydobywaniu najistotniejszych tylko własności obiektu, prowadzić ma do intensyfikacji przeżyć wewnętrznych, wzbogacenia doświadczenia i rozwoju duchowego odbiorcy. Cel ten, w świetle architektury minimum, wydaje się być osiąganym poprzez zasadniczo zbieżne jakości dzieła, takie jak, przytoczone dla przykładu i niewyczerpujące zakresu: porządkowanie relacji, upraszczanie własności formalnych, prostota, perfekcja, itp., które w wielu opracowaniach krytycznych stają się omyłkowo odbierane jako cel sam w sobie. Prowadzi to do tak częstego klasyfikowania dzieła jako minimalistycznego jedynie na podstawie jego wyglądu. Moda na minimalizm, która panowała w latach 90., opierała się zasadniczo na eksploatowaniu jedynie formalnej strony dzieła, doprowadzając do rozszerzenia i zatracenia jasności pojęcia, a za tym niechęci twórców do utożsamiania się z nim. Jak ironizował architekt Claudio Silvestrin, wystarczy pomalować ścianę na białą, aby zostać nazwanym minimalistą.

Minimalizm wydaje się uwalniać architekturę od prymatu pojedynczych jakości: perfekcji funkcjonalnej, ekspresji technologii, struktury, formy, wyglądu czy znaczenia, a także nagromadzenia i natłoku efektownych elementów współczesnego języka architektonicznego. Prostota przywraca kategorię piękna w ujęciu całościowym, które jest momentem doskonałej, statycznej równowagi między wszystkimi możliwymi do rozpoznania jakościami obiektu, podlega więc wszelkim ograniczeniom wynikającym z potencjału twórcy. Stanowi zaprzeczenie architektury totalnej, sterującej rzeczywistością. Jest wynikiem intelektualnej analizy, przekształcenia i dopasowania się do zastanego świata.

1.1.1. SFORMUŁOWANIE PROBLEMU BADAWCZEGO

Problem badawczy rozprawy dotyczy zagadnienia zasadności stosowania kryterium estetycznego jako dominującego kryterium klasyfikacyjnego we współczesnej krytyce i teorii architektury. Obserwowane w publikacjach rozbieżności, dotyczące oceny istotności aspektu prostego wyglądu w architektonicznym minimalizmie, stanowią odpowiedni punkt wyjścia do rozważań nad postawionym problemem.

1.1.2. UZASADNIENIE PODJĘCIA TEMATU

Wraz ze zmniejszeniem intensywności oddziaływania powierzchownego eklektyzmu form architektury postmodernizmu i poszukiwaniem nowych, głębszych odwołań, pojawiło się w prasie specjalistycznej (stwierdzenie oparto na analizie opracowań krytycznych obiektów architektonicznych w miesięczniku *The Architectural Review*, roczniki 1992–2005) zainteresowanie m.in. obiektami, które w opisach krytycznych ujmowane były wspólnym mianem: minimalistyczne. Przedmiotem opisów krytycznych były nie tyle jakości formalne budynków, co doświadczenie intelektualne i emocjonalne odbiorcy.

Nośnik intelektualny architektury minimalistycznej został jednak zredukowany do charakterystycznej dla późnych lat dziewięćdziesiątych wizualnej stylistyki. Estetyka formalnej i materiałowej oszczędności, pojawiająca się sporadycznie na początku lat 90., nadal dominuje w praktyce architektonicznej pierwszych lat nowego wieku. Tendencja ta do dziś wpływa m.in. na rozwiązania formalne, materiałowe, charakter detalu, aranżacji wnętrz, niezależnie od deklaratywnej genezy twórczości poszczególnych autorów.

Minimalizm stał się słowem-kluczem służącym podniesieniu wartości komercyjnej architektury, architektury wnętrz oraz produktów wzornictwa. Tendencja ta podtrzymywana jest przez prasę oraz wydawnictwa albumowe wypełnione fotografiami wysublimowanych form. Jako że sztuka jest „obrazem wiedzy o świecie oraz wyrazem (ekspresją) woli doskonalenia świata”⁴, ograniczenie jej oddziaływania do zmysłowo postrzeganych obrazów prowadzi do szybkiego wyeksploatowania i odrzucenia przedmiotowej postawy twórczej, której intencją miało być wniesienie zespołu wartości do architektury współczesnej.

Trudności w opisie zjawiska przysparza niejednoznaczność definicji pojęcia, a raczej wieloznaczność jej zwyczajowego stosowania. Niezadowolające wydają się też interpretacje genezy minimalizmu, która, zdaniem autora, wykracza poza modernizm w architekturze dwudziestego wieku czy sztukę *minimal art*. Do podjęcia tematu skłania niewielka liczba opracowań tego zagadnienia w literaturze polskojęzycznej, a także niedostatek kompleksowych ujęć w literaturze światowej, ograniczanej w wielu wypadkach do wydań albumowych.

W rzeczywistości kreowanej przez kulturę obrazu, ważniejsze niż: jak?, staje się: dlaczego? Poszukiwanie odpowiedzi na nie może być przyczynkiem do lepszego rozumienia architektury, co, zdaniem autora, może nadać niniejszej pracy charakter aplikacyjny w dydaktyce przedmiotu teoria architektury.

⁴ Kiereś Henryk, *Co zagraża sztuce?*, Fundacja *Servire Veritati*, Instytut Edukacji Narodowej, Lublin 2004, s. 92.

1.2. PRZEDMIOT, CELE, TEZY I ZAKRES PRACY

1.2.1. PRZEDMIOT PRACY

Przedmiotem pracy jest analiza zjawiska minimalizmu w architekturze współczesnej, na wybranym zbiorze przykładów, z wyodrębnieniem charakterystyki postawy twórczej oraz własności dzieła architektury minimum.

Rozprawa należy do zakresu szczegółowych teorii architektury współczesnej.

1.2.2. CELE PRACY

CELE GŁÓWNE

- Przedstawienie przedmiotowego zjawiska i jego umiejscowienie na tle wybranych kierunków architektury współczesnej; próba rozstrzygnięcia klasyfikacji minimalizmu jako teorii, ideologii lub postawy oraz uchwycenia własności będących jej wyróżnikiem.

- Charakterystyka minimalistycznej postawy twórczej z wyodrębnieniem narzędzi metody twórczej. Opis relacji między sferą teoretyczną postawy minimalistycznej a sferą praktyczną, wyrażaną poprzez minimalistyczny obiekt architektoniczny, na podstawie analizy subiektywnie dobranego zbioru przykładów.

- Próba uchwycenia własności istotnych dla dzieła architektury minimalistycznej, skonfrontowanie opracowanych kryteriów klasyfikacji z analogicznymi opracowaniami w literaturze specjalistycznej wraz z krytycznym do nich odniesieniem.

- Podjęcie analizy i zawężenia definicji przedmiotowego pojęcia.

CELE POBOCZNE

- Wykazanie autonomii przedmiotowej postawy w odniesieniu do charakterystyki stylowej architektury modernistycznej, a także osiągnięć sztuki neoawangardy lat sześćdziesiątych, czyli amerykańskiego *minimal art*.

- Wyprowadzenie wniosków wykraczających poza charakterystyczną dla opracowań albumowych egzemplifikację obiektów reprezentatywnych.

- Wykazanie zależności między sferą teoretyczną a praktyczną w architekturze w przedmiotowym zakresie, stanowiące cel o potencjalnym charakterze dydaktycznym.

1.2.3. TEZY PRACY

- A. Obiekt architektury minimalistycznej jest wyrazem dążenia do zmaterializowania w dziele charakterystycznej postawy światopoglądowej twórcy.
- B. Możliwe jest określenie charakterystyki minimalistycznej metody twórczej.
- C. Czynniki estetyczne (wizualne) są niewystarczające dla osiągnięcia jakości minimalistycznej w obiekcie architektonicznym (o jakości obiektu architektury minimalistycznej decydują kryteria pozawizualne).

1.2.4. ZAKRES BADAŃ

Zakres teoretyczny opracowania stanowią wybrane zagadnienia teorii i krytyki architektury współczesnej oraz szczegółowe aspekty dotyczące zagadnienia minimalizmu w architekturze współczesnej.

Zakres przestrzenny pola badań ograniczony został do obszarów związanych z oddziaływaniem kultury łacińskiej, tj. Europy (Zachodniej, Środkowej), Ameryki Północnej i Południowej, Australii w zakresie przedmiotowym jak i podmiotowym, tj. obiektów architektury i twórców. Zagadnienia teoretyczne, kulturowe i filozoficzne spoza ww. obszaru, zwłaszcza w rozdziale dotyczącym genezy zjawiska, będą jedynie wzmiankowane.

Zakres czasowy badań dotyczących praktyki architektonicznej ograniczony został do obiektów fizycznie powstałych w latach 1990–2005.

Z pełną świadomością intensyfikacji procesów globalizacyjnych oraz coraz szybszej wymiany informacji i dorobku kulturowego z przedmiotowego pola badań wyłączona zostaje teoria i praktyka twórców architektury deklaratywnie związanych z oddziaływaniem kultur spoza ww. zakresu przestrzennego. Dotyczy to głównie pominięcia przykładów architektury japońskiej.

1.2.5. ZAŁOŻENIA METODOLOGICZNE. STRUKTURA PRACY

Praca badawcza oparta została na zestawieniu zagadnień teoretycznych z praktyką architektoniczną z przedmiotowego pola badań. W celu weryfikacji przyjętych tez opracowano zbiór badawczy, którego analiza porównawcza, połączona z analizą materiału teoretycznego, posłużyła wyprowadzeniu, metodą wnioskowania indukcyjnego, uogólnień pojęciowych z obszaru badanego zjawiska.

Przedmiotem zbioru jest grupa obiektów architektonicznych powstałych w latach 1990–2005, wyodrębnionych na podstawie przyjętych *a priori* kryteriów klasyfikacyjnych, opartych na dominującym w literaturze specjalistycznej, wizualnym ujęciu istoty architektury minimalistycznej. Dobór kryteriów posłużyć ma uzyskaniu możliwie szerokiego i zobiektywizowanego obrazu zjawiska. Celem opracowania jest zebranie przykładów współczesnych obiektów architektonicznych o wspólnej

charakterystyce wizualnej, których dalsza analiza umożliwiłaby wyodrębnienie domniemanych własności metody minimalistycznej lub obiektu architektury minimalistycznej, wykraczających poza jakości wizualne dzieła.

Rozprawa nie będzie podnosić zagadnień oceny wartości metody minimalistycznej w kontekście innych współczesnych stanowisk ani formułować kryteriów wartościowania obiektu architektury minimalistycznej czy architektury w ogóle.

Praca ma strukturę wyводу złożonego z pięciu rozdziałów merytorycznych. Pierwszy obejmuje część wprowadzającą oraz formułowanie przedmiotu, celu, zakresu i głównych tez rozprawy. Ujęte są w nim także wyjaśnienia znaczeń podstawowych terminów, ogólny przegląd literatury przedmiotu oraz skrócona ocena stanu badań przedmiotowego pola. Rozdział kolejny poświęcony jest rozważaniom teoretycznym w zakresie definiowania pojęcia minimalizmu, które zakończone są podsumowaniem i ważnym dla pracy terminologicznym rozróżnieniem. Rozdział trzeci oparty jest na części empirycznej i obejmuje analizę dzieła architektury minimalistycznej w relacji z twórcą i odbiorcą. W części kolejnej zawarto rozważania nad nieprzydatnością wizualnego kryterium w klasyfikacji minimalizmu, przedstawiono interpretację istoty minimalistycznej postawy i metody twórczej zakończoną próbą sformułowania syntezy. Na ostatni rozdział merytoryczny składa się podsumowanie, stwierdzenie słuszności przyjętych tez oraz wnioski z rozprawy i szkicowe wskazówki dotyczące kierunków prowadzenia ewentualnych dalszych badań. Całość uzupełniona jest o spis bibliograficzny i wykaz ilustracji.

1.3. PODSTAWOWE DEFINICJE

Celem niniejszego podrozdziału jest omówienie i uściślenie podstawowych definicji terminów występujących w tekście. W części pierwszej przedstawione będzie znaczenie ogólne, wykraczające poza teorię architektury, pojęcia *minimalizm*. Następnie zarysowane zostaną definicje wybranych, zdaniem autora ważnych dla dalszych rozważań, pojęć, m.in.: dzieło architektury, osobowość i postawa twórcza, metoda twórcza, forma, doświadczenie estetyczne.

Minimalizm

Termin *minimal art* nie mając swojego odpowiednika w języku polskim zastępowany jest pojęciem *minimalizm*. W tym miejscu zatracone zostaje fachowe rozróżnienie między obecnym w amerykańskiej krytyce sztuki pojęciem *minimal art*, które funkcjonuje jako nazwa ruchu w sztuce amerykańskiej neoawangardy lat 60.

i słowa *minimalism*, mającego w języku teorii sztuki znaczenie szersze⁵. Niemniej anglojęzyczne słowniki powszechne podają synonimiczność powyższych haseł⁶.

Minimalizm, słowo pochodzące od średniowiecznołacińskiego *minimalis* – *najmniejszy*, ma dwa znaczenia, z których ogólne to „ograniczenie się do minimum w jakiegokolwiek dziedzinie”, a szczegółowe, obecne pośród kategorii filozoficznych, oznacza „kierunek ograniczający swe żądania do rozwiązywania tych tylko problemów, które można rozwiązać w sposób pewny, uznający twierdzenia jedynie bezsporne, nastawione sceptycznie, empirycznie, odznaczające się ostrożnością teoretyczną”⁷. Słownik języka polskiego dodaje: „stawianie małych wymagań sobie i innym”⁸, a w ostatnim wydaniu przytoczono dodatkowe odwołanie do *minimal artu*, czyli dziedziny sztuki współczesnej.

Encyklopedia PWN nie zawiera hasła *minimalizm* odnoszącego się do sztuk wizualnych czy architektury. Termin *minimal art* zřęcznie tłumaczony jest jako *minimalna sztuka*, dzięki czemu uniknięto nieprecyzyjnego, szerokiego sensu nadawanego przez przyrostek *-izm*. Aczkolwiek powyższa konsekwencja nie została zachowana już w tłumaczeniu pojęcia *minimal music*, którego jedno ze znaczeń sformułowane jest jako *minimalizm muzyczny*.

Przed przystąpieniem do przeglądu definicji bezpośrednio związanych z teorią architektury konieczne wydaje się przywołanie dodatkowych wybranych ogólnych znaczeń pojęcia. Kategoria *minimalizmu filozoficznego* stosowana jest w metodologii definiowania terminów. Przytaczając za Hussakowską: „Zwolennik minimalnej teorii jakiegoś terminu lub pojęcia zaprzecza temu, by można stworzyć solidną ich teorię [...] Z podejściem minimalistycznym mamy często do czynienia wtedy, kiedy mgliste są widoki na stworzenie solidnej metateorii danego terminu”⁹. Wiąże się to z przekonaniem o niemożności doprowadzania do sytuacji, w której obserwator stoi na pozycji niezależnej, obiektywnej w stosunku do badanego zjawiska.

Pejoratywną wymowę wydaje się mieć *minimalizm etyczny*, czyli „skłonność do tworzenia systemów normatywnych, które stawiają człowiekowi skromne wymagania moralne, najczęściej niewymagające wysiłku”¹⁰. Władysław Kopaliński podaje, iż *minimalista* to „człowiek poprzestający na minimalnych, najmniejszych, najskromniejszych wymaganiach, planach, aspiracjach”¹¹. Jak zostanie wykazane,

⁵ Por.: rozdział 2.1.1., a także rozróżnienie dokonane przez F. Colpitt [w:] Hussakowska Maria, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 12.

⁶ WordNet ® 2.0, © 2003 Princeton University, [w:] www.dictionary.com, hasło: *minimalism*.

⁷ Słownik wyrazów obcych PWN, Jan Tokarski (red. nauk.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971, hasło: *minimalizm*.

⁸ Słownik języka polskiego. Tom drugi L-P. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1979, t. 2, hasło: *minimalizm*.

⁹ Blackburn S., *Oksfordzki słownik filozoficzny*, [za:] Hussakowska, *op. cit.*, s. 13.

¹⁰ *Encyklopedia popularna PWN*, Wydawnictwa Naukowe PWN SA, Warszawa 2004, hasło: *minimalizm etyczny*.

¹¹ Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wydanie XVI rozszerzone, PW Wiedza Powszechna, Warszawa 1988.

trudno o bardziej nie trafną konotację znaczeniową w kontekście intelektualnych i ideowych ambicji minimalistów w architekturze.

Przytoczone znaczenia ogólne służyć mają wykazaniu pewnej niezręczności w posługiwaniu się powyższym terminem w języku polskim, jako określenia zjawiska będącego przedmiotem niniejszego opracowania. Zagadnienie *minimalizmu* w architekturze współczesnej zostanie omówione szerzej w rozdziale podnoszącym jego szczegółowe ujęcia definicyjne.

Architektura współczesna

Odpowiedź na pytanie „czym jest architektura” to przedmiot rozważań filozofów i teoretyków co najmniej od czasów klasycznych i jest zadaniem wykraczającym poza aspiracje niniejszej pracy. Dla prowadzonego wywodu ważne jest jednak przyjęcie ram terminu współczesności. W szerszym ujęciu, na architekturę współczesną składają się zjawiska i wydarzenia obejmujące cały dwudziesty wiek, z podkreśleniem znaczenia rewolucji modernistycznej, która do dzisiaj ma ogromny wpływ na jej kształtowanie. Jednak na potrzeby rozprawy zwrot architektura współczesna odnosi się zasadniczo do lat 1980–2005. Poszerzenie zakresu terminu w stosunku do przyjętych ram czasowych w pracy ma związek z koniecznością uwzględnienia obiektów, których pojawienie się w latach osiemdziesiątych wpłynęło na przeniknięcie do języka krytyki i teorii architektury terminu *minimalizm*.

Dzieło architektury

Przyjmując za Ingardenem, „[r]ealna budowla, pełniąca funkcję podstawy bytowej dzieła architektury, stanowi określony układ masywnych brył, posiadających własności fizyczne, takie jak rozciągłość przestrzenna, ciężar, kurczliwość itd. Ta realna całość wpleciona jest w realne procesy i związki przyczynowe. W takim ujęciu budynek jest, jak wszystkie przedmioty realne, przedmiotem samoistnym, niezależnym od wszelkich aktów świadomości.

Jednakże, by przedmiot stał się przedmiotem kulturowym, takim jak kościół czy teatr, niezbędne jest zajęcie innej wobec niego postawy, konieczne są określone akty świadomości jednostek lub całych społeczności. [...]”¹².

W rozprawie dalsze rozważania o realnej podbudowie architektury zostają zawieszone, a termin *dzieło architektury* zostanie ograniczony do intencjonalnego bytu formowanego w trakcie jego percepcji.

Osobowość twórcza

Szczególnie użyteczne w niniejszej pracy jest jedno z trzech podstawowych pojęć stosowanych przez Marię Gołaszewską w rozważaniach nad mechanizmem twórczości artystycznej, czyli osobowości artysty jako człowieka (jest to osobowość podstawowa), *osobowości twórczej* oraz bezpośredniego podmiotu sprawczego dzieła sztuki, czyli ukonkretniony ślad osobowości twórczej w dziele. „Jeśli dzieło sztuki

¹² Szczepańska Anita, *Estetyka Romana Ingardena*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 119.

ujmujemy jako wytwór człowieka, zakłada ono dokonanie się procesu twórczego, a ten znów odwołuje nas do *osobowości twórczej*, która jest podstawą mocy twórczej; kryje ona w sobie szereg właściwości i warunków, bez których proces twórczy nie mógłby się nie tylko rozwinąć i sfinalizować w takim, a nie innym utworze, lecz nie mógłby w ogóle powstać [...]. Na *osobowość twórczą* składa się [...] zespół tych czynników tkwiących w podstawowej osobowości człowieka, które bezpośrednio warunkują podjęcie i kontynuowanie twórczości, jak również określają charakter powstających dzieł. Niektóre z nich przejawiają się w dziele, inne stanowią warunek podjęcia pracy twórczej”¹³.

Dla wywodu istotny jest fakt możliwości rozpatrywania *osobowości twórczej* w oderwaniu od autentycznej osobowości twórcy jako człowieka, tzn. wartości, postawy, i cele osobowości twórczej nie muszą (lecz mogą) być tożsame z wartościami, postawami i celami osobowości twórcy jako człowieka. Pozwala to na formułowanie rozważań nad wartościami bez odwoływania się do realnej, prezentowanej w życiu codziennym, postawy twórcy jako człowieka.

Postawa twórcza

Pojęcie *postawy twórczej* w rozprawie jest określeniem ogólnego zespołu wartości istotnych z perspektywy danej osobowości twórczej.

Metoda twórcza

Pod występującym w tytule rozprawy pojęciem *metody twórczej* należy rozumieć nie konkretną procedurę projektową gwarantującą osiągnięcie danych rezultatów, lecz zwrot określający zespół i złożoność relacji między osobowością twórczą a dziełem architektonicznym w perspektywie całego procesu jego tworzenia.

Forma

Z punktu widzenia współczesnej estetyki Bohdan Dziemidok rozróżnia, opierając się na pracach Ingardena, Tatarkiewicza i Pole’a, cztery podstawowe znaczenia pojęcia *formy*. W pierwszym, ogólnikowym, przez formę dzieła sztuki rozumie się wszelkie środki i sposoby przedstawienia jej treści. W drugim znaczeniu formą nazywany jest układ części, elementów składowych dzieła, ich kompozycja i wzajemna relacja. W takim rozumieniu „poszczególne jakości zmysłowe (barwy, linie, kształty, dźwięki, brzmienia itp.) nie są czynnikami formalnymi”¹⁴. W znaczeniu trzecim jakości zmysłowe uważane są za aspekty formalne dzieła, gdyż forma występuje tu w znaczeniu tego, co doświadczane jest w bezpośrednim i zmysłowym postrzeganiu. „Układ czy konstrukcja elementów są tylko częścią tak rozumianej formy. W przypadku dzieła sztuki korelatem formy w tym sensie jest, według Ingardena, treść jako to, co domniemane na podstawie tego, co spostrzeżone”¹⁵. Znaczenie czwarte ujmuje formę jako samo dzieło sztuki, złożone z aspektów formalnych (w zawężonym

¹³ Gołaszewska Maria, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1984, s. 167–169.

¹⁴ Dziemidok, *op. cit.*, s. 57.

¹⁵ *Ibidem*.

sensie) i treściowych, byt wyodrębniony z rzeczywistości. W tym ujęciu mówi się o dziele sztuki jako formie artystycznej. W dalszych rozważaniach pojęcie formy będzie stosowane w znaczeniu trzecim z wyróżnionych przez Dziemidoka. Wystąpienia w znaczeniach odbiegających od powyższego będą każdorazowo sygnalizowane. Odnosi się to w szczególności do formy w ujęciu Arystotelesa, czyli pojęciowej zasady istnienia bytu, które to określenie będzie wyróżniane zwrotem *forma w rozumieniu arystotelesowskim*.

Doświadczenie estetyczne

Pojęcie *doświadczenia estetycznego* na potrzeby niniejszej pracy zaczerpnięte zostało z teorii perceptualizmu estetycznego Monroe C. Beardsleya, jednego z głównych przedstawicieli amerykańskiej analitycznej filozofii sztuki. Dla perceptualizmu estetycznego cechami definicyjnymi dzieła sztuki są „jego własności (jakości i wartości) estetyczne, które mogą być uchwycone drogą bezpośredniej (swoiste estetycznej) percepcji”¹⁶. Zdolność wzbudzania przeżycia (doświadczenia) estetycznego stanowi dla perceptualistów podstawę wartościowania dzieła sztuki. Kategorie aksjologiczne są poza zainteresowaniem niniejszej pracy, jednak zarysowanie struktury doświadczenia estetycznego służyć będzie dalszym rozważaniom nad relacją pomiędzy dziełem a odbiorcą.

Filozofia analityczna przyjmuje za Johnem Deweyem ujęcie złożoności doświadczenia estetycznego jako „fenomenu obiektywno subiektywnego, niesprowadzalnego do zjawisk czysto subiektywnych”. Na poziomie zmysłowym podmiot „kieruje uwagę ku różnym obiektywnym cechom pola fenomenalnego (dźwiękom, barwom, obrazom itp.). To właśnie dzięki jakościom estetycznym percypowanego przedmiotu doświadczenie estetyczne staje się żywe i satysfakcjonujące nas lub przyjemne”. Równolegle doświadczane są także doznania o charakterze subiektywnym, afektywnym, stanowiące reakcję podmiotu na to, co jest postrzegane¹⁷.

Beardsley w swojej teorii rozróżnia pięć cech doświadczenia estetycznego. Jako pierwszą wymienia „ukierunkowanie na przedmiot”, czyli koncentrację na „fenomenalnie obiektywnych własnościach pola percypowanego lub wyobrażonego”. Drugą cechą stanowi „odczucie wolności”, relaksu, harmonii, pozaczasowości. Trzecią jest „izolacja afektów” rozumiana jako dystans emocjonalny odbiorcy do przedmiotu. Kolejna cecha to „aktywne odkrycie”, czyli powiązanie wrażeń zmysłowych z intelektualnymi (rozumieniem). Piątą cechą jest „poczucie całości” odnoszące się do odczucia odbiorcy, „osiągnięte przez przezwycięzenie lub zharmonizowanie zwalczających się lub niepokojących impulsów i uczuć”. Aby doświadczenie miało charakter estetyczny muszą, według Beardsleya, zostać spełnione minimum cztery z powyższych warunków, z których pierwszy ma charakter warunku koniecznego¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*, s. 77.

¹⁷ *Ibidem*, s. 89.

¹⁸ *Ibidem*, s. 92 [wg:] M. C. Beardsley, *In Defense of Aesthetic Value*.

W rozumieniu tezy trzeciej rozprawy pojęcie *czynnik estetyczny* należy rozumieć jedynie jako *czynnik wizualny*, czyli ograniczony do zmysłowo postrzeganego, zmiennego w czasie i w trakcie ruchu obserwatora, wyglądu obiektu.

Styl, kierunek, ruch

W ogólnym ujęciu *styl* to „termin, który w badaniach nad sztuką służy do ujmowania zespołu cech łączących w grupy dzieła będące wytworem jednego artysty, warsztatu, terytorium lub najczęściej jednego okresu historycznego, a odróżniających te dzieła od powstałych gdzie indziej i kiedy indziej. Tę odrębność formy i charakteru przed XVII wiekiem określano terminem *maniera*”¹⁹.

Pojęcie *stylu* jest stosowane w periodycznym ujęciu historii architektury. Oznacza „zespół cech charakterystycznych dla ukształtowania budowli powstałych w danym okresie rozwoju architektury i w danym okręgu kulturowym. Cechy te zależą od występujących uwarunkowań społecznych, obowiązujących kanonów kultury i sztuki oraz aktualnego poziomu techniki budowlanej [...], np. styl klasyczny starożytnej Grecji, styl barokowy, styl ekspresjonistyczny, styl konstruktywistyczno-funkcjonalistyczny”²⁰. Wypracowanie znaczenia pojęcia *stylu* jest więc wynikiem pewnego konsensu zawartego przez środowisko teoretyków i historyków danego przedmiotu.

W rozprawie nie operuje się pojęciem stylu indywidualnego. *Styl* w dalszych rozważaniach oznacza uporządkowany i skonkretyzowany zespół cech i kategorii danego zjawiska architektonicznego o sprecyzowanym, lecz szerokim zasięgu kulturowym i terytorialnym, np. architektoniczny styl modernistyczny. Trudno jest odnaleźć jednoznaczne znaczenie dwóch pozostałych terminów na polu teorii architektury, więc na potrzeby pracy odniesiono je do kategorii *stylu*. Tak też pojęciu *kierunku* przypisany zostaje zasięg mniejszy w stosunku do pojęcia *stylu*, tj. w obrębie *stylu* możliwe jest wykształcenie różnych *kierunków*. *Ruch* będzie pojęciem o zasięgu szerszym niż *styl*, obejmującym prądy intelektualne oraz zjawiska wykraczające poza samo pole architektury, np. ruch modernistyczny.

1.4. OCENA STANU BADAŃ

1.4.1. PRZEGLĄD LITERATURY PRZEDMIOTU

Poniższym, zwięzłym przeglądem literatury, objęte zostaną publikacje dotyczące jedynie ściśle pojmowanego zakresu teorii i krytyki architektury współczesnej. Z pełną świadomością wyłączone zostaną z niego pozycje obejmujące tematykę sztuk wizualnych. Jest to motywowane zarówno koniecznością zawężenia przedmiotu rozważań, jak i dostępnością wyczerpujących zagadnienie opracowań

¹⁹ *Wielka Encyklopedia Powszechna*, PWN, Warszawa 1968, pojęcie: *styl*.

²⁰ Szolginia Witold, *Architektura*, seria „Encyklopedia mini”, Wyd. Czasopism i Książek Technicznych SIGMA NOT, Warszawa 1992, hasło: *styl architektoniczny*.

polskojęzycznych. Temat ten podjęty i dokładnie zanalizowany został przez Marię Hussakowską w publikacji *Minimalizm w sztukach wizualnych*²¹ z 2003 roku oraz we wcześniejszym *Spadkobiercy Duchampa?*²² Jako najważniejsze z wielu polecanych książek można przytoczyć za nią m.in. antologię Gregory'ego Battcocka *Minimal Art: A Critical Anthology*²³, Frances Colpitt *Minimal Art – A Critical Perspective* z roku 1990, Edwarda Stricklanda *Minimalism: Origins*²⁴ z 1993 roku, Davida Batchelora *Minimalism*²⁵ [1997]. Jednym z najnowszych opracowań jest książka Jamesa Meyera *Minimalism*²⁶ z 2001 roku.

Obserwujemy niemałą popularność tematyki architektury współczesnej na rynku wydawniczym. Świadczy o tym zarówno różnorodność i wielość uznanych czasopism architektonicznych (*El Croquis*, *Architectural Design*, *DETAIL*, *a+u*, *arch+*, *the Architectural Review*, etc.) jak i wydawnictw albumowych (*Taschen*, *Phaidon*, *HarperCollins Publishers* itp.). O ile ocenie poddawane są głównie problemy z zakresu ekonomii, socjologii, filozofii, itp. architektury, to krytyka samego dzieła architektury, właściwie ze względu na brak kryteriów normatywnych, przyjmuje zwykle formę deskrypcji, relacji opisowej. Mimo pojawiających się prób podsumowań, klasyfikacji czy przewidywań teoretycznych, publikacje zdominowane są, co jest naturalne zarówno z punktu widzenia celu komercyjnego jak i wizualnego charakteru informacji niesionej przez kulturę masową, publikacjami wysokiej jakości fotografii obiektów architektonicznych. Dlatego reprezentacja wszelkiego rodzaju „minimalizmów” jest przytłaczająca i kreśli obraz jednorodnego estetycznie stylu, jednego z dominujących w architekturze przełomu wieków. Wydawnictwa albumowe, gdyż o nich jest mowa, poprzedzane są zazwyczaj nieco lapidarnym wstępem, wiążącym pojawiające się na okładce pojęcie minimalizmu z redukcjonizmem architektury wczesnego modernizmu, negacją ornamentu Adolfa Loosa, maksymą Ludwiga Miesa van der Rohe, następnie z *minimal artem* oraz zjawiskami z obszaru współczesnej sztuki, w tym *designu*, a także mody. Główne, jeśli nie jedyne, kryteria doboru prezentowanych obiektów to kryterium wizualne, rozumiane jako prostota wyglądu, oraz kryterium nowości. Generalizując, obok architektów takich jak Tadao Ando czy John Pawson, w jednym niemal rzędzie stawiani są przykładowo: wiedeński *Artec*, Dominique Perrault, czy Diller + Scofidio oraz Zaha Hadid²⁷. Jako minimalistycznie przedstawiane są także hale przemysłowe, których forma wynika raczej z charakteru

²¹ Hussakowska, *op. cit.*

²² Hussakowska Maria, *Spadkobiercy Duchampa? Negacja sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym*, Wydaw. Literackie, Kraków, Wrocław 1984.

²³ Battcock Gregory (red.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co., Inc., New York 1968, Berkeley 1995.

²⁴ Strickland Edward, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, 1993.

²⁵ Batchelor David, *Minimalism*, Tate Gallery Pbl. Ltd., London 1997.

²⁶ Meyer James, *Minimalism*, Phaidon, London 2001, 2005.

²⁷ Dwa ostatnie zespoły jako przedstawiciele wyróżnionej przez Ilkę i Andreasa Ruby kategorii *Trans-Minimalism*, obejmującej współczesną architekturę przekraczania granic jako spadkobierczynię idei *minimal artu* lat 60., patrz: Ursprung Philip, „Minimalism and Minimal Art” [w:] Ruby, Sachs, Ursprung, *Minimal Architecture*, Prestel Verlag, Berlin, London, New York 2003, s. 160, 164.

funkcji, czy bliskie stylistycznie późnemu modernizmowi budynki biurowe²⁸. Nie jest tu oczywiście celem podważanie zasadności dokonanego wyboru, jako oczywistego prawa autora i wydawcy, lecz obserwacja, z tego wyboru wynikającego, zjawiska pewnej dowolności stosowania kategorii minimalizmu we współczesnym języku krytyki architektury. Ze względu na strukturalne analogie, jako uogólnienie, zarysowane zostaną tu jedynie trzy z wielu pozycji zaliczanych przez autora niniejszej pracy do grupy wydań albumowych. Bogato ilustrowane, opatrzone są jedynie krótkimi wstępami edytorskimi. *Minimal-Minimalism*²⁹ pod redakcją zbiorową z roku 2003 ujmuje minimalizm jako obecny trend obejmujący różnorodne dyscypliny, od sztuki przez architekturę, projektowanie wnętrz, *design* po modę. Zarys genezy tego minimalistycznego trendu zawężany jest do wydarzeń w sztuce lat 60. i architektonicznej redukcji Miesa van der Rohe oraz puryzmu Le Corbusiera. Skrótowe wprowadzenia do kolejnych rozdziałów to raczej opisy detali nie podejmujące prób uogólnień. *Minimal Interiors*, wydana w 2005 roku pod redakcją Simone Schleifer to „dalekosieżna wizualna podróż poprzez przestrzenie, które najlepiej oddają tę estetykę”³⁰. W książce minimalizm wydaje się ograniczony do estetycznej stylistyki opartej na redukcji ornamentu, geometryzacji kształtów i materiałowej jednorodności. Stąd przedstawione w albumie przykłady są w większości efektem zestawienia, a nierzadko natłoku, elementów wystroju wnętrz o uproszczonej charakterystyce formalnej. Autorka zauważa jednak, że rozumienie minimalizmu nie leży wyłącznie w kreacji prostych przestrzeni i nie musi nadawać prawdziwości wypowiedzi Venturiego „less is bore”, a jej rys opozycji minimalizmu do materialistycznej społeczności wydaje się czerpać z książki *Minimum* Johna Pawsona. Wydana w 2004, roku pod redakcją Encarna Castillo, *Minimalism DesignSource* prócz setek fotografii zawiera prolog autorstwa artysty i krytyka sztuki Juana Carlosa Rego. „Termin minimalizm jest obecnie stosowany deskryptywnie w odniesieniu do stylu charakteryzującego się pewnym ascetyzmem, obecnego w sztukach, architekturze i *designie*. Jego znaczenie jest także rozszerzane do idei czy trendu estetycznego obejmującego inne aspekty naszego życia [...]”³¹. Na polu sztuk wizualnych można mówić o dwóch perspektywach, jako o kolejnym etapie rozwoju abstrakcji oraz stylu lub ruchu w sztuce lat 60. Rego opiera rys historyczny na dziełach europejskich modernistów. Poza kontekst historii wychodzi *minimal art* penetrujący obszar nowej kultury amerykańskiej. Autor wiele miejsca poświęca na prezentację postaci głównych przedstawicieli nurtu: Judda, Stelli, Morrisa, André, Flavina i innych. Minimalizm na polu muzyki wiąże z odniesieniami do Satie i Debussy’ego oraz z przedstawicielami w osobach m.in. Terry’ego Rileya, Steve’a Reicha i Philipa Glassa. Jako trend, estetyczny minimalizm jest wzorcem dla współczesnego projektowania wnętrz, a prostota stanowi klucz służący kształtowaniu elegancji w modzie.

²⁸ Patrz: Gómez Lola, González Torras Susana (red.), *Minimal-Minimalism. A Historical Consideration*, Feierabend Verlag oHG, Berlin 2003, s. 316, 328, 340, 472, 478, 824.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Schleifer Simone (Ed.), *Minimalist Interiors*, Taschen GmbH, Köln 2005, s. 7.

³¹ Rego Juan Carlos, „Minimalisms. Origins of a Universal Style” [w:] Castillo Encarna (red.), *Minimalism DesignSource*, Collins Design, Loft Publications, New York 2004, 2005, s. 10.

Pozostałe pozycje albumowe, występujące w bogatej różnorodności na rynku wydawniczym, budują wizualny, ale też komercyjny aspekt pojęcia minimalizmu. Zostaną tu jedynie wymienione w celach porządkowych: Aurora Cuito, *Minimalist Spaces: Housing. Commercial Spaces. Offices and Public Buildings* [2001]; Aurora Cuito, *Minimalist Lofts* [2002]; Linda Parker, *Minimalist Houses* [2003]; Patricia Bueno, *Minimalism & Color. Architecture, Interiors, Furniture* [2003]; Jaume Nasple, Kyoko Asakura, *Inside MNM: Minimalist Interiors* [2004]; Laura O'Bryan, *Inside MNM 2: Minimalist Interiors* [2004]; Laura O'Bryan, *Minimalist Rooms* [2004]; Eduard Pettersson, *New Minimalist Architecture* [2004]; Aurora Cuito (red.), *New York Minimalism* [2004]; Quim Rossell, *Minimalist Interiors* [2005]; Angelika Taschen (red.), *Minimal Style* [2006]; Simone Schleifer (red.), *Minimalist Houses* [2006]; Anja Llorella Oriol, *New Minimalist Houses* [2006]. Na ciekawostkę zakrawa fakt, że nurt wywodzący się poniekąd z krytyki dekoracji został włączony ostatecznie do serii prezentującej detale wnętrza: *500 Decoration Details: Minimalism*³² wydanej pod redakcją Simone Schleifer.

Pierwsze próby opisu nowego zjawiska, co naturalne, podjęte zostały w wybranych wydaniach tematycznych kilku magazynów architektonicznych. Clare Melhuish w artykule „On Minimalism in Architecture” wymienia trzy najpoważniejsze: włoskie *Rassegna*, numer grudniowy z 1988 roku, *Lotus* nr 73 z roku 1992 oraz *El Croquis* 62–63 w roku 1993, z których wszystkie podkreślają silny związek między architektonicznym minimalizmem a sztuką *minimal art*³³. Tekst Melhuish był jednym z opublikowanych w numerze 7/8 pisma *Architectural Design* w roku 1994 wydanego pod redakcją Maggie Toy o temacie przewodnim „Aspects of Minimal Architecture”. Numer ten zawiera ponadto artykuł wstępny Toy, a Pip Vice rysuje krytyczne ujęcie minimalizmu jako kolejnego odzwierciedlenia stylu życia wyższych sfer. Główną część wolumenu wypełniają prezentacje obiektów architektonicznych autorstwa m.in. Ricardo Legorreta, Alberto Campo Baeza, Claudio Silvestrina, Herzoga & de Meurona, Tadao Ando czy Johna Pawsona oraz *The Chinati Foundation* Donalda Judda. Autorzy wydania doszukują się minimalistycznych aspektów także – między innymi – w paryskim budynku Cartiera Jeana Nouvela, pracach Richarda Meiera, czy w zbliżonych w swej strukturze do form nazywanych dziś organicznymi: domu w Tokio zaprojektowanym przez biuro Ushida-Findlay oraz koncepcji kształtowania fragmentu krajobrazu Amsterdamu proponowanej przez Katsuhiko Isobe. Dużą wartość dla niniejszej pracy stanowią, opublikowane w numerze, komentarze autorskie ilustrujące twórczość Campo Baeza i Silvestrina.

Rozważania nad zjawiskiem i jego definiowaniem kontynuowane były w numerze 5/6 magazynu *Architectural Design* z roku 1999. Po raz kolejny wydany pod redakcją Maggie Toy zawiera sprawozdanie z forum w Royal Academy of Arts z 8 grudnia 1998 – debaty nad definicjami pojęcia „minimalnego” – z udziałem m.in.

³² Schleifer Simone (red.), *500 Decoration Details: Minimalism*, Evergreen 2007.

³³ Melhuish Clare, „On Minimalism in Architecture”, [w:] Maggie Toy (red.), „Aspects of Minimal Architecture”, *Architectural Design*, vol 64, n° 7/8 July/August, 1994, s. 9–13. Autor niniejszej rozprawy, podważający zasadność związku minimalizmu w architekturze ze sztuką *minimal art*, pozwolił sobie poprzestać na komentarzu Melhuish do wymienionych w tekście trzech numerów magazynów.

Petera Murraya (krytyka i teoretyka architektury), Claudio Silvestrina, Pat Kaufman (artystki), Tony'ego Frettona oraz otwartej dyskusji z udziałem Charlesa Jencksa. Na dalszą treść pisma składają się m.in. artykuł Jonathana Bella, będący wprowadzeniem do opisu prac biura Mark Guard Architects, oraz prezentacje 27 obiektów – z czego 3 w fazie projektu, a 12 obejmujących wnętrza budynków – autorstwa 19 pracowni, opatrzone komentarzami edytora. Mimo iż nad tekstem przeważają ilościowo wysokiej klasy fotografie, należy uznać tę pozycję za jedną z najbardziej wyczerpująco traktujących kwestie teoretyczne zjawiska. Architekt Claudio Silvestrin wylicza szereg pryncypiów swej pracy projektowej. Porusza tematy niedefiniowalności, subiektywności, ekskluzywności, popularności, świeckiej duchowości oraz problem etyczny w kontekście komercyjnego sukcesu estetyki minimalizmu³⁴.

Najważniejszym z deklaracyjnych głosów twórców w dyskusji i niejako katalizatorem wzrostu popularności estetyki minimalizmu stała się opublikowana przez wydawnictwo *Phaidon* w 1996 i wznowiona w 1998 roku książka po tytule *Minimum* autorstwa czynnego brytyjskiego architekta Johna Pawsona, zaliczanego do czołowych przedstawicieli nurtu. *Minimum* można w zasadzie uznać za rodzaj eseju fotograficznego, ilustrującego wartości znaczące dla Pawsona, uzupełnionego przez jego jednoznaczny manifest twórczy. Zbiór luźno powiązanych fotografii obiektów architektury, sztuki, inżynierii i rzemiosła, a także elementów natury, podzielony jest na jedenaście rozdziałów odnoszących się do kategorii podstawowych dla architektury: światło, rytuał, pejzaż, ekspresja. Kluczem do rozważań jest tu odczucie prostoty (notion of simplicity), które jako sposób życia towarzyszy człowiekowi na przestrzeni dziejów. Dlatego Pawson obejmuje zakresem różne miejsca, kultury i okresy historyczne, od czasów neolitu, przez starożytność Dalekiego Wschodu i Europy, Afryki i Ameryki po współczesność. Piękno odnajduje w glinianym murze, rzymskim Panteonie czy kształcie ludzkiej twarzy. Treść publikacji lapidarnie, lecz trafnie, podsumowuje jedna z recenzji: jest to książka, która skłania jej właściciela do pozbycia się wszystkich innych książek³⁵.

W kontekście zawartości wspomnianych numerów *Architectural Design* nieco zaskakująca jest książka autorstwa Maggie Toy *Practically Minimal*, wydana w 2000 roku: „[w] nowym minimalizmie nie chodzi o nagie ściany, wysokie wydatki czy surowy styl życia”. Minimalistyczny język formalny zaadaptowany jest tu przez projektantów jako użyteczne i praktyczne narzędzie kreacji wystroju wnętrz, za pomocą których definiowany jest nowoczesny styl życia. Toy dostarcza gotowy niemal komplet elementów, od schodów i mebli po oświetlenie i rośliny, służących tworzeniu „nowego” minimalizmu, już demokratycznego, łatwego, wolnego od rygoru i ograniczeń projektowych, otwartego na kolor, krzywiznę i bezpośredniość³⁶. Tak oto wyrosła

³⁴ Toy Maggie (red.), „Aspects of Minimal Architecture II”, *Architectural Design*, vol 69, n° 5/6 May/June, John Wiley&Sons Ltd., London 1999.

³⁵ Pawson, *op. cit.*

³⁶ Toy Maggie, *Practically Minimal. Simply Beautiful Solutions for Modern Living*, Thames and Hudson Ltd., London 2000, 2003.

poniekąd z krytyki konsumpcji kategoria zawłaszczona została przez masową komercyjność.

Pośród wydań o charakterze albumowym na szczególną uwagę zasługują dwie pozycje, zawierające rozbudowaną część teoretyczną. Franco Bertoni w *Minimalist Architecture* [2002] i dwa lata później *Minimalist Design* [2004] prowadzi krytyczny dyskurs z niektórymi utartymi opiniami na temat pojęcia minimalizmu. Odrzuca interpretacje zjawiska jako prostej reakcji na estetycznie rozbudowaną architekturę lat 80., czy wynik ogólnego ekonomicznego kryzysu prowadzącego do kształtowania nowego modelu społecznego. W rozumieniu minimalizmu jako systematycznie powracającego motywu, towarzyszącego estetyce ornamentu, widzi pewnego rodzaju ucieczkę przed trudem klasyfikacji współczesnej architektury. Stwierdza różnorodność zastosowania terminu – jako efektywnej i efektownej etykiety języka krytyki sztuki – oraz symptomatyczną niechęć twórców, ze wszystkich właściwie kręgów, do pojęcia funkcjonującego dziś jako rodzaj szablonu. Autor formułuje szereg odwołań, m.in. do architektury cysterskiej, spuścizny klasycyzmu, dalekowschodniej filozofii, europejskiego impresjonizmu, wczesnego modernizmu, itd., widząc je nie jako historycznie ciągły proces, nierzadko dowodzony przy próbach genezy zjawiska, lecz raczej jako zbiór cytatów z przeszłości stosowanych we współczesnej teoretycznej analizie architektonicznego minimalizmu. Ostatecznie Bertoni odczytuje minimalizm jako rodzaj postawy etycznej, a w jego wrastającej, masowej – choć zakładanej jako krótkotrwała – popularności widzi zagrożenie dla wartości, o których mówią w swych deklaracjach Silvestrin, Campo Baeza, Pawson lub Ando³⁷.

Drugą z wyróżniających się publikacji jest *Minimal Architecture* [2003], którego autorami części teoretycznej są: szwajcarski krytyk, historyk sztuki i architektury, autor wielu publikacji, wykładowca na ETH w Zurychu Philip Ursprung, niemieccy krytycy Ilka i Andreas Ruby oraz Angeli Sachs. Ursprung obiera pojęcie minimalizmu jako punkt wyjściowy, pryzmat, poprzez który spogląda na paralele i sprzeczności we współczesnej architekturze. Podważa stereotypy związku *minimal artu* z paradygmatem redukcjonizmu sztuki modernistycznej oraz istnienia naturalnego podobieństwa artefaktów sztuki minimalistycznej i tak nazywanej architektury lat 80. Poszukuje nie tyle analogii wizualnych, ile różnic w wartościach najistotniejszych z perspektywy poszczególnych zjawisk. Niemniej dalsza struktura książki oparta jest na klasyfikacji proponowanej przez Ilka i Andeasa Ruby, czyli podział na minimalizm zasadniczy (*Essential Minimalism*), jego fazę autorefleksyjną *Meta-* oraz *Trans-Minimal* – kategorię, która objąć ma te przykłady współczesnej architektury, które stanowią niejako kontynuację tendencji charakterystycznych dla sztuki awangardowej lat sześćdziesiątych, a więc – upraszczając – poszukiwania, przekraczania i kształtowania nowych granic sztuki. Tak szerokie spojrzenie pozwala na zaliczenie do tej samej kategorii zarówno architektury Petera Zumthora,

³⁷ Bertoni Franco, *Minimalist Architecture*, Dogi Spa, Italia 2002, Birkhäuser, Basel, Switzerland 2002.

jak i późniejszych prac Herzoga i de Meurona oraz, jako ilustrację fazy *Trans-*, prezentowanego w książce obiektu Zahy Hadid³⁸.

Wydany w 2006 roku pod redakcją Sofii Cheviakoff, zawierający niemal tysiąc stronnic, album pod prostym tytułem *Minimalism*³⁹ stanowi, wzbogacony o rozdziały obejmujące kontekst historyczny i kulturowy, przedruk hiszpańskojęzycznego *Minimalismo-Minimalista* z 2003 roku. Tu przedmiotowa kategoria rozciągnięta jest zarówno na pole sztuk plastycznych i architektury, wraz z architekturą wnętrz, jak i sztuki użytkowej (*design*) oraz projektowanie mody. Poszukiwaniom kryteriów minimalizmu przewodzi zasada mówiąca, że redukcja jest najczystszy gestem. Pilar Bonet, autor części traktującej o genezie, dotyka zagadnień *minimal artu*, europejskiej awangardy modernistycznej i oddziaływania minimalizmu na współczesność. Budowane analogie i skojarzenia wskazują na wieloznaczność i otwartość kategorii stosowanych przez autorów. Przyjęte zaś kryteria pozwalają objąć granicami przedmiotowego pojęcia zarówno drapacze chmur, proste wnętrza jak i techniczny detal. Dzięki temu wpływ któregoś z odmian minimalizmu odnajdywany jest zarówno w pracy Louisa Kahna jak i I.M. Pei⁴⁰, Tadao Ando, Jeana Nouvela, i – co wydaje się jednak już nadużyciem merytorycznym – Aldo Rossiego. Przytaczane argumenty klasyfikacji, takie jak geometryczność struktury, nowy poziom monumentalności, czystość jako atrybut rozumu – to raczej manipulacja słowami prowadząca jedynie do nadmiernej generalizacji znaczenia pojęcia. Wydaje się, że jedynie sprowadzenie terminu do kilku prostych i pojemnych kategorii pozwala umieścić pod tym samym hasłem minimalizmu obiekty takie jak przebudowa gospodarstwa w Raasdorf w Austrii grupy *Artec* o konotacji dekonstruktywistycznej, budynki biurowe pracowni Baumschlager&Eberle, stanowiące syntezę estetyki stylu międzynarodowego i współczesnej technologii oraz Francuską Bibliotekę Narodową z Paryża Dominique Perraulta.

Pojęcie minimalizmu do dziś nie jest jednoznacznie osadzone w języku krytyki. Na przykład w antologii Petera Gössela i Gabriele Leuthäuser *Architecture in the 20th Century* vol. I i II [Taschen, 2005], opisującej przekrojowo najważniejsze wydarzenia w architekturze w latach 1884–2004, nie występuje w ogóle powyższa kategoria jako wyodrębnienie jednorodnego zjawiska. Luis Barragán i Alberto Campo Baeza przywołani są w towarzystwie Aldo Rossiego i Mario Botty w rozdziale *Racionalne Południe (The Rational South)* jako architekci dążący do przywrócenia architekturze historyczności odebranej przez modernizm. Jest to klasyfikacja bliska kategorii regionalizmu krytycznego⁴¹. W części *The New Pleasure in Materials* Peter Zumthor oraz duet Herzog & de Meuron zostali umieszczeni wśród architektów, dla których

³⁸ Ruby Andreas, Sachs Angeli, Ursprung Philip, *Minimal Architecture*, Prestel Verlag, Berlin, London, New York 2003.

³⁹ Cheviakoff Sofia (ed.), *Minimalism. Minimalist*, KÖNEMANN, Tandem Verlag GmbH, 2006.

⁴⁰ Ilustracja piramidalnego wejścia do muzeum Luwru, I.M. Pei, 1989 [w:] *Ibidem*, s. 98.

⁴¹ Por.: Ryan Raymund, „Młodzi 2003 na świecie – Alfabet w zupie i filmowe potwory: motywy działania dziesięciu pracowni architektonicznych”, *Architektura-murator*, 5, 2003, s. 34.

w budynkach o ściśle określonym programie przestrzennym jakości materiałowe i fakturowe nabierają szczególnego znaczenia⁴².

W książce *Architecture Today* z 1997 roku James Steele, którego celem było zebranie i opisanie najważniejszych zjawisk w architekturze z okresu ostatnich trzydziestu lat dwudziestego wieku, poświęca minimalizmowi osobny rozdział, nadając mu rangę analogiczną do dekonstruktywizmu lub stylistycznego postmodernizmu. Korzeni minimalizmu poszukuje on w brytyjskim ruchu *Arts and Crafts*, dążeniach Williama Morrisa, filozofii i architekturze Miesa van der Rohe oraz w tendencjach redukcjonistycznych modernizmu. Spośród wielu wymienionych współczesnych przedstawicieli Steele najważniejszą rolę przypisuje Tadao Ando. Jego prace świadczyć mają o tym, że minimalizm wykracza poza przypisywaną mu artystyczną abstrakcję i redukcjonizm. Ponadto autor zauważa, iż pomimo wielu analogii między omawianymi pracami poszczególnych architektów, dorobek i dążenia każdego z nich należy rozpatrywać osobno. Argumentacja Steele'a jest dla każdego twórcy nieco inna i obejmuje relacje między abstrakcją a znaczeniem w architekturze, między wnętrzem a – zwłaszcza naturalnym – otoczeniem, dziedzictwo kulturowe, postawy etyczne i społeczne lub indywidualne intencje autorów. Ta różnorodność buduje obraz minimalizmu jako szerokiego ruchu wykraczającego poza samą architekturę. W tekście brakuje jednak czytelnych kryteriów klasyfikacji minimalizmu, które chroniłyby dobór przykładów przed zarzutem o przypadkowość. Na tle obiektów m.in. Ando, Pawsona, Frettona i Campo Baezy, dyskusyjny jest dobór niektórych prac Antoine Predocka lub Dominique Perraulta. Budynek paryskiej Biblioteki Narodowej został zakwalifikowany jako minimalistyczny jedynie „ze względu na prostotę i geometryczność formy oraz ściśle kontrolowaną paletę materiałów”⁴³.

Publikacje krajowych autorów podejmujących zagadnienie minimalizmu we współczesnej architekturze ograniczają się do konferencyjnych referatów i artykułów w prasie specjalistycznej. W trakcie przeglądu literatury nie natrafiono na przekrojowe opracowanie tematyki architektonicznego minimalizmu w języku polskim, a jednym z celów niniejszej rozprawy jest przynajmniej częściowe wypełnienie tej luki.

Marcin Brataniec w artykule wydanym już w 1996 roku w magazynie *Architektura-murator* opowiada się za szerokim, interdyscyplinarnym i wykraczającym poza stałe ramy czasowe, rozumieniem pojęcia minimalizmu. Odnosi się krytycznie do definicji zawężających znaczenie i odrzuca jednoznacznie interpretację obiektów współczesnej architektury jako rodzaju pewnego neominimalizmu, czyli bezpośredniego nawiązania do sztuki lat 60. lub początku dwudziestego wieku. „Uważam, że fenomen ten jest przejawem czegoś uniwersalnego, kolejną próbą podjęcia tematów nurtujących sztukę od zawsze”⁴⁴. Ideą porządkującą, obejmującą

⁴² Gössel Peter, Leuthäuser Gabriele, *Architecture in the 20th Century*, Volume 2, Taschen GmbH, Köln 2005, s. 438–451, 530–545.

⁴³ Steele James, *Architecture Today*, Phaidon Press Limited, London 1997, 2001, s. 132.

⁴⁴ Brataniec Marcin, „Architektura minimalizmu, czyli o porządku kontemplacji”, *Architektura-murator*, 5, 1996, s. 46.

różnorodne intencje twórców jest ograniczenie i redukcja środków wyrazu. Zauważa, że zawężanie genezy do postaci Loosa, Miesa van der Rohe czy *minimal artu* prowadzi do zubożenia kontekstu zjawiska. Co ciekawe, to nie punkt wyjścia do działań twórczych, który jest przez autora interpretowany przez pryzmat kultury dalekowschodniej, filozofii europejskiej, archaicznej kultury kontynentów amerykańskich połączonej z jakościami tamtejszego środowiska, lecz „efekt uproszczenia”, redukcja środków artystycznego wyrazu, wydaje się ostatecznie kryterium klasyfikacyjnym minimalizmu przyjętym przez Bratańca. Stąd pośród przedstawicieli wymienia on zarówno Ando i Campo Baez jak i Herzoga & de Meurona czy Nouvela oraz – w jakimś stopniu – Foster, Piano czy Grimshaw. Pojęcie minimalizmu nie jest więc tu przydatne jako kategoria klasyfikacyjna we współczesnej krytyce architektonicznej, lecz opisuje sumę postaw światopoglądowych o różnych korzeniach prowadzących do analogicznych efektów w sztuce, w tym architekturze. W konkluzji minimalizm postawiony jest w opozycji do ruchu i zmienności, w których Brataniec doszukuje się natury życia.

Podobnie problematykę ujmuje pięć lat później Tomasz Głowacki w referacie na sympozjum naukowe „Moda w architekturze”. We wstępie zarysowuje „minimalistyczny sposób myślenia [...] jako proces eliminacji czynników i form nieistotnych” prowadzący do wydobywania niesprecyzowanej „esencji rzeczy”⁴⁵. Genezę współczesnego minimalizmu, nazwanego „kierunkiem architektury lat dziewięćdziesiątych”, prowadzi od kanonicznego artykułu Adolfa Loosa⁴⁶, poprzez puryzm modernistów Bauhausu, Le Corbusiera czy Miesa van der Rohe, dorobek sztuki *minimal art* lat 60. i 70., do idei pustki w doktrynach filozoficzno-religijnych Dalekiego Wschodu: buddyzmu, taoizmu, shintoizmu i zen. Pośród źródeł dzisiejszego myślenia minimalistycznego wymienia także dziedzictwo kulturowe Europy, w tym ascezę zachodniego chrześcijaństwa. W tym szerokim ujęciu minimalizm ociera się zarówno o dążenia estetyczne, dotyczące wyglądu obiektu, jak i „próbę dotknięcia istoty i transcendencji życia” oraz arystotelesowskiej doskonałości. Dyskusyjne wydaje się powiązanie minimalizmu z redukcjonistycznym postrzeganiem rzeczywistości jako modelu poznania charakterystycznego dla kultury Zachodu⁴⁷.

Punkt widzenia praktyka architektury przedstawia Romuald Loegler w eseju „Architektura minimum – nieskomplikowane piękno”⁴⁸ zamieszczonym w antologii wydanej przez *Bunkier Sztuki* w 2002 roku. Odnajduje on jakości prostoty w dążeniu do rozwiązań idealnych, poszukiwaniu proporcji, skali, geometrii i światła, a nie w skrajnym utylitaryzmie czy pragmatyzmie. Rozległość kulturowa, kontekst i pole poszukiwań wydają się inspirowane wzmiankowanym już *Minimum* Pawsona.

⁴⁵ Głowacki Tomasz, „Minimalizm – moda lat 90. czy stałe poszukiwanie doskonałości i absolutu”, [w:] *Moda w architekturze. Materiały VI sympozjum. Rybna 2001*, Wydawnictwo Sympozjalne KUiA PAN, Gliwice 2001, s. 75–79.

⁴⁶ Loos Adolf, *Ornament und Verbrechen* [...].

⁴⁷ Więcej o redukcjonizmie w rozdziale 4.2.9.

⁴⁸ Loegler Romuald, „Architektura minimum – nieskomplikowane piękno”, [w:] Adam Budak (red.), *Co to jest architektura? Antologia tekstów*, Bunkier Sztuki Galeria Sztuki Współczesnej, Kraków 2002, s. 312–319.

Anna Mielnik w artykule „Minimalizm na granicy”⁴⁹ istotną rolę architektury minimalistycznej dostrzega w intelektualnej penetracji granicy pomiędzy obszarami dzisiejszej architektury i sztuki, których definicyjne różnice determinowane są, według autorki, przez kategorie użytkowości i pragmatycznej funkcjonalności. Taka konstrukcja sugeruje, że minimalizm w architekturze rezygnować by miał z pewnych aspektów użyteczności na rzecz jakiegoś rodzaju idealizacji rzeczywistości adekwatnej raczej dla świata sztuki. Autorka nadaje wypowiedzi formę otwartą, nie zajmuje kategorycznych stanowisk, poszukując jedynie pola badań zjawiska na „styku pojęć”, a przyjęte znaczenia minimalizmu odnosi do wielu zagadnień współczesnej kultury.

Przekrojowa próba odniesienia się do przedmiotowego zjawiska w polskiej prasie podjęta została w numerze 3/2004 miesięcznika *Architektura&Biznes*. Obejmuje zagadnienia historii i współczesności architektury i sztuki w kontekście minimalizmu. Zawiera wypowiedzi m.in. Marii Hussakowskiej, Ewy i Stefana Kuryłowiczów. Justyna Niewiara kreśli sylwetkę artysty Dana Grahama. Jerzy Ruszkowski pisze o twórczości Johna Pawsona i Claudio Silvestrina⁵⁰. Stanisław Ligas i Artur Szwancyber odnoszą się do manifestowanego w prasie znużenia minimalizmem lat 90. i powrotu do rozbudowanych form dekoracyjnych. Z obranego przez nich punktu widzenia kluczowe dla zjawiska są po raz kolejny zagadnienia redukcjonizmu, puryzmu, modernizmu, *minimal artu*, białego sześcianu, pustki i idealizmu reprezentowanego w historii sztuki (renesans, Ledoux)⁵¹.

Metoda wyrażania myśli nie zmienia jej istotnego sensu, forma wypowiedzi może jednak ów sens zagłuszyć, ukryć czy zdeformować. To teza wstępu artykułu Ewy i Stefana Kuryłowiczów. Dlatego architektura postrzegana jest tutaj jako forma wypowiedzi, metoda urzeczywistnienia myśli, zapisu jej sensu. Dobór środków wyrazu ma więc podstawowe znaczenie, a porażką architekta jest utrata sensu myśli. W tym ujęciu minimalizm widziany jest jako rodzaj postawy, która nie jest samoograniczeniem, trudnością, lecz świadomym wyborem. Wyborem wymagającym inteligencji twórcy zmagającego się z odkrywaniem sekretów i istoty przestrzeni jako tworzywa architektury. Autorzy dzielą współczesną, dobrą architekturę na trzy uogólnione kierunki motywowane różnymi rodzajami ekspresji formy, wynikającymi odpowiednio: z umiejętności współpracy z programem komputerowym, z powrotu do sprawdzonej, klasycznej symboliki, bądź też z wpływu wyrafinowanego minimalizmu⁵².

Minimalizm z perspektywy wzornictwa przemysłowego prezentuje Beata Bochińska w artykule „Minimalizm masowy” z 1999. Widziany jest on jako kategoria estetyczna o dość swobodnych kryteriach doboru, gdzie zbiór definiujący (desygnatów) zawiera m.in. szafkę, krzesło, kanapę, naczynia (w tym „zestaw cesarski” budzący

⁴⁹ Mielnik Anna, „Minimalizm na granicy”, [w:] *Czasopismo Techniczne Architektura*, Z. 8-A, numer specjalny: *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Granice architektury*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, 2003, s. 241–246.

⁵⁰ Ruszkowski Jerzy, „Bezręczowość”, *Architektura&Biznes*, 3, 2004, s. 36–41.

⁵¹ Ligas Stanisław, Szwancyber Artur, „Koniec minimalizmu”, *Architektura&Biznes*, 3, 2004, s. 28–35.

⁵² Kuryłowicz Ewa, Kuryłowicz Stefan, „Minimalizm – świadomy wybór”, *Architektura&Biznes*, 3, 2004, s. 46.

dekoracyjne skojarzenia), czy stanowisko komputerowe o charakterystycznej w tym czasie, „obłej” stylistyce koncernu *Apple*. Specyfika ujęcia, odnosząca się do aspektów wizualnych przedmiotów, ujmowanych w kontekście płynnej charakterystyki kultury współczesnej, prowadzi do konkluzji, że minimalizm jest kolejną stylizacją estetyczną, stanowiącą ideologiczny „balsam” dla sumienia „zamożnej Europy”. Autorka przeciwstawia ascezę i ubóstwo materialne, czyli teoretycznie jakości niesione przez stylistykę prostoty, rzeczywistej wysokiej wartości komercyjnej produktów oznaczonych etykietą minimalizmu. Ostatecznie, w jej ocenie, „[m]odny minimalizm stał się eleganckim stylem snobów”⁵³.

1.4.2. KRYTYCZNE OMÓWIENIE DOTYCHCZASOWEGO STANU BADAŃ

Wydania albumowe kreują wizualny charakter zjawiska współczesnego minimalizmu. Podkreślany jest on w poniekąd specyficznych sformułowaniach przewijających się w wydawniczych komentarzach promocyjnych. Album staje się jednoznacznie „wizualną podróżą” przez najbardziej spektakularne minimalistyczne domy ostatnich lat, łączone ich jasnością, prostotą i duchowością⁵⁴. To przewodnik po architektonicznym stylu⁵⁵, który jednak nie przemija jak inne mody. Album ilustrowany wyrafinowanymi fotografiami przedstawia minimalizm jako rodzaj architektonicznej estetyki⁵⁶ lub jeden z najbardziej popularnych motywów (*themes*) projektowania wnętrz⁵⁷. W recenzji do *Minimalism DesignSource* [2004] zawarta jest refleksja, że termin minimalizm na polu architektury nie zawsze był używany w pozytywnym znaczeniu i dziś też może być niejasny i dwuznaczny. Problem upatrywany jest tu w użyciu słowa w definicjach twórczego nurtu, szkoły czy trendu, gdy w istocie powinno być odnoszone właśnie do estetyki⁵⁸.

Pojęcie *minimalizmu* na polu teorii architektury nie jest usystematyzowane, a przegląd literatury ukazuje szeroki zbiór znaczeń nim objętych. Niemal każde z powyżej prezentowanych stanowisk próbuje inaczej akcentować istotne cechy zjawiska. Ponadto spory teoretyków, dotyczące szczegółowych zagadnień, nie mają tak szerokiego pola oddziaływania jak profesjonalna fotografia architektury. Prowadzi to do subiektywności, dowolności stosowania i stałego rozszerzania znaczenia kategorii, a za tym utratę jej przydatności na polu teorii architektury, a w konsekwencji w procesie dydaktycznym. Nie znajdziemy jednoznaczności w kwestii zakresu czasowego współczesnego minimalizmu w architekturze, jego potencjału i przyszłości. Nie są jasne ani geneza zjawiska, ani pole oddziaływania. Jako kryterium klasyfikacji i doboru przykładów reprezentatywnych najczęściej przyjmowane są proste jakości wizualne

⁵³ Bochińska Beata, „Minimalizm masowy”, *Architektura-murator*, dod. spec.: *design*, 10, 1999, s. 8–12.

⁵⁴ Oriol Anja Llorella, *New Minimalist Houses*, Collins Design, 2006, <http://www.harpercollins.com>.

⁵⁵ Cuito Aurora, *Minimalist Spaces: Housing. Commercial Spaces. Offices and Public Buildings*, HBI, Barcelona 2001.

⁵⁶ Petterson Eduard, *New Minimalist Architecture*, Collins Design, New York 2004.

⁵⁷ Nasple Jaume, Asakura Kyoko, *Inside MNM: Minimalist Interiors*, Harper Design, Scranton, USA, 2004.

⁵⁸ Castillo Encarna, *Minimalism DesignSource*, HarperCollins Publishers, New York 2004.

architektury. Często poszczególne zjawiska historyczne, np. modernizm, styl międzynarodowy, *minimal art*, ukazywane są niemal jako ciągły proces rozwoju estetyki negującej tradycyjnie rozumianą dekoracyjność. **Okazać się może jednak, że mowa jest tu o różnych w istocie zjawiskach, wykazujących jedynie analogię jakości wizualnych.** Ta kwestia będzie przedmiotem rozważań kolejnego rozdziału, obejmującego zagadnienie definiowania minimalizmu w architekturze współczesnej.

1.4.3. OCENA STANU BADAŃ. PODSUMOWANIE

Minimalizm w publikacjach dotyczących architektury współczesnej to kategoria niejednoznaczna lub wieloznaczna, zarówno w zakresie jej definicji, źródeł, jak i tworzenia zbiorów przykładów reprezentatywnych. Dzisiejsza krytyka architektoniczna kieruje uwagę na wizualne aspekty obiektów, a kolejno odnajdywane analogie stale rozszerzają zakres znaczeniowy terminu. Jednoznaczna dyskusja przy użyciu pojęć o charakterze otwartym nie jest możliwa, gdyż poszczególne głosy dotyczą w istocie różnych zagadnień. Współczesny pluralizm metodologiczny utrwała ten stan rzeczy.

1.5. PODSUMOWANIE ROZDZIAŁU W JĘZYKU ANGIELSKIM

INTRODUCTION

Despite inconsistency in terminology or, perhaps, just thanks to the openness and broadness of its definition, the term *minimalism* accompanies many creative activities today in, among other things, visual arts, design, fashion, theatre, poetry, music and architecture. Being the term used for the aesthetic evaluation of visual quality, minimalism has also been filtering through every-day language. Consequently, its constantly broadened semantic capacity triggers the need for increasingly simplified and superficial criteria of its classification.

The departure point for this book was a tendency observed both in architectural criticism and common use, namely the equals sign placed between architectural minimalism as such and its visual aspect, which definitely restricts the former. Almost every formal or stylistic simplicity is being inscribed within a certain wide trend of minimalism, the simple look of an architectural piece has become the basic criterion for its classification. The notion of *minimalism* has become the magic word, applied for the increase of the commercial value of architecture itself, as well as interior and product design. This tendency has been sustained by the speciality press and by album publishers, featuring photographs of sublime forms. As a result, the impact which minimalism makes is restricted to the visual appearance only, leading to its quick over-exploitation and rejection as a wider approach and a world view which intends to contribute to the quality of contemporary architecture by a set of positive qualities. The difficulties with the description of the entire phenomenon of minimalism are caused by the vague definition of the notion itself or, rather, its equivocal

application. The writer hereof believes that the present interpretations of the genesis of the narrowly understood "minimalism" are insufficient because the genesis of minimalism goes beyond the modernity of twentieth-century architecture as well as *minimal art* itself.

The intellectual impact of minimal architecture has been reduced to its visual effect, which became the fashion of the late 1990s. The aesthetics of formal and material self-restraint, occasionally appearing in the early 1990s, still seems to be dominating in the architectural practice of the first years of the new century. This fashion has influenced solutions pertinent to form, material, the character of details and interior arrangement, notwithstanding what particular designers declare about the genesis of their creation.

The basic object of this dissertation is to discuss three basic issues. The first of them is the collection of, discussion on and generalisation of the readings of the term "minimalism" appearing throughout the theory and practice of contemporary architecture. The second is an attempt at proving that the visual appearance as the basic criterion for the classification of an architectural object, and consequently architecture as a whole, is erroneous. The second issue is linked to the third one, where the writer tries to establish whether it is possible at all to single out minimalism in its narrow meaning as the method for creation where intention and essence almost totally exceed the visual aspect of architecture.

The reasoning included herein is written as a doctoral dissertation. Therefore, the first chapter includes the necessary basic information, such as the formulation of the problem, objectives, thesis, the scope and presumptions of the whole work, and the temporal and spatial delimitation of analysed architectural pieces. The discussion here is preceded by the formulation of simplified definitions and basic notions used herein, along with the preliminary survey of topical literature, limited here to the issues of minimalist theory and practice in contemporary architecture.

The whole is intended to prove three theses:

- A. A minimalist piece of architecture expresses its creator's pursuit of materialising a characteristic world view in his work.
- B. It is possible to determine the characteristic features of the minimalist creative method.
- C. The aesthetic (visual) factor is insufficient to achieve a minimalist quality in an architectural object (the quality of this object is determined by extra-visual criteria).

In the light of the above, the main objective of this book is to single out those aspects of minimalism which are independent of the visual quality of architecture and to search for the meanings of the term "minimalism" in contemporary architectural theory and criticism.

The notion of "minimalism" in the field of architecture has not been systematised and a review of literature reveals a wide classification of meanings which the notion embraces. Yet, the theoretical discourse on particular interpretations of the notion does not have as wide an influence as the professional photography

of architecture does. Consequently, the notion is viewed subjectively and applied haphazardly, its scope being constantly broadened and, consequently, deprived of its usefulness for architecture theory and didactics. One will not be able to find an unequivocal solution for the temporal scope of contemporary minimalism in architecture, its potential and possible future; neither the genesis of this phenomenon nor the fields of its influence are clear. Having the visual quality as the basic determinant for the selection and classification of representative features, *minimalism* in publications on contemporary architecture becomes a vague and unequivocal category in respect of its definition, sources and sets of specimens. Often, particular historical phenomena, e.g. modernism, International Style and minimal art, are presented as an almost continual process in the development of aesthetics, negating the traditionally understood decorativeness. Today's architectural criticism focuses on the looks of objects, while consecutively discovered formal and/or historical analogies have constantly spread the semantic capacity of the notion. Any unequivocal discourse using open notions is impossible because particular voices actually pertain to different questions. Contemporary methodological pluralism only reinforces the existing state of things.

2. UJĘCIE TEORETYCZNE

2.1. UJĘCIA DEFINICYJNE ZJAWISKA

Niedogodność związana z próbą definiowania *minimalizmu* w architekturze jest analogiczna do losów kategorii, których znaczenie jest rozszerzane w trakcie ich funkcjonowania. W wyniku tego procesu tracą one swoje klasyfikacyjne znaczenie, o ile w ogóle je miały. Symptomatyczne są przykłady szeroko stosowanych w krytyce architektonicznej pojęć *modernizmu* czy *postmodernizmu*, których ramy czasowe, przestrzenne czy nawet stylowe są wciąż przedmiotem dyskusji i polemiki naukowej. Powyższe spostrzeżenie przywodzi na myśl pytanie o sens ostatecznego definiowania znaczeń. Jednak zaniechanie prób konkretyzacji pojęć prowadzi do powstawania dalszych rozbieżności, a przez to trudności w formułowaniu jednoznacznych dla odbiorców komunikatów. Toteż jednym z zadań niniejszej rozprawy będzie ponowna analiza i próba uszczegółowienia znaczenia przedmiotowej kategorii.

2.1.1. POJĘCIE *MINIMALIZM* NA POLU TEORII SZTUKI. PRZEGLĄD DEFINICJI. GENEZA POJĘCIA *MINIMAL ART*

Pojęcie *minimalizm* kształtowane było przez krytyków sztuki w latach 60. i późniejszych podczas dyskusji nad twórczością grupy nowojorskich artystów tamtego okresu. Proces ów nie został właściwie zakończony, a temat szeroko traktuje Maria Hussakowska⁵⁹. Niemalże w rozbawienie wprowadza autorkę cytata z Davida Batchelora: „Problem z minimal artem polega na tym, że nigdy go nie było. Co więcej, większość artystów (...) uważa go za pozbawiony znaczenia lub najgorszy z możliwych, wprowadzający same nieporozumienia”⁶⁰. Sam termin usankcjonowany zostaje w artykule Richarda Wollheima „Minimal Art”, opublikowanym w *Arts Magazine* w roku 1965, gdzie dowodząc tezy, iż minimalizacja treści artystycznych objawiała się w wielu pracach na przestrzeni przeszłego pięćdziesięciolecia, nie przytacza – o dziwo – jako przykładu żadnego z dzieł artystów objętych w latach następnych tytułową kategorią. Wollheim opiera się na analizie dokonań neodadaistów, czy Ada Reinhardta i Marcela Duchampa⁶¹. Hussakowska wskazuje dzisiejsze dwojakie rozumienie pojęcia na polu teorii sztuki: jako opisujące kierunek w rzeźbie i malarstwie, który narodził się w latach 60. w środowisku nowojorskiej awangardy i stracił nośność około roku 1968, lub w ujęciu szerokim – jako „pewną tendencję, sposób myślenia o sztuce występujący od końca lat dwudziestych”. Przyjęcie szerokiego rozumienia minimalizmu stawia wśród jego prekursorów awangardowych artystów działających

⁵⁹ Hussakowska, co ciekawe, rozpatruje *minimal art* od strony motywacji twórców, ciężaru i roli krytyki artystycznej, a także relacji towarzysko-społecznych i strategii komercyjnych w nowojorskim świecie sztuki w latach 60. i późniejszych. Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych...*, s. 8-15.

⁶⁰ Batchelor David, *Minimalism*, London 1997 [za:] Hussakowska, *ibidem*.

⁶¹ Marzona Daniel, Grosenick Uta (red.), *Minimal Art*, Taschen GmbH, Köln 2004, s. 6.

w okresie przemian społeczno-politycznych w Rosji w okresie międzywojennym. Kazimierz Malewicz już na przełomie lat 1915/16 nawoływał do uwolnienia się spod tyranii przedmiotów⁶². W wydany w 1927 roku przez Bauhaus skrypcie pisze: „Z suprematycznego punktu widzenia zjawiska świata przedmiotowego są same w sobie bez znaczenia; istotne są doznania jako takie [...]”⁶³. Franco Bertoni pisze, że słowo minimalizm zostało po raz pierwszy użyte jako termin artystyczny w roku 1937 przez artystę Johna Grahama (pseudonim przyjęty przez Ivana Dąbrowskiego po emigracji do Stanów Zjednoczonych): „Minimalizm jest redukowaniem malarstwa do minimalnej ilości składników w celu odkrywania ostatecznego, logicznego przeznaczenia malarstwa w procesie abstrakcji”⁶⁴. Niemniej Maria Hussakowska przytacza słowa innego rosyjskiego emigranta – Davida Burliuka z roku 1929: „obrazy minimalistyczne są w pełni realistyczne – ich przedmiotem staje się sam obraz”. Dalszego rozwinięcia należy szukać w postawach i postulatach awangardy konstruktywistycznej, Roberta Morrisa („prostota kształtu nie musi równać się prostocie doświadczenia”), Miesa van der Rohe („mniej znaczy więcej”), w obiektach *ready-made* wspomnianego Duchampa, czy czarnych obrazach Ada Reinhardta. Ostatecznie cechy minimalizmu w szerokim ujęciu zawierają się między innymi w realistycznym, przedmiotowym ujęciu dzieła sztuki (przedmiotem przedstawienia obrazu staje się sam obraz), ograniczaniu możliwości odniesień skojarzeniowych oraz, co ważniejsze, kwestionowaniu modernistycznego ujęcia dzieła sztuki i kategorii jego wartościowania⁶⁵.

Minimal art jako nazwa dla ograniczonego czasowo i przestrzennie zjawiska w sztuce obejmuje twórczość m.in. Carla Andre, Dana Flavina, Donalda Judda, Sol LeWitta, Roberta Morrisa i innych. Odcinali się oni deklaratywnie od związków z awangardą europejską lat 20. i odrzucali definitywnie kryterium oryginalności w wartościowaniu dzieła sztuki. Przedmiotem zainteresowania artystów *minimal artu* była, prócz poszukiwania, a także przesuwania istoty i granic sztuki, fizyczna egzystencja obiektów, ich materialność (marksizm), ich neutralność, odrzucenie jednostkowej ekspresji i dwuznaczności, wydobywanie relacji obiektu z przestrzenią i odbiorcą oraz negacja ich stereotypowego rozumienia, przełamanie modelu artysty jako postaci wyjątkowej i unikatowej (robotnicy sztuki), poszukiwanie najbardziej uniwersalnego języka sztuki. Jako zbiór postaw pewnej grupy twórców był to ruch o zintelektualizowanym charakterze, którego rozważania kontynuowane były w ramach sztuki konceptualnej.

⁶² Jak wielu artystów awangardy modernizmu Malewicz chciał za pomocą zasad sztuki suprematycznej zbudować nowy, uporządkowany „Wszechświat”. Zresztą jego postawa skłania do stwierdzenia, że dążył on do stworzenia nowego ruchu o charakterze niemal sakralnym. Por: Żebrowska Anna, „Samotny czarny kwadrat”, *Gazeta Wyborcza* nr 30, dod. *Gazeta Świąteczna*, wyd. z dn. 05.02.2005, s. 24–25.

⁶³ Malewicz Kazimierz, *Sztuka bezprzedmiotowa*, tyt. oryginału: *Die gegenstandslose Welt*, tłum.: Stanisław Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 65.

⁶⁴ „Minimalism is the reducing of painting to the minimum ingredients for the sake of discovering the ultimate, logical destination of painting in the process of abstracting”. Graham John, *System and Dialectics of Art*, Baltimore, 1971, s. 115 [za:] Bertoni, *op. cit.*, s. 8.

⁶⁵ Hussakowska, *op. cit.*, s. 236.

Uogólnione znaczenie terminu, w odniesieniu do sztuk wizualnych, podaje Maria Hussakowska na podstawie opracowań Frances Colpitt oraz Gregory'ego Battcocka. Colpitt wyróżnia *minimal art* jako termin opisujący grupę dzieł sztuki powstałych w latach 1963–68, których układy kompozycyjne zostały sprowadzone do minimum oraz pojęcie *Minimalizm*⁶⁶ odnoszące się do „artystów, których sztukę łączą filozoficzne przesłanki języka abstrakcji i zasad kompozycyjnych w konstruowanych obiektach”⁶⁷, a więc związane z postawą twórczą. Battcock, we wstępie do redagowanej przez siebie antologii tekstów, przedstawia *minimal art* jako: (1) nazwę nowego stylu w rzeźbie, (2) rodzaj dociekań nad własnościami relacyjnymi dzieła oraz (3) kierunek w sztuce⁶⁸.

„Historia sztuki świata” Hugh Honoura i Johna Fleminga przedstawia *minimalizm* jako kierunek wpisany w nurt eliminacji ze sztuki pracy ręki od Malewicza i Duchampa po sztukę konceptualną.⁶⁹ Piotr Krakowski w rozdziale „Sztuka oparta na technologii” książki *O sztuce nowej i najnowszej* umiejscawia minimalizm w grupie kierunków określanych mianem abstrakcji „pomalarskiej” i abstrakcji „porzeźbiarskiej”, obecnych w sztuce amerykańskiej po roku 1960, stanowiących reakcję na abstrakcyjny ekspresjonizm⁷⁰.

Według Philipa Ursprunga *minimal art* jest jednak odosobnionym, co podkreśla z naciskiem, fenomenem amerykańskim, odcinającym się deklaratywnie od dorobku sztuki europejskiej. Przytaczając Donalda Judda: „Nie jestem zupełnie zainteresowany sztuką europejską (...)”, genezy ruchu doszukuje się w nagłym rozwoju ekonomicznym, społecznym, kulturalnym Stanów Zjednoczonych dekady lat 60. Stąd, pisze Ursprung, łączenie istoty *minimal art* z pojęciem redukcji jest nieporozumieniem. Sztuka ta była ilustracją amerykańskiej potrzeby dążenia do ekspansji przestrzennej i kulturowej oraz wynikającej z tego konieczności oznaczania nowych terytoriów. Obrazowała przejście od sztuki dwuwymiarowej do przestrzennej i od pojęcia obiektu do otoczenia, co charakteryzowało ówczesną logikę artystyczną. Terminy kompozycji czy równowagi (balance) zostały wykreślone ze słownika minimalistów. Relacje między komponentami dzieła były pomijane w przeciwieństwie do relacji z otoczeniem. Jak mawiał Robert Morris, składnikami *minimal art* są: symetria, brak śladów indywidualnego procesu twórczego, abstrakcja, niehierarchiczny układ elementów, nieantropomorficzne kierunki, całościowość. Wracając do kontekstu społecznego widzi Ursprung *minimal art* jako ponowne zjednoczenie sztuki i społeczności wokół euforii nad gwałtownym wzrostem i możliwościami dawanymi przez nowe technologie. Tym razem społeczności konsumpcyjnej, zainteresowanej jedynie nowinkami, wywierającej presję na artystów, aby nieustannie aktualizowali swą twórczość, przywołując za Brianem O'Doherty,

⁶⁶ Pisane wielką literą.

⁶⁷ Colpitt Frances, *Minimal Art...*, [za:] Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych*, s. 12.

⁶⁸ Hussakowska, *op. cit.*, s. 15.

⁶⁹ Honour Hugh, Fleming John, „Minimalizm i sztuka konceptualna”, w: *Historia sztuki świata*, tyt. org. *A World History of Art*, red. edycji polskiej: Izabela Kunińska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2002, s. 849–851.

⁷⁰ Krakowski Piotr, *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981, s. 28.

niczym producenci samochodów (forced the artists to frequently alter their production like car manufacturers)⁷¹.

Sofia Cheviakoff pisze, że spuścizna minimalizmu, jak również *pop artu*, to dwa wielkie symbole kryzysu estetycznego, jaki przeniknął rzeczywistość połowy dwudziestego wieku. Niemniej minimalizmu nie należy postrzegać jako stylu w sztuce, lecz raczej jako konceptualne i techniczne *narzędzie* kształtowania przestrzeni⁷².

W albumowym przeglądzie nurtów sztuki użytkowej „Design XX wieku. Główne nurty i style we współczesnym designie” Lakshmi Bhaskaran zauważa, że kategoria minimalizmu, wyrosła ze sztuki późnych lat sześćdziesiątych, odnoszona jest obecnie do wszystkich dziedzin sztuki, wymieniając muzykę, wzornictwo, architekturę oraz modę. Charakter minimalizmu określa „nacisk na proste formy i brak hierarchii między elementami”. Ponadto, pomimo usytuowania głównej fazy minimalizmu w latach 70., wśród przedstawicieli, prócz Andre, Flavina i Judda, wymienieni są architekci: Barragán, Fronzoni, Ando, Pawson, Silvestrin i Zumthor⁷³.

Obraz problemu określoności definicji dopełnia kategoria *postminimalizmu*. Jako naturalna konsekwencja relatywizacji aparatu pojęciowego pojawiła się już na początku lat siedemdziesiątych i charakteryzuje się analogiczną niejasnością. Stosowana była więc jako dookreślenie sztuki powstałej w kręgu *minimal art*, ale w czasie późniejszym, jako nazwa dobrze ilustrująca odmienność sztuki bliskiej konceptualizmowi, lecz o bardziej sensualnym charakterze oraz – najczęściej – jako kategoria przyporządkowana działaniom kobiet artystek, które „feminizowały materialne dzieła minimalizmu”⁷⁴.

„Tak jak wszystkie etykiety porządkujące sztukę, a uwaga ta dotyczy szczególnie sztuki współczesnej, również i *minimal art* jest czymś więcej niż tylko kierunkiem wykorzystującym zredukowane formy plastyczne”⁷⁵, a jego oddziaływanie na współczesność jest bezdyskusyjne. Minimalizm, jako nazwa dla rodzaju szczególnej wrażliwości, prócz sztuk wizualnych i architektury, przenika takie dyscypliny twórcze jak muzyka, teatr, balet, kino, a także modę, wzornictwo przemysłowe, architekturę wnętrz⁷⁶. Dzisiejsze powszechne zastosowanie terminu minimalizm zauważa w swojej monografii z 1993 roku Edward Strickland stwierdzając, że „w dalszym ciągu nikt właściwie nie wie, jak go definiować. Teraz jest nie tylko rozpoznawalny, ale stał się również dostrzegalny na różnych frontach – kiedyś wywrotowy, wręcz rewolucyjny,

⁷¹ Ursprung Philip, „Minimalism and Minimal Art” [w:] Ruby, Sachs, Ursprung, *Minimal Architecture*, Prestel Verlag, Berlin, London, New York 2003.

⁷² Cheviakoff Sofia [ed.], *Minimalism. Minimalist*, s. 82.

⁷³ Bhaskaran Lakshmi, *Design XX wieku. Główne nurty i style we współczesnym designie*, tłum. Paulina Broma, ABE Marketing, Warszawa 2006, s. 200–203. Wydanie o charakterze encyklopedycznym, obejmujące historię sztuki użytkowej XX wieku, ze względu na przyjętą formę publikacji, jest obarczone wieloma uproszczeniami. Owe uproszczenia bywają przenoszone na wydania albumowe.

⁷⁴ Hussakowska, *op. cit.*, s. 11.

⁷⁵ Włodarczyk Wojciech, „W poszukiwaniu istoty. Minimal-art i konceptualizm”, [w:] Włodarczyk Wojciech (red. nauk.), Kunińska Izabela (red.) *Sztuka świata*, tom X, tyt. org. *Historia del Arte*, Salvat Editores, Barcelona 1990, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996, s. 152–155.

⁷⁶ Cheviakoff Sofia, „Minimalism: Introduction”, [w:] Cheviakoff Sofia (ed.), *Minimalism. Minimalist*, Tandem Verlag GmbH, 2006, s. 18.

został oswojony na skutek spowodowanej upływem czasu akceptacji⁷⁷. Proces ten stał się wynikiem aneksji pojęcia przez kulturę masową i wzrostu prestiżu estetyki o minimalistycznym charakterze wizualnym.

Inny punkt widzenia przedstawia przywoływany wcześniej Philip Ursprung, dla którego minimalizm nie jest pojęciem opisującym zjawisko historyczne. W zależności od punktu widzenia może być interpretowany zarówno jako „bastion przeciwstawiany upadkowi wartości modernistycznych lub jako etykieta dla nowości, jako symbol amerykańskiego triumfu lub jako kontynuacja tradycji europejskiej”. Dlatego minimalizm nabiera wielu znaczeń i w najogólniejszym ujęciu stanowić może podstawę dla ciągłej dyskusji toczonej wokół „nowych i starych wartości artystycznych”, wokół zmagania między kulturami amerykańską i europejską, czy relacji architektury i sztuki⁷⁸.

Dwutorowość funkcjonowania pojęcia na płaszczyźnie teorii sztuki, zaobserwowana przez Hussakowską, pozwala na rozróżnienie: (1) szerokiego, jak stwierdza autorka, „nonszalanckiego” stosowania terminu, „w którym sens kontekstowy spychany jest na margines, a nazywa się tak wszystko, co pozbawione ozdobników, wzbogacających detali: od wystroju wnętrz, poprzez modę, do zjawisk w obszarze sztuki galeryjno-muzealnej i muzyki z pogranicza muzyki poważnej”⁷⁹ oraz (2) intencji zawężania znaczenia w języku profesjonalnej krytyki. Owa prawidłowość znajduje swą analogię na polu teorii architektury. **Dlatego na potrzeby niniejszej pracy poczynione zostanie rozróżnienie na architekturę minimalistyczną, z jej teoretycznymi i ideowymi konsekwencjami, oraz pojęcie estetyki o charakterze minimalistycznym**, którego zastosowanie pozwoli na objęcie zjawisk będących wynikiem oddziaływania minimalizmu, a także jego potocznego, czyli w gruncie rzeczy wizualnego, rozumienia.

Dalsze rozważania nad szczegółowym rozumieniem powyższych zjawisk prowadzone będą w części podejmującej relacje genezy minimalizmu w architekturze i sztuki *minimal art*. Ze względu na przenikanie się różnych dyscyplin sztuki w latach 60. i 70. termin *minimalizm* pojawia się także, z mniejszym lub większym uzasadnieniem, w opisie zjawisk występujących w muzyce – zamiennie z *muzyką repetycyjną* Philipa Glassa czy Steve’a Reicha, w tańcu, teatrze, literaturze, fotografii, kinie czy modzie⁸⁰ i zdarzeniach z pogranicza dyscyplin. Zagadnienia te zostaną jednak w dalszych rozważaniach pominięte lub będą jedynie wzmiankowane.

2.1.2. MINIMALIZM W SZTUKACH WIZUALNYCH. PODSUMOWANIE

Powyższy rozdział zaledwie dotyka problematyki definiowania znaczenia słowa *minimalizm*. Spojrzenie przez pryzmat sztuk wizualnych, głównie malarstwa i rzeźby, zostało przyjęte ze względu na historyczne pierwszeństwo wprowadzenia terminu

⁷⁷ Strickland Edward, *Minimalism: Origins*, Bloomington 1993, [za:] Hussakowska, *Minimalizm w sztukach...*, s. 9.

⁷⁸ Ursprung, *op. cit.*, s. 13.

⁷⁹ Hussakowska, *op. cit.*, s. 10.

⁸⁰ Bertoni Franco, *op. cit.*, s. 6.

do słownika krytyki. Już ten zarys pozwala na wykazanie z jednej strony faktu szerokiej penetracji zjawisk z nim związanych oraz braku ostrości znaczenia. W opracowaniach anglojęzycznych *minimalism* jak i *minimal art* pisane są bądź wielką literą jako nazwy własne np. kierunku w rzeźbie zaliczanego do neoawangardy lat 60., bądź bez wyróżnienia jako opis ogólnej tendencji. W skrócie można wymienić następujące znaczenia słowa *minimalizm* na polu teorii i historii sztuki, m.in.:

- a. nazwa rodzaju *tendencji*, sposobu myślenia o sztuce obejmujące wszelkie dążenia do minimalizacji treści artystycznych – jest to rozumienie szerokie [Hussakowska, Colpitt];
- b. rodzaj *metody* twórczej opartej na eksplorowaniu własności relacyjnych dzieła [Battcock, Cheviakoff];
- c. *kierunek* w sztuce [Battcock, Honour, Fleming, Krakowski];
- d. nazwa nowego *stylu* w rzeźbie [Battcock];
- e. *kierunek* w rzeźbie i malarstwie w latach sześćdziesiątych, zamiennie z *minimal art* – rozumienie zawężone do historycznego zjawiska [Hussakowska];
- f. *grupę dzieł sztuki* powstałych w latach 1963–68, zamiennie z *minimal art* [Colpitt];
- g. ponadto podkreślana jest albo niemożliwość zdefiniowania niniejszego pojęcia [Strickland], albo jego szkodliwość prowadząca do nieporozumień zamiast wyjaśnień [Batchelor].

Szczególnie warte uwagi wydaje się podejście Ursprunga, który analizując wieloznaczność terminu nie poszukiwał jednoznacznego zjawiska historycznego. Przeprowadzone przez niego porównanie kategorii wartościowania wynikających z różnych punktów widzenia pozwoliło wykazać genezę relatywizacji znaczenia.

W języku polskim nie zostało postawione jednoznaczne wyróżnienie terminologiczne kierunku *minimal art* jako odrębnego zjawiska. Pozostaje się przy formie angielskiej, a jedynym zamiennikiem dla tego określenia jest *minimalizm*, z rzadka uzupełnione o zakres, tj. sztuki wizualne. Jest to jeden z powodów dalszej utraty wyrazistości słowa *minimalizm* jako pojęcia. Najlepszym uogólnieniem, na obecnym stanie badań, wydaje się rozróżnienie proponowane przez Hussakowską, czyli podział na ogólną *tendencję* w znaczeniu z punktu *a.* oraz autonomiczny, określony stałymi już ramami czasowymi, *kierunek* w znaczeniu punktów *e.* i *f.* Jak wskazuje Ursprung, relacja między tymi znaczeniami pozostaje otwarta.

2.1.3. MINIMALIZM W ARCHITEKTURZE. PRZEGLĄD DEFINICJI

Wystarczy nawet pobieżne spojrzenie na zastosowanie terminu *minimalizm* w języku krytyki architektury, by wykazać jego nieprecyzyjność i niemal nieograniczoną pojemność. W wyniku nagłej popularności na przestrzeni ostatnich lat, właściwie każdy, co jest zrozumiałe, związany profesjonalnie z dziedziną architektury, może nadawać pojęciu indywidualne znaczenie. Trudności pojawiają się przy próbach

ujęć obiektywizujących. Najprostsze wydaje się przypisanie minimalizmowi własności przynależnych *kierunkowi* czy *ruchowi* o autonomicznej charakterystyce estetycznej. Zamiennie pojawia się określenie *styl*. Brak dostatecznych przesłanek czy może perspektywy czasowej dla tak dalece idących wniosków prowadzi najczęściej do, nieuprawnionego zdaniem autora, rozumienia minimalizmu jako prostej kontynuacji czy odłamu ruchu modernistycznego. W innym ujęciu minimalizm to rodzaj *postawy* twórczej, w wąskim znaczeniu manifestowanej poprzez praktykę pewnej grupy architektów współczesnych, lub szerzej, próba urzeczywistniania na płaszczyźnie twórczej specyficznej postawy światopoglądowej człowieka.

Sam termin, niekoniecznie zjawisko nim opisywane, przeniknął do architektury z języka teorii sztuki. W związku z tym obarczony jest zarysowanymi w poprzednim rozdziale konotacjami. Dyskurs, dotyczący jedynie obszaru ściśle rozumianych sztuk wizualnych przechodzi na pole teorii architektury wraz z całym bagażem relatywizmu i bogactwa znaczeń; ponadto jest na tym polu rozszerzany. Na przykład: Philip Jodidio, redaktor serii albumów *Architecture NOW!*, posłużył się bliżej niesprecyzowaną zbitką *neominimalistyczny modernizm*⁸¹ w podpisie jednej z ilustracji budynku autorstwa Koena van Velsena. Jak zobaczymy poniżej pojęcie funkcjonuje różnorodnie – od nazwy ogólnej tendencji estetycznej, poprzez styl, modę z pewnym kanonem elementów, po rodzaj postawy twórczej.

Naturalne jest rozpoczęcie przeglądu definicji fachowych od pozycji słownikowej, na przykład *The Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture* Johna Fleminga, Hugh Honoura i Nikolausa Pevsnera z roku 1999, wydanie piąte. Pojęcie *minimalist architecture* wywiedzione jest tu bezpośrednio od sztuki *minimal art* lat 60. z zaznaczeniem, iż architektura minimalistyczna nie pojawiła się przed latami 80. i nigdy nie została rozwinięta do postaci zdefiniowanego ruchu (*defined movement*). Wybór obiektów reprezentatywnych zamyka się na *Villi Neuendorf* Johna Pawsona i *Claudio Silvestrina* z roku 1989 oraz *Casa Gaspar* i *Drago Public School* w Kadyksie z roku 1992 Alberto Campo Baezy. Minimalizm (*Minimalism*) jest tu odzwierciedleniem powiązanej z miejscem i tradycją postawy estetycznej (*aesthetic stance*), a budynki zachodnich minimalistów (*Western Minimalist*) odznaczają się wyrafinowanym, zbliżonym do *zen*, poczuciem spokoju, czystości i delikatnego wykończenia (*sense of calm and purity and serene finish*). Pośród architektów związanych (*associated*) z minimalizmem wymienieni zostali Steven Holl, Herzog & de Meuron, Álvaro Siza, O.M. Ungers, a także Ando, Maki, Isozaki i Shinohara⁸².

Clare Melhuish⁸³ twierdzi, że pojęcie minimalizmu właściwie wprowadził do szerokiego języka krytyki architektury Charles Jencks, który w swojej książce *The New Moderns* z roku 1990 [Academy Editions, Londyn] jedynie skrótowo definiuje

⁸¹ „Raczej ścisła prostota, przywołująca ostatnie holenderskie zamięłowanie dla neominimalistycznego modernizmu [...]”, Jodidio Philip, *Architecture Now!*, Volume 2, Taschen GmbH, Köln 2002, s. 520.

⁸² Fleming John, Honour Hugh, Pevsner Nikolaus, *The Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, fifth edition, Penguin Books, London 1999, hasło: *Minimalist architecture*.

⁸³ Melhuish, *op. cit.*, s. 9–13.

minimalizm jako w istocie burżuazyjny, późnomodernistyczny ruch⁸⁴. Jencks widział w tym odrodzenie lat dwudziestych w architekturze. W rozdziale zatytułowanym „Twenties Revival” zebrał architektów z szerokiego jednak zakresu, zarówno chronologicznego jak i stylistycznego. Nieco wcześniej, w książce pod takim samym jak Jencksa tytułem, Jonathan Glancey i Richard Bryant odnajdują w minimalistycznym podejściu styl lat 90., rodzaj „nowego modernizmu”. Obydwie te książki łączą więc minimalizm z powrotem pewnych celów i form wczesnego modernizmu. Jednak Melhuish oddala ten punkt widzenia. „Różnica między wczesnym modernizmem i nowym architektonicznym minimalizmem leży w zamianie surowego funkcjonalizmu na niemal zbyt świadomą kompozycję, zbyt doskonale wykonanie, poezję materiałów w świetle i form w przestrzeni”⁸⁵. Paradygmat minimalistycznej architektury odnajduje w słowach Jun’ichiro Tanizaki: „piękno japońskiego pokoju zależy od wariacji cienia [...] od niczego więcej”⁸⁶. W prostszym ujęciu minimalizm (Minimalism)⁸⁷ to moda, będąca naturalną reakcją na zmęczenie przepychem lat 80. Obok estetyki prostoty popularność poczęła zdobywać różnego rodzaju etniczność. Autorka nazywa to szykiem recesji i przewiduje powrót to upodobania obfitości. W szerszym ujęciu według Melhuish minimalizm kształtowany jest przez wpływy wczesnego modernizmu (częściowo), postulaty tzw. *The New York Five* (Eisenman, Graves, Hejduk, Meier, Gwathmey), którzy w latach 70. przeciwstawiali się hasłom Venturiego, propagując powrót do podstawowych zasad modernizmu, sztuki amerykańskiej neoawangardy lat 60. oraz japońskiego sposobu postrzegania przestrzeni.

Maggie Toy, edytorka numeru tematycznego „Aspects of Minimal Architecture” magazynu *Architectural Design* z 1994 roku, w artykule wstępnym utrwała ten punkt widzenia, w którym zachwyt nad pięknem prostoty, usankcjonowany we wczesnym modernizmie w publikacjach Eugène Grasseta, Adolfa Loosa, Le Corbusiera, dopełniony ujęciem akademickim Ludwiga Wittgensteina, jest częściową przyczyną rozwoju dzisiejszej minimalistycznej *strategii* projektowej (*design strategy*). Współczesny pluralizm odrzuca jednak obecną w modernizmie tendencję wszech kontroli aspektów życia, pozostając przy wierze w wartość architektury bez ornamentu. Ta tendencja jawi się właśnie jako najistotniejsza dla architektonicznego minimalizmu⁸⁸. Oczyszczone środowisko staje się narzędziem wyzwolenia użytkownika od szumu codzienności⁸⁹. Ujęcie proponowane przez Toy w tym jednostronicowym artykule będzie wielokrotnie zarówno wzorcem jak i przedmiotem polemiki dla innych autorów podejmujących tematykę minimalizmu w architekturze.

Krytyczny ogląd przedmiotowego zjawiska, kontynuowany w przyszłości m.in. przez Charlesa Jencksa, przedstawia w tym samym numerze *Architectural Design* Pip Vice. We współczesnym minimalizmie widzi adaptację białej, czystej, surowej,

⁸⁴ „[...] bourgeois Late-Modern movement”.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 11.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Pisany przez Melhuish z wielkiej litery termin odnosi się w tym przypadku do nazwy zdefiniowanego stylu, a nie ogólnej tendencji.

⁸⁸ Oryginalnie termin pisany przez Toy z wielkiej litery.

⁸⁹ Toy Maggie, „Editorial” [w:] Toy (red.), „Aspects...”, 1994, s. 7.

skromnej, antyburżuazyjnej, antyeklektycznej architektury opartej na ideach de Stijl, Bauhausu, Loosa, Gropiusa, Le Corbusiera. Jako ważne w rozwoju tendencji upatruje m.in. zwrot ku puryzmowi w wezwaniu *NY Five*, reakcję na wybuch konsumpcjonizmu, zachodnią absorpcję zasad japońskich, w których dom jest miejscem spokoju, świecką kaplicą. Mimo podobieństwa do tradycji purytańskiego chrześcijaństwa minimalizm „nie zwraca się ku Bogu, lecz ku osobie”. „[C]o podlega kontemplacji w pozbawionej Boga (*Godless*) późnej połowie XX wieku? Silvestrin pisze, jak poprzez kontemplację przedmiotu osiągnąć jest *uwidocznienie perfekcji*”⁹⁰. Główna oś jego wypowiedzi to analiza popularności minimalistycznego stylu życia. „Istnieje różnica pomiędzy tymi, którzy posiadają niewiele z własnego wyboru a tymi, którzy posiadają niewiele ze względu na brak możliwości wyboru, brak czasu, brak zasobów. Ironicznie, zasobni poszukują mniejszej liczby przedmiotów, gdy ubodzy pożądamy wielu”. *Less is more* to z pewnością makSYMa świata zachodniego *high-life’u*, gdzie szczupłość denotuje powściągliwość, kontrolę i ponad wszystko piękno. „Minimalizm [jako *lifestyle*] z jednej strony jest zaadaptowanym ubóstwem”, którego przyjęcie może być „wynikiem poczucia winy ze względu na rozbudowane bogactwo we wzrastająco spolaryzowanej społeczności”⁹¹. Ciastkarnia Cannelle w Londynie Johna Pawsona to „sen anorektyka” jako opozycja do zwyczajowego przepychu tego rodzaju handlu. *Less is more* jako strategia sprzedaży to albo konsumpcjonistyczne, błędne tłumaczenie minimalizmu, albo kolejna odsłona jego rozwoju. „Może minimalizm [...] wymaga nieporozumień i drobnych zmian służących rozwinięciu jako coś więcej niż styl życia zredukowany do koterii wykształconych i przebiegłych konformistów”⁹².

Pięć lat później magazyn *Architectural Design* podejmuje temat ponownie w zeszycie „Aspects of Minimal Architecture II”. Nie jest to próba jednoznacznego definiowania, lecz wskazania różnorodności punktów widzenia, zarówno na zjawisko jak i na pojęcie. Maggie Toy we wstępie edytorskim sprowadza właściwie współczesny minimalizm do redukcjonizmu w architekturze. Utożsamiane z nim piękno prostej elegancji jest stałym motywem w dwudziestym wieku. Jako źródło podwalin teoretycznych architektury minimalistycznej wskazuje pisma Ludwiga Wittgensteina. Doskonały detal i funkcjonalność architektury stanowić ma ucieleśnienie jego idei funkcjonalizmu, perfekcji i elegancji jako konsekwencji prawdy w myśli i czynie⁹³. W dyskusji Peter Murray twierdzi, że pojęcie jest trudne do zdefiniowania i budzi niechęć twórców z nim związanych. Jako reakcja na przesyt dekoracyjności „Minimalizm” jest według Murraya stale obecny w architekturze. To na przykład neoklasycyzm jako odpowiedź na rokoko⁹⁴. Pyta on, czy dzisiejsza popularność ascetycznej architektury to coś więcej niż chwilowa moda, afektacja, styl. Richard Portchmouth, brytyjski architekt i krytyk, stwierdza, że jest to całkiem autorytarny typ architektonicznego podejścia, zapowiadający się jako neoklasycystyczny. Nie jest więc

⁹⁰ Vice Pip, „Minimalism and the Art of Visual Noise”, [w:] *ibidem*, s. 15.

⁹¹ *Ibidem*, s. 16.

⁹² „Perhaps then, Minimalism [...] needs the misunderstandings and slight changes in order to develop as more than just a lifestyle reduced to a coterie of knowledgeable and astute conformists”, *ibidem*, s. 17.

⁹³ Toy, „Aspects of Minimal Architecture II”, s. 7.

⁹⁴ Pozostaje otwarte pytanie, czy konieczne jest łączenie terminu *minimalizm* z tego typu faktami.

odpowiedni do kształtowania współczesnej przestrzeni publicznej dla społeczności o wewnętrznie zróżnicowanych potrzebach⁹⁵.

„Minimalizm prowadzi do duchowości, lecz także do kupowania”⁹⁶. Wyrosła jako krytyka konsumpcjonizmu estetyka minimalizmu jest z powodzeniem wykorzystywana w promocji dóbr luksusowych. Charles Jencks wytyka niejednoznaczną sytuację aksjologiczną. Dlatego ukuł wyrażenie: „sklepikowy cystersjanizm” (*boutique Cistercianism*) kpiąc z korzystania z estetycznego ascetyzmu jako strategii marketingowej. Jako najistotniejszy problem współczesnego minimalizmu stawia niejasną zawartość semantyczną obiektu, której próby odczytania prowadzić mogą do: (a) niezrozumienia, lub (b) docenienia, lub (c) pojęcia w sposób inny od zamierzonego. Stąd dzieło może zostać semantycznie naruszone z zewnątrz (przez otaczające środowisko) lub od wewnątrz, przez odbiorcę, który nie rozumie, że komunikowana jest tu głównie religijna, duchowa nicość⁹⁷.

Z pozostałych opinii wyrażonych w dyskusji, jeszcze dwie – zdaniem autora – zasługują na przytoczenie. Claudio Silvestrin po przedstawieniu szeregu zasad towarzyszących mu w trakcie procesu projektowego wspomina o głównym, najważniejszym kryterium, jakim się kieruje. Mowa tu o próbie uniezależnienia przestrzeni od osoby, unikaniu jednoznacznego podpisu dzieła. Co warto podkreślić, nie jest ważne, czy będzie to próba udana, zakończona sukcesem. Najważniejsze jest samo kierowanie się tym kryterium w jego pracy⁹⁸.

W oryginalny sposób popularność prostej estetyki jako dobra luksusowego tłumaczy Tessa Silvestrin mówiąc o przypadku Calvina Kleina: „Wydaje mi się, że jest to ktoś, kto zaadaptował [minimalizm] jako pewien rodzaj perwersji. Mówiąc wprost, płacisz więcej za mniej. To jest perwersyjne (przewrotne); dlatego jest interesujące; dlatego jest modne. Myślę, że pozostanie przy tym, dopóki będzie to tak funkcjonować”⁹⁹.

Minimum Pawsona z roku 1996, mimo unikania jednoznacznych deklaracji dzięki uchylaniu się przed wszelkimi *-izmami*, odnosi się do postawy twórczej. Jest subiektywnym i wyraźnie zarysowanym spojrzeniem na miejsce architektury w życiu człowieka. Pawson obraca się wokół kategorii prostoty (*simplicity*) i możliwości, jakie daje ona w procesie kreacji. Pojęcie to będzie kluczowe zarówno w jego twórczości, jak i rozważaniach teoretycznych nad samą architekturą na przestrzeni wieków. Prostota nie w ujęciu przedmiotowym, lecz rozumiana jako ogólne podejście do życia, sposób myślenia, uporządkowanie codziennych rytuałów i potrzeb egzystencjalnych. „Idea prostoty jawi się w wielu kulturach jako stale powracający ideał, nobilitując życie wolne od balastu nadmiaru posiadania” (*dead weight of an excess of possessions*) i dalej: „Minimum może być zdefiniowane jako perfekcja osiągana przez artefakt, gdy niemożliwe jest dalsze odjęcie prowadzące do jego udoskonalenia. Jest to jakość uzyskiwana, gdy każdy składnik, detal, połączenie

⁹⁵ *Op. cit.*, s. 15.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 16.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 8–17.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 11.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 17.

zostają zredukowane lub skondensowane do elementów zasadniczych, istoty (essentials). Jest to wynik pominięcia nieistotnego”¹⁰⁰.

Jako termin odnoszony do zjawisk z różnorodnych dziedzin, od muzyki i teatru, literatury, architektury grafiki, *designu* po modę czy taniec, kino i fotografie, pojęcie minimalizm musi być traktowane jako otwarte, opisujące narastającą formację pewnego rodzaju minimalistycznej tożsamości, „minimalnej prostoty, charakteryzującej się nieskończonymi permutacjami i szeroką różnorodnością motywacji”. Biorąc pod uwagę fakt, że żaden z protagonistów z powyższych dziedzin nie łączył swej pracy z niniejszym terminem, należy w ogóle zastanowić się nad zasadnością stosowania go jako określenia. Tak rozpoczyna rozważania Franco Bertoni¹⁰¹. Na kolejnych stronach przytacza, i niemal natychmiast odrzuca, trzy uogólnione spojrzenia krytyków: minimalizm jako opozycja dla formalizmu architektury postmodernistycznej lat 80., jako rezultat ogólnego kryzysu ekonomicznego, w którym architektura podejmuje wyzwanie ukształtowania nowego modelu umiarkowania oraz jako stale powracająca kategoria estetyczna stanowiąca przeciwwagę dla ozdobności i nadmiaru. Dla przyjętego przez Bertoniego szerszego zakresu zjawiska dwa pierwsze z powyższych wyjaśnień nie są w stanie objąć architektury sprzed własnej cezury czasowej. Trzecie, najbardziej popularne, jest według krytyka wyrazem niechęci do klasyfikowania i katalogowania. Odnosząc się do genezy architektonicznego minimalizmu krytykuje ahistoryczność związków sugerowanych w książce Pawsona oraz podważa bezpośrednią zależność przyczynową między poszczególnymi zjawiskami łączonymi pod pojęciem minimalizmu. Jest krytyczny także w stosunku do prób szukania jego istoty i pochodzenia w takich epizodach historycznych i kulturowych jak architektura cysterska, filozofia dalekowschodnia, religia protestancka, awangarda modernizmu, puryzm, abstrakcja. Związki te widzi raczej w architektonicznych cytatach, które nie są źródłem genezy minimalizmu, lecz raczej obszernym wsparciem dla współczesnych hipotez i sądów o kondycji dzisiejszej społeczności czy architektury¹⁰². Metoda przyjęta przez Bertoniego może jednak wprowadzać w błąd. Nie eksplikuje on swego podejścia na wstępie, ilustracja tekstu roztacza przed czytelnikiem łańcuch zależności pomiędzy różnorodnymi obiektami, a przynajmniej część proponowanych cytatów wydaje się dyskusyjna¹⁰³. Ostatecznie za najbardziej udaną próbę definiowania zjawiska architektonicznego minimalizmu Bertoni uznaje słowa Massimo Vignelli: „Minimalizm nie jest stylem, to postawa, sposób bycia. To podstawowa reakcja na szum, szum wizualny, na nieporządek i wulgarność. Minimalizm to tęsknota za istotą rzeczy, a nie ich wyglądem”¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Pawson, *op. cit.*, s. 7.

¹⁰¹ Bertoni, *op. cit.*, s. 7.

¹⁰² *Ibidem*, s. 24–54.

¹⁰³ Zestawienie treści przedstawieniowej ryciny z XV w. ze współczesnym wystrojem wnętrza autorstwa Claudio Silvestrina, czy projektu „domu drwala” Claude’a Ledoux z XVIII w. z drewnianymi instalacjami Carla Andre.

¹⁰⁴ „Minimalism is not a style, it is an attitude, a way of being. It is a fundamental reaction to noise, visual noise, to disorder and vulgarity. Minimalism is a yearning for the essence of things, not their appearance”. Bertoni Franco, *op. cit.*, s. 57 [za:] Bertoni Franco, *Claudio Silvestrin*, Octavo, Firenze, 1999, s. 164.

Sofia Cheviakoff ujmuje minimalizm bardzo szeroko, jako wielką, obok *pop artu*, *tendencję* w sztuce XX wieku. Jest więc przejawem współczesnej kondycji artystycznej, kategorią spomiędzy – łączącą różne rodzaje sztuki, w tym architekturę. Pośród kilku ujęć przedstawia powyższe zjawisko jako *ruch*, którego charakterystyczna wrażliwość, wywodząca się ze sztuki nowojorskiej lat 60., przenikała różnorodne style i mody na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat. Zasadą konstytutywną owego ruchu jest „wyrażanie możliwie najwięcej poprzez możliwie najmniej”¹⁰⁵. Dlatego w minimalistycznych poszukiwaniach istotna będzie redukcja, jako najprostszy gest, oraz czystość (purity). Autorka stwierdza więc, że na rozwój minimalizmu w architekturze ogromny wpływ miała twórczość wielkich modernistów, w tym estetyczna redukcja Miesa van der Rohe oraz purystyczne ukierunkowanie Le Corbusiera¹⁰⁶.

Cheviakoff widzi w minimalizmie także przenikającą powiązane ze sztuką dyscypliny *metodę* twórczą (creative method), którą należy rozumieć jako rodzaj nowej wrażliwości oraz jako wyrosły z *minimal art* nowy system twórczy oparty na wielu modernistycznych ideach. Ponadto „[m]inimalizm można rozpatrywać jako wieczną i interdyscyplinarną *kategorię*, charakteryzowaną przez pragnienie funkcjonalnej i konceptualnej prostoty, zdolną wywołać nowe strategie estetyczne w architekturze i sztuce”¹⁰⁷. Cheviakoff wyróżnia charakterystyczne dla minimalizmu, stale nawracające, rzeźbiarskie i estetyczne właściwości: abstrakcję, porządek, neutralność, podstawowe kształty, odrzucenie iluzji, minimalną złożoność formalną, wartość nadawaną materiałom (stosowanym strukturalnie lub jako osłona), oraz znaczenie światła i cienia. Wydają się one pełnić rolę warunków wystarczających jej klasyfikacji. Minimalistyczne mogą być, niezależnie od skali, zarówno wieżowce jak i elementy sztuki użytkowej, spełniające jedno¹⁰⁸ z kryteriów, np. prostotę kształtów, ascetyczne jakości wizualne, dominację wizualną struktury, rygor geometryczności, całościowość, jednorodne jakości materiałowe, itp.

Na wstępie rozdziału „Minimalism and Minimal Art” w książce *Minimal Architecture* z roku 2003, Philip Ursprung zaznacza, że nie jest jego celem definiowanie minimalizmu, nad czym pracują artyści, architekci, krytycy i historycy sztuki od przeszło czterdziestu lat, lecz penetracja obszaru jego oddziaływania. Związek między *minimal artem* a architekturą ogranicza się do podobieństw formalnych, aczkolwiek sam termin minimalizm, jakkolwiek odczytywany, z pewnością został wyprowadzony z pojęcia *minimal art*.¹⁰⁹ Dalej zauważa, że w wyniku niefrasobliwego zestawiania fotografii budynków modernistów, rzeźb Judda i współczesnych

¹⁰⁵ Cheviakoff Sofia, „Minimalism: Introduction”, [w:] Cheviakoff Sofia (ed.), *Minimalism. Minimalist*, Tandem Verlag GmbH, 2006, s. 17.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 20.

¹⁰⁷ Bonet Pilar, „Minimalism: A Historical Reflection”, [w:] Cheviakoff Sofia (ed.), *Minimalism. Minimalist*, s. 33.

¹⁰⁸ Cheviakoff Sofia (ed.), *Minimalism. Minimalist*, s. 100. „Meble Scotta Butrona, szczególnie [...] dla szwajcarskiej firmy *Vitra International*, mogą także zostać uznane za minimalistyczne rzeźby ze względu na ich ściśle geometryczną budowę”. Oto jedyne kryterium przywołane przez autorkę dla uzasadnienia sądu.

¹⁰⁹ Ursprung, *op. cit.*, s. 7.

minimalistów w wydaniach albumowych (np. Bertoni) autorzy sugerują odbiorcy bezpośrednie następstwo tych zjawisk, co stanowi nadinterpretację. Trudno się z powyższym spostrzeżeniem nie zgodzić.

Leżące u podstawy zastoju dyskusji nad minimalizmem stereotypy (*clichés*), to według Ursprunga: przypisywanie *minimal artowi* redukcjonizmu w znaczeniu stosowanym w europejskim modernizmie oraz założenie, że istnieje naturalne pokrewieństwo pomiędzy sztuką minimalistyczną a architekturą. Konkluzję Ursprung prowadzi dwutorowo. Minimalizm wniósł do sztuki wartości uznawane obecnie za postmodernistyczne, na przykład obecność, wygląd, powierzchnię, popularność, relację z miejscem, beczasowość. Dla tych, którzy podzielają modernistyczny, wyrosły z późnych lat dziewiętnastego wieku obraz wartości kulturowych, takich jak istota, jakość, autentyczność, autonomia czy historyczna prawdziwość (*historicity*), *minimal art* jest zagrożeniem dla status quo, a jego akceptacja czy uznanie ogranicza się jedynie do aspektów formalnych. W tej grupie znajdzie się, zdaniem Ursprunga, większość współczesnych architektów niechętnych kategorii postmodernizmu, kojarzonego przez nich z nazwą przebrzmiałego programu stylistycznego. Toteż, w zależności od punktu widzenia, minimalizm może być interpretowany jako ostoją modernizmu lub nazwa dla nowych jakości (*brand name for the new*), jako kontynuacja europejskiej tradycji lub symbol amerykańskiego triumfu, etc. Toteż, jak stwierdza, minimalizm nie opisuje faktu historycznego, lecz stanowi materiał dla ciągłego dyskursu (*therefore minimalism does not describe a historical phenomenon but is the material for ongoing discussion*)¹¹⁰.

Przed beznadziejnością prób definiowania terminu stają Ilka i Andreas Ruby w rozdziale „Essential, Meta-, Trans-, The Chimeras of Minimalist Architecture”: ostatecznie architektura minimalistyczna jest czymkolwiek chcesz, aby była (*Minimalist architecture is ultimately whatever you want it to be*). Sam termin wynika z odwołania do wcześniejszego *minimal art*, co umożliwiło nadanie tożsamości powstającej w latach 80. architekturze negującej estetykę postmodernizmu. Jak twierdzą autorzy, to podobieństwo estetyczne do *minimal art* było, na przestrzeni ostatnich lat, wystarczającą przesłanką nadawania architekturze miana minimalistycznej.

Mimo wstępnej deklaracji, Ilka i Ruby prowadzą rozbudowaną systematykę terminu w tonie poststrukturalnych poszukiwań dialektów minimalizmu. W celu objęcia ich szerokiego spojrzenia dokonany zostaje podział na *Essential Minimalism*, *Meta-Minimal* oraz *Trans-Minimal*. Do pierwszej kategorii zaliczona zostaje architektura, która zdaniem autorów stanowi główny nurt minimalizmu. W obrębie tej grupy, nazwanej jednak *ruchem* (*movement*), czynione są dalsze rozróżnienia na tendencje: „London Minimal” (Pawson, lecz również Fretton, Chipperfield), „Mediterranean Minimal” (Silvestrin, Campo Baeza, Souto de Moura), „Swiss Minimal” (Diener&Diener, Gigon/Guyer) oraz architekturę autorów spoza wymienionych grup (Ando, Zumthor, Herzog & de Meuron, ci ostatni z pewną rezerwą). Czynnikiem wspólnym jest tu wygląd, czyli charakterystyka estetyczna, sprowadzona przez autorów do „preferencji projektowych” (*a number of design preferences*): introwersji, prostej

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 8–13.

geometrii, gładkich powierzchni, braku widocznego detalu i „autentyczności”¹¹¹ materiału. Jednak do głębszego zrozumienia minimalizmu konieczna jest analiza motywacji twórców. Dla szwajcarskich architektów będzie to odrzucenie dominacji eklektyzmu postmodernizmu i formalnej złożoności dekonstruktywizmu lat 80., którym przeciwstawiają budynek nie jako obiekt, lecz zintelektualizowaną ideę porządku gwarantującą zachowanie „prawdy” i „zachwytu” w architekturze (the truth and the delight). Motywem działania Petera Zumthora jest budowa metafizycznej relacji między użytkownikiem a architekturą, której podstawowymi elementami są doświadczenie zmysłowe (w ujęciu fenomenologicznym) oraz procesy zapamiętywania prowadzące do tworzenia pojęcia miejsca. Dlatego Zumthor tak wielką wagę przypisuje rozwiązaniom materiałowym, których właściwości jakościowe wywierają duży wpływ na budowanie powyższych relacji¹¹². Sprzeciw wobec zastanego chaosu rzeczywistości jest wyrażany w budynkach Alberto Campo Baeza czy Tadao Ando, którzy w swoich realizacjach oddzielają użytkownika od otaczającego świata, tworząc miejsca sprzyjające odosobnieniu i kontemplacji. Całkowita negacja środowiska zbudowanego i kulturowego prowadzi do skierowania uwagi na wewnętrzne jakości architektury¹¹³.

Poza odrzuceniem współczesnego miasta architektura Ando zawiera moralną krytykę społeczeństwa późnego kapitalizmu. Analogicznie brzmią deklaracje Johna Pawsona i Claudio Silvestrina. Rezygnacja z natłoku przedmiotów, a za tym ograniczenie materialnych pożądań, prowadzić ma do odkrycia istoty życia. Paradoksalnie obydwaj architekci są autorami wizerunku architektonicznego projektantów luksusowej mody. Było to możliwe, jak zauważają Ilka i Andreas Ruby, dzięki zmianom, które dokonały się w kulturze konsumpcyjnej w latach 90. Związane one były z przeniesieniem uwagi z samego produktu na wartość mu przypisaną, co doprowadziło do rozwoju znaczenia pojęcia marki (brand). Estetyka minimalizmu zdawała się świetnie odpowiadać zapotrzebowaniu, gdyż po pierwsze wytrącała przechodnia z chaosu codzienności, po drugie pozwalała nakierować uwagę na starannie umieszczone dobra. Ten efektywny sposób prezentacji stał się obowiązującą tendencją w handlu. Estetykę obrazującą jakości sfery duchowej wprowadzono do codziennej kultury, a po utożsamieniu jej z luksusem, została zaaprobowana jako styl życia przez zamożną część społeczeństwa¹¹⁴.

Meta-Minimal to faza autorefleksyjna, w której, na przykładzie twórczości Herzoga & de Meurona, następuje reinterpretacja zdefiniowanego języka form minimalizmu. W jego obrębie, zamiast stagnacji, może na nowo rozpocząć się „gra”, co prowadzić ma do dalszego rozszerzania znaczenia definicji, a także sprzyjać reinterpretacjom spoza kręgu architektury minimalistycznej (Dominique Perrault, Rem Koolhaas). Kategoria *Trans-Minimalism* obejmująca architekturę, której istotą staje się przekraczanie granic wewnętrznych i zewnętrznych, przedstawiana jest jako

¹¹¹ Cudzysłów użyty przez autorów.

¹¹² Ruby Ilka, Ruby Andreas, „Essential, Meta-, Trans-, The Chimeras of Minimalist Architecture”, [w:] Ruby, Sachs, Ursprung, *Minimal Architecture*, Prestel Verlag, Berlin, London, New York 2003, s. 18.

¹¹³ *Ibidem*, s. 20.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 21.

konceptualna spadkobierczyni dążeń *minimal artu*. Jako przykłady opublikowano dzieła m.in. Shigeru Bana, Zahy Hadid, OMA czy Diller + Scofidio.

Podsumowując – *Essential Minimalism*, o wspólnej charakterystyce wizualnej, według Ilki i Andreasa Ruby wyrasta z różnorodnych motywów twórców: tworzenia relacji użytkownika z miejscem, poszukiwania nowego paradygmatu dla współczesnej architektury, negacji wartości społeczeństwa konsumpcyjnego oraz ucieczki przed powodowanym przez człowieka chaosem rzeczywistości. *Meta-Minimal* to faza samorefleksji i promieniowania na całą architekturę współczesną. *Trans-Minimal* to już niemalże normatywny postulat autorów, dla których osiągnięcie celów artystów *minimal artu* przez architekturę możliwe będzie dzięki formom przekraczającym swe zewnętrzne i wewnętrzne granice¹¹⁵.

W wypowiedziach polskojęzycznych znajdziemy analogiczną do powyżej zarysowanej rozpiętość znaczeń przypisywanych przedmiotowemu terminowi. „Minimalizm jako sposób myślenia stoi na granicy pojęć i rozciąga swe pole oddziaływania na obydwie strony w postaci architektury i sztuki minimalistycznej”¹¹⁶. Twórczość o pewnym jednorodnym języku formalnym stanowiąca pretekst do dyskursu między architekturą a sztuką, działalność na pograniczu, dążenie do penetracji wcześniej ustalanych granic. Tak w otwartej formie podejmuje temat Anna Mielnik.

W artykule „Koniec minimalizmu” Stanisław Ligas i Artur Szwancyber mówią, iż minimalizm nie stworzył nigdy odrębnego stylu „i również przez ostatnie dwadzieścia lat, jako zjawisko, istniał na marginesie”. Utożsamiają go z różnymi tendencjami redukcjonistycznymi i purystycznymi, a wiązanie nazwy minimalizm w architekturze lat 90. z *minimal artem* przyjmują za całkowicie uzasadnione. Ostatecznie wydają się oceniać zjawiska historyczne poprzez pryzmat współczesnych pojęć, gdy twierdzą, że „tak naprawdę to właśnie sztuka *minimal artu* lat 60. sięgnęła po język architektury i jej idee, nadając mu nazwę i charakteryzując zjawisko, które w architekturze istniało od wieków”¹¹⁷.

Również dla Marcina Bratańca jest to współczesna nazwa dla tego z odwiecznych dążeń sztuki, które kieruje się ograniczaniem i redukcją. Klasyfikację opiera na finalnym „efekcie uproszczenia”, który osiągany bywa przy „zupełnie odmiennych założeniach, a nawet odmiennym określeniu celów”. Z tego punktu widzenia w cechach japońskiego domu i ogrodu odnaleźć może „wszelkie cechy

¹¹⁵ Czy wskazane jest łączenie różnorodnych zjawisk jedynie dla uzyskania szerokiego spektrum? *Essential Minimalism* porusza kwestie pobudek twórców, *Meta-* to kategoria obejmująca przetwarzanie wyrazu estetycznego, a *Trans-* to powrót do intencji, lecz poszukiwanie intencji artystów *minimal artu* we współczesnej architekturze. Czyli relacja *minimal art* – minimalizm w architekturze, wygląda tu następująco: *Essential* – zbieżność estetyczna, różnica pobudek, *Trans-* brak relacji, przetworzenie wewnątrz kategorii *Essential*, *Meta-* różnica estetyczna, zbieżność pobudek. Taka musi być konstrukcja myślowa, jeśli jako główny punkt odniesienia dla dzisiejszej architektury tzw. minimalistycznej obierzemy zjawisko nowojorskiej awangardy lat 60., *ibidem*, s. 26

¹¹⁶ Mielnik, *op. cit.*, s. 241.

¹¹⁷ Ligas, Szwancyber, „Koniec ...”, s. 35.

minimalizmu – uproszczenie wyrażające się operowaniem płaszczyzną, kontrastowanie, dążenie do wydobywania piękna z materiału, jednolitą zasadę porządkującą”¹¹⁸.

Tomasz Głowacki nazywa minimalizm kierunkiem architektury lat dziewięćdziesiątych wywodzącym się zarówno z redukcji i puryzmu wczesnego modernizmu jak i sztuki *minimal art*. Wysuwając na plan pierwszy ideę pustki, genezy poszukuje zarówno w doktrynach filozoficzno-religijnych Dalekiego Wschodu jak i w zachodnim, redukcjonistycznym sposobie postrzegania rzeczywistości. W konkluzji odnosi się jednak do redukcjonizmu i minimalizmu jako postawy estetycznej i intelektualnej, poszukiwania pojęć piękna i doskonałości¹¹⁹.

Także w ujęciu prof. Ewy i Stefana Kuryłowiczów minimalizm to rodzaj postawy twórczej. Dyscyplina myślowa i rygor nie są samoograniczeniem, lecz świadomym wyborem metody ekspresji myśli za pomocą architektury. Jest alternatywą dla „łatwego gadulstwa” współczesnej formy. Prawda poszukiwana jest w tworzywie, przestrzeni i jej odkrywanych sekretach. Podejście „wymaga inteligencji twórcy, a w odróżnieniu od ascetyzującego modernizmu, nie wymusza poświęceń ze strony odbiorcy. Wymaga uruchomienia jego inteligencji”¹²⁰.

W trudnej do zdefiniowania części powyższych opracowań pobrzmiewa, lecz nie jest jednoznacznie eksplikowane, jeszcze jedno, chyba najbardziej ogólne, znaczenie słowa *minimalistyczny*. W formie przymiotnikowej występuje w języku potocznym, a także w języku profesjonalnej krytyki, jako nazwa abstrakcyjnej własności¹²¹ przedmiotu lub układu architektonicznego, bądź orzecznik¹²² subiektywnej ewaluacji (oceny) estetycznej danej sytuacji estetycznej. Oznacza –ujmując najprościej – zjawisko/przedmiot charakteryzujący się wizualną prostotą. Przy takim ujęciu należy zaliczyć *minimalistyczny* do klasy pojęć oceny estetycznej typu *piękny, malowniczy, wzniosły, interesujący, nudny* etc. Będzie więc kategorią wartościowania estetycznego, stosowaną zamiennie ze słowami *prosty, ascetyczny, purystyczny*. Co ciekawe, najczęściej zawierać będzie konotację wartościowania pozytywnego. Prostota wyglądu jest tu wartością dodatnią i staje w opozycji do zwyczajowego *prostego* – niewymagającego wysiłku i *ascetycznego, purystycznego* – wymagającego jakiegoś rodzaju wyrzeczeń. W tym znaczeniu wyraz spełnia rolę określenia nobilitującego,

¹¹⁸ Brataniec, *op. cit.*, s. 46. W tekście Bratańca możemy dopatrywać się problemu, na który wskazuje Franco Bertoni. Nie jest zasadne bezpośrednie odnoszenie współczesnych terminów do zjawisk historycznych, których powiązanie jest *de facto* możliwe jedynie poprzez poruszanie się przeciwnie do upływu czasu. Bertoni rozwiązał ten problem tłumacząc współczesność poprzez pryzmat cytatów z przeszłości. Trudno architekturę cysterską nazywać minimalistyczną. Wystarczy po prostu wskazanie pewnego podobieństwa współczesnego architektonicznego minimalizmu do budowli cysterskich. Nie można też zgodzić się ze spostrzeżeniem Bratańca, że „efekt uproszczenia” miałby być kluczowy dla współczesnej architektury minimalistycznej.

¹¹⁹ Głowacki, *op. cit.*

¹²⁰ Kuryłowicz, *op. cit.*, s. 46.

¹²¹ Por.: „Do naczelných názvů estetiky náležá názvy abstrakcyjních vlastností. Nie tylko piękno i brzydota, także wzniosłość, malowniczość czy subtelność (które wydają się odmianami piękna), także bogactwo i prostota, regularność i proporcjonalność (wymieniane w estetyce jako przyczyny piękna)”, Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 2006, s. 14.

¹²² Pojęcie orzecznika ewaluacji estetycznej zostało zaczerpnięte z: Gołaszewska Maria (red.), *Portret piękna. Studium o społecznym wymiarze wartości estetycznych*, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filozofii Zakład Estetyki, Kraków 1990.

minimalistyczny to *prosty*, ale też w podtekście *wysublimowany*. Taka konstrukcja, zdaniem autora, przesądziła o współczesnym sukcesie komercyjnym samego pojęcia *minimalizmu*, nie tylko na polu architektury. Jest to znaczenie oczywiście powiązane z *minimalizmem* jako modą czy tzw. *life-stylem*, lecz nie jest z nimi jednoznaczne. Może być odnoszone do dowolnego przedmiotu, dlatego często towarzyszy ocenom wytworów wzornictwa przemysłowego. Wolne jest ponadto od bagażu historycznego, odnosi się jedynie do charakterystyki wizualnej. Jako orzecznik wydaje się także kategorią *stricte* współczesną¹²³, przenikającą do typowego słownictwa w związku z estetyzacją codziennego życia¹²⁴. W tym znaczeniu jest pojęciem otwartym, nieprecyzyjnym, *stricte* subiektywnym – zwłaszcza w mowie potocznej (tak jak nie wymagamy ścisłego definiowania pojęcia *piękny* w powszednim użyciu).

Dla porządku należy dodać jeszcze uwagę o ogólnym sporze toczonym na polu współczesnej estetyki, którego przedmiotem jest natura ocen zjawisk estetycznych. W ujęciu klasycznym badacze doszukują się we własnościach estetycznych (np. piękno, brzydota) wewnętrznych własności obiektów, które wzbudzają w odbiorcy dane wrażenia¹²⁵. Jest to punkt widzenia, według którego zjawiska estetyczne mają charakter obiektywny, a odbiorca często potrzebuje pewnego doświadczenia (wiedzy) w celu odczytania danych własności. Ujęcia subiektywistyczne dopatrują się źródła doznań estetycznych w podmiocie percypującym, bądź zarówno w przedmiocie jak i podmiocie (obiektywno-subiektywne)¹²⁶. Rozróżnienie to nie ma wpływu na dalsze rozważania nad minimalizmem. Autor nie przesądza, czy w tym znaczeniu *minimalistyczny* jest nazwą obiektywnej własności czy subiektywnej reakcji na dany przedmiot-układ, skłania się jednak ku drugiej wersji. W celu uniknięcia rozpatrywania tego sporu sąd nad obiektywną własnością będzie chwilowo zawieszony. Ważne jest, że w tym znaczeniu orzecznik *minimalistyczny* odnosi się w głównej mierze do zespołu wrażeń o charakterze wizualnym.

2.1.4. MINIMALIZM W ARCHITEKTURZE. PODSUMOWANIE

Przegląd definicji *minimalizmu* pozwala na zarysowanie dwóch zasadniczych rodzajów ujęć wskazujących albo na klasyfikacyjne, albo na dyskursywne podejście teoretyków. Znacznie częściej jawi się jako pojęcie opisujące zjawisko historyczne lub rzadziej, jako abstrakcyjna kategoria przynależna językowi krytyki sztuki, w tym architektury, której wartość tkwi nie w precyzyjnym definiowaniu, lecz potencjale wywoływania dyskusji na temat stanu współczesnej kultury. Rozpiętość znaczeniowa słowa *minimalizm* w teorii architektury współczesnej jest jeszcze bardziej różnorodna

¹²³ Nie pojawia się przykładowo w opracowaniu Gołaszewskiej z 1991 roku.

¹²⁴ Por.: rozdział „Deestetyzacja sztuki i estetyzacja życia codziennego. Kwestia zaspokajania podstawowych potrzeb estetycznych w kulturze postmodernistycznej”[w:] Dziemidok, *op. cit.*, s. 301–311.

¹²⁵ Na przykład czerpiący z tomizmu współczesny realizm, por.: Kiereś Henryk, *Sztuka wobec natury*, Wydawnictwo „Gutenberg – Print”, Warszawa 1997, s. 113.

¹²⁶ Ujęcie doświadczenia jako Deweyowskiego fenomenu obiektywno-subiektywnego kontynuowane przez Beardsleya w teorii doświadczenia estetycznego, por.: Dziemidok, *op. cit.*, s. 88–93.

niż w słowniku teorii sztuki. Właściwie każda próba jednoznacznego określenia zakresu czasowego jak i przedmiotowego spotyka się z często dobrze uargumentowaną polemiką. Ponadto niemożliwe wydaje się zawężenie kategorii do samej tylko architektury. Dlatego przed próbą uogólnienia należy ponownie przywołać najważniejsze, możliwie dokładnie wyczerpujące zakres, stanowiska krytyków z wciąż trwającej dyskusji nad definiowaniem pojęcia *minimalizm*, którego dzisiejsze znaczenia kształtują się jako:

- a. wieczna i interdyscyplinarna *kategoria*, charakteryzowana przez pragnienie funkcjonalnej i konceptualnej prostoty [Cheviakoff], której dzisiejsza nazwa sformułowana została dopiero w XX wieku,
- b. stale obecna w architekturze *reakcja* na ozdobność i nadmiar [Murray],
- c. *redukcja* architektury do jej podstawowych pojęć [Murray],
- d. *tendencja* w sztuce XX wieku charakteryzowana dążeniem do ograniczania języka formalnego [Cheviakoff],
- e. stały *motyw* w dwudziestym wieku [Toy],
- f. szeroki *ruch* [Ruby], którego wrażliwość wywodzi się ze sztuki nowojorskiej neoawangardy lat 60. [Cheviakoff],
- g. rodzaj „*nowego modernizmu*” [Glancey/Bryant], odrodzenie idei lat dwudziestych w architekturze po roku 1970 [Jencks],
- h. *kierunek* architektury lat dziewięćdziesiątych [Głowacki],
- i. *styl* lat 90. [Glancey/Bryant],
- j. chwilowa *moda* [Melhuish], afektacja, *symulakra* surowości (simulacrum of austerity)¹²⁷ [Murray],
- k. nazwa dla stylu życia, *lifestyle* [Vice, Toy],
- l. *strategia marketingowa*, „sklepikowy cystersjanizm” (boutique Cistersianism) [Jencks],
- m. *strategia projektowa* (design strategy) [Toy],
- n. *metoda* twórcza (creative method), rodzaj nowej wrażliwości oraz nowy system twórczy oparty na wielu modernistycznych ideach [Cheviakoff],

Z punktu widzenia relacji twórca-dzieło pojęcie charakteryzuje:

- o. *postawę* twórczą [Kuryłowicz],
- p. *postawę* estetyczną (aesthetic stance) powiązaną z pojęciami miejsca i tradycji [Fleming, Honour, Pevsner],
- r. rodzaj *postawy* światopoglądowej, postawy etycznej [Bertoni], sposób bycia [Pawson] powiązany z kategorią prostoty i wagą celebracji codziennych rytuałów.

Dla Ursprunga i Mielnik pojęcie *minimalizmu*:

- s. nie opisuje faktu historycznego, lecz stanowi pretekst do intelektualnej penetracji granicy pomiędzy obszarami dzisiejszej architektury i sztuki.

Ostatecznie wskazywana jest niemożność zdefiniowania wszystkich zjawisk dotykających kategorii minimalizmu pod jedną, zwartą definicją [za: Bertoni].

¹²⁷ Murray Peter [w:] Toy Maggie (red.), „Aspects ...”, s. 17.

Liczba znaczeń przypisywanych pojęciu *minimalizm* niesie za sobą różnorodny zakres czasowy, jaki obejmuje:

- w szerokich ujęciach od *a.* do *c.* jest to kategoria wieczna, ponadczasowa, ograniczona historią architektury,
- cały okres dwudziestego wieku, począwszy od pierwszych manifestów awangardy modernizmu w punkcie *d.* i *e.*,
- okres od początku lat 70. w rozumieniu punktów *f.* i *g.*,
- okres od początku lat 80. do dzisiaj w ujęciach od *h.* do *n.* oraz *p.*,
- aspekt czasu może być pominięty lub obejmować całość historii człowieka, w ujęciach z punktów *o.*, *r.*, *s.*

Jak widać dyskusja nad *minimalizmem*, jako pojęciem niejednoznacznym, toczy się na różnych płaszczyznach. Należy odrzucić jednak sugestie niedefiniowalności, a problem szkodliwości, tj. wprowadzanie większej niejasności niż rozwiązywania problemów wydaje się rozwiązywalny. Niechęć samych twórców do utożsamiania się z jakimkolwiek *-izmem* doszukiwać się można w jakimś stopniu w chęci ucieczki przed definitywną klasyfikacją w dzisiejszej kulturze poszukiwania oryginalności.

Nie jest też możliwe zastąpienie słowa *minimalizm* bardziej może adekwatnymi określeniami. Jest ono zbyt ugruntowane w dzisiejszym słownictwie, należy więc dążyć do precyzowania jego znaczenia na polu teorii architektury.

Opierając się na przesłankach, które dostarcza analiza prowadzona przez Ursprunga oraz przyjmując uogólnione ujęcie Hussakowskiej, która oddziela *minimal art* jako jednoznaczne historycznie zjawisko od ogólnej tendencji, autor skłonny jest przyjąć robocze uogólnienie terminologiczne, umożliwiające wykazanie różnic pomiędzy zjawiskami, których wspólna klasyfikacja zdaje się wynikać z przyjmowanego wizualnego kryterium doboru.

Po pierwsze, co w odniesieniu do „minimalizmów” zauważa już Bertoni¹²⁸, należy zakwestionować zasadność bezpośredniego, prostego odnoszenia współczesnego pojęcia do zjawisk historycznych. Konsekwencją tego stanowiska jest postulat rezygnacji ze stosowania pojęcia *minimalizmu* bezpośrednio w znaczeniach *a.* i *b.* i sugeruje się pozostanie przy precyzyjnych wyjaśnieniach opisowych z zachowaniem kolejności zjawisk¹²⁹.

Drugim postulatem jest zawężenie znaczenia terminu *minimalizm* na polu teorii architektury do trzech zasadniczych postaci:

1. w ujęciu szerokim, jako terminu obejmującego wszelkie tendencje redukcji estetycznego wyrazu w architekturze XX wieku, dla którego jedynym kryterium porządkującym jest kryterium wizualne,

¹²⁸ Zawsze istnieje pokusa rozpatrywania historii niejako wstecz. Patrz: Bertoni, *op. cit.*, s. 26.

¹²⁹ Peter Murray wyraża się następująco: „As a reaction Minimalism is inherent in architecture – just look at the severe Neo-classicism of the late 18th century as a reaction against Rococo excess”, patrz: Toy (ed), „Aspects of...”, 1994, s. 8. Ilekroć dałaby precyzja mówiąca, że można dopatrywać się analogii między współczesnym minimalizmem jako reakcją na wizualny przepych kultury a neoklasycyzmem jako reakcją na rokoko. Unikamy wtedy klasyfikowania neoklasycyzmu jako elementu zbioru „minimalizmów”.

2. orzecznika ewaluacji (oceny) estetycznej, w formie przymiotnikowej *minimalistyczny*, który obejmuje wszelkie przedmioty i zjawiska, w stosunku do których został on kiedykolwiek zastosowany,
3. w ujęciu ścisłym, rodzaju postawy światopoglądowej osobowości twórczej¹³⁰, której charakterystyczne cele realizowane są przy zastosowaniu charakterystycznego zespołu jakości architektonicznych.

Znaczenie 1. obejmuje wyżej wymienione definicje od *d.* do *i.* oraz częściowo *c.* Jest pojęciem otwartym, opisuje zjawiska interdyscyplinarne w szerokim znaczeniu Hussakowskiej. Do takiego zastosowania uprawniają nas wcześnie wypowiedzi Burliuka czy Grahama. W znaczeniu 2. jest bliskie, lecz niejednoznaczne z zakresem *j.* do *m.*, znaczenie 3. odnosić się będzie do zakresu *n.-r.* oraz częściowo *c.*

Powyższe rozróżnienie zostało dokonane nie w celu stwierdzenia „czym” obiektywnie jest *minimalizm*, lecz zaznaczenia, w jakich kontekstach pojęcie to jest stosowane. Najważniejsze w proponowanym podziale jest jednoznaczne wyodrębnienie znaczenia w rozumieniu punktu 2. od pozostałych. Pozwoli to na wyłączenie z dyskursu między znaczeniem 1. a 3. najbardziej subiektywnego, tymczasowego, kreowanego przez modę, zakresu dziś stosowanego pojęcia. Zwrot *minimalistyczny* w drugim znaczeniu odpowiada najbliższemu poręcznemu wyrażeniu „estetyka o charakterze minimalistycznym”, a zastępuje, jak wyszczególniono w ostatnich akapitach podrozdziału 2.1.3., oceny jakości wizualnych takie jak *prosty*, *ascetyczny*, *purystyczny*. Jest stosowane *stricte* współcześnie, o konotacji raczej pozytywnej, otwarte, z niezdefiniowanym, intuicyjnym kryterium klasyfikacji. Jego sprecyzowanie – o ile w ogóle jest potrzebne – wymaga osobnych badań przynależnych raczej dziedzinie estetyki.

Pojęcie *minimalizm* w znaczeniu 2. występuje jako sąd o wyglądzie przedmiotu, a ze względu na nieograniczoną pojemność jest nieprzydatne w klasyfikacji architektury. Pozwala to na wyłączenie tego zakresu z kolejnych analiz. Intencją dalszych rozważań będzie wykazanie autonomii postawy objętej znaczeniem trzecim w odniesieniu do szerokiego ujęcia pierwszego.

2.2. PODSUMOWANIE ROZDZIAŁU W JĘZYKU ANGIELSKIM

THE THEORETICAL APPROACH

The inconvenience of attempted definitions of *minimalism* in architecture is analogous to the fate of all those categories whose meaning has been expanded in their use. As a result, they have lost their classifying significance, if they had any at all. This chapter is divided into two parts, the first of which outlines the wide range of meanings of the term "minimalism" in the field of art theory and art criticism.

¹³⁰ Osobowość twórcza w rozumieniu jednego z podmiotów sytuacji estetycznej proponowanej przez Gołaszewską.

The view through the prism of visual arts, mostly painting and sculpture, is adopted here because this term appeared in critical vocabulary historically first. The second part tackles the most detailed survey possible of definitions from the field of theory and criticism of contemporary architecture.

The first part takes into account the views of such people as Maria Hussakowska, David Batchelor, Franco Bertoni, Frances Colpitt, Gregory Battcock, Philip Ursprung, Edward Strickland and others. Richard Wollheim's article on *Minimal Art*, published in "Arts Magazine" in 1965 is quoted here along with the opinions of David Burliuk¹³¹ from 1929 and Ivan Dąbrowski¹³² from 1937.

The collateral functioning of this notion in art theory, as observed by Hussakowska, permits one to distinguish: (1) a wide, "nonchalant", as the scholar calls it, application of the term "in which the contextual meaning is pushed to the margin, while everything deprived of enriching ornamentation is called by this name – from interior design, through fashion, phenomena in the area of gallery – and museum-embedded art, to music on the border of the classical one"¹³³, along with (2) the intention to narrow the meaning in the language of professional criticism.

However, Philip Ursprung is of a different opinion; for him *minimalism* is not only a notion describing a historical phenomenon. Depending on the point of view, it can be interpreted both as the "bastion against the collapse of modernist values or as a brand name for the new, either as a symbol of the American triumph or as the continuation of the European tradition"¹³⁴. That is why *minimalism* takes many meanings and, in the most general approach, can be considered the base area for the continual discussion on "new and old artistic values"¹³⁵ and the tug-of-war between American and European cultures, or the relation between architecture and art.

The term itself, but not necessarily the phenomenon it describes, has permeated into architecture from the language of art theory. Therefore, a discourse embracing the area of narrowly understood visual arts passes into the field of architectural theory together with the entire burden of its relativism and assorted meanings; on top of that, the term is being expanded in the field of architectural theory. Clare Melhuish¹³⁶ claims that the notion of minimalism has actually been introduced into the language of architecture criticism by Charles Jencks, who offers only an abbreviated definition

¹³¹ "Minimalist painting is fully realistic – they take the image itself as their subject." [in:] Hussakowska Maria, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Institute of Art History, Jagiellonian University, Kraków 2003, p. 236.

¹³² "Minimalism is the reducing of painting to the minimum ingredients for the sake of discovering the ultimate, logical destination of painting in the process of abstracting". Graham John, *System and Dialectics of Art.*, Baltimore, 1971, p.115 [after:] Bertoni Franco, *Minimalist Architecture*, Dogi Spa, Italia 2002, Birkhäuser, Basel, Switzerland, 2002, p. 8.

¹³³ Hussakowska, *op. cit.*, p.10.

¹³⁴ Ruby Andreas, Sachs Angeli, Ursprung Philip, *Minimal Architecture*, Prestel Verlag, Berlin, London, New York 2003, p. 13.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Melhuish Clare, "On Minimalism in Architecture", [in:] Maggie Toy (ed.), "Aspects of Minimal Architecture", *Architectural Design*, vol. 64, no. 7/8 July/August, 1994, pp. 9-13.

of *minimalism* in his book *The New Moderns*, published in 1990 [Academy Editions, London], offering a terse definition of minimalism as a fundamentally “bourgeois Late-Modern movement”¹³⁷. Jencks sees this only as the revival of the 1920s in architecture; however, Melhuish does not subscribe to this point of view. The difference between early modernism and the new, architectural minimalism lies in the replacement of a too austere functionalism with too conscious a composition, a too perfect execution, the poetry of materials in light and forms in space¹³⁸.

The examination of the definitions of *minimalism* permits one to distinguish the two basic types of approach, indicating either the classification-based or the discursive stance of theoreticians. It far more often appears as a notion describing a historical phenomenon or, this time more rarely, as an abstract category, intrinsic to the language of art criticism, including architecture. The value of this category, however, does not lie in its capacity to offer any precise definition but in its role as a spur inciting a dispute on the condition of contemporary culture. Before any attempt at generalisation, one can list the most important approaches of critics in the still continuing discussion on the definition of *minimalism*, whose meanings nowadays are as follows:

- a. “as a timeless and interdisciplinary *category*, characterised by a desire for functional and conceptual simplicity” [Cheviakoff], whose current name was coined as late as the 20th century,
- b. “as a *reaction* Minimalism is inherent in architecture” [Murray],
- c. “the *reduction* of architecture to its most basic concepts of space, light and mass” [Murray],
- d. *the tendency* in 20th-century art characterised by the pursuit for a limited formal language [Cheviakoff],
- e. “a consistent theme” in the 20th century [Toy],
- f. a wide *movement* [Ruby], the sensibility of which derives from the New York avant-garde of the 1960s [Cheviakoff],
- g. a kind of “*new modernity*” [Glancey/Bryant], the revival of the ideas of the 1920s in architecture after 1970 [Jencks],
- h. *an aesthetic direction* in architecture in the 1990s [Głowacki],
- i. *the style* of the 1990s [Glancey/Bryant],
- j. a temporary *fashion* [Melhuish], affectation, *simulacrum of austerity* [Murray],
- k. the name for a *lifestyle* [Vice, Toy],
- l. *marketing strategy*, “boutique Cistercianism” [Jencks],
- m. *design strategy* [Toy],
- n. *creative method*, a type of new sensitivity and the new system of creation based on many modernist ideas [Cheviakoff].

From the point of view of the creator-work relation, this notion characterises:

- o. a creative *attitude* [Kuryłowicz],
- p. an aesthetic *stance*, linked with the notions of site and tradition [Fleming, Honour, Pevsner],

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*, p.11.

- q.* a kind of a *world view*, a moral stance [Bertoni], a type of attitude [Pawson] linked to the category of simplicity and the importance of the celebration of every-day rituals.

For Ursprung and Mielnik the notion of *minimalism*:

- r.* does not describe any “historical phenomenon but is the material for the ongoing discussion”, located on the border between the areas of today's architecture and art instead.

Using theoretical descriptions as the basis, one can make two working generalisations in the field of terminology. First, as Bertoni has already noted¹³⁹, any direct and simple application of the contemporary notion to historical phenomena is strongly questionable while discussing "minimalisms". Consequently, the resignation from the use of the notion of "minimalism" as in points *a.* and *b.* above is recommended; instead, a precise descriptive explanation is proposed. The second postulate wants to narrow the term "minimalism" in the field of architecture to the three basic forms:

1. in a broad understanding – as a term denoting all reductive tendencies of the aesthetic expression of 20th century architecture, the only ordering criterion being the visual one;
2. as the evaluative determinant, grammatically expressed as an adjective *minimal*, *minimalist*, or *minimalist-like*, which embraces all objects and phenomena to which this term has ever been applied;
3. in a narrow understanding, as the attitude of a creative personality, whose characteristic objectives are realised using a set of characteristic architectural qualities.

¹³⁹ There has always been a temptation to define the historical in a backward direction. Cf. Bertoni, *op. cit.*, p. 26.

3. DZIEŁO ARCHITEKTURY MINIMALISTYCZNEJ A WIZUALNE KRYTERIUM KLASYFIKACJI

Stosowane w pracy podejście badawcze jest metodą własną autora, w niniejszej części analizy wykazuje jednak analogie do metody opracowanej przez Marię Gołaszewską¹⁴⁰ w badaniach prowadzonych nad wartościowaniem estetycznym. Tematykę aksjologii, która traktowana była głównie albo jako nauka o ideach, pojęciach ogólnych, o metodzie dedukcyjnej, albo jako badanie stanów świadomości indywidualnej i zbiorowej, przeniosła ona na grunt badań empirycznych. W opracowaniu *Portret piękna. Studium o społecznym wymiarze wartości estetycznych* wraz z zespołem poddała analizie szereg spontanicznych sądów o dziele sztuki, których strukturalizacja pozwoliła na sformułowanie spisu orzeczników wartościujących estetycznie oraz dokonała przeglądu wypowiedzi artystów, wybierając formę szerszego opisu jakościowego pozwalającego zachować bardziej skomplikowaną całość znaczeniową ujawnianą przez szerszy kontekst wypowiedzi. Przyjęte stanowisko badawcze określiła mianem estetyki zorientowanej empirycznie, czyli „liczącej się z rzeczywistością realną, biorącej ją pod uwagę – zwłaszcza poprzez konfrontację struktur myślenia ze strukturami rzeczywistości”¹⁴¹. Badania oparła na ujęciu fenomenologicznym mówiącym, „iż poznanie istoty zjawiska dokonuje się na drodze ejdetycznej”¹⁴² analizy pojedynczego zjawiska, jak jawi się ono naszemu poznaniu zmysłowemu. By poznać istotę zjawiska czy faktu wystarczająca jest zatem analiza poznawcza jednego, określonego, realnego zjawiska”¹⁴³. Wyniki takiego ujęcia jednostkowego zostały poddane typologizacji i strukturalizacji.

Proponowane przez Gołaszewską i zespół pojęcie ewaluacji estetycznej nie zostało ostatecznie zdefiniowane i nadal rozumiane musi być szeroko, „od intuicyjnego zwrócenia uwagi na wartość estetyczną po wyspecjalizowane wartościowanie estetyczne, jakie podejmuje np. krytyk sztuki”¹⁴⁴. Mechanizm oceny, jaki został przedstawiony, jawił się jako następstwo czterech „zasadniczych momentów”: pierwszy to ewaluacja egzystencjalna, przyznanie *a priori* obiektowi statusu dzieła sztuki w jego estetycznym aspekcie; drugi to jakościowanie, czyli przyznanie dziełu jakości estetycznych stanowiących podstawę jego wartości egzystencjalnej; kolejnym momentem jest wartościowanie, czyli nadanie dziełu wartości artystycznych czy estetycznych, rozumianych jako wyspecjalizowane i ujednoznacznione jakości estetyczne; czwartym jest ocenianie, skalowanie jakości i wartości estetycznych. Wynikiem socjologicznych badań wypowiedzi niespecjalistów, którzy zajęli postawę estetyczną wobec danego dzieła, było sformułowanie indeksu orzeczników oceny estetycznej, m.in. (podano wrywkowo w kolejności alfabetycznej):

¹⁴⁰ Gołaszewska, *op. cit.*

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 4.

¹⁴² Eidos – filoz. coś, co jest widziane albo przeżute [za:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego.

¹⁴³ Gołaszewska, *op. cit.*, s. 5.

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 237.

*ascetyczny, banalny, bezpośredni, brzydki, delikatny, doskonały, kiczowaty, liryczny, nudny, piękny, prosty, subtelny, wyidealizowany itp.*¹⁴⁵, opisujących subiektywny stosunek badanych do danego dzieła sztuki. Intencją badaczy była próba nadania zebranemu materiałowi statusu metodologicznego w dociekaniach estetycznych. Zwrócili oni dodatkowo uwagę na to, że ze względu na nieprecyzyjność potocznych znaczeń, nadawanie znaczeń synonimicznych, pomyłki „odbiorców sztuki nieorientowanych” etc.¹⁴⁶, podanych znaczeń nie należy przyjmować bezkrytycznie. Jednak proponowana przez zespół Gołaszewskiej metoda selekcji i opisu ocen może stanowić wzór narzędzia badawczego adekwatnego do problematyki niniejszej pracy.

Technika wyodrębniania orzeczników wartościujących estetycznie znajduje w dalszej części pracy odpowiednik w analizie wypowiedzi krytycznych, deklaracji twórców architektury oraz domniemaniach badawczych autora. Uwzględniając powyższe należy uznać podobieństwo części analitycznej niniejszej pracy do dyscypliny estetyki zorientowanej empirycznie. Z proponowanego przez Gołaszewską przedmiotu badań, czyli „sytuacji estetycznej”, zastosowanie znajdują tu kategorie artysty w rozumieniu zawężonym do „osobowości twórczej”, dzieła sztuki – ze względu na specyfikę teorii i krytyki architektonicznej zawężone jedynie do istniejących obiektów, odbiorcy w znaczeniu „osobowości recepcyjnej” oraz wartości estetycznej jako wyniku sformułowanej oceny.

Metoda służyć ma badaniu zjawisk jednostkowych ujmowanych z jednostkowego punktu widzenia indywidualnych osób, wyniki podlegać będą typologizacji i ujęciu systemowemu za pomocą metody jakościowej, opisowej. Na potrzeby pracy uznany został status metodologiczny orzeczników wartościujących (estetycznie).

3.1. KRYTERIUM WIZUALNE. DOBÓR ELEMENTÓW ZBIORU BADAWCZEGO

Punktem wyjścia do podjęcia badania była obserwacja ogólnej tendencji do utożsamiania architektury minimalistycznej z jej wizualnym aspektem. Aspekt ów, skorelowany z wysublimowaniem, a przez to, w obiegowym mniemaniu, mający wyróżniać użytkownika z natłoku masowej stylistyki, wydaje się decydować o dzisiejszej popularności prostych form. W rzeczywistości kultury obrazu to wygląd budynku, co oczywiste, staje się głównym, jeśli nie jedynym, kryterium jego klasyfikacji i oceny. Jest to szczególnie widoczne na przykładzie wydań albumowych, dotyczących zakresu niniejszej pracy. Dobór publikowanych fotografii definiuje pojęcie (na zasadzie desygnatów), „rozszerza” jego znaczenie (w aspekcie wizualnym), a zarazem sprowadza istotę przedmiotowej architektury do jej wyglądu. Stąd to czynnik wizualny, czyli powszechnie uznany wyznacznik architektury minimalistycznej, został wybrany jako wstępne kryterium selekcji elementów zbioru badawczego. Zabieg ten jest kluczowy dla rozważań nad zasadnością tezy C niniejszej pracy.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 7–38.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 243.

Zbiór podstawowy stanowi podstawę dalszych rozważań, dlatego jego liczebność została ograniczona, ze względów technicznych, do wartości uznanej przez autora za dającą zobiektywizowane pole badań architektury współczesnej o wybranej charakterystyce wizualnej. Zakres czasowy został zawężony do lat 1990–2005¹⁴⁷ określających termin powstania fizycznej struktury budynków. Doboru elementów zbioru dokonano na podstawie analizy fotografii obiektów architektonicznych zamieszczonych w wybranych tytułach prasy krytycznej oraz wybranych wydawnictwach albumowych. Analiza wstępna miała więc charakter zapośredniczony i może zostać uznana jedynie za badanie treści materiału fotograficznego, nie samej architektury. Na potrzeby pracy przyjęto jednak możliwość wyabstrahowania z jakości estetycznych treści nośnika (fotografii) podstawowych jakości estetycznych samego obiektu. Nie można także zapomnieć, iż materiał, na którym prowadzono selekcję wstępną, nie jest rzeczywistością, jedynie rodzajem opowieści o rzeczywistości, stąd nacechowany jest treściami nadanymi mu przez autorów poszczególnych fotografii i publikacji.

W celu ograniczenia, gdyż całkowita eliminacja wydaje się niemożliwa, wpływu doświadczeń i subiektywnych odczuć, a także intencji uzyskania możliwie zobiektywizowanego wyjściowego obrazu badanego zjawiska, przyjęto uproszczone podstawowe kryterium selekcji materiału. Odpowiadało ono, zdaniem autora, powszechnemu rozumieniu zasady minimalizmu w architekturze. Kryterium owym była prosta forma, gdzie *forma* rozumiana jest tu jako zmysłowo postrzegany wygląd obiektu, a kryterium *prosty* dotyczyło zasadniczo struktury formy i zostało uznane za spełnione przy występowaniu niewielkiej liczby uporządkowanych według wyraźnego schematu części¹⁴⁸. Podstawowe elementy brane pod uwagę, to charakterystyka kształtów, barwy oraz faktury w obrębie całego dzieła architektonicznego. Wybrane do dalszej analizy obiekty charakteryzowały się zwartością, jednorodnością, elementarnością powyższych jakości.

Pozostałe kryteria klasyfikacyjne miały charakter techniczny. Wielkość zbioru z natury rzeczy musiała być ograniczona, stąd liczba wybranych obiektów autorstwa danego architekta została zawężona do przykładów uznanych, na podstawie deklaracji własnych oraz kolejnych publikacji krytycznych, za reprezentatywne dla jego twórczości. Oczywistym warunkiem, na etapie wstępnym selekcji, była dostępność materiału badawczego, zarówno ilustracji jak i tekstu.

Na podstawie powyższych wyznaczników wyodrębniono zbiór dokumentacji fotograficznej 79 obiektów o wspólnej charakterystyce wizualnej. W zbiorze, pośród obiektów wielu różnych twórców, reprezentacją w postaci co najmniej trzech uwzględnionych obiektów objęto prace Alberto Campo Baezy, duetu Herzog i de Meuron, Ricka Joya, Johna Pawsona, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moury i Petera Zumthora. Ta nieduża nadreprezentacja przykładów obiektów ww. twórców

¹⁴⁷ Zawężenie to uzasadnione zostało w rozdziale: *Ujęcie teoretyczne*.

¹⁴⁸ Na tym etapie analizy przyjęto powszechne rozumienie orzecznika prosty, patrz: Gołaszewska, *op. cit.*, s. 9–38.

wynikała z większej liczby publikacji obejmujących tematyką architekturę ich autorstwa.

Zebrane informacje zostały uszczegółowione danymi systematycznymi obiektów, m.in. lokalizacją, datą powstania, funkcją podstawową, gabarytem, osiągalnymi rzutami i przekrojami. Dodano także wybrane fragmenty dostępnych deklaracji twórców, ze szczególnym zwróceniem uwagi na zawarte w nich intencje oraz wybrane fragmenty krytycznych opisów, w których poszukiwano głównie interpretacji i opisów jakościowych. Szczególną wartość dla niniejszej pracy miały jasne oceny wartościujące odnoszące się bezpośrednio do poszczególnych dzieł jak i całego zjawiska. Ponadto obserwacji poddany został ogólny charakter języka krytyki architektonicznej związanej z minimalizmem lub przedmiotową estetyką. Analizę poszerzono o obserwacje autora rozprawy, które stanowić miały uzupełnienie zebranych ocen własności obiektu, m.in.: charakterystyki estetycznej (wizualnej), struktury formy i jej składowych, jakości kompozycyjnych, jakości relacyjnych (wewnętrznych i zewnętrznych). W niektórych przypadkach obserwacje podsumowano postawieniem wstępnych domniemań badawczych, dotyczących warstwy znaczeniowej obiektu, warstwy intencjonalnej twórcy, relacji dzieło – odbiorca. Powyższe dane uporządkowane zostały w formie skategoryzowanych tabel¹⁴⁹.

W celu skonfrontowania zebranych opinii z rzeczywistością podjęty został wyjazd badawczy, którym objęte zostały następujące obiekty uwzględnione w zbiorze: galeria Goetz w Monachium, kaplica w Oberrealta, muzeum fundacji La Congiunta w Giornico, dom parafialny i klub młodzieży w Thalhässing, muzeum sztuki w Vaduz, kompleks cmentarny w Monachium, klasztor w Novym Dvorze, krematorium w Berlinie, łaźnie termalne w Vals oraz budynek muzeum sztuki w Bregencji.

3.2. KRYTERIA POZAWIZUALNE. ANALIZA PORÓWNAWCZA OCEN JAKOŚCIOWYCH WYBRANYCH ELEMENTÓW ZBIORU BADAWCZEGO

Faza pierwsza badania, jak już wspomniano, miała na celu zestawienie grupy obiektów na podstawie podobieństw jakości wizualnych. Druga faza objęła analizę jakości architektonicznych wykraczających poza ocenę wyglądu obiektów¹⁵⁰. W przypadku teorii architektury obiektywizowanie pola badania wydaje się możliwe dzięki wyjściu poza subiektywne domniemania, czyli poprzez zebranie jak najszerszej gamy opinii. Skutek jest taki, że kolejna część badania również miała charakter pośredni, a analizie bezpośredniej podlegają jedynie sądy o architekturze, czyli treść literacka tekstów krytycznych z przedmiotowego pola badań. Ich uzupełnieniem były domniemania badawcze autora pracy.

¹⁴⁹ Dane te zawarte są w opracowaniu stanowiącym *Aneks nr 1* do rozprawy.

¹⁵⁰ Tj. wykraczające poza ocenę ingardenowskich kształtów trójwymiarowych i wyglądków.

Charakter każdego problemu „określany jest zawsze przez towarzyszący mu – w sposób jawny lub ukryty – układ założeń”¹⁵¹. Niniejszej części towarzyszą warunki natury ogólnej, które należy przytoczyć dla uzyskania jasności stanowiska. Pierwszym, niejako oczywistym, jest przyjęcie statusu dzieła architektonicznego jako tworu przynależnego do świata sztuki. Przyjmujemy proponowaną przez Ingardena autonomię dzieła architektonicznego z jego zależnością „względnością bytową zarówno w stosunku do określonych aktów świadomości, jak i do swej materialnej podstawy bytowej – budynku”¹⁵². Związane jest z tym założenie drugie, oparte na tezie J.P. Hodina z Trzeciego Międzynarodowego Kongresu Estetyki w Wenecji: „sztuka jako zjawisko typu jakościowego, duchowego nie poddaje się analizie ilościowej, materialistycznie zorientowanej, właściwej dla nauki; sztukę można jedynie pojmować, nie wyjaśniać [...]”¹⁵³.

Kolejne założenie jest niejako ukryte w samym ograniczeniu zbioru badawczego do obiektów powstałych na obszarach objętych oddziaływaniem kultury łacińskiej i wykonanych przez twórców się z nich wywodzących. Przyjęcie takich ram zawiera już w sobie tezę, że dzieło sztuki, w tym dzieło architektury, jest w jakimś stopniu uwarunkowane kulturowym doświadczeniem twórcy. Pogląd tego typu jest udziałem części teoretyków estetyki, głównie z nurtu kulturologicznych teorii sztuki¹⁵⁴. Dla filozofa amerykańskiego Arthura Danto, którego poglądy Dziemidok lokuje pomiędzy teoriami kognitywistycznymi (poznawczymi) a kulturologicznymi, „każde dzieło sztuki jest (musi być) o czymś, jest rodzajem twierdzenia o rzeczywistości”¹⁵⁵. Z innego punktu widzenia – ujęcia filozofii realistycznej – jak pisze Henryk Kiereś, „dzieła [sztuki] są obrazem wiedzy artysty oraz wyrazem jego woli”¹⁵⁶. Rozstrzygnięcie co do istoty tej zależności i jej wagi dla samego pojęcia sztuki należy do zadań szczegółowych estetyki. Powyższą obserwację można przenieść bezpośrednio na relację architekt – dzieło, a potwierdzenie można odnaleźć między innymi w słowach Pawsona: „architektura jest niechybną refleksją nad życiem architekta, w sensie tego, kim jest oraz tego, kim chce być w przyszłości”¹⁵⁷. Na potrzeby niniejszej pracy można przyjąć założenie, że dzieło architektury stanowi próbę materializacji wartości zależnych od charakteru postawy światopoglądowej danej osobowości twórczej w czasie powstawania dzieła. Teza A rozprawy będzie uznana za udowodnioną w wypadku

¹⁵¹ Kmita Jerzy, „O dwóch rodzajach wartości związanych z dziełem sztuki”, [w:] Kmita Jerzy (red.), *Wartość, dzieło, sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975, s. 177.

¹⁵² Szczepańska, *op. cit.*, s. 119.

¹⁵³ Gołaszewska, *op. cit.*, s. 243.

¹⁵⁴ Zob.: Kulturologiczne teorie sztuki. Marksistowskie koncepcje metodologów i filozofów kultury ze szkoły poznańskiej Jerzego Kmity przedstawiają wartości estetyczne dzieła sztuki jako szczególną artystyczną postać wartości światopoglądowej. [w:] Dziemidok, *op. cit.*, s. 163 [za:] Kmita Jerzy, „Sztuka a świat wartości” [w:] Tyszkowa M., Żurkowski B. (red), *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*, Poznań 1984, s. 150.

¹⁵⁵ Dziemidok, *op. cit.*, s. 161, [za:] Danto Arthur, *The Transfiguration of the Commonplace. Philosophy of Art*, Cambridge, Mass. 1981.

¹⁵⁶ Kiereś, *Sztuka wobec natury*, s. 234.

¹⁵⁷ Cytat z wypowiedzi Johna Pawsona o projekcie własnego domu, [w:] Postiglione Gennaro (red.), *One Hundred Houses for one Hundred European Architects of the Twentieth Century*, Taschen GmbH, Köln 2004.

wyodrębnienia postawy światopoglądowej specyficznej dla osobowości twórczej charakterystycznej dla architektonicznego minimalizmu, w proponowanym ścisłym znaczeniu.

3.2.1. RELACJA TWÓRCA – DZIEŁO. PRZEGLĄD WYBRANYCH DEKLARACJI

Pierwsza część analizy oparta jest na przeglądzie dostępnych deklaracji twórców odnoszących się w wypowiedziach, bezpośrednio lub pośrednio, do dzieł architektonicznych przyjętych do zbioru badawczego i ma na celu wyodrębnienie, o ile to możliwe za pomocą orzeczników, relacji twórca – dzieło oraz próbę uchwycenia wspólnych lub rozdzielnych cech postaw twórczych. W niniejszym zadaniu trudności nastęrcza ograniczona, ze względu na charakter współczesnych publikacji z zakresu krytyki architektonicznej, ilość materiału. Dlatego stwierdzenia zebrane w zbiorze badawczym zostaną uzupełnione o wybrane wypowiedzi twórców o charakterze ogólnym, wydane w postaci esejów, artykułów lub przeprowadzonych z architektami wywiadów. O ile autentyczność przytaczanych poniżej głosów, rozumiana jako zgodność z postawą światopoglądową twórcy-człowieka, może, ze względu między innymi na intencje wydawców¹⁵⁸ czy strategię promocji zawodowej samych architektów, być kwestionowana, o tyle uznanie ich przydatności jako deklaracji charakteryzujących postawę światopoglądową samej osobowości twórczej, w danym momencie działalności, wydaje się zasadne.

Jedyną jawnie wspólną deklaracją, powtarzającą się w kolejnych analizowanych wypowiedziach, jest zwrócenie uwagi na relacje przestrzenne i kulturowe nowego obiektu z miejscem. Nie może to stanowić jednak ścisłego kryterium wyróżniającego, jako że kontekstualność architektury jest jednym z częściej podnoszonych paradygmatów architektury współczesnej. Przegląd tekstów pozwala zarysować stosunek twórcy do zastanej rzeczywistości jako analityczny, syntetyzujący, pojęciowy, ukierunkowany na wrażenia zmysłowe wykraczające poza jedynie wzrokowe doświadczenie. Uderzające w wypowiedziach jest to, że twórca w zasadzie nie deklaruje intencji dokonania jakiegokolwiek zmiany, a przewodnim zamiarem jest dostosowanie nowego elementu do szeroko rozumianej tożsamości danego miejsca. „Idea domu było wytworzenie muru, charakterystycznego elementu otaczającego krajobrazu”¹⁵⁹ (Souto de Moura, dom własny Matosinhos); „budynek jest echem tego miejsca”¹⁶⁰ (Baeza, *De Blas House*, Madryt); „stało się ingerencją w otoczenie bez zmiany istoty miejsca”¹⁶¹ (Beel, *M villa*, Zedelgem); „nowe potrzeby zaspokoiono przy zachowaniu dotychczasowych wartości”¹⁶² (Pawson, dom własny, Londyn). Oznacza to, że architektura ta nie jest wyabstrahowana z rzeczywistości, oparta jedynie

¹⁵⁸ Takich jak budowanie popularności architektonicznych osobowości, tzw. systemu gwiazd, o którym wspomina m.in. Zumthor.

¹⁵⁹ Postiglione, *op. cit.*, s. 366–373.

¹⁶⁰ Bertoni, *Minimalist Architecture*, s. 196.

¹⁶¹ stephanebeel.com.

¹⁶² Postiglione, *op. cit.*, s. 303.

na apriorycznych, czy to estetycznych, czy ideologicznych, założeniach. Jej charakter jest raczej wynikiem intelektualnych dywagacji opartych na poznaniu zasadniczych wartości miejsca. Samo pojęcie miejsca nie musi być ograniczone do fizycznej lokalizacji w przestrzeni. Relację między architekturą a środowiskiem można schematycznie rozpatrywać na dwóch płaszczyznach, tj. przyrodniczej i kulturowej. W obrębie tych dwu kategorii możemy dokonać kolejnego podziału na relację o charakterze bezpośrednim, fizyczną (na przykład materiałową, przestrzenną, kontakt wzrokowy) oraz relację pośrednią, pojęciową (odniesienia kulturowe, skojarzenia pojęciowe, ochrona zastanych wartości). Aspekty te pojawiają się w deklaracjach architektów z różnym natężeniem, w zasadzie uzależnionym od charakteru rozpoznanej istoty lokalizacji.



Il. 1. Dom w Matosinhos, arch. Eduardo Souto de Moura (fot. Duccio Malagamba).

Eduardo Souto de Moura w projekcie własnego domu w Matosinhos w Portugalii z 1993 roku nadał budynkowi taki charakter, że przez przypadkowego obserwatora obiekt odczytywany jest po prostu jako mur kamienny, element charakterystyczny dla przekształconego przez człowieka okolicznego krajobrazu. Efekt ten uzyskany został dzięki wykorzystaniu typowego dla regionu motywu patio, wewnętrznego dziedzińca, który został otoczony pozbawionymi niemal otworów ścianami wykończonymi od zewnątrz miejscowym materiałem. Kluczowe pomieszczenia doświetlone zostały oknami zlokalizowanymi od strony dziedzińca,

a poziom attyki dachu przykrywającego część mieszkalną nie przekroczył krawędzi muru zewnętrznego. Decyzje te pozwoliły na osiągnięcie niemal całkowitej neutralności architektury.



Il. 2. Dom w Matosinhos, arch. Eduardo Souto de Moura (fot. Duccio Malagamba).

Daleki od ostentacji budynek nie służy komunikowaniu żadnych cech właściciela, który chciał uzyskać „pewną anonimowość” i „zbliżenie do natury”¹⁶³. Mimo restrykcyjnie przyjętych ograniczeń projektowych udało się zrealizować w obiekcie założone jakości bez znaczącej zmiany walorów krajobrazowych okolicy. Architekt uzyskał podobnie neutralny efekt przez przyjęcie analogicznej metody w projekcie powstałego pięć lat później, zlokalizowanego na zboczu wzgórza, domu jednorodzinnego z okolic Moledo.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 371.



*Il. 3, 4. M villa w Zedelgem, arch. Stéphane Beel
(źródło: <http://www.stephanebeel.com>).*

Porównywalne ujęcie istoty miejsca zawarte jest w komentarzu do projektu domu jednorodzinnego *M villa* w Zedelgem (Belgia) autorstwa flamandzkiego architekta Stéphane Beela, zaliczanego przez magazyn *El Croquis* do młodej „generacji spokoju” (still generation)¹⁶⁴. Budynek ten miał być zlokalizowany w miejscu, które – jak określił to Beel – nie narzucało projektantowi żadnych ograniczeń. Otoczony lasem rozległy teren pozwalał na podjęcie niemalże dowolnych decyzji formalnych. Jednak to właśnie brak restrykcji wzbudził w autorze „intencję stworzenia niemalże niczego”¹⁶⁵. Osią koncepcji stał się dominujący na działce, istniejący, ceglany, wysoki mur, który w relacji z otaczającą zielenią definiował charakter miejsca. Nowy obiekt położeniem, wielkością, uproszczoną, wydłużoną bryłą zachowywać miał w najbardziej możliwym stopniu – bez zmiany ich pierwotnej istoty – wartości odczytane przez architekta przed przystąpieniem do projektowania. Przy tak zdefiniowanych ograniczeniach dalsze decyzje architektoniczne Beel podporządkował dopasowaniu formy do skali człowieka, zdefiniowaniu roli światła i nadaniu ram relacjom użytkowników z krajobrazem. Materiał zastosowany na elewacji miał z jednej strony być prostym nawiązaniem do otaczających drzew, z drugiej pozwolić na zmianę charakteru budynku wraz z upływem czasu i cyklami natury¹⁶⁶.

Podobnie neutralny w wyrazie jest budynek centrum młodzieżowego przy domu parafialnym w Thalmässing zaprojektowany przez Andreasa Mecka. Forma zbudowana jedynie z kilku płaszczyzn betonu i szkła stanowi tło dla niewielkiego kościoła. Nowy obiekt, na którego ostateczne położenie wzdłuż istniejącej ścieżki miały wpływ sugestie architekta, pełni rolę muru oddzielającego kościół od różnorodnych okolicznych zabudowań i służy ukształtowaniu kameralnego placu. Za pomocą prostych architektonicznych środków wytworzona została atmosfera spokoju i adekwatny dla funkcji poziom izolacji. Dobór skali, kształtu, materiału i położenia nowego centrum posłużył temu, by niewielki budynek kościoła stał się jednoznacznie zdefiniowaną dominantą, najważniejszym elementem tej niewielkiej przestrzeni.

¹⁶⁴ „Stéphane Beel, 1992-2005, estranged familiarity”, *El Croquis*, nr 125, September, 2005.

¹⁶⁵ „[...] this led to the intention of doing *almost nothing*”, [w:] www.stephanebeel.com.

¹⁶⁶ Wszystkie aspekty zostały przytoczone za komentarzem autora do projektu, [w:] www.stephanebeel.com.



*Il. 5,6. Dom parafialny i klub młodzieży w Thalmässing, arch. Andreas Meck
(fot. Marcin Kaniewski, autor).*



Il. 7. Ratusz w Murcji, arch. Rafael Moneo (fot. José F. García Martín, źródło: <http://www.mimoa.eu>).

Wzniesiony w 1998 roku nowy budynek ratusza miejskiego w hiszpańskiej Murcji stanowi domknięcie przestrzeni historycznej najważniejszej części miasta, Plaza Cardenal Belluga. Rafael Moneo, autor projektu, jako najważniejsze kryterium projektowe przyjął zachowanie barokowego charakteru miejsca. Elewacja frontowa była kluczowa, nie mogła stanowić konkurencji¹⁶⁷ dla osiemnastowiecznego frontu katedry i majestatycznej elewacji pałacu kardynalskiego, formujących granice przestrzeni placu. Nowa zabudowa jest prosta, lecz nieschematyczna, świadomie zrezygnowano w niej z symetrii w kompozycji nie tracąc jednak klasycznego wrażenia całości. Okładzina z miejscowego piaskowca oraz zdecydowane, ortogonalne otwory dobrze korespondują z układem sąsiednich elewacji. Wyraźnie zaznaczone poziomy stropów są formalnym odwzorowaniem linii gzymsów, a silna artykulacja elementów pionowych nadaje wyraz plastyczny analogiczny do rozrzeźbionych barokowych pilastrów. Co ważniejsze, zasada kształtowania fasady ratusza bliższa jest barokowemu, rzeźbiarskiemu wydobywaniu przestrzeni z monolitycznej bryły niż współczesnemu konstruowaniu jej z poszczególnych elementów. Mimo to architektura zachowuje jednoznacznie współczesny charakter.

¹⁶⁷ Kusztra Marek, „Ratusz w Murcji”, *Architektura-murator*, 1, 2000, s. 38.



Il. 8, 9. River and Rowing Museum w Henley-on-Thames, arch. David Chipperfield (fot. Ross Bowman).

Do sfery pojęć i odczuć związanych z tradycją miejsca odwołuje się David Chipperfield mówiąc o budynku *River and Rowing Museum* w Henley-on-Thames z 1997 roku. Nie dziwi, że w projekcie muzeum rzeki i wioślarstwa autor poszukiwał inspiracji w formach łodzi mieszkalnych i okolicznych drewnianych stajni. Nawiązanie to nie polegało jednak na bezpośrednim kopiowaniu kształtu, lecz stanowiło próbę uzyskania skali, proporcji oraz jakości, które zamiast naśladować przeszłość, wzbudzać miały jej wrażenie u odwiedzających. Autor chciał uzyskać prostą i czystą, łatwą do odczytania w kontekście miejsca, ideę architektoniczną. Mimo konotacji historycznych jest to „jednoznacznie współczesny budynek rezonujący jednak wernakularną architektoniczną przeszłością, [...] łączy kształt i abstrakcję, [...] odsłania zarówno konwencję, jak i inwencję”¹⁶⁸.



Il. 10. *De Blas House*, Sevilla la Nueva, Madryt, arch. Alberto Campo Baeza
(źródło: <http://flickr.com>).

Analityczny, pojęciowy rodzaj ścisłego nawiązania do zasadniczych jakości lokalizacji zaprezentował Alberto Campo Baeza w komentarzu do projektu domu jednorodzinnego *De Blas House*. Pochodząca z 2000 roku, zlokalizowana w surowym krajobrazie wzgórz otaczających Madryt, realizacja stała się modelowa, niemal kanoniczna dla kolejnych projektów architekta. Za podstawowe kryterium projektowe autor uznał walory przyrodnicze okolicy. „[P]ołożony na grzbiecie wzgórza

¹⁶⁸ www.davidchipperfield.co.uk

[...] budynek jest echem tego miejsca, platformą widokową”¹⁶⁹. Dolna, betonowa część domu stanowi odpowiednik „podwyższenia, na którym można usiąść”¹⁷⁰, zagłębiona w zboczu jest fizycznie i ideowo związana z masywnością skały, stając się formalnym odpowiednikiem „zamieszkaney jaskini”, pierwszego schronienia. Przestrzeń górnego segmentu ograniczona jest szkłem pozbawionym widocznej konstrukcji, łączy lub okuć, a przykryta koniecznym zadaszeniem chroniącym przed słońcem. W kontraście do jednoznaczności bryły podstawy, nadbudowa ma niemal niematerialny charakter. Jak pisze Baeza, w tej części pracował nad „poziomym światłem przenikającym poziomą przestrzeń, a podstawowymi motywami były przezroczystość i ciągłość przestrzeni”¹⁷¹. Najistotniejsze było takie ukształtowanie relacji z otoczeniem, by architektura stała się jedynie elementem podkreślającym wartość krajobrazu i przyrody.

Peter Zumthor w wielu wypowiedziach podkreśla znaczenie kontekstu, w jakim powstaje architektura. *Genius loci* jest dla niego jednym z najistotniejszych aspektów w procesie projektowym: „To ważne; każdy budynek powinien mówić o miejscu, w którym powstał, lecz także o całym świecie, przez co rozumiem to, co wiem o świecie. Jeśli stworzysz budynek opierając się jedynie na jego lokalizacji nigdy nie będzie rezonował z całym światem”. I odwrotnie, oparcie się jedynie na kosmicznym porządku nie pozwoli powiązać budynku z danym miejscem¹⁷². Budynek łaźni termalnych w Vals (1990–96) ma formę monolitycznego bloku skalnego związanego ze zboczem góry. Wnętrze budzi skojarzenia z jaskinią, grota, rezonuje wspomnieniem masy, kontaktu, odgródzenia, dźwięku i wabiącego oświetlenia¹⁷³. Architekt nie tyle kopiuje, co symuluje naturę, starając się za pomocą technologii i materiału uzyskać określone wrażenia zaczerpnięte z natury. Poznanie świata i istoty miejsca wiąże Zumthor z indywidualnym doświadczeniem, z fenomenologicznym obrazem poznania rzeczywistości. Kluczowe są odczucia projektanta i doznania użytkownika. Sfera intelektualna, pojęciowa przyjmuje rolę drugorzędną, wtórną w stosunku do emocjonalnej. Zumthor broni się przed prostą klasyfikacją i *stricte* analitycznymi ocenami mówiąc, że etykiety i pojęcia są późniejszymi efektami pracy: „Jest więc celem, by budynek w swym kontekście mógł być piękny lub by mógł wносить wkład w piękno miejsca. [...] To klasyczne podejście do kontekstu”¹⁷⁴.

¹⁶⁹ Bertoni, *op. cit.*, s. 196.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Heide Wessely, „I Build on My Experience of the World...– an Interview with Peter Zumthor”, *DETAIL*, 1, 2001, s. 24.

¹⁷³ Ryan Raymund, „Primal therapy”, *The Architectural Review*, 8, 1997, s. 42–49.

¹⁷⁴ Perkins Susan, „An Interview with Peter Zumthor”, Virginia Tech, Blacksburg, 1999, <http://www.arch.vt.edu/CAUS/Newsletters/asp/Uploads/zumthor.pdf>, 29.01.2005, 18:30.



Il. 11, 12. Łaźnie termalne w Vals, arch. Peter Zumthor (fot. autor).

Kontekst przestrzenny rozpatrywany jest w relacji przedmiotowej obiekt – otoczenie lub/i podmiotowej, czyli użytkownik – miejsce, co prowadzi często do zajęcia jednego ze skrajnych stanowisk. Poznanie i akceptacja wartości otoczenia skutkuje tworzeniem formy otwartej, która kształtowana jest z uwzględnieniem znaczenia wybranych elementów zewnętrznego środowiska. Przyjęcie stanowiska negatywnego prowadzi do izolacji¹⁷⁵ i kreowania poczucia anonimowości użytkującego (np. BIT, Majorka, Baeza).

Pośród omawianych deklaracji można wyróżnić stale powtarzające się odniesienia do kontekstu kulturowego w jego sferze pojęciowej. Spotykamy odwołania do terminów o charakterze archetypowym (jaskinia jako pierwsze schronienie człowieka, bezpieczeństwo schronienia, miejsce jako przestrzeń poznana), ikonicznym dla danego miejsca (dom w Matosinhos, Souto de Moura), czy też o szerszym kontekście kulturowym (*Peninsula House*, Melbourne, Godsell). Wskazuje to na analityczny, pojęciowy charakter procesu twórczego, związanego bardziej z subiektywnym doświadczeniem twórcy i użytkownika, niż z jakimkolwiek stałym wzorcem czy abstrakcyjną wartością. Przy tak przyjętych kryteriach architektura odpowiada miejscu na poziomie skojarzeń i odczuć, a w jej pełnej percepcji zaangażowane będą zarówno intelekt jak i zmysły odbiorcy.

Nie można i nie należy, to oczywiste, sprowadzać sensu architektury do wspomnianych powyżej zależności. Są one bardziej złożone, a przedstawione przykłady potraktowano jako modelowe dla ukazania relacji kontekstowej.

Kolejne deklaracje twórców mają charakter indywidualny i trudno na ich podstawie formułować uogólnienia modelowe. Przedstawienie kluczowych zagadnień i intencji pozwoli jednak pokazać analogie i różnice w postawach twórczych autorów wybranych obiektów zbioru badawczego.

Jednym z architektów wiązanych z minimalizmem w architekturze współczesnej jest projektujący od początków lat osiemdziesiątych John Pawson. W książce *Minimum* w sposób jednoznaczny¹⁷⁶ określił i wyeksplikował charakter własnej postawy twórczej. Uwaga jego skupiona jest na kategorii **prostoty**. „Prostota wykracza poza aspekty estetyczne, może być rozpatrywana jako odbicie wewnętrznej, wrodzonej jakości czy jako poszukiwanie filozoficznego wglądu w naturę **harmonii, przyczyny i prawdy**.”

¹⁷⁵ Determinantem izolacyjności architektury może być, co oczywiste, także jej celowość, na przykład funkcjonalna. Zagadnienie introwersji jako reakcji na chaos rzeczywistości zostało wyszczególnione we wspomnianym już opracowaniu *Minimal Architecture* z roku 2003, autorstwa Ruby’ego, Sachs i Ursprunga, gdzie, należy przypomnieć, urosło do rangi jednego z czterech głównych motywów twórczości minimalistów. Należy jednak stwierdzić, że introwersja architektury może być motywowana innymi czynnikami, a uogólnienie postawione przez Ilkę i Andreea Rubych wydaje się obarczone uproszczeniami. Introwersja sama w sobie nie może być tu motywem przewodnim, a tym bardziej jakimkolwiek kryterium klasyfikacyjnym minimalizmu, gdyż jest wynikiem refleksji nad relacją obiektu z uwarunkowaniami przestrzenno-kulturowymi, danego miejsca, jest wobec nich wtórna i od nich zależna. Nie jawi się też jako cel twórczy czy jakość wyróżniająca przedmiotowej architektury. Jedynie zasadne wydaje się rozumienie introwersji w kontekście architektonicznego minimalizmu jako prymatu relacji przestrzeni wewnętrznych obiektu nad jego wyrazem zewnętrznym.

¹⁷⁶ Lektura książki *Minimum* skłoniła przełożonych zakonu cysterskiego do powierzenia wykonania projektu klasztoru w czeskim Novym Dvorze właśnie Pawsonowi ze względu na odnalezione analogie postawy autora z regułą zakonu.

Prostota ma wymiar moralny, implikujący bezinteresowność i uwolnienie od doczesności. Niemal wszystkie religie i kulty były orędownikami idei prostoty jako cnoty o mocy oczyszczenia ducha¹⁷⁷. Niesie ona ze sobą jakość **spokoju** osiąganą w architekturze m.in. za pomocą geometrii, czystej formy, repetycji w kompozycji czy poprzez obecność pewnych materiałów i sposób ich zastosowania. W komentarzu do współczesnych opinii wiążących prostotę w architekturze niemal wyłącznie ze stylistyką tzw. wysokiego modernizmu (*High Modernism*) Pawson krytycznie wypowiada się o utożsamianiu prostoty jedynie z redukcją ornamentu i estetyką maszyny, „gdzie forma i detal zostają sprowadzone do wspólnego mianownika nijakości. [...] Prostota nie jest tym samym, co bezmyślny (*unthinking*) utylitaryzm czy pragmatyzm¹⁷⁸”, gdyż wymaga ona i wynika z uwagi, myśli, wiedzy i cierpliwości. Jako element światopoglądu, upodobanie prostoty jest ponadczasowe. Architekt przytacza słowa piętnastowiecznego malarza wczesnego renesansu, dominikanina Fra Angelico, mówiącego, że prawdziwa wartość zawarta jest w zadowoleniu z umiaru.

Pawson w historii architektury poszukuje **doskonałości**, o której można mówić jedynie w szerszym kontekście przestrzenno-kulturowym. „Jest coś absurdalnego w japońskich ogrodach, które nie są w Japonii [...] Aby **pasować**, rzeczy muszą być czynione w **odpowiadającym** im czasie i miejscu¹⁷⁹”. Pomimo jawnej rezygnacji z jakiegokolwiek detalu sugerującego przeszłość w jego pracy można odnaleźć deklaratywne związki z wcześniejszymi kulturami i poczucie relacji z historią. Pawson nie tyle stworzył nowy język architektoniczny, ile uznał wartość szeregu elementów o różnym pochodzeniu, których zestawienie pozwoliło unaocznić mu sposób postrzegania świata. Odkrył to, co było ukryte przed wzrokiem¹⁸⁰.

Pawson świadomie łączy swą postawę życiową z postawą osobowości twórczej. Dla niego praktyka architektoniczna to nie formuła estetyczna, tylko metoda unaocznienia światopoglądu. Ujęcie prostoty zawiera w sobie etyczną krytykę¹⁸¹ materialistycznego, konsumpcyjnego społeczeństwa. Ludwig Wittgenstein różnicę między dobrym a złym architektem upatrywał w tym, że ten drugi ulega każdej pokusie, gdy dobry jest w stanie jej się oprzeć. Myśl tę kontynuuje Pawson pisząc: „Bez wątpienia to właśnie poczucie przygniatającego ciężaru posiadania dało mi pierwsze upodobanie prostoty¹⁸²”. Jedną z najważniejszych, a z punktu widzenia dzisiejszej społeczności może i najważniejszą, powinnością twórcy jest próba oczyszczenia, uporządkowania chaosu, w którym żyjemy. Dlatego jako jedno z pryncypiów swej pracy stawia Pawson dążenie do unikania rzeczy błahych i nieważnych w celu uwypuklenia, podkreślenia elementów istotnych i zasadniczych.

¹⁷⁷ Pawson, *op. cit.*, s. 7.

¹⁷⁸ *Ibidem*, s. 10.

¹⁷⁹ *Ibidem*, s. 13.

¹⁸⁰ Sudjic Deyan, „Definitions of Architecture” [w:] Moryadas Anita, Morris Alison (red.) *John Pawson, Themes and Projects*, Phaidon Press Limited, London, 2004, s. 56–57.

¹⁸¹ Tu właśnie Charles Jencks lokuje swoją krytykę minimalizmu jako *lifestylu*. Pawson i Silvestrin zdobyli światowy rozgłos m.in. dzięki realizacjom sieci sklepów luksusowych domów mody, odpowiednio: *Calvin Klein* Pawsona i architektoniczny image *Giorgio Armani* stworzony przez Silvestrina.

¹⁸² Pawson, *op. cit.*, s. 12.

Architektura jest „tworzeniem miejsca i przestrzeni, jest ruchem, zwięzłością (*compression*), uwolnieniem (*release*), proporcją, skalą i światłem, także jest zwyczajnym fizycznym kreowaniem przestrzeni [...] Gdy projektuję, mam bardzo silny mentalny obraz przestrzeni i sposób jej organizacji [...] Szukam **równowagi** pomiędzy proporcją, skalą, światłem i geometrią. Skala i proporcje stanowią narzędzia [...], które w procesie kreacji artefaktów, budynków czy przestrzeni nadawać mogą jakość **prostoty**”¹⁸³.

Kolejny architekt minimalizmu, Claudio Silvestrin wypowiada się w podobnym tonie, inaczej nieco stawiając akcenty. Silvestrin, były uczeń A.G. Fronzoniego, projektował w latach 1986–1987 z Pawsonem, a najbardziej znanym efektem tej współpracy jest wielokrotnie publikowana *villa Neuendorf* na Majorce. Obecnie prowadzi własne biura w Londynie i Mediolanie. Silvestrin szkicuje obraz współczesnego świata jako zbioru chaotycznego natłoku zbędnych przedmiotów. Jego krytyka dotyczy także powojennej architektury, która utraciła tożsamość i stała się bardziej trójwymiarową rzeźbą niż miejscem uwzględniającym indywidualnego człowieka i jego złożoność fizyczną, intelektualną, polityczną, religijną, emocjonalną, kulturową i duchową. „Przestrzeń jest dziś widziana jako coś do zdobywania. Politycy, technokraci i deweloperzy własności interpretują przestrzeń w pryzmacie ekonomicznym, ilościowym [...] Dla nich zaśmiecanie planety jest niewystarczające, rozpoczęli szturm na przestrzeń kosmiczną”¹⁸⁴. Komercjalizacja buduje mit przedmiotów przynoszących szczęście, za pomocą którego ubezwłasnowolnia jednostkę. Tak produkcja „bezużyteczności” prowadzi do akumulacji chaosu. Silvestrin w opozycji do tego samonakręcającego się mechanizmu mówi o układach wolnych od iluzji funkcjonalnej technologii, od zakładanych konieczności, przewidywanych użyteczności, zbytecznych kształtów. „Widzę horyzont jako **stabilną, spokojną, wolną, skromną, czystą, niezakłóconą** linię. Poprzez namietność do selekcji, abstrakcji, redukcji i pozbywania się; do rezygnacji z własności”¹⁸⁵. Chaosowi świata współczesnego przeciwstawia porządek. Poszukuje relacji między człowiekiem, przestrzenią i miejscem. Tworzenie to dla Silvestrina umieszczanie, aranżowanie i **porządkowanie** w **harmonii**, bez przeciwności i napięć. Tak kreowana przestrzeń pozwala na zbudowanie przynależności do miejsca i wytworzenie z nim relacji. „Wraz z minimalną liczbą obiektów, materiałów, kształtów, linii, kolorów, znaków, niewidzialność przestrzeni niemal zanika: przestrzeń jest przynajmniej intuicyjnie widzialna. Dzięki temu minimum pozwalamy przestrzeni na jej obecność, nie jest ona dłużej uprzedmiotowiana, zdobywana”¹⁸⁶. Architektura jest fizycznym oparciem, wznoszeniem i otwieraniem nowego widzenia. Tak konstruowany układ nowych kształtów działa jak bodziec na wyobraźnię odbiorcy, pozwala niemal fizycznie dotknąć masy powietrza zajmującego miejsce nazywane przestrzenią. **Zobrazowanie perfekcji**, do którego dąży Silvestrin, nie zamyka się na budowaniu pustej przestrzeni. Potrzebne

¹⁸³ *Ibidem*, s. 17.

¹⁸⁴ Silvestrin Claudio, „Architecture of Lessness” [w:] Toy (red.), „Aspects of ...”, *Architectural Design*, vol 64, n° 7/8 July/August, 1994, s. 33.

¹⁸⁵ *Ibidem*, s. 32.

¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 34.

są tu zrozumienie istoty, sensu życia i jego zasadniczych elementów, materii miejsca. Przy tych założeniach kryterium nowatorstwa jest drugorzędne, jeśli nie pomijalne. Poezja architektury jest „to konstruowanie nowego miejsca za pomocą materiałów i układów, które przybliżają nas do otoczenia, które pozwalają ziemi być ziemią, które czynią niebo bliższym, wspaniałość słońca bardziej intensywną, noc bliższą nocy, horyzont otwartym, dźwięk uciszonym, przestrzeń widoczną”¹⁸⁷.

Silvestrin projektuje obiekty pozbawione indywidualnych stylistycznych cech charakterystycznych: „Głównym mym celem jest uzyskanie architektury, która nie tylko pozbawiona jest czasu¹⁸⁸, lecz także bez ego, bez podpisu¹⁸⁹, jakby była zrobiona przez kogokolwiek, czy cokolwiek, czy naturę, czy jak chcesz, by się to nazywało. Nie ma tu ekspresji naszego wnętrza [...]”¹⁹⁰. Wraz z porządkiem linii, w równowadze i symetrii odczuwalny jest spokój. Idealne układy oparte na prostocie wyzwalały odczucie łagodności. „Gdy w pracy obecne są formy geometryczne niezależne od metafizycznej, teologicznej czy antropologicznej reprezentacji, świadczą one o samych sobie, także unikając spekulatywnych roszczeń związanych z osobą autora”¹⁹¹.

Alberto Campo Baeza, architekt hiszpański, poszukuje w swej pracy istoty architektury, wiążąc ją tworzonymi w naszych umysłach ideami. Ich powiązanie z uwarunkowaniami rzeczywistości pozwala na ukazanie w architekturze wartości prawdy. „Architektura nie jest jałową próbą skierowaną ku czemuś nieosiągalnemu, co gdy zostaje zmaterializowane, traci większość z początkowego natchnienia. Przeciwnie, jeśli idea jest przekonująca, kulminacja pracy potrafi zaskakiwać nas końcowym rezultatem [...]. Wtedy (mamy nadzieję!) pojawia się powiew poezji [...]”¹⁹².

Charakterystyczna dla twórczości Campo Baezy stała się jego maksyma *more with less*, parafraza myśli Miesa van der Rohe. Baeza broni się jednak przed apriorycznym minimalizmem i deklaratywnie sprzeciwia się jednoznacznym terminologicznym przyporządkowaniom jego pracy. **Istotność**. Rzeczy fundamentalne, niezbywalne, konieczne. *Essentiality* to tytuł manifestu o poetyckiej formie, wydanego w 1991 roku na łamach niemieckiego magazynu *Baumeister*. Idea, światło i przestrzeń to kluczowe pojęcia. Architektura rodzi się z idei, bez której pozostaje bezcelową, pustą formą. Idea ta ma zdolność służenia, czyli funkcji, odpowiedzi na miejsce, kompozycji jako możliwość rozwiązania w geometrii oraz zmaterializowania się w konstrukcji. Światło ma moc stwarzania architektury, budowania relacji między nią a człowiekiem.

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 35.

¹⁸⁸ Pośród wypowiedzi przytoczonych w zbiorze badawczym, o przewycięzaniu wyzwań czasu mówi także amerykański architekt nowego pokolenia Rick Joy w odniesieniu do własnego projektu *Tyler Residence*.

¹⁸⁹ Krytycznie do takiej postawy odniósł się w dyskusji na Royal Academy of Art Charles Jencks. Ponadczasowość nie musi oznaczać długiego okresu czasu, może trwać chwilę, gdy dotknie nas piękno na przykład poezji: „Jednak gdy Claudio [Silvestrin] mówi »jedyną rzeczą, która mnie interesuje jest brak czasu, brak podpisu«, ja odpowiadam, że to jest wielki podpis i do tego odnoszący się do teraz. Nie trwa przez cały czas. Wyjaśnieniem beczasowości staje się »3000 lat« – tak beczasowość określali klasycy. Nie trwa to długo i ma bardzo wyraźny podpis. Tak jak mówiła Pat Kaufman, minimalizm lat 90. jest różny od minimalizmu lat 60.”, patrz: Toy, *op. cit.*, s. 17.

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 11.

¹⁹¹ Silvestrin, „Architecture of Lessness”, s. 35.

¹⁹² www.campobaeza.com

Istotność jest precyzją, zbudowaną ideą, poetyckością. Taka architektura nie jest zimna, perfekcyjna, niedotykalna, okazała czy przytłaczająca. Jest czysta i prosta, naturalna i otwarta, wolna i wyzwalająca. To architektura prowokująca wspaniałe życie, emocje w człowieku i inteligentne piękno. Precyzyjna, lecz nie perfekcyjna. Dla Baezy, podobnie jak dla Silvestrina, celem architektury jest przestrzeń, która może zostać zamieszкана przez człowieka. „Taka Architektura, zrodzona z IDEI, ukształtowana przez ISTOTNE przestrzenie i spięta ŚWIATŁEM, pozwala ludziom odnaleźć w niej PIĘKNO, które jedynie Architektura może im zaoferować. To PIĘKNO, będące zawsze ostatnim przystankiem w długiej podróży ku Wolności, którą jest TWORZENIE”¹⁹³.

Jak mówi sam Baeza, *more with less* doprowadzone jest do ekstremum w projekcie przebudowy Piazza del Duomo w Almeria. To propozycja „architektury bez architektury”. Materiał posadzki dobrany jako kontynuacja wykończenia innych przestrzeni publicznych miasta i dwadzieścia cztery rozmieszczone w poddyktowanym geometrią układzie drzewa palmowe, tworzące niemal kolumnadę, organizują przestrzeń przynależącą do renesansowej fasady kościoła. Analogiczny kompozycyjny porządek charakteryzuje pozostałe prace autora. Szeroko publikowany *Gaspar House* w Kadyksie z 1992 roku oparty jest na proporcji rzutu a/2a/a. Także w trzecim wymiarze i zastosowaniu detalu symetria pozostaje czytelna. Biel wszystkich ścian przyczynia się do jasności i wrażenia ciągłości tej architektury¹⁹⁴.

Peter Zumthor, którego projekt łaźni w Vals był już wzmiankowany, jest również niechętny wobec ograniczeń wynikających z jednoznacznych klasyfikacji terminologicznych swojej pracy. Odrzuca przypisywane mu miana minimalisty, sensualisty i kontynuatora szwajcarskiego modernizmu¹⁹⁵. Widzi swoją twórczość w szerokim nurcie myślowym, obejmującym m.in. buddyzm, mistykę wczesnochrześcijańską, romantyzm niemiecki, Goethego. „Myślę też, że istnieje bardzo silny związek pomiędzy tym, co myślę, a tym, co robię. Od większości kolegów różni mnie to, że oni najpierw myślą, a następnie projektują. Ja natomiast najpierw czuję. To emocjonalny sposób tworzenia. Potem następuje jednak bardzo dokładna praca, u początków której stoi myślenie abstrakcyjne [...]. Można to nazwać fenomenologią”¹⁹⁶. Deklaracje Zumthora, ze względu na jego wysoką pozycję w światowej architekturze i rozbudowaną metodę twórczą, trudno scharakteryzować w formie skrótowej. Najważniejsze z nich obracają się wokół pojęć indywidualnego doświadczenia, istoty miejsca w procesie twórczym, realności rzeczy, architektury jako materialnej powłoki dla toczącego się w niej życia.

„Wszystko, co mam w sobie, jest ważniejsze od wszystkiego, co wiem”¹⁹⁷. Sfera uczuć jest bezpośrednia i natychmiastowa, lecz przy tym – jak mówi Zumthor – rozległa i przestrzenna. Najbardziej czułym, i jedynym instrumentem poznania jest

¹⁹³ Wersaliki na podstawie pisowni oryginalnej, Campo Baeza Alberto, „Essentiality” [w:] Toy (red.), „Aspects of...”, *Architectural Design*, vol 64, n° 7/8 July/August, 1994, s. 22–23.

¹⁹⁴ Opisy własne Alberto Campo Baezy do projektów publikowanych w: Bertoni, *op. cit.*, s. 183, 192.

¹⁹⁵ Trammer Hubert, „Najpierw czuję... – rozmowa z Peterem Zumthorem”, *Architektura-murator*, 3, 2003, s. 66–67.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Stec Barbara, „Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem”, *Architektura&Biznes*, 2, 2003, s. 20.

tu człowiek, z percepcją zmysłową, bagażem doświadczenia, wiedzą, przeżyciami, świadomością. „Cały twój świat naprzeciw miejsca, które promieniuje”¹⁹⁸. To indywidualne podejście nie jest egoistyczne. „Pracuję na podstawie doświadczenia świata. Staram się wypracować własny punkt widzenia, by pozostać dla siebie szczerym, by robić to, co uważam za dobre i co sprawia mi przyjemność. Poza tym wiem, że jeśli coś podoba się mnie, zadowoli także wielu innych ludzi”¹⁹⁹. W rozmowie z Barbarą Stec wskazuje, że im bardziej odczucie zagłębione jest w indywidualność, tym bardziej staje się powszechne, typowo ludzkie. Z doświadczenia indywidualnego wyciągane są wnioski natury ogólnej. Rzecz głęboko tkwiąca jest wspólna²⁰⁰. Architektura Zumthora wyłania się z połączenia jednostkowego doświadczenia z potrzebą użytkową i istotą miejsca. Proces twórczy to wsłuchiwanie się, wczucie w zadanie, poznanie miejsca i związanie z nim nowego obiektu, odkrywanie: „Na początku bardziej chcieć zrozumieć, czego chce od nas dane miejsce, niż narzucać mu to, czego sami chcemy”²⁰¹. Forma jest jedynie wynikiem procesu tworzenia przestrzeni i związanych z nią wrażeń. Zumthor nie odrzuca kategorii nowości, lecz jej nie fetyszyzuje. Nowość w relacji dialektycznej z historią, bagażem kulturowym jest niezbędna do nadania sztuce i architekturze duszy²⁰².

Realność bytów, rzeczywistość percypowana zmysłowo, odczuwana i zapamiętywana jest dla Zumthora punktem wyjścia do tworzenia architektury. Mimo iż we współczesnej kulturze obraz, wygląd rzeczy zajmuje pierwszoplanową pozycję, szwajcarski architekt stara się tworzyć budynki, które mają potencjał angażowania wszystkich zmysłów odbiorcy. Ma on zresztą wielu wielkich poprzedników. Architektura poznawalna sensualnie jest substancjalna, nie wirtualna. Osiągali to Álvaro Siza, Louis Kahn, Alvar Aalto, Le Corbusier czy Luis Barragán. „Nie myślę [o architekturze] zasadniczo jako o wiadomości czy symbolu, lecz jako powłoce i tle dla życia płynącego w i wokół niej, to wrażliwy pojemnik na rytm kroków na podłodze, na koncentrację nad pracą, na ciszę snu”²⁰³. W procesie tworzenia Zumthor koncentruje się na funkcjonalności architektury jako miejsca, w którym toczyć się będzie życie. Architektoniczne przesłanie (message), znaczenie (meaning), a nawet piękno są w początkowej fazie projektu elementami drugorzędnymi. Ważne są szczerść i prawda wobec siebie, odbiorcy, przestrzeni, miejsca, ale też materiału i technologii. Aspekty te przekładają się na realne doświadczenie odbiorcy. „Rzeczy są takimi, jakimi są. Widzę to, co widzę; czuję to, co czuję; i staram się stosownie do tego projektować”²⁰⁴.

Istota architektury rodzi się z energii, napięcia, harmonii między materiałami. Zumthor dąży do tego, by podstawy emocjonalne i intelektualne jego budynków były czytelne (clear). Nie zachodzi potrzeba nadawania im symbolicznych, abstrakcyjnych

¹⁹⁸ *Ibidem*, s. 24.

¹⁹⁹ Wessely, *op. cit.*, s. 25.

²⁰⁰ Stec, *op. cit.*, s. 21.

²⁰¹ *Ibidem*, s. 24.

²⁰² Trammer, *op. cit.*, s. 66.

²⁰³ Davey Peter, „Zumthor the shaman”, *The Architectural Review*, 10, 1998, s. 68–74 [za:] Zumthor Peter, *Thinking Architecture*, Lars Müller, Baden/Switzerland, 1998, s. 13.

²⁰⁴ Wessely, *op. cit.*

znaczeń. Architektura powinna być dopasowana, a także dawać **przyjemność** (spass machen). Musi być też odpowiednia dla jednostkowego odbiorcy. Poprzez niego może osiągać jakości uniwersalne. W całościowym podejściu do procesu projektowania, kontroli wszystkich etapów i detali, ujawnia się kategoryczność niezbędna dla zachowania pierwotnej istoty zamysłu architektonicznego. „Chodzi raczej o dążenie, usiłowanie dotarcia do elementów zasadniczych (essential), najbardziej celnych i najbardziej oczywistych problemów i uczynienia ich pięknymi [...] Nie zmieniam czegoś całkowicie tylko w celu osiągnięcia specyficznej jakości. To nie jest tak, że robimy [...] teatr i mówimy „zróbmy to jak wieżowiec”. [...] Staram się być szczery w stosunku do miejsca, wtedy przychodzi skupienie, akumulacja rzeczy, i wtedy pojawia się iskra...”²⁰⁵.

Spośród zebranych wypowiedzi architektów możliwe jest wyodrębnienie grupy deklaracji różniących się od zaprezentowanych powyżej w zakresie stopniowania wartości lub kierunków twórczych dążeń. Ich niewielka liczba pozwala jedynie zarysować różnorodność postaw twórców obiektów uwzględnionych w zbiorze badawczym.

W opozycji do skończonej doskonałości i statyczności sytuować należy obiekty, których architektoniczny sens definiują wariantowość i zmienność. Wydają się one należeć do szerszego współczesnego nurtu poszukiwań mobilności, tymczasowości i przestrzennej nieokreśloności, dla których brak jednoznacznych ram i formalnych definicji staje się nową wartością.

Pomimo zgeometryzowanej, uproszczonej bryły i jednolitego wyglądu istota pawilonu mieszkalnego *Carter/Tucker* w Breamlea, Victoria, autorstwa Australijczyka Seana Godsella tkwi w możliwości modyfikacji otwarć paneli elewacyjnych. Ich położenie świadczy o obecności właścicieli lub warunkach pogodowych. Budynek zmienia się z niedostępnego i monolitycznego na otwarty i powiązany z otoczeniem.

Niewielki pawilon letni projektowany przez Ivana Kroupę, zlokalizowany na przedmieściach Pragi, ma także bardzo prostą, zgeometryzowaną formę zewnętrzną. Wnętrze jest jednak zmienne, układ niewielkich pomieszczeń można kształtować dzięki przesuwnej ścianie i to właśnie elastyczność staje się dominującą cechą budynku.

Oderwany od ziemi, posadowiony na słupach, szklany prostopadłościan, zbudowany w belgijskim Jehanster-Verviers, to dom jednorodzinny, który powstał jako alternatywa dla budownictwa katalogowego. Jego techniczny, maszynowy, wynikający z zastosowania stali i szkła wyraz stanowi wizualny kontrast dla otaczającej przyrody. Posadowienie i forma przywodzą na myśl zakładaną przez autora tymczasowość. Dzięki wykorzystaniu współczesnej technologii możliwe było wzniesienie domu ekonomicznego, ekologicznego i odpowiadającego współczesnemu stylowi życia. Elastyczny układ wnętrza pozwala na dostosowanie domu do potrzeb dzięki częściowemu zastosowaniu przesuwnych ścian²⁰⁶.

²⁰⁵ Perkins, *op. cit.*

²⁰⁶ Za: www.dethier.be.

Powstały w Bytomiu *Bolko Loft*, dom własny Przemysław Łukasika z *medusa group architects*, mimo prostej, pozbawionej estetyki bryły, jest zaskakujący. Autor jest zaangażowany w zachowanie charakteru i tożsamości przemysłowych dzielnic, neguje nowobogackie mody, poszukuje nowych kontekstów. O wykorzystaniu budynku na dom jednorodzinny przesądziły oryginalne usytuowanie, jednoznaczna forma i odpowiednia kubatura. Z zewnątrz budynek nie przywołuje wrażenia bezpiecznego schronienia. Zdegradowane otoczenie i duża wysokość wzbudzają rodzaj niepewności. Łukasik mówi, że adaptacja budynku „jest próbą poszukiwania piękna w czymś, co z pozoru wydaje się brzydkie [...]. Nie wyszukany w formie, lecz banalny, nie piękny, lecz brzydki, nie fałszywy, ale szczery”²⁰⁷. Motywem twórcy wydaje się więc charakterystyczne dla współczesnej sztuki przewartościowanie, gra z konwencją, poszukiwanie inności i wartości tam, gdzie jest ona w kulturze odrzucana.

Architekci z biura Denton Corker Marshall, autorzy domu w Cape Schanck w okolicach Melbourne, stwierdzają, że jego ortogonalna bryła jest czysta i prosta, a zarazem osobiwa: „Budynek nie wygląda jak dom, raczej obiekt nadlatujący z przestrzeni obracający się wokół własnej osi”²⁰⁸. Prostota formy i wyglądu jest narzędziem służącym we współczesnej architekturze do osiągnięcia szerokiej gamy celów twórczych. W przypadku Cape Schanck „dom jest dynamiczną zagadką (dynamic enigma) w chłostanym wiatrem miejscu”²⁰⁹.

Pośród deklaracji architektów wiązanych z minimalizmem, których realizacje są najczęściej publikowane w wydaniach albumowych, uwagę należy zwrócić na wypowiedź Shigeru Bana. Jest ona modelowym przykładem innej, przeciwnej w stosunku do deklaracji np. Pawsona, Silvestrina, Zumthora czy Campo Baezy motywacji twórczej. Konieczne jest tu słowo wyjaśnienia. Prace Shigeru Bana, mimo iż jego pochodzenie i miejsce pracy jest poza zakresem przestrzenno-kulturowym analizy, zostały włączone do zbioru badawczego ze względu na jednoznaczną deklarację związku architekta z architekturą Zachodu. „Wiele osób widzi w mojej architekturze wpływy japońskie, ale ich źródłem pozostają kalifornijskie *Case Study Houses*, a nie Japonia czy japońska architektura”²¹⁰. Postaciami, które wywarły wpływ na jego twórczość, są architekci reprezentatywni dla kultury zachodniej: Mies van der Rohe, Alvar Aalto, John Hejduk, czy współpracujący w ostatnich latach z Japończykiem Frei Otto.

Shigeru Ban projektuje między innymi²¹¹ czytelne, proste, zgeometryzowane, pozbawione zbędnego detalu budynki, jednak prostota nie jest deklarowanym celem twórczym. Jego autorska koncepcja podłogi uniwersalnej (*Universal Floor*) to rozważania nad dosłowną ciągłością między wnętrzem a otoczeniem budynku. Ban podejmuje próbę usunięcia fizycznej przegrody bez utraty podstawowej funkcji domu.

²⁰⁷ Stiasny Grzegorz, „Dom na kopalni”, *Architektura-murator*, 1, 2004, s. 25–35.

²⁰⁸ Za: www.dentoncorkermarshall.com.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Ingarden Krzysztof, „Rozmowa z Shigeru Banem”, *Architektura-murator*, 10, 2003, s. 15.

²¹¹ Nie będą tu przedmiotem zainteresowania inne działania Shigeru Bana z zakresu architektury, tj. projekty socjalne służące rozwiązaniu problemów bytowych w społecznościach najbardziej zagrożonych i dotkniętych katastrofami oraz eksperymenty z wykorzystaniem papieru jako materiału konstrukcyjnego w budownictwie, tzw. architektura uboga.

Deklaruje przy tym, że jest to podejście inne niż koncepcja uniwersalnej przestrzeni (*Universal Space*) Miesa van der Rohe, który zachowywał fizyczne granice wnętrze-zewnątrz. Shigeru Ban dąży do uzyskania przestrzeni elastycznej, zdolnej do adaptacji w zależności od warunków i potrzeb. Część jego projektów w rzeczywistości realizuje ten postulat, pozwalając na wariantowanie przestrzeni architektonicznej. Przykładem urzeczywistnienia idei podłogi uniwersalnej jest wielokrotnie publikowany *Wall-Less House* powstały w japońskim Nagano. To jeden z serii jego pawilonów studialnych, nazywanych notabene *Case Study Houses*. W domu tym system przesuwnych przegród pozwala na całkowite pozbycie się ścian wewnętrznych i zewnętrznych. Jedynie płaszczyzny podłogi i stropu stanowią ramy dla otaczającego, bogatego krajobrazu. Kontakt z otoczeniem staje się bezpośredni, dotykalny. Jednak cała zasada domu wydaje się podporządkowana idei eksperymentu. Podobnie *Naked House (Case Study House n°10)* z 2000 roku, zbudowany w Saitama, stanowi próbę redefiniowania granic architektury. Prostopadłościenne wnętrze nie jest podzielone żadnymi stałymi przegrodami, jedynie niektóre strefy można odseparować za pomocą kotar. Wydzielone sypialnie są posadowionymi na kołach, ruchomymi skrzyniami, których pozycja może być dostosowana do zmieniających się potrzeb. W ten sposób strefa prywatna może zostać przemieszczona poza jednoznacznie zdefiniowane granice budynku. „[P]rzestrzeń jest bardzo elastyczna, zmienna zależnie od pory roku czy też potrzeby. [...] Dom poddaje się zmianom w zależności od okoliczności, czasu, pogody, sytuacji rodziny”²¹². Powyższe koncepcje są więc ilustracją dążeń do redefiniowania relacji pomiędzy architektoniczną przestrzenią i środowiskiem²¹³. Architektura Shigeru Bana jest prosta i czytelna, lecz także zmienna, elastyczna, otwarta, zasadą jej jest ruch i eksperyment, a nie idealna, statyczna harmonia.

Porównanie deklaracji zebranych w niniejszym rozdziale pozwala z jednej strony zarysować dominującą tendencję, z drugiej ukazuje zróżnicowaną gamę dążeń twórczych. Przegląd nie wyczerpuje ich pełnego spektrum²¹⁴, lecz umożliwia wskazanie obszarów granicznych. Z perspektywy wypowiedzi twórców najistotniejszymi wartościami architektury są neutralność i dopasowanie, sposób jej powiązania i budowy relacji z miejscem, kontekst kulturowy, historyczność, istotność, odpowiedniość, realność. To dążenie do prostoty, skromności, spokoju i równowagi; próba zobrazowania za pomocą materii pojęć harmonii, perfekcji i prawdy, prowadzących do doskonałości. Dla architektów tych twórczość to raczej odkrywanie rzeczywistości jako opozycja do abstrakcyjnego kształtowania. W zbiorze zawarta jest też grupa wypowiedzi, w których powyższe dążenia nie są obserwowane. Należy wymienić tutaj tendencje, dla których istotnym celem jest m.in. poszukiwanie nowości, inności, przewartościowań, penetracja zarówno kulturowych jak i fizycznych granic architektury, eksperyment, elastyczność. Do nich zaliczają się także te metody

²¹² Ingarden K., *op. cit.*, s. 15.

²¹³ W idei osłabienia polaryzacji koncepcji wnętrze-zewnątrz i przekształcania środowisk widzi istotę takich prac Shigeru Bana jak *Curtain Wall House* i *Naked House* Lucyna Nyka. Nyka Lucyna, *Od architektury cyrkulacji do urbanistycznych krajobrazów*, Wydawnictwo PG, Gdańsk 2006, s. 54, 113.

²¹⁴ Próby dalszych interpretacji zawarte są w pierwszej części rozdziału piątego.

ekspresji, które poprzez umieszczenie funkcji lub formy w nieoczekiwanym kontekście, kreują nowe znaczenie i symbolikę lub po prostu zaskakują odbiorcę.

Można zatem stwierdzić, że mimo założonej wizualnej homogeniczności zbioru zaobserwowano niejednolity zakres deklarowanych dążeń i różnorodne kierunki poszukiwań twórczych. W takiej sytuacji, jedynym spójnym kryterium klasyfikacyjnym dla wszystkich elementów zbioru pozostaje wygląd obiektów. Odpowiada to proponowanej szerokiej definicji minimalizmu (punkt 2.1.4. rozprawy), która ze względu na swą ogólność obejmuje tym samym terminem niejednokrotnie przeciwstawne dążenia. Z innej perspektywy, prosty wyraz estetyczny nie jest celem samym w sobie, lecz rodzajem narzędzia twórczego, współczesnym standardem wizualnym naturalnym dla czerpiącego wciąż z dorobku modernizmu słownika architektonicznego. Dlatego należy skłonić się ku stwierdzeniu, że zasadną będzie próba wyodrębnienia minimalizmu²¹⁵ w znaczeniu ścisłym, dla którego kryterium wyróżniającym będzie zespół architektonicznych jakości wykraczających poza, a może nawet niezależnych od wyglądu architektury.

3.2.2. RELACJA ODBIORCA – DZIEŁO. ANALIZA KRYTYCZNYCH OCEN OBIEKTÓW

Opisy krytyczne stanowią w niniejszej pracy jedno z podstawowych źródeł odniesienia. Prócz treści deskryptywnych, uznanych za nieprzydatne dla przedmiotowego pola badań, zawierają one elementy interpretacyjne opatrzone szeroką gamą określeń (orzeczników) wartościujących. Są one szczególnie przydatne, gdyż, jako elementy ewaluacji profesjonalnej, refleksyjnej, są potencjalnie wolne od pomyłek „odbiorców sztuki niezorientowanych”²¹⁶. Zebrane sądy, jako że są fragmentami publikacji, mają charakter intelektualno-dyskursywny, stąd można domniemać jednoznaczności ich treści. Niemniej konieczność tłumaczeń wyrażań obcojęzycznych niesie z sobą ryzyko utraty szerszego kontekstu czy istoty znaczenia. Dlatego każdy z terminów²¹⁷ opatrzony będzie krótką opisową charakterystyką, a części pojęć towarzyszyć będą ich anglojęzyczne pierwowzory.

Nie wydaje się możliwe jednoznaczne wyróżnienie, które z padających określeń są motywowane ocenami jedynie jakości wizualnych. Te, które odnosiły się bezpośrednio do wyglądu, nie miały uogólnionego charakteru, były w zbiorze pomijane. Dlatego nie uwzględniono określeń dotyczących kolorystyki czy opisów wyglądu i kształtów. Niektóre z orzeczników będą wypadkową wizualnych i innych, najczęściej strukturalnych lub formalnych własności obiektu. Część ocen to także opisy stanów emocjonalnych odbiorcy. Należy ponadto przypomnieć, że autor niniejszej pracy skłania się ku przyjmowanemu przez filozofię analityczną ujęciu opierającym się na Deweyowskiej złożoności doświadczenia estetycznego jako fenomenu obiektywno-subiektywnego. Niemniej na potrzeby części analitycznej zawieszony zostaje sąd

²¹⁵ Przy tymczasowym zawieszeniu dyskusji o zasadności terminologicznej samego słowa minimalizm.

²¹⁶ Gołaszewska, *op. cit.*, s. 243.

²¹⁷ Wyrażenia i zwroty występujące w tekstach krytycznych bezpośrednio, bądź będące tłumaczeniem, w celu wyróżnienia oznaczone zostały w niniejszym rozdziale kursywą.

o obiektywnym charakterze doświadczenia estetycznego, a opisy jakościowe przyjęte są jako doznania afektywne i subiektywne. Nie jesteśmy w stanie stwierdzić jednoznacznie, jaki jest charakter i sposób powstawania tych doznań.

Jak pisze Jerzy Kmita, dla możliwości przeprowadzenia interpretacji dzieła sztuki nie jest istotne, czy wyjściowy układ przekonań przyjmujemy w sposób historyczny, poszukując zbioru faktycznych przekonań twórcy, czy jest on dobierany w sposób spontaniczny. Ostatecznie, układ ten „jest w gruncie rzeczy systemem własnych przeświadczeń odbiorcy rzutowanych automatycznie na osobę twórcy”²¹⁸ i dalej: „[...] wszelkie pojęcia humanistyczne, rzekomo czysto opisowe, są skonstruowane przez „odniesienia do wartości”. Problem przekroczenia bariery subiektywizmu rozwiązuje przeto nie rezygnacja ze stosowania pojęć wartościujących (oznaczałaby ona rezygnację z rozpatrywania wszelkich zjawisk kulturowych jako zjawisk humanistycznych), ale orientacja na te wartości, które dadzą się rozpoznać w trybie historycznym; nie selekcionują ich natomiast prywatne preferencje badacza sztuki”²¹⁹.

Dotykając bezpośredniego styku architektury i odbiorcy, jego wrażeń zmysłowych i odczuć, krytyka musi odwoływać się do zabiegów quasi-literackich i metaforycznych. Pojawiają się więc kategorie niedefiniowalne lub trudno definiowalne, wieloznaczne, o wątpliwej przydatności dla analizy naukowej. Nie zmienia to faktu, że właśnie tego typu oceny odnotowano w trakcie przeglądu najczęściej. Mogą się one odnosić do opisywanych odczuć zmysłowych, jak i *stricte* subiektywnych uczuć osoby percypującej. Są, co oczywiste, modyfikowane przez indywidualne doświadczenie, wiedzę i wrażliwość. Dlatego zostały poddane analizie o charakterze statystycznym, ukazującej grupy jakości dominujących w zebranych zbiorze opisów krytycznych. Nie wydaje się jednak zasadne, a jest może nawet nieadekwatne do postawionego zadania, prezentowanie jednoznacznych, ilościowych wyników. Zebrane wyrażenia cechują się niejednoznacznością, ponieważ analizie poddane były teksty o różnym charakterze i różnej objętości, pochodzące z niejednorodnych źródeł²²⁰. Ich treść oraz rodzaj ocen nacechowana jest zarówno temperamentem autorów, stylem ich krytyki, jak i metodą prezentacji przyjętą przez dane medium. Należy mieć jednak na uwadze, że jednym z celów niniejszej analizy jest nie tyle badanie charakteru współczesnej krytyki, co uprawomocnienie, włączenie do dalszych rozważań nad istotą zjawiska minimalizmu określeń jakościowych ze sfery wrażeniowej, uczuciowej, sprawiających trudności metodologiczne w krytyce architektonicznej, niemniej ważnych i nieodzownych. W wielu przypadkach oceny zostały zebrane w grupy określeń bliskoznacznych. Przeglądowi poddanych zostało ponad siedemdziesiąt opisów dotyczących obiektów uwzględnionych w zbiorze badawczym. Odnosząc się do wyników ilościowych analizy jedynie informacyjnie należy wspomnieć, że na przykład kategoria *prostoty* występuje w niemal czterdziestu

²¹⁸ Kmita, *op. cit.*, s. 179.

²¹⁹ *Ibidem*, s. 194.

²²⁰ Są to w wielkiej przewadze roczniki magazynów *The Architectural Review* oraz *Architektura-murator*, uzupełnione częściowo o inne źródła. Szczegóły zawarte są w aneksie do rozprawy.

procentach artykułów, gdy większość z pozostałych, wymienianych poniżej, określić jakościowych pojawia się w danej formie w około co dziesiątej wypowiedzi. Za marginalne uznane zostały określenia, które nie przekroczyły progu pięciu procent.

Podobnie jak w przypadku omówionych deklaracji twórców na pierwszy plan wybija się ocena ogólnie rozumianej *kontekstualności* środowiskowej architektury, zarówno w ujęciu przestrzennym jak i kulturowym. Jednak perspektywa tekstów krytycznych nie przesądza jednoznacznie o statusie pojęcia kontekstu w odniesieniu do minimalizmu. Kontekstualność, w opozycji do uniwersalistycznych²²¹ przesłanek okresu modernistycznego funkcjonalizmu, wydaje się jednym z podstawowych dzisiejszych paradygmatów projektowania i dydaktyki architektury. Nie sposób też uniknąć analizy kontekstu w próbach rzetelnej recenzji architektury i sztuki. Obiektywizm interpretacyjny w krytyce pozbawionej kryteriów normatywnych próbuje być osiąganym, jak wspomniano wcześniej, dzięki analizie nie tyle jakości dzieła samego w sobie jako przedmiotu, lecz także poprzez badanie jego relacji z uwarunkowaniami historycznymi, kulturowymi czy po prostu wydarzeniami z biografii autora. Stąd podkreślana kontekstualność współczesnej architektury może być zarówno jej cechą charakterystyczną w ogóle, jak i wynikać po prostu z metody opisu stosowanej we współczesnej krytyce.

W odniesieniu do relacji architektury i środowiska, zarówno przyrodniczego jak i kulturowego, oceny krytyków są w zasadzie analogiczne do przytaczanych wcześniej stanowisk twórców. Możliwy jest więc schematyczny podział na dwie grupy interpretacji – obejmujących formy rozpoznane jako otwarte, korespondujące i wynikające z warunków otoczenia, lub przeciwnie, mówiących o obiektach stanowiących kontrast dla danej lokalizacji. Skojarzenia prowadzone są na różnorodnych płaszczyznach, od poszukiwań analogii materiałowej między budynkiem a otoczeniem, po pojęciowy związek z kontekstem kulturowym.

Drewno jako materiał wykończenia wnętrza i zewnątrz, a także schematyczny, prostopadłościenny kształt przywołujący najprostsze, tymczasowe konstrukcje, w oczach krytyka decyduje o kontekstualnej poetyckości pawilonu letniego we Vejby Strand, Zealand w Danii. „Biorąc spokojne piękno lokalizacji jako wskazówkę”²²² Henning Larsen tworzy obiekt abstrakcyjny i zarazem delikatnie zespolony z otaczającym lasem. Pustynne domy Ricka Joya dzięki fakturze i kolorystyce stają się częścią surowego krajobrazu. Forma *M villi* Stéphane Bella powiela charakterystyczny dla swej lokalizacji motyw muru, stanowi „zamieszkiwalną ścianę”²²³. Trzy elewacje budynku centrum młodzieży we francuskim Mouans-Sartoux Marca Baraniego różnią się od siebie kompozycyjnie i materiałowo jedynie po to, by korespondować z najbliższym otoczeniem²²⁴. Niemal charakterystycznym wyróżnikiem dla architektów

²²¹ Por.: Szewczyk Jarosław, „Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej”, [w:] Gliński Jan (red. nacz.), *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*, t. II, Wydawnictwo AR w Lublinie, Lublin, 2006, s. 96–109.

²²² Davey Peter (red. numeru), „Artists’ retreat”, *The Architectural Review*, 4, 2001, s. 82–84.

²²³ Gómez, González, *Minimal-Minimalism...*, s. 186.

²²⁴ *Ibidem*, s. 364.

portugalskich, których prace poddano przeglądowi, staje się umiejętne wkomponowanie budynków w surowy krajobraz. Dom własny Eduardo Souto de Moury w Matosinhos to od strony zewnętrznej po prostu kontynuacja motywu kamiennego muru. Dom jednorodzinny w Moledo jego projektu to fragment tarasowego zbocza wzgórza, „naturalna synteza architektury i krajobrazu”²²⁵. Jedynym elementem odczytywanym tu jako niezależny obiekt jest płaski dach. Podobnie interpretowany jest budynek restauracji położonej na wzgórzu w Brufe, którego autorami są António Portugal i Manuel Maria Reis. Prosta, monolityczna forma jest niemal kamiennym tarasem. Catherine Slessor pisze o nim jako odpowiedzi i szacunku dla dzikiego otoczenia, „jest niemalże nieuchwytnym, horyzontalnym błyskiem w krajobrazie”²²⁶. Co ważne dla dalszych rozważań, to właśnie charakter warunków wyjściowych wydaje się w oczach krytyków uzasadnieniem dla przyjętych rozwiązań. Podkreślany jest neutralny charakter architektury oraz uświadomienie skomplikowanych powiązań, po uwzględnieniu których efekt końcowy jest następstwem raczej kompromisu niż zakładanego sztywnego porządku.

Bardziej abstrakcyjnym nawiązaniom kontekstualnym towarzyszą *redefiniowanie* i *reinterpretacja*. Krytycy doszukują się w kilku przypadkach architektonicznych odwołań do pewnych *archetypów*, pojęć modelowych. Raymund Ryan odnajduje w łaźniach termalnych w Vals Zumthora archaiczność i pierwotność, rodzaj mitologicznego niemal labiryntu²²⁷. Opisując domy Australijczyka Seana Godsella Peter Davey doszukuje się „mieszania archetypów”: japońskiego (przestrzeń wewnątrz przestrzeni), europejskiego (przyjazny pokój dzienny i zamknięty gabinet) i anglo-indyjskiego (weranda) jako odzwierciedlenia dla rozwijającej się i heterogenicznej kultury australijskiej²²⁸. Abstrakcyjność formy domu na wzgórzu pod Madrytem Alberto Campo Baezy odpowiadać ma pierwowzorowi starożytnej świątyni²²⁹. W interpretacji Edwina Heathcote Christian Kerez w projekcie kaplicy w sąsiedztwie miejscowości Oberrealta w nowoczesny sposób reinterpretuje archetypową formę charakterystyczną dla alpejskich świątyń rozsianych w krajobrazie. To „hołd oddany tradycji” i „poczucie świętości kreowanej pośród krajobrazu”²³⁰. Opisując znany dziś szeroko dom w Leymen autorstwa duetu Herzog i de Meuron Grzegorz Stiasny tytułuje swój artykuł „Archetyp”. Mimo uproszczonej, brutalnej, nawet „bunkrowatej formy” budynek jest, cytując autora artykułu, „propozycją otwartego, wielopłaszczyznowego, architektonicznego dialogu z otoczeniem, historią i współczesnością”²³¹. Stanowić ma formalną interpretację i poetycką transformację zarówno rysunkowego dziecięcego wyobrażenia domu jak i prymitywnej chaty.

²²⁵ (brak autora), „Wohnhaus in Moledo”, *DETAIL*, 5, 2000, s. 831–832.

²²⁶ Slessor Catherine, „Dining terrace”, *The Architectural Review*, 12, 2005, s. 58–59.

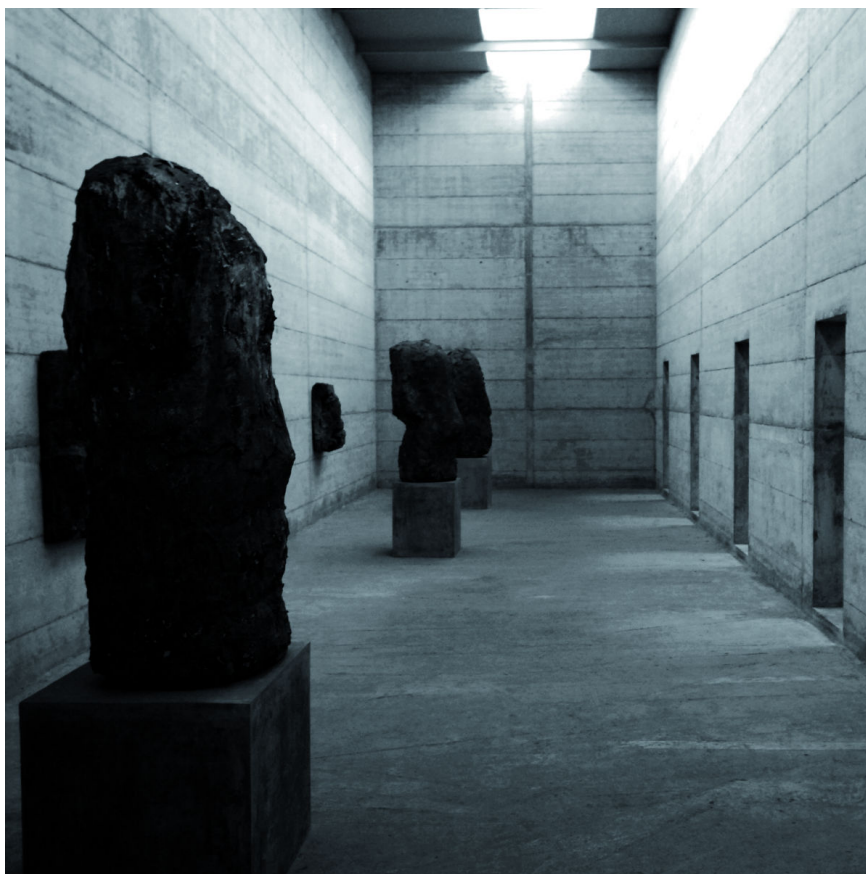
²²⁷ Ryan, *op. cit.*

²²⁸ Davey Peter, „Light filter”, *The Architectural Review*, 12, 2002, s. 38–41.

²²⁹ „As an essay in formal abstraction, it corresponds over time with the temple archetype of antiquity”, Davey Peter (red. numeru), „Concrete abstraction”, *The Architectural Review*, 3, 2001, s. 85.

²³⁰ Heathcote Edwin, „Expressionism versus Functionalism: the Battle for the Soul of the Millennial Church”, [w:] Toy Maggie, Jencks Charles, „Millennium Architecture”, *Architectural Design*, vol. 142, Jan, 2000, s. 75.

²³¹ Stiasny Grzegorz, „Archetyp”, *Architektura-murator*, 7, 1999, s. 14–17.



Il. 13. Muzeum La Congiunta w Giornico, arch. Peter Märkli (fot. autor).

Ocena *reinterpretacji* dotyczy w głównej mierze współczesnej, w tym sensie niosącej jakość nowości, konkretyzacji pojęć ugruntowanych w kulturze. Claudia Kugel, w budynku muzeum rzeźby fundacji La Congiunta w szwajcarskim Giornico, zaprojektowanym przez Petera Märkli w 1992 roku, mimo surowej, geometrycznej artykulacji bryły i szorstkiej, betonowej powierzchni zewnętrznej i wnętrza, upatruje reinterpretacji zakorzenionej w dziewiętnastym wieku typologii europejskiego muzeum monograficznego, przestrzeni wystawienniczej pojedynczego artysty. To prawdziwie pierwotne schronisko (*primitive hut*) przepełnione jednak niemal duchową mocą²³². W zabudowaniach muzeum rzeki i wioślarstwa w angielskim Henley, projektu pracowni Davida Chipperfielda, krytyk Ivor Richards dostrzega redefinicję tradycyjnych form. Dobór kształtu i masy dachu przywodzi drewniane stodoły z Oxfordshire, nadrzeczne domy-łódzie w Henley czy tymczasowe namioty stawiane na czas miejscowych regat. Dolna kondygnacja jako unosząca się płyta wsparta na betonowych palach przypomina konstrukcje nabrzeża. Decyzje formalne architekta pozwoliły udanie wpisać się we wrażliwy na zmiany kontekst konserwatywnego i historycznego miasta²³³. Wspomniany już Godsell ceniony jest za eksplorację i definiowanie na nowo kulturowej różnorodności²³⁴ swego kraju. John Pawson

²³² Kugel Claudia, „Raw intensity”, *The Architectural Review*, 2, 1998, s. 70.

²³³ Richards Ivor, „Pulling together”, *The Architectural Review*, 1, 1997, s. 31.

²³⁴ Por.: Davey, *op. cit.*, lub Davey (red. numeru), „Magic box unfolded”, *The Architectural Review*, 12, 2000, s. 50–53.

w projekcie przebudowy klasztoru cysterskiego w czeskim Novym Dvorze z 2004 roku, mimo realizacji własnych założeń twórczych, „za pomocą światła, proporcji, detalu i przestrzennego porządku klasztoru szanuje długotrwały i głęboki związek między architekturą a teologią”²³⁵.

Z przykładami stanowiącymi formalny kontrast dla otoczenia wiązane są określenia *introwersyjność, izolacja, odgrodzenie*. Mimo iż właśnie introwersyjność (ukierunkowanie na wnętrze) jest stawiana przez Ilkę i Andreasa Ruby, zwłaszcza na przykładzie prac Japończyka Tadao Ando, jako jeden z czterech podstawowych motywów architektury minimalizmu, pojęcie to w analizowanych opisach krytycznych pojawia się relatywnie rzadko²³⁶. Najczęstsze odniesienia dotyczą prac Alberto Campo Baezy. Marek Kusztra w opisie siedziby banku Caja General de Ahorros w Grenadzie, odnosząc się do monumentalnej, prostopadłościennej bryły ze schematycznie rozmieszczonym otworowaniem, pisze o ostentacyjnym unikaniu wszelkiego kontekstu. „Zaprojektowany *od wewnątrz*, jest jak twierdza”²³⁷. Budynek biurowy w Almería (Hiszpania) z roku 2003, to według słów Carli Bertolucci „hermetyczna kamienna szkatuła”, wewnątrz której znajduje się „domena jasności i spokoju”²³⁸. Mur stanowiący ścianę zewnętrzną Centrum Innowacyjnych Technologii BIT na Majorce izoluje użytkownika od otoczenia pozostawiając w polu percepcji jedynie wewnętrzny dziedziniec i otwarte niebo, tworząc rodzaj azylu. Architektoniczna introwersja jako bezpośredni wyraz negacji wartości otoczenia pojawia się bezpośrednio w krytyce dwóch z analizowanych obiektów. Spokój, czystość i precyzja galerii narodowej w Vaduz (Lichtenstein) projektu pracowni Morger&Degelo i Christiana Kereza widziana jest w interpretacji Juno Peckenhama w całkowitym kontraście do nieładu pozostałej części miasta²³⁹. Wzmocniony jest on poprzez masywność i abstrakcyjność geometrycznej formy oraz charakter jednoznacznego wytworu rąk ludzkich. *Tetsuka House*, dom jednorodzinny zaprojektowany przez Johna Pawsona w Tokio, to z zewnątrz dwupoziomowy prostopadłościan, którego gładką powierzchnię narusza jedynie niewielka liczba otworów okiennych. Wysokie ściany pozwalają odizolować „nijakie” otoczenie, a budynek „odwraca się od swego sąsiedztwa kryjąc wewnętrzną spokojną i zmysłową sferę (*realm*)”²⁴⁰.

²³⁵ Gregory Rob, *bez tytułu*, „Novy Dvur. Monastery”, *The Architectural Review*, 4, 2004, s. 70.

²³⁶ Grupa określił *introwersyjny, hermetyczny, wyizolowany, ukryty* pojawia się w mniej niż 10% analizowanych tekstów.

²³⁷ Kusztra Marek, „Bank”, *Architektura-murator*, 7, 2002, s. 39–43.

²³⁸ Bertolucci Carla, „Stone and light”, *The Architectural Review*, 5, 2005, s. 81–83.

²³⁹ Peckenhama Juno, „Chastity in Vaduz”, *The Architectural Review*, 2, 2002, s. 40–43.

²⁴⁰ Slessor Catherine, „Boxing clever”, *The Architectural Review*, 9, 2005, s. 86–89.



*Il. 14, 15. Muzeum Sztuki w Vaduz, arch. Morger&Degelo, Christian Kerez
(fot. autor).*

Pośród zebranych ocen jakościowych najczęściej pojawia się kategoria *prostoty* (*simplicity*). Jako wynik subiektywnego wartościowania jest odnoszona albo do wyglądu obiektu, albo do trudnych w klasyfikacji odczuć odbiorcy będących rezultatem fragmentarycznego bądź całościowego doświadczenia obiektu. W odniesieniu do dzieł sztuki w ogóle, u Gołaszewskiej określenie *prosty* dotyczy w zasadzie struktury dzieła i znaczy tyle, co „niewielka liczba elementów uporządkowanych wedle czytelnego schematu”²⁴¹. W tekstach poddanych analizie najczęściej jawi się jako wynik oceny jakości wizualnej elementów formalnych (struktur, w tym przestrzeni) obiektu architektonicznego, jego fragmentów²⁴², jak i poszczególnych jakości technicznych (na przykład detalu, wykonania). W tym znaczeniu *prosty* to wizualnie²⁴³ nieskomplikowany. Dalej *prosty* to pozbawiony dekoracji, to złożony z podstawowych form geometrycznych, to precyzyjny technicznie czy jednorodny materiałowo. Kategoria ta wiązana bywa bezpośrednio z elementarnością części składowych struktury, brakiem złożoności oraz brakiem zdobień (Souto de Moura, Silvestrin, Herzog & de Meuron). Charakteryzować może także samą bryłę budynku, zastosowane środki architektoniczne, czy też układ funkcjonalny. Dużo bardziej nieuchwytnego i subiektywnego znaczenia nabiera *prostota* jako ocena całościowa architektury. W krótkim tekście prezentującym wspomniany już dom w Zealand odnajdujemy opinię, iż Larsen „stworzył budynek o poetyckiej prostocie, który wspomaga kontemplacyjne przestrzenie twórczości”²⁴⁴. Brian Hatton w krytyce budynku londyńskiej galerii *Lisson* pisze o „przestrzennym kontinuum wspinałej subtelności i prostoty”²⁴⁵. Niemieccy architekci Andreas Meck i Stephan Köppel w projekcie kompleksu cmentarnego w Monachium tworzą nie tyle formę, co poczucie prostoty i spokoju samego miejsca²⁴⁶. Za „pozorną prostotą”²⁴⁷ pozbawionego właściwie akcentów, prostopadłościennego, monochromatycznego, otwartego domu w Sydney z 1995 roku autorstwa pracowni Engelen/Moore odnajdziemy potencjalne bogactwo wrażeń.

Kolejną grupę sądów stanowią wyrazy bliskoznaczne słowu *czysty* (*clear*) – *jasny*, *przejrzysty*, *zrozumiały*, *klarowny*. Bryła *Kunstmuseum Vaduz*, zarówno jako abstrakcyjna figura, jak i w kontekście otaczającego miasta jest czysta i precyzyjna. Wnętrza klubu pasażerskiego linii Cathay, w budynku lotniska w Hongkongu, projektowane przez Pawsona są, według Barbary Gadowskiej, „klarownie i logicznie”²⁴⁸ zorganizowane. Elegancja geometrycznej formy domu studenckiego

²⁴¹ Gołaszewska, *Portret...*, s. 29.

²⁴² Na przykład Robert Levitt opisując kościół w Maco de Canavezes Álvaro Siza uznaje, że przeskalowanie elementów (wyolbrzymione drzwi) służy ich *uproszczeniu* i redukcji do symbolicznej istoty. Por.: Levitt Robert, „Ritual modification”, *The Architectural Review*, 8, 1998, s. 60–64.

²⁴³ „Dobór materiałów i klarowność rozwiązań [...] sprawiają wrażenie milej oku harmonii i prostoty”, [w:] Strumiłło Jan, „Dom w Nowych Balicach”, *Architektura-murator*, 3, 2003, s. 39–43.

²⁴⁴ Davey, „Artists’ retreat”, *op. cit.*, s. 82.

²⁴⁵ „[S]patial continuum of great subtlety and simplicity [...]”, Hatton Brian, „Lisson logic”, *The Architectural Review*, 10, 1992, s. 69.

²⁴⁶ Davey Peter (red. numeru), „Resting place”, *The Architectural Review*, 12, 2001, s. 56–57.

²⁴⁷ Davey Peter (red. numeru), „Box clever”, *The Architectural Review*, 12, 1999, s. 76–77.

²⁴⁸ Gadowska Barbara, „Skrzydło luksusu”, *Architektura-murator*, 9, 1999, s. 26–31.

w Coimbra, którego autorem jest Manuel Rocha de Aires Mateus, „stanowi lekcję powściągliwego i jasnego (*clear*) projektowania”²⁴⁹, muzeum w Henley Chipperfielda to prosta i czysta idea architektoniczna. *Czystość* pojawia się także w znaczeniowo bardziej restrykcyjnej formie (tj. *purity*), dotykającej niemal duchowości. Tak postrzegane jest, jako wynik połączenia harmonijnej proporcji i jakości światła, wewnątrz madryckiego *De Blas House* Alberto Campo Baezy²⁵⁰. Bez mała pejoratywnego znaczenia nabiera, w słowach autora krytyki, „złowieszcza czystość”²⁵¹ (*spooky purity*) abstrakcyjnych kształtów centrum szkoleniowego korporacji Südwestmetall w niemieckim Reutlingen.



Il. 16. Kompleks cmentarny w Monachium, arch. Andreas Meck, Stephan Köppel (fot. autor).

Z prostotą i czystością wiązana bywa bardziej jednoznaczna *surowość* (*austerity*) architektury. Tak oceniany jest m.in. adaptowany z obiektu przemysłowego budynek Muzeum Sztuki Współczesnej w Turynie Silvestrina, prostokątny plan kompleksu cmentarnego w Monachium, forma budynku ratusza miejskiego w Murcji Rafaela Moneo, czy charakter oddziaływania betonowej bryły muzeum rzeźby w Giornico Petera Märkli²⁵². Niektóre z opisów krytycznych przybrały jeszcze bardziej radykalną postać, gdy wspomniane już muzeum w Henley, a także dom w Leymen

²⁴⁹ Davey Peter (red. numeru), „Open and shut case”, *The Architectural Review*, 12, 2000, s. 58–61.

²⁵⁰ Davey, „Concrete abstraction”, *op. cit.*, s. 84–87.

²⁵¹ Brensing Christian, „Steely determination”, *The Architectural Review*, 10, 2005, s. 62–65.

²⁵² Źródła zawarte w załączniku nr 1 do rozprawy.

uznane zostały w jakimś sensie za *spartańskie*. Ciekawe, że określenie *ascetyczny*, którego częstej obecności można by się spodziewać w kontekście powyższych akapitów, pojawiło się jedynie raz, w tekście Jerzego S. Majewskiego stanowiącym opis założenia cmentarnego w polskim Bełżcu, projektowanego w latach 1996–2004 przez zespół A. Sołtygi oraz biuro architektoniczne DDJM²⁵³.



Il. 17. Kompleks cmentarny w Monachium, arch. Andreas Meck, Stephan Köppel (fot. autor).

Powtórzenia oceny jakości *spokoju, ciszy (calm, tranquillity)* występują w badanym zbiorze w liczbie zbliżonej do określania *czysty*. W większym stopniu towarzyszy publikacjom obiektów o małej skali, z przestrzenią ukierunkowaną jednoznacznie na pojedynczego odbiorcę. Taki jest budynek niewielkiego studio w Tucson (USA) Ricka Joya, którego spokój tworzony jest dzięki zestawieniu monolitycznych, masywnych ścian oraz intensywnego światła i głębokiego cienia. Podobne odczucia wzbudza kaplica kompleksu kościelnego w Luizjanie (Trahan Architects). Charakter jej wewnętrznej przestrzeni określony jest ponownie jedynie poprzez relację światła i masywnego korpusu²⁵⁴. W grupie wyrażen o znaczeniu podobnym można wymienić m.in. wrażenie *spokoju-lagodności (serenity)* opisywane w tekście do publikacji obiektów Baraniego, Silvestrina, Trahan Architects. Prywatna kaplica w Douro, w Portugalii, projekt Álvaro Sizy, to miejsce wyciszenia

²⁵³ Majewski Jerzy S., „Bełżec – Miejsce Pamięci”, *Architektura-murator*, 9, 2004, s. 37–50.

²⁵⁴ Finch Paul, „Light spirit”, *The Architectural Review*, 12, 2005, s. 48–51.

i kontemplacji możliwej dzięki poczuciu spokojnego *bezruchu* (*stillness*), statyczności²⁵⁵.

Pojęcie *abstrakcyjności* jest nierzadko kluczowym elementem oceny jakości strukturalnych. W odniesieniu do kształtów budynku w Reutlingen czy kompozycji domu projektu Koena van Velsena w Amsterdamie, określenie to wydaje się prawomocne jedynie jako uwypuklenie wizualnych analogii pomiędzy architekturą a najogólniej rozumianą współczesną sztuką abstrakcyjną. „Abstrakcyjny charakter”²⁵⁶ wnętrza apartamentu autorstwa biura Lupo/Rowen jest wynikiem ścisłej geometryzacji elementów strukturalnych wnętrza, przegród, mebli, otworów etc., jak i utrzymania jednolitej artykulacji materiałowej czy kolorystycznej. Nie istnieją tu inne przesłanki tzw. abstrakcyjności i pod względem funkcjonalnym jest to po prostu mieszkanie. Z drugiej strony *abstrakcyjne* może być rozumiane jako wynik procesów myślowych, idealizacji, i architektura byłaby wtedy urzeczywistnieniem, unaocznieniem tego, co abstrakcyjne. Taka „geometryczna abstrakcja tradycyjnych form”²⁵⁷, stanowiąca przetworzenie barokowych wzorców, uwidoczniona jest w elewacjach kościoła w Marco de Canavezes Álvaro Siza. Właściwie cały budynek *Kunstmuseum* w Bregencji stanowi „szarą, abstrakcyjną wersję niebios”²⁵⁸, a Peter Davey przedstawił całościową ocenę pawilonu na Expo 2000 projektu Zumthora jako „triumf metafory i abstrakcji”²⁵⁹.

Ważna dla ogólnej charakterystyki zjawiska jest, występująca w nieco mniejszej liczbie²⁶⁰, lecz – wydaje się – nacechowana intensywniej emocjami, grupa określeń. Jednym z nich jest *subtelność* (*subtlety*). W opisie projektowanego przez Quintans Raya Crespo Architects baru na plaży Balarés w La Coruña odnajdujemy zachwyt nad subtelnością całej kompozycji, „staranną lokalizacją i głębokim związkiem pomiędzy starym a nowym”²⁶¹. Linearna forma budynku winnicy Dominus w amerykańskim Yountville, jednej z bardziej znanych realizacji szwajcarów Herzoga i de Meurona, stanowi „subtelny kontrapunkt dla naturalnego, postrzępionego krajobrazu”²⁶² otaczających wzgórz. Architektura bywa też *dyskretna* (*unobtrusive*) i *delikatna* (*gentle*) jak wnętrza²⁶³ Muzeum Sztuki w Bregencji Zumthora.

²⁵⁵ (brak autora), „Private chapel in Douro”, *DETAIL*, 9, 2004, s. 962–963.

²⁵⁶ Gómez, González Torras, *op. cit.*

²⁵⁷ Levitt, *op. cit.*

²⁵⁸ Davey Peter (red. numeru), „Mystical presence”, *The Architectural Review*, 12, 1997, s. 46–53.

²⁵⁹ Davey Peter, „Moral Maze”, *The Architectural Review*, 9, 2000, s. 50–53.

²⁶⁰ Pojawia się w około 10-12% analizowanych tekstów.

²⁶¹ Davey Peter (red. numeru), „Beach bar”, *The Architectural Review*, 12, 2001, s. 79.

²⁶² LeCuyer Annette, „Steel, stone and sky”, *The Architectural Review*, 10, 1998, s. 44–49.

²⁶³ Davey, „Mystical ...”, *op. cit.*



Il. 18, 19. Muzeum Sztuki w Bregencji, arch. Peter Zumthor (fot. autor).

Trudności z definiowaniem przysparzają powtarzające się w relatywnie dużej liczbie kategorie *zmysłowości* (*sensuality*) oraz *poetyckości* (*poetic*). Są one istotne w interpretacjach krytycznych architektury Zumthora. W przypadku analizowanego zbioru badawczego odnosi się to m.in. do budynku łaźni w Vals. Według Raymunda Ryana jest on poświęcony zmysłowym przyjemnościom, pełen coraz to nowych zestawień światła i cienia, w oddziaływaniu porównywalny do naturalnej groty. Wrażenia odbierane są ze wzmożonym napięciem, a odbiorcę uderza „zmysłowe bogactwo” budynku „rezonując[ego] atawistycznym wspomnieniem masy, kontaktu, odgroźnienia, dźwięku i wabiącego oświecenia”²⁶⁴. Także pawilon szwajcarski na Expo 2000 Zumthora dotyczyć ma „wszystkich zmysłów, nie tylko fizycznej obecności”²⁶⁵. To prócz światła i cienia, drewna i przestrzeni, ruch powietrza odczuwany na skórze, dźwięk rozchodzący się zagadkowo pośród szczelin ścian. Jest więc to architektura *rezonująca, sugestywna, poruszająca i emocjonująca*. Mimo współczesnej technologii wzbudza w odbiorcy wrażenie *archaiczności i pierwotności* (*primary*), bazując na *podstawowych* (*elemental*) środkach. Zmysłowymi nazywane są także wnętrza obiektów Pawsona w interpretacji Catherine Slessor²⁶⁶, czy obiekty Alberto Campo Baezy. W całościowej ocenie są to więc niejednokrotnie *wyraziste, niezapomniane, intrygujące, ujmujące* dzieła.

„Poetycki to kondensujący subtelne bogactwo świata w metaforze. Istotne jest tu silne napięcie trudno uchwytnych właściwości świata i płynących stąd doznań”²⁶⁷. Tak definiuje *poetyckość* Gołaszewska, zakładając, że jest to wrażenie dostępne w pełni jedynie literaturze, w pozostałych rodzajach sztuki pozostając tylko analogią. Niemniej wewnątrz galerii *Lisson Frettona* to w ocenie Hattona „lakoniczna poezja” widoczna w relacji między tym, co fizyczne, a tym, co było pierwotną intencją²⁶⁸. We wzmiankowanej winnicy w Yountville autorom udaje się uzyskać „poezję z ekonomii”²⁶⁹. Rick Joy w pustynnym domu *Casa Jax* w Tucson (USA) uzyskuje w skromnej skali poetyckość formy²⁷⁰, a klasztor w czeskim Novym Dvorze Pawsona jest, według słów Roba Gregory’ego, wolny od pastiszu i pełen poezji²⁷¹.

Kolejne z ocen jakościowych pojawiały się z mniejszą częstotliwością. W odniesieniu do kontekstu, a także relacji z użytkownikiem spotkamy się z określeniami *wrażliwy* (*sensitive*) i *szanujący* (*responsive*). *Staranny, uważny* (*care, careful*) to słowa stanowiące opis stosunku twórcy do kreowanego obiektu lub ocenę wpływu nowej struktury na otaczające środowisko przyrodniczo-kulturowe. Organicznie stosowanego języka architektonicznego niesie ze sobą *powściągliwość* (*restraint, reticence*) i pewną *godność* (*dignity*). Tu zbieżna będzie także *skromność* (*modesty*) czy *oszczędność* środków wyrazu. Niejednokrotnie budynki charakteryzować ma *elegancja*, a nawet *dostojeństwo* (*grandeur*). Jakości spokoju prowadzą

²⁶⁴ Ryan, *op. cit.*

²⁶⁵ Davey, *op. cit.*

²⁶⁶ Slessor, *op. cit.*

²⁶⁷ Gołaszewska, *op. cit.*, s. 27.

²⁶⁸ „[...] terse poetry of evidence and purpose”, Hatton, *op. cit.*, s. 52.

²⁶⁹ LeCuyer, *op. cit.*

²⁷⁰ Slessor Catherine, „Desert bloom”, *The Architectural Review*, 11, 2002, s. 68–71.

²⁷¹ Gregory, *op. cit.*

do architektonicznego *wyrafinowania* (*refinement, sophistication*), które w kilku przypadkach zostało nazwane wytwornością, wdziękiem, kunsztownością czy szlachetnością.

Układy strukturalne, prócz *abstrakcyjności*, w zasadzie charakteryzowane były – w opiniach krytyków – pojęciami ładu, *harmonii* i *uporządkowania*, jednak ocenę *równowagi* odnaleziono jedynie w dwóch publikacjach. Kilukrotnie wystąpiły też odwołania do *racjonalności* i *logiki* w kompozycji czy układzie funkcjonalnym. Relatywnie rzadko napotkano oceny typu *precyzyjny*, kontrolowany, a naprawdę sporadycznie wystąpiły określenia *dyscyplina*, *rygor* oraz *samoograniczenie*²⁷². Brak rozbudowanej artykulacji elewacji i geometria podstawowych brył wiązana była z wrażeniem *monumentalności*, *potęgi* (*powerful*), *toporności*, a dodatkowa surowość materiałowa nawet z brutalnością. W kilku przypadkach podkreślana była *stałość* (*solidness*), niewzruszoność, masywność struktury oraz jej *monolityczny* i nieprzenikniony charakter.

Przedostatnią grupę stanowią określenia pojawiające się sporadycznie²⁷³, lecz ich obecność może nabierać znaczenia w odniesieniu do szerszego kontekstu. Po pierwsze kategoria *pustki*, która wydawać się mogła kluczowa w rozumieniu zjawiska minimalizmu²⁷⁴, stanowi jakość o marginalnej wadze w bezpośredniej konfrontacji krytyka z obiektem. Bodajże jedynie dwóch krytyków upatruje w *pustce* istoty recenzowanego obiektu architektonicznego, jego głównej, niejako samowystarczalnej wartości. Są to Brian Hatton piszący o galerii *Lisson*²⁷⁵ oraz Rob Gregory, autor tekstu o klasztorze w Novym Dvorze. W ich ujęciu *pustka* jest oceną jakościową charakteru przestrzeni zdefiniowanej przez elementy architektoniczne. Wykracza jednak poza wizualne doświadczenie, zdaje się przenikać sferę emocji. Z drugiej strony *pustka*, co zresztą racjonalne, jest po prostu wynikiem braku, a w naszym przypadku brakiem elementów wyposażenia wewnątrz i dekoratywności opisywanych przestrzeni. Prowadzi to do zrównania trudno uchwytnego wrażenia pustki z prostą, czy nawet banalną, nieobecnością elementów. Jeszcze bardziej zaskakująca jest sytuacja określenia *redukcjonizm*. Mimo iż w opracowaniach uogólniających²⁷⁶ pojęcie to odgrywało znaczącą rolę, jego obecności nie odnotowano w żadnym z analizowanych krytycznych tekstów.

Podobnie relatywnie rzadko krytycy odnosili się do – tak ważnych w deklaracjach – poszukiwań *istoty*, *istotności* (*essence, essentiality*) w architekturze. Siza poprzez prostotę formy i skalę wydobywa symboliczną istotę poszczególnych elementów kościoła w Marco de Canavezes. Najbliższa intencji architektów jest interpretacja *De Blas House*, jako zbudowanej „metafory przeciwstawnych i zasadniczych (*essential*) aspektów istnienia”²⁷⁷.

²⁷² Minimalizm bywa w wydaniach albumowych nazywany *cool architecture* (chłodny, opanowany, ale też: modny). Ciekawostką jest, że tego typu określenia (*cool, clinical, glacial*) pojawiają się pośród analizowanych tekstów jedynie trzykrotnie.

²⁷³ Z mniejszą niż 5% powtarzalnością.

²⁷⁴ Por.: Głowacki, Cheviakoff.

²⁷⁵ Hatton, *op. cit.*, s. 69–72.

²⁷⁶ Porównaj z rozdziałem *Ujęcie teoretyczne* niniejszej pracy.

²⁷⁷ „Concrete...”, *op. cit.*



Il. 20, 21. Goetz Gallery w Monachium, arch. Jacques Herzog, Pierre de Meuron (fot. autor).

Znacząca wydaje się ponadto obecność określenia *piękny* (*beautiful*), kategorii negowanej lub pomijanej we współczesnej sztuce i estetyce, która unika tak jednoznacznej i subiektywnej normatywności²⁷⁸. Nie definiując kryteriów przyjętych jako podstawy ocen pozostawmy jedynie przy ich wyliczeniu. Lucy Bullivant pisząc o *Goetz Gallery* autorstwa Herzoga i De Meurona mówi w podsumowaniu po prostu o „pięknym budynku”²⁷⁹ jako całości. Pośród charakterystycznych cech architektury winnicy Dominus tych samych autorów Annette LeCuyer wymienia funkcjonalność i piękno, solidność i delikatność, namacalność i abstrakcyjność²⁸⁰. W krytyce tokijskiego projektu Pawsona *Tetsuka House* odnajdujemy stwierdzenie, że budynek ma lodowcowy spokój i eteryczne piękno²⁸¹. Innych niż czysto architektonicznych jakości poszukuje Luisa Cornoldi w krytyce domu własnego architekta w londyńskim Nothing Hill, stanowiącego efekt dokonanej w 1996 roku przebudowy wiktoriańskiej kamienicy. „Głównym celem Pawsona nie było stworzenie pięknego domu, lecz domu, w którym pięknie będzie się żyło”²⁸².

Wśród określeń pojawiających się sporadycznie wymienione zostaną ponadto te, których niska reprezentacja jest – subiektywnym zdaniem autora rozprawy opartym głównie na podstawie przeglądu deklaracji oraz części teoretycznej – niejako zaskakująca. W tym zbiorze znajduje się więc m.in. przymiotnik *bezkompromisowy*, którego jednokrotne wystąpienie jest niespodzianką w odniesieniu do wypowiedzi twórców, które charakteryzowały się ścisłym określeniem celów. Spodziewana była także większa liczba takich ocen jak *doskonały*, *skończony*, *perfekcyjny*. To samo spostrzeżenie dotyczy wyrazów *odpowiedni* w kontekście relacji obiektów z otoczeniem oraz *ludzki* (humane) zarówno w odniesieniu do artefaktycznego statusu architektury jak i jej celu, jakim jest człowiek. W związku z powyższymi brakami jednym ze wstępnych wniosków płynących z przeglądu może być stwierdzenie, że oddzielna analiza jakości samej architektury i sfery deklaracji twórcy prowadzić może niejednokrotnie do rozbieżnych rezultatów.

Ostatnią z prezentowanych grup określeń są wyrażenia, które opisują zbiór jakości architektonicznych zasadniczo odmiennych od zarysowanych w powyższych akapitach niniejszego rozdziału. Do nich zaliczone zostały *dynamiczny*, *mobilny*, *wariantowalny*, *zmienny* opozycyjne w stosunku do jakości spokoju. Określeniami sprzecznymi z prostotą są *złożony* i *skomplikowany*. Obca, w zestawieniu z deklaracjami twórców, będzie też dążność do *maksymalizacji* efektów. Także w sprzeczności z dominującymi w zbiorze intencjami sytuować należy chęć uzyskania rozwiązań nowatorskich, architektury *niepowtarzalnej* czy związane z awangardowością dążenie do ciągłego przekraczania wytyczonych granic. Oznacza to, że zebrana grupa obiektów, mimo analogii wyglądu i przewagi pewnej grupy ocen jakościowych, nie stanowi grupy

²⁷⁸ Kategoria piękna jako istotnej wartości nowożytnego dzieła sztuki została zakwestionowana dopiero w XX wieku.

²⁷⁹ Bullivant Lucy, „Private view”, *The Architectural Review*, 2, 1994, s. 56.

²⁸⁰ LeCuyer, *op. cit.*, s. 48.

²⁸¹ „The house has a glacial composure and otherworldly beauty [...]” [w:] Slessor, „Boxing...”, s. 88.

²⁸² Cornoldi Luisa, *bez tytułu*, [w:] Postiglione Gennaro (red.), *One Hundred Houses for one Hundred European Architects of the Twentieth Century*, Taschen GmbH, Köln 2004, s. 303.

homogenicznej pod względem szeregowania istotnych dla architektury aspektów, a charakterystyka wizualna budynku sama w sobie jest niewystarczająca jako główne kryterium klasyfikacji współczesnego dzieła architektonicznego.



Il. 22. Lisson Gallery w Londynie, arch. Tony Fretton (fot. Dave Morgan, źródło: <http://www.mimoa.eu>).

Przed podsumowaniem przeglądu należy odnieść się jeszcze do obecności samego pojęcia *minimalizm*, *minimalistyczny* w analizowanych tekstach. Projektanci stosunkowo rzadko tak jednoznacznie definiują swoje intencje. Co więcej, na przykład Silvestrin twierdzi, że wyraz architektoniczny sieci sklepów *Giorgio Armani* jego autorstwa wykracza poza *minimalizm* i dąży do wydobycia ponadczasowej wytworności naturalnych materiałów²⁸³. Krzysztof Ingarden mówi o *minimalistycznej*, w znaczeniu prostej, bryle budynku Szkoły Języka Japońskiego w Krakowie²⁸⁴, a inny polski architekt Marek Szczesniak jest jeszcze bliżej potocznego znaczenia pojęcia jako kategorii estetycznej: „[Z]decydowałem się na minimalizm. Wnętrza są białe, sterylne, industrialne [...]”²⁸⁵. W przypadku krytyków termin ten bliższy jest jednak określeniu stylu architektonicznego. Tak będzie w przypadku tekstu Roba Gregory’ego,

²⁸³ Może to oznaczać, że Silvestrin traktuje termin *minimalizm* jako kategorię oceny wizualnej, [w:] www.claudiosilvestrin.com,

²⁸⁴ Wiśniewski Michał, „Szkoła Języka Japońskiego w Krakowie”, *Architektura-murator*, 12, 2004, s. 68–71.

²⁸⁵ Stiasny Grzegorz, „Dom w Magdalence”, *Architektura-murator*, 3, 2003, s. 30.

„minimalizm zatacza koło wraz z projektem nowego klasztoru w Novym Dvorze”²⁸⁶. W podobnym znaczeniu przedmiotowy termin stosuje Philip Jodidio w odniesieniu do centrum BIT oraz Claudia Kugel w publikacji dotyczącej muzeum w Giorno. W krótkim artykule Henry’ego Milesa „fiński minimalizm”²⁸⁷ pawilonu na Expo 2000 w Hanowerze biura SARC jest sytuowany gdzieś pomiędzy stylem a postawą twórczą. Termin minimalizm w roli jednoznacznej oceny wizualnej pojawia się w artykule Levitta o kościele w Marco de Canavezes²⁸⁸ oraz w interpretacji Carli Bertolucci jako „staranny minimalizm formy i detalu” budynku biurowego w Almería²⁸⁹. Bardziej nieuchwytnie jest podsumowanie Briana Hattona opisu *Lisson Gallery*. „Ostatecznie [architektonicznym] efektem jest dyscyplina bez dogmatu, minimalizm bez hierarchii, świadomość komplikacji, w których proporcja jest następstwem raczej ugody niż sztywnego ładu”²⁹⁰.

3.2.3. DZIEŁO ARCHITEKTURY MINIMALISTYCZNEJ. PODSUMOWANIE

Jednym z zadań postawionych w powyższym rozdziale było wykazanie, że **kryterium wyglądu**, mimo iż może być ważne we wstępnej selekcji i kategoryzacji, **jest niezadowolające i niewystarczające przy próbach pogłębionej analizy architektury**. Mimo iż udało się zarysować dominujące tendencje zarówno z perspektywy deklaracji twórców jak i ocen odbiorców, dużo wyjątków, naszkicowana rozpiętość celów twórczych i zróżnicowany charakter oddziaływania samej architektury nie dają wystarczających przesłanek, by uznać zebrane w zbiorze badawczym obiekty za ilustrację jednorodnego zjawiska. Jedynie przy zastosowaniu bardzo ogólnych, a przez to pojemnych kryteriów możliwe jest odnalezienie cech pozwalających na sformułowanie wspólnej kategorii dla zaobserwowanych, niejednorodnych tendencji, co stawia pod znakiem zapytania zasadność stosowania samego kryterium wizualnego w ocenie obiektu architektury minimalizmu.

Ponadto przeprowadzona została analiza szeregu recenzji krytycznych z przedmiotowego pola badań. Ze względu na fakt, że zebrane wypowiedzi dotyczyły bezpośrednio istniejących obiektów, należy domniemywać, że część zebranych ocen ma charakter empiryczny wykraczający poza spekulatywną interpretację. Dążenie do zobiektywizowania pola badania oparte zostało na próbie statystycznego ujęcia padających określeń oraz budowaniu struktury istotności ocen na podstawie częstości ich wystąpienia. Podjęte zostało także zadanie ich uporządkowania i sporządzenia przynajmniej szkicowego opisu ram znaczeniowych, jakie nadawane są poszczególnym pojęciom w odniesieniu do danej sytuacji. Oczywiście zaprezentowane rezultaty analizy nie mają charakteru ścisłych wyników. Pozwalają one natomiast na metodologiczne uwiarygodnienie i uprawomocnienie szeregu pojęć z zakresu krytyki architektonicznej i zastosowanie ich w opisie o charakterze naukowym. Ma to znaczenie zwłaszcza

²⁸⁶ Gregory, *op. cit.*, s. 69.

²⁸⁷ Miles Henry, „Natural heart”, *The Architectural Review*, 9, 2000, s. 68–70.

²⁸⁸ Levitt, *op. cit.*

²⁸⁹ Bertolucci, *op. cit.*

²⁹⁰ Hatton, *op. cit.*, s. 72.

ze względu na niejednoznaczny, często emocjonalny i subiektywny charakter ocen jakości architektonicznych. Należy dodatkowo mieć na uwadze, że oceny te podlegają skalowaniu, tj. mogą być to sądy o różnym natężeniu, oraz że niemożliwe jest jednoznaczne określenie stopnia ich wzajemnych zależności. Ponadto trudno określić obiektywną przyczynę ich powstania i sformułowania²⁹¹ w danym kontekście.

Mimo statystycznego ujęcia problemu nie wydaje się możliwe zbudowanie na obecnym etapie wyczerpującej charakterystyki modelowego obiektu architektury minimalistycznej. Zawarte poniżej uwagi należy traktować jako pewnego rodzaju przybliżenie, a wymienione kategorie nie będą miały charakteru wyczerpującej listy warunków koniecznych. Niemniej rezultaty analizy zawarte w niniejszym rozdziale pozwalają na sformułowanie wstępnego, szkicowego opisu jakościowego obejmującego cele, narzędzia procesu twórczego oraz ogólnych cech realnego obiektu minimalizmu. Z punktu widzenia celów twórczych minimalizm znamionuje dążenie do skrajnej neutralności formalnej związanej z próbami ścisłego powiązania architektury z charakterem środowiska kulturowo-przyrodniczego. Podstawowym zagadnieniem jest więc odpowiedniość przyjętych rozwiązań projektowych zarówno w stosunku do potrzeb (nowych jakości) jak i warunków wyjściowych. Wiąże się to z kategorią miejsca, którego wartości należy rozpoznać, zdefiniować i uwzględnić w procesie projektowym, co wiąże się z intelektualną, ale też emocjonalną analizą. Forma architektoniczna nie pełni roli symbolicznej manifestacji indywidualności twórcy, lecz jest rodzajem obudowy dla użytkowanego środowiska, które tworzone jest z przestrzeni. Dlatego twórcy skupiają się bardziej na budowaniu wrażeń zmysłowych niż dyktowanej abstrakcyjnymi założeniami kompozycji. Wszystkie powyższe aspekty świadczą o wierze w konieczność i możliwość dążenia do – ale nie ostatecznego osiągnięcia – stanu doskonałości, momentu, w którym wszystkie elementy są odpowiednie, więc pasują do siebie. Jest to więc dążenie do wieloaspektowej równowagi, dla której punktem odniesienia i oceny jest człowiek. Proces twórczy charakteryzować się będzie przejściem od doświadczenia jednostkowego, poprzez dążenie do osiągnięcia na tyle ogólnej postaci jakości architektonicznych, że będą one pozbawione w możliwym stopniu cech indywidualnych, do znów subiektywnych odczuć odbiorcy. Jest to więc budowanie wrażeń, którym użytkownik się poddaje. Aby było to możliwe, wyraz architektoniczny musi być możliwie bezpośredni i niezakłócony przypadkowymi bądź zbędnymi elementami, ponieważ poprzez ich nadmiar wrażenia będą zakłócone, bądź pozbawione intensywności. Stąd waga kategorii istotności, świadomego operowania elementami niezbędnymi i jakościami takimi jak prostota, harmonia, klarowność, jasność czy spokój.

Z perspektywy relacji odbiorca-dzieło nie należy jeszcze, jak wspomniano, budować jednoznacznych kryteriów klasyfikacyjnych, możliwe jest jedynie wskazanie ogólnego zespołu jakości, jakich należy poszukiwać przy próbach identyfikacji obiektu minimalizmu. Jakości dominujące, można rzec pierwszego rzędu, to kontekstualność, odczucie prostoty, czasem surowości, wykraczające poza właściwości wyglądu czy schematyczności struktury, czystość, jasność (klarowność), spokój, cisza

²⁹¹ Tego rodzaju badania przynależą raczej do dziedzin psychologii i estetyki.

oraz abstrakcyjność. Architektura ta odkrywana jest w pełni w percepcji wielozmysłowej i jest przy tym pierwotna i podstawowa w oddziaływaniu. Charakteryzować się może pewną delikatnością i – w jakimś sensie – poetyckością. W drugim szeregu czytelna będzie wrażliwość, staranność, respekt, uwaga, powściągliwość, a nawet godność, skromność, oszczędność, elegancja, architektoniczne wyrafinowanie. Poszukiwać też można racjonalności, logiki i precyzji. Typowa będzie stałość i monolityczny charakter. Dla większych struktur minimalistyczne podejście może oznaczać ich monumentalność, a nawet toporność. Nie należy traktować przedstawionego zarysu jako opisu zamkniętego, jego uzupełnienie o wątki interpretacyjne autora rozprawy i uogólnienia będzie przedmiotem rozważań zawartych w kolejnym rozdziale.

3.3. PODSUMOWANIE ROZDZIAŁU W JĘZYKU ANGIELSKIM

A PIECE OF MINIMALIST ARCHITECTURE VERSUS THE VISUAL CRITERION FOR CLASSIFICATION

This chapter is the result of the analysis of a set of selected contemporary architectural objects. The departure point for the research was the observation of a general tendency to put an equals sign between minimalist architecture and its visual aspect. Therefore, the visual factor, being a widely accepted determinant of minimalist architecture, was chosen as the initial criterion for the selection of specimens. In this way, the set of almost eighty architectural pieces with simple visual characteristics, created in 1990–2005, was formulated. The gathered data were further specified by systematic information, such as: location, date of creation, basic function, capacity, available projections and sections. Fragments of a given designer's declarations were also included, with specific attention paid to intentions and excerpts from critical descriptions, specifying interpretations and/or quality description. Such an analysis was subsequently supplemented with the remarks of the writer hereof to complement the gathered evaluation.

The collected data became the basis for the attempt to confront the declarations of designers with professional criticism based on the actual experience of a given architectural object. The comparison of these declarations allows for the outlining of dominating tendencies, on the one hand, and for observing a rather diversified scope of creative pursuits, on the other. Certainly, this survey does not offer the full range of possibilities²⁹² but, rather, outlines their borders. One can say from the perspective of the majority of utterances that the value of architecture is measured by its neutrality and consonance, the ways in which a piece is co-related with its site, its cultural context, historicity, importance, adjustment and realness. This value lies in the pursuit of simplicity, modesty, peacefulness and balance. Architecture appears to be an architect's attempt to encapsulate the notions of harmony, perfection and truth

²⁹² A wider interpretation of this issue is included in the first part of chapter five.

in matter, leading to perfection. For such an architect, designing is rather the discovery of reality than its invention. However, this selection also contains a group of utterances in which the above-mentioned objects of pursuit, perhaps excluding the environmental context, cannot be observed. This group embraces the tendencies which find their aim in, among other things, the pursuit of novelty, otherness, re-evaluation and the penetration of both the cultural and physical limitations of architecture, married to experiment and flexibility. Here, one should enumerate such methods of expression that place function or form in an unexpected context and lead one towards the new meanings and symbolism or, simply, take the viewer/user by surprise.

Thus, one can claim that, despite the presumed visual homogeneity of selected specimens, there is a variety of declared objectives and diverging accentuation. In such a case, the looks of objects remain the only coherent criterion of classification for all the elements of a selected set. This criterion corresponds with a wide definition of minimalism, which is general enough to cover sometimes even opposite tendencies. It is possible, however, that from a different perspective a simple aesthetic expression is not a goal in itself but a type of a creative tool, a contemporary visual standard, natural for the architectural vocabulary, still deriving from the output of Modernism. Therefore, one should rather incline to the claim that an attempt at defining minimalism in its narrow sense is absolutely grounded because such an understanding of minimalism will take the set of architectural features as its criterion, these features exceeding the mere appearance of architecture.

From the point of view of the objective of creation, minimalism in its narrow sense manifests itself in extreme formal neutrality, emerging from the efforts to link architecture strictly with the character of its cultural and natural environments. Thus, consonance of all proposed solutions will be the basic category here, pertinent to both the needs (new qualities) and initial conditions. This is linked with the category of "site", the characteristics of which must be recognised, defined and conscientiously included in the designing process, such a process demanding both intellectual and emotional analyses. However, minimalism is not only a construction of an architectural form itself but, also, the precise shaping of the environment which should become the background, enhancing the role of a user's regular activities. Therefore, the elicitation of sensual experience is more important than the building of a composition, dictated by abstract prerequisites. All the above-mentioned aspects bear witness to one's conviction that it is possible and necessary to pursue a certain kind of perfection (if not its ultimate completion), to approach the moment in which elements are suitably adjusted, that means none of them is a misfit. This is the pursuit of multi-faceted balance. Certainly, it is the human being who is the point of reference and the maker of the assessment here. Therefore, the creative process will fluctuate from an individual experience, through the search for so generalised a form of architecture that it lacks any individualised traits, to the subjective feelings of the user, again. To achieve this, the architectural expression must be as clear as possible and undisturbed by any coincidental or redundant elements; any oversupply of elements will either blur sensations or deprive them of their intensity. Therefore,

the category of importance appears, along with the aware operation on indispensable elements and such qualities as simplicity, harmony, clarity and calm.

The perspective of the receiver-work relation does not facilitate the construction of an unequivocal set of classification criteria. What is only possible is the indication of a general compendium of qualities expected in an attempted identification of a minimalist object. Dominant qualities, one can say prime ones, are the following: contextuality, the feeling of simplicity, sometimes austerity, purity, clarity, tranquillity and silence. Such a type of architecture is discovered by multi-sensory perception, simultaneously being principal and primary in its effect. It can be characterised by some subtlety and, in a sense, poeticity. Secondly, what is noticeable is its sensitivity, conscientiousness, respect, attention, propriety and, even, dignity, modesty, prudence, elegance and sophistication; moreover, one can expect here rationality, logic and precision. Certainly, the presented traits are not a closed description, supplementary threads and interpretations along with generalisations will appear in a subsequent chapter.

4. MINIMALIZM JAKO METODA TWÓRCZA

Poprzednia część wywodu oparta była na zestawieniu wybranych deklaracji i zwerbalizowanych intencji twórców z ocenami odbiorców reprezentowanych głównie przez profesjonalną krytykę. Mimo iż analizowane wypowiedzi miały charakter subiektywny i indywidualny, należy uznać, że ich statystyczne ujęcie pozwoliło na sformułowanie opisowej charakterystyki jakościowej modelowego, czyli wyidealizowanego obiektu architektury minimalistycznej. Drugim – wspomnianym już – ważnym aspektem stało się jednoznaczne wskazanie na obecność w metajęzyku krytyki szeregu określeń o niejasnej, niejednoznacznej, nierzadko metaforycznej, treści. Zastosowane tych określeń w dalszej części pracy, w kontekście prowadzonego wcześniej zestawienia, nie powinno więc być odbierane jako efekt subiektywnej spekulacji autora. Niemniej kolejne akapity będą w dużym stopniu opierać się na indywidualnej interpretacji.

Zestawienie charakterystycznych ocen celowo zostało pozbawione kontekstu historycznego odnoszącego się do zjawiska minimalizmu w architekturze. Służyło to przedstawieniu empirycznych wniosków z percepcji obiektu samego w sobie, bez dopasowania do wcześniej przyjętych, apriorycznych założeń. Jednak wnioski z analizy samych własności obiektów nie są pozbawione ryzyka błędu, a co za tym idzie, nie należy na podstawie samych jakości obiektu architektonicznego przesądzać o charakterze postawy osobowości twórczej.

Przedstawiona analiza jakości architektonicznych nie pozwala na jednoznaczny dobór przykładów reprezentatywnych dla rozróżnienia znaczeń minimalizmu proponowanego w punkcie 2.1.4. Przypomnijmy, podział ten wskazuje na dzisiejsze trzy najogólniejsze zastosowania terminu. Po pierwsze minimalizm w znaczeniu szerokim obejmuje wszelkie tendencje redukcji wyrazu estetycznego w całej architekturze XX wieku. W drugim znaczeniu jest stosowany jako orzecznik ewaluacji estetycznej o konotacji pozytywnej, zastępczo dla określenia *prosty*. W ujęciu szczegółowym termin występuje jako nazwa charakterystycznej postawy światopoglądowej wybranych architektów, utożsamiane jest zatem z ich twórczością. Właściwie wszystkie obiekty uwzględnione w zbiorze badawczym spełniają zarówno kryteria pierwszej jak i drugiej definicji. Ponadto drugie znaczenie może być odnoszone zarówno do całości, jak i poszczególnych części budynków oraz ich wykończenia lub elementów wyposażenia wnętrza. Powyższe przyporządkowanie jest jednak stosunkowo proste i ma niewielkie znaczenie dla prób opisu zjawiska. W świetle różnic wypowiedzi deklaracyjnych twórców, jedynie odstępianie od estetycznego klucza klasyfikacji współczesnej architektury pozwoli na wyodrębnienie trudno definiowalnej postawy minimalistycznej w znaczeniu trzecim. Nie można przesądzić, czy pozwoli to na oddzielenie obiektów będących wynikiem wtórnego naśladownictwa od niosącej autentyczne wartości architektury. Zbliża nas jednak do przejścia od pytań o formę

(jak?) do pytań o cel (dlaczego?), tak fundamentalnych dla twórczości architektonicznej.

4.1. NIEPRZYDATNOŚĆ WIZUALNEGO KRYTERIUM KLASYFIKACJI. CZTERY TENDENCJE

Nieprzydatność wizualnego kryterium klasyfikacji w obrębie zjawiska architektonicznego minimalizmu została już zarysowana w rozdziale omawiającym deklaracje twórców. Estetyka o charakterze minimalistycznym (w znaczeniu nr 2) wydaje się dziś dominującym trendem, gdy porównamy współczesną prasę specjalistyczną z jej poprzednikami sprzed 15 lat. Odchodzącą stylistykę późnego architektonicznego postmodernizmu, z jego zamiłowaniem do krzykliwych form i dekoracyjnego eklektyzmu, wyparły proste formy, technicznie perfekcyjny detal i jednorodne rozwiązania materiałowe. Tendencja ta stosunkowo szybko stała się jednym z głównych kanonów projektowania wnętrz i tzw. sztuki użytkowej²⁹³. Dostępny jest dziś niemal katalog „minimalistycznych” cytatów, z których można stworzyć nowoczesne wnętrza. Jest to jeden z tymczasowego zestawu trendów kształtujących współczesny język architektoniczny. Przy wszechobecnej standaryzacji formy, funkcji, typologii, elementów wyposażenia, element twórczy w architekturze sprowadza się do „tworzenia dekoracji, garderoby [czyli zewnętrznej powłoki budynku – H.S.] albo produktu marketingowego o jasno sprecyzowanych celach komercyjnych”²⁹⁴.

Przegląd prac zebranych w poddanym analizie zbiorze pozwala na sformułowanie interpretacyjnego szkicu kilku głównych, różnych od siebie tendencji. Nie oznacza to, że możliwe jest dokonanie na ich podstawie ścisłego i jednoznacznego podziału systematycznego. Tendencje te, tak jak kultura w globalnej cywilizacji, przenikają się nawzajem i ulegają – wraz z upływem czasu, napływem nowych trendów i technologii oraz zmianami w światopoglądzie poszczególnych twórców – modyfikacjom. Poniższy prezentowany podział nie ma na celu jednoznacznej i sztywnej klasyfikacji, wskazuje jednak na kierunek dominujący w pracy danego twórcy w danym okresie.

²⁹³ Na przykład w serii *500 Decoration Details* wydawnictwa Evergreen.

²⁹⁴ González Xavier, „Ubranka lalki Barbie”, *Architektura-murator*, 4, 2007, s. 37–43. Jest to przedruk eseju francuskiego architekta z numeru 22 czasopisma „a+t” z 2003 roku. Współczesna architektura, podlegająca standaryzacji i globalizacji, rezygnuje z poszukiwań nowych rozwiązań typologicznych. Wysiłek architektów dotyka już tylko modyfikacji elewacji oraz wyglądu obiektów, czyli dziedziny, która podobnie do produkcji odzieży, ulega zmieniającym się modom. „Koncepcja *ubraniowości* pojawia się w bardzo czytelny sposób w projektach MVRDV – projektanci stosują ją z premedytacją. Świetnie ilustruje to przykład domów w Ypenburgu; wyraźnie widać tu dążenie do standaryzacji „typologicznego ciała” i treści społecznych. Jednolitość osiągnięta przez redukcję formy i powtarzalność została zrównoważona bogactwem materiałów, zestawień i kolorów podkreślających różnice, będących wyrazem tożsamości”.



Il. 23. Przestrzeń podlegająca ciągłym przekształceniom. Naked House w Saitama, arch. Shigeru Ban (fot. Hiroyuki Hirai).

Już na przykładzie deklaracji Shigeru Bana została zarysowana tendencja, dalej nazwana roboczo eksperymentem. Wspomniana już koncepcja uniwersalnej podłogi stanowi kanwę dla pracy nad podlegającą wariantowaniu przestrzenią i jest pretekstem do poszukiwania i przekraczania granic w architekturze. Japońskiego architekta interesuje głównie wzajemna relacja przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej w kontekście możliwości dosłownego zatarcia fizycznej bariery między nimi. Stałe struktury ograniczone są do minimum, wyznaczając jedynie umowny zarys architektury. Jej istota wykracza jednak poza wyznaczone fizycznie ramy. Tak jest w budynkach w Nagano i Saitama. Przyjrzyjmy się ponownie domowi *Wall-Less* z 1997 roku, tak często eksponowanemu w albumach z minimalizmem. Konceptualnie obiekt tworzą dwie formalnie zdefiniowane poziome płaszczyzny umocowane na zboczu wzgórza. Rozwiązania techniczne podporządkowane zostały temu założeniu, przekrój jedynych trzech słupów konstrukcyjnych zredukowany został do minimalnej wartości 55 milimetrów. Wszystkie przegrody, zarówno wewnętrzne jak i zewnętrzne, są wariantowalne dzięki zastosowaniu przesuwanych paneli. Prowadzi to do niemal całkowitego zatarcia różnicy między wnętrzem a otaczającym krajobrazem. Nie tylko koncepcyjnie, gdyż zredukowane są fizyczne przeszkody. Krawędź obiektu nie jest już granicą przestrzeni, dwie płaszczyzny jedynie umownie definiują obszar przynależny użytkownikowi. Jest to jednak stan chwilowy. Po wprowadzeniu przegród dom nabiera większej masywności, granice stają się realne, układ funkcjonalny zapewnia więcej

intymności. Architektura zmienia się w czasie, jest tu formą otwartą, mimo restrykcyjnych, zdawałoby się, ram. Przestrzeń obiektu pozostaje nieokreślona, nieuchwytna i dynamiczna. Podłoga i strop stanowią swoje odbicie, są białe, niemal niematerialne, tracą tradycyjne architektoniczne znaczenie. Ograniczona do bliskiego absurdu minimum liczba elementów wyposażenia służy nie tyle funkcjonalności, co broni przed potencjalnym oskarżeniem o całkowitą abstrakcyjność obiektu, który bez swej funkcji stanie się po prostu rodzajem instalacji. A jednak prosty, neutralny wygląd obiektu staje się tu wyśmienitym tłem podkreślającym i uwypuklającym wyjściowe założenia architekta. Możliwe, że utożsamiana niekiedy z minimalizmem prostota Shigeru Bana stanowi użyteczną estetyczną konwencję, doskonale dopasowaną do architektonicznych poszukiwań. Koncepcja uniwersalnej podłogi, tak czytelna na tle prostego wyglądu, pojawia się w wielu jego kolejnych pracach, jest więc założeniem apriorycznym i abstrakcyjnym, realizowanym w różnych kontekstach. Tego rodzaju podejście wydaje się rodzajem twórczej eksploracji niektórych wartości niesionych przez modernizm. Zresztą o tych inspiracjach mówi sam architekt. Ostatecznie dodać należy, że poszukiwania Shigeru Bana nie sprowadzają się jedynie do eksperymentalnego podejścia do przestrzeni i dotyczą m.in. dydaktyki, zastosowania nowych materiałów w konstrukcji oraz typologii rozwiązań budowlanych dla terenów dotkniętych katastrofą. Te zagadnienia wykraczają jednak poza zakres tematyczny niniejszej rozprawy.

Niejednoznaczność i możliwość przekształcania²⁹⁵ przestrzeni jest także jednym z głównych motywów w pracy Australijczyka Seana Godsella. W komentarzu do własnego projektu pawilonu mieszkalnego w Breamlea architekt odwołuje się bezpośrednio do obiektów Shigeru Bana²⁹⁶ i jego podejścia do otwartego użytkowania przestrzeni. Podobnie jest w przypadku *Peninsula House* w Melbourne z lat 2001–2002. Z pewnej odległości dom wydaje się zwartą, jednorodną, masywną bryłą. Architektoniczny sens budynku ujawnia się jednak z bliska. Masywna elewacja okazuje się przezierną ścianą osłonową, niemal niematerialnym opakowaniem dla przestrzeni wewnętrznej. Interakcja między wnętrzem i zewnątrz zmienia się także dzięki przemieszczalnym elementom fasady. Możliwość przekształceń czyni z przestrzeni budynku fragment obszaru natury, zewnętrzna powłoka pozwala na grę światła we wnętrzu, a prostopadłościenna bryła staje się tylko umowną granicą architektury, toteż o istocie architektonicznej domu decyduje zmieniająca się w czasie relacja między ograniczaniem a rozszerzaniem się przestrzeni.

Na przykładzie wybranych prac szwajcarskich architektów Jacques'a Herzoga i Pierre'a de Meurona można zarysować drugą z zaobserwowanych tendencji, czyli rodzaj znaczeniowej gry z odbiorcą. W bogatym dorobku tego duetu nie można mówić oczywiście o tej jednej tendencji, gdyż praca ich jest wielowątkowa i ewoluuje w czasie. Poniższa interpretacja porusza jedynie jeden z aspektów ich pracy i nie ma charakteru podsumowania. Dom w Leymen, ze swoją schematyczną bryłą

²⁹⁵ Deklaracja do projektu *Peninsula House* w Melbourne ze strony biura architekta www.seangodsell.com.

²⁹⁶ Jodidio, *op. cit.*, s. 194.

i jednorodnym wykończeniem jest porównywany w krytyce Grzegorza Stiasnego do niematerialnej idei dążącej do platońskiej skończonej formy²⁹⁷. Architekci posługują się nie tyle materia, co pojęciem domu. Archetypowa forma budynku mieszkalnego z dwuspadowym dachem została tu sprowadzona do możliwie uproszczonej, geometrycznej formy, niezakłóconej detalem, elementem konstrukcji czy choćby okapem. Niepokój wprowadza jednak przeskalowana artykulacja okien, porównana przez Stiasnego do dziecięcego rysunku²⁹⁸, oraz wrażenie unoszenia się całej struktury nad powierzchnią terenu, potęgowana przez wspornikowy taras stanowiący przedłużenie przestrzeni mieszkalnej. Jak mówią sami autorzy: „Chcieliśmy zrobić budynek, który sprowokowałby ludzi do powiedzenia: »to wygląda jak stary, tradycyjny dom, ale jednocześnie jest w nim coś zupełnie nowego«”²⁹⁹. Odbiorca zderza się ze znajomą, niemal swojską formą przedstawioną w nowym, zaskakującym kontekście. Tu ukazuje się zasada znaczeniowej gry między architekturą a widzem. Jest to zresztą jeden z zabiegów eksponowanych we współczesnej architekturze w ogóle. Zachwianie skali, rozwiązanie materiałowe, niespodziewany detal zaburzają formalną oczywistość, nadając architektoniczny sens danemu dziełu, pobudzając do skojarzeniowej interpretacji. W badanym zbiorze podobnych intencji możemy dopatrywać się w budynku koncernu Südwestmetall w niemieckim Reutlingen lub wybranych pracach Álvaro Sizy, np. budynku kościoła w Marco de Canavezes. Z polskich architektów uwzględnionych w analizie wskazać tu można niektóre realizacje Przemysła Łukasika z *medusa group* czy podwarszawski dom Marka Szcześniaka.

Pierre Herzog w wystąpieniu na gali Nagrody Pritzкера, omawiając rozwój swej praktyki, jednoznacznie negatywnie odnosi się do tzw. minimalizmu, łączonego z moralnością, perfekcją i protestancką gorliwością oraz „spustoszeń”³⁰⁰ w architekturze, jaką ze sobą przyniósł. Nie przeszkadza to wydawcom albumów architektonicznych eksponować znanego budynku wieży sygnalizacyjnej w Bazylei jako jednego z desygnatów stylu minimalistycznego³⁰¹. A przecież na przykładzie tego budynku widać tak popularną dziś tendencję do uniezależnienia zewnętrznej powłoki architektury od jej fizycznej, funkcjonalnej i znaczeniowej treści. Postrzegany przez widza obraz elewacji zmienia się w zależności od odległości i kąta patrzenia, a wraz z ruchem odbiorcy spod maski fasady ukazuje się wewnętrzna struktura obiektu. Analogiczne działanie odnajdziemy w projektach bibliotek w Eberswalde i Cottbus, Institute for Hospital Pharmaceuticals (*Rossetti*) w Bazylei czy budynku firmy *Ricola* w szwajcarskim Laufen. Powierzchnia budynków staje się umowną granicą

²⁹⁷ Stiasny, „Archetyp”, s. 14–17.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Leśniak Dorota, „Pritzker 2001 dla Herzoga i de Meurona”, *A&B*, 5, 2001, s. 12–15.

³⁰⁰ „[...] we were aghast at the ravages caused by so-called Minimalism in architecture, which was linked with morals and perfection and had the imprint of latent Protestant zeal”, cytat za materiałami The Hyatt Foundation, <http://www.pritzkerprize.com/143/mono2001/DeMeuronmon.pdf>.

³⁰¹ Por.: Gómez, González Torras(red.), *Minimal-Minimalism...*, s. 504; Ruby, Sachs, Ursprung, *Minimal...*, s. 70, w rozdziale „Meta-Minimalizm”, czyli wg. autorów fazie autorefleksyjnej; Bertoni, *Minimalist...*, s. 21–22, Bertoni prezentuje formalne i pozaformalne (w interpretacji autora rozprawy nieuprawnione – H.S.) analogie między budynkiem *Signal Box* szwajcarskiego duetu, a grobowcem Maxa Dworzaka z 1921 roku, projektu Adolfa Loosa.

o niejednoznacznym statusie, zmienia się wraz z ruchem użytkownika. „To, co zewnętrzne staje się jak wnętrze. Powierzchnia staje się przestrzenna. Powierzchnia staje się *atrakcyjna*”³⁰². Prostota formy jest więc jedynie pozorem służącym zaskoczeniu i intrygowaniu widza, który stopniowo dostrzega kolejne warstwy, prowadząc połączony z ruchem i upływem czasu dialog z architekturą.

Trzecią, znacznie rzadziej obserwowaną w zbiorze badawczym³⁰³ tendencją jest formalna kontynuacja stylu międzynarodowego. Wybranymi ze zbioru przykładami, stanowiącymi ilustrację, są adaptacja dziewiętnastowiecznego budynku na dom mieszkalny w Londynie autorstwa biura Marka Guarda oraz dom jednorodzinny w La Garriga pracowni *BAAS* Hiszpana Jordi Badia. Nie są one dosłownymi kalkami najlepszych modernistycznych dokonań, zawierają jednak wiele formalnych cytatów. Estetyczne znaczenie elementów konstrukcji, bryła podporządkowana układowi funkcjonalnemu, waga kompozycji poszczególnych elementów wnętrza wydają się echem prac z lat 50. i 60., zmodyfikowanych współczesną technologią, detałem i wyposażeniem. Mimo zastosowania prostych składowych obiekty te cechuje kompozycyjna złożoność. Jeszcze wyraźniejszym unaocznieniem tej tendencji jest budynek *F-2 House* w Mexico City pracowni Adriá, Broid i Rojkind z 2001 roku, który – w interpretacji magazynu *The Architectural Review* – charakteryzuje się modernistyczną formą i językiem architektonicznym³⁰⁴. Wydaje się, że obecna we współczesnej literaturze specjalistycznej kategoria *neomodernizmu* nie znajdzie tu zastosowania, wskazuje jednak na modę lub zjawisko szerszej natury.

Czwartą tendencją, która będzie tu jedynie w sposób niepełny zasygnalizowana, jest zbliżony do powyższego nurt charakteryzujący współczesne budownictwo Niemiec i Austrii. Jest to architektura oparta na „racjonalnym” postrzeganiu świata, której forma kształtowana jest z zestawienia zgeometryzowanych brył, estetycznie jednolita, o repetycyjnych, schematycznych elewacjach, której wyraz w wysokim stopniu uwarunkowany jest wysoką kulturą budowlaną oraz wyrafinowaną technologią. Prezentowany dziś przez wiele nieznanymi szerzej biur projektowych trend stał się niemal typowy³⁰⁵ dla tego obszaru. Przy uproszczonych kryteriach klasyfikacji powyższe budownictwo powinno niemal w całości zostać uznane za przejaw minimalizmu, tak jak się to stało z wieloma obiektami autorstwa niemieckiej pracowni Baumschlager-Eberle³⁰⁶.

Należy przypomnieć, że opis powyższych tendencji zostały wykonane na podstawie analizy zbioru około osiemdziesięciu obiektów i wnioski nie mogą być odnoszone do całokształtu współczesnej, dużo bardziej zróżnicowanej architektury. Intencją interpretacji było wykazanie różnic tendencji twórczych w obrębie wizualnie jednorodnego zbioru.

³⁰² Leśniak, *op. cit.*

³⁰³ Tego rodzaju przykłady pomijane były głównie ze względu na przyjęte estetyczne kryterium doboru obiektów.

³⁰⁴ Davey Peter (red. numeru), „Solid and void”, *The Architectural Review*, 2, 2003, s. 84–87.

³⁰⁵ Por.: Sayah Amber, *Achitektur in Vorarlberg. Bauten ab 2000*, Callwey, München 2006.

³⁰⁶ Obiekty autorstwa tej pracowni są licznie reprezentowane w albumie *Minimalism-Minimalist* pod redakcją Loli Gómez i Susany González Torras.

Ostatnie już ze spostrzeżeń nie będzie uogólnieniem, lecz dotyczy pojedynczego przypadku budynku jednorodzinnego, zrealizowanego w roku 2004 w leżącej w pobliżu Pragi miejscowości Beroun, zaprojektowanego przez czeską pracownię młodego pokolenia *HŠH architekti*. Większość dorobku architektów jest daleka od estetyki minimalizmu, prezentują oni charakterystyczny dla współczesności kierunek różnorodnych poszukiwań w twórczości architektonicznej. Niemniej dom w Beroun uderza swoją prostotą, niejako myślową schematycznością. Struktura budynku oparta została na siatce dwudziestu czterech sześciennych modułów utworzonych na bazie stalowego szkieletu, zestawionych w układzie 2x2x6. Wysokość kondygnacji odpowiada wysokości modułu, elewacja szczytowa i boczna są więc ukształtowane z odpowiednio czterech i dwunastu kwadratów, wypełnionych całkowicie bądź to pełnym betonowym elementem, bądź pozbawionym podziałów przeszkleniem. W obrębie tego abstrakcyjnego układu zorganizowana została przestrzeń domu jednorodzinnego. Każdy z modułów tworzy oddzielną jednostkę z przypisaną jej funkcją. Geometryczna budowa jest czytelna zarówno od zewnątrz jak i wewnątrz. Stałe ściany i przesuwne panele rozdzielające przestrzeń wpisane są ściśle w zdefiniowaną strukturę. Poszczególne pola nie zostały zróżnicowane, a ich charakter determinowany jest jedynie przez ich zawartość³⁰⁷. Wyposażenie i wykończenie wnętrza jest także jednorodne i poddane geometrycznemu porządkowi. Wielkości betonowych i drewnianych powierzchni ścian odpowiadają modularnym podziałom, a meble dobrane są adekwatnie do surowego charakteru całego obiektu. Budynek ten został zaprezentowany jako jeden z przykładów architektury minimalistycznej m.in. w wydany w roku 2007 albumie *New Minimalist Houses*³⁰⁸. Jednak deklaracja jednego z projektantów zaprzecza decyzjom edytora książki. Poproszony o komentarz do projektu w Beroun Petr Hájek jednoznacznie odrzuca³⁰⁹ minimalizm jako architektoniczną etykietę dla projektu. Prosta forma budynku oraz elementy wnętrza mają wprawdzie formalne cechy minimalistycznego „stylu”, lecz dominantę stanowi tu wspomniana koncepcja siatki przestrzennej. Najważniejsze jest jednak, że to inwestor decydował o doborze materiałów i wyposażenia wnętrza, kierując się własnym gustem. W związku z tym, gdyby wybrane zostały inne materiały lub inwestor miał inny gust, dom – jako kolaż różnych materiałów – miałby zupełnie inny wygląd (!). Stąd, jak wskazuje Hájek, architektura domu w Beroun jest raczej bliżej koncepcji architektury bez architekta (por.: Bernard Rudofsky) niż minimalizmowi. Tego typu przyporządkowania są oczywiście uwarunkowane przyjętymi definicjami i Hájek wydaje się przyjmować dla minimalizmu kryterium estetyczne. Jak pisze, wizualne przejawy architektury minimalistycznej są często zbyt scenograficzne i formalne, przez co łatwe do identyfikacji. Według czeskiego architekta z tego samego względu do minimalizmu zalicza się też błędnie architekturę powstałą na bazie wykraczającej poza minimalizm motywacji.

³⁰⁷ www.hsharchitekti.cz.

³⁰⁸ Llorella, *op. cit.*, s. 162–169.

³⁰⁹ Dalszy fragment tekstu oparty jest na nieautoryzowanej odpowiedzi Petra Hájka uzyskanej za pośrednictwem poczty elektronicznej.



*Il. 24, 25. Dom w Beroun, HŠH architekti (fot. Ester Havlova,
źródło: <http://www.hsharchitekti.cz>).*

Dom w Beroun staje się więc znakomitą przykładem dla bezsilności kryterium estetycznego w klasyfikacji obiektu architektury współczesnej. Jego rygorystyczna struktura formalna ma na celu stworzenie conceptualnej otwartości i funkcjonalnej wariantowości. Końcowy efekt wizualny jest bardziej wynikiem przypadku, niż kontrolowanej decyzji. Ponadto po raz kolejny okazuje się, że estetyka o charakterze minimalistycznym jest jednym z dominujących i modnych dziś trendów.

Czy zatem możliwa jest identyfikacja minimalizmu jedynie na podstawie samej architektury obiektu? Jak odróżnić wizualne naśladownictwo od autentycznie wartościowej twórczości? Stosowany od tego momentu termin minimalizm odnosić się będzie jedynie do trzeciej, odnoszącej się do postawy światopoglądowej, szczegółowej definicji proponowanej w rozprawie.

Identyfikacja minimalizmu nie może opierać się na przesłankach stylowych i wizualnych, lecz dotyka sfery wartości. Konieczne jest poczynienie rozróżnienia pomiędzy celem, istotą architektury, a metodą jej urzeczywistniania. System wartości to kwestia indywidualnych wyborów. Możliwe jest więc dokonanie jedynie ogólnego jego zarysu dla przedmiotowej postawy, akcenty w przypadku każdego twórcy będą rozłożone nieco inaczej. Minimalizm odwołuje się do wartości powszechnych w życiu codziennym, jak i obecnych w sztuce, w tym w architekturze, na przestrzeni dziejów. Nie budują one zbioru warunków koniecznych, pozwalają jedynie sformułować jakościową charakterystykę zjawiska. Jak się przekonamy, nie niesie ona rewolucyjnych zmian w architekturze.

4.2. W POSZUKIWANIU DOSKONAŁOŚCI. MINIMALIZM A POSTAWA ŚWIATOPOGLĄDOWA

4.2.1. ZROZUMIEĆ RZECZ. ISTOTA

W działaniu człowiek kieruje się zamiarem osiągnięcia założonego rezultatu, cechuje go celowość³¹⁰. Przedmioty materialne i dzieła umysłu powstałe dzięki temu rozpoznajemy w zasadzie jako rezultat działań celowych. Cecha ta jest pomocna m.in. w odróżnianiu pozostałości po nieznanych wcześniej kulturach od twórców naturalnych.

W rozważaniach na temat minimalizmu niebagatelną rolę odgrywa pojęcie istoty rzeczy. Bliżej nieokreślone, staje się rodzajem słowa-klucza pozwalającego w interpretacji na odejście od zmysłowej i mechanicznej strony rzeczywistości w kierunku duchowych aspektów architektury i sztuki³¹¹. Jest obecna także w deklaracjach twórców, na przykład dla Pawsona stanowi odpowiednik neredukowalnego minimum. Samo pojęcie istoty związane jest z pojęciem bytu, jest przedmiotem rozważań ontologii i pozostaje jednym z głównych punktów spornych

³¹⁰ Przez analogię celowość była przypisywana pewnym aspektom świata zwierzęcego, jest podważona przez ewolucjonistów, np. Richarda Dawkinsa.

³¹¹ Głowacki, *op. cit.*, s. 76.

między ogólnymi stanowiskami zwanymi realizmem i idealizmem w sądach nad strukturą rzeczywistości. Nie jest to odpowiednie miejsce do zajmowania stanowiska w tym sporze, ani do przesądzania o słuszności któregoś z ujęć.

Jako podstawę dla rozważań nad codziennym użytkowaniem architektury, możemy założyć jednak przydatność realistycznego³¹² ujęcia w poznaniu rzeczywistości, upraszczając – to, co percypowane jest poprzez nasz rozum za pośrednictwem zmysłów, odpowiada realnemu światu. By wytłumaczyć i wskazać wagę pojęcia istoty dla minimalizmu autor skłonny jest posłużyć się analogią do prezentowanej m.in. przez filozofa Henryka Kierkega perspektywą zakreśloną jeszcze przez Arystotelesa. Należy tu podkreślić, że poniższa interpretacja nie ma na celu sugestii, że minimalistom należy jednoznacznie przyporządkować taki sposób rozumienia rzeczywistości. Pozostaje to w kwestii subiektywnych postaw i indywidualnych doświadczeń. Zarys ujęcia realistycznego będzie jednak użyteczny jako podstawa dalszego wnioskowania.

W ujęciu Arystotelesa byt jednostkowy składa się z dwu składników, które nazwał formą i materią. Znaczenie tych pojęć odbiega od potocznie utożsamianych z kształtem i budulcem przedmiotów. W uproszczeniu forma oznacza jedynie właściwości ogólne rzeczy, wspólne jej z innymi rzeczami tego gatunku, czyli przynależne jedynie jej pojęciu (tzw. forma pojęciowa). Pozostałe własności³¹³ (jakości, kwanty i stosunki) mają charakter jednostkowy i nazywane są materią. W tym ujęciu człowiek jako byt składa się z formy, czyli pojęcia człowieka, oraz materii, czyli zarówno fizycznego budulca, jak i wszelkich indywidualnych cech. Ostatecznie pojęcie materii obejmuje u Arystotelesa to, co w substancji nie jest formą, czyli to, co z natury nieuformowane, nieokreślone. Nie jest odnoszone do potocznego rozumienia materii, np. marmuru, gdyż nie jest to czysta materia, lecz już uformowana. Jedynie „pierwsza”, czysta materia nie ma w sobie jeszcze żadnej formy i jest rzeczywiście nieokreślona³¹⁴. Dla nas ważniejszy jest status samego pojęcia jako istotnego składnika bytu. Człowiek, co naturalne, operuje pojęciami tworząc struktury poznawcze. „[K]ażdy byt – konkret »składa się« z natury – formy substancjalnej i z materii. Forma substancjalna jest w bycie tym, co z niego ujmujemy poznawczo, kiedy mówimy: koń, drzewo, człowiek, a zatem natura jest przez nas ujmowana w pojęciu ogólnym jako tzw. istota czegoś, a w bycie-konkrete jest ona **zespołem koniecznych relacji** [podkreślenie – H.S.] sprawiających, że byt jest właśnie koniem, człowiekiem czy drzewem”³¹⁵. Koncepcje mechanizmu ludzkiego poznania są dla dalszych rozważań nieistotne.

„Istotny składnik rzeczy [wg Arystotelesa] stanowi to, co jest w niej pojęciowe. Posągiem jest tylko to, co ma własności należące do pojęcia »posąg«; i te tylko są dla posągu istotne, wszystkie inne są przypadkowe, może je mieć lub nie mieć. Co zawarte

³¹² Ujęcie idealistyczne neguje poznanie spontaniczne (naturalne) jako narażone na błąd i fałsz, obarczone złudzeniem, por.: Kierkegaard Henryk, *Co zagraża...*, s. 56–57.

³¹³ Np. rozmiar, o ile definicja danego pojęcia nie jest związana z właściwością, jaką jest rozmiar.

³¹⁴ Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii. Tom pierwszy. Filozofia starożytna i średniowieczna*, wydanie VII, PWN, Warszawa 1970, s. 99.

³¹⁵ Kierkegaard, *op. cit.*, s. 48.

jest w pojęciu i jest własnością całego gatunku, to jest stałe, a co stałe, to istotne. Zatem forma, jako składnik pojęciowy rzeczy, jest ich składnikiem istotnym, jest najważniejszą częścią substancji, jest istotą rzeczy³¹⁶.

W tym świetle minimalizm w znaczeniu szczegółowym będzie w interpretacji autora rozprawy dążeniem do określenia niezbędnej, najmniejszej liczby cech, charakteryzujących dany byt, czy to w odniesieniu do pojedynczego przedmiotu, architektury, czy sfery pojęciowej. I jest to jedyny moment, w którym uprawnione jest stosowanie terminu *minimalny* do opisu postawy będącej przedmiotem rozważań. Określenie minimalnej liczby warunków koniecznych i wystarczających zarazem, by przedmiot rzeczywisty jednoznacznie odpowiadał przypisywanemu mu pojęciu. W tym kontekście możliwa jest dopiero mowa o nadmiarze, o jakościach zbędnych dla danego pojęcia ogólnego, które w urzeczywistnionym przedmiocie będą miały charakter ściśle jednostkowy. Oczywiście każdy byt zawiera w sobie zespół własności jedynie mu przypisanych, jak choćby jego właściwości fizyczne³¹⁷. Jak mówi Pawson, minimum to wynik pominięcia nieistotnego³¹⁸. Nie implikuje to jednak w żadnym stopniu odejmowania i redukcji, o której wspomina wcześniej. Tak naprawdę celem staje się tu pominięcie własności zbędnych przy zachowaniu tych koniecznych dla danego pojęcia. To zbiór minimalny własności pojęcia. Jako przykład można opisać stosunkowo proste pojęcie stołu. O istocie stołu stanowi jego funkcja, potrzeba utrzymania na danej wysokości określonej liczby przedmiotów. Jego parametry związane są oczywiście z użytkownikiem, czyli spełniać powinny warunki opisywane przez tzw. ergonomię. Stołem jest więc pozioma płaszczyzna dowolnego materiału, zamocowana w taki sposób, że w danym miejscu i w określonym czasie, możliwe jest na niej składowanie danej liczby przedmiotów. O istocie stołu nie stanowi jego kształt, kolor, konstrukcja, detal, czy liczba podpór. Cechy te są więc pomijalne, mają charakter wtórny, co więcej – mogą oddalać odbiorcę od pojęcia podstawowego. Analogiczne rozumowanie można odnieść do terminów bardziej złożonych, opisujących nie tylko rzeczy materialne, lecz też wrażenia czy uczucia. Nie mówimy tu o pojęciach mających charakter obiektywny, idealny, gdyż są one przecież uwarunkowane kulturowo i indywidualnym doświadczeniem, a także prawdopodobnie zależne od struktury języka. Ale to, oparte na subiektywnym doświadczeniu, dążenie do nadania przedmiotom realnym ich pojęciowych własności w niezbędnej jedynie ilości będzie charakteryzować postawę minimalistyczną w znaczeniu szczegółowym proponowanym w niniejszej rozprawie.

Prezentowany powyżej szkic znaczenia terminu istoty rzeczy w kontekście formy pojęciowej ograniczony został do perspektywy realizmu w poznaniu i jest wielce prawdopodobne, że możliwe jest sporządzenie zadowalającego opisu w odmiennym (bliższym idealizmowi) ujęciu. Oznacza to, że nie należy minimalizmu wiązać jednoznacznie z realistycznym modelem postrzegania rzeczywistości; model ten był jedynie pomocny w próbie wyjaśnienia jednego z kluczowych dla zjawiska pojęć.

³¹⁶ Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 100.

³¹⁷ Fizycy teoretyczni będą mieli prawdopodobnie inne zdanie.

³¹⁸ Pawson, *op. cit.*, s. 7.

4.2.2. ODPOWIEDNIOŚĆ

„[...] Tym samym, cokolwiek nie jest dla obrazu bezwzględnie potrzebne, staje się dlań szkodliwe. Dzieło sztuki polega więc na harmonii całości (*une harmonie d'ensemble*): jeśli więc jakiś szczegół byłby zbędny, to absorbowałby tylko umysł widza, i to kosztem innego szczegółu istotnego”³¹⁹.

Realizacja – także w architekturze – zespołu jedynie koniecznych własności przedmiotu prowadzi do **zasady środka**, unikania zarówno nadmiaru jak i niedomiaru. Nadmiar, jak już wspomniano, nie jest istotny dla zamierzonego celu. Natomiast jakikolwiek brak oznacza utratę sensu działania, jako że nie zostanie osiągnięta istota zamierzenia. Wybór możliwy jest oczywiście jedynie w oparciu o gramatyczną strukturę języka oraz indywidualny zasób doświadczeń tworzącego. Tu ujawnia się kategoria kluczowa dla przedmiotowej postawy, a jest nią odpowiedniość. Jako że jest ona dążeniem wielu, nawet codziennych, działań ludzkich, nie może stać się wyróżnikiem minimalizmu i musi być rozpatrywana w kontekście całej charakterystyki. To taki punkt widzenia, w którym rzeczy, w tym architektura, powinny „dziać” się w odpowiednim dla nich czasie, miejscu i kontekście. Przypomnijmy wskazywaną przez Pawsona pewną absurdalność tkwiącą w japońskich ogrodach, które znajdują się poza Japonią³²⁰. Odpowiedniość jest formą subiektywnej oceny relacji architektury i jej kontekstu, m.in. funkcjonalnego³²¹, środowiskowego, materialnego. O celowości dzieła przesądza potrzeba użytkownika, w tym także jego wrażenia i odczucia, lecz dobór rozwiązań jest warunkowany nie tyle abstrakcyjnym pomysłem, co ścisłym wpływem środowiskowych warunków wyjściowych.

„Na początku [trzeba] bardziej chcieć zrozumieć, czego chce od nas dane miejsce, niż narzucać mu to, czego sami chcemy. Trzeba zaufania do tego odczucia”³²². Peter Zumthor, mimo iż nie wiąże swej pracy z minimalizmem, prezentuje ten rodzaj postawy, w którym tworzenie staje się poszukiwaniem równowagi w odpowiedniości. Nie jest dobrze zaczynać architektury od jej piękna, jej przesłania, jej znaczenia. Architektura nie powinna alienować się od własnej funkcjonalności. Forma pochodzi od jej użycia i jej miejsca. Jego pracę determinuje świadomość tematu i uczucia obecne na każdym etapie projektowania. Jak mówi, kluczowe jest uzyskanie prawdziwej rzeczy, prawdziwego doświadczenia. Od przyjętych apriorycznie abstrakcyjnych założeń ważniejsze są odczucia, jakie będą udziałem użytkownika. Etykiety i pojęcia przychodzą później jako efekt pracy, są drugorzędne. Ważne jest miejsce i funkcja oraz **dotarcie do najbardziej zasadniczych, celnych i oczywistych rozwiązań**

³¹⁹ Ze słów Henri Matisse’a [w:] Read Herbert, *Sens sztuki*, tyt. oryginału: *The Meaning of Art*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1994, s. 197 [za:] Grabska E., Morawska H. (red.), *Artyści o sztuce...* [antologia], Warszawa 1962, H. Matisse, *O malarstwie*.

³²⁰ Pawson, *op. cit.*, s. 13.

³²¹ Funkcji nie należy ograniczać jedynie do pewnego układu pomieszczeń we wzajemnej relacji.

³²² Stec, „Trzy rozmowy...”, s. 22.

problemów tak, by można było mówić o ich pięknie³²³. „Jest to inna idea tworzenia rzeczy niż ta formalna. Forma piękna czy brzydka, to zupełnie inna sprawa. Dom może mieć taką atmosferę, jak na przykład drzewo. Nikt nie stawia pytań, czy jest piękne, czy brzydkie i jak jest formalnie ukształtowane. **Jest naturalne w swoim porządku i to wystarczy**”³²⁴.



Il. 26. Klasztor w Novym Dvorze, arch. John Pawson (fot. autor).

Pawson mówi o wadze rytuału codziennych czynności w architekturze. Budynek jest więc środowiskiem dla toczącego się tam życia. Dlatego ważniejszy dla architektury staje się rodzaj scenograficzności niż modernistyczna prawda o strukturze budynku. Ważniejszy jest potencjał przestrzeni w jej oddziaływaniu na użytkownika. Kościół klasztoru cysterskiego w czeskim Novym Dvorze, prócz tego, że odpowiada estetycznie ascetycznej regule zakonu, jest po prostu możliwie najlepszym tłem dla odbywających się tam codziennych modłów. Zewnętrzna bryła pozbawiona niemal artykulacji, usytuowana jest w typowo historycznym układzie zespołu. Wejście do kościoła, zlokalizowane w narożu niewielkiego wewnętrznego dziedzińca, jest trudne do identyfikacji. Niewielki przedsionek prowadzi do jednoprzestrzennej, wydłużonej, zakończonej absydą hali, także niemal pozbawionej elementów formalnych. Jakikolwiek kontakt z otoczeniem jest niemożliwy, uwagi obserwatora nie rozprasza też zbędny detal, a elementy wyposażenia ograniczono

³²³ Perkins, *op. cit.*

³²⁴ Stec, *op. cit.*, s. 30.

do koniecznych. Istotą tej przestrzeni stają się światło i dźwięk³²⁵. Charakter jawnego zabiegu formalnego mają jedynie naświetla, źródło rozproszonego światła. Architektura nabiera pełnego sensu dopiero wraz z obecnością użytkownika i prowadzonym przez niego rytuałem. Przyjęty jako forma modlitwy śpiew zdaje się wypełniać przestrzeń i staje się dominującym ze zmysłowych doznań, a odbiorca uświadamia sobie niski status wrażeń wizualnych. Jest to zauważalne zwłaszcza w czasie trwania pieśni wieczornych, gdy w nikłym, rozproszonym świetle odległości stają się nieokreślone, a obrządek staje się niemal teatralny. Ta przestrzeń jest tłem, ma charakter specyficznej scenografii, której pełnia objawia się dopiero w czasie trwania odbywających się tam zdarzeń. Na dalszy plan schodzą jakości architektonicznej struktury samej w sobie oraz jednoznaczne elementy religijnej symboliki. Jedynie wertykalna kubatura i uzyskany charakter wrażeń zmysłowych stanowią elementy rozpoznawalne jako ugruntowana w budownictwie kultury zachodniej reprezentacja *sacrum*.



Il. 27. Klasztor w Novym Dvorze, arch. John Pawson (fot. autor).

³²⁵ Doznania pozazmysłowe nie są tu przedmiotem poznania architektonicznego, dlatego zostały pominięte.



Il. 28. Klasztor w Novym Dvorze, arch. John Pawson (fot. autor).

Postawa minimalisty nie jest koncentrowana wyłącznie na potrzebach użytkownika, mimo ich fundamentalnej wagi. Odpowiedniość wiąże się z całościowym ujęciem dzieła architektonicznego, obejmującym m.in. jego usytuowanie w zastanym kontekście kulturowym i środowiskowym, oraz przewidywany wpływ, jaki na ten kontekst zostanie wywarty. Objawia się to w głębokim namyśle nad wartościami miejsca, w którym powstaje architektura. Przypomnijmy, iż niejednokrotnie to charakter lokalizacji niemal narzucał przyjęte rozwiązania, ukształtowane przez architekta jednak w taki sposób, że zakładane potrzeby zostały w pełni zrealizowane. Poszanowanie ram kulturowych i charakteru środowiska naturalnego wyraża się w unikaniu architektonicznej ostentacji tam, gdzie jest ona zbędna i zachowaniu możliwie nienaruszonych wartości miejsca. Najlepszymi ilustracjami takiego podejścia będą wspomniane już domy w Matosinhos i Moledo Eduardo Souto de Moury, będące po prostu fragmentem charakterystycznego dla regionu muru kamiennego, dom w Zedelgem Stéphane Beela, który, będąc architektonicznym odpowiednikiem istniejącego muru, zachowuje w możliwie największym stopniu zastany charakter miejsca, czy pustynne budynki Ricka Joya, dopasowane formalnie i materiałowo do miejscowej przyrody i techniki budowlanej.

Genius loci stanowi o istocie architektury kaplicy św. Nepomucena (*St. Nepomuk*) w szwajcarskiej miejscowości Oberrealta.



Il. 29. Kaplica św. Nepomucena w Oberrealta, arch. Christian Kerez (fot. autor).

Obiekt powstał w roku 1994 według projektu biura Rudolfa Fontany we współpracy z Christianem Kerezem. Niewielki budynek to monolityczna betonowa forma o planie prostokąta z dwuspadowym dachem, tworzącym wraz ze ścianami jednolitą bryłę. Jediną artykulację stanowi otwór wejścia, symbol krzyża nad nim oraz szczelina w ścianie szczytowej, przez którą pada do wnętrza promień światła. Jeden krok dzieli słoneczną, bezkresną przestrzeń od ciemnego, chłodnego, odizolowanego miejsca kontemplacji. Skromna architektura sama w sobie niepozorna, niemal banalna, nabiera wyrazu dopiero w kontraście z oszałamiającym, górskim krajobrazem. Przy pobieżnym kontakcie kaplica wydaje się wyobcowana z naturalnego otoczenia. Sens architektoniczny ujawnia się jednak dopiero w nieco szerszym kontekście kulturowym. Otóż osoba podróżująca alpejskimi drogami Szwajcarii natknie się na niezliczoną ilość tego typu niewielkich obiektów kultu religijnego, obecnych w niemal każdej, najmniejszej nawet miejscowości. Wszystkie one charakteryzują się podobną morfologią, jest to zasadniczo prosta bryła przekryta dachem dwuspadowym, krytym gontem lub łupkiem, czasem z niewielką sygnaturą, zawierająca we wnętrzu ołtarz i minimalną liczbę miejsc dla wiernych. Są po prostu naturalnym elementem krajobrazu kulturowego dla zasiedlonych przez ludzi górskich obszarów regionu. Kaplica w Oberrealta jest kolejną tego typu budowlą. Co więcej, usytuowana jest w miejscu, gdzie do tej pory znajdowała się XVIII-wieczna kaplica, której stan techniczny nie pozwalał na dalsze użytkowanie.



Il. 30. Oryginalna kaplica z XVIII wieku. Stan przed wyburzeniem (fot. autor, reprodukcja z materiałów informacyjnych).



Il. 31. Kaplica św. Nepomucena w Oberrealta, arch. Christian Kerez (fot. autor).



*Il. 32, 33. Przykłady form kaplicy typowych dla wschodniej części Szwajcarii
(fot. autor).*

Miast rekonstruowania i imitacji zdecydowano o powstaniu nowej formy, która w możliwie dobry sposób zachowa charakter miejsca. Nowa kaplica odpowiada skalą i orientacją swą poprzedniczce, lecz jej kształt jest materialnym zobrazowaniem uogólnionej formy typowej kaplicy górskiej. Jest ona jednak uwspółcześniona i ograniczona jedynie do elementów najistotniejszych w taki sposób, że ważniejszy od aspektów kształtu i wyglądu staje się zespół wrażeń będących udziałem użytkownika. Dla ich uzyskania zbędna jest więc sygnatura, wyróżniające się pokrycie dachu czy wewnętrzne wyposażenie. Materialny ołtarz zostaje zastąpiony uogólnioną, a zarazem jednoznaczną symboliką szczeliny świetlnej. Emocjonalny potencjał architektury bywa porównywany do poezji. Kaplica w Oberrealta jest niemal tego potwierdzeniem.

4.2.3. DOSKONAŁOŚĆ

Jako jedna z cech charakterystycznych, a niekiedy warunek konieczny, architektonicznego minimalizmu wymieniana bywa perfekcja, w tym perfekcja techniczna, doskonałość wykonania³²⁶. Szczególnie techniczny aspekt wydaje się tu nietrafiony, bo uzależniałby istotę architektury od kultury budowlanej danego regionu, czy nawet pojedynczego wykonawcy. Nie zmienia to faktu, iż pewne rozwiązania techniczne i związana z nimi specyfika estetyczna stały się swego rodzaju współczesnym architektonicznym standardem. Jednak jeśli ekspresja dzieła nie ma stanowić odzwierciedlenia fascynacji rozwojem cywilizacyjnym (tak będzie być może w przypadku kierunku tzw. *high-tech*), naiwnością byłoby uzależnianie jego sensu od technologicznego wyrafinowania. Ponadto wraz ze starzeniem się materiałów i technologii architektura taka musiałaby powoli tracić swoje cechy istotne. Naiwnemu technicznemu ujęciu istoty minimalizmu przeczą chociażby naturalne zmiany w drewnie narażonym na czynniki atmosferyczne w pracach Beela i Chipperfielda czy widoczne niedokładności technologiczne betonu w willach Alberto Campo Baezy. Zaskakujący jest także stan techniczny kościoła w Novym Dvorze. Konsekrowany w 2004 roku obiekt przejawia już po czterech latach oznaki technicznego zużycia. Widoczne ślady penetracji wody i ubytki tynku na elewacjach zewnętrznych świadczą o uchybieniach wykonawczych lub projektowych. Defekty te w najmniejszym stopniu nie wpływają na percepcję jakości architektonicznych budynku opisywanych w poprzednich akapitach. Niemniej – według opinii jednego z mnichów obcujących z budową – Pawson chciał, by klasztor był doskonały³²⁷. Mimo iż w rzeczywistości jest to stan niemożliwy do osiągnięcia, wagi nabiera samo głębokie do niego dążenie. Perfekcja minimalizmu nie jest zależna od samego wykonania, lecz leży w świadomości istotności każdego, najdrobniejszego szczegółu dla całościowego odbioru dzieła. Jawi się to w omówionym przez Pawsona przykładzie projektowania prostego sufitu w dowolnym pomieszczeniu. W zamierzeniu powinna być to prosta, biała płaszczyzna,

³²⁶ Pojawiają się określenia typu architektura „chłodna”: *cool architecture*.

³²⁷ „Mr. Pawson hopes that the monastery of Our Lady at Novy Dvur will be perfect. If he will forgive us, we are convinced that this is impossible”, [w:] Moryadas, Morris (red.), *John Pawson...*, s. 72.

jednak często jest naznaczona elementami technologii budynku i wyposażenia wnętrza. Ich obecność jest wynikiem nie tyle pojedynczej decyzji, co serii kolejnych przypadkowych wyborów. I tak stworzenie sufitu jako prostej w swej istocie, unoszącej się płaszczyzny staje się wymagającym wyzwaniem³²⁸. Doskonałość jego architektury realizowana jest więc najpierw na etapie pojęciowego zdefiniowania składników jedynie istotnych danej rzeczy czy jakości.

Pojęcie zawiera definicję istoty danej rzeczy. Punkt, w którym osiągane są własności konieczne danej rzeczy przy braku jakichkolwiek własności zbędnych będzie punktem doskonałości tej rzeczy. W dążności do rozumowego poznania tego punktu i próbie możliwie bliskiego osiągnięcia go w wytworzonej rzeczy (w tym jakości architektonicznej) jawi się aspekt doskonałości w postawie minimalisty. Aspekt ten podlega ocenie poprzez pryzmat ludzkiego rozumu i doświadczenia, jest więc indywidualny i subiektywny, tj. zależny od osobowego systemu wartości. Doskonałość to konstrukcja czysto teoretyczna, pojęciowa, gdyż, jak wspomniano, każdy rzeczywisty byt zawiera w sobie własności jednostkowe, bez znaczenia dla całego jego gatunku, dlatego to nie osiągnięcie niemożliwego stanu doskonałości, lecz sam proces myślowego dążenia do niej będzie charakterystyczny dla postawy minimalisty.

Doskonałość danego przedmiotu może być osiągnięta jedynie w ujęciu całościowym, tj. przy uwzględnieniu możliwie szerokiej gamy relacji. Stąd uwaga architekta skupiona jest na połączeniu warunków wyjściowych, jakie daje dana lokalizacja, z wypełnieniem celowości funkcjonalnej i materialnej (np. konstrukcja). Obiekt minimalizmu w znaczeniu szczegółowym będzie charakteryzował się równowagą wszystkich elementów, a jego ostateczna wartość wykracza poza sumę składowych. Błędne jest więc przypisywanie jakości minimalistycznej w znaczeniu szczegółowym mniej lub bardziej przypadkowemu zestawowi elementów o specyficznej (minimalistycznej w znaczeniu 2.) charakterystyce wizualnej.

Postawa minimalisty to między innymi dążność do tworzenia rzeczy właściwych dla swego przeznaczenia, miejsca i czasu. Będą one tym doskonalsze, im bardziej będą ograniczone do istotnych dla nich aspektów. Architektura taka staje się niemal fragmentem chwilowo zatrzymanej rzeczywistości, gdzie dodanie lub odjęcie cegółkolwiek od całości, w tym chociażby zmiana potrzeb użytkownika, naruszyć może stan równowagi, a za tym podważyć cały sens dzieła. Nie należy tego postulatu traktować mechanicznie, jednak w takim świetle trudno mówić o elastyczności architektury minimalizmu. Przekładając owo dążenie na język architektoniczny możemy w obiektach minimalizmu doszukiwać się raczej całkowitej skończoności i niezmienności niż otwartości i niedopowiedzenia. Strukturalnie będą to raczej układy bliskie kompozycji statycznej, zamkniętej. Cechować je będzie homogeniczność, jednorodność i często jednoznaczność oraz czytelna eliminacja przypadku. Ważna jest więc całościowa „harmonia między elementami – żadnych przeciwności, żadnego zamieszania, żadnych napięć, żadnych fragmentów”³²⁹. Całościowe podejście

³²⁸ Pawson, *Minimum*, s. 20.

³²⁹ Jedna wśród wielu wymienianych przez Silvestrina własnych zasad projektowych, [w:] Toy, „Aspects of... II”, s. 10.

determinować będzie dodatkowo równą niemal uwagę przykładaną do wszystkich, uznanych już za istotne, części składowych i relacji między nimi, niezależnie od skali. Ponadto dążenie do stanu, w którym rzeczywiste przedmioty są możliwe bliskie ich pojęciowej istocie, ma wpływ na kategoryczność i bezkompromisowość postawy twórcy. Bo jak mówi Zumthor: „Wciąż zmieniam projekt, ale na lepsze. Po to, żeby właśnie nie zmienić idei. Kompromis to zmiana na gorsze, czyli zmiana tego, co się nam najbardziej podoba, gorącego jądra tematu. A tego robić nie wolno”³³⁰.

Należy zauważyć, że doskonałość, jedna z ważniejszych dla przedmiotowej postawy wartości, nie przyjmuje formy apriorycznie narzuconego, stałego wzorca, tj. nie jest możliwe określenie warunków wyjściowych i obiektywnych kryteriów osiągnięcia zamierzonego stanu. Stopień adekwatności proponowanych rozwiązań architektonicznych do przyjętych założeń podlega jedynie i wyłącznie subiektywnej ocenie osobowości twórczej (zarówno w rozumieniu indywidualnej osoby jak i grupy ludzi o podobnych możliwościach decyzyjnych), uwarunkowana jest więc doświadczeniem. Z tego m.in. względu trudno jest przejść od charakterystyki postawy do jednoznacznego zespołu jednorodnych jakości stylistycznych minimalizmu. Ponadto zjawisko, jako zależne od zindywidualizowanych postaw, jest i musi być pozbawione na polu architektury jedności programowej czy ideowej. Nie stanowi też nowego prądu intelektualnego, a w kontekście wartości architektury jako współczesnej sztuki, nie ma charakteru nowości czy awangardowości.

Znaczenie minimalizmu upatrywane bywa w jego etycznej krytyce kultury konsumpcjonizmu. Jednak tego typu, związana z dążeniem do uwolnienia się od nadmiaru posiadania, postawa jest jednoznacznie zawarta jedynie w deklaracji Pawsona i Silvestrina. Prostota i asceza jako jedna z dróg rozwoju od materialności ku duchowości była i nadal jest udziałem wielu kultur. Do tego w dwudziestym wieku estetyczna prostota, wraz z rozwojem sztuki awangardowej i neoawangardy, stała się niemal synonimem wyrafinowania i została z powodzeniem przyswojona i zaakceptowana przez tzw. elitarną³³¹ część społeczeństwa. Jednym z powodów takiego stanu było z pewnością dążenie do zachowania i podkreślenia własnej indywidualności i odrębności w sytuacji, gdy produkcja przemysłowa sprowadziła status wizualnego przepychu do dobra ogólnodostępnego. Doszło do nieco paradoksalnej fuzji wartości moralnych i ekonomicznych (prestiżu) niesionych przez architektoniczną prostotę. Ponadto projektowa oferta indywidualnych osobowości świata architektonicznego jest ewidentnym luksusem. Mające wpływ na kształtowanie przestrzeni krytyczne idee Pawsona zostały wykorzystane przy tworzeniu komercyjnego przeciw wyrazu estetycznego sklepów sieci *Calvin Klein*, co stawia jego manifestację w dwuznacznym kontekście. To, w jakim stopniu retoryka negacji materializmu jest elementem strategii promocji twórczej pozostaje pytaniem otwartym. Ideologia moralnej kontestacji konsumpcjonizmu jawi się więc tylko jako jedna ze szczegółowych motywacji twórców, a moralności postawy minimalisty należy

³³⁰ Stec, „Trzy rozmowy...”, s. 30.

³³¹ Pozostawmy to jako otwarty zwrot zakorzeniony w kulturze, nie przesądzając, na czym miałby polegać elitarny charakter tej grupy.

poszukiwać raczej w dążeniu do odpowiedniości – a zatem unikania nadmiaru, braków oraz trwonienia zasobów, głównie przestrzeni – i całościowym ujęciu kontekstu środowiskowego.

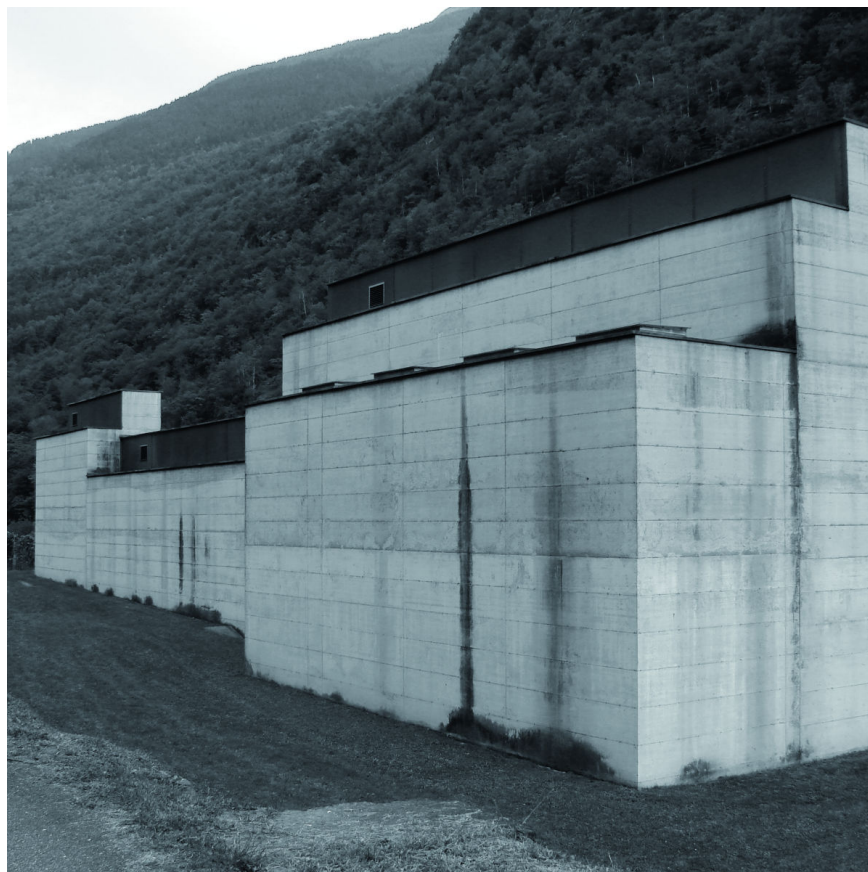
4.2.4. REALNOŚĆ

W samych obiektach minimalizmu trudno dopatrywać się także rozbudowanej warstwy symbolicznej, o ile nie stanowi ona o architektonicznej istocie. Oczywiście nie można odbierać dzieła sztuki jego symboliki, lecz jeśli jest ona rozumiana jako forma komunikatu, nie będzie dla minimalizmu aspektem o kluczowym znaczeniu. Konieczne jest więc wyjaśnienie zasadności wcześniejszego szkicu o wadze pojęć dla minimalistycznej architektury. Pojęcia są symbolami pozwalającymi człowiekowi na rozumowe poznanie rzeczywistości. W tym znaczeniu każdy przedmiot czy zjawisko ma swój symboliczny odpowiednik. Jak sztuka w dużym stopniu operuje informacją symboliczną, tak architektura, ze swej natury, musi realizować swe przeznaczenie przede wszystkim w materialnym kształtowaniu rzeczywistości. Na fizycznej podwalinie nadbudowana jest jej podstawowa wartość kulturowa, czyli symboliczna³³². Jednak dla niektórych dzieł architektury warstwa symboliczna, stanowiąca często nośnik informujący o prestiżu lub statusie, pełni rolę dominującą, więc jest ich aspektem najistotniejszym. Tego rodzaju supremacja warstwy symbolicznej nie jest odnajdywana w architekturze minimalizmu. Pośród obiektów poddanych interpretacyjnej analizie większość jest nie tyle symbolem, co materialną próbą urzeczywistnienia danego pojęcia lub zespołu pojęć. Budynek nie tyle ma być symbolem pojęcia, co rzeczywiście tworzyć jego odpowiednik w obszarze percypowanym zmysłowo i poddanym ocenie rozumu. Dlatego tak ważną rolę odgrywa tu sfera wrażeń zmysłowych odbiorcy. „Nie myślę [o architekturze] zasadniczo jako o wiadomości czy symbolu, lecz jako powłoce i tle dla życia płynącego w i wokół niej, wrażliwy pojemnik na rytm kroków na podłodze, na koncentrację nad pracą, na ciszę snu”³³³. Termy w Vals Zumthora porównywane bywają do naturalnej jaskini. Ale intencją architekta nie było tworzenie abstrakcyjnego symbolu groty. To raczej wrażenia zmysłowe, jakich człowiek doświadcza w naturalnej jaskini, wydały się odpowiednie dla przeznaczenia budynku i zostały do niego niemal literalnie przeniesione. Przetworzone są jednak poprzez pryzmat rozumu, poszerzone o inne, wychodzące poza powyższe skojarzenie jakości, i zbudowane zgodnie z logiką człowieka. W minimalistycznej metodzie twórczej można wydzielić więc schematycznie następujące momenty: poprzez przejście od realnego doświadczenia rzeczywistości do jej pojęciowej reprezentacji, dalej przez możliwie doskonałe uogólnienie pojęcia, po ponowne jego urzeczywistnienie z zachowaniem zespołu

³³² Na przykład podbudowa materialna danego kościoła to struktura złożona z pewnego układu materiałów, która nabiera symbolicznych własności dopiero wraz z nadaniem jej cech pojęciowych, np. nazwy kościoła (powiązanej w takim przypadku z wieloma kolejnymi etapami symbolicznymi, np. konsekracją).

³³³ Zumthor Peter, *Thinking Architecture*, Lars Müller, Baden/Switzerland 1998, s. 13, [za:] Davey Peter, „Zumthor the shaman”, *The Architectural Review*, 10, 1998, s. 68–74.

jedynie niezbędnych dla uzyskania istoty początkowego doświadczenia jakości. Tego rodzaju przetworzenie nie będzie miało charakteru mechanicznego powielenia, ale nie będzie także wolnym przekształceniem, dla którego wariantowość byłaby aspektem.



Il. 34. Muzeum La Congiunta w Giornico, arch. Peter Märkli (fot. autor).

W 1992 roku z inicjatywy fundacji *La Congiunta* w Giornico, leżącym we włoskiej części Szwajcarii, zostało otwarte muzeum ze stałą ekspozycją prac rzeźbiarza Hansa Josephsohna. Autorem projektu architektonicznego jest Peter Märkli. Zewnętrzna bryła surowego betonu stanowi brutalny kontrast dla bogatego przyrodniczo otoczenia, a jej symbolika nie jest w najmniejszym stopniu czytelna. Kształt obiektu nie mówi o jego funkcji, mógłby być to właściwie magazyn dla pobliskiej winnicy. Sens odczytany może być całościowo, w kontekście jego przeznaczenia. Pierwszym wrażeniem po wejściu jest pełna niewymuszona powaga atmosfera. Kroki dudnią zwielokrotnionym echem, światło jest rozproszone, kontakt z otoczeniem zerwany. Wraz z wejściem odcięty zostaje nagle wypełniający percepcję wspaniały krajobraz, a człowiek automatycznie skupia uwagę na zawartości budynku. Wtedy odbiorca doświadcza niejako sakralności wnętrza. Zróżnicowana wysokość poszczególnych sal, operowanie natężeniem światła, rozmieszczenie dzieł sztuki wydają się zaczerpnięte z archetypu świątyni chrześcijańskiej. Cztery niewielkie pomieszczenia w tylnej części, zawierające po trzy płaskorzeźby, to niemal formalne cytowanie absydy. Zespół wrażeń charakterystycznych dla *sacrum* służy stworzeniu

przestrzeni dla sztuki. Dzieła z brązu stają się wyraziste na tle jasnego betonu, którego surowa powierzchnia podkreśla dramatyczną wymowę sztuki. Monofunkcjonalność budynku pozwala na rezygnację z wszelkich instalacji, sztucznego oświetlenia, wody czy kanalizacji. Architektura jest nie tyle abstrakcyjną kompozycją czy formą lub symbolem, lecz przestrzenią stanowiącą jedynie dopełnienie dla eksponowanej sztuki.



Il. 35. Muzeum La Congiunta w Giornico, arch. Peter Märkli (fot. autor).

Jak mówi Zumthor: „architektura, w moim pojęciu, pojęciu ciała, o którym mówimy, nie jest po to, by czegoś uczyć, o czymś opowiadać, ale żeby w niej żyć. Czyż nie tak? Żeby w niej żyć, a nie naśladować życie”³³⁴. W tym ujęciu warstwa informacyjna architektury jest jej aspektem wtórnym, ważne jest realne, precyzyjnie dopasowane do potrzeby, środowisko jakie tworzy. Warunek odpowiedniości wymaga unikania rzeczy zbędnych i uzyskiwania jedynie koniecznych. A w odbiorze najbardziej bezpośrednią, pierwotną w doświadczeniu, jest percepcja zmysłowa. Tu ukazuje się rodzaj maksymalistycznego aspektu minimalisty. Nie ogranicza on architektury do trójwymiarowych wygląków³³⁵, efektownych bodźców wizualnych, lecz operuje takimi środkami, by architektura mogła być postrzegana wielozmysłowo. „Chodzi

³³⁴ Stec, *op. cit.*, s. 24.

³³⁵ Ingarden mówi o dwóch warstwach dzieła architektury: kształtów trójwymiarowych jako najważniejszy czynnik strukturalny dzieła oraz warstwie wygląków, rozumianych jako schematy wygląkowe z góry wyznaczone przez uformowane bryły, a nie konkretne wyglądy percypowane przez indywidualnego widza. Por: Szczepańska, *Estetyka...*, s. 120–122.

o zmysłowe dotykane przestrzeni, a nie obiektu. [...] Nie mamy tu do czynienia z kopią, ani tym bardziej z reprezentacją. Reprezentacja ma za zadanie coś przypominać lub zastępować. A tu jest natura sama w sobie”³³⁶. W takim kontekście pustka nie jest, tak często przytaczanym, celem architektury, lecz jedynie narzędziem służącym wzmoczeniu zarówno percepcji wzrokowej, jak aktywizacji pozostałych zmysłów. To dlatego komentarze mówią o widzialnej ciszy i słyszalnej pustce tej architektury. Monochromatyczne struktury pozwalają odczuwać relację mas w świetle, a każde załamanie lub cień nabierają wielkiej wagi. Przy niewielkiej inwazyjności bodźców wizualnych wyostża się zmysł słuchu, a wtedy drobniejszy dźwięk mówi o przestrzeni. Faktura i charakter materiału aktywizują dotyk i powonienie, czyniąc percepcję jeszcze bardziej złożoną i bliską rzeczywistości. Należy pamiętać, że cisza nie jest arbitralnie przyjętym językiem minimalizmu. Jest użyteczna jako narzędzie specyficznej intensyfikacji wrażeń, jednak jedynie tam, gdzie jest odpowiednia.

4.2.5. CZŁOWIEK

Istotność i charakter sensorycznych wrażeń w percepcji minimalizmu wskazuje na to, że celem tej architektury jest indywidualny człowiek, a kryterium jej oceny jego subiektywne odczucia. Tu paradoksalnie, nie w jej geometryczności czy jakimś idealizmie, ukazuje się dążenie do „obiektywności” architektury minimalistycznej. Język architektoniczny, jakim posługuje się minimalista, w swej pierwszej warstwie składa się z zespołu podstawowych, prostych czy pierwotnych jakości i wrażeń, które mogą stać się udziałem doświadczenia czytelnego dla każdego człowieka. Oczywiście wszelkie dzieła ludzkie będą nośnikiem danej informacji kulturowej, lecz dla minimalizmu nie jest ważne, w jakim stopniu informacja ta zostanie odczytana. Nie jest dla odbiorcy ważne zrozumienie pojęcia, jedynie wrażenia i obcowanie z utworzoną, nową realną jakością. W pierwszym rzędzie liczy się na przykład samo odczucie ciszy, a nie jej architektoniczna symbolika, która może należeć do kolejnej, mniej już ważnej warstwy architektury. O ile do rozpoznania architektonicznego zamysłu kaplicy Kereza niezbędna jest znajomość kontekstu kultury i miejsca, o tyle jej brak nie zakłóci poczucia ponadczasowego spokoju zawartego w obiekcie. Wspomniana uprzednio galeria w Giornico nie musi być odczytywana przez pryzmat archetypu kościoła. Märkli nie tyle tworzy świecką świątynię dla sztuki, co jedynie posługuje się³³⁷ niektórymi znanymi elementami zachodniego języka architektury sakralnej w celu wytworzenia przestrzeni o specyficznej charakterystyce. Jej sakralność to zniekształcona już przez kulturowy filtr interpretacja widza.

Człowiek jest ostatecznym celem sztuki, w tym architektury. Minimalizm odnosi się każdorazowo do pojedynczego, indywidualnego odbiorcy, respektując jego konstrukcję emocjonalną i intelektualną. Minimalista zwraca się do odbiorcy

³³⁶ Z wypowiedzi Claudio Silvestrina w wywiadzie na temat instalacji w Galerii Foksal autorstwa Joanny Przybyły i Silvestrina, [w:] Stępnikowska Aleksandra, „Zapach materii – rozmowa z Claudio Silvestrinem i Joanną Przybyłą”, *Architektura-murator*, 7, 2004, s. 16.

³³⁷ W subiektywnej interpretacji autora rozprawy.

niemal personalnie. Nie odnajdziemy tu prób uniformizacji, charakterystycznych dla głównego nurtu modernizmu, operującego człowiekiem w ujęciu statystycznym. Nie odnajdziemy w minimalizmie śladów architektury, która stać by się miała katalizatorem zmian społecznych. W tym sensie minimalizm będzie należał już raczej do szeroko rozumianego nurtu architektury postmodernistycznej. Różnić się będzie jednak od głównego nurtu. Jest niemal programowo obojętny w stosunku do kategorii nowości, nie jest poszukiwaniem nowych granic i redefinicji architektury. Minimalizm nie budzi też w widzu szoku, nie operuje ostentacją³³⁸, które to stają się jednymi z głównych narzędzi budzenia zainteresowania we współczesnym społeczeństwie konsumpcyjnym³³⁹. Jako że skierowany do subiektywnej wrażliwości odbiorcy, obiekt minimalizmu nie musi budzić szerokiej aprobaty publiczności. Nie znaczy to, że nie jest możliwe okresowe pojawienie się mody na minimalizm. Do tej pory eksploatowała ona jednak jedynie najszybciej przyswajalny i efektowny, wizualny aspekt tej architektury.

Symboliczny aspekt obiektu minimalizmu ograniczyć można do jego jednoznacznego statusu artefaktu, dzieła rąk człowieka. Tak jak zmysłowe poznanie i pojęciowe filtrowanie istoty rzeczywistości jest punktem wyjścia, tak zmysłowa percepcja pojedynczego odbiorcy stanowi tu zwieńczenie dzieła. Przecież architektura minimalizmu – rozumianego jako postawa twórcza – bez swego celu, bez użytkownika i związanej z nim funkcji (rytuału) jest niepełna. Traci swój aspekt celowości, a za nim doskonałości. Minimalizm odzwierciedla w pełni humanistyczne ujęcie sztuki: „Sztuka jest ludzkim hołdem składanym własnemu człowieczeństwu”³⁴⁰. Język geometrii będzie więc najbardziej naturalnym nośnikiem i nadaje dziełu status jednoznaczności. Dlatego geometryczność minimalizmu nie jest znów abstrakcyjnym i apriorycznym założeniem kompozycyjnym, a ponadto jakimkolwiek miarodajnym kryterium klasyfikacyjnym. Jedynie wyróżnia dzieło umysłu od twórców natury w takim stopniu, że mimo operowania wzorcami nierzadko z natury zaczerpniętymi architektura jej nie imituje.

Znaczenie bezpośredniego postrzegania w odbiorze architektury minimalizmu ma wpływ na dodatkowy aspekt metody twórczej. Zasadne jest zatem stwierdzenie o częściowym ograniczeniu jej nośności do takiej skali obiektów, która pozwala na całościowe objęcie go w indywidualnej percepcji. Pośród poddanych analizie obiektów, które mogą być uznane za realizację minimalistycznej metody, znajdują się raczej budynki kameralne, o kubaturze nieprzekraczającej skali domu jednorodzinnego, oraz obiekty o większych gabarytach, dla których charakterystyczna jest homogeniczność funkcji. Co więcej, budynki o dużej skali związane są w większości z funkcją sakralną albo służą jako miejsca prezentacji sztuki (Muzeum Sztuki Współczesnej w Turynie Silvestrina, Muzeum Sztuki w Vaduz projektowane przez pracownię Morger&Degelo i Kereza), która notabene w zlaicyzowanej kulturze przejmuje część funkcji pełnionych dawniej przez religię. Trudno przedstawić

³³⁸ Por. liczbę informacji medialnych o nowych inwestycjach architektonicznych szybko rozwijających się państw azjatyckich.

³³⁹ „Kultura postmodernistyczna, będąc kulturą społeczeństwa konsumpcyjnego, jest bardzo hedonistycznie nastrojona i nie tylko efektywnie zaspokaja, lecz intensyfikuje nawet i eksploatuje potrzeby estetyczne swych konsumentów”, [za:] Dziemidok, *Główne kontrowersje*, s. 24–25.

³⁴⁰ Read, *op. cit.*, s. 26.

przekonujący przykład minimalizmu obiektów wielkogabarytowych, a tym bardziej wielofunkcyjnych. Znamienne może być porównanie domów jednorodzinnych w Matosinhos i Moledo ze stadionem miejskim w Bradze, których autorem jest Eduardo Souto de Moura. O ile domy są echem warunków środowiskowych miejsca i charakteryzują się skrajną skromnością, o tyle obiekt sportowy, z silnie zaakcentowaną ekspresją struktury konstrukcyjnej, wydaje się elementem obcym w krajobrazie. Możliwe jest, że przy większej wymaganej złożoności funkcjonalnej lub formalnej metoda minimalistyczna nie gwarantuje zadowalających efektów. Nie wydaje się możliwe wyznaczenie wartości granicznych jej zastosowania, jednak można mieć wątpliwości co do potencjalnej trafności doboru jakości charakterystycznych dla minimalizmu w obiektach, które mają się stać symbolem masowego prestiżu, miejscami węzłowymi dla intensywnych przepływów ludzi czy też miejskimi generatorami ruchu, tak pożądanymi dla większości form usług.

4.2.6. MINIMALIZM I ORYGINALNOŚĆ

Oryginalność wytworu jest z jednym z podstawowych kryteriów twórczości w jej psychologicznym ujęciu³⁴¹. Jest także współczesnym stylem życia. Jacek Dominiczak w celnym eseju mówi o wzorcu twórczego Europejczyka ukształtowanym przez modernizm egzystencjalny Sartre'a³⁴². W procesie projektowania i budowania własnego ja, opartego na wolności i odseparowanego od otaczającego świata, kluczową wartością staje się właśnie oryginalność. Jest ona celem zarówno w dzisiejszej sztuce, jak i w codziennym życiu człowieka zachodniej kultury. Oryginalność staje się też kryterium wartościowania architektury, co w artykule Dominiczaka znajduje poparcie w dokonanej przez Rema Koolhaasa, osobliwej ocenie prac Miesa van der Rohe. Podział jego twórczości na okres „interesujący” i „nudny” argumentowany był odpowiednio nieregularnością i regularnością formy budynków³⁴³.

Jak w kontekście oryginalności sytuować należy minimalizm? Po pierwsze każdy byt, w tym dzieło architektury, ma zespół swoich cech jednostkowych, stanowiących o niepowtarzalności³⁴⁴. Sam w sobie obiekt jest oczywiście jednoznacznie oryginalnym tworem, indywidualnym dziełem osobowości twórczej. Dalej ściśle powiązanie ze środowiskowymi, zarówno kulturowymi jak i naturalnymi, warunkami wyjściowymi prowadzi do niepowtarzalności architektury. Poprzez swe szerokie znaczenie takie rozumienie pojęcia oryginalności nie wniesie niczego do dalszych rozważań.

Wspomniano już, że pojęcie minimalizmu na polu architektury ugruntowane zostało w latach 80. Wtedy to, na fali znużenia estetycznym przepychem

³⁴¹ Nęcka Edward, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002, s. 13–34.

³⁴² Dominiczak Jacek, „Miasto dialogiczne – część II – Architektura oryginalności”, *Architektura-murator*, 11, 2002, s. 50–52.

³⁴³ *Ibidem*, s. 52.

³⁴⁴ W tym sensie oryginalny jest każdy byt, ale nie jest to tożsame z powszechnym rozumieniem pojęcia oryginalności.

architektonicznego postmodernizmu, „odkryta” została ponownie architektura o prostej charakterystyce wizualnej. Wraz z atrakcyjnością nowego pojęcia przyszła popularność stylistyczna estetyki minimalizmu, tendencja silna do dziś we wzornictwie i projektowaniu wnętrz. Samookreślenie minimalistów w opozycji do postmodernizmu i kultury konsumpcjonizmu oraz wizualna „artystyczność” tej architektury stanowiły świetne narzędzia budowania nowej jakości, a zarazem efektywną strategię promocji twórczej. Samo zjawisko nie miało wszakże rewolucyjnego charakteru, prekursorami minimalizmu zostali okrzyknięci Loos, Mies van der Rohe, Kahn, Barragán czy Fronzoni. Budowanie historycznej ciągłości było pomocne w budowaniu argumentacji i kulturowego fundamentu dla decyzji twórczych.

„Być może od czasów renesansu mamy skłonność do wyolbrzymiania wagi tego elementu indywidualności [artysty]”³⁴⁵. Tym bardziej dziś twórca musi się wyróżniać, być rozpoznawalnym. W dobie kultury masowej rozgłos uzyskał status dominującej wartości. Deklaracje Claudio Silvestrina wydają się więc stanowczą kontestacją współczesnych czasów, gdy mówi on o architekturze pozbawionej podpisu i ekspresji ego, bez czasu i bez autora, takiej, jakby mogła być zrobiona przez kogokolwiek³⁴⁶(!). Jest to odejście od własnej indywidualności na rzecz ogólności. Wyróżnikiem jego architektury staje się, paradoksalnie, brak wyróżnika. I w jakimś sensie rację ma Jencks mówiąc, że programowy brak podpisu Silvestrina jest jego wielkim podpisem. Problem w tym, że ten podpis straci na wyrazistości i jednoznaczności przy rynkowej nadreprezentacji estetyki minimalistycznej. Czyli ostatecznie nie spełni roli przypisywanej mu przez Jencksa. Z drugiej strony, jako że oryginalność wytworu jest ściśle związana z pojęciem twórczości, nie należy traktować minimalizmu jako postawy odtwórczej czy naśladowczej. Minimalista w obrębie silnie zarysowanych ograniczeń odnajduje pole dla własnej oryginalności, nie staje się ona jednak wartością dominującą lub samą w sobie i każdorazowo podporządkowana będzie odpowiedniości.

Anonimowość staje się warunkiem koniecznym w sytuacji, gdy architekt pracuje nad odpowiednim dopasowaniem do kontekstu. Niemal wszystkie abstrakcyjne założenia muszą zostać zawieszone w zetknięciu z nowym miejscem, użytkownikiem i przeznaczeniem. Nowość minimalizmu zamyka się na tworzeniu nowego miejsca, nowej rzeczywistości. Budowane jest ono z elementów podstawowych, a dążenie do możliwej eliminacji ekspresji indywidualności zmusza do operowania ogólnie dostępnymi środkami, czyli prawdopodobnie już w historii stosowanymi. Dlatego narzuca się relatywnie łatwa interpretacja minimalizmu jako szeregu bezpośrednich cytatów z historii. Geometryczność i masywność jako nawiązanie romańskie. Charakter światła znany z gotyckiej katedry. Ascetyczność klasztorna, a może japońska. Prosta linia i idealizm modernizmu. Krużganek klasztoru w Novym Dvorze tak formalnie podobny do dwunastowiecznego opactwa cysterskiego w Le Thoronet. Jednak te porównania są bezpodstawne jako jakakolwiek generalizacja reprezentatywna dla zjawiska minimalizmu. Obecność takich jakości bierze się z indywidualnej decyzji opartej na doświadczeniu i wrażliwości. Nie będą to cytaty formalne, intelektualne

³⁴⁵ Read, *op. cit.*, s. 44.

³⁴⁶ Por.: Toy [ed.], „Aspects of... II”, s. 11.

nawiązania czy gra skojarzeń, lecz po raz kolejny w historii przestrzeń uformowana w taki sposób, by nieść określony zespół wrażeń. Będzie więc formalną generalizacją. Tak rozumiany minimalizm nie może zostać ujęty w jakiejkolwiek ramy czasowe czy stylistyczne. A jako postawa nie ogranicza się jedynie do świata architektury i sztuki.

4.2.7. PROSTOTA. NARZĘDZIE CZY WARTOŚĆ

Prostota jest o dziwo jednym z najbardziej niejednoznacznych aspektów architektonicznego minimalizmu. Z punktu widzenia odbiorcy wydaje się tu kluczowym jakościowym kryterium identyfikacji. To najczęściej występujące spośród zebranych w części analitycznej określeń. Z drugiej strony termin *prosty* ma na tyle obszerne i niejasne znaczenie, że jako samodzielne kryterium staje się w klasyfikacji nieprzydatne. Jest oczywiste, że wiele prostych, na przykład schematycznych³⁴⁷, układów nie będzie mieć charakterystyki jakościowej odpowiadającej nawet tak szerokiej, jak druga z proponowanych definicji minimalizmu.

Jako sąd odbiorcy o danym przedmiocie czy układzie, określenie *prosty* będzie nacechowane relatywizmem. Nawet odnoszone do aspektu wizualnego architektury warunkowane będzie statusem cywilizacyjnym, kulturowym czy indywidualnymi upodobaniami, a nawet chwilowym stanem emocjonalnym widza. Możliwe są przecież różnorodne oceny tych samych zjawisk, jak i zmiany poszczególnych stanowisk. Dlatego konieczne jest tu choćby szkicowe uściślenie punktu widzenia i propozycja dwojakiej interpretacji. Zarys zagadnienia architektonicznej prostoty, które doczekać mogłoby się odrębnych publikacji, ograniczony zostanie do aspektów zmysłowych i strukturalnych (kompozycyjnych), z pominięciem charakterystyki materialnej, technologicznej, statyki itp., a także treści przedstawieniowej. W warunkach kultury zachodniej prostota będzie jakością układów o nieskomplikowanej, czytelnej, czasem uporządkowanej strukturze. W sztuce odpowiada raczej mimetycznemu realizmowi lub abstrakcji skomponowanej z niewielkiej liczby podstawowych elementów geometrycznych, co odpowiada prawdopodobnie czytelnej dla pojmowania logiki budowy dzieła. Pozytywnie nacechowane jakości towarzyszące jej lub pochodne to m.in. zrozumiały, jasny, czysty, raczej duchowy niż cielesny (a więc bardziej wartościowy z punktu widzenia np. chrześcijańskiego dualizmu). Stanem granicznym dla architektonicznej jakości prostoty będzie ascetyczność. Pośród konotacji negatywnych można wymienić takie cechy jak nudny, zwyczajny, schematyczny, pospolity, prymitywny, oczywisty, stosunkowo łatwy do osiągnięcia.

Jakie jest więc znaczenie prostoty dla architektonicznego minimalizmu? Zestawienie kilku zgeometryzowanych elementów nie wydaje się przecież czynnością twórczą. Przyjęcie monochromatyczności, jednorodności materiałowej i ograniczeń formalnych jako narzędzi pracy projektowej może stać się nieefektywne w dobie

³⁴⁷ Mowa tu o wszystkich układach opartych np. na funkcjonalnym lub technicznym schemacie, na przykład równomiernym położeniu elementów konstrukcji dowolnego budynku, położeniu latarni oświetlenia ulicznego, itp.

popularności ostentacji. A jednak budzi ona pośród krytyków i odbiorców emocje, w tym uznanie³⁴⁸, bywa też utożsamiana z architektoniczną poezją. Po pierwsze wiele poddanych analizie obiektów, mimo prostoty wizualnej, charakteryzuje się zaskakującą złożonością struktury. Plany obiektów, nawet przy ich niewielkiej skali, są stosunkowo mocno rozbudowane, wielkości kubatur i relacja masy do pustki zróżnicowane w obrębie jednego budynku. Rygor ortogonalnej geometryczności, mimo jawnej obecności, nie jest stosowanym mechanicznie założeniem apriorycznym o charakterze ideologicznym i bywa zarzucany w zetknięciu z istniejącą tkanką lub uwarunkowaniami miejsca. Nie odnajdziemy także schematyczności i prostoty wynikającej z powtarzalności³⁴⁹. Ponadto w wielu opiniach krytycznych opisywana była złożoność, a zatem zaprzeczenie prostoty, wrażeń będących udziałem użytkownika. „Gdy kontynuujesz redukcję, łagodzenie i kondensowanie, dochodzisz do punktu, w którym przekraczasz barierę i doświadczasz jakby świata równoległego, w którym, gdy patrzysz z wystarczającą jasnością, widzisz nie pustkę, lecz poczucie bogactwa. Odnajdujesz, że istnieje pięćdziesiąt różnych kolorów bieli”³⁵⁰.

Jednym z paradoksalnych, mogących prowadzić do niezrozumienia czy niechęci, aspektów prostoty w minimalizmie jest fakt, że rzadko bywa ona tu tożsama ze swym potocznym znaczeniem. O istocie różnicy przesądza eliminacja przypadku. Potoczna prostota w architekturze wiąże się raczej z rodzajem oportunizmu, brakiem wysiłku, akceptowaniem powszechnie sprawdzonych rozwiązań, dyktowanych swą praktyczną użytecznością. Dodatkowo z punktu widzenia czystego pragmatyzmu trudno jest zaakceptować na przykład niektóre elementy, począwszy od banalnego styku ściany i podłogi podatnego na uszkodzenia (także podnoszony w poważnych dyskusjach nad minimalizmem), skończywszy na dużych przestrzeniach pozbawionych niemal elementów wyposażenia. Wynikające z prostoty wrażenie pustki może budzić uczucie niewykorzystanego, czyli zmarnowanego, potencjału przestrzeni. „Więc kiedy pojawiają się meble?”³⁵¹. Z takim pytaniem odwiedzających spotykała się często Phoebe Greenwood żyjąc w domach Pawsona. Patrząc dalej, prostsze jest przecież przyjęcie rozwiązań dyktowanych najłatwiej dostępną technologią, czy prozaiczną rynkową dostępnością. Prostota wymagająca wysiłku jest zwrotem wzbudzającym wątpliwości.

Wychodząca poza codzienność prostota minimalizmu ma nieco odmienne oddziaływanie. Po pierwsze jest koniecznym warunkiem spełnienia postulatu realizacji jedynie istotnych aspektów danej rzeczy. Wrażenie prostoty jest raczej wynikiem operowania niezbędnym, a zarazem wystarczającym, minimum jakościowym i ilościowym w odniesieniu do poszczególnych elementów jak i całości obiektu. Ściana staje się jedynie płaszczyzną lub masą, pozbawiona jakichkolwiek elementów jest

³⁴⁸ Budzi także równie intensywną niechęć.

³⁴⁹ Oczywiście pewne elementy, „cytaty” – na przykład motyw ciągłej ławy stanowiącej łącznik między wnętrzem a zewnątrz – powtarzane są w kolejnych pracach.

³⁵⁰ „Then as you go on reducing, attenuating, and compressing, you come to a point at which you go through a barrier, and pass through into a kind of mirror world, in which you see, looked at with enough clarity, not emptiness, but a sense of richness. You find that there are 50 different colours of white”, Pawson, *op. cit.*, s. 18.

³⁵¹ Greenwood Phoebe, „Living in Pawson House”, [w:] Moryadas, Morris, *John Pawson. Themes [...]*, s. 62.

skończenie jednoznaczna. Minimalne wyposażenie danej przestrzeni świadczyć ma o jej przeznaczeniu. Oczywiście każdy poszczególny element traktowany osobno może być uznany za rodzaj stylistycznej manieri i, jako element danego stylu, zastosowany z powodzeniem w dowolnym, dalekim od miana minimalizmu, projekcie. Dla widza jedynym wskaźnikiem identyfikacji będzie więc nie tyle prosty wyraz poszczególnych elementów składowych, ile całościowe odczucie prostoty i poczucie konsekwentnego działania architekta. Po drugie, przy formalnej prostocie minimalizmu każdy gest, załamanie, cień nabierają w kontekście całości ogromnej wagi. A jeszcze ważniejszy staje się sam człowiek, ruch, czynność, dźwięk. W przestrzeni wolnej od elementów rozpraszających uwagę możliwa jest precyzyjna lokalizacja akcentów i ukierunkowanie wrażeń odbiorcy. Takie rozumienie prostoty to powrót do architektury, którą formują naprawdę elementarne składowe, jak linia i płaszczyzna, masa, pustka, faktura (powierzchnię), światło i cień.

Prostota, zwłaszcza prostota wyglądu, nie jest dla minimalizmu celem samym w sobie. Po raz kolejny w historii architektury i sztuki została zaadaptowana jako forma wyrazu. Jest dla architektury minimalizmu tym, czym kolor dla malarstwa. Stanowi narzędzie ekspresji, narzędzie o ograniczonym, aczkolwiek szerokim spektrum możliwych oddziaływań. Jest wynikiem pełnej samoświadomości i kontroli architekta. Jednak wybór prostoty jako środka wyrazu niesie ze sobą konsekwencje. Z jednej strony pozwala ograniczyć, niemal wyeliminować przypadek, dając większą kontrolę, z drugiej – obnaża każdy błąd, niedociągnięcie czy pominięcie. Nie jest ona ponadto elastyczna, nie podlega modyfikacjom, jest dla minimalistycznej postawy twórczej ostatecznym sposobem działania. Odejście od i przetworzenie prostoty dla samej modyfikacji czy próby samorozwoju wykracza poza ramy i jest już wariacją na temat minimalizmu.

Z powyższym ujęciem wiąże się dodatkowo szersze znaczenie prostoty, które wynikać będzie z charakteru światopoglądu osobowości twórczej. Prostota, jako pojęcie ogólne, należy do zbioru wartości minimalizmu. To znaczy, że z punktu widzenia minimalisty wartościowe w jakimś stopniu będzie to, co proste, zarówno w aspekcie samego wyglądu, struktury, jak i bardziej ogólnego odczucia jakości prostoty. Jako środek twórczy nie jest jednak wartością autoteliczną (wartością samą w sobie), ma charakter instrumentalny i jest elementem pomocniczym w dążeniu do wartości ostatecznej, jaką jest piękno. To znaczy, że ogólna jakość prostoty, obok zupełności (kompletności) będzie dla minimalisty jednym z głównych kryteriów wartościujących piękna, tj. piękne będzie to, co jest proste w całościowym ujęciu.

4.2.8. AUTENTYCZNOŚĆ

Jednym z normatywów, jakie wniósł przełom modernistyczny, jest postulat szczerości architektury, rozumianej w uproszczeniu jako jedność formy, funkcji i konstrukcji. „Chcemy stworzyć jasny organiczny korpus budowli, nagi i promieniujący wewnętrzną logiką, bez kłamstw i gier, opiewający nasz świat

maszyn, telegrafu i szybkich pojazdów [...]”³⁵². Budynek sam w sobie stał się ważnym nośnikiem wartości ideologicznych, w tym etycznych. Postulat ten, zakwestionowany przez architektoniczny postmodernizm, stracił dziś na znaczeniu, niemniej to minimalizmowi przypisuje się tendencję poszukiwania autentyczności i prawdy. Różnica leży jednak w rozumieniu znaczenia budynku. Modernistyczne dzieło architektoniczne ma charakter autonomicznej rzeźby, dla której forma będąc autentycznym obrazem konstrukcji, poprzez swą „szczerłość” realizuje wartość jaką jest prawda. Jest to tendencja nieobecna w minimalizmie, zwłaszcza w odniesieniu do formy zewnętrznej, bryły, jak i jedności konstrukcji i formy wewnętrznej. Aspekt rzeźbiarski traci na znaczeniu, a budynek staje się raczej fizyczną powłoką dla miejsc i przestrzeni. Elementy postrzegalnej struktury nie mówią o statyce budynku, prawda o obiekcie samym w sobie przestaje mieć znaczenie, gdyż staje się on jedynie ekranem kształtującym przestrzeń i wrażenia.

Krużganek klasztoru projektowanego przez Pawsona zawiera jedynie elementy kluczowe dla odwzorowania formy i przestrzennej jakości historycznego, typologicznego pierwowzoru. Zbudowany jest z masywnych płaszczyzn ścian i krzywizny kolebkowego sklepienia skonstruowanych z otwartością i jasnością niemal niematerialnego przeszklenia od strony dziedzińca. Linia ławy, podkreślona jedynym intensywnym w tej przestrzeni cieniem, stanowi silną artykulację granicy pomiędzy wnętrzem a zewnątrz. Historycznie uwarunkowana przestrzeń została tu ukształtowana za pomocą najprostszych środków formalnych – zestawienia masy i pustki. W tym sensie jest bliska doskonałości, gdyż jeśli pojęciowo uznamy istotę przestrzenną średniowiecznego krużganka jako kontrast światła i materii, to jakikolwiek element dodany w Nowym Dvorze (np. kolumnada) będzie zbędny. Dalej idące uproszczenia zmieniłyby charakter przestrzeni, jako że ława wyznacza jednoznaczną, a przez to niezbędną granicę, przeszklenie jest funkcjonalną koniecznością, a sprowadzenie kolebki do płaszczyzny spowodowałoby inny rozkład światła oraz złamałoby formalną ciągłość ścian i sklepienia. A jednak to właśnie przykład sklepienia, które historycznie było konstrukcyjną koniecznością i stanowiło o strukturalnej autentyczności budowli, u Pawsona stało się elementem zamierzonej scenografii. Otóż jest ono tu konstrukcją wspornikową (!) złożoną z szeregu dwuteowych prostych belek zakotwionych pod pewnym kątem w ścianie. Na ich bazie została wykonana podwieszona struktura sklepienia. W kontekście jedności formy i konstrukcji ma ona więc charakter scenograficzny. Scenograficzność minimalizmu nie ma jednak służyć symulacji, lecz tworzyć rzeczywistość poprzez **ponowną adaptację przestrzennych wzorców** znanych z doświadczenia zarówno architektury jak i natury.

³⁵² Fragment z manifestu Gropiusa z 1923 r. *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar*, [za:] Banham Reyner, *Rewolucja w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 350.



Il. 36. Opactwo Le Thoronet (fot. Richard Davies).



*Il. 37. Klasztor w Novym Dvorze, arch. John Pawson (źródło:
<http://www.elcroquis.es>).*

Należy tu nadmienić, że dzięki tej scenograficzności wizualny aspekt architektury minimalizmu dość szybko zyskał status stylu estetycznego. Elementy formalne minimalizmu (niezależnie od ich genezy), nierzadko wyrwane ze swego pierwotnego kontekstu (np. funkcjonalnego), zostały zaakceptowane i włączone do spektrum języka wielu różnorodnych projektantów, co widoczne jest zwłaszcza w projektowaniu wnętrz lat 90. Tam, gdzie elementy te nabierają charakteru dekoracji, nie odnajdziemy już kategoryczności i jednoznaczności związanych z minimalistyczną postawą twórczą.

4.2.9. REDUKCJA

Redukcja stanowi jedno z ważniejszych słów-kluczy w krytyce architektonicznego minimalizmu. Omówienie dokonane w rozdziałach *Ocena stanu badań* i *Ujęcie teoretyczne* wskazywałoby jego wagę jako jednego z głównych kryteriów klasyfikacyjnych zjawiska. W metajęzyku teorii architektury „redukcja” ma status niezdefiniowanego pojęcia otwartego, którego znaczenie jest jednak powszechnie rozumiane i z powodzeniem wykorzystywane w dyskusji eksperckiej. Zwroty: redukcja środków wyrazu artystycznego, redukcja estetyczna czy redukcja do istotnych pojęć obrazowo ilustrują charakter zmian zachodzących w sztuce dwudziestego wieku i są wynikiem badań kolejnych dzieł. Jako ocena ogólnych różnic (na pewno wizualnych) pomiędzy poszczególnymi etapami rozwoju sztuki czy architektury jako całości są z pewnością uzasadnione. Oderwane jednak od kontekstu historycznego łatwo stać się mogą pozbawionymi treści obiegowymi opiniami prowadzącymi do tak spornych twierdzeń, jak na przykład utożsamienie tzw. redukcji estetycznej (czyli *de facto* wizualnej prostoty i strukturalnej geometryzacji) minimalizmu z redukcjonizmem jako modelem postrzegania rzeczywistości³⁵³. Konieczne jest więc sformułowanie kilku uwag.

Redukcja jako pojęcie ogólne opisuje zmiany ilościowe (zmniejszenie) lub jakościowe (uproszczenie) zachodzące w przedmiocie lub zjawisku. Zmiana ma charakter procesu, wymagany jest jakiś stan początkowy, punkt odniesienia, bez którego zaobserwowanie redukcji nie jest możliwe. Coś może być redukowane w odniesieniu do czegoś. Może mieć to oczywiście charakter *stricte* pojęciowy, na przykład redukcja kategoriałna to sprowadzenie obiektu do jego niektórych, wybranych tylko, cech elementarnych³⁵⁴.

Trudno mówić o redukcji ilościowej w odniesieniu do przedstawień artystycznych. Liczba elementów rzadko bywa kluczowym dla sztuki aspektem. W ujęciu sztuki jako podlegającego ciągłym przekształceniom zjawiska kulturowego, można mówić o redukcji jakościowej na wielu płaszczyznach. Jednak zawsze opinie te będą miały cechę ocen kontekstowych. Redukcja środków artystycznego wyrazu bywa utożsamiana z przejściem od przedstawienia za pomocą formy organicznej ku formie

³⁵³ Por.: Głowacki, *op. cit.*

³⁵⁴ Np. postrzeganie domu jako bryły geometrycznej albo róży jako generatora zapachu, [za:] Nęcka, *op. cit.*, s. 51.

poddanej intelektualnemu rygorowi geometrii. O ile będzie to bliskie prawdy, gdy forma geometryczna stanowić ma abstrakcyjne (tu: rozumowo przekształcone) odwzorowanie realnej rzeczywistości, o tyle trudno jest mówić o redukcji tam, gdzie przedstawienie figur geometrycznych służy tworzeniu nowej rzeczywistości (vide Malewicz, Mondrian). Tu zamiast redukcji mamy do czynienia raczej z tworzeniem, kształtowaniem, a geometria stanowi nie tyle uproszczenie formalne, co jest językiem budowy formy. Możemy mówić ponadto o redukcji w sztuce dotycząc innych warstw dzieła, wszystkie te sądy muszą być jednak umiejscowione historycznie. Procesy odchodzenia od naiwnego mimetyzmu, czyli przedstawienia tzw. realistycznego, ku formalnym idealizacjom, od metaforycznej reprezentacji ku samym w sobie realnym obiektom (Ad Reinhardt), eliminacja roli indywidualnego artysty³⁵⁵ mogą być ocenione jako w jakimś stopniu (głównie formalnym) redukcyjne jedynie wówczas, gdy ujęte są jako ciąg kolejnych zjawisk w świecie sztuki. Motorem tych działań jest jednak nieustanny rozwój, przekraczanie granic konwencji i redefiniowanie sztuki jako takiej.

Redukcja w sztuce utożsamiana jest do dziś z jej aspektem wizualnym i stosowana najczęściej w opisie struktur prostych, złożonych z elementarnych barw czy form. Pozwala to na formułowanie teoretycznych ciągów kolejnych w historii tendencji artystycznych, którym sugerowana jest zależność niemal typu przyczynowego. Tak też amerykański *minimal art* stawiany jest w roli spadkobiercy ideowego sztuki europejskiego modernizmu, co negował wspominany wcześniej Ursprung.

Hasła świadomej redukcji jako nośnika treści w architekturze wiązane są z faktem formowania ideowych zrębów ruchu modernistycznego. „[O]zdoba jest luksusem, nie zaś koniecznością”³⁵⁶. Oparte na jednoznacznej negacji zastanego porządku społecznego, którego wyrazem była między innymi eklektyczna architektura, nowe budownictwo negowało ornament i historyzm poszukując wartości szczerości i prawdy w unaocznieniu struktury, konstrukcji i technologii. Redukcja nie była więc abstrakcyjnym postulatem estetycznym, lecz narzędziem unaocznienia celu ideowego, jakim było przeniesienie uwagi z potrzeb klasy uprzywilejowanej na szersze społeczne tory. Stosunkowo szybko doszło też do stylistycznej fetyszyzacji technologii, gdy techniczny detal przejął funkcję dawniej krytykowanej dekoracji, co Loos ironicznie piętnował mówiąc, „że nowoczesność architekta można mierzyć w metrach kwadratowych użytego szkła, które według niego, gdy jest go za dużo, może stać się nieistotnym i bezużytecznym ornamentem”³⁵⁷. I znów jeśli uznajemy ciągłość historii architektury, to możemy mówić, i to ze świadomością pojęciowego skrótu, o pewnej redukcji wyrazu estetycznego modernistycznej awangardy jedynie na tle dominacji historyzującej architektury epoki. Na tych przesłankach został ugruntowany pogląd,

³⁵⁵ W znaczeniu, w jakim artystę widział dopiero *minimal art*, np. dla Duchampa postać artysty, który nadaje obiektowi status dzieła sztuki, wysuwa się na plan pierwszy.

³⁵⁶ Wycinek z tekstu *Ornament in Architecture* Louisa Sullivana już z roku 1892, [za:] Pevsner Nikolaus, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 19.

³⁵⁷ Sarnitz August, *Adolf Loos 1870-1933. Architekt, krytyk, dandys*, Taschen/TMC Art, Köln 2006, s. 13.

że redukcja w architekturze wiąże się – a zatem samo pojęcie w jego uproszczonym ujęciu jest jednoznaczne – z eliminacją ornamentu i budowaniu struktury formalnej budynku na bazie elementarnych form geometrycznych. Ale jeśli uznamy, że modernizm to ideologicznie³⁵⁸ kompleksowy, autonomiczny ruch niosący nowe wartości, to w tym sensie sąd o jego redukcyjnym charakterze będzie jedynie obarczoną cechami skrótu myślowego kategoryzacją z uwagi na wygląd.

Wykraczając poza ramy asocjacji historycznych, każdy sąd o redukcyjnym charakterze jakiegoś utworu zawsze będzie odniesieniem do kulturowo i indywidualnie definiowanego wzorca. Może nim być na przykład obiekt fizyczny, wyobrażeniowy czy mieć charakter jakiegoś stereotypu. W odniesieniu do architektury oznaczać będzie tyle, że dany obiekt jest wizualnie czy strukturalnie mniej złożony od przyjmowanego wzorca. Jest więc jedynie sądem o obiekcie, nie wskazuje ani na jakąkolwiek „redukcyjną” jakość samego przedmiotu, ani na charakter relacji twórca – dzieło. O tym bezpośrednio mówił artysta Donald Judd, gdy jego prace uznawano za kontynuację redukcjonizmu europejskiej awangardy modernistycznej. „Sprzeciwiam się całej idei redukcji, ponieważ jest jedynie redukcją tych rzeczy, których ktoś nie chce. Moja praca byłaby redukcjonistyczna jedynie z tego powodu, że nie zawiera elementów, których ludzie by się w niej spodziewali. Lecz zawiera inne elementy, takie jak ja chcę”³⁵⁹.

Opinia o redukcyjnym charakterze architektonicznego minimalizmu wydaje się mieć status nieformalnego aksjomatu. Pojęcie to odnoszone do aspektów wizualnych i strukturalnych pełni rolę skrótu myślowego analogicznie do opisywanej powyżej sytuacji na polu teorii sztuki. Zwrot *formalny redukcjonizm* minimalizmu to wyrażenie zastępujące mniej poręczne w krytyce określenie jakościowe typu: jednorodność wizualna i materiałowa, geometryczność formy, czy w końcu prostota itp. Zestawione z postmodernizmem czy dekonstruktywizmem obiekty minimalistyczne będą faktycznie miały w jakiś stopniu zredukowany charakter formalny. Jednak zmieniając punkt widzenia, i nieco banalizując, należy przyznać, że strukturalnie minimalizm jest bardziej złożony od budownictwa romańskiego, skrajnego funkcjonalizmu czy architektury opartej na prefabrykacji, a ideowo będzie bardziej rozbudowany niż niejeden ze współczesnych kierunków. Dalej, bezpodstawne byłoby twierdzenie, że minimalista wychodzi koncepcyjnie od jakiegoś układu form złożonych i redukuje je w celu maksymalnego uproszczenia.

Jak już wspomniano, kluczowy dla minimalizmu postulat odpowiedniości, implikuje poszukiwania wyłącznie istotnych aspektów danej rzeczy. Dlatego jedynie rodzaj redukcji pojęciowej może mieć znaczenie w procesie twórczym minimalisty. Na podstawie doświadczenia budowany jest zbiór desygnatów (czyli obejmujący każdą rzecz oznaczaną przez dany wyraz, pojęcie lub znak) danego pojęcia, na podstawie którego dokonywane jest rozumowe uogólnienie do jego istoty. Główną treścią pracy

³⁵⁸ O tym, że tzw. wysoki modernizm (*High Modernism*) zatoczył historyczne koło, stając się od lat 50. stylistyką *establishmentu*, pisze m.in. Charles Jencks.

³⁵⁹ „I object to the whole reduction idea, because it's only reduction of those things someone doesn't want. If my work is reductionist it's because it doesn't have the elements that people thought should be there. But it has other elements that I like”, [w:] Ursprung, *op. cit.*, s. 9.

minimalisty będzie zobrazowanie i urzeczywistnienie rzeczoności pojęcia przy zastosowaniu możliwie ograniczonego, minimalnego zbioru własności jednostkowych³⁶⁰ nowego przedmiotu. W tym sensie krzesło dla minimalisty będzie zredukowane wizualnie czy formalnie w stosunku do większości przedmiotów określanych tym mianem głównie dlatego, że mają one własności, które dla realizacji danego pojęcia nie są niezbędne. Postulat całościowości wymaga, by tego typu uogólnienie dotyczyło teoretycznie szerokiej, możliwej do uwzględnienia, liczby aspektów projektu. Pojęcie redukcji oraz sama idea odejmowania (w kontekście formy) będzie więc w tym kontekście rodzajem literackiej ilustracji procesu twórczego.

Wieloznaczność i nieprecyzyjność terminu *redukcja*, połączone z jego ugruntowaniem jako orzecznika jakości estetycznych, prowadzić mogą do dalszych, jednoznacznie już fałszywych konotacji. Tak będzie w przypadku przedstawiania minimalizmu jako wyniku czy unaocznienia redukcjonistycznego modelu poznania. Oczywiście każda pojęciowa kategoryzacja niesie z sobą jakąś myślową redukcję. Samo pojęcie redukcjonizmu ma jednak dość precyzyjne znaczenie nieprzystające bezpośrednio do pola architektury. Uogólniając – jest to podejście, w którym przyjmuje się, że zrozumienie natury rzeczy złożonej możliwe jest dzięki redukowaniu jej do zbioru prostszych, bardziej fundamentalnych elementów lub interakcji między nimi. W ujęciu metodologii nauki redukcjonizm to „pogląd, że wyjaśnienie naukowe jest z istoty swojej redukcjonistyczne”, czyli „polega na analizie obiektów poprzez ich składowe niższego rzędu”³⁶¹. W zwulgaryzowanej, odrzucającej dziś, postaci przybiera formę twierdzenia, że każdy układ jest niczym więcej niż sumą jego składowych, zagrożony pułapką logicznej nieskończonej regresji. Jest silnie związany z filozoficzną kategorią przyczynowości³⁶² zjawisk.

Żadna przesłanka nie wskazuje na to, że redukcjonistyczny sposób postrzegania i wyjaśniania rzeczywistości mógł mieć jakąkolwiek architektoniczną reprezentację. Jeśli jest teorią poprawną, odnosić się będzie do człowieka w ogóle i charakterystycznej dla niego metody wyjaśniania faktów. Nieporozumieniem jest więc mówienie

³⁶⁰ Jak na przykład właściwości fizyczne materiału, z którego został stworzony, czy położenie w przestrzeni.

³⁶¹ „Przyjęcie koncepcji redukcjonistycznej prowadzi do hierarchicznego klasyfikowania obiektów i teorii, zgodnie z tym, jak odległe są one od aktualnie znanych przewidywanych teorii „najniższego poziomu”. Według tej hierarchii logika i matematyka tworzą podstawę, na której zbudowany jest gmach nauki. Kamieniem węgielnym byłaby redukcyjna »teoria wszystkiego«, uniwersalna teoria cząstek, sił, czasu i przestrzeni wraz z pewną teorią mówiącą, jaki był początkowy stan wszechświata”, lecz dalej: „Jednak z punktu widzenia nauk wyższego poziomu, program redukcjonistyczny określa tylko ogólne zasady. Nikt się nie spodziewa, aby można było wyprowadzić zasady biologii, psychologii i polityki z praw fizyki. Powodem, dla którego zagadnienia wyższego poziomu w ogóle mogą być studiowane, jest, że w specjalnych okolicznościach nieprawdopodobnie skomplikowane zachowanie olbrzymiej liczby cząstek staje się proste i zrozumiałe. [...] Zjawiska wyższego poziomu, co do których znane są zrozumiałe fakty niemożliwe do wyprowadzenia z teorii niższego poziomu zwane są zjawiskami emergencji. Na przykład mur może być mocny, bowiem jego budowniczowie obawiali się ataku ze strony wrogów. Jest to wytłumaczenie wyższego poziomu i nie można go wydedukować z wyjaśnienia niższego poziomu [...] Celem nauk wyższego poziomu jest umożliwienie zrozumienia zjawisk emergentnych, spośród których [...] najważniejszymi są życie, myśl i obliczenia”. Patrz: Deutsch David, *Struktura rzeczywistości*, tyt. oryginału: *The Fabric of Reality*, tłum.: Jerzy Kowalski-Glikman, Prószyński i S-ka, Warszawa, 2006, s. 26–27, 34.

³⁶² Którą krytyce poddał David Hume.

o światopoglądowym redukcjonizmie w kontekście klasyfikacji architektonicznego minimalizmu.

4.2.10. MINIMALIZM A STRATEGIA PROMOCJI

Znaczenie pojęcia minimalizmu jako strategii promocji jest aspektem trudnym w ocenie i wymaga osobnych badań w szerszym kontekście współczesnej kultury konsumpcyjnej. Nie powinien zostać jednak całkiem pominięty w niniejszej rozprawie, zostanie więc zarysowany jedynie w formie kilku spostrzeżeń ogólnych.

Nie jest możliwe jednoznaczne określenie, czy deklaratywna obojętność na nowatorstwo, zaskoczenie czy ostentację, rezygnacja z rozpoznawalnego stylu i negacja artystycznego indywidualizmu nie stanowiła w jakimś stopniu zabiegu służącego identyfikacji własnej twórczości jako jaskrawej opozycji do architektury estetycznego postmodernizmu, monumentalnego *high-tech*, czy formalnej ekstrawagancji nabierającego znaczenia w latach 80. dekonstruktywizmu. Dopóki minimalizm był językiem twórczej mniejszości, spełniał wszelkie kryteria stawiane sztuce jako poszukiwaniu nowości. W takim ujęciu był wyróżniający się, inny, czasem zaskakujący, stanowił nową jakość i – co chyba najważniejsze – świadczył o twórczej oryginalności architekta. Jak już wspomniano Jencks mówił o programowym braku sygnatury jako o wielkim podpisie Silvestrina. Postawiony w opozycji do codziennego nieładu społeczności konsumpcyjnej minimalizm estetyczny stać się mógł także wyznacznikiem indywidualizmu użytkownika. Konotując ponadto w formalnej ascetyczności jakiś rodzaj duchowości wyносił go symbolicznie ponad materialność powszechnej, masowej, czyli nijakiej konsumpcji. Trudno przesądzić, w jakim stopniu zadecydowało to o szybkim wzroście popularności szeroko rozumianego minimalizmu. Niemniej stając się symbolem statusu (etycznego, intelektualnego, ekonomicznego itp.) użytkownika został sprowadzony do roli kolejnego produktu konsumpcyjnego.

Drugim aspektem jest opisany przez wymienionych już Ilkę i Andreasa Rubych związek estetyki minimalizmu z rozwojem znaczenia pojęcia marki, *brandu*. Zgodnie z tą tendencją wartość produktu nie leży już w jego jakości, lecz w wartości mu przypisanej. Rozmieszczenie nielicznej ilości produktów w starannie zaaranżowanej przestrzeni buduje ich wyjątkowość i podkreśla niecodzienną wartość. Niezwykły produkt wymaga i zawłaszcza stosunkowo dużą przestrzeń. Dla tego typu prezentacji estetyka minimalizmu stanowi wyśmienite tło. Występuje tu rodzaj efektu sprzężenia zwrotnego. Pozamaterialny aspekt „duchowości” architektury minimalistycznej nobilituje produkt stawiając go w niemal sakralnej roli. Zwrotnie estetyka ta staje się jednym z symboli ekonomicznego luksusu. „[M]inimalizm artystycznych purystów staje się zbytkownym minimalizmem Issey Miyake i Armaniego, gdzie »stylowy« brak metek z cenami [...] doskonale wpasowuje się w estetykę”³⁶³.

³⁶³ Czapnik Wojciech, „Architektura brandingu i branding architektury. Metkowanie przestrzeni”, [w:] *Moda w architekturze. Materiały VI sympozjum. Rybna 2001*, Wydawnictwo Sympozjalne KUiA PAN, Gliwice 2001, s. 54–63.

Ponadto architektura, a raczej jej przeznaczenie funkcjonalne, jest często po prostu źródłem wytwarzania dochodu. Pewnemu rodzajowi działań ekonomicznych odpowiadają pewne rozwiązania architektoniczne. Symboliczny jest prestiż budynków korporacyjnych czy ostentacja nowych centrów turystyki. Znajdą się jednak rodzaje usług, dla których architektura minimalistyczna stanowić będzie – wydaje się – dobre narzędzie promocji. Jako ilustrację przytoczyć można przykład medialnie dostępnych informacji o budynku łaźni termalnych w Vals Zumthora. Abstrahując od jego autentycznej wartości architektonicznej³⁶⁴, budynek jest prezentowany w jednoznacznie służący promocji sposób. Dostępne fotografie przedstawiają ten monolityczny obiekt w zasadzie jako osadzony w romantycznym, naturalnym, zdawałoby się, niezurbanizowanym, górskim terenie³⁶⁵. Zdjęcia wnętrz, pozbawione obecności osób, z wysublimowanym światłem i kolorem budują obraz niemal magicznej, zmysłowej przestrzeni relaksu i odosobnienia. W odniesieniu do jakości architektonicznych wnętrz obraz ten jest bliski rzeczywistości. Pomija się w nim jedynie ruch i dźwięk wywoływane przez użytkowników, elementy, które w znaczącym stopniu wpływają na ostateczny charakter przestrzeni łaźni. Jednak sugestia odosobnienia budynku, czyli jego kontekst przestrzenny – opisywany także w wielu profesjonalnych publikacjach – są zafałszowane. Otóż bryła łaźni jest z trzech stron otoczona przytłaczającymi ją, kilkupiętrowymi, sięgającymi korzeniami lat siedemdziesiątych skrzydłami budynku hotelu w taki sposób, że z pewnej odległości jest ona niemal nierozpoznawalna. Nie można mówić więc o eksponowanym w materiałach fotograficznych wrażeniu odosobnienia, a relacja budynku ze środowiskiem przyrodniczym przestaje być tak oczywista. Fakt ten nie tyle umniejsza wartość architektoniczną dzieła Zumthora samego w sobie, co podważa wiarygodność medialnych publikacji, które raczej służą formułowaniu marketingowej legendy budynku.

³⁶⁴ Którą subiektywnie autor rozprawy ocenia wysoko.

³⁶⁵ Porównaj dostępne publikacje architektoniczne i materiały reklamowe na www.therme-vals.ch.



Il. 38, 39. Łaźnie termalne w Vals, arch. Peter Zumthor (fot. autor).

4.3. MINIMALIZM JAKO METODA TWÓRCZA. PRÓBA SYNTEZY

O ile uznamy minimalizm za stylistykę estetyczną o określonej charakterystyce wizualnej, o tyle jej definiowanie będzie w zasadzie zadaniem nietrudnym, zwłaszcza w odniesieniu do wnętrza budynku. Zgeometryzowane, „abstrakcyjne” formy oparte na linii i kącie prostym, duże znaczenie światła, puste przestrzenie, starannie wyselekcjonowane elementy wystroju, dominacja bieli, prosty detal i techniczna jakość wykończenia, itp. Więcej niejednoznaczności przyniesie próba tego typu oceny w odniesieniu do formy zewnętrznej architektury, bo czy prostopadłościenna bryła hali fabrycznej lub jednorodna szklana fasada osłonowa budynku biurowego to już minimalizm? Może należy traktować minimalizm jako konwencję stylistyczną, rodzaj manieri estetycznej, która poprzez wykorzystanie pewnych formalnych elementów minimalistycznego „słownika” wprzęgana jest w różnie motywowane procesy projektowe? Czy poddana rygorowi geometrii i uproszczona fasada zwrócona ku Pariser Platz berlińskiego budynku DG Banku projektu Franka Gehry’ego jest także przejawem minimalizmu w architekturze? Należy z całą stanowczością stwierdzić, że tak szerokie ujęcie minimalizmu równe jest sprowadzaniu go do roli jedynie pojęcia oceny estetycznej i nie jest przydatne ani w klasyfikacji, ani w opisie istoty zjawiska.

W świetle przeprowadzonej analizy opracowań teoretycznych, deklaracji twórców i ocen jakościowych zebranych obiektów, nie wyodrębniono wystarczającej liczby przesłanek pozwalających na ujęcie minimalizmu w sensie ścisłym jako stylu architektonicznego w rozumieniu kategorii przydatnej w periodycznej klasyfikacji historii architektury. Nie można stwierdzić jego okresowej powszechności ani dominacji poza krótkotrwałą modą ograniczoną właściwie do eksploatacji jakości wizualnych w projektowaniu wnętrz. Zasady minimalizmu jako stylu nie zostały skodyfikowane, nie uformowało się także zjawisko *szkoły* architektury minimalistycznej i nie można określić jego jednoznacznych granic przestrzennych, czasowych czy zakresu kręgu kulturowego stanowiącego jednoznaczne źródło jego genezy. Trudno także mówić o jakimś bardziej ogólnym ruchu, który byłby wyznaczany przez szersze zaplecze intelektualne o nowatorskim lub rewolucyjnym charakterze, jakim były przykładowo dla dekonstruktywizmu pisma Derridy. Próby konstruktywnej krytyki kultury społeczeństwa konsumpcyjnego w świetle komercyjnego sukcesu estetyki minimalizmu oraz wzrastającego statusu przestrzeni jako dobra luksusowego tracą na wiarygodności, co znajduje potwierdzenie w ścisłym związku, jaki został wytworzony między wybranymi obiektami architektów³⁶⁶ minimalizmu, a niektórymi formami sprzedaży z obszaru np. świata mody. Nie spełni roli fundamentów stylowych także ważne dla minimalizmu zmysłowe i emocjonalne ujęcie percepcji architektury, gdyż jest ono zbyt zindywidualizowane, by można mówić o jakichś ogólnych przesłankach pozwalających na scharakteryzowanie szerszej tendencji.

Rozpatrując istotę zjawiska minimalizmu w znaczeniu szczegółowym, proponowanym w rozprawie, należy poszukiwać nie tyle skonkretyzowanego ruchu

³⁶⁶ M.in. Pawsona i Silvestrina.

lub stylu, lecz ogólnej charakterystyki wielu indywidualnych postaw osobowości twórczych o zbieżnych poglądach na rolę i istotę architektury w odniesieniu do człowieka i jego środowiska. Należy mieć na uwadze, że w obrębie tej charakterystyki występują różnice w rozkładzie akcentów i twórczych dążeń. W kręgu przedstawicieli architektonicznego minimalizmu znajdzie się więc grupa indywidualnych twórców niepowiązanych żadną doktryną, abstrakcyjną ideologią czy choćby manifestem. Abstrahując od zasadności stosowania samego *terminu* minimalizm w odniesieniu do opisywanej poniżej postawy należy wspomnieć, że w większości przypadków architekt nie tyle utożsamia się z jakimś minimalistycznym nurtem, co realizuje w swej pracy pewien charakterystyczny zespół wartości. Nie przesądzając o systemie etycznym, minimalizm wydaje się jedną z metod architektonicznej ekspresji, rodzajem konwencji twórczej.

Światopogląd minimalizmu nie ma charakteru normatywnego, jest raczej dostrzeganiem prostej doskonałości przedmiotów i zjawisk, a za tym ich piękna. Podstawą oceny doskonałości jest odpowiedniość formy i przeznaczenia, która osiągana jest tylko wtedy, gdy w dziele zawarty jest zespół jedynie koniecznych relacji i własności. Każdy zbędny element zakłóca stan doskonałości wytwarzając nadmiar, a każdy brak decyduje o niezgodności z celem. Oczywiście ocena odpowiedniości formułowana jest z perspektywy pojmowania człowieka. Ów moment doskonałości nie jest stanem *stricte* abstrakcyjnym, lecz każdorazowo próbą osiągnięcia w dziele momentu równowagi pomiędzy wyjściowymi warunkami środowiska kulturowo-przyrodniczego, potrzebą użytkownika i możliwościami (np. technologią). Aby było to możliwe kluczowe dla minimalistycznego postrzegania rzeczywistości jest pojęciowe, oparte na doświadczeniu, wyodrębnienie jedynie istotnych cech środowiska krajobrazowego, dziedzictwa kulturowego danego miejsca, potrzeb użytkownika i rozwiązań technologicznych, których synteza przekłada się na jakościową charakterystykę obiektu. W tym ujęciu architektura nie jest wolnym stwarzaniem, lecz raczej odkrywaniem i scalaniem w nowej formie najbardziej wartościowych i potrzebnych elementów, które służą budowaniu środowiska życia człowieka. Dlatego też podstawą oceny architektury staje się nie tyle jej skuteczność jako nośnika jakichkolwiek wartości lub informacji, lecz jedynie subiektywne wrażenie odpowiedniości, będące udziałem indywidualnego odbiorcy.

Poszukiwanie najprostszych, ale też najbardziej celnych rozwiązań służy urzeczywistnieniu jedynie istotnych dla projektu aspektów. Z tego względu w jakości prostoty nie należy dopatrywać się ostatecznego celu minimalizmu, lecz najbardziej odpowiedniego narzędzia umożliwiającego, zarówno w fazie projektowej jak i odbiorze, koncentrację na jedynie ważnych elementach. W tym sensie przedmiot prosty to nie tylko wizualnie jednorodny i strukturalnie niezłożony, lecz raczej konstruowany z uwzględnieniem tylko koniecznych i niezbędnych własności w taki sposób, by nie została utracona jego pojęciowa istota. Tego typu prostota ma potencjał implikowania dalszych jakości, jak spokój, jasność, pierwotność itp. Ponadto prostota w szerszym ujęciu, obok dopasowania i odpowiedniości pojęciowej formy z jakościami rzeczywistego wytworu lub zjawiska, będzie dla minimalizmu jednym z kryteriów

wartościowania piękna. Charakterystyczne dla minimalizmu będzie więc przekonanie o możliwości i konieczności dążenia do klasycznego piękna kategorialnego³⁶⁷, którym „w bycie-wytworze [jest] jego własne piękno [jako] udana relacja pomiędzy formą dzieła a konieczną dla jego zaistnienia materią”³⁶⁸. Tego typu ocena możliwa jest jedynie na poziomie pojęciowego poznania, jako że „nie każdy byt jest piękny kategorialnie, ponieważ nie każdy [...] stanowi udaną relację pomiędzy tym, co celowe, a tym, co konieczne”³⁶⁹.

Jak widać tego typu postawa odnosi się do klasycznych³⁷⁰ wzorców piękna w sztuce i architekturze, dlatego jako ogólny światopogląd nie może zostać przypisana jednoznacznie jakiemuś autonomicznemu stylowi czy ruchowi. Z drugiej strony jest to ujęcie zmodyfikowane przez, lub dostosowane do tendencji współczesnych. Świadomość środowiskowych powiązań i wielowątkowych relacji w architekturze powoduje przesunięcie wzorca doskonałości z danego obiektywnie (np. w renesansie) w kierunku prób subiektywnego jego formułowania na podstawie indywidualnego doświadczenia, a szeroka kontekstualność wymaga całościowego podejścia w projektowaniu i ocenie architektury. Współczesny minimalizm przesunął się jeszcze bardziej w kierunku ujęcia indywidualizującego, więc odpowiedniość rozwiązań przestaje być oceniana w odniesieniu do wzorcowej wizji doskonałości, lecz jest zrelatywizowana w stosunku do człowieka, miejsca i przeznaczenia. Współczesne przejście od idealistycznych ujęć przestrzeni do jej wielozmysłowej i subiektywnej percepcji znajduje w minimalizmie odpowiednik zarówno w relacji twórca-dzieło, jak i we wzroście znaczenia wrażeń odbiorcy.

Minimalistyczną metodę twórczą należy ujmować w złożoności relacji między twórcą a dziełem, a nie jako zestaw gotowych recept i elementów języka projektowego. Minimalizm to nie budowanie samej formy architektonicznej, lecz środowiska, w jakim funkcjonuje odbiorca. Ze względu na to, że percepcja zmysłowa jest najbardziej pierwotna w poznaniu, tutaj ukierunkowany jest wysiłek projektowy minimalisty. Należy zauważyć, że w deklaracjach twórców spotkamy się raczej z odwołaniami do realnej rzeczywistości niż do jej idealnych wyobrażeń. W procesie twórczym rozpoznać można więc zasadniczo trzy fazy. Będą nimi realne, zmysłowe doświadczenie rzeczywistości, pojęciowe skrajne uogólnienie doświadczenia pozwalające na wyodrębnienie istoty danej rzeczy, zjawiska lub procesu oraz ponowne jej urzeczywistnienie za pomocą jedynie koniecznych i niezbędnych jakości i relacji w obrębie nowego wytworu. Jeśli procesy tego typu można właściwie odnosić

³⁶⁷ „Na gruncie filozofii klasycznej na ogół odróżnia się piękno tzw. transcendentalne od piękna tzw. kategorialnego. Piękny transcendentalnie jest każdy byt z tej racji, że istnieje i że jest jakiś [...] oraz dlatego, że byt jest pierwszym przedmiotem „ujęcia” poznawczo-pożądawczego” [w:] Kiereś, *Sztuka wobec...*, s. 111.

³⁶⁸ *Ibidem*, s. 264.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ „Sokrates wysunął [...] tezę, że istnieje piękno polegające nie na proporcji, lecz na odpowiedniości, czyli na zgodności przedmiotu z jego celem i naturą. W myśl tej tezy nawet kosz do śmieci mógł być piękny, jeśli odpowiada swojemu celowi; złota tarcza natomiast nie jest piękna, bo złoto jest dla niej nieodpowiednim materiałem [...] Sam Sokrates odróżniał dwa rodzaje piękna: są proporcje piękne same przez się i są piękne do czegoś”, [w:] Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 154.

do twórczości w ogóle, to minimalizm będzie charakteryzować się skrajnością i kategorycznością w drugiej i trzeciej z powyższych faz. Istotną w metodzie minimalistycznej będzie próba przeniesienia pojęciowej doskonałości na realny przedmiot lub układ. Kategoria odpowiedności wymusza ponadto możliwie całościowe podejście w projektowaniu, zwłaszcza w odniesieniu do kontekstu środowiskowego. Żaden abstrakcyjny, przyjęty arbitralnie i oderwany od realnego miejsca aspekt projektu nie może przesądzić o trafności dobranych rozwiązań. Metoda minimalistyczna charakteryzować się więc musi głęboką wielostronnością, zarówno pojęciową jak i emocjonalną, analizą warunków wyjściowych i potrzeb, dzięki której w danym miejscu i czasie architektura może – z perspektywy oceny człowieka – uzyskać status odpowiedności. To ścisłe uzależnienie architektury od środowiskowych uwarunkowań prowadzi każdorazowo do niepowtarzalnych, a w ten sposób oryginalnych, rozwiązań i ponadto zapobiega dążeniom do jakichkolwiek uniformizujących ujęć doskonałości.

Z pojęciem istotności wiąże się przekonanie, że możliwe jest przyporządkowanie pewnym czynnościom lub funkcjom odpowiednich, często bardzo ogólnych, jakości architektonicznych. Dlatego tak często w minimalizmie czytelne jest odwołanie do poddanych możliwie skrajnemu uogólnieniu wzorców³⁷¹ przestrzennych pochodzących z doświadczenia zarówno zbudowanego (kulturowego) jak i naturalnego środowiska. Wertykalna kubatura kościoła w Novym Dvorze odpowiada zakorzenionemu w średniowieczu europejskiemu poczuciu sakralności przestrzeni, a wrażeniowa złożoność bliska tworum natury, uzyskana pomimo zastosowania uproszczonych środków formalnych, odczuwalna jest w terminach w szwajcarskim Vals. Wart podkreślenia jest jednak fakt, że w ujęciu minimalizmu jest bez znaczenia, czy wzorce te zostaną odczytane, rozpoznane i skonkretyzowane przez odbiorcę, gdyż liczy się jedynie jego wrażeniowa percepcja, a wzorzec służy tylko precyzowaniu decyzji projektowych. Jest on doprowadzony do takiego stopnia uogólnienia, że przestaje być cytatem czytelny jedynie dla odbiorcy z danego kręgu kulturowego i stanowi odwołanie do odczuć ogólnoludzkich. W tym sensie warstwa symboliczna dzieła jest z punktu widzenia minimalizmu pozbawiona roli, jaką miała w okresie np. architektonicznego postmodernizmu.

Próba identyfikacji minimalizmu jako metody twórczej w odniesieniu do pojedynczego obiektu wydaje się niemożliwa w oderwaniu zarówno od jego kontekstu środowiskowego, jak również warstwy deklaratywnej twórcy. Należy stwierdzić, że ostatecznie nie jest możliwe wskazanie skończonego zbioru kryteriów pozwalających na uproszczoną klasyfikację dzieła minimalizmu, gdyż miałoby to charakter redukcyjny nieadekwatny do stopnia złożoności zjawiska. Konieczne jest więc sformułowanie otwartej charakterystyki, w której hierarchia istotnych jakości, aspektów czy akcentów będzie wskazówką pomocną przy próbach odczytywania przedmiotowej metody twórczej. Minimalizmu należy poszukiwać w obiektach dopasowanych do miejsca i jego środowiskowego, zarówno przyrodniczo-przestrzennego jak i kulturowego kontekstu, w oderwaniu od którego przestają być czytelne. Forma bryły minimalistycznego obiektu nie ma wartości samej

³⁷¹ I jeśli jest on jednoznacznie czytelny, możemy mówić o redukcji w minimalizmie.

w sobie jako abstrakcyjne dzieło sztuki, lecz stanowi jedynie pozostającą w relacji zarówno z wnętrzem, jak i otoczeniem, obudowę dla tworzonego środowiska, na które składa się zespół przestrzeni, miejsc i wrażeń. Geometria budowli nie mówi o jej kompozycji, lecz świadczy o symbolicznej przynależności do świata porządku rozumu, a nie przypadkowości natury³⁷². Czytelna jest też odpowiedniość w kontekście przeznaczenia i wrażenie całościowej równowagi i harmonii pomiędzy wszystkimi elementami. Istotność, realizowana w doborze najprostszych i najbardziej celnych rozwiązań, unaocznia się w ogólnym poczuciu prostoty jak i niemal całkowitej eliminacji z pola percepcji elementów przypadkowych lub zbędnych. Pewnego rodzaju wskazówką może być też wrażenie monofunkcjonalności poszczególnych przestrzeni realizowanej poprzez brak wariantowości, strukturalną statyczność oraz odczucie kompletności i skończoności. Implikują one dalsze jakości, takie jak spokój, cisza oraz abstrakcyjność, a czasem architektoniczna poetyckość. Architektura ta jest pierwotna i podstawowa w oddziaływaniu, a jej jakości istotne ujawniają się w percepcji wykraczającej poza zmysł wzroku. Przy całej restrykcyjności metody twórczej minimalizm realizuje się najpełniej w indywidualnym, subiektywnym odbiorze, dlatego dopasowany musi być do skali pojedynczego użytkownika. Tak więc zarówno punktem wyjścia, jak i ostatecznym celem minimalistycznej metody twórczej jest człowiek.

Minimalizm w rozumieniu metody twórczej nie powinien być jednoznacznie przypisywany całej twórczości danego architekta, lecz rozważany z perspektywy relacji miejsce-twórca-dzieło-odbiorca właściwie dla każdego dzieła z osobna. Postawy ulegać mogą zmianom, a światopogląd przewartościowaniom. Ponadto w dorobku każdego twórcy akcenty rozłożone są nierównomiernie, uwarunkowane wieloma zewnętrznymi zmiennymi. Kaplica w Oberrealta Christiana Kereza jednoznacznie odpowiada minimalistycznej metodzie twórczej, lecz już projekt budynku szkoły w Eschenbach, o schematycznym wyrazie zewnętrznym i formalnie zdynamizowanej konstrukcji już tej jednoznaczności nie przejawia. Podmadrycki *De Blas House* i centrum *BIT* na Majorce Alberto Campo Baezy, mimo matematycznej precyzji o idealistycznych inklinacjach, są silnie kontekstowe, pozbawione elementów nieistotnych, a przez to czyste, jasne, jednoznaczne i dopasowane do swego przeznaczenia i miejsca. Budynek *Caja de Granada*, poprzez skalę wykraczającą poza całościową indywidualną percepcję i bardzo silną formę ma pomnikowy charakter i wydaje się wyobcowany z otoczenia. Claudio Silvestrin ujawnia wraz z Pawsonem postawę minimalistyczną na przykładzie willi *Neuendorf*, jednak niezrealizowany jeszcze projekt nadbudowy poznańskiego Muzeum Narodowego, która charakteryzować się ma organiczną bryłą, wydaje się stanowić silny kontrast dla historycznej tkanki miasta i bliższy jest współczesnym tendencjom operowania oryginalną bądź zaskakującą formą. Uwzględniając jedynie obiekty poddane analizie można stwierdzić, że światopogląd o charakterze minimalistycznym czytelny jest na pewno w niektórych pracach, takich m.in. jeszcze architektów – prócz wyżej wymienionych – jak Stéphane Beel, Marc Barani, David

³⁷² W najprostszym rozumieniu natury, odczytywanej jedynie w skali dostępnej człowiekowi nieuzbrojonomu w narzędzia badawcze.

Chipperfield, Rick Joy, Peter Märkli, John Pawson, Eduardo Souto de Moura czy Peter Zumthor. Należy koniecznie jeszcze raz podkreślić, że nie tyle ważna jest tu jednoznaczna identyfikacja twórcy z terminem minimalizm, który jest używany w rozprawie z powodów praktycznych, lecz sposób hierarchizowania wartości w twórczości architektonicznej.

Nie wydaje się konieczne formułowanie granic czasowych i kulturowych lub genezy kształtowania się postawy światopoglądowej charakterystycznej dla minimalizmu. Jako system pewnych wartości ma ona charakter ogólnoludzki i nie ogranicza się do świata architektury czy sztuki, a jej pełen opis wykracza poza zakres i możliwości rozprawy. Jest to dostrzeganie znaczenia rzeczy najprostszych, jak mówił Wassily Kandinsky: „Naga ściana jest ścianą idealną, ściana, na której nic nie ma, do której nic nie jest przystawione, na której nie jest powieszony żaden obraz, na której nie znajdują się żadne widoczne przedmioty. Jest wolno stojąca, jest sama w sobie i dla siebie samej, świadczy sama o sobie... perfekcyjnie gładka, pionowa, proporcjonalna, niema, wzniosła...”³⁷³. Ze względu na chronologiczny porządek nie należy jednak rozciągać, zwłaszcza wstecz, samego terminu minimalizm na wszystkie działania związane z tego typu postawą.

W opracowaniach obejmujących periodyzację historii architektury minimalizm jako architektoniczną metodę twórczą należy odnosić raczej do wydarzeń lat 80. i późniejszych, gdyż wpisuje się ona w szerszy nurt *stricte* współczesnych tendencji. Mowa tu o przewartościowaniach, dzięki którym do architektury wniesione zostały nowe wartości. Ujmując skrótowo są nimi wieloaspektowość powiązań, relacyjność, waga kontekstu, postrzeganie budowli nie jako izolowanego abstrakcyjnego obiektu lecz fragmentu szerszego środowiska oraz sięgający genezą wczesnego modernizmu³⁷⁴ aspekt wielozmysłowego percypowania przestrzeni. Tendencje te są w minimalizmie czytelne, co znalazło swój wyraz na stronach niniejszej rozprawy. Autonomia minimalizmu w odniesieniu do dynamicznych trendów współczesnych polega w głównej mierze na realizacji nowych tendencji przy zastosowaniu najbardziej tradycyjnych architektonicznych środków. Pozostaje on raczej w obrębie statycznego *bycia*, gdy dla nowej architektury aspektem determinującym staje się ruch. Jak pisze Lucyna Nyka, motywacjami tworzenia architektury są dziś m.in. „różnorodne dążenia do otwarcia obiektów na zewnątrz i ukazania ich tak, jakby nie były ustalone w sposób ostateczny, ale transformowalne, elastyczne, podatne na wpływy środowiska i zależne od czasu”³⁷⁵. Awangardowa architektura współczesna jest wyrazem ciągłego redefiniowania jej granic i charakteryzuje się ciągłym przekształcaniem, zmiennością, płynnością, zjawiskowością. Odchodzi od klasycznego przeciwstawiania środowiska zbudowanego i naturalnego, tak że przestrzeń wewnętrzna nabiera cech reagującego środowiska zewnętrznego, co wprowadza do dawniej statycznie rozumianych miejsc elementy nieokreśloności, a zacieranie jednoznacznych granic staje się jednym

³⁷³ „[...] perfectly smooth, plumb, proportioned, mute, sublime...”, [w:] Silvestrin, *op. cit.*, s. 33.

³⁷⁴ Por.: Nyka, *Od architektury...*

³⁷⁵ Nyka, *op. cit.*, s. 45.

z podstawowych dążeń w architekturze³⁷⁶. Minimalizm pozostaje raczej przy pojmowaniu architektury jako opozycji rozumowo i kulturowo rozpoznawalnej, stworzonej przez człowieka struktury i chaotycznego środowiska zewnętrznego, świadom jest jednak złożoności relacji i powiązań między nimi. Współczesne tendencje realizuje ponadto zachowując statyczne ujęcie formy i stawiając jednoznaczne granice. Przestrzeń dla minimalizmu nie jest już jak dawniej statyczna, lecz staje się elementem środowiska, jednak możliwe jest jej poznanie, oswojenie i zdefiniowanie w zakresie i skali adekwatnej do potrzeb człowieka. Dlatego minimalizm nie odchodzi od koncepcji tworzenia miejsc.

Konieczne jest jeszcze usytuowanie minimalizmu w kontekście architektonicznego modernizmu i sztuki *minimal art*, czyli tych zjawisk, które są w wielu opracowaniach podstawą wnioskowania o jego genezie. W odniesieniu do szerokiej, opartej na charakterystyce wizualnej, definicji minimalizmu poszukiwania takie są najzupełniej zasadne. Ten ścisły związek i relacja następstw nie są już tak jednoznaczne dla zaprezentowanego w rozprawie trzeciego, ścisłego znaczenia minimalizmu jako metody twórczej związanej z pewnym światopoglądem. Oczywiście jest, że współczesne tendencje przeplatają i przenikają się wzajemnie i nie są możliwe ani przydatne próby zupełnego izolowania pewnych zjawisk. Zarysowanie kilku różnic pozwoli wskazać jednak, że kryterium estetyczne łączące architekturę modernistycznej awangardy, sztukę minimalistyczną i współczesny minimalizm w znaczeniu ścisłym upada przy pobieżnej nawet analizie wybranych aspektów.

Niepodważalny jest wpływ modernizmu na całą współczesną architekturę. Negacja normatywnego charakteru historycznych wzorców stylowych, nowe standardy estetyczne, rola techniki w ekspresji, znaczenie przestrzeni jako tworzywa architektury itp. są dziś nadal czytelne nie tylko w minimalizmie. Jednak awangardowy charakter modernizmu sprzyjał poszukiwaniom nowych granic i definicji architektury i sztuki, które służyć miały ilustracji przemian cywilizacyjnych, a przez to determinować zmiany w strukturach społecznych, co przekładało się na standaryzację i odejście od indywidualnego na rzecz statystycznego ujęcia człowieka. W opozycji minimalizm opowiada się za ściśle subiektywnym i indywidualnym ujęciem odbiorcy, gdyż człowiek i jego indywidualna percepcja staje się podmiotowym elementem architektury. W postawie tej będą też raczej obce tendencje poszukiwań nowych rozwiązań służących redefinicji i poszerzaniu granic architektury, jako że odwołuje się ona do klasycznych i najprostszych w wyrazie środków twórczych, a nowe technologie służą jedynie osiągnięciu zamierzonych rezultatów i nie są fetyszyzowane. Patrząc dalej, modernizm w poszukiwaniu nowości negował zarówno kontekst historyczny jak i przestrzenny, tworząc dzieła, które stanowiły czytelną całość same w sobie. To abstrakcyjne ujęcie umożliwiło wizualną unifikację powstającej w różnorodnych kontekstach architektury tzw. stylu międzynarodowego. Interpretowane w oderwaniu od kontekstu dzieło minimalizmu w znaczeniu ścisłym traci sens i swój status odpowiedniości, jako że jest ściśle powiązane ze swym środowiskiem, a ponadto w metodzie minimalizm operuje często zakodowanymi w kulturze historycznymi

³⁷⁶ *Op. cit.*, s. 61 i wcześniej.

wzorcami przestrzennymi. Ponadto, gdy modernizm odrzucał kategorię piękna jako nieprzydatną w ocenie wartości dzieła, w skrajnych przypadkach zastępując je użytecznością i funkcjonalnością, dzisiejsze ujęcie minimalistyczne przywraca architekturze bardziej klasyczne ujęcie piękna, które poszukiwane jest w istocie każdej rzeczy.

Od czasów neoawangardy w amerykańskiej sztuce lat 60. w architekturze obecny jest postulat nierozłączności podmiotu i przedmiotu obserwacji. Wtedy to po raz bodajże pierwszy nastąpiło tak silne przesunięcie uwagi z samego dzieła na jego relację z odbiorcą oraz na zjawiskową i relacyjną naturę percepcji. *Minimal art*, jako ruch dość typowy dla rozwoju współczesnej sztuki, miał awangardowy charakter, przejawiający się w łamaniu i przetwarzaniu konwencji oraz ciągłym poszerzaniu definicji i znaczenia sztuki, który doprowadził w końcu do operującej jedynie myślą sztuki konceptualnej. Wpisuje się więc w dzisiejsze ogólne ujęcie istoty sztuki, które francuski malarz Dubuffet ujął następująco: „Sztuka w istocie swej jest nowością. Także poglądy na sztukę powinny być nowością. Jedynym ustrojem korzystnym dla sztuki jest rewolucja w permanencji”³⁷⁷. Minimalizm w sztuce ostentacyjnie zrywał z jakąkolwiek ciągłością historyczną, negując wartości sztuki europejskiego modernizmu. Dzieło *minimal artu* służyło zarówno pojęciowemu, gdy sam obiekt przestawał być istotny, jak i przestrzennemu, gdy cała przestrzeń miejsca instalacji odgrywała rolę w odbiorze, przekraczaniu oraz zacieraniu zastanych granic i znaczeń. Dlatego w metodzie *minimal art* był raczej addytywny, co służyło uzyskaniu otwartości struktury obiektu, a za tym ukierunkowany na rozwój, aneksję przestrzeni, ukierunkowany na zewnątrz, nieskończony. Tendencje te znajdują swą kontynuację w wielu przykładach współczesnej architektury, jednak dla architektonicznego minimalizmu, jak wielokrotnie wspomniano, są nieistotne. Jest on w metodzie raczej całościowy, skończony i strukturalnie zamknięty, kompozycyjnie statyczny w harmonii i równowadze, operuje zdefiniowanym miejscem i przestrzenią, nie jest negacją, lecz uogólnieniem i reinterpretacją kontekstu historycznego.

Zasadnicze różnice między twórczością modernistyczną a *minimal artem* przedstawił już Ursprung, wskazując na niejednoznaczność samego terminu minimalizmu w kontekście krytycznych ujęć historii sztuki. Powyżej zarysowane porównanie, a zwłaszcza zestawienie pola sztuki i architektury, ma charakter ogólnej, niewyczerpującej tematu generalizacji i stanowić ma jedynie pouczenie przed nieopatrznym stosowaniem kryterium wizualnego w budowaniu jednoznacznego ciągu sukcesji od architektury modernistycznej, poprzez *minimal art* po współczesny minimalizm w architekturze jako jednoznacznej ilustracji logicznego i historycznego rozwoju.

Spośród wielu spojrzeń na relację sztuki do otaczającego świata, od naiwnego mimetyzmu po wolną od elementów realnych, bezprzedmiotową abstrakcję, współczesny minimalizm w architekturze wpisuje się w nurt pośredni. Bliski jest myśli podjętej ponownie w duchu Arystotelesa m.in. przez takich estetyków niemieckich

³⁷⁷ Tatarkiewicz, *Dzieje...*, s. 56.

i skandynawskich, jak B.C. Heyl (1952) i R. Ekman (1960). „Sztuka korzysta z materiału dostarczonego przez rzeczywistość, ale go – uogólnia. Zmierza do prawdy ogólnej, a nie biograficznej”³⁷⁸. W tym ujęciu minimalizm w znaczeniu szczegółowym, to architektura doskonałych uogólnień rzeczywistości.

4.4. PODSUMOWANIE ROZDZIAŁU W JĘZYKU ANGIELSKIM

MINIMALISM AS A CREATIVE METHOD

Considerations on the essence of minimalism as a narrowly understood phenomenon should not search so much for a concrete movement or style but, rather, the general characteristic of many individual stances, exercised by creative people who share the same view on the role and essence of architecture in relation to the human being and his environment. Such a characteristic will reveal a variable distribution of accents and creative pursuits. Certainly, the circle of architectural minimalists may embrace a group of architects who are not linked with any doctrine, abstract ideology or, even, a manifesto. Refraining from the question whether the use of the term *minimalism* in describing the discussed stance is grounded at all, one should remember that in the majority of cases an architect does not identify himself with any minimalist trend or manifesto; instead, he realises a certain characteristic set of values in his work. Consequently, minimalism appears to be one of the methods of architectural expression, a kind of creative convention.

The minimalist world view is not a set of normative imperatives but, rather, a proposal to acknowledge the simple perfection of objects and phenomena, which means: their beauty. The evaluative basis of perfection is the consonance between a form and the purpose which can be achieved, provided a piece contains only the repertoire of indispensable relations and qualities. Every redundant element disturbs the perfect condition, creating surfeit, while each shortage renders the piece discordant with its aim. Certainly, the evaluation by consonance is formulated from the perspective of human cognition. The moment of perfection is not a strictly abstract condition but in each case is a pursuit for the balance between the input conditions of natural and cultural environments, the needs of a user and feasibility (e.g. technology). In such an approach, architecture is not the free creation of novelties but, rather, the discovery and consolidation of the most valuable and most needed elements in a new form, which creates the environment for human life. Therefore, the basis for the assessment of minimalist architecture is not so much its efficiency as the carrier of any values and/or information whatsoever, but only a subjective feeling of consonance, experienced by an individual user.

The notion of the essence of the matter is crucial in the discussion on minimalism. Simplifying the issue, the notion speaks only about the general traits of things, shared by all the things of the same genre, which means: subordinated

³⁷⁸ *Ibidem*, s. 343.

to this notion. All the remaining features (qualities, quantities and relations) of a given thing are of a unique character and belong to and characterise only this singular, individual being. Thus, the essence of the matter is the set of necessary and simultaneously sufficient traits, which determine that a being is, say, a horse, a man or a tree. The minimalist attitude sees its most important issue in the establishment of the minimum number of both necessary and sufficient traits which deem a thing as unequivocally corresponding to its subordinating notion. This by no means implies subtraction and reduction, which have so often been ascribed to minimalism. As a matter of fact, the aim here is to eliminate redundant qualities and retain only the necessary ones; thus, minimalism is the quest for the moment of balance (no reduction) between the crucial, notional traits of a given thing and its real representation. The realisation of only indispensable traits of an object, also in architecture, leads to the principle of the means and the avoidance of both overabundance and shortage. The overabundance is irrelevant for the pursued aim, while any shortage renders the entire effort senseless, because the pursued essence of the whole endeavour of seeking the essence has not been achieved.

The minimalist stance rather pertains to the classical paragons of beauty in art and architecture; therefore, as a general world view, it cannot be decisively ascribed to an autonomous style of movement. On the other hand, however, this notion has been modified or adjusted to contemporary tendencies. The awareness of environmental relations and multifarious links in contemporary architecture has shifted the template of perfection from the objectively determined (as e.g. in the renaissance) to the subjective attempts of its formulation, according to individual experience. Wide contextuality requires the comprehensive approach in the design and assessment of architecture. Contemporary minimalism has moved even further towards an individualised approach, therefore, consonance of solutions is no longer evaluated with regard to the exemplary vision of perfection but has been relativised with regard to the human being, site and function. The contemporary shift from idealistically understood space to its multi-sensual and subjective perception finds its counterparts both in the creator-work relation and in the increased importance of the receiver's sensations.

It is advisable to consider the minimalist method for creation through the prism of the complexity of relations between a creator and his oeuvre, instead of treating it as a set of ready-made recipes and elements of the design language. The effort of a minimalist concentrates on such a stance because the sensual perception is the prime factor of cognition. It is noteworthy that the declarations of architects refer rather to actual reality than to its ideal concept. Basically, a creative process goes through three stages, which are: a real, sensual experience of reality, the extreme generalisation of an experience, grasped in notions, which permits the singling out of the essence of a given thing, phenomenon and process, and, finally, the actualisation of the notion in the new output, using only the necessary and sufficient qualities, relations and means. If processes of this type can be applied to creation in general, then minimalism will be characterised by an extreme and categorical

approach in its second and third stages. Thus, the essence of the minimalist quest will be its attempt at the transfer of the notional perfection onto a real object or arrangement. Each notion accommodates the definition of the essence of a given thing. Therefore, the point at which the necessary values of a given thing are achieved, while all the redundant elements are eliminated, is the point in which this thing reaches perfection. The endeavour to grasp this point intellectually, with a simultaneous effort to encapsulate it in a created work as much as possible, reflects the perfection-seeking stance of a minimalist. Moreover, the category of consonance demands the most holistic approach possible in the designing process, especially with regard to the environmental aspect. No abstract and/or arbitrary aspect of the project, additionally disconnected with a real site, can determine the accuracy of adapted solutions. The minimalist method must presuppose a thorough and multi-faceted analysis of input conditions and needs, concerning both notions and sensations. Only then is architecture able to achieve the status of suitability to a given time and place from the human perspective. This strict dependence of architecture on environmental conditions leads to unrepeatable, and thus original, solutions each time; moreover, it becomes a preventive from any uniforming tendencies while seeking perfection.

The quest for the simplest but the most perfect solutions serves to actualise only those aspects which are important for a project. Therefore, the trait of simplicity should not be considered the ultimate goal of minimalism. It rather is the most suitable tool, facilitating the concentration on important elements, at the stage both of design and final reception. In such a sense, a simple object is not only visually homogeneous and structurally uncomplicated but, also, constructed with only the necessary and indispensable features in such a way which saves the notional essence of the object.

The notion of "importance" is related to the conviction that it is possible to attach certain architectural qualities, often very general, to certain activities or functions. Therefore, one can see readable references to the possibly extreme generalisation of spatial patterns in minimalism, coming from both created (cultural) and natural environments. The vertical volume of the church in Nový Dvůr corresponds to the European sense of the sacral in space, rooted in the Middle Ages, while the Swiss thermal spa in Vals emanates with a sensual complexity akin to natural forms, despite the use of simplified formal means. It is noteworthy that the minimalist approach does not consider it important whether these models are deciphered, recognised and concretised by the viewer. It is only the sensual perception which matters and a model only facilitates precise decisions in designing. The model is so generalised that it no longer is a quotation readable for the receiver from a given culture, making references to feelings common to the whole of mankind. In this sense, the symbolic layer of a work is deprived of its role in minimalism, compared to, for example, architectural post-modernity.

Amidst many a view on the relation between art and the world which surrounds it, from naive mimesis through objectless abstraction free from any real elements, contemporary minimalism is an intermediate trend. It is close to the thought reassumed

in the Aristotelian spirit among such contemporary German and Scandinavian aestheticians as B. C. Heyl (1952) and R. Ekman (1960). “Art derives from the material which reality provides yet in a generalised form.”³⁷⁹. In such an approach, narrowly understood minimalism means the architecture of perfect generalisations of reality.

³⁷⁹ Tatarkiewicz, Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, [*The History of Six Notions*.] Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2006, p. 343.

5. ZAKOŃCZENIE

5.1. PODSUMOWANIE

W rozprawie podjęto próbę usystematyzowania zarówno znaczenia terminu, jak i wiedzy o samym zjawisku minimalizmu w architekturze współczesnej. Została ona oparta na analizie wybranych aspektów i indukcyjnym wnioskowaniu oraz elementach krytycznej interpretacji.

Zjawisko minimalizmu jest tematem wielu publikacji z zakresu teorii sztuki, głównie sztuk wizualnych, ale już wstępny przegląd literatury wykazał niedostatek uogólniających opracowań teoretycznych o charakterze naukowym z pola teorii i krytyki architektury, zwłaszcza w języku polskim. Stwierdzono dużą przewagę wydawnictw albumowych o niesprecyzowanym statusie metodologicznym i niezdefiniowanych kryteriach klasyfikacji minimalizmu w architekturze, eksponujących jego aspekt wizualny. Ze względu na fakt, że pierwsze próby opisu zjawiska na polu architektonicznej teorii i krytyki miały miejsce dopiero pod koniec lat 80. oraz nieodmienne wiązanie minimalizmu ze sztuką amerykańskiej neoawangardy lat 60., przegląd ścisłych ujęć definicyjnych rozpoczęto od pola teorii i historii sztuki. Pozwoliło to na określenie genezy i pierwotnego znaczenia samego terminu, ale także na uznanie, za Philipem Ursprungiem, autonomicznego charakteru *minimal artu*, który ograniczał się w ścisłej definicji właściwie jedynie do nowojorskiej sztuki lat sześćdziesiątych. Jednak jako element szerszej tendencji minimalizm wywarł duży wpływ na dalszy rozwój sztuki oraz architektury, a z czasem zarysował się coraz bardziej interdyscyplinarny i nieprecyzyjny charakter samego pojęcia, które przeniknęło do sztuk innych niż tylko wizualne, a także do życia codziennego. Szczegółowa analiza ujęć teoretycznych pojęcia minimalizmu na polu architektury współczesnej wykazała jeszcze większą rozpiętość i niejednoznaczność jego definicji oraz zakresu czasowego obejmowanych zjawisk. Z tego względu wysunięto w pracy postulat kwestionujący zasadność bezpośredniego, prostego odnoszenia współczesnego znaczenia pojęcia minimalizmu do zjawisk historycznych poprzedzających lata osiemdziesiąte w architekturze oraz konieczności zawężenia znaczenia terminu na przedmiotowym polu do trzech zasadniczych postaci. W szerokim ujęciu pierwszym objęło ono wszelkie tendencje redukcji estetycznego wyrazu w architekturze całego XX wieku. Drugie ujęcie odnosiło się do zaobserwowanego zarówno w krytyce architektonicznej jak i codziennym języku zastosowania terminu jako orzecznika oceny estetycznej, w tym przypadku subiektywnego sądu o wyglądzie obiektu lub przedmiotu. Wydaje się, że to wyszczególnienie miało charakter nowości, jako że w poddanych analizie materiałach nie natrafiono na jednoznaczne sformułowane opisu takiego zastosowania przedmiotowego pojęcia. W znaczeniu szczegółowym minimalizm został ujęty jako nazwa dla rodzaju postawy światopoglądowej osobowości twórczej, której charakterystyczne cele realizowane są przy zastosowaniu charakterystycznego zespołu jakości architektonicznych. Poczynione rozróżnienie pozwoliło na dalsze oddzielenie

tych nieprzystających, zdaniem autora, zakresów znaczeniowych, dla których jedynym elementem łączącym jest kryterium wizualne, czyli w skrócie prosty wygląd. Na podstawie przyjętego rozróżnienia możliwe stały się dalsze rozważania nad minimalizmem jako postawą związaną z charakterystyczną metodą twórczą bez wikłania się w rozpiętość klasyfikacyjną ogólnych kryteriów pozostałych ujęć. Następnym etapem pracy była analiza relacji twórca-dzieło i odbiorca-dzieło. W celu przejścia od części teoretycznej do praktyki architektonicznej sformułowano zbiór badawczy, na który złożyły się dane niemal osiemdziesięciu obiektów. Jako główny warunek wstępnego doboru przyjęto uproszczone kryterium klasyfikacji z uwagi na jakości wizualne architektury, adekwatne zarówno dla obiegowego ujęcia minimalizmu jak i uwzględniające szersze z proponowanych trzech definicji pojęcia. Było to podyktowane chęcią wstępnej obiektywizacji zakresu zbioru i dawało szansę na przynajmniej częściowe uniknięcie apriorycznego doboru przykładowych obiektów pod założone tezy. Warunkiem o charakterze technicznym była dostępność materiału. Zebrane następnie dane, pochodzące głównie z przeglądu wybranych tytułów specjalistycznej prasy zagranicznej i krajowej, objęły dokumentację fotograficzną, dostępne uproszczone schematy układów i struktur, deklaracje twórców, krytyczne interpretacje uzupełnione niejednokrotnie przez domniemania badawcze dotyczące poszczególnych obiektów. Szczególną wartość dla niniejszej pracy miały pojawiające się w analizowanych publikacjach jednoznaczne oceny jakościowe wykraczające poza postrzegane wzrokowo aspekty architektury. Miały one nierzadko charakter odczuć i wrażeń uformowanych już w ramach struktur pojęciowych. Porównanie deklaracji twórców, po ich uzupełnieniu o fragmenty wybranych wypowiedzi szerzej charakteryzujących ich pracę, pozwoliło na wykazanie niejednorodności – aczkolwiek z zarysowaną przewagą jednej z postaw twórczych w obrębie zbioru. W trakcie analizy relacji odbiorca-dzieło kierowano się na tym etapie intencją maksymalnej możliwej obiektywizacji, rozumianej jako odejście od ściśle subiektywnych interpretacji autora rozprawy. Dlatego wyodrębnione z artykułów krytycznych oceny jakościowe zostały poddane ujęciu statystycznemu, które poszerzono o budowę struktury ich istotności. Na podstawie analizy stwierdzono obecność w krytyce architektonicznej wielu pojęć o trudno definiowalnym znaczeniu. Jednak ze względu na empiryczne źródło pochodzenia oraz dyskursywny, czyli minimalizujący w możliwym stopniu przypadkowość, charakter tych wypowiedzi, uznano zasadność i konieczność uwzględnienia ich przydatności w dalszych rozważaniach. W ocenie autora dane z przeglądu deklaracji twórców i badań empirycznej postawy odbiorcy w stosunku do dzieła okazały się niewystarczające dla sformułowania jednoznacznych kryteriów klasyfikacji obiektu architektury minimalistycznej, pozwoliły jednak na wykazanie, że kryterium wyglądu jest niezadowalające i niewystarczające przy próbach pogłębionej analizy.

Aby w zadowalający sposób wypełnić założenia celów postawionych na wstępie rozprawy, konieczne było uzupełnienie analizy o interpretację, która stanowiła próbę uargumentowanego wyjaśnienia zjawisk. Nieprzydatność wizualnego kryterium klasyfikacji udowodniono za pomocą zarysu czterech tendencji twórczych

zaobserwowanych w zbiorze. Następnie, poprzez pryzmat m.in. kategorii istoty i formy pojęciowej, odpowiedniości, doskonałości, prostoty, oryginalności, stosunku do człowieka i rzeczywistości, interpretacyjnej charakterystyce poddana została koncepcja minimalizmu jako postawy światopoglądowej, której hierarchia wartości jest realizowana w sferze relacji między twórcą a dziełem. Ostatecznie w ramach syntezy stanowiącej podsumowanie zarówno części analitycznej, jak i interpretacyjnej zarysowany został uogólniony opis minimalizmu jako metody twórczej w architekturze współczesnej.

W strukturze przeprowadzonego wywodu zauważalny jest być może większy nacisk położony na sferę językową dyskusji o architekturze, niż na próby uzyskania ściśle empirycznej wiedzy o zjawisku minimalizmu. Dlatego bardziej zasadna wydaje się nie jednoznaczna i ostateczna odpowiedź na pytanie, czym jest zjawisko minimalizmu samo w sobie, lecz co znaczy w obrębie współczesnej krytyki i teorii architektury słowo minimalizm. Niniejszą rozprawę należy więc traktować jako kolejny głos w ramach toczonych dyskusji. Przyjęta w pracy perspektywa badawcza nie służyła jednak budowaniu nowych powiązań, zależności i rozszerzaniu znaczeń, lecz ich uściśleniu i poszukiwaniu różnic między elementami należącymi już kulturowo do zbioru pojęcia. Zabieg ten nie miał na celu kwestionowania szerszych ujęć, lub wyboru jedynie słusznej interpretacji, lecz zwrócenie uwagi na wielość i różnorodność, a czasem nieprzystawalność, zjawisk i wydarzeń objętych tą samą kategorią minimalizmu. Język, także teorii i krytyki architektury, jako obszar kultury podlega ciągłym przeobrażeniom i byłoby może w dobie przewagi poststrukturalnej metody naiwnością przekonanie o możliwości, słuszności i konieczności formułowania ostatecznych i jednoznacznych definicji. Jednak kategoryzowanie pojęciowe jest jednym z podstawowych elementów poznania, a na przykładzie wielu poziomów znaczeń specjalistycznego na przedmiotowym polu pojęcia minimalizmu, wykazano jego wątpliwą przydatność w klasyfikacji, która jest też częścią rozumienia architektury. Koncentracja wysiłku na wykazaniu autonomii minimalizmu jako metody twórczej związanej ściśle z charakterystycznym światopoglądem nie neguje więc szerszych ujęć definicyjnych, lecz przyczynić się ma do zwiększenia wiedzy o złożoności zjawiska oraz jest sugestią zachowania postawy sceptycznej wobec jego uproszczonych ujęć klasyfikacyjnych.

Jak wspomniano, w obliczu spektrum zjawisk objętych terminem minimalizm skupiono się raczej na dowodzeniu ich różnic, niż odkrywaniu nowych zależności. Omówienia wybranych aspektów zostały ograniczone więc do niezbędnego minimum, a możliwe jest, że niektóre nie znalazły w pracy reprezentacji. Ten stan rzeczy dotyczy na przykład świadomej rezygnacji ze stosunkowo często spotykanych w dostępnych opracowaniach szerszych odniesień kulturowych, lub nawiązań do historii architektury wykraczającej poza wiek dwudziesty. Dlatego w pracy nie poszukiwano m.in. związków współczesnego minimalizmu z postawami światopoglądowymi zakorzenionymi w kulturach dalekowschodnich i zrezygnowano z prób budowania zestawień obiektów współczesnych z ich domniemywanymi ideowymi poprzednikami.

Związane jest to zarówno z przyjętym zakresem rozprawy, jak i dążeniem do unikania pobeżnych, przypadkowych i nieuprawnionych przyporządkowań lub powtórzeń stereotypowych sądów. Poszukiwania tego typu relacji wymagają co najmniej znajomości danego kontekstu kulturowego oraz pogłębionej metodologii wykraczającej poza rozpoznawanie nawiązań formalnych, metaforycznych paralel lub formułowanie znaczeniowych skojarzeń.

5.2. STWIERDZENIE ŚLUSZNOŚCI PRZYJĘTYCH TEZ

W świetle przeprowadzonej analizy, wyodrębnienia trzech znaczeń pojęcia minimalizm i sporządzonej charakterystyki metody twórczej możliwe jest zajęcie stanowiska wobec słuszności sformułowanych na wstępie pracy tez.

1. Teza pierwsza, w brzmieniu: „obiekt architektury minimalistycznej jest wyrazem dążenia do zmaterializowania w dziele charakterystycznej postawy światopoglądowej twórcy” może być rozpatrywana na dwóch poziomach. W ujęciu ogólnym niezbędne jest odniesienie się do kwestii, czy dzieło sztuki w ogóle stanowi jakąś formę wyrazu światopoglądu osobowości twórczej oraz określenie, w jakim stopniu dzieło architektury jest przynależne do obszaru sztuki. Kompetentne rozstrzygnięcia tych kwestii pozostają poza możliwościami i zakresem pracy i są przedmiotem rozważań estetyki nad ontologią dzieła sztuki. W związku z tym koniecznością było sformułowanie wyjściowych założeń apriorycznych, którymi stały się przyjęcie proponowanego przez Ingardena ujęcia dzieła architektonicznego jako dzieła sztuki oraz twierdzenia Danto i Kieresia o relacji między dziełem sztuki a rzeczywistością. Aspekty te zostały poruszone w pierwszych akapitach rozdziału 3.2.

By rozstrzygnąć o zasadności szczegółowej treści tezy posłużono się wstępnym wyodrębnieniem trzech głównych zakresów znaczeniowych terminu minimalizm, z których ostatnia służyć miała uniezależnieniu minimalizmu jako postawy twórczej od nieprzydatnego w klasyfikacji kryterium wizualnego. W ramach tak przyjętych założeń skoncentrowano się na wyodrębnieniu postawy twórczej charakterystycznej dla minimalizmu w znaczeniu szczegółowym i poszukiwaniom jej przejawów w dziele. Było to przedmiotem rozważań rozdziałów 3.2.1. oraz 4.2. Sformułowana została ogólna opisowa charakterystyka postawy minimalistycznej w znaczeniu szczegółowym, nie tyle w postaci jednoznacznych kryteriów, co hierarchizacji wartości i stosunku osobowości twórczej do rzeczywistości. Zauważając, postawa ta charakteryzuje się dążeniem do prostej doskonałości ujmowanej w indywidualnej percepcji, poszukiwaniem istotnych wartości kontekstu środowiskowego i postrzeganiem piękna w odpowiedniej relacji między obiektem a jego formą pojęciową. Zaobserwowano korelację między postawą reprezentowaną w warstwie deklaratywnej a architektoniczną istotą dzieła, zwłaszcza na przykładzie różnic między postawą minimalistyczną a czterema tendencjami zarysowanymi w rozdziale 4.1. Powyższe obserwacje pozwalają na pozytywną weryfikację założeń tezy pierwszej.

2. Teza druga została przedstawiona w postaci: „możliwe jest określenie charakterystyki minimalistycznej metody twórczej”. Pojęcia metody nie należy traktować w tym przypadku jako skatalogowanej procedury projektowej gwarantującej osiągnięcie danych rezultatów, gdyż takie jego sformułowanie jest zadaniem niewykonalnym. Metodę minimalistyczną znamionuje złożoność relacji w sferze twórca-dzieło. Jej charakterystyka przyjęła formę opisu, w którym kryteria jakościowe nie tyle uprawniają do wydania sądu klasyfikującego daną relację twórca-dzieło jednoznacznie po stronie minimalizmu, co pozwalają na umiejscowienie jej na pewnej skali. Metoda minimalistyczna, jako specyfika zależności między twórcą a dziełem, została także ściśle powiązana z postawą światopoglądową osobowości twórczej. Nie wyczerpując charakterystyki należy zaznaczyć, że jest to podejście analityczne, krytyczne, kontekstowe, całościowe i uogólniające oraz skrajne w dążeniu do stanu rozumowo ocenianej odpowiedniości. Podejmuje kategorię doskonałości i zagadnienie percepcji architektury z perspektywy indywidualizmu i subiektywizmu. Rozważania potwierdzające prawdziwość tezy drugiej znalazły rozwinięcie w rozdziale piątym.

3. Więcej niejednoznaczności przynosi próba weryfikacji tezy trzeciej w brzmieniu: „czynnik estetyczny (wizualny) jest niewystarczający dla osiągnięcia jakości minimalistycznej w obiekcie architektonicznym”, które zostało uzupełnione uściśleniem „o jakości obiektu architektury minimalistycznej decydują kryteria pozawizualne”. Jak wspomniano w pracy, trudności przysparza sformułowanie wyczerpującej i zamkniętej charakterystyki jakościowej obiektu minimalizmu z perspektywy odbiorcy dzieła. Wiele jakości architektury ścisłego minimalizmu jest rozpoznawalnych we wzorcach zarówno naturalnych jak i tych o genezie kulturowej. Redukcyjne i nieuprawnione, a może nawet naiwne, byłoby przedstawienie zbioru poszczególnych jakości, takich jak m.in. prostota, spokój lub cisza, jako warunków koniecznych i przynależnych jedynie minimalizmowi. Podaje to w wątpliwość zasadność zastosowania w tezie pojęcia *jakości minimalistycznej*. Dodatkowo twierdzenie o obiekcie minimalizmu w znaczeniu szczegółowym prowadzi do automatycznego powiązania go zarówno z metodą jak i postawą twórczą. Oznacza to, że w świetle przeprowadzonych analiz, nie jest możliwe wnioskowanie o obiekcie minimalizmu bez odwołania do charakteru sfery relacji twórca-dzieło.

Należy mieć na uwadze, że istotnym założeniem tezy było stwierdzenie, że jakości wizualne architektury nie przesądzą o jej minimalistycznym charakterze. W uściśleniu pojęcie czynnika estetycznego w brzmieniu tezy ograniczone zostało do wrażeń odbieranych za pomocą zmysłu wzroku, które są uznawane tylko za jeden z elementów składowych we współczesnym ujęciu złożoności doświadczenia estetycznego. Przeprowadzona w rozdziale czwartym analiza uzupełniona o interpretację w części 4.1. pracy wykazała jednoznacznie, że wyizolowane kryterium wizualne nie może pełnić roli warunku wystarczającego w klasyfikacji obiektów minimalizmu w znaczeniu szczegółowym. Znajduje to potwierdzenie w wielości postaw i różnorodności celów twórczych w obrębie poddanego analizie zbioru. Udowodniono także, że dążenie do uzyskania specyficznej charakterystyki wizualnej nie plasuje się pośród istotnych celów minimalizmu. Nie zmienia to jednak faktu, że otwarte pozostaje

pytanie, na ile prosty wygląd jest warunkiem koniecznym w klasyfikacji obiektu minimalizmu. Na podstawie przeprowadzonego wywodu można więc mówić jedynie o uprawdopodobnieniu tezy trzeciej.

Należy podkreślić, że dwie z powyższych tez można uznać za udowodnione, a trzecią za uprawdopodobnioną, jedynie przy tymczasowym zawężeniu zakresu znaczeniowego terminu *minimalizm* do proponowanej w rozdziale 2.1.4. definicji szczegółowej.

5.3. WNIOSKI

Na wstępie formułowania wniosków końcowych zasadne jest odniesienie do stopnia realizacji założonych celów pracy.

1. Kluczowa dla rozumienia i przedstawiania zjawiska minimalizmu jest wiedza o rozpiętości znaczeniowej samego terminu. Jedynie wraz z określeniem jego definicyjnego zakresu możliwe jest umiejscowienie minimalizmu na tle architektury współczesnej. W znaczeniu szerokim, obejmującym wszelkie tendencje redukcji estetycznego wyrazu w architekturze XX wieku, termin *minimalizm* jawi się jako ogólna ocena jakości wizualnych współczesnej architektury pozbawionej elementów o jedynie dekoracyjnej funkcji. W ujęciu szczegółowym minimalizm jawi się jako autonomiczna metoda twórcza stanowiąca rodzaj syntezy współczesnych nurtów i klasycznych ujęć architektury.

2. W pracy został zrealizowany cel, jakim było sporządzenie charakterystyki minimalistycznej postawy twórczej oraz opis specyfiki związanej z nią metody twórczej.

3. Stwierdzono, że nie jest możliwe wyodrębnienie jednoznacznego zbioru kryteriów jakościowych dzieła architektury minimalistycznej bez odwołania się do relacji twórca-dzieło. Ponadto nie natrafiono w literaturze na zadowalające próby szerszego ujęcia tego typu kryteriów. Wykazano, że uproszczone kryterium wizualne jest zawodne przy pogłębionej analizie dzieła i z tego względu nie może stanowić warunku wystarczającego w klasyfikacji minimalizmu w znaczeniu szczegółowym proponowanym w rozprawie.

4. Ze względu na złożoność i zakres zjawisk i wydarzeń obejmowanych terminem *minimalizm* zasadne, a nawet konieczne, jest zawężanie definicji jego różnych znaczeń. Zaproponowany w rozprawie autorski podział na trzy zasadnicze sposoby pojmowania minimalizmu, w zależności od roli aspektu wizualnego, pozwolił na sporządzenie analizy i charakterystyki postawy minimalistycznej, której dążenia wykraczają poza uzyskanie prostego wyglądu architektury. Ponadto aspektem o charakterze nowości i dużej wadze dla przeprowadzonego wywodu było zaobserwowanie i zdefiniowanie funkcjonowania zarówno w języku krytyki, jak i mowie codziennej, przymiotnika minimalistyczny jako subiektywnego orzecznika oceny jakości wizualnych obiektów. Nieuściślony sąd o minimalistycznym charakterze

danej postawy, zjawiska, obiektu bądź przedmiotu prowadzić może do dalszego wzrostu nieporozumień w dyskusji nad minimalizmem.

5. Możliwe jest wykazanie autonomii minimalistycznej postawy twórczej w odniesieniu do charakterystyki stylowej architektury modernistycznej, a także sztuki *minimal art*. Analogie w wyglądzie pozostają niepodważalne, jednak zarysowano także istotne różnice w dążeniach twórczych i hierarchii wartości w obrębie powyższych trzech zjawisk.

6. Wykazana została ścisła zależność między sferą praktyczną a warstwą teoretyczną minimalistycznej postawy twórczej. Odejście od aksjomatu prostego wyglądu architektury minimalistycznej pozwoliło na ukazanie złożoności relacji twórca-dzieło z perspektywy przedmiotowej postawy. Proponowane wyjaśnienia mogą stać się przydatne w dydaktyce przedmiotu teoria architektury, a także w formułowaniu praktycznych postaw w projektowaniu.

Przegląd wywodu przynosi także pewną liczbę wniosków dotyczących samego zagadnienia minimalizmu, wykraczających poza założone cele.

7. Kryterium wyglądu, mimo iż może być ważne we wstępnej selekcji i kategoryzacji, jest niezadowalające i niewystarczające przy próbach pogłębionej analizy architektury minimalistycznej. Prowadzi ono do zebrania w obrębie jednej kategorii wielu różniących się, a czasem przeciwstawnych intencji i dążeń twórczych. Prawdopodobne jest, że wniosek tego typu można rozszerzyć na całą krytykę i teorię architektury współczesnej.

8. Należy zaznaczyć, że zaproponowany w pracy podział definicyjny kategorii minimalizmu związany jest z zaobserwowaną nieprzystawalnością przedstawionych zakresów jej znaczeń. Nie jest więc możliwe jednoznaczne określenie, czy przynależność danego przedmiotu do kategorii objętej definicją zawężoną implikuje przynależność do którejkolwiek z dwóch pozostałych definicji. Mimo że obiekty spełniające kryteria definicji minimalizmu w znaczeniu szczegółowym w ogromnej większości przypadków należeć będą także do zbioru określonego definicją minimalizmu jako ogólnej tendencji estetycznej oraz zbioru przedmiotów, w stosunku do których możliwe jest zastosowanie terminu minimalistyczny jako sądu o wyglądzie, nie jest możliwe stwierdzenie, czy taki stan rzeczy dotyczyć będzie wszystkich obiektów objętych definicją szczegółową. Dlatego przyporządkowania poszczególnych elementów należy formułować dla każdej z proponowanych definicji rozdzielnie.

9. W trakcie pracy zarysowała się niemal samorzutnie problematyka zasadności zastosowania samego słowa *minimalizm* w odniesieniu do zaproponowanej w rozprawie jego szczegółowej definicji. Wykazanie autonomii przedmiotowej postawy oraz przynajmniej częściowe uniezależnienie klasyfikacyjne od szerokiego kryterium wizualnego stwarzało pokusę poszukiwania nowej terminologii. Możliwe, że taki zabieg pozwoliłby uzyskać większą przejrzystość wywodu, jednak w szerszej perspektywie, z powodu ugruntowania pojęcia na polu teorii i krytyki architektury, wiązałoby się z ryzykiem pogłębienia terminologicznych niejasności w obrębie rozważań nad minimalizmem.

10. Minimalizm jako postawa twórcza w kontekście stosunku do rzeczywistości nie ma charakteru nowości, jako że aspekt istoty rzeczy towarzyszy rozważaniom o sztuce już od czasów klasycznych. Jednak minimalistyczna metoda twórcza stanowi syntezę klasycznych ujęć architektury jako miejsca i statycznej budowli oraz współczesnych tendencji wielozmysłowego postrzegania przestrzeni, subiektywności poznania oraz środowiskowej złożoności. Operowanie najbardziej podstawowymi, przez to tradycyjnymi jakościami architektonicznymi stanowi o jej autonomii w odniesieniu do głównych, postępowych nurtów współczesnej architektury.

11. Nie jest możliwe przypisanie minimalizmu jako stałej metody twórczej danego architekta. W odniesieniu do każdego obiektu konieczne jest rozstrzygnięcie na nowo relacji twórca-dzieło-odbiorca ze szczególnym uwzględnieniem wyjściowych warunków środowiskowych. Ponadto o ile postawę minimalistyczną charakteryzuje przyjęta hierarchia wartości, o tyle ważniejsza jest konsekwencja w ich urzeczywistnianiu niż deklaratywne przyporządkowanie własnej twórczości do minimalizmu.

12. Metoda interpretacji poprzez dobór skojarzeń, architektonicznych cytatów z historii i budowy ciągu zależności przyczynowej między okresami historycznymi jest w przypadku minimalizmu zawodna, gdyż nie odnajdujemy w nim dążenia do zawarcia w architekturze znaczeń symbolicznych, lecz jedynie budowanie realnego środowiska. Trudno jest także jednoznacznie poszukiwać jednoznacznej genezy postawy, której fundamenty są tak głęboko zakorzenione w kulturze.

13. Redukcjonizm architektury minimalistycznej jest obiegową opinią, która uzyskała w języku krytyki status fałszywego aksjomatu. Pojęcie redukcjonizmu pojawia się więc albo jako opis reakcji na doświadczenie, w którym stan rzeczywistości kształtowanej przez minimalistę odbiega od stanu spodziewanego, oczekiwanego przez odbiorcę, albo występuje jako kolejny niefortunny skrót służący opisowi struktur złożonych z niewielkiej liczby elementów lub charakteryzujących się brakiem dekoracyjności.

14. W wyniku ścisłej kontekstualności i twórczego dążenia do środowiskowego dopasowania obiekt architektury minimalistycznej w znaczeniu szczegółowym uzyskuje unikatowy charakter. Stoi to w sprzeczności z jakimikolwiek stylistycznymi tendencjami unifikującymi.

15. W dobie dominacji kultury obrazu programowa obojętność w stosunku do kategorii spektakularności i formalnej efektywności wydaje się stanowić o niemożliwości uzyskania przez minimalizm szerszego społecznego uznania.

Przeprowadzone badania pozwalają także na sformułowanie kilku konkluzji o szerszym charakterze oraz zarysu możliwych kierunków dalszych badań.

16. Spektrum wartości minimalizmu, zwłaszcza ścisła kontekstualność, całościowość i samoograniczenie indywidualnej ekspresji, może stać się podstawą do sformułowania jednego z wzorców zasługujących na wdrożenie w dydaktyce przedmiotu projektowanie architektoniczne. Konieczna jest jednak świadomość

ograniczeń minimalistycznej metody oraz odejście od wizualnej perspektywy oceny minimalizmu.

17. Nie wydaje się możliwa zadowalająca ocena i interpretacja architektury współczesnej bez odwołania do relacji twórca-dzieło. Wnioskowanie na podstawie samych własności dzieła, w oderwaniu od warstwy deklaratywnej, prowadzić może do pominięcia istotnych aspektów architektury. Mimo że interpretacja w układzie twórca-dzieło-odbiorca-kontekst nie gwarantuje w żadnym wypadku wyników zobiektywizowanych, pozwala jednak na minimalizowanie ryzyka pomyłki i generowania fałszywych wniosków.

18. Obecna tendencja przekazywania informacji o architekturze opiera się na eksploatacji jej warstwy wizualnej, stąd – będąc elementem kultury obrazu – prowadzi do wzrostu wartości *efektu wizualnego* (już nawet nie jest to intencja wzbudzenia intelektualnych skojarzeń, które były celem okresu postmodernistycznego w architekturze). Proces ten wpisuje się w szerszy nurt obecny w sztuce współczesnej po drugiej wojnie światowej, a jego wpływ na kształtowanie i dydaktykę współczesnej architektury jest tematem wartym podjęcia w badaniach.

19. Kolejnym szerszym aspektem, w pracy jedynie zarysowanym, jest specyfika języka krytyki architektonicznej. Możliwe jest wyodrębnienie co najmniej dwóch płaszczyzn. W ujęciu empirycznym na część krytyki obiektu architektonicznego składa się ujęty w strukturę pojęciową zapis złożoności relacji między dziełem a odbiorcą. Ze względu na wzrastającą świadomość wielozmysłowego odbioru przestrzeni architektonicznej możliwe jest, że podjęcie – analogicznej do proponowanej przez Gołaszewską w badaniach nad zjawiskami estetycznymi – próby katalogowania znaczeń pojęć języka krytyki, np. w postaci słownika, mogłoby być przydatne w analizie jednostkowej obiektu, jak i szerszej klasyfikacji architektury. Drugim z rysujących się aspektów jest próba odpowiedzi na pytanie, jak charakter krytyki wpływa, w kontekście wzrastającego cywilizacyjnego znaczenia przepływu informacji, na kształtowanie obrazu oraz zmian we współczesnej architekturze. Mowa tu na przykład o tworzeniu tzw. systemu architektonicznych „gwiazd” i jego wpływie z jednej strony na budowanie tożsamości i medialnej atrakcyjności poszczególnych miast, a z drugiej na proces globalizacji i unifikacji ich przestrzennego wyrazu.

Minimalizm w znaczeniu postawy twórczej uwalnia architekturę od prymatu takich pojedynczych jakości, jak perfekcja funkcjonalna, ekspresja technologiczna, strukturalna, formalna, estetyczna lub semantyczna oraz od nagromadzenia, natłoku efektownych elementów współczesnego języka architektonicznego. Prostota minimalizmu przywraca kategorię piękna w ujęciu całościowym, jest momentem doskonałej, statycznej równowagi między wszystkimi możliwymi do rozpoznania jakościami obiektu, podlega więc wszelkim ograniczeniom wynikającym z potencjału twórcy. Stanowi zaprzeczenie architektury totalnej, sterującej rzeczywistością, jest wynikiem analizy, przekształcenia i dopasowania się do zastanego świata.

W innym kontekście, ponad wiek temu, Russell Sturgis (1836–1909) na łamach *Architectural Record* stwierdził: „Wszelkie uznawane dotąd style mniej lub bardziej się

zdyskredytowały wskutek żalosnego ich nadużywania przez nasze własne pokolenie i pokolenie naszych poprzedników³⁸⁰. Czyż sprowadzanie minimalizmu do jego wizualnego aspektu nie jest tego typu nadużyciem?

Minimalizm jako nazwa dla szerokiego nurtu pozostaje kategorią otwartą, podatną na modyfikacje powiązane z dalszym rozwojem sztuki. W jej obrębie znajduje się miejsce na wiele poszukiwań twórczych pozwalających na rozszerzanie jej definicji. Autor dokładał wszelkich starań, aby konstrukcja niniejszej rozprawy miała możliwe jasną strukturę, a jej lektura mogła pozwolić na lepsze poznanie i przynajmniej częściowe wyjaśnienie istoty zjawiska minimalizmu we współczesnej architekturze.

5.4. PODSUMOWANIE ROZDZIAŁU W JĘZYKU ANGIELSKIM

CONCLUSION

The structure of this paper reveals an emphasis that is greater on the linguistic sphere in the discussion on architecture than on attempts to gain purely empirical knowledge of the phenomenon of minimalism. Therefore, the equivocal and ultimate answer to the question as to what minimalism as such is seems to be less substantial than determining what this phenomenon means for the contemporary criticism and theory of architecture. This paper should be treated as another voice in the current discussion.

1. The key factor for the understanding and presentation of minimalism is the knowledge of the semantic range of the term itself. It is only after the scope of its definition has been delimited that minimalism can be placed against the background of contemporary architecture. In the wide understanding of the term, embracing all the tendencies for the aesthetic reductionism of expression in 20th-century architecture, "minimalism" is used for the assessment of the visual quality of contemporary architecture, deprived of any elements of a purely decorative function. In a narrow approach, "minimalism" becomes an autonomous creative method, constituting a kind of synthesis of contemporary trends and classical approaches to architecture.

2. Another stipulation hereof is that it is impossible to single out an unequivocal set of qualitative criteria in an architectural piece without making references to the relation between a creator and his work. Moreover, the bibliography on this theme has not revealed any satisfactory attempts at a comprehensive approach to this type of criteria. Therefore, the paper proves that "the simplified" visual criterion is unreliable in making a deepened analysis of a piece. Consequently, this criterion cannot be a satisfactory condition for the classification of minimalism, understood narrowly throughout this paper.

3. Because of the complexity and range of phenomena embraced by the term "minimalism", the restricted definitions of its various meanings are well-grounded if not

³⁸⁰ Pevsner, *op. cit.*, s. 19.

indispensable. The writer's own proposal, where he distinguishes the three basic ways in which minimalism is interpreted, depending on the role which a visual aspect plays in defining, permits him to analyse the phenomenon and find the characteristics of the minimalist attitude, whose goals exceed the quality of a simple look of an architectural piece. Moreover, the paper reveals a new approach to the issue, crucial for the developed argumentation, namely the observation and definition of the way in which the "minimalist" adjective functions, both in critical language and everyday speech, as a determinant for the subjective evaluation of the visual qualities of a piece. Any vague judgement as to the minimalist traits of a given stance, phenomenon, architectural piece or any object may lead to a further accrual of misunderstandings in the discussion on minimalism.

4 It is possible to prove that minimalism in the narrow understanding, as defined above, is an independent creative attitude for both modernist architectural style and *minimal art*. The analogies in the visual qualities remain unquestioned; nevertheless, important differences between creative pursuits and the hierarchies of values appear within the three phenomena mentioned above.

5. The criterion of appearance, however important it may be in the initial selection and category-making, is unsatisfactory and insufficient while attempting a deeper analysis of the minimalist architecture. Using this criterion may lead to the concentration of many different and often opposite creative intentions within the same category. This conclusion can probably be applied to the entire criticism and theory of contemporary architecture.

6. The proposed definitive division within the category of minimalism in this paper is linked with the observed inaptitude of the semantic ranges presented herein. Consequently, it is impossible to determine if an object belongs to a given category; embraced by a narrow definition, it automatically belongs to any of the other two defined classes. Although the majority of objects fulfilling the criteria of the narrow definition of minimalism will also belong to the classes for which minimalism is the general aesthetic tendency and for which the term "minimalism" can be applied as the visual judgement, it is impossible to determine whether this situation will pertain to all of the objects, defined in the narrow way. Therefore, particular elements should be divided into classes individually within each of the proposed definitions.

7. In the discourse developed in this paper, there appeared the question of whether the use of the word "minimalism" in its narrow definition is grounded at all. Showing the autonomy of the author's objective attitude and the at least partial independence of his classification from the widely-understood visual criterion fostered the temptation to coin a new terminology. Possibly, the new terminology would ensure greater clarity of argumentation; however, in a wider perspective, it might also bring the threat of the risk of aggravated imprecision of the term itself because the discourse on minimalism has already had the established reading of "minimalism" in the field of architecture theory and criticism.

8. Considering its attitude to reality, "minimalism" as a creative stance is nothing new because the issue of the essence of the matter has accompanied the discourse on art

since the classical epoch. However, the minimalist method of creation is the synthesis of the classical approach to architecture, understood as a site and a static building, and of contemporary tendencies, concentrated on the multi-sensory perception of space, the subjectivity of cognition and the awareness of environmental complexity. The application of the most basic, that is traditional, architectural qualities decides upon the autonomy of this method with regard to the main, progressive trends in contemporary architecture.

9. It is impossible to ascribe minimalism as the permanent creative method of any architect. The relation: creator-work-receiver should be considered individually for each object, with particular emphasis on the initial environmental conditioning. Moreover, since the minimalist method is characterised by the adopted hierarchy of values, the consistency in their actualisation is more important than any declarations inscribing one's work into the range of minimalism.

10. The interpretation method based on the selection of associations, architectural quotations from history and the construction of the teleological order between historical periods fails in the case of minimalism because minimalism does not aim to encapsulate symbolical meanings in architecture but builds the real environment instead. On top of that, it is difficult to search for the unequivocally defined genesis of an attitude the foundations of which are so deeply rooted in culture.

11. The reductionism of minimalist architecture is a commonplace which has gained the status of a false axiom in the critical language. Consequently, the notion of reductionism either helps one to describe the reaction to such an experience, in which the condition of reality perceived by a minimalist does not meet one's initial expectations, or appears as a misfortunate abbreviation used in the description of structures, composed of only a few elements and/or deprived of any decorative traits.

12. A piece of narrowly understood minimal architecture gains a unique character thanks to its strictly context-based existence and the creative pursuit to harmonise any object with its environment. This absolutely excludes any unifying stylistic tendencies.

13. It does not seem possible to achieve a satisfactory assessment and interpretation of contemporary architecture without references to the "creator-and-his work" relation. Any conclusions made solely on the qualities of the work itself, separated from its declarative stratum, may lead to the neglect of important aspects of architecture. Although the interpretation embedded in the relation: creator-work-receiver-context can by no means guarantee objective results, it permits the reduction of the risk of error and false conclusions to the minimum.

14. The contemporary tendency to transmit information on architecture inclines to the exploration of its visual stratum only, thus this tendency, being an element of the image culture exaggerates the importance of the *visual effect* (it has even ceased to be the intention of provoking visual associations, as it was in the post-modern period in architecture). This process seems to belong to a wide stream in the contemporary art after the Second World War, and its impact on the shape and didactics of contemporary architecture might as well constitute the theme of independent study.

Minimalism understood as a creative stance frees architecture from the priority of such singular qualities as functional perfection and technological, structural, formal, aesthetic and semantic expression. It also helps architecture to get rid of accumulation and the overabundance of impressive elements of the contemporary architectural language. The simplicity of minimalism restores the category of beauty in the holistic approach and it is the moment of the perfect, static balance between all of the possibly recognisable qualities of an object, thus it is subject to all the limitations resulting from the potential of its creator. Minimalist architecture is the opposite of total architecture, which tries to control reality. Minimalist architecture results from the analysis of transformation of and adjustment to the world it encounters.

6. ANEKS NR 1 DO ROZPRAWY. KATALOG BADAWCZY

6.1. WPROWADZENIE

Niniejsza część opracowania stanowi aneks nr 1 do rozprawy doktorskiej „Minimalizm jako metoda twórcza w architekturze współczesnej na wybranych przykładach z lat 1990–2005” i jest podstawą dla części analitycznej pracy. Przedmiotem opracowania jest katalog kart obiektów architektonicznych, które, według niżej opisanych kryteriów, zostały zakwalifikowane do zbioru badawczego służącego zobrazowaniu i zobiektywizowaniu zjawiska minimalizmu w architekturze współczesnej. Zbiór badawczy, a zarazem struktura katalogu, podlegały modyfikacjom wraz z kolejnymi etapami procesu rozważań i przeformułowania znaczenia problemu wizualnego w klasyfikacji architektury współczesnej w kontekście przedmiotu rozprawy.

Materiał zgromadzony w zbiorze badawczym został wykorzystany przy opracowaniu rozdziałów 3. i 4. rozprawy.

6.2. INFORMACJE OGÓLNE³⁸¹

Zbiór podstawowy stanowi punkt wyjścia do rozważań na temat relacji między teorią a praktyką minimalizmu. Jego liczebność została ograniczona, ze względów technicznych, do wartości uznanej przez autora za dającą zobiektywizowane pole badania architektury współczesnej o wybranej charakterystyce estetycznej (wizualnej). Zakres czasowy został zawężony do lat 1990–2005 określających termin powstania fizycznej struktury budynków. Oznacza to, że nie były brane pod uwagę idee, obiekty studialne czy projekty niezrealizowane. Zakres przestrzenny ograniczony został do obszarów oddziaływania kultury łacińskiej tj. Europy (Środkowozachodniej), Ameryki Północnej i Południowej, w zakresie przedmiotowym jak i podmiotowym, tj. architektury i twórców³⁸². Doboru elementów dokonano na podstawie analizy zamieszczonych w wybranych tytułach prasy krytycznej oraz wybranych wydawnictwach albumowych fotografii obiektów architektonicznych. Analiza wstępna miała więc charakter zapośredniczony i może zostać uznana jedynie za badanie treści materiału fotograficznego, nie samej architektury. Na potrzeby pracy przyjęto jednak możliwość wyabstrahowania z treści estetycznych nośnika (fotografii) podstawowych jakości estetycznych samego obiektu. Nie można także zapomnieć, iż materiał, na którym prowadzono selekcję wstępną, nie jest rzeczywistością, jedynie opowieścią o rzeczywistości, dlatego nacechowany jest treściami nadanymi mu przez autorów poszczególnych fotografii i publikacji.

³⁸¹ Treść niniejszego punktu stanowi fragment punktu 3.1. rozprawy.

³⁸² Zakres przestrzenny i czasowy pracy został szczegółowo omówiony w punkcie 1.2. rozprawy.

W celu ograniczenia, gdyż całkowita eliminacja wydaje się niemożliwa, wpływu subiektywnych doświadczeń i stanowisk, a także intencji uzyskania możliwie zobiektywizowanego wyjściowego obrazu badanego zjawiska, przyjęto uproszczone podstawowe kryterium selekcji wstępnej materiału. Odpowiadało ono, zdaniem autora, powszechnemu rozumieniu zasady minimalizmu w architekturze. Kryterium owym była prosta forma, gdzie *forma* rozumiana była jako zmysłowo postrzegany wygląd obiektu (przedstawiony na fotografii), a *prosty* dotyczyło zasadniczo struktury formy i zostało uznane za spełnione przy występowaniu niewielkiej liczby uporządkowanych według wyraźnego schematu części³⁸³. Podstawowe elementy brane pod uwagę to charakterystyka kształtów, barw oraz faktur w obrębie całego dzieła architektonicznego. Wybrane do dalszej analizy obiekty charakteryzowały się zwartością, jednorodnością, elementarnością powyższych jakości.

Pozostałe kryteria klasyfikacyjne miały charakter techniczny. Wielkość zbioru z natury rzeczy musiała być ograniczona, dlatego liczba wybranych obiektów autorstwa danego architekta została zawężona do przykładów uznanych, na podstawie jego deklaracji własnych oraz kolejnych publikacji krytycznych, za reprezentatywne dla jego twórczości. Oczywistym warunkiem na etapie wstępnym selekcji, była dostępność materiału badawczego, zarówno fotografii jak i tekstu.

Na podstawie powyższych wyznaczników wyodrębniono zbiór dokumentacji fotograficznej 79 obiektów o wspólnej charakterystyce wizualnej. Zebrane informacje zostały uszczegółowione przez dane systematyczne obiektów, m.in. lokalizację, datę powstania, funkcję podstawową, gabaryt, osiągalne rysunki rzutów i przekrojów. Każdemu obiektowi przypisany został numer katalogowy w celu uproszczenia i przyspieszenia identyfikacji. Dane zostały uzupełnione o wybrane fragmenty dostępnych deklaracji architekta, w których poszukiwano zwerbalizowanych intencji twórczych, a także o wybrane fragmenty krytycznych opisów. Szczególnie istotne dla niniejszej pracy były jasne oceny wartościujące, odnoszące się bezpośrednio do poszczególnych dzieł jak i całego zjawiska. Najważniejsze dla wybranego opisu orzeczniki zostały wyszczególnione jako słowa kluczowe. Analizę poszerzono o wstępne obserwacje autora rozprawy, które stanowić miały uzupełnienie dla zebranych ocen własności obiektu, m.in.: charakterystyki estetycznej (wizualnej), struktury formy i jej składowych, jakości kompozycyjnych, jakości relacyjnych (wewnętrznych i zewnętrznych). W niektórych przypadkach obserwacje podsumowano postawieniem wstępnych domniemań badawczych, dotyczących warstwy znaczeniowej obiektu, warstwy intencjonalnej twórcy, relacji dzieło – odbiorca.

6.3. INDEKS ZESZYTÓW

Dobór elementów zbioru oparty został na przeglądzie roczników dwóch wybranych tytułów prasowych z zakresu krytyki architektury współczesnej, z których

³⁸³ Na tym etapie analizy przyjęto powszechne rozumienie orzecznika *prosty*, patrz: Gołaszewska Maria (red.), *Portret piękna. Studium o społecznym wymiarze wartości estetycznych*, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filozofii Zakład Estetyki, Kraków 1990, s. 9-38.

jeden miał być obrazującym zainteresowanie krytyki współczesnymi trendami architektonicznymi tytułem zagranicznym. Tu wybór padł na londyńskie wydawnictwo *The Architectural Review* należące obecnie do grupy medialnej *EMAP*. Drugi tytuł to wydawnictwo polskojęzyczne, którego przegląd miał służyć objęciu, w możliwie pełnym zakresie, wydarzeń w krajowej architekturze z przedmiotowego zakresu czasowego oraz zarysowaniu stanowiska krytyki polskiej wobec architektury o charakterze minimalistycznym. Do tej roli wybrane zostały roczniki miesięcznika *Architektura-murator* warszawskiego wydawnictwa *Murator*. Należy zauważyć, iż celem pracy nie było szczegółowe skatalogowanie treści czasopism, lecz uzyskanie materiału obrazującego w możliwie obiektywny sposób przedmiotowe zagadnienie w ilości niezbędnej do dalszej analizy. Trudności nastręczało zebranie deklaracji twórców bezpośrednio odnoszących się do poszczególnych obiektów³⁸⁴, dlatego informacje z powyższych źródeł uzupełnione zostały wybranymi fragmentami ze stron internetowych pracowni architektonicznych oraz dodatkowych publikacji, m.in.: Franco Bertoni, *Minimalist Architecture* (Dogi Spa, Birkhäuser, 2002), Lola Gómez, Susana González Torras (red.), *Minimal-Minimalism. A Historical Consideration* (Feierabend, 2003), Philip Jodidio, *Architecture Now!, Volume 2* (Taschen, 2002), Philip Jodidio, *Architektura dzisiaj* (Taschen, 2003), Gennaro Postiglione (red.), *One Hundred Houses for one Hundred European Architects of the Twentieth Century* (Taschen, 2004), a także wybranych numerów miesięcznika *DETAIL*.

Poniżej prezentowane jest tabelaryczne zestawienie zeszytów czasopism poddanych opracowaniu z wyszczególnieniem publikacji uwzględnionych w katalogu badawczym w odniesieniu do numeru pisma.

³⁸⁴ Nie dotyczy to publikacji dotyczących prac polskich architektów w magazynie *Architektura-murator*, które są zwykle opatrzone komentarzem autorskim.

Tytuł: The Architectural Review	
Wydawca: EMAP Group	
Rodzaj: miesięcznik	
Język: angielski	
Oznaczenia:	
	kolorem szarym oznaczono zeszyty poddane analizie,
•	krytyka obiektu architektonicznego uwzględnionego w analizie,
○	publikacja z przedmiotowego pola nieuwzględniona w analizie,
	brak wypełnienia oznacza zeszyt niedostępny.

ROCZNIK	Miesiąc												UWAGI
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	
1991													
1992										•			
1993													
1994		•											
1995													
1996										•			
1997	•							•				•	
1998		•						•		•			
1999	•									•	•	•	
2000							• •		• •			• • • •	
2001	•		•	•		•	•					• • •	
2002		•							•		•	•	
2003		•	•										
2004	•			•		•	•						
2005	•				•	•			• ○	• •		• • •	

Podstawową obserwacją wstępną jest niewielka reprezentacja obiektów o minimalistycznym (roboczo) wyrazie estetycznym w publikacjach z okresu pierwszej połowy lat 90. Ich liczba systematycznie zwiększa się w kolejnych pięcioletnich okresach. Nie jest możliwe określenie, czy jest to powodowane ewolucją dominujących tendencji w samej praktyce architektonicznej, czy może zmianami kierunków zainteresowań krytyki. Niemniej minimalizm z początkowego zjawiska epizodycznego urasta do rangi stałego trendu estetycznego w architekturze przełomu dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku.

Druga obserwacja dotyczy wysokiej oceny jakościowej, którą środowisko krytyki przyznaje architekturze z obszaru estetyki minimalistycznej. Od roku 2000 obiekty o zasadniczo niewielkich kubaturach i niedużym oddźwięku komercyjnym są często nagradzane lub nominowane (ostatecznie honorowo wzmiankowane) w rocznym, organizowanym przez pismo, konkursie „AR Awards for Emerging Architecture”. Dlatego w zbiorze badawczym pojawia się niewielka nadreprezentacja obiektów, których opisy krytyczne publikowane były w numerach grudniowych, zawierających wyniki konkursu. Świadczyć to może z jednej strony o ponadczasowych wartościach architektury z przedmiotowego obszaru lub z drugiej, charakteryzuje

tymczasową modę, potęgowaną, czy może nawet wywoływaną przez samonapędzający się mechanizm krytyki architektonicznej.

Tytuł: Architektura-murator												
Wydawca: Wydawnictwo Murator												
Rodzaj: miesięcznik												
Język: polski												
Oznaczenia:												
kolorem szarym oznaczono zeszyty poddane analizie,												
krytyka obiektu architektonicznego uwzględnionego w analizie,												
publikacja z przedmiotowego pola nieuwzględniona w analizie.												
Oznaczenia dodatkowe:												
w krytyka obiektu z zakresu architektury wnętrz (nieuwzględnione w analizie),												
p publicystyka z przedmiotowego pola teorii architektury.												

ROCZNIK	Miesiąc												UWAGI
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	
1991													
1992													
1993													
1994													
1995													
1996					p								
1997								w					
1998								•				○	
1999		w		•			••		•			•	
2000	•												
2001			w									•	
2002	•			w			•			w		w	
2003			••							○			
2004	•	w						•	•			•	
2005						•		•					

Na podstawie estetycznego kryterium wstępnego w analizowanym zbiorze uwzględniono osiemnaście publikacji krytycznych zamieszczonych w miesięczniku *Architektura-murator* w latach 1994–2005. Osiem z nich dotyczyło obiektów zlokalizowanych na terenie Polski, których autorami są architekci krajowi. Ponad połowa (pięć) to realizacje domów jednorodzinnych o relatywnie niewielkiej kubaturze. Pozostałe z obiektów to budynek Muzeum – Miejsce Pamięci w Bełcu autorstwa *DDJM Biuro Architektoniczne* (autorem całego założenia jest zespół A. Sołtyga, Z. Pidko, M. Roszczyk), budynek Szkoły Języka Japońskiego w Krakowie Krzysztofa Ingardena oraz pawilon informacyjny na terenie inwestycji *Eko-Park* zaprojektowany przez pracownię APA Kuryłowicz & Associates. Wstępną obserwacją jest mała skala i indywidualny charakter powyższych inwestycji – właściwie tylko jeden inwestor komercyjny zdecydował się na eksperyment z estetyką o charakterze minimalistycznym i to w odniesieniu do tymczasowego obiektu.

Nieco zaskakującym spostrzeżeniem jest niewielka³⁸⁵ liczba przykładów obiektów o funkcji kultu religijnego³⁸⁶, tak powszechnie reprezentowanych w części zagranicznej zbioru badawczego.

Publikacje krytyczne obiektów zagranicznych uwzględnionych w zbiorze obejmują osiem realizacji z obszaru zachodniej i południowej Europy oraz jeden przykład amerykański, budynek na terenie winnicy Dominus w Yountville (publikacja w nr 4/1999), którego autorem jest szwajcarska para architektów Jacques Herzog i Pierre de Meuron. Dodatkowo do zbioru włączono holl (*lounge*) z zapleczem dla oczekujących gości linii lotniczych *Cathay* na lotnisku w Hongkongu (nr 9/1999) zaprojektowany przez Johna Pawsona. Obiekt ten, którego lokalizacja wychodzi poza ograniczenia przestrzenne przyjęte we wstępie do części analitycznej, ze względu na osobę autora oraz niecodzienny status – autonomicznej struktury umiejscowionej w budynku portu lotniczego projektowanego przez biuro Normana Fostera – został uwzględniony w zbiorze w celu umożliwienia ewentualnego wykorzystania jako przykładu w dalszych rozważaniach.

6.4. ZBIÓR BADAWCZY. STRUKTURA KATALOGU

Zasadniczą częścią zbioru badawczego są informacje dotyczące poszczególnych obiektów zebrane w postaci szeregu kart katalogowych. Ze względu na specyfikę językową, w celu uściślenia znaczeń, na wstępie zbioru zamieszczone zostało zestawienie definicji pojęć, które wymagają szerszego zarysowania przed przystąpieniem do przeglądu zebranych danych. Katalog poprzedzony został indeksem kart z wyszczególnieniem numeru, autora obiektu architektonicznego, jego lokalizacji oraz odnośnika do źródła.

6.4.1. DEFINICJE POJĘĆ NA POTRZEBY ANALIZY ZBIORU BADAWCZEGO

Poniższe zestawienie jest wyciągiem z wybranych haseł *Encyklopedii PWN* [1] oraz *Słownika języka polskiego PWN* [2], z pominięciem znaczeń potocznych, uzupełnionym opracowaniami własnymi autora. Służy ono precyzowaniu znaczenia, w jakim dane określenie jest stosowane w komentarzach zawartych w katalogu. W przypadku odniesień do innych publikacji będzie to każdorazowo wyszczególnione. Pogrubieniem oznaczone zostały kluczowe cytaty z definicji encyklopedycznych.

³⁸⁵ Wyjątkami będą projekty modernizacyjne, obejmujące aranżacje struktury wewnętrznej obiektów (zaliczone jako obiekty z zakresu architektury wnętrz), przykładowo Sala Zgromadzeń na Jasnej Górze w Częstochowie zespołu K. Kucza-Kuczyński, A. Miklaszewski, P. Kudelski (nr 12/2002), czy oceniane w opisie krytycznym jako minimalistyczne wnętrza zakrystii w podziemiach koszalińskiej katedry projektowane przez biuro *HS99* (nr 3/2001). Jako przykłady architektury wnętrz obiekty te nie zostały uwzględnione w zbiorze.

³⁸⁶ Powodów takiego stanu należy prawdopodobnie upatrywać zarówno w formalnych aspektach kultu religijnego, jakim jest katolicyzm, zwłaszcza w Polsce, jak i rzutowania na obraz krajowej architektury sakralnej symptomów transformacji ustrojowej ostatniego dziesięciolecia dwudziestego wieku.

- (1) **abstrakcja** –
- a) „*filoz.* najogólniejsze pojęcia (pojęcia oderwane), np. pojęcia cech i relacji, kategorie, ogólne prawa nauk. i teorie (tzw. wiedza abstrakcyjna), **przedmioty oderwane (tzw. abstrakty, uniwersalia)**, powstałe w rezultacie czynności **abstrahowania, tj. myślowego wyodrębniania pewnych cech danego przedmiotu, istotnych ze względu na założony cel** (np. analiza, obserwacja, eksperyment), **pomijania zaś cech nieistotnych dla tego celu**; przez abstrakcję rozumie się też samą czynność abstrahowania, warunkującą rozwój myślenia pojęciowego, komunikowania się ludzi i nauk. poznania rzeczywistości” [1];
 - b) idealizacja „[łac. < gr.], metodol. nazwa zabiegów poznawczych polegających na **przyjmowaniu założeń upraszczających analizę rzeczywistości (idealizujących)** w wyniku zastosowania 3 rodzajów abstrakcji:
 - a) abstrahowania od istnienia pewnych cech i związków badanych zjawisk;
 - b) abstrahowania od istotności wpływu pewnych czynników na inne badane czynniki;
 - c) abstrahowania od zmienności pewnych czynników i przypisania im wartości stałej; w ten sposób eliminuje się myślowo, na jakiś czas, z pola rozważań badacza cechy i czynniki uznane za nieistotne lub mało istotne dla badanych zjawisk i bierze się pod uwagę tylko cechy i czynniki uznane za decydujące, **w celu stworzenia uproszczonego obrazu badanego wycinka rzeczywistości, jego typu idealnego, modelu myślowego**” [1];
- (2) **abstrakcja geometryczna** – „nurt sztuki abstrakcyjnej oparty na operowaniu różnorodnymi formami geometrycznymi (w odróżnieniu od abstrakcji organicznej), przedstawiciele m.in.: Mondrian, De Stijl i teoria neoplastycyzmu, Malewicz (suprematyzm), Tatlin (konstruktywizm), Rodczenko, El Lissitzky, w założeniach Bauhausu, po 1960 zaznaczyły się nowe prądy sztuki abstrakcyjnej wizualnej (m.in. minimal art) będące reakcją na ekspresjonizm abstrakcyjny, a także próbą nowej interpretacji abstrakcji typu geometrycznego (op art), wzbogaconej o elementy ruchu i przestrzeni (kinetyczna sztuka)” [fragm., 1];
- (3) **abstrakcyjna sztuka** – „abstrakcjonizm, termin, który **w najszerszym zakresie znaczenia określa każdy rodzaj sztuki nienaśladującej form obserwowanych w naturze**. Najczęściej używany w węższym zakresie jako jeden z kierunków w sztuce XX w., który odrzuca tradycyjną koncepcję sztuki mimetycznej. W sztuce abstrakcyjnej zarysowały się 2 podstawowe nurty: **abstrakcja geometryczna, polegająca na operowaniu różnorodnymi formami geometrycznymi** i abstrakcja organiczna, w której są stosowane formy nieregularne sugerujące kształty organiczne. Sztuka abstrakcyjna jest konsekwencją zapoczątkowanej w malarstwie europejskim 2 poł. XIX w. stopniowej rezygnacji z wątków tematycznych” [fragm., 1];
- (4) **abstrakcyjny** – „w sztuce: eliminujący wszelkie przedstawienia mające bezpośrednie odniesienie do form obserwowanych w naturze, ograniczający się do środków formalnych (gry linii, barw, brył, płaszczyzn)” [fragm., 1];

- (5) **antropocentryczne podejście/antropizm** – antropiczna zasada nowoczesności (Diderot, Kant); „Diderot – »człowiek jest jedynym conceptem, od którego musimy zacząć, i do którego musimy wszystko odnieść« [...] Stąd też należy uważać człowieka za »środek« świata. [...] Człowiek jest miarą wszystkich rzeczy. Taka **zasada antropocentryczna ustanawia przewodnią maksymę myśli nowoczesnej**»³⁸⁷;
- (6) **antropocentryczny** - pojęcie stosowane w niniejszej pracy w celu wskazania i wyróżnienia analizowanych obiektów jako materialnych przejawów poczucia wartości³⁸⁸ możliwości intelektualnych człowieka, a także świadomego stosowania w procesie twórczym narzędzi dostępnych jedynie człowiekowi (wg obecnego stanu wiedzy) np. zasad geometrii;
- (7) **antropocentryzm** – „[gr.-lac.], pogląd występujący w różnych systemach filozoficznych, zgodnie z którym człowiek stanowi centrum, punkt ośrodkowy bytowania, poznania i wartościowania; antropocentryzm finalistyczny uznaje człowieka za cel wszechświata; antropocentryzm poznawczy interpretuje świat jako dostępny całemu doświadczeniu ludzkiemu; antropocentryzm aksjologiczny uznaje człowieka za wartość najwyższą i ostateczną wśród dzieł natury i kultury” [1];
- (8) **idea** – „filoz. w filozofii materialistycznej: odbicie w psychice ludzkiej fragmentu obiektywnie istniejącej rzeczywistości, stanowiące przedmiot myśli; w filozofii idealistycznej: **istota rzeczy, idealny jej odpowiednik, zasada wszelkiego bytu i rozwoju; powszechnik**” [1];
- (9) **idealistyczne przesłanki** (tu:) projektowe – odwołanie się w procesie twórczym (projektowym) do idealizmu estetycznego, gdzie intencją twórcy jest tworzenie własnej, idealnej rzeczywistości, nie zaś naśladowanie natury czy odzwierciedlanie rzeczywistości np. społecznej, [→antropocentryczny, abstrakcja];
- (10) **idealizm** (tu:) estetyczny – „(w przeciwieństwie do realizmu estetycznego) oznacza **pogląd, wg którego sztuka tworzy własną, idealną rzeczywistość, nie jest zaś naśladownictwem natury ani odzwierciedleniem rzeczywistości społecznej...**” [1];
- (11) **istota** –
 - a) „w metafizyce realistycznej **wewnętrzna przyczyna tożsamości bytu jednostkowego**; wg Arystotelesa istota jako powód tego, czym byt jest, jest **skutkiem zjednoczenia formy i materii**, a także jako substancja jest podmiotem cech przypadłościowych (akcydens) oraz źródłem działań (natura);

³⁸⁷ Welsch Wolfgang „Przestrzenie dla ludzi?”, [w:] Budak Adam (red.) *Co to jest architektura? Antologia tekstów*, Bunkier Sztuki, Kraków 2002, s. 160-195. Welsch podejmuje krytykę filozofii nowoczesnej postulując transhumanistyczną perspektywę w filozofii.

³⁸⁸ Poszukując powodu bezkompromisowości architektów minimalizmu w zakresie rygorów estetycznych, podziałów geometrycznych, fascynacji linią i kątem prostym, dochodzimy do wniosku, iż może być to wyrazem pewnego rodzaju dumy i przekonania o wartości człowieczeństwa samego w sobie. Decyzja o oddziaływaniu architektury jako kontrastu dla środowiska może wynikać albo właśnie z echa antropocentryzmu w postawie autora, albo z przekonania, że człowiek, jako jeden ze swoistych elementów środowiska, powinien w nim zaznaczać swą obecność w jednoznacznej formie.

wg św. Tomasza z Akwinu istota jest drugim obok istnienia pryncypium wewnątrzbytowym, będącym możliwością (potencja), urealnioną i aktualizowaną przez akt istnienia, przy udziale przyczyn zewnętrznych; w tomizmie rozróżnia się istotę będącą czystym duchem (anioł), zbudowaną z formy intelektualnej i materii (człowiek), formy zmysłowej i materii (zwierzę), formy wegetatywnej i materii (rośliny) oraz materii i form prostych (elementy materialne)” [1];

b) „w fenomenologii przez istotę rozumie się **idealny przedmiot myśli**” [1];

- (12) **jakość relacji przestrzennych** – (znaczenie uproszczone) wartościowanie ze względu na potencjał oddziaływania kompozycji elementów przestrzeni (np. masa, pustka) na odbiorcę (wywołania przeżycia estetycznego);
- (13) **mini-maxi** – „zasada *minimaks* – w teorii funkcji decyzyjnych – zasada, zgodnie z którą decyzje powinny być podejmowane w taki sposób, aby zminimalizować maksymalne ryzyko podjęcia błędnej decyzji”³⁸⁹. „[...] Fuller podporządkował zasadzie **mini-maxi - maksymalne wyniki przy minimalnych nakładach**”³⁹⁰;
- (14) **napięcia kompozycyjne** – „przen. stan dużej intensywności, wielkiego nasilenia czegoś; stan naprężenia psychicznego, silnego podenerwowania, podekscytowania” [1], w odniesieniu do kompozycji architektonicznej będzie oznaczać układ o trudnej do zdefiniowania relacji między poszczególnymi elementami, tj. pomiędzy kompozycją jednoznacznie statyczną, a jednoznacznie dynamiczną;
- (15) **oddziaływanie jednowartościowe** – wywołanie w odbiorcy przeżyć (zmysłowych, intelektualnych) o prostej i ograniczonej strukturze, oparte na schematycznych lub oczywistych zabiegach, niekiedy może być utożsamiane z odczuciem nudy, [→oddziaływanie wielowartościowe];
- (16) **oddziaływanie wielowartościowe** – wywołanie w odbiorcy przeżyć (zmysłowych, emocjonalnych, intelektualnych) o skomplikowanej strukturze (np. przyjemnych wrażeń zmysłowych połączonych ze skojarzeniami emocjonalnymi, np. wrażeniem spokoju czy bezpieczeństwa) lub dużej intensywności przy niekoniecznie dużej ilości bodźców, odczytanie wrażeń zależy w dużej mierze od predyspozycji odbiorcy. „Przeżycia wzbudzone przez wiele rodzajów dzieł sztuki, w szczególności przeżycia wzbudzone przez utwory literackie lub teatralne i filmowe są znacznie bardziej skomplikowane, bogatsze i zawierają prawie zawsze rozbudowane komponenty poznawcze mające niekiedy wyraźnie intelektualny charakter”³⁹¹. Zwrot „architektura wielowartościowa” pojawia się u Jencksa³⁹² i został tu zapożyczony w celu uproszczenia myślowego zapisu w analizach charakterystyki oddziaływania

³⁸⁹ *Leksykon naukowo-techniczny*, wydanie trzecie, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 1972, 1984, hasło: *zasada minimaks*.

³⁹⁰ Ikonnikow Andriej, *Od architektury nowoczesnej do postmodernizmu*, tyt. org. *Zarubieźnaja architektura. Ot nowoj architektury do postmodernizma*, tłum. E. Możdżyńska, Wydanie I, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1988.

³⁹¹ Dziemidok Bohdan, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydanie I, PWN, Warszawa 2002.

³⁹² Jencks Charles, *Ruch nowoczesny w architekturze*, tyt. org. *Modern Movements In Architecture*, tłum. A. Morawińska i H. Pawlikowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.

obiektu na odbiorcę, o ile jest to wyrażenie nieprecyzyjne może zostać każdorazowo zastąpione rozszerzonym opisem struktury przestrzennej obiektu i jej domniemanego wpływu na użytkownika;

- (17) **piękny** – nadane przez autora subiektywne określenie wartościujące pozytywnie obiekt, powodowane przeżyciem estetycznym, „zawsze swoistą satysfakcją czy przyjemnością (lub odwrotnie nieprzyjemnością, szokiem czy odrazą) wywoływaną przez wygląd (jakości zmysłowe i własności strukturalne) naocznie postrzeganych przedmiotów”³⁹³; subiektywnie przyjęte kryteria to m.in. odpowiedniość, zakres przekształceń abstrakcyjnych kompozycji, proporcje czy relacje elementów, wyglądy;
- (18) **redukcja kategorialna** – „sprowadzenie obiektu do niektórych cech elementarnych (np. postrzeganie domu jako bryły geometrycznej)”³⁹⁴;
- (19) **redukcjonizm** – „[łac.], filoz., metodol.: w ogólnym znaczeniu – pogląd, zgodnie z którym zjawiska i procesy złożone oraz rządzące nimi swoiste (ogólne, złożone) prawa dadzą się wyjaśnić na podstawie analizy zjawisk i procesów prostszych oraz odpowiadających im mniej skomplikowanych praw; w ściślejszym znaczeniu – pogląd, który głosi, że złożone zjawiska, procesy i prawa dadzą się sprowadzić do prostszych (a nawet elementarnych) na tej zasadzie, iż różnice między nimi są jedynie ilościowe, a każda właściwość dowolnie skomplikowanego układu jest uwarunkowana wyłącznie właściwościami jego elementów, części składowych (m.in. mechanycyzm, psychologizm, fizykalizm); redukcjonizm w tym znaczeniu jest zasadniczo sprzeczny z rezultatami współczesnej nauki i jej tendencjami rozwojowymi” [1];
- (20) **suprematyczny** – kompozycje suprematyczne (pierwszą stworzył Malewicz 1913) **składały się z elementarnych form geometrycznych**; początkowo płaskie i statyczne, później, dzięki wprowadzeniu diagonalnych osi, sugerowały przestrzeń i ruch; 1924–26 Malewicz rozszerzył zakres suprematyzmu na kompozycje trójwymiarowe (tzw. architektony i planity)” [1];
- (21) **syntetyczny** – łączący w jedną całość, ogarniający całość; **uogólniający, całościowy** [2];
- (22) **syntetyczny język (formalny)** – operowanie, w procesie twórczym, formami sprowadzonymi czy zredukowanymi do ich istotnych, podstawowych postaci np. prostopadłościan, linia, nadanie formie uogólnionych i zasadniczych cech;
- (23) **syntetyczny język (kompozycyjny)** – operowanie, w procesie twórczym, zabiegami kompozycyjnymi służącymi poszukiwaniu jedynie istotnych i podstawowych relacji między elementami kompozycji np. masa – pustka, światło – cień;
- (24) **tektonika (formy)** – pojęcie oznaczające zwartość kompozycyjną formy obiektu, jego jednolitość, np. rozbudowana tektonika formy;
- (25) **uogólnienie** – (np. pojęciowe ale też formalne) stanowi narzędzie określenia istotnych cech lub istoty rozpatrywanych rzeczy lub pojęcia (np. pojęcia

³⁹³ Dziemidok, *ibidem*.

³⁹⁴ Nęcka Edward, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.

schronienia); całościowe potraktowanie jakiegoś zjawiska w procesie poznania po uprzednim wyodrębnieniu istotnych dla niego części (wyabstrahowaniu, określeniu zbioru cech charakterystycznych zjawiska); **uogólniać** – „rozszerzać na ogół lub na duży zakres zjawisk czy faktów twierdzenia, wnioski wyciągnięte z poszczególnych jednostkowych faktów, przesłanek, generalizować; dokonywać syntezy, obejmować całość czegoś” [2];

- (26) **wyabstrahować** – „**wyodrębnić** w jakimś przedmiocie lub zjawisku jego **cechy istotne**; wydzielić przez abstrakcję” [2].

6.4.2. STRUKTURA KARTY KATALOGOWEJ

Karta katalogowa ma postać tabeli podzielonej na części zawierające numer katalogowy, informacje ogólne, wybrane fragmenty krytyki obiektu wraz z podaniem źródeł, wybrane domniemania badawcze autora, słowa kluczowe oraz dokumentację graficzną obiektu wraz z podaniem źródeł, w tym zdjęcia oraz dostępne schematy planów i przekrojów w zależności od ich dostępności. Informacje ogólne zawierają dane podstawowe obiektu jak: nazwa, lokalizacja, kraj lokalizacji, datę ukończenia budowy obiektu, w niektórych przypadkach daty określają okres od rozpoczęcia pracy nad projektem do pełnej jego realizacji, nazwisko autora lub nazwę zespołu autorskiego, podstawową funkcję oraz uogólniony gabaryt obiektu. Słowa kluczowe, wyodrębnione z tekstów krytycznych lub deklaracji twórców, doprowadzone zostały bądź do formy przymiotnikowej rodzaju męskiego (dla orzeczników wartościujących) bądź do formy rzeczownika w mianowniku liczby pojedynczej. Ponadto w celu zachowania kontekstu niektóre słowa kluczowe opatrzone zostały wyjaśniającymi uwagami w nawiasach.

Bezpośrednio cytowane fragmenty z publikacji krytycznych opatrzone zostały cudzysłowem. Należy przypomnieć, że szczególną wartość dla niniejszej pracy miały pojawiające się orzeczniki wartościujące odnoszące się do poszczególnych dzieł jak i całego zjawiska, będące nierzadko efektem prób metaforycznej prezentacji relacji odbiorca – dzieło przez krytyków specjalistów. Praca z tekstem obcojęzycznym, obejmującym zwłaszcza przerośnię i opisy jakościowe niepoliczalne, obarczona jest ryzykiem zafałszowania, utraty szerszego kontekstu treści i znaczenia, stąd przy wielu tłumaczeniach pozostawiono ich anglojęzyczne pierwowzory.

6.4.3. OZNACZENIA KARTY KATALOGOWEJ

numer katalogowy.

data realizacji

kraj

nazwa obiektu

lokalizacja

autor.

funkcja podstawowa

gabaryt.

deklaracje twórcy

źródło.

krytyczne interpretacje.

źródło.

domniemanie badawcze.

słowa kluczowe

źródło materiałów graficznych

prawa autorskie fotografii

materialy graficzne

De Blas House / Belvedere	● ● ● ● ●	Hispania	2000
Sevilla la Nueva, Madrid Alberto Campo Baeza			
funkcja: mieszkalna jednorodzinna			gabryś A
długość metrażu: „położony na grzbiecie wzgórza [...] budynek jest echem tego miejsca, platformą widokową”; część zagłębia w ziemi zawiera program tradycyjnego domu o czytelnym układzie przestrzennym;			
istotną jest relacja między obserwatorem i otaczającym krajobrazem; w części górnej budynku pracownicy nad poziomymi światłem przenajmniej poziomu przestrzeń, podstawowymi tematami są:			
- „przezroczystość i ciągłość przestrzeni”; - „wyodrębnienie tego, co jest istotne dla architektury”; uwaga skupia się na relacji świata i cienia, kontrasty przestrzenne jako źródło wartości użytkownika.			
Münichal Architecture, Franco Bertoni; DOGİ SPA, ITALIA 2002			źródło:
kluczowe interpretacje: dlaui geometrie euklidesowa oraz spójność (tranquility); biel jest kolorem kojących zabudowań; komponowany z nieuchwytnej (ethereal) naddubowy i horyzontalne; betonowej planości; przypominający bunkier;			
metra przeziściwa użytkowników; zasadniczych (essential) aspektów istnienia (existence); odpowiada archetypowi świątyni kamień starożytnych; jaskinia i żył;			
układ kompozycyjny symetryczny; wewnętrznie czyste (pure) jakoby harmonijnej proporcji i jakości światła;			
dominujące budzące „Concrete Abstraction”, The AR 3/2001 s. 84-87			źródło:
architektura jako rezultat dążenia do zawarcia w formie materialnej syntez zbioru pojęć abstrakcyjnych pochodzących z wyodrębnień, zdefiniowania i uogólniania najistotniejszych wartości otoczenia, potrzeb użytkownika jak i myśli twórczej autora,			
współczesności brzytych awary, która jest w synonimem archetypowego bezpieczeństwa janki, przeciwstawiona zostaje lekkości zadania gornej kondygnacji, pozwalająca na niezakończone wykroczenie relacji z otaczającym krajobrazem, który staje się w ten sposób integralną częścią kompozycji;			
narzucen rygor prostych form geometrycznych, układu ortogonalnego, restrykcyjne estetyki; ograniczenie ilości zastosowanych środków formalnych, jednordoe rozwiązań materiałowe mają na celu wydalenie relatywnie elementarnego bytu jaki i wykorzystanie różnorodnych związków z otoczeniem (od izolacji ku otwarciu);			
ograniczenie elementów do liczby jednoznacznie niezbędnej dla budowania formy prowadzi do rozwiązania, w których zaangażowania funkcjonalności i bezpieczeństwa są pomijane (np. brak balustrad), co świadczy o intelektualnej idealizacji kształtowanej rzeczy wiastosi;			
słowa klucze: kontekst (przestrzenny) , tradycja, racja, iosto;			
spokoį (tranquillity), geometria, metafora, harmonia, formalna istnienie, czystość, proporcja (harmonia), zasadniczy (essential), archetyp, symetria.			

copyright
źródło

1. niezmary 2. Hisao Suzuki
1. Minimalist Architecture, Franco Bertoni;
2. Architecture Now! vol 2 Philip Jodidio

ni; DOGI SPA, ITALIA 2002/
o. Tacchen GmbH 2002



6.4.4. INDEKS KART KATALOGOWYCH

Numeracja kolejnych kart katalogowych uwzględnia porządek alfabetyczny nazwisk architektów lub nazw zespołów projektowych.

Należy mieć na uwadze, że przynależność danego obiektu do zbioru badawczego jest w większości przypadków warunkowane opracowaniem krytycznym w przedstawionej w rozdziale *Zbiór badawczy. Indeks zeszytów* wybranej i ograniczonej liczby publikacji. W związku z tym autor poniższego zbioru nie uzurpuje sobie praw do całkowitego wyczerpania przedmiotowego zagadnienia i dopuszcza, z dużą dozą prawdopodobieństwa, możliwość pominięcia wielu dzieł architektonicznych spełniających kryteria wstępne doboru elementów. Konieczne jest jednak przypomnienie, że zbiór nie stanowi apriorycznie zdefiniowanej grupy obiektów architektury minimalistycznej, lecz służy zobrazowaniu i zobiektywizowaniu obrazu zjawiska minimalizmu w architekturze współczesnej.

Nr kat.	Autor	Obiekt	Źródło
1	Adrià/Broid/Rojkind	<i>F-2 House</i> w Mexico City	AR (<i>The Architectural Review</i>) 2/2003 s. 84-87
2	Allmann/Sattler/ Wappner	Reutlingen	AR 10/2005 s. 62-65
3	BAAS	<i>CH House</i>	AR 12/2001 s. 80-81
4	Shigeru Ban	<i>Naked House</i>	
5	Marc Barani	Pedagogical Workshops	
6	Stéphane Beel	<i>M villa</i>	
7	Klaus Block	biblioteka i siedziba rady miejskiej w Müncheberg	A-m (<i>Architektura-murator</i>) 12/1999 s. 36-41
8	Alberto Campo Baeza	<i>De Blas House / Belvedere</i>	AR 3/2001 s. 84-87
9	Alberto Campo Baeza	<i>Centrum Innowacyjnych Technologii BIT</i>	AR 10/1999 s. 46-50
10	Alberto Campo Baeza	<i>Caja General de Ahorros de Granada</i>	A-m 7/2002 s. 39-43
11	Alberto Campo Baeza	budynek biurowy w Almería	AR 5/2005 s. 81-83
12	David Chipperfield	<i>River and Rowing Museum</i>	AR 1/1997 s. 31-35
13	DDJM Biuro		A-m 9/2004 s. 37-50
13	Architektoniczne	Miejsce Pamięci Bełzec dom plus studio	AR 1/2005 s. 54-57
14	Denton Corker Marshall	k. Melbourne	AR 6/2005 s. 84-87
15	Daniel Dethier	dom w Jehanster-Verviers	AR 12/2000 s. 68
16		dom wielorodzinny w Tilburg	
17	Erick van Egeraat		AR 11/1999 s. 64-65
17	Engelen / Moore	<i>Price / O'Reilly House</i>	AR 12/1999 s. 76-77
18	Tony Fretton	<i>Galeria Lisson</i>	AR 10/1992 s. 69-72

	Anton Garcia-	<i>Centrum Studiów</i>	
19	Abril&Ensamble Studio	<i>Muzycznych</i>	AR 6/2004 s. 70-73
20	Mario Garzaniti	dom w Brukseli	AR 10/2005 s. 70-73
21	Tomasz Głowacki	dom jednorodzinny	A-m 8/2005 s. 52-55
			<i>Architecture Now! vol.2</i>
22	Sean Godsell	<i>Carter/Tucker House</i>	AR 12/2000 s. 50-53
23	Sean Godsell	<i>Peninsula House</i>	AR 12/2002 s. 38-41
24	Mark Guard	dom w Londynie	AR 10/1996 s. 78-80
	Pierre Hebbelinck / Alain	<i>Agencja P&V</i>	
25	Richard	w Waremme	A+ n°146 s. 62-65
26	Herzog & de Meuron	<i>Rudin House</i>	A-m 7/1999 s. 14-17
27	Herzog & de Meuron	<i>Galeria Goetz</i>	AR 2/1999 s. 52-56
28	Herzog & de Meuron	winnica w Yountville	A-m 4/1999 s. 26-31
		galeria w Mulhouse-	
29	Herzog & de Meuron	Pfastatt	A-m 8/1998 s. 10-15
30	HS99	dom w Nowych Bielicach	A-m 3/2003 s. 39-43
31	HŠH Architekti	dom w Beroun	A-m 6/2005 s. 78
		<i>Szkola Języka</i>	
32	Krzysztof Ingarden	<i>Japońskiego w Krakowie</i>	A-m 12/2004 s. 68-71
33	Rick Joy	<i>Tyler Residence</i>	AR 7/2001 s. 46-49
34	Rick Joy	<i>Casa Jax</i>	AR 11/2002 s. 68-71
35	Rick Joy	<i>Rubio Avenue Studio</i>	AR 12/2000
	Jubert-Santacana		
36	Arquitectes	dom Jordi Cantarell	
37	Alberto Kalach	dom w Mexico City	AR 07/2000 s. 68-72
38	Christian Kerez	kaplica w Oberrealta	
39	Ivan Kroupa	pawilon letni w Pradze	AR 9/2002 s. 62-64
	APA Kuryłowicz &	pawilon <i>Eko-Park</i>	
40	Associates	w Warszawie	A-m 1/2002 s. 36-43
41	Henning Larsen	dom – studio w Zealand	AR 4/2001 s. 82-84
42	Eugeen Liebaut	dom w Sint-Antelinks	
	Frank Lupo, Daniel		
43	Rowen	<i>White Apartment</i>	
		Muzeum Rzeźby	
44	Peter Märkli	w Giornico	AR 2/1998 s.70-71
		dom parafialny i klub	<i>DETAIL</i> 1/2 2005
45	Andreas Meck	młodzieży w Thalmässing	s. 56-57
	Andreas Meck, Stephan	kompleks cmentarny	
46	Köppel	w Monachium	AR 12/2001 s.56-57
47	medusa group architects	dom w Żernicy	A-m 8/2004 s. 50-57
48	medusa group architects	<i>Bolko Loft</i>	A-m 1/2004 s. 25-35
49	Rafael Moneo	Ratusz miejski w Murcji	A-m 1/2000 s. 34-40
50	Morger&Degelo	<i>Müller House</i>	
51	Morger&Degelo/Kerez	Muzeum Sztuki w Vaduz	AR 2/2002 s. 40-43
		dom w Notting Hill,	
52	John Pawson	Londyn	
53	John Pawson	klasztor, Nový Dvůr	AR 4/2004 s. 69-75
		klub pasażerski <i>Cathay</i>	
54	John Pawson	<i>Pacific Airways</i>	A-m 9/1999 s. 26-31
55	John Pawson	dom w Tokio	AR 9/2005 s. 86-89

56	Dominique Perrault António Portugal /	<i>Villa One</i> w Normandii	A-m 12/2001 s. 58-65
57	Manuel Maria Reis	restauracja w Brufe dom na Coliumo	AR 12/2005 s. 58-59
58	PvE Architects Quintans Raya Crespo	Peninsula	AR 12/2005 s. 74-75
59	Architects	bar na plaży Balarés	AR 12/2001 s. 79
60	Rudy Ricciotti	rezydencja w Cap Brun budynek mieszkalny	AR 7/2000 s. 54-55
61	Riegler / Riewe Manuel Rocha de Aires	w Graz	
62	Mateus	dom studencki w Coimbra	AR 12/2000 s. 58-61
63	SARC Architects	pawilon fiński Expo 2000	AR 9/2000 s. 68-70
64	Axel Schultes	krematorium w Berlinie	AR 1/1999 s. 52-57
65	Claudio Silvestrin	sklep Giorgio Armani Muzeum Sztuki	AR 6/2001 s. 78-81
66	Claudio Silvestrin	Współczesnej w Turynie <i>CARBON Cafe</i>	AR 3/2003 s. 80-83
67	Niko Sirola	w Helsinkach	AR 12/2000 s. 36-37 AR 1/2004 s. 51-53 <i>DETAIL</i> 9/2004
68	Álvaro Siza	kaplica w Douro kościół w Marco	
69	Álvaro Siza	de Canavezes dom w Vila Nova	AR 8/1998 s. 60-64
70	Álvaro Siza	de Famalicão	A-m 7/1999 s. 18-22
71	Eduardo Souto de Moura	dom w Matosinhos	
72	Eduardo Souto de Moura	stadion miejski w Bradze	AR 7/2004 s. 42-49
73	Eduardo Souto de Moura	dom w Moledo	<i>DETAIL</i> 5/2000
74	Marek Szczesniak	dom w Magdalence kompleks kościelny	A-m 3/2003 s. 26-31
75	Trahan Architects	w Luizjanie dom w Zeeburg,	AR 12/2005 s. 48-51
76	Koen van Velsen	Amsterdam	AR 1/2001 s. 76-79
77	Peter Zumthor	łaźnie termalne w Vals pawilon szwajcarski	AR 8/1997 s. 42-49
78	Peter Zumthor	Expo 2000 Muzeum Sztuki	AR 9/2000 s. 50-53
79	Peter Zumthor	w Bregencji	AR 12/1997 s. 47-53

**6.5. MINIMALIZM JAKO METODA TWÓRCZA W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ
NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH Z LAT 1990–2005. KATALOG**

F-2 House

Mexico City

Meksyk

Adrià/Broid/Rojkind

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

deklaracje twórcy

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

„mistrzowska praktyka w operowaniu przestrzenią”
połączona ze zrozumieniem „litej materialności (solid
materiality)”;

pełna masywność ścian nadaje „przestrzeni płynności
(fluidity of space)”;

„język architektoniczny i forma tego budynku
są modernistyczne”;

przestrzenie są rozbudowane (generous) i wizualnie
połączone poprzez otwory wycięte w rozdzielających
ścianach;

„Solid and void” AR 2/2003 s. 84-87

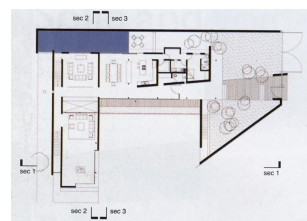
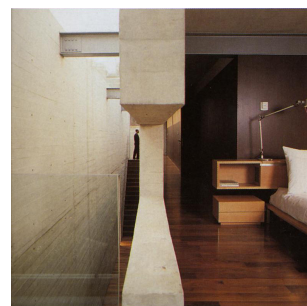
źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

odgrodzony, zmysłowy, modernistyczny.

1



copyright
źródło

Undine Prohl
AR 2/2003

Südwestmetall

Reutlingen

Niemcy

1999–2001

2

Allmann/Sattler/Wappner

funkcja

gabaryt

usługowa – biurowa

B

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje
charakteryzujące się „bezszwową skórą ze stali, to centrum treningowe jest subtelnie przewrotne w środowisku miasta”;

„użytkowe detale [...] nie wpływają na złowieszczą czystość (spooky purity) abstrakcyjnych kształtów”;
„któż by się spodziewał, iż konkurs na bezpretensjonalne, regionalne centrum szkoleniowe doprowadzi do powstania budynku, w którym tak bezpośrednio zastosowany zostanie materiał związany z klientem”;

przy pierwszym kontakcie budynek wydaje się „niematerialny”;

metalowe, perforowane panele tworzą dekoracyjny ekran;
jest to architektura czystości (clarity), precyzji i kontroli;

Christian Brensing „Steely determination”

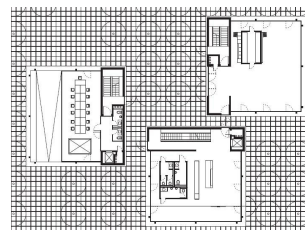
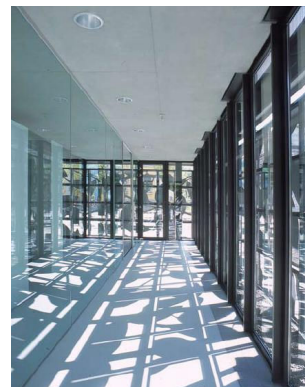
źródło

AR 10/2005 s. 62-65

domniemania badawcze

słowa kluczowe

subtelny, przewrotny (subversive), intrygujący, ukryty, złowieszczy (spooky), czysty (pure), abstrakcyjny, kontekst (przestrzenny), bezpośredni, niematerialny, czysty (clear), precyzyjny, kontrolowany.



copyright
źródło

Roland Halbe
www.allmannsattlerwappner.de

CH House

La Garriga

Hiszpania

2001/02

3

BAAS

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

deklaracje twórcy

„pudełko zapalek delikatnie upuszczone na trawnik”;

AR 12/2001

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

występuje ciągła interakcja pomiędzy przezroczystością a materialnością ścian, widokiem i zamknięciem [...];

budynek bazuje na motywie tradycyjnego

śródmiejskiego patio;

AR 12/2001

źródło

domniemania badawcze

architektura obiektu wydaje się nie wykraczać poza aspekty kompozycyjno-formalne;

komponenty formy podporządkowane są układowi ortogonalnemu, a wertykalne i horyzontalne akcenty, stanowiące dodatek do statycznego prostopadłościanu, dynamizują kompozycję;

uproszczone jakości wizualne, przy trudnej do odczytania warstwie intencjonalnej autorów, nabierają roli dominującej w interpretacyjnych domniemaniach o architektonicznej istocie obiektu;

słowa kluczowe

delikatny, skromny (modest), kontekst (przestrzenny), relacja puste/pełne, różnorodny (przestrzeń).



copyright
źródło

nieznane
AR 12/2001

Naked House

Saitama

Japonia

1999-2000

4

Shigeru Ban

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

autor próbuje redefiniować granice architektury w serii swoich *Case Study Houses*;
pudełkowe sypialnie z papieru i drewna mogą zostać
przemieszczone poza obrys obiektu;

Architecture Now! vol.2, Philip Jodidio, Taschen
GmbH 2002

źródło

domniemania badawcze

architektura jako realizacja idei eksperymentu, którego
celem jest badanie układu funkcjonalnego otwartego
i podlegającej wariantowaniu przestrzeni;
wartość obiektu nie opiera się na wystudiowanych
relacjach między elementami, lecz właśnie na możliwej
zmienności relacji – nową jakość stanowi fakt,
że elementem różnicującym nie jest tu już tylko
użytkownik, lecz przestrzeń uznawane w tradycji
budowlanej za jednoznacznie zdefiniowane;
purystyczna estetyka stanowi odpowiednio neutralne tło
przestrzennego eksperymentu;

słowa kluczowe

mobilność, przekraczanie granic.



copyright
źródło

Hiroyuki Hirai
Architecture Now! vol.2, Philip Jodidio, Taschen GmbH
2002

Pedagogical Workshops/Arts Centre for the Youth

5

Mouans-Sartoux

Francja

1996–98

Marc Barani

funkcja

gabaryt

usługowa – edukacji

A

deklaracje twórcy

budynek definiowany jest zestawieniem dwóch rodzajów komunikacji: dośrodkowej, prowadzącej do prywatnych i rozświetlonych przestrzeni oraz odśrodkowej, prowadzącej ku warsztatom, pałacowi i do lasu; architektura w ten sposób związana jest z otoczeniem i tworzy część programu edukacyjnego;

Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG, Berlin 2003

źródło

krytyczne interpretacje

formę budynku oparto na kompozycji prostokątów, których równowaga wyczuwalna jest w łagodnym charakterze przestrzeni (serenity of the spaces); dzięki temu „wyraźnie rozpoznawalne stają się relacje między poruszającymi się ciałami”; „trzy elewacje budynku różnią się od siebie kompozycyjnie i materiałowo, aby korespondować z najbliższym otoczeniem”;

Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG, Berlin 2003

źródło

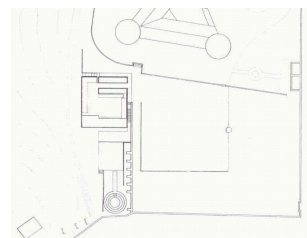
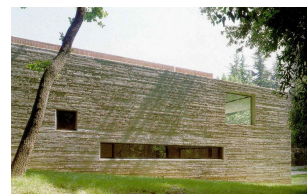
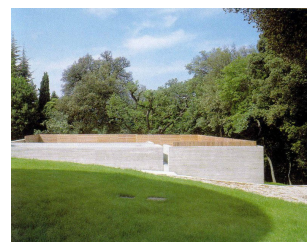
domniemania badawcze

przedmiotem uwagi projektanta jest relacja obiektu z otoczeniem naturalnym oraz zbudowanym; rozwiązania formalne i materiałowe wpisują się między topografię a pałacowe mury; działanie architekta charakteryzuje pełen szacunek dla zastanej sytuacji, nowy obiekt nie próbuje konkurować z dominującą formą historyczną; architektura ma za zadanie wykształcenie nowych relacji oraz integrację przestrzenną z otoczeniem; kompozycja abstrakcyjnych brył geometrycznych zamkniętych w prostopadłościenną przestrzeń wywołuje wrażenie pewności i spokoju, którym towarzyszy niepodważalnie nowoczesny wyraz estetyczny; przy stateczności bryły zewnętrznej relacje wewnętrzne nacechowane są dynamiką wywołaną różnorodnym operowaniem światłem, kubaturą i stopniem izolacji pomieszczeń;

ograniczenie liczby elementów kompozycyjnych intensyfikuje potencjał interakcji między obiektem a użytkownikiem, który swoją obecnością wprowadza nowe jakości relacyjne, stając się równoprawnym z materiałem współtwórcą przestrzeni; dążenie to jest postrzegane w niniejszej pracy jako jeden z elementów podejścia minimalistycznego w architekturze;

słowa kluczowe

kontekst, równowaga, łagodność, relacja.



copyright
źródło

S. Demailly

Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG, Berlin 2003

M villa

Zedelgem

Belgia

1987-92

6

Stéphane Beel

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

gabaryt

A

deklaracje twórcy

„brak jednoznacznych ograniczeń wynikających z lokalizacji stał się ostatecznie ograniczeniem samym w sobie. Doprowadziło to do zamiaru stworzenia »niemalże niczego« (this led to the intention of doing 'almost nothing')”;

nowy budynek jest „ingerencją w otoczenie bez zmiany istoty miejsca”;

„zaprojektowany został zróżnicowany układ funkcji pomieszczeń połączonych w obrębie struktury”;

„w pewnym sensie są one niezależne, a relacje wewnętrzne artykułowane są poprzez zastosowanie przegród, kubatur, patio i tarasów”;

stephanebeel.com

źródło

krytyczne interpretacje

obiekt nie zakłóca zastanej sytuacji, stanowi niejako kolejną „zamieszkiwalną ścianę”;

Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG, Berlin 2003

źródło

domniemania badawcze

zestawienie geometrycznej formy z wartościami naturalnego krajobrazu to działanie, dzięki któremu wydobywane są zarówno jakości nowo kreowane jak i istniejące dotychczas;

prostota, statyczność i jednoznaczność bryły służy zachowaniu zastanego charakteru miejsca;

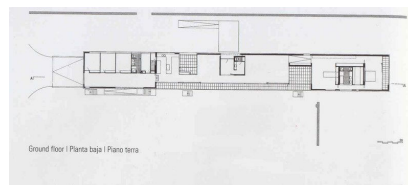
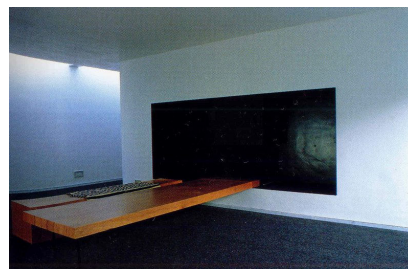
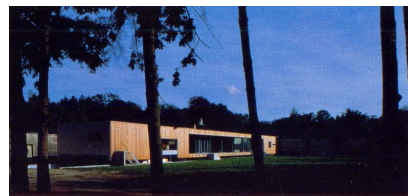
jednolodne rozwiązania materiałowe i estetyczne oraz ograniczenie liczby elementów kompozycyjnych podkreślają abstrakcyjny charakter formy;

podział funkcjonalny rozplanowany jest na bazie rygorystycznego, prostokątnego rzutu budynku; uwaga projektanta skupia się na budowaniu raczej wewnętrznych relacji przestrzennych niż efektownej bryły obiektu; przedmiotem przekształceń projektowych są zasadniczo relacje masy, pustki, światła i cienia;

obiekt o wysokiej wartości estetycznej i przestrzennej, stanowi wyraz minimalistycznego podejścia projektowego;

słowa kluczowe

istota, kontekst, samoograniczenie.



copyright
źródło

Lieve Blancquart
Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG, Berlin
2003

biblioteka / rada miejska

Münchenberg

Klaus Block

funkcja

usługowa – kultury

deklaracje twórcy

Niemcy

1994–1997

7

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

„jest to *okręt w okręcie* (takie znaczenie miało kiedyś słowo nawa – w języku niemieckim wyraz Schiff do dziś zachował obydwa znaczenia)”;

„poziome listwy definiują monolityczną, a jednak przejrzystą, lekką bryłę”;

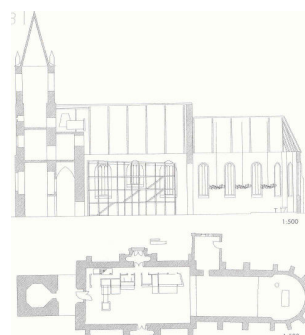
Barbara Gadomska „Duchowe i świeckie” A-m
12/1999 s. 36-41

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

monolityczny, przejrzysty, lekki (bryła).



copyright
źródło

Ulrich Schwarz
A-m 12/1999

De Blas House / Belvedere

Sevilla la Nueva, Madryt

Hiszpania

8

2000

Alberto Campo Baeza

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

gabaryt

A

deklaracje twórcy

„położony na grzbiecie wzgórza [...] budynek jest echem tego miejsca, platformą widokową”;

część zagłębiona w ziemi zawiera program tradycyjnego domu o czytelnym układzie przestrzennym;

istotna jest relacja między obserwatorem i otaczającym krajobrazem;

„w części górnej budynku pracowałem nad poziomym światłem przecinającym poziomą przestrzeń, podstawowymi tematami są tu przezroczystość i ciągłość przestrzeni”;

„wyodrębnienie tego, co jest istotne dla architektury”;

uwaga skupia się na relacji światła i cienia, kontrasty przestrzenne jako źródło wrażeń użytkownika;

Minimalist Architecture, Franco Bertoni; DOGI SPA,

ITALIA 2002

źródło

krytyczne interpretacje

sławi geometrię euklidesową oraz spokój (tranquillity);

biel jest kolorem okolicznych zabudowań;

komponowany z nieuchwytniej (ethereal) nadbudowy

i horyzontalnej, betonowej platformy; przypominający

bunkier;

metafora przeciwstawnych i zasadniczych (essential)

aspektów istnienia (existence); odpowiada archetypowi

świątyni czasów starożytnych; jaskinia i azyl;

układ kompozycyjny symetryczny;

wnętrze czyste (pure) jako wynik harmonijnej proporcji

i jakości światła;

„Concrete Abstraction”, AR 3/2001 s. 84-87

źródło

domniemania badawcze

architektura jako rezultat dążenia do zawarcia w formie

materiałowej syntezy zbioru pojęć abstrakcyjnych

pochodzących z wyodrębnienia, zdefiniowania

i uogólnienia najistotniejszych wartości otoczenia,

potrzeb użytkownika jak i myśli twórczej autora;

masywności bryły podstawy, która jest tu synonimem

archetypowego bezpieczeństwa jaskini, przeciwstawiona

zostaje lekkość zadaszona górnej kondygnacji,

pozwalająca na niezakłócone wykształcenie relacji

z otaczającym krajobrazem, który staje się w ten sposób

integralną częścią kompozycji;

narzucony rygor prostych form geometrycznych, układu

ortogonalnego, restrykcyjnej estetyki, ograniczenie ilości

zastosowanych środków formalnych, jednolite

rozwiązania materiałowe mają na celu uwydatnienie

relacji między elementami budynku jak i wykształcenie

różnorodnych związków z otoczeniem (od izolacji

ku otwartości);

ograniczenie elementów do liczby jednoznacznie

niezbędnej dla budowania formy prowadzi do rozwiązań,

w których zagadnienia funkcjonalności i bezpieczeństwa

są pomijane (np. brak balustrad), co świadczy

o intelektualnej idealizacji kształtowanej rzeczywistości;

słowa kluczowe

kontekst (przestrzenny), tradycja, relacja, istota;

spokój (tranquillity), geometria, metafora, harmonia,

formalna abstrakcja, czysty, proporcja (harmonia),

zasadniczy (essential), archetyp, symetria.



1



2

copyright
źródło

1. nieznany 2. Hisao Suzuki

1. Minimalist Architecture, Franco Bertoni; DOGI SPA, ITALIA 2002/ 2. Architecture Now! vol.2, Philip Jodidio, Taschen GmbH 2002

Centrum Innowacyjnych Technologii BIT

9

Inca, Majorka
Alberto Campo Baeza

Hiszpania 1995–98

funkcja
usługowa – biurowa
deklaracje twórcy

gabaryt
C

źródło

krytyczne interpretacje

jest to wyrafinowana i zmysłowa abstrakcja z tradycyjnej typologii śródziemnomorskiej; złożone z płaszczyzn, rzeźbiarskie, ma niewiele ze sztywności czy pedantyczności; namacalne (tactile), zmysłowe i ludzkie (humane); kontekstowo i geometrycznie jest to architektura idealistyczna; wejście jako szczelina uformowana ze zbioru podstawowych elementów; architekt osiąga dynamizm, napiętą równowagę pokrewną dziełom Stelli i Kelly'ego; dziedziniec podporządkowany geometrii – „kartezjański dywan”; tektonika budynku sprowadzona jest do minimum;

„Space in the Sun”, AR 10/1999 s. 46-50

źródło

„[...] wyraźnie minimalistyczny (powerfully minimalist) CIT BIT, którego oszczędny, trójkątny *design* uczynił architekta znanym międzynarodowym kręgom architektonicznym (international architectural circles)”;

Architecture Now! vol.2, Philip Jodidio, Taschen GmbH 2002

źródło

Architektura dzisiaj, Philip Jodidio, seria ICONS, Taschen GmbH 2003

domniemania badawcze

poziom dolny stanowi strefą wewnętrzną, chronioną przed bezpośrednią ingerencją, poziom górny dopuszcza kontakt użytkownik – przestrzeń zewnętrzna; architektura obiektu jako wynik definiowania relacji między masą a pustką; wyraz formalny wynika z dostosowania projektu do zastanej sytuacji przestrzennej oraz rygorystycznego podporządkowania planu uproszczonemu układowi geometrycznemu; o charakterze budynku decyduje ograniczenie liczby zastosowanych elementów kompozycyjnych i konsekwentna realizacja założeń estetycznych, co prowadzi do wytworzenia przestrzeni monotonnej, jednolitej i jednoznacznie zbudowanej przez człowieka, w której układ zieleni służy jedynie uwypukleniu układu geometrycznego całości; owo przedmiotowe traktowanie natury, jak i ściśle intelektualne przesłanki w procesie kształtowania formy nadają obiektowi antropocentryczny charakter;

przestrzeń wewnętrzna obiektu niedostępna celom badawczym;

słowa kluczowe

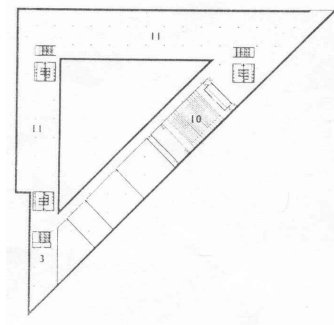
oszczędność, wyrafinowanie, zmysłowość, namacalny (tactile), ludzki (humane), abstrakcja, rzeźbiarski, idealistyczny, napięta równowaga (tense equilibrium), minimalistyczny.



1



2



3

copyright
źródło

1. Mazmen Fotografia 2. Hisao Suzuki
1,2. Architektura dzisiaj, Philip Jodidio, seria ICONS,
Taschen GmbH 2003 3. AR 10/1999

Caja General de Ahorros

Grenada

Hiszpania

1998–2001

Alberto Campo Baeza

funkcja

usługowa – biurowa (bank)

deklaracje twórcy

gabaryt

D

źródło

krytyczne interpretacje

„budynek ostentacyjnie unika wszelkiego kontekstu”;

„orientacja względem słońca [...] zdeterminowały

architekturę”; „zaprojektowany *od wewnątrz*,”

jest jak twierdza”;

„uosabia rozsądek i ład, obrazuje wewnętrzny spokój

oparty o spójny system wartości”;

„podstawą jest tu dychotomiczny podział użytych

elementów”; „są grupowane w celu uzyskania

maksymalnych kontrastów”;

„światło stało się głównym tematem projektu”;

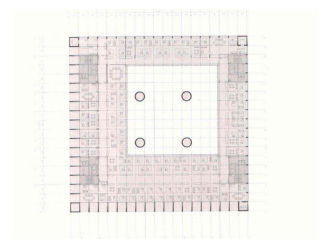
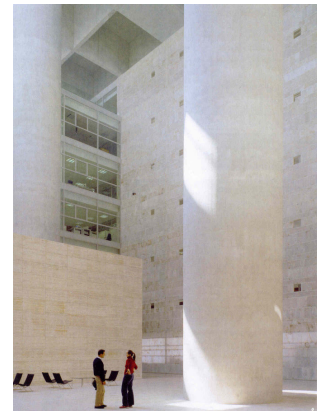
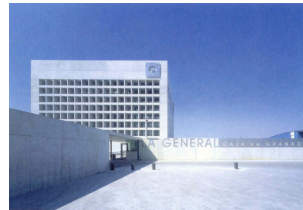
Marek Kusztra „Bank” A-m 7/2002 s. 39-43

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

prosty, mocny (forma), ład, rozsądek, kontrast,
monumentalny, dostojny, funkcjonalny, elastyczny.



copyright
źródło

Roland Halbe/artur, Fernando Alda
A-m 7/2002

budynek biurowy

Almería

Hiszpania

11

2003

Alberto Campo Baeza

funkcja

usługowa – biurowa

deklaracje twórcy

gabaryt

D

źródło

krytyczne interpretacje

„wewnątrz hermetycznej kamiennej *szkatuły* (casket) znajduje się domena jasności (lightness) i spokoju (tranquillity)”;

„przesadna (exaggerated) lecz wyrafinowana (refined) geometria wysokości i szczupłości wynika z wąskiego kształtu działki”;

odczucie masy jest przez to nieco zwodnicze – kamień to w rzeczywistości panele przymocowane do rusztu; architekt kontynuuje pracę nad „starannym minimalizmem formy i detalu”;

materiał i światło zastosowane są w sposób

paradny/luksusowy (sumptuous);

wszystko wykonane jest w „duchu skromnej elegancji charakteryzowanej i ożywionej przez grę delikatnie sączącego się światła”;

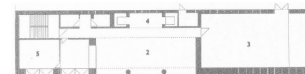
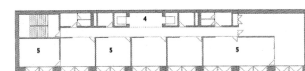
Carla Bertolucci „Stone and light”, AR 5/2005
s. 81-83

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

jasny, lekki, spokojny (tranquil), przesadny (kształt)
wyrafinowany (refined), hermetyczny, kontekst (tradycja),
zwodniczy (odczucie), paradny, staranny, elegancja,
minimalizm, skromny.



copyright
źródło

Roland Halbe
AR 5/5005

Muzeum (River and Rowing Museum)

12

Henley-on-Thames

Wielka

Brytania

1997

David Chipperfield Architects

funkcja

usługowa – kultury

deklaracje twórcy

inspiracje przyniosły formy łodzi mieszkalnych (boathouses) oraz drewnianych stajni; prosta i czysta idea architektoniczna, która może być łatwo zrozumiała w kontekście otoczenia;

jest to jednoznacznie współczesny budynek „rezonujący jednak wernakularną architektoniczną przeszłością”; „budynek łączy kształt i abstrakcję, [...] odwołania zarówno konwencję jak i inwencję”;

www.davidchipperfield.co.uk

źródło

krytyczne interpretacje

budynek jest wyrazem przekonań autora dotyczących zarówno procesu projektowego jak i materialności architektury;

architektura jako „reinterpretacja form tradycyjnych”;

plan budynku przypomina „dyscyplinę i porządek Louisa Kahna”;

„Pulling together”, AR 1/1997, s. 31-35

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

prosty, czysty, kontekst (przestrzenny, kulturowy);

reinterpretacja, kontrast (otwarta/zamknięta przestrzeń), dyscyplina, porządek (order), prosty, natychmiastowy (immediate), spartański, stanowczy (strict), przejrzystość (clarity), precyzyjny, kunsztowny.



copyright
źródło

Richard Bryant/Arcaid
www.davidchipperfield.co.uk, AR 1/1997

Miejsce Pamięci – budynek muzeum

13

Bełżec Polska 1996–2004

zespół A. Sołtygi, DDJM (budynek muzeum)

funkcja

gabaryt

usługowa – kultury

C

deklaracje twórcy

„intencją autorów było zobowiązanie odwiedzających do świadomego uczestnictwa w drodze będącej echem przeżyć ostatniej wędrówki”;

„rytm kompozycji może przywołać skojarzenia z zastygłymi w betonie wagonami, odzwierciedlać gwałtownie zatrzymany ruch, akcję, istnienie”;

„budynek ma za zadanie jedynie towarzyszyć całej kompozycji”;

A-m 9/2004

źródło

krytyczne interpretacje

„skała założeń jest potężna, ale język artystyczny lapidarny, wolny od naiwnych rzeźb”;

„autorzy założenia posłużyli się prostymi, lecz mocnymi i odkrywczymi zabiegami formalnymi”;

„jest to budowla-rzeźba”;

„gładką, prostopadłościenną bryłą jest niemal zupełnie pozbawiona detalu architektonicznego”; „równie ascetyczne jest wnętrze”;

„architektura wnętrza wyraża się poprzez skalę i surowość”;

Jerzy S. Majewski „Bełżec – Miejsce Pamięci”,

źródło

A-m 9/2004, s. 37-50

stworzone zostało potężne (powerful), poruszające miejsce pamięci;

w tego typu miejscach abstrakcyjny ekspresjonizm stosowany jest by zebrać negatywną energię i przekształcić ją w coś zawierającego nowe życie;

Rob Gregory „Ashes to ashes”, AR 1/2005 s. 54-57

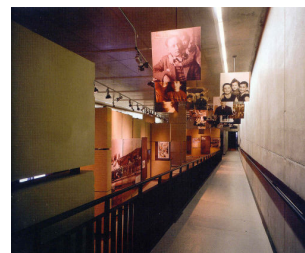
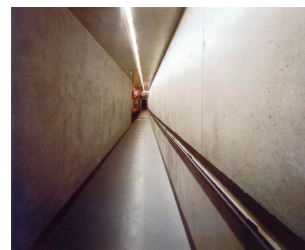
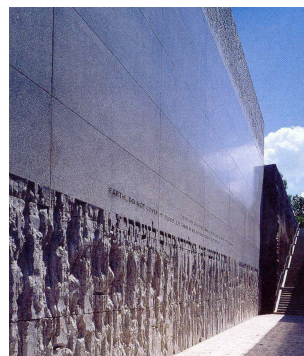
źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

pustka, otchłań, prosty (forma), kontekst (społeczny);

lapidarny (język formy), prosty, mocny, odkrywczy (forma), symboliczny, kontekstualny, ascetyczny, pusty, mroczny, surowy; potężny (powerful), poruszający (sobering); nieozdobiony, rezonujący.



copyright
źródło

Wojciech Kryński
A-m 9/2004

dom plus studio

Cape Schanck k. Melbourne

Australia

14

2003

Denton Corker Marshall

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

„ortogonalna czarna forma jest bardzo czysta i prosta (very clear and simple) lecz jest też w niej coś osobliwego”;
budynek nie wygląda jak dom, jest to raczej obracający się wokół własnej osi nadlatujący z przestrzeni obiekt;
dom jest „dynamiczną zagadką w chłostanym wiatrem miejscu (dynamic enigma in the windswept setting)”;

www.dentoncorkermarshall.com

źródło

krytyczne interpretacje

obiekt „poetycko wpisuje się w klimat i pejzaż”;
budynek zaprojektowany jest tak, by można cieszyć się widokiem oceanu;
zamierzonym wrażeniem, sprawianym przez budynek, jest jego obrót wokół osi;

Paul Finch „Double Bass”, AR 6/2005 s. 84-87

źródło

domniemania badawcze

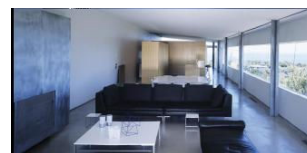
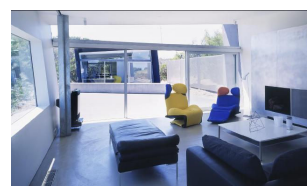
słowa kluczowe

czysty, prosty (forma), osobliwy (odd), dynamiczny, zagadkowy;

poetycki, dopasowany, ruch.



1



2



copyright
źródło

2. Shannon McGrath

1. www.dentoncorkermarshall.com, 2. AR 6/2005

dom jednorodzinny

Jehanster-Verviers

Belgia

15

2000

Daniel Dethier

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

autor postrzega budownictwo katalogowe jako „nieekonomiczne, nieprzyjazne środowisku naturalnemu oraz jako zagrożenie dla krajobrazu kulturowego współczesnego miasta”; niniejszy budynek jest „alternatywą, gdyż dzięki wykorzystaniu współczesnej technologii, możliwe jest wzniesienie domu ekonomicznego, ekologicznego i odpowiadającego współczesnemu stylowi życia (lifestyle)”; wnętrze jest wariantowalne dzięki częściowemu zastosowaniu przesuwanych ścian; budynek dopasowany jest do otaczającego środowiska i zapewnia użytkownikowi bliski kontakt z naturą;

www.dethier.be

źródło

krytyczne interpretacje

„miesowski”;

jest to próba połączenia nowoczesnej technologii z pełnym respektu stosunkiem dla natury;

„alternatywa dla pozbawionego znaczenia labiryntu

pseudowernakularnej zabudowy”;

prefabrykacja służy wytworzeniu kubatury przy

wykorzystaniu minimalnej powierzchni;

jest to próba wzniesienia „współczesnej, prymitywnej

chaty (modern primitive hut) oraz wytworzenia symbiozy

między mechaniczną technologią końca 20. wieku,

a wzrastającą świadomością ekologiczną nowych czasów”;

„Case study”, AR 12/2000 s. 68

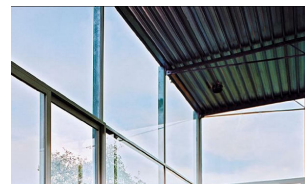
źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

alternatywny, współczesny, ekonomiczny, ekologiczny, dopasowany, kontekst (przestrzenny);

kontekst (przestrzenny), ekologiczny, miesowski (Miesian).



copyright
źródło

Jean-Paul Legros
www.dethier.be

dom wielorodzinny

Tilburg

Holandia

16

1999

Erick van Egeraat

funkcja

gabaryt

mieszkalna wielorodzinna

B

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

dwa „elegancko surowe, formalnie skromne bloki”;

ograniczona paleta materiałów jest użyta w celu
wytworzenia zwartej, przejrzystej geometrii podłużnych
elewacji;„wyróżnia się przyjemną, całkowicie stosowną
skromnością”;

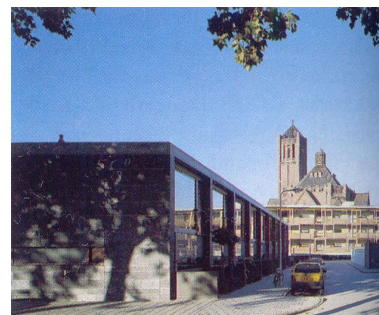
AR 11/1999

źródło

domniemania badawcze

prostota i skromność, geometryczna artykulacja elewacji
oraz rozwiązania materiałowe dobrane są w zgodzie
z modernistycznym postulatem jedności funkcji i formy;schematyczna repetycja i kompozycja elementów
geometrycznych prowadzi do wytworzenia statycznej
i monotonnej przestrzeni o ograniczonym potencjale
oddziaływania na odbiorcę;

słowa kluczowe

dopasowanie, elegancki, surowy, skromny (modest),
geometria.copyright
źródłoChristian Richters
AR 11/1999

Price / O'Reilly House

Sydney

Australia

17

1995

Engelen / Moore

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

dużej objętości [...] został nadany niemal przemysłowy charakter;

„triumf światła i prostoty”;

AR 12/1999

źródło

domniemania badawcze

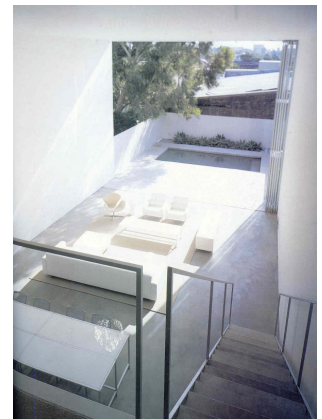
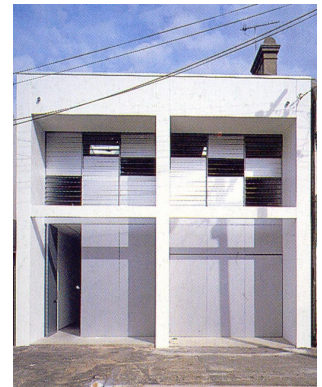
pomimo deklarowanych ekonomicznych i funkcjonalnych (elastyczność) przesłanek projektowych autorzy tworzą wyidealizowaną przestrzeń opisaną prawami geometrii;

decyzje twórcze oparte są na uogólnieniach pojęciowych i formalnych; wyraz architektoniczny budynku jest wynikiem bezkompromisowej konsekwencji w doborze rozwiązań materiałowych i estetycznych; mała skala obiektu sprzyja podobieństwu relacji między poszczególnymi elementami kompozycji, co skutkuje wzrostem znaczenia oddziaływania objętości wnętrza; znaczenie przypisywane wyglądowi skłania ku domniemaniu, iż osiągnięcie zamierzonego efektu wizualnego może stanowić jedną z głównych przesłanek projektowych;

elastyczność, będąca założeniem wyjściowym, wprowadza czynnik zmienności, który nie narusza jednak statycznej skończoności bryły obiektu;

słowa kluczowe

przemysłowy (charakter), elegancki, ekonomiczny, pozornie (deceptively) prosty.



copyright
źródło

nieznane
AR 12/1999

Galeria Lisson

Londyn

Wielka
Brytania

18
1986, 1992

Tony Fretton Architects

funkcja

usługowa – kultury

deklaracje twórcy

budynki są rozpoznawane przez międzynarodowe grono świata sztuki za ich wyraz architektoniczny i jakość przestrzeni artystycznej;
„gdy przestrzeń jest pusta, powinna wyglądać na pustą, gdy jest wypełniona dziełami sztuki, powinna wyglądać po prostu dobrze”;

www.tonyfretton.co.uk

gabaryt
B

krytyczne interpretacje

„tworząc przestrzenne kontinuum wspaniałej subtelności i prostoty autor dodaje intensywności raczej prozaicznej części Londynu i tworzy zapamiętywalne miejsce”;
obiekt stanowi dwa połączone, projektowane jako oddzielne, budynki, co przynosi dużą różnorodność przestrzeni i układu pomieszczeń;
rozdział funkcji stał się czynnikiem artykulacyjnym elewacji od strony Bell Street;
efektem działań twórcy jest „dyscyplina bez dogmatu, minimalizm bez hierarchii, świadomość powikłań, w których proporcja jest następstwem raczej ugody niż sztywnego porządku”;
„owa samowystarczalność w pustce stanowi ostatecznie o różnicy między galerią a sklepem, paradoksalnie sztuka potrzebuje przestrzeni, w której pustka nie musi zostać koniecznie wypełniona; oto owa negatywna cecha, która stanowi cnotę architektury wobec sztuki”;

Brian Hatton, AR 10/1992

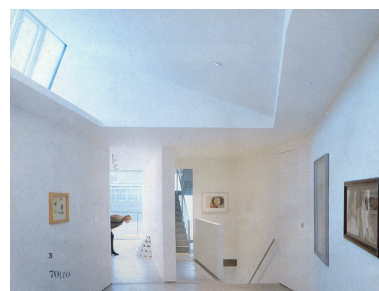
źródło

domniemania badawcze

nowoczesny język architektoniczny, adekwatny dla awangardowego przeznaczenia budynku;
kompozycja elewacji, oparta na geometrii wpisanych ściśle w układ konstrukcyjny budynku elementów, rozpatrywana może być zarówno jako odrębne dzieło sztuki jak i element strukturalny architektury; za pomocą syntetycznego języka osiągnięto napięcia kompozycyjne oraz niespodziewaną dynamikę, bez pretensjonalności i bez naruszenia statycznego charakteru całej pierzei;
relacja między prostotą elementów, delikatnością kompozycji a siłą oddziaływania architektury pozwala zaliczyć obiekt do przykładów materializacji metody minimalistycznej w projektowaniu;

słowa kluczowe

subtelność (subtlety), prostota, różnorodność (przestrzeni), intensywność (kontekst), zwięzła poetyckość (terse poetry), dyscyplina, minimalizm, świadomość złożoności (cognisance of complication), relacja ze sztuką, samowystarczalność, pustka.



1



2

copyright
źródło

1. Peter Cook, 2. Chris Steele-Perkins/Magnum
AR 10/1992

Centrum Studiów Muzycznych

19

Santiago de Compostela Hiszpania 1999/2003

Anton Garcia-Abril & Ensemble Studio

funkcja

gabaryt

usługowa – edukacji

C

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

„budynek jest surowy i nieprzenikniony, a jego przysadziste cielsko owinięte masywną warstwą granitu”;
„uzyskano wrażenie masywnej, monolitycznej struktury, niby skorodowanego, archeologicznego reliktu”;
„choć akustyczna prywatność stanowi ważną przesłankę, Abril uzyskuje odczucie przenikalności i penetracji wewnętrznej przestrzeni dzięki deformacji studni świetlnej oraz użyciu przezroczystych szklanych przegród w niektórych pomieszczeniach”;

Carla Bertolucci, AR 6/2004

źródło

domniemania badawcze

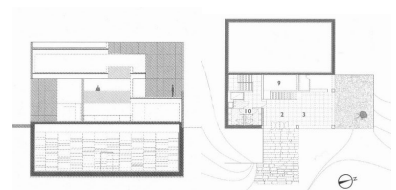
skała geometrycznej bryły przywołuje symbolicznie wrażenie miejsca kultu;
konceptyjnie architektoniczna forma obiektu nie wykracza poza idealny sześcian;

zastosowanie materiału bez utraty istotnego dla kamienia wrażenia spójności umożliwiło uzyskanie odczucia jedności materiału i formy; aspekt ten nie został uwzględniony przy kształtowaniu wnętrza, przez co wyraz zewnętrzny obiektu ma charakter scenografii (por. Zumthor, Vals, gdzie architekturze całościowo nadany jest charakter materiału);

budynek bliższy jest rzeźbiarskiej intencji definiowania miejsca w przestrzeni niż obiektowi architektury;

słowa kluczowe

nieprzenikniony (inscrutable), masywny (bulk), szorstki (rough), monolityczny, prosty, logiczny (układ funkcjonalny), przenikalny (o wnętrzu), jednolity, chłodny, świetlisty, racjonalny (rational), cichy, nastrojowy (romantic).



copyright
źródło

Roland Halbe
AR 6/2004

dom wielorodzinny

Bruksela

Belgia

20

Mario Garzaniti

funkcja

mieszkalna wielorodzinna

deklaracje twórcy

gabaryt

B

źródło

krytyczne interpretacje

„obłożony topornym pancerzem (coarse carapace)

skorodowanej stali budynek mieszkalny stanowi

zdzumiewającą miejską indywidualność”;

„okładzina ze skorodowanej stali niesie jakość

odmienności (quality of otherness)”;

„Garzaniti podąża za znajomym wzorcem kontynentalnej

kamienicy czynszowej, jednak proporcje i wewnętrzne

aranżacje są wykonane bardziej obficie i z wyobraźnią

niż normalnie można by oczekiwać”;

„wrażenie monolitu jest jednak złudne”;

„delikatne zróżnicowanie tonów ochry nadają wrażenia

różnorodności *patchworku* i ożywienia całej kompozycji”;

„ziarnista powłoka zawiera wrażliwą duszę”;

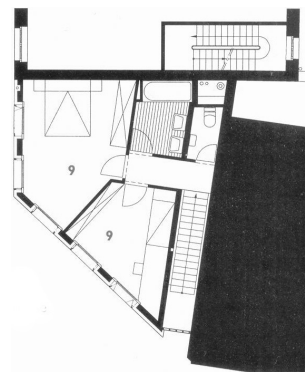
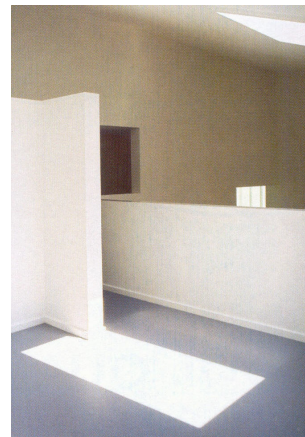
„The joy of rust”, AR 10/2005, s. 70-73

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

toporny, odmienność (otherness), niezwykle (kontekst),
uderzający (efekt), różnorodność, hermetyczny, kontrast
(fasada), niespodziewany, wrażliwy (sensitive).



copyright
źródło

Alain Janssens
AR 10/2005

dom jednorodzinny

21

Wrocław

Polska

2003-2005

Tomasz Głowacki

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

„ogromny, płaski teren obligował, by projektowany obiekt oswajał otwartą dookoła przestrzeń”;
„mocna, wyrazista bryła”, „formą nawiązuje do przedwojennej, wiejskiej zabudowy zagrodowej”;
„ważnym zamierzeniem projektowym było uzyskanie homogenicznego wyrazu bryły”;

A-m 8/2005, s. 52-55

źródło

krytyczne interpretacje

„materiał sprawił się zaskakująco dobrze, *wkładając* staroświecki kształt domu w postmodernistyczny cudzysłów nie gorzej niż beton u Herzoga i de Meurona”;
„decyzja o rezygnacji z ogrodzenia na rzecz wału porośniętego zielenią [...] uczyni ingerencję w krajobraz jeszcze mniejszą”;

Grzegorz Piątek, „Dom na Dolnym Śląsku”,

źródło

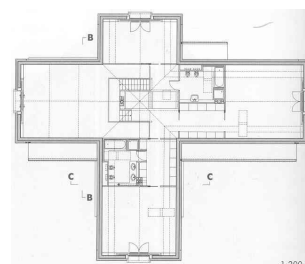
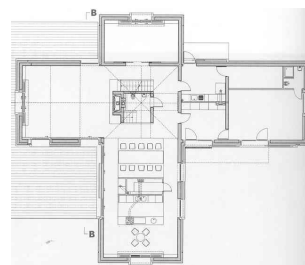
A-m 8/2005, s. 52-55

domniemania badawcze

słowa kluczowe

wyrazisty (bryła), kontekst (archetyp zabudowy zagrodowej), homogeniczny;

współczesny, postmodernistyczny.



copyright
źródło

Daniel Rumiancew
A-m 8/2005

dom Carter/Tucker

Breamlea, Victoria

Australia

22
1999-2000

Sean Godsell

funkcja

pawilon mieszkalny (plus studio)

deklaracje twórcy

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

autor, opisując ten dom, odwołuje się do obiektów Shigeru Bana, jako że stosuje podobne podejście do otwartego użytkowania przestrzeni;

„szorstkość wyrazu zewnętrznego skontrastowana jest z rzeczywistym architektonicznym wyrafinowaniem”
[na przykładzie wnętrza];

Architecture Now! vol. 2, Philip Jodidio, Taschen GmbH 2002

źródło

dom letni w zamierzeniu ma „łączyć europejską i azjatycką tradycję”;

„jest to miejsce, w którym niemal się unosisz”;

cała przestrzeń wypełniona jest światłem, lecz efekt ten może być radykalnie zmieniony; przesuwne parawany pozwalają na dzielenie i łączenie przestrzeni w zależności od potrzeb użytkowników;

autor jest zainteresowany redefiniowaniem kulturowej lokalizacji kraju i badaniem „potencjału werandy jako elementu ikonicznego wspólnego między architekturą Wschodu i Zachodu”;

„Magic box unfolded”, AR 12/2000 s. 50-53

źródło

domniemania badawcze

dosłowność i skończoność sprowadzonej do minimum

formy zewnętrznej zakłócona jest mobilnością

elewacyjnych paneli, których położenie wpływa na zmianę wyrazu obiektu;

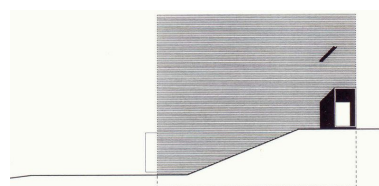
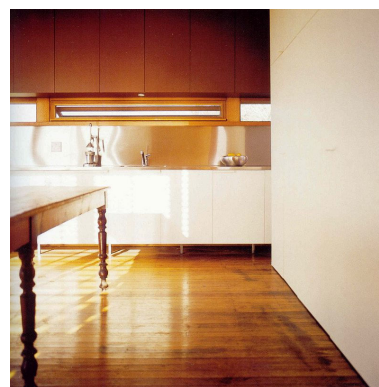
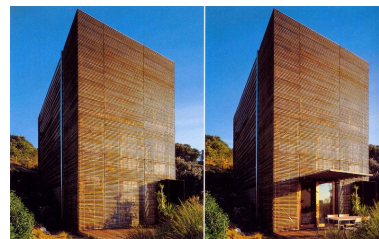
możliwość wariantowania stanowi o architektonicznym sensie budynku;

nowoczesne i eklektyczne w swoim wyrazie wnętrze nie wydaje się korespondować z ideą zawartą w formie zewnętrznej; brak czytelnej relacji między wnętrzem a bryłą budynku burzy integralność całego rozwiązania;

słowa kluczowe

otwarty, szorstki, wyrafinowany;

nieprzenikniony, kontekst (kulturowy), zmienny, redefiniowanie, łączenie.



copyright
źródło

Earl Carter / Sean Godsell Architects
Architecture Now! vol. 2, Philip Jodidio, Taschen GmbH 2002

Peninsula House

Melbourne

Australia

23

2001/02

Sean Godsell

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

„interakcja użytkownika z tymi dwoma elementami (egzo- i endoszkieletem budynku) aktywowana jest prostą zasadą [poprzez otwieranie i zamykanie fasady] i przekształca przestrzeń budynku w obszar natury”;

„poszukiwanie twórcze dotyczy ikonicznej natury werandy w kulturach Europy i Azji oraz zwyczajowych podstaw architektury regionu”;

www.seangodsell.com

źródło

krytyczne interpretacje

budynek „jest prostą praktyką w drewnie i świetle, słońcu i morzu”;

„autor zdecydował o czystej artykulacji elementów w obrębie prostoliniowej formy”;

dom przywołuje archetypowe jakości miejsca zamieszkania: jaskini, chałupy, ogniska domowego – zamknięcie oraz rozszerzanie się, ekspansję połączoną z szacunkiem dla natury;

mieszanie archetypów: japońskiego (przestrzeń wewnątrz przestrzeni), europejskiego (przyjazny pokój dzienny i zamknięty gabinet) i anglo-indyjskiego (weranda) jest „znakomitym i poruszającym hołdem dla rozwijającej się i ekscytującej kultury australijskiej”;

AR 12/2002, s. 38-41

źródło

domniemania badawcze

architektura obiektu zdefiniowana jest przez zestawienie uproszczonych, zgeometryzowanych elementów kształtujących formalnoprzestrzenne cechy obiektu; uzyskane zostają różnorodne jakościowo przestrzenie przy zachowanej niewielkiej liczby składowych kompozycji;

w opisywaniu istoty architektury autor poszukuje odwołań organicznych;

skończoność geometryczna kompozycji okazuje się

złudna, charakter kompozycji jest otwarty –

od statyczności zamkniętej bryły do dynamizmu

otwartości; twórca skupia się na poszukiwaniu zmienności i interakcji;

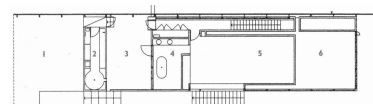
słowa kluczowe

mieszanka kulturowa (kontekst), prosty (kontekst

przestrzenny), delikatny (subtle), staranna troska (care),

czysta artykulacja, archetypowe jakości, istotne

właściwości (essential properties), spokojny, mieszanina kultur, zmienność (czas).



copyright
źródło

Earl Carter
AR 12/2002

dom jednorodzinny

Londyn

Wielka
Brytania

24

1996

Mark Guard Architects

funkcja

mieszkalna jednorodzinna (adaptacja)

gabaryt

A

deklaracje twórcy

ogród, jako zewnętrzny pokój, staje się rozwinięciem
wewnętrznej przestrzeni mieszkalnej, a poprzez
to generatorem koncepcji;

www.markguard.com

źródło

krytyczne interpretacje

„potwierdza przestrzenną otwartość i czystość
modernizmu w obrębie tradycyjnej dziewiętnastowiecznej
cegłanej powłoki”;

„obiekt charakteryzują rozwinięte relacje przestrzenne
pomiędzy pomieszczeniami, kondygnacjami i najbliższym
otoczeniem, a także wykorzystanie światła dziennego
w kreowaniu przestrzeni”;

Peggy McGuire, AR 10/1996

źródło

domniemania badawcze

gra relacji wnętrza i zewnątrz ma za zadanie wzbogacać
wartość przestrzeni, jednak mimo oszczędnej estetyki
natłok elementów kompozycyjnych wydaje się
wprowadzać niezamierzony nieład;

całości założenia brakuje stylistycznej spójności,
architekturę budynku tworzą zestawione fragmenty
o różnej formie oddziaływania;

projekt jest przykładem wykorzystania elementów, które
rozpatrywane osobno noszą w sobie jakości estetyczne
analogiczne z minimalizmem, lecz sformułowana z nich
całość stanowi wielogłosową kompozycję;

słowa kluczowe

surowy (austere), przestrzenna przejrzystość, klarowność
modernizmu, utrzymanie skali, relacja zewnątrz-wnętrze,
konwencjonalny modernizm.



copyright
źródło

nieznane
www.markguard.com

Agencja P&V

Waremme

Belgia

1994–1996

25

Pierre Hebbelinck / Alain Richard

funkcja

usługowa – biurowa

deklaracje twórcy

gabaryt

B

źródło

krytyczne interpretacje

A+ n°146, s. 62-65

źródło

domniemania badawcze

wyraz estetyczny nowego budynku jest w kontekście otaczającej zabudowy zaskakująco nowoczesny;

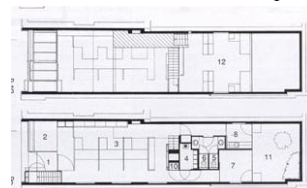
mimo projektowanych jedynie dwóch poziomów funkcjonalnych przyjęte proporcje elewacji frontowej stanowią kontynuację proporcji kubaturowych jak i trzypoziomowego podziału fasad sąsiednich budynków;

budynek ma charakter współczesnego akcentu; przyjęte rozwiązania materiałowe dobrane z dużą dowolnością nie korespondują z charakterem istniejącej pierzei.

słowa kluczowe



1



2

copyright
źródło

nieznane

1. www.pierrehebbelinck.net, 2. A+ n°146

Rudin House

Leymen

Francja

26

1996-97

Herzog & de Meuron

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

„pomimo swej brutalnej, bunkrowatej formy – jest propozycją otwartego, wielopłaszczyznowego, architektonicznego dialogu z otoczeniem, historią i współczesnością”;

„przeciwstawia bezużytecznemu blichtrowi architektury naszych czasów celowość i użyteczność formy”;

„[...] pozostaje unosząc się ponad przyziemnością idea, która dąży tu do platońskiej skończonej formy, niezakłóconej żadnym detalem, okapem czy rynną”;

„zawarta w tym budynku idea domowości odwołuje się do archetypów. To poetycka transformacja zarówno dziecięcego rysunku domu z kominem i dużymi oknami, jak i prymitywnej chaty”;

Grzegorz Stiasny, „Archetyp”, A-m 7/1999, s. 14-17

źródło

domniemania badawcze

kształt budynku jest wynikiem abstrakcyjnego

przetworzenia formy typowej chaty z dachem

dwuspadowym;

elementy kompozycji oraz estetyki zewnętrznej

podporządkowane są wyróżnieniu obiektu z naturalnego

otoczenia, co służy podkreśleniu, poprzez kontrast,

wartości krajobrazu;

wyraz estetyczny obiektu jest wynikiem stosowania zasad

purystycznych, formalnej jednoznaczności, ograniczenia

liczby jak i charakteru elementów, zachowania

jednorodności zewnątrz i wewnątrz względem siebie;

kompozycja zderzana porządkiem geometrycznym;

surowy wyraz estetyczny prowadzi do intensyfikacji

oddziaływania samej formy obiektu;

w ostatnich latach działalności grupy powyższe podejście

projektowe nie znajduje kontynuacji przy pracy

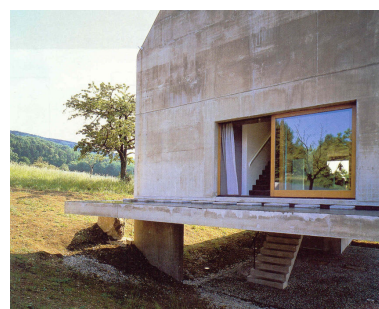
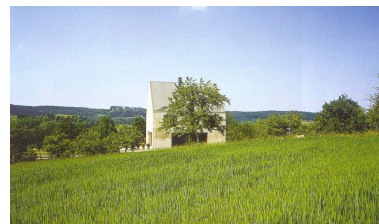
nad dużymi obiektami kubaturowymi;

słowa kluczowe

brutalny (forma), dialog, kontekst (przestrzenny,

kulturowy), archetyp, skończony (forma), platoński,

spartański, domowość, abstrakcyjny, celowy.



copyright
źródło

Margherita Spillutini
A-m 7/1999

Galeria Goetz

Monachium

Herzog & de Meuron

funkcja

usługowa – kultury

deklaracje twórcy

Niemcy

27

1992

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

„obiekt przejawia swą obecność poprzez delikatność

spokoju i kliniczny dystans”;

„charakteryzuje go nieupiększona celowość bez próżności

czy wspaniałości”; po pewnym czasie odwiedzającego

uderza wrażenie równowagi;

architektura przygotowywana jest specjalnie pod docelową

kolekcję sztuki; to poznawanie sztuki w przychylnych

warunkach, gdzie może być postrzegana ze świeżością,

stanowi główny cel;

„zachodzi bezsprzecznie wyrafinowana interakcja między

działami a ich kontekstem”;

„nie proste formy są tu inspiracją, projekt utrzymany jest

w ramach pozwalających zagłębić się w związki między

masą i przezroczystością w delikatny i dyskretny sposób”;

„architektura nie opiera się tu na narracyjnej fikcji,

ani na czystej, pełnej wyrazu woli”;

„przy projekcie galerii architekci odnoszą się

do konceptualnej złożoności, która wzbogaca

ich wyobrażone, pragmatyczne cele”;

Lucy Bullivant, AR 2/1994

źródło

domniemania badawcze

uproszczenie formy prowadzi także do uproszczenia relacji

przestrzennych, zwłaszcza w obrębie wnętrza, co może

wynikać z przeznaczenia obiektu;

forma, sprowadzona do prostopadłościanu, urozmaicona

jest w elewacji modularną artykulacją, która wydaje się

być motywem dekoracyjnym;

efektem działań twórców jest osiągnięcie prostoty

i technicznej czystości;

słowa kluczowe

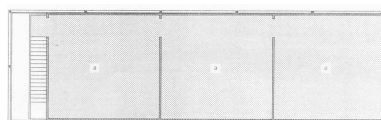
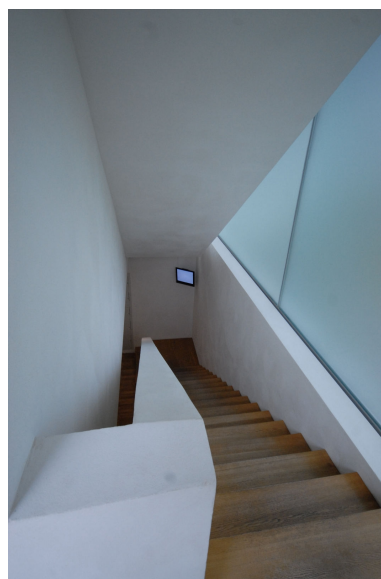
skromny (modest), spokojny (calm), zimny dystans

(clinical detachment), prosty, niezdobiony, celowy,

ważny (careful), dyskretny (unobtrusive), piękny,

konceptualnie złożony, funkcjonalnie pragmatyczny,

równowaga.



copyright

źródło

autor

1. autor 2. AR 2/1994

winnica Dominus

Yountville

USA 1995–1997

Herzog & de Meuron

funkcja

przemysłowa

deklaracje twórcy

gabaryt

C

źródło

krytyczne interpretacje

„elegancko łączy racjonalność i zmysłowość, z ekonomii tworząc poezję”;

„oparty na rozumie (rational), miesowski prostopadłością”;

„architektura powściągliwa (reticent), a nawet pełna rezerwy”;

„czysta, horyzontalna linia wykształcona przez dach stanowi subtelny kontrapunkt dla naturalnego, postrzępionego krajobrazu”;

„z najbardziej bezpretensjonalnego, surowego materiału uczyniono architekturę, która jest zarówno funkcjonalna i piękna, solidna i delikatna, namacalna i wysoce abstrakcyjna”;

„wyrafinowana mieszanka nauki i sztuki”;

zmysłowe połączenie natury i wytworu człowieka;

„Steel, Stone and Sky”, AR 10/1998, s. 44-49

źródło

„Herzog i de Meuron znaleźli rozwiązanie łączące funkcjonalizm z dekoracyjnością”;

Igor Strzok, „Kamienna wizytówka”, A-m 4/1999, s. 26-31

źródło

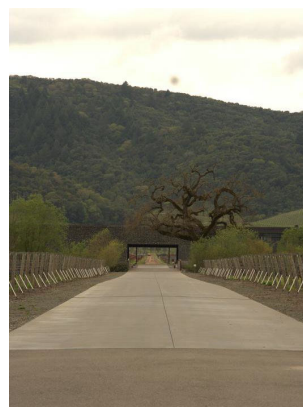
domniemania badawcze

wybór schematycznej bryły i charakterystycznego materiału pozwolił na wkomponowanie obiektu w otaczający krajobraz;

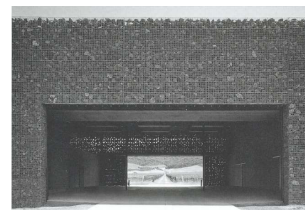
elewacja osłonowa definiuje architektoniczny wyraz obiektu, jest jednak strukturalnie autonomiczna w stosunku do układu wnętrza;
architektura ściśle odpowiadająca docelowemu przeznaczeniu obiektu zarówno na poziomie rozwiązań formalnych, funkcjonalnych jak i materiałowych;

słowa kluczowe

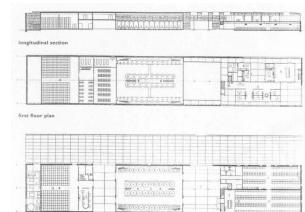
racjonalność (oparcie na rozumie), zmysłowość, poetyckość, powściągliwość, kontekst przestrzenny, subtelność, funkcjonalność, piękno, solidność, delikatność; dekoracyjność, funkcjonalizm, surowy (rzut), kontekstualizm, wielowarstwowy (skojarzenia), prosty (środki), nowoczesny.



1



2



3

copyright
źródło

Margherita Spiluttini

1. www.greatbuildings.com, 2. www.chez.com,
3. AR 10/1998

Atelier Remy'ego Zaugga

29

Mulhouse-Pfastatt

Francja

1995–1996

Herzog & de Meuron / Zaugg

funkcja

gabaryt

usługowa – kultury

A

deklaracje twórcy

„miary, proporcje, kontrasty między podłogą, ścianami i sufitem muszą przyczyniać się do ostrej precyzji, odrzucającej kompromisy” [Remy Zaugg];

„nasza współpraca to wspólne poszukiwania i rozważania [...] aż powstanie jedność, wyglądająca, jakby wynikła z bardzo prostej idei, zaspokajająca równocześnie potrzeby miejsca i wymogi funkcji” [Remy Zaugg];

A-m 8/1998

źródło

krytyczne interpretacje

„w sensie koncepcyjnym projektanci czerpali z tego, co zastali: z ziemi, starego muru z klinkieru, rzędu drzew, stojącej w głębi fabryki, starej rezydencji, [...] pięknej lipy; dzięki temu nowy obiekt wpasował się w otoczenie [...] pozytywnie reagując na zastany kontekst”;

„światło wprowadza nastrój spokoju i koncentracji”;

Barbara Gadomska, „Bez kompromisu”, A-m 8/1998,

s. 10-15

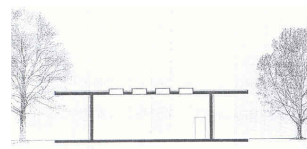
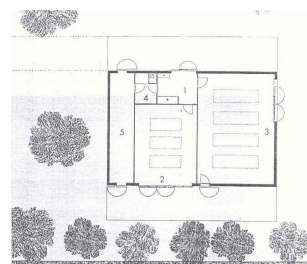
źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

procesualny, jedność, idea, prosty, precyzyjny;

bezkompromisowy, kontekstualny, prosty (układ funkcjonalny).



copyright
źródło

Christian Richters
www.chez.com, A-m 8/1998

dom jednorodzinny

Nowe Bielice k. Koszalina

Polska

30

2002

HS99

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

„fasada z nielakierowanego drewna modrzewiowego reaguje na zmienne warunki pogodowe, przez co prowadzi dialog z ogrodem, który również podlega cyklicznym przemianom”;

A-m 3/2003

źródło

krytyczne interpretacje

„banalny program, banalny kontekst, niebanalna architektura”;

„regularną, prostopadłościenną bryłę domu pokrywa efektowna *skóra* z modrzewiowych listewek”;

„dobór materiałów i klarowność rozwiązań [...] sprawiają wrażenie miłej oku harmonii i prostoty”;

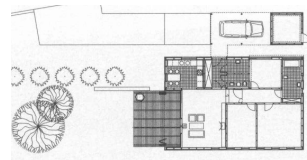
Jan Strumiłło, „Dom w Nowych Bielicach”,
A-m 3/2003, s. 39-43

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

niebanalny, jasny, zrozumiały (kompozycja), logiczny, harmonia, prostota.



copyright
źródło

Jan Smaga
A-m 3/2003

dom jednorodzinny

Beroun

Czechy

2002-2004

31

HŠH Architekti

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

„budynek projektowany jako trójwymiarowa struktura

24 sześciątów”;

„charakter poszczególnych pól determinowany jest jedynie poprzez ich zawartość”;

„dom w miejscowości Beroun nie jest przykładem architektury minimalistycznej”;

„jednak dominantę stanowi tu koncepcja siatki przestrzennej; zaprojektowaną siatkę inwestor wypełnił materiałami i designem zgodnymi z jego gustem”;

„architektura domu w Beroun bliżej niż do minimalizmu ma raczej do architektury bez architektów (patrz: Rudofsky)”;

www.hsharchitekti.cz / korespondencja

źródło

krytyczne interpretacje

„zasada tej koncepcji jest doskonała”;

A-m 06/2005, s. 78

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

struktura, abstrakcyjny, przypadkowy;

doskonały (idea).



copyright
źródło

Ester Havlova
www.hsharchitekti.cz

Szkoła Języka Japońskiego

32

Kraków

Polska

1998–2003

Ingarden & Ewý / Krzysztof Ingarden

funkcja

usługowa – edukacji

gabaryt

A

deklaracje twórcy

„lokalizacja wyznaczała punkty odniesienia dla kompozycji budynku”; „dialog z Centrum opiera się na podporządkowaniu i niekonkurowaniu statycznej, prostej i minimalistycznej formy budynku szkoły z [...] formą budynku głównego”;

A-m 12/2004

źródło

krytyczne interpretacje

„prosta bryła budynku współgra z otoczeniem”; „poprzez takie elementy jak kolor czy rodzaj tynku nawiązuje do kultury i sztuki Japonii”;

Michał Wiśniewski „Szkoła Języka Japońskiego w Krakowie”, A-m 12/2004, s. 68-71

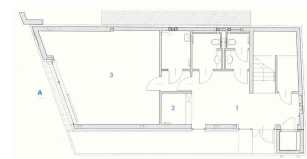
źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

podporządkowany, statyczny, prosty, minimalistyczny (forma), oszczędny, dialog (kontekst);

prosty, dopasowany (kontekst).



copyright
źródło

Krzysztof Ingarden
A-m 12/2004

Tyler Residence

Tubac, Arizona

USA

1999-2000

33

Rick Joy

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

gabaryt

A

deklaracje twórcy

odważna, nowoczesna architektura zakorzeniona w kontekście i kulturze miejsca, wypracowana jako zestawienie podstaw orientacji wobec słońca i ochrony miejsca oraz odpowiedzialne zastosowanie delikatnych materiałów i doskonałego wykonania, będzie miała „jakości pozwalające przewyżżyć wyzwania czasu”;

Architecture Now! vol. 2, Philip Jodidio, Taschen

GmbH 2002

źródło

krytyczne interpretacje

zastosowane materiały nadają formie charakter niektórych nowoczesnych dzieł sztuki;

Architecture Now! vol. 2, Philip Jodidio, Taschen

GmbH 2002

źródło

budynek wydaje się częścią surowego, podstawowego

(elemental) krajobrazu;

od strony drogi widoczne są jedynie szklane zwieńczenia zadaszeń, nocą stają się one świecącą formą abstrakcyjnie unoszącą się ponad terenem;

precyzyjny detal dziedzińca [...] wyraża będący dziełem rąk ludzkich, poddany kontroli charakter domu przeciwny surowości i nieprzewidywalności natury; układ

funkcjonalny służy podkreśleniu związków z otoczeniem; z oddalenia budynek stapia się z kolorami pustyni; wnętrze wyraża prostą, skromną elegancję;

dom Joya rozszerza modernistyczną tradycję osławiania natury (tradition of domesticating nature), lecz pozostaje silnie zakorzeniony w krajobrazie;

„Touching nature”, AR 7/2001, s.46-49

źródło

domniemania badawcze

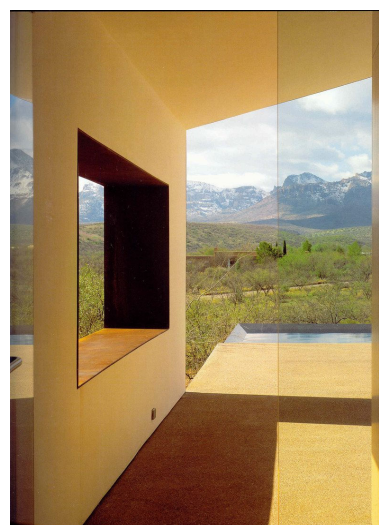
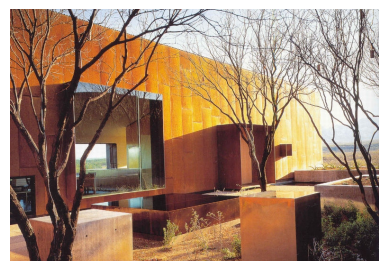
autorska interpretacja istoty miejsca zawarta została w odnoszącym się bezpośrednio do pustynnego krajobrazu wyrazie estetycznym obiektu;

elementy kompozycji, mimo iż każdy z nich należy do tego samego języka formy architektonicznej, zestawione są w sposób wprowadzający brak czytelności; statyczna bryła budynku jest silnie zdynamizowana różnorodnymi elementami, przez co całość nabiera charakteru otwartej kompozycji;

w warstwie estetycznej czytelne są odniesienia do puryzmu, intencja ograniczenia zbędnych elementów i konsekwencja w doborze rozwiązań materiałowych;

słowa kluczowe

kontekst (przestrzenny, kulturowy), ponadczasowość; dzieło sztuki, kontekst (przestrzenny), abstrakcyjny, kontrolowany, ludzki, wyrafinowanie (refinement), prosty, elegancki, zakorzeniony, wrażliwy (sensitive).



copyright
źródło

Jeff Goldberg/ESTO
Architecture Now! vol. 2, Philip Jodidio, Taschen GmbH
2002

Casa Jax

Tucson

USA

34

Rick Joy

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

deklaracje twórcy

„nie chodzi o to, by próbować być minimalnym, chodzi o próbę umożliwienia zmysłowego dostrojenia (sensory tuning-in)”;

www.artsjournal.com

gabaryt

A

krytyczne interpretacje

autor mówi o pracy przedstawicieli minimal-artu jako źródła inspiracji, nie odnosi się do architektów minimalistów;

„Joy brzmi nawet jak artysta minimalista; mówi o szacunku dla materiału, o ubitej ziemi jako źródle duchowości, o miłości do szczerości, integralności i kompletności jego materiałów”;

www.artsjournal.com

źródło

jego praca jest „niezmiennie skromna w skali, poetycznie syntetyzująca absolutną rzeczywistość formy, bogata w latynoski kolor oraz rzemieślnicza w podejściu do budowania, a także wnikliwa w zachwycie nad potencjałem materiału”;

twórca zachowuje „zamierzony dystans do tradycyjnego, miejscowego pojęcia komfortu i odpowiedniości”;

zabieg rozdzielenia budynku na jego funkcjonalne komponenty wzmacnia poczucie izolacji pośród centrum pustyni; „wydobywa określone z uniwersalnego”;

AR 11/2002, s. 68-71

źródło

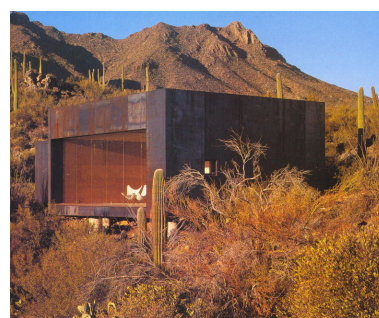
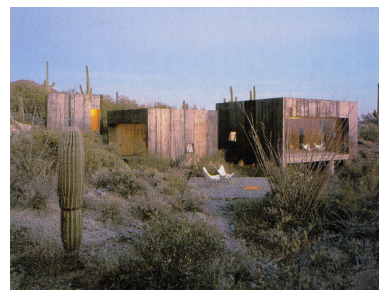
domniemania badawcze

dbałość o formę, wygląd i realizację założeń ideowych, jak również łączenie potrzeb użytkownika i charakteru miejsca, operowanie formą o charakterze skończonym, wizualnie dosłowną, zawierającą jednak potencjał znaczeniowy, poszukiwanie tożsamości i istoty w każdym z elementów obiektu, odwołanie do indywidualnej, zmysłowej wrażliwości odbiorcy decydują o sile oddziaływania architektury obiektu;

orientacja przestrzenna poszczególnych części budynku nie jest podporządkowana geometrycznemu porządkowi, odnosi się za to do warunków zewnętrznych i związków użytkownika ze środowiskiem; rozdzielanie nie służy wzmocnieniu ekspresji formy, lecz jest odniesieniem do zewnętrznego kontekstu;

słowa kluczowe

kontekst (kulturowy), kontekst (krajobrazowy), poetycki, syntetyzujący (racjonalność, przesadę koloru, rzemiosło, materiał), jasność/czytelność (clarity), abstrakcyjny, rzeźbiarski, izolacja, kompaktowy, dyskretny (unobtrusive).



copyright

źródło

Bill Timmerman

AR 11/2002

Rubio Avenue Studio

Tucson

USA

35

2000

Rick Joy

funkcja

gabaryt

usługowa – inna

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

„jako połączenie współczesnych i stosowanych na nowo tradycyjnych technik to małe studio” jest przykładem „wysmienitego operowania przestrzenią, światłem i materialnością”;

autor nie tylko czerpie inspirację z tradycji budownictwa w Arizonie, lecz operuje przestrzenią, światłem i materiałem w sposób dopasowany do szerokości geograficznej i klimatu lokalizacji;

„oto model śródziemnomorski [...] z nieprzekraczalnym (impassive) zewnętrzem i całym życiem skierowanym do wewnątrz”;

„to relatywnie prosta struktura ze sprężonej ziemi”;

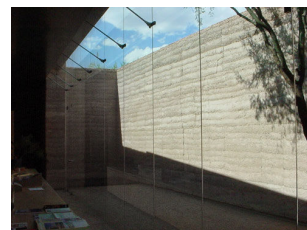
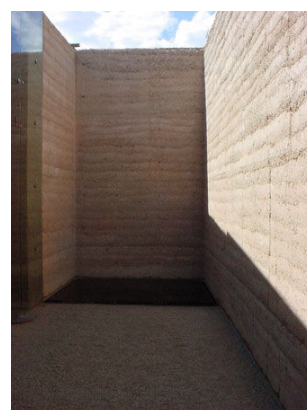
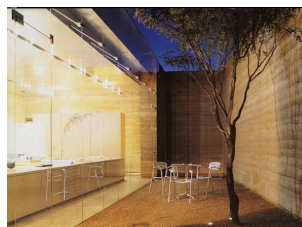
„Earth moves”, AR 12/2000, s. 47-49

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

rewaloryzacja, kontekst (przestrzenny, kulturowy), niewzruszony (impassive), spokojny (calm).



1

2

copyright
źródło

1. James McGoon, 2. ModernPhoenix

1. AR 12/2000, 2. www.modernphoenix.net

dom Jordi Cantarell

36

Pubo, Girona

Hiszpania

1996–97

Jubert-Santacana Arquitectes

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna (plus galeria)

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

przestrzeń wielofunkcyjna charakteryzująca się estetycznym i funkcjonalnym, delikatnym wyrafinowaniem (exquisiteness);

Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG, Berlin 2003

źródło

domniemania badawcze

masywna, prostopadłościenna bryła w swojej idealnej, geometrycznej formie przeciwstawiona zostaje surowości otaczającego terenu, stanowiąc niezaprzeczalny znak działalności ludzkiej;

w oparciu o ograniczenie bezpośredniego kontaktu użytkownika z otaczającym krajobrazem wykreowana została prywatna i intymna przestrzeń, lokalizacja otworów okiennych służy kształtowaniu charakteru wnętrza;

dążenie projektanta w warstwie estetycznej i kompozycyjnej do uzyskania skończonej i niezakłóconej zbędnych elementami formy jest tak dalekie, że posunięto się do rezygnacji z elementów czysto użytkowych, jak balustrada schodowa; wartość architektury jako dzieła sztuki sytuowana jest ponad jej użytecznością;

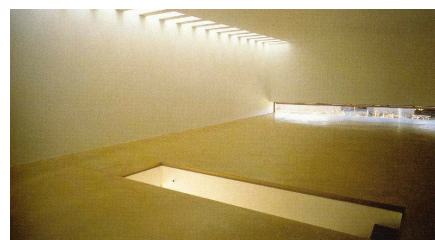
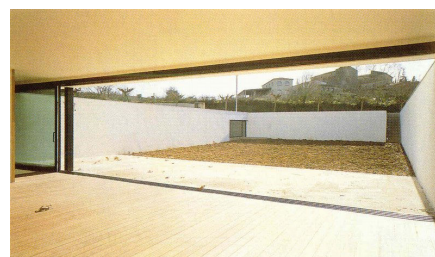
ograniczanie liczby elementów kompozycyjnych nie powoduje uproszczenia jakości relacji przestrzennych wewnątrz budynku, przeciwnie – stanowi narzędzie umożliwiające intensyfikację i rozbudowę wrażeń odbiorcy;

w kategoriach estetycznych i architektonicznych obiekt wartościowany przez autora niniejszego opracowania jako piękny;

materializacja minimalistycznej metody twórczej;

słowa kluczowe

delikatny, wyrafinowany.



copyright
źródło

Eugeni Pons, Jordi Bernado
Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG, Berlin
2003

Casa GGG

Mexico City

Meksyk

37

2000

Alberto Kalach

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

„płaszczyzny szkła, wody i betonu jako elementy

„reinterpretacji iberyjskiej tropikalnej tradycji”;

„będąc pod wpływem zarówno aspektów uniwersalnych jak i lokalnych Kalach stapia abstrakcyjny język modernizmu z miejscowymi wpływami”;

„autor neutralizuje niechciany kontekst przestrzenny poprzez utworzenie rozświetlonego, wewnętrznego labiryntu definiowanego przez unoszące się płaszczyzny

ścian, wypełnioną światłem pustkę (void) i odbicia wody”;

„charakteryzując się przestrzenną płynnością (spatial fluidity) i interpretacjami dom ma bogatą złożoność

formalną (formal complexity) i intymność”;

„surowa (austere) paleta materiałów jest zastosowana z wrażliwością i finezją”;

„wraz ze zmieniającymi się widokami i warstwowo ułożonymi przestrzeniami labirynt tworzy poczucie tajemniczości i introspekcji; jest to niezwykle liryczne, przestrzenne i zmysłowe doświadczenie”;

Raymund Mendez, „Mexican Labyrinth”, AR 7/2000, s. 68-72

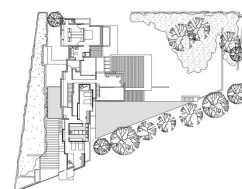
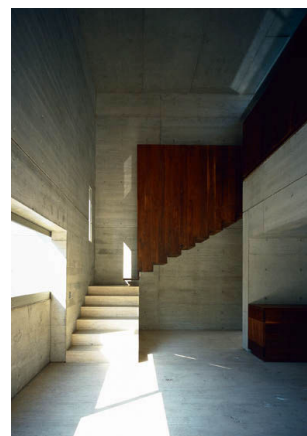
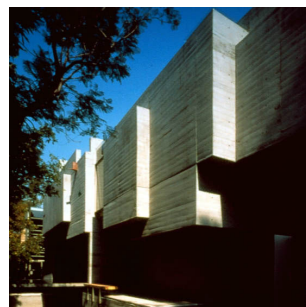
źródło

domniemania badawcze

elementy kompozycyjne o surowym, niemal brutalistycznym wyrazie estetycznym zestawione zostały według wzorców języka architektury modernistycznej;

słowa kluczowe

reinterpretacja, lekki (kompozycja), uniwersalny, kontekst (kulturowy), złożoność formalna, intymność, tajemniczość, introspekcja, zmysłowość, liryczność.



copyright
źródło

www.kalach.com
www.kalach.com

Kaplica

38

Oberrealta

Szwajcaria

1992–93

Christian Kerez / Fontana&Partner AG

funkcja

gabaryt

usługowa – kultu religijnego

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

„jest to wersja górskich kaplic rozsianych po Alpach, hołd oddany tradycji grotty oraz wyobrażeniu stworzenia świętości pośród krajobrazu, sposobu udzielenia pomocy [...] samotnemu podróżnikowi”;

„struktura stanowi reinterpretację archetypowych form w prawdziwie nowoczesny sposób, przy użyciu skąpego, mimo to dojmującego, minimalnego słownika”;

Edwin Heathcote

źródło

Expressionism versus Functionalism: the Battle for the Soul of the Millennial Church

domniemania badawcze

bezpretensjonalny, syntetyczny, bezpośredni, jednoznacznie ludzki element, który swą obecnością, poprzez kontrast, podkreśla wartość naturalnego krajobrazu;

idea schronienia człowieka przedstawiona jest za pomocą formy doprowadzonej do postaci skończonej, gdzie dodanie lub ujęcie elementów kompozycyjnych spowoduje utratę bezpośredniego charakteru oddziaływania;

minimalistyczny formalnie i estetycznie, poprzez swą obiektywność zawiera ogromny potencjał wywoływania wrażeń i skojarzeń odbiorcy;

autor w ostatnich pracach kieruje uwagę twórczą na wydobywanie ekspresji elementów konstrukcyjnych;

słowa kluczowe

archetyp, reinterpretacja, kontekst kulturowy, minimalny słownik.

copyright
źródło

autor



pawilon letni

Mukarov

Czechy

39

1998

Ivan Kroupa

funkcja

gabaryt

pawilon mieszkalny

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

„ukazuje pomysłowość w planowaniu i konstrukcji oraz delikatne wyczucie właściwości materiału, głównie drewna”;

„arcydzieło kompresji i elastyczności” (flexibility);

AR 9/2002

źródło

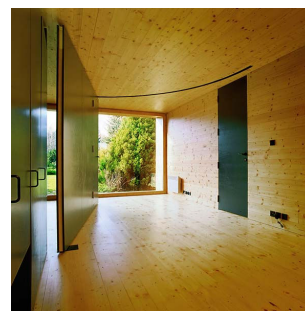
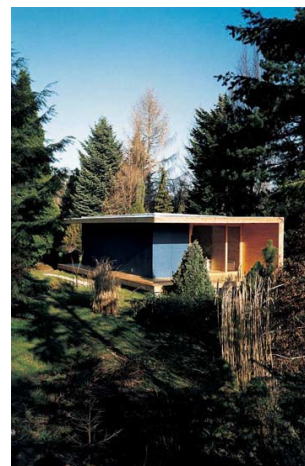
domniemania badawcze

przykład pokazuje umiejętnie zastosowany nowoczesny język prostej formy, który w warstwie estetycznej znajduje analogie z metodą minimalistyczną;

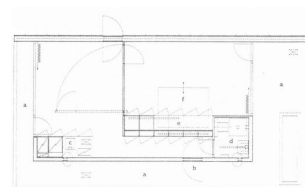
przy użyciu skromnego zbioru elementów formalnych i przestrzennych autor tworzy elastyczny układ funkcjonalny służący maksymalnemu wykorzystaniu powierzchni użytkowej; nie jest tu celem uzyskanie stałych, zdefiniowanych relacji przestrzennych lecz elastyczność i zmienność [por. Shigeru Ban];

słowa kluczowe

pomysłowość, wrażliwość, kompaktowy, wariantowość (flexibility).



1



2

copyright

źródło

1. ivankroupa.cz 2. AR 9/2002

Pawilon ekspozycyjny Eko-boks

40

Warszawa

Polska

2000–2001

APA Kuryłowicz & Associates

funkcja

gabaryt

usługowa – inna

A

deklaracje twórcy

„podstawowe elementy projektu są niematerialne”;
„składa się on ze swobodnie przepływającego światła,
informacji, ruchu”;
„architektonicznie – pozbawiony cech budynku –
jest obiektem, którego prawdziwa idea powstaje w umyśle
obserwatora, zawsze inna”;

A-m 1/2002

źródło

krytyczne interpretacje

„budynek jest przedmiotem, billboardem, nie tylko
obiektom architektonicznym”;
„jest pudełkiem mieszczącym funkcje marketingowe,
a jednocześnie znakomitym marketingu narzędziem”;
„transparentność jest istotą pawilonu”; „bryła Eko-boksu
na różne sposoby spaja się i przenika z otoczeniem”;
„pawilon ma w sobie skromność”;
„autorzy stworzyli przestrzeń z potencjałem i wycofali się
dyskretnie”; „pozostawili naturze i użytkownikom pole
do interpretacji”; „chwila nadaje bryle oblicze”;

Agnieszka Gruszczyńska-Hyc, „Pawilon”, A-m
1/2002, s. 36-43

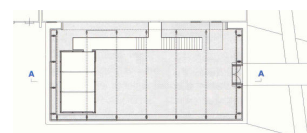
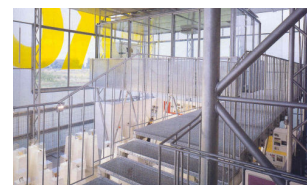
źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

niematerialny, zmienny (interpretowany);

wyjątkowy, transparentny, niedopowiedziany (wnętrze),
oryginalny, skromny, zmienny, świeży, współczesny.



copyright
źródło

Wojciech Kryński
A-m 1/2002

dom plus studio

Vejby Strand, Zealand

Dania 1999–2000

Henning Larsen

funkcja

pawilon mieszkalny

deklaracje twórcy

41

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

„powściągliwa elegancja letniego ustronia i studio odpowiada materialnie leśnemu otoczeniu i sprzyja zarówno kontemplacji jak i cichej kreatywności”; „biorąc spokojne piękno lokalizacji jako wskazówkę, Larsen stworzył budynek o poetyckiej prostocie, która wspomaga kontemplacyjne przestrzenie twórczości”;

AR 4/2001

źródło

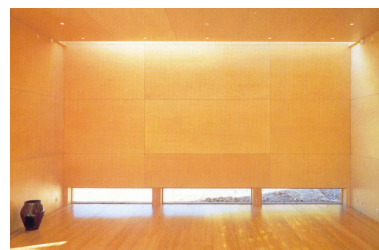
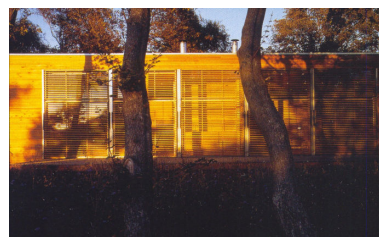
domniemania badawcze

odwołanie do ciszy i spokoju, dosłowne potraktowanie kontekstu materiałowego połączone z geometryczną, skończoną, statyczną formą; obiekt jest prostym schronieniem ukształtowanym za pomocą współczesnego języka architektonicznego dobrane adekwatnie do charakteru miejsca;

prostota i jednoznaczność formy nie pełnią tak znaczącej roli w wielokubaturowych projektach autora; niniejszy budynek jest przykładem jednorazowego podejścia minimalistycznego na potrzeby wykonania pojedynczego zlecenia;

słowa kluczowe

powściągliwy, elegancja, odpowiedni (kontekst przestrzenny), poetycka prostota, perfekcyjny (too perfect), harmonia.



copyright
źródło

Jens Lindhe
AR 4/2001

dom własny

Sint-Antelinks

Belgia

42
1993-96

Eugeen Liebaut

funkcja

mieszkalna jednorodzinna (plus studio)

gabaryt

A

deklaracje twórcy

intencją jest tworzenie domów, które nie okupują terenu, lecz zdają się dryfować, tak że „krajobraz może zostać odtworzony w każdej chwili”;

One Hundred Houses for One Hundred European

Architects of the Twentieth Century, Gennaro

Postiglione, Taschen GmbH 2004

źródło

krytyczne interpretacje

w swym podejściu tworzy niemalże suprematyczne

kompozycje z odrębnych elementów;

prostota w jego postawie inspirowana jest zarówno

ekonomicznymi jak i ekologicznymi czynnikami;

intencją jest stworzenie maksymalnej ilości przestrzeni

przy użyciu minimalnej ilości materiałów [patrz analogia do mini-maxi – hs];

w metodzie projektowej uwzględnia relacje

funkcjonalno-przestrzenne wewnątrz jak i na zewnątrz

obiektu, korespondując z zastanym środowiskiem;

w zależności od narzuconego kontekstu miejsca,

geometryczne formy dopuszczają indywidualny charakter

dzięki intrygującym napięciom, ukosom i łukom;

One Hundred Houses for One Hundred European

Architects of the Twentieth Century, Gennaro

Postiglione, Taschen GmbH 2004

źródło

domniemania badawcze

obiekt, skontrastowany z naturalnym otoczeniem, jest silnym akcentem przestrzennym, a czytelność rozwiązania formalnego nadaje mu konceptualny charakter;

zredukowana do statycznego prostopadłościanu bryła budynku zdynamizowana jest poziomym pasem okien i przeszkleniem ścian szczytowych;

rygorystycznie przestrzegana przy kształtowaniu wyrazu zewnątrz zasada precyzyjnego podziału geometrycznego

nie znajduje kontynuacji w sposobie podziału

funkcjonalnego pomieszczeń, bliższego fullerowskim

zasadom mini-maxi;

ponadto wnętrza, mimo iż jednoprzestrzenne i otwarte,

zawierają w sobie elementy indywidualnych rozwiązań,

znacząco różnych od charakteru zewnętrznego obiektu;

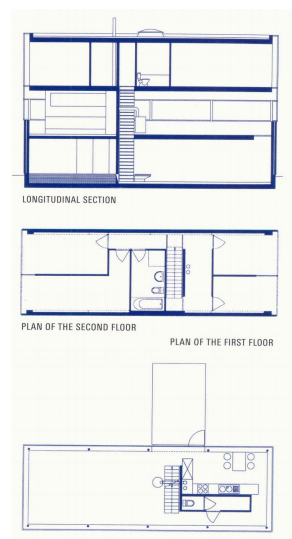
zaznaczony brak spójności nie ogranicza walorów formalnych bryły;

analiza warstwy estetycznej pozwala domniemywać,

iż geneza architektury obiektu ogranicza się do fascynacji porządkiem geometrii;

słowa kluczowe

suprematyczny, prostota, maksymalizacja, kontekst.



copyright
źródło

S. Vanderstichele
One Hundred Houses for One Hundred European
Architects of the Twentieth Century, Gennaro Postiglione,
Taschen GmbH 2004

White Apartment

Nowy York

Frank Lupo, Daniel Rowen

funkcja

mieszkanie

deklaracje twórcy

USA

43

gabaryt

źródło

krytyczne interpretacje

układ wewnętrznych przestrzeni nadaje apartamentowi abstrakcyjny charakter, który wymuszony jest poprzez eliminację niektórych okien oraz zastosowanie przezroczystych paneli;
intencją klienta było uzyskanie relacji światła ze ścianami, sufitem i podłogą, bez interakcji zbędnego umeblowania;
redukcjonistyczny charakter tego projektu daje zamieszkującym możliwość „doznawania zmysłowego bez jakichkolwiek przeszkód”;
„oto przestrzeń, gdzie słyszalne jest światło, a widzialne cisza i marzenia”;

Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG,
Berlin 2003

źródło

domniemania badawcze

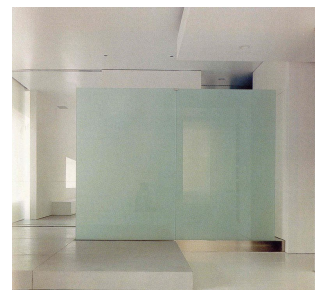
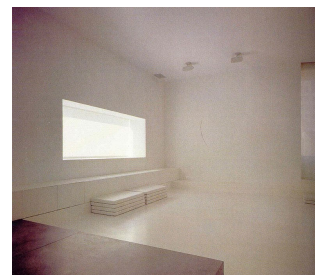
operowanie rygorystyczną estetyką i niewielką liczbą elementów prowadzi do wykształcenia wnętrza o bardzo spójnej i jednolitej charakterystyce, która dzięki spokojowi i delikatności oddziałuje na użytkownika z niespodziewaną intensywnością;

zastosowanie jednolitego wyrazu wnętrza służy wydobywaniu możliwie czytelnych relacji przestrzennych; właściwości materiału czy kolorystyka pomijane są jako nieistotne;

przyjętą metodę projektową cechuje przewaga idealizmu nad funkcjonalizmem, skrajne uogólnienie formy poszczególnych elementów oraz dążenie do uzyskania rozbudowanych relacji przestrzennych;

słowa kluczowe

abstrakcyjność, relacja, redukcja, postrzeganie zmysłowe.



copyright
źródło

Michael Moran
Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG,
Berlin 2003

La Congiunta muzeum rzeźby

44

Giornico

Szwajcaria

1992

Peter Märkli

funkcja

gabaryt

usługowa – kultury

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

„surowa intensywność”; podstawowy (elemental);

„minimalistyczny budynek jest współczesną reinterpretacją europejskiego muzeum monograficznego, którego typologia sięga wieku dziewiętnastego”;

„struktura jest krańcowo podstawowa (basic): faktycznie prymitywna/pierwotna chata (primitive hut) ukształtowana z płaszczyzn surowego betonu”;

„nieporuszona, stała, geologiczna obecność”;
brak jakiegokolwiek infrastruktury instalacyjnej;

forma nieujawniająca funkcji czy zawartości;

szorstkie (austere), protoindustrialne wnętrze;

„przepojony niemal duchową mocą (spiritual intensity),

prosta (bald), nieskażona (unadulterated) forma stanowi

ujmujące antidotum dla rozkapryszania (fussiness)

i komercjalizacji współczesnego świata sztuki”;

„Raw Intensity”, AR 2/1998, s. 70-71

źródło

domniemania badawcze

proporcje przestrzeni pomieszczeń, sposób oddziaływania

światła oraz nastroj powagi i wewnętrznego skupienia

inspirowane są europejskim budownictwem sakralnym;

sakralizacja przestrzeni ekspozycyjnej sztuki;

materiał (beton) w swojej naturalnej, nieupiększonej

postaci;

brak semantycznej funkcji bryły architektonicznej;

słowa kluczowe

surowy, minimalistyczny, podstawowy,

prymitywność/pierwotność, nieporuszony, stały, szorstki

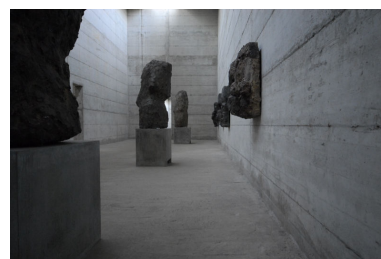
(austere), duchowość (spirituality), prosty, nieskażony

(unadulterated).

copyright

źródło

autor



dom parafialny i klub młodzieży

Thalmässing

Niemcy

45

2004

Andreas Meck

funkcja

usługowa – kultury

deklaracje twórcy

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

w trakcie pracy nad budynkiem podjęto próbę zdefiniowania na nowo relacji między kościołem a zabudowaniami miasteczka;

z inicjatywy architektów zmieniono pierwotną lokalizację obiektu tak, aby nie zakłócić dotychczasowego odbioru frontowej elewacji kościoła;

wydłużona bryła nowego budynku zlokalizowana została w „pełnej szacunku odległości” (respectful distance);

zmiana wysokości poszczególnych pomieszczeń wynika z ukształtowania przyległego terenu;

wewnątrz zastosowano ograniczoną liczbę materiałów, wszystkie „bardzo wysokiej jakości”;

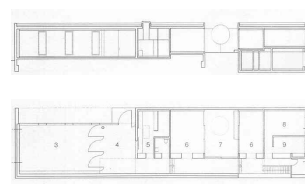
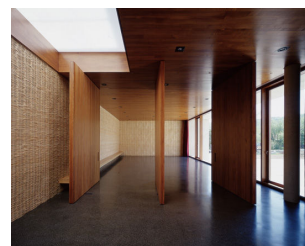
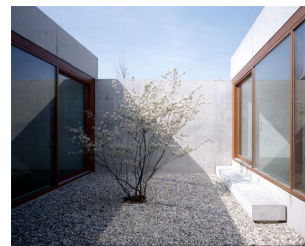
DETAIL, 1/2 2005, s. 56-61

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

kontekst (przestrzenny), redefiniowanie, relacja, szacunek, pełen życia (wnętrze), ciepły (wnętrze), wyróżniający się (distinctive impression), dyskretny (unobtrusive).



copyright
źródło

Michael Heinrich
www.meck-architekten.de

kompleks cmentarny

Monachium

Niemcy

46

2000

Andreas Meck, Stephan Köppel

funkcja

gabaryt

usługowa – kultu religijnego

C

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

tektoniczna zwartość bryły służy kreowaniu poczucia godności i ciszy;

bryła jako „surowy, niemal średniowieczny prostokąt przeciwstawiony naturalnemu krajobrazowi”;

„betonowe zadaszenie unosi się łagodnie (serenely) ponad centralną częścią kompozycji”;

wszystkie widoczne materiały – beton, kamień, skorodowana stal oraz drewno – są jednolite (solid) i nieobrobione;

naturalne starzenie się materiałów służyć ma

metaforycznemu zobrazowaniu cyklu życia;

założenie charakteryzuje się prostotą (simplicity)

i spokojem (calm); czytelna jest kunsztowność projektanta w operowaniu światłem i stosownym doborze materiałów;

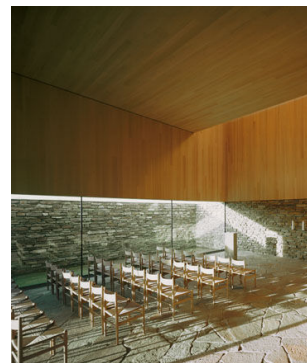
„Resting Place”, AR 12/2001, s. 56-57

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

godność (dignity), cisza (quietness), surowy (austere), zwarty, łagodny (serene), jednolity (solid), prostota (simplicity), spokój, kunsztowny.



copyright
źródło

1. Michael Heinrich

1. www.meck-architekten.de, 2. AR 12/2001

dom jednorodzinny

47

Żernica

Polska 2003–2004

medusa group architects

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

„okazało się, iż trudne warunki projektowania mogą doprowadzić do ciekawych i niestandardowych rozwiązań”;

A-m 8/2004

źródło

krytyczne interpretacje

„architekci czerpią pomysły z pragmatycznych przesłanek i precyzyjnej interpretacji danych wyjściowych”;

„plan budynku odzwierciedla kształt parceli i przekłada się na formę bryły”;

„budynek nie został wykonany z zegarmistrzowską precyzją, jednak na jego wizerunek składają się atrakcyjne szczegóły”;

„budynek to przede wszystkim wynik chłodnej kalkulacji, ale dzięki pomysłowości i otwartości – zarówno architektów, jak i inwestora – atrakcyjna przestrzeń do mieszkania”;

Łukasz Wojciechowski, „Dom w Żernicy”,

A-m 8/2004, s. 50-57

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

ciekawy, niestandardowy;

ekonomiczny, prosty, wyrazisty, niepowtarzalny, klarowny (układ przestrzenny), oszczędny (wnętrze), spójny (bryła), atrakcyjny, pomysłowy.



copyright
źródło

Daniel Rumiancew
A-m 8/2004

Bolko Loft

48

Bytom

Polska 2000–2003

medusa group architects

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

gabaryt

A

deklaracje twórcy

„jego banalna forma, wymuszona technologią i ergonomią pracy, nie może w żaden sposób konkurować z najpiękniejszymi przykładami architektury przemysłowej, ale oryginalne usytuowanie, *szczerza* forma i odpowiednia kubatura były na tyle interesujące, że pomyślałem o nim jak o swoim przyszłym domu”;
„kolorystyka [...] miała się wpisać w typową paletę szarych barw stosowanych w przemyśle”;
„*Bolko Loft* powstał jako antyteza dla nowobogackich pałacików”; „jest próbą poszukiwania piękna w czymś, co z pozoru wydaje się brzydkie”;
„nie wyszukany w formie, lecz banalny, nie piękny, lecz brzydki, nie fałszywy, ale szczerzy”;

A-m 1/2004

źródło

krytyczne interpretacje

„przy pewnej dozie idealizacji życie w poprzemysłowym krajobrazie może być ekscytujące”;

„z przedziwnej konstrukcji recykling uczynił niezwykle drapieżną architekturę – manifest”; „dom niemal uwolniony od formy, pozbawiony estetyki [...]”;

„wnętrza są syntezą spartańskiej estetyki istniejącej konstrukcji, elementów z supermarketu budowlanego i kilku luksusowych gadżetów”;

„właściciel ma [...] niesłychaną pasję dla przemysłowej tożsamości tej ziemi”;

Grzegorz Stiasny, „Dom na kopalni”, A-m 1/2004, s. 25-35

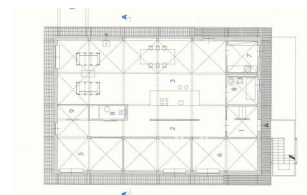
źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

banalny (forma), szczerzy, oryginalny (kontekst), interesujący, piękny, brzydki;

recykling, drapieżny, przekształcenie, bez formy, bez estetyki, tożsamość, kontekst.



copyright
źródło

Juliusz Sokołowski/Latarnik
A-m 1/2004

Ratusz miejski

49

Murcja

Hiszpania

1995–1998

Rafael Moneo

funkcja

gabaryt

usługowa – administracji

C

deklaracje twórcy

„plac powinien zachować celebracyjny ducha baroku”;
„budynek nie próbuje konkurować z katedrą i pałacem”;

A-m 1/2000, s. 34-40

źródło

krytyczne interpretacje

„budynek jako symbol miasta i władzy jego obywateli”;
„odtworza oryginalną przestrzeń placu”;
„skomplikowana, nieprostokątna geometria budynku
wynika bezpośrednio z nawiązania do sąsiedztwa”;
„fasada ratusza jest w pełni autonomiczna, jednak
znakomicie wpisuje się w charakter miejsca”;
„pozbawiona zbędnej retoryki, surowa i obiektywna forma
budynku”; „architektura w służbie demokracji”;

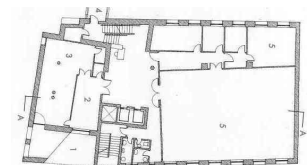
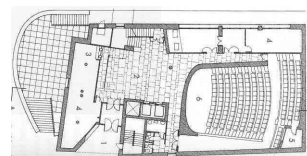
Marek Kusztra, „Ratusz w Murcji”, A-m 1/2000,
s. 34-40

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

kontekst, relacja (przestrzenna), dyskretny, szanujący,
zdystansowany, niezależny, wpisujący się, autonomiczny
(fasada), surowy, obiektywny (forma), monumentalny.



copyright
źródło

Duccio Malagamba
A-m 1/2000

Müller House

Staufen

Szwajcaria

50

1998

Morger & Degelo

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

obiekt w zespole rezydencyjnym, ogród projektowany jako
reminiscencja dawnych upraw;Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG,
Berlin 2003

źródło

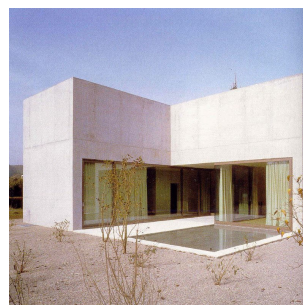
domniemania badawcze

kompozycja bryły oparta jest na zestawieniu prostych,
geometrycznych elementów, całość wydaje się
wyobcowana z otoczenia;oddziaływanie formalne obiektu ograniczone zostało
do dynamicznej relacji między podcięciem a statyczną
masą budynku; intensyfikacja tej relacji możliwa była
dzięki znacznemu uproszczeniu elementów składowych;
poddany mechanicznemu uproszczeniu język
geometrycznej formy staje się najbardziej wyraźnym
wyróżnikiem architektury budynku;

różnorodność materiałów zastosowanych

przy wykończeniu poszczególnych pomieszczeń
nie koresponduje z charakterem zewnątrz obiektu;

słowa kluczowe

copyright
źródłoRuedi Walti
Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG,
Berlin 2003

Muzeum Sztuki

51

Vaduz Lichtenstein 1998–2000

Morger&Degelo / Christian Kerez

funkcja

gabaryt

usługowa – kultury

C

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

„w całkowitym kontraście do nieładu pozostałej części Vaduz, nowa galeria narodowa jest spokojna, czysta i precyzyjna”;

„plan budynku jest niemal schematem”;

„projektanci dzielą z Zumthorem troskę o światło, fizyczność konstrukcji, istotę”;

„zaangażowanie w istotę schronienia oraz umożliwienie naturze, odrzucającej w akcie budowania, by wpływała na to, jak żyjemy w granicach, które tworzymy”;

Juno Peckenharn, AR, 2/2002, s. 40-43

źródło

domniemania badawcze

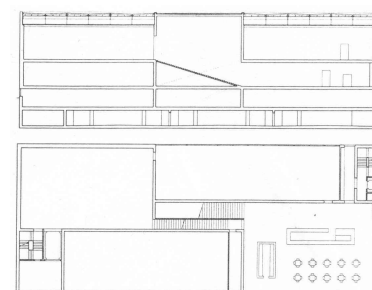
geometryczna bryła obiektu ma charakter pomnika, skalnej masy uformowanej przez człowieka; forma zewnętrzna, za sprawą gabarytu i monumentalności, stanowi mocny akcent w chaotycznej tkance miasta; stateczność i spokój muzeum skonstruowana jest z technicznym charakterem przeszkleń sąsiednich budynków;

kompozycja zdynamizowana jest narożnikowym pasem otworów okiennych zlokalizowanych na poziomie przyziemia;

schematyczność rozwiązań wnętrza prowadzi do uzyskania przestrzeni jednorodnej, monotonnej; jako tło dla dzieł sztuki pomieszczenia muzeum są bezosobowe, a relacje przestrzenne ubogie;

słowa kluczowe

cnotliwość (chastity), spokojny, czysty, precyzyjny/akuratny (precise), kontrast (kontekst), prosty, staranny (careful), wrażliwie (sensitively), minimalny (minimal), materialność, istota (essence).



copyright
źródło

kerez.ch
AR 2/2002

dom własny

Notting Hill, Londyn

Anglia

1994–96

John Pawson

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

deklaracje twórcy

nowe potrzeby zaspokojono przy zachowaniu
dotychczasowych wartości;

„architektura jest niechybną refleksją nad życiem
architekta, w sensie tego, kim jest oraz tego, kim chce być
w przyszłości”;

One Hundred Houses for One Hundred European

Architects of the Twentieth Century, Gennaro

Postiglione, Taschen GmbH 2004

źródło

krytyczne interpretacje

surowa (austere) wrażliwość [o autorze];

kamień jako materiał pozwalający na realizację potrzeby
dostrzegania jakości podstawowych (preoccupation
with the elemental);

nieugięta prostota (adamantine simplicity);

głównym celem architekta było stworzenie nie pięknego
domu, lecz domu, w którym pięknie się żyje;

źródło

domniemania badawcze

charakter postawy twórczej autora przejawia się nie
w zabiegach geometrycznych, lecz w konsekwentnym
sposobie oddziaływania na odbiorcę;

pomimo zastosowania w kompozycji niewielkiej liczby
analogicznych w strukturze elementów uzyskana została
zaskakująca różnorodność przestrzeni wewnętrznych;

wyodrębnienie istotnych cech komponentów formy
stanowi o wartości języka architektonicznego; niemal
każdy element składowy zredukowany jest do granicy,
poza którą traci swe podstawowe własności;
całościowo kompozycja jest wyjątkowo spójna;

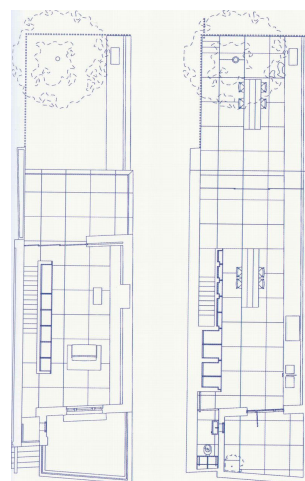
relacje światła, cienia i elementów materialnych wywołują
w odbiorcy wrażenie powagi, spokoju i pewności, brak
tu jednak jakiegokolwiek dosłowności – efekt oddziaływania
zależy w dużej mierze od postawy odbiorcy;

słowa kluczowe

kontekst, refleksja;

prostota, surowa wrażliwość.

52



copyright
źródło

Richard Glover/VIEW

One Hundred Houses for One Hundred European
Architects of the Twentieth Century, Gennaro Postiglione,
Taschen GmbH 2004

klasztór**53**

Nový Dvůr

Czechy

2004

John Pawson

funkcja

gabaryt

usługowa – kultu religijnego

D

deklaracje twórcy

projekt pozostaje wierny duchowi, wyznaczonego przez św. Bernarda w dwunastym wieku, architektonicznego wzorca dla zakonu, z jego naciskiem na jakości światła i proporcje, na proste, oczyszczone elewacje i detal;

www.johnpawson.com

źródło

krytyczne interpretacje

pustka, bogactwo ubóstwa (richness of poverty);

„utwierdziwszy swą pozycję, dzięki stosowaniu zasad architektury klasztornej w projektowaniu domów i luksusowych sklepów, minimalizm zatacza koło wraz z projektem nowego klasztoru w Novym Dvorze”;

„stworzono przestrzeń [...] nadającą znaczenie nawet najprostszym czynnościom”;

autor respektuje „długotrwały i głęboki związek między architekturą a religią”; zasadnicze znaczenie nadane światłu, proporcji, detalowi, układowi przestrzennemu;

„wolny od pastiszu i pełen poezji”;

niemożliwe jest skupienie się na jakimkolwiek detalu, co wzmacnia relację wizualną pomiędzy wnętrzem klasztoru a dziedzińcem;

„Eternal Life: [...]”, AR 4/2004, s. 69-75

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

pustka, ubóstwo (nośnik ekspresji), kontekst kulturowy (religia), poetycki, światło, proporcja.

copyright
źródło

autor

Holl Cathay Pacific Airways

Hongkong*

Chiny

1996–1998

54

John Pawson

funkcja

gabaryt

usługowa – inna

C

deklaracje twórcy

„im dalej jest się od domu, w bezosobowym, anonimowym świecie lotnisk, tym cenniejsze jest znalezienie enklawy, w której można poczuć się jak u siebie”;

A-m 9/1999

źródło

krytyczne interpretacje

„jest to rodzaj budynku w budynku – wolno stojący obiekt architektoniczny”;

„Pawson stworzył sekwencję pomieszczeń, z których jedno prowadzi w naturalny sposób do drugiego”;

„w wystroju wnętrz kierowano się prostotą, wygodą i elegancją, unikając przesady i elementów folklorystycznych”;

„zmysłowe delektowanie się przestrzenią oraz wyszukane materiały zwiększają *dotykową* świadomość otoczenia”;

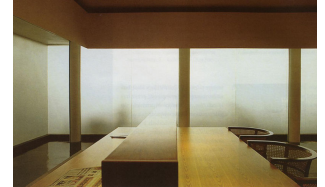
Barbara Gadmoska, „Skrzydło luksusu”, A-m 9/1999, s. 26-31

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

prosty, klarowny, logiczny (układ), wygodny, elegancki, skromny (formy), klasyczny (wzory), spokojny (przestrzeń).



copyright
źródło

Christoph Kicherer, Richard Glover

A-m 9/1999

*uwzględniono w analizie ze względu na pochodzenie autora;

Tetsuka House*

Tokio

Japonia

55

2005

John Pawson

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

gabaryt

A

deklaracje twórcy

„przejrzystość i komfort (clarity and comfort) nie zależą od ilości lecz doskonałej jakości (absolute quality) przestrzeni”;

www.johnpawson.com

źródło

krytyczne interpretacje

„lodowcowe (glacial) zewnątrz zawiera spokojną (tranquil) domenę minimalnej materialności ożywionej światłem”;

to elegancko niewzruszony dwupoziomowy *box*, który, mimo odwrócenia się od swego otoczenia, zawiera spokojne, zmysłowe/wrażliwe wnętrze; odosobniony wewnętrzny dziedziniec z samotnym klonem japońskim tworzy ognisko (focus), centrum założenia; wysokie ściany pozwalają odizolować „nijakie” otoczenie i kontemplować naturę;

„subtelna gra światła i ograniczona paleta materiałów łagodzi formalny rygor”;

„duch zmysłowego racjonalizmu (spirit of sensuous rationalism)”;

„budynek ma lodowcowy spokój (glacial composure) i piękno z innego świata (otherworldly beauty)”;

Catherine Slessor, „Boxing clever”, AR 9/2005, s. 86-89

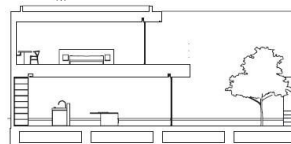
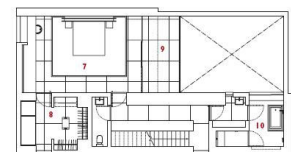
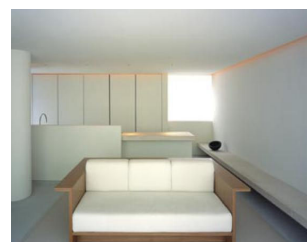
źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

czysty, komfortowy, doskonały (absolute), pierwotny (pristine), cichy;

lodowcowy (glacial), spokojny (tranquil), niewzruszony, zmysłowy (sensuous), niezbędny (barest), kontekst (kulturowy, japoński), wyizolowany, skrupulatny (kompozycja), rygor (formalny), zmysłowy, racjonalny/rozumny, spokój (composure), piękny.



copyright
źródło

Edmund Sumner/VIEW
AR 9/2005

*uwzględniono w analizie ze względu na pochodzenie autora

Villa One

Normandia

Francja

1993–1994

56

Dominique Perrault

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

deklaracje twórcy

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

„horyzontalne linie konstrukcji domu harmonijnie wpisują się w normandzki krajobraz”;

„w pracach Dominique’a Perrault rolę dekoracji przejęły wyrafinowane formy rozwiązań ściśle technologicznych”;

„w transparentnej elewacji, wyrazistym pomysle i czytelnym układzie łatwo dostrzec rękę autora”;

„dom jest lekki i dynamiczny, jasny, przejrzysty i otwarty [...] pozwala na kontakt z naturą”;

„projekt domu jest afirmacją prostoty i funkcjonalności”;

„nieobecna bryła nie ingeruje w naturalne otoczenie, chociaż wyraźnie zaznacza w nim swoją obecność”;

„kontekstem, od którego autor świadomie odchodzi, jest tradycyjna zabudowa normandzkich miasteczek;

„Villa One jest obecna nie jako forma, ale jako idea”;

„ważne jest, by emocje odczuwane były wprost, wręcz fizycznie, bez pośrednictwa myśli, intelektu”;

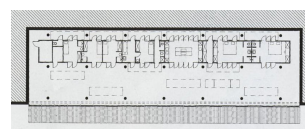
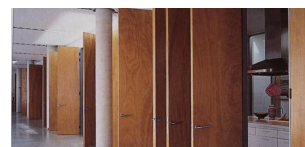
Anna Zamyłka, „Villa One”, A-m 12/2001, s. 58-65

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

harmonijny, wyrazisty, czytelny (układ), niezwykle, wkomponowany, lekki, dynamiczny, jasny, otwarty, bezpieczny, prosty, funkcjonalny, kontekst (przestrzenny), idea, eksperyment, kontrast, dialog.



copyright
źródło

Georges Fessy
A-m 12/2001

restauracja

57

Brufe

Portugalia

2000

António Portugal & Manuel Maria Reis

funkcja

gabaryt

usługowa – inna

A

deklaracje twórcy

„zadaszenie stanowi kontynuację naturalnej platformy drogi dojazdowej, jedyne znamię to kubatura z wejściem serwisowym powiązana z naturalnymi, skalistymi wzgórzami”;

„orientacja i lokalizacja służy poszukiwaniu intymnej relacji z otoczeniem”;

www.aportugal-mreis.com

źródło

krytyczne interpretacje

budynek jest odpowiedzią na charakter naturalnego otoczenia;

absolutnie prosty w koncepcji i wykonaniu obiekt jest niemalże nieuchwytnym „horyzontalnym błyskiem” (blip) w krajobrazie; jego podłużny, przysadzisty kształt to kontynuacja form granitowych tarasów, na których jest posadowiony;

projekt ucieleśnia rzadkie, „enigmatyczne jakości architektury”; proste materiały zostały połączone z powściągliwym językiem formalnym w celu uzyskania silnego efektu;

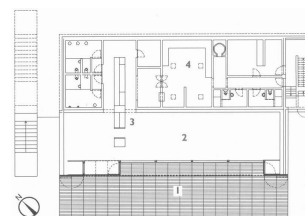
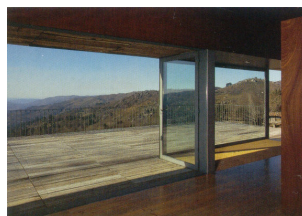
„Dinning terrace”, AR 12/2005, s. 58-59

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

kontekst (przestrzenny), prosty (simple), nieuchwytny (imperceptible), enigmatyczny, powściągliwy (forma).



copyright
źródło

Luis Ferreira Alves
AR 12/2005

dom jednorodzinny

półwysep Coliumo

Chile

58

PvE Architects

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

deklaracje twórcy

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

ten prosty, betonowy dom jest odważną opozycją wobec natury i żywiołów (boldly confronts nature and the elements);

jest to mocna, wyróżniająca się (strong and distinctive)

architektura odpowiadająca charakterowi miejsca;

architekci wykorzystali ograniczenia zewnętrzne,

by stworzyć architekturę „wielkiej prostoty i mocy”

(great simplicity and power);

intencją twórców było uzyskanie obiektu o charakterze

jednocześnie lokalnym (domestic) i monumentalnym;

„ujmująca szorstkość konstrukcji jedynie poszerza

prymitywny powab budynku (the engaging roughness

of the construction only adds to the building's primitive allure)”;

„Clifftop monolith”, AR 12/2005, s. 74-75

źródło

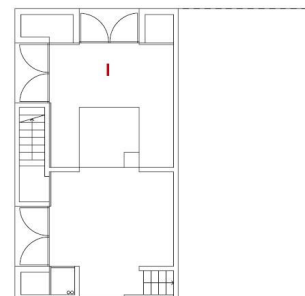
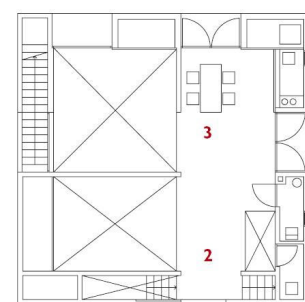
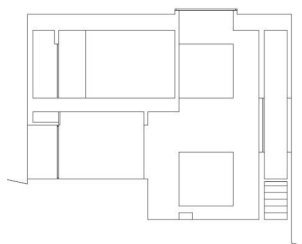
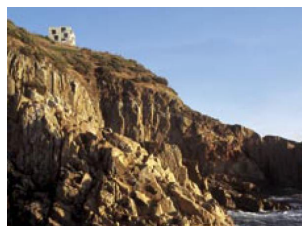
domniemania badawcze

słowa kluczowe

prosty, mocny, wyróżniający się (distinctive),

monolityczny, podstawowy (elemental), lokalny

(domestic), monumentalny, szorstki (rough), ujmujący.



copyright
źródło

Cristóbal Palma
AR 12/2005

bar na plaży Balarés

59

La Coruña

Hiszpania

1997–2000

Quintans Raya Crespo Architects

funkcja

gabaryt

usługowa – inna

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

„taktowna obecność w krajobrazie”;

„imponuje subtelność całej kompozycji, precyzyjne posadowienie (careful siting) oraz głęboki związek (thoughtful relationship) pomiędzy starym a nowym”;

„wyborne” zastosowanie wszystkich materiałów;

AR 12/2001, s. 79

źródło

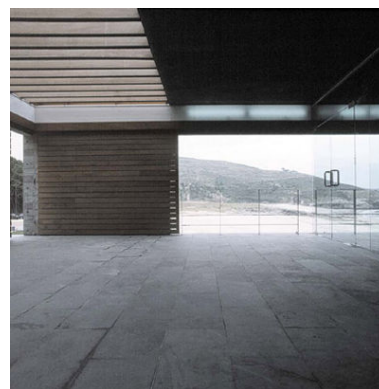
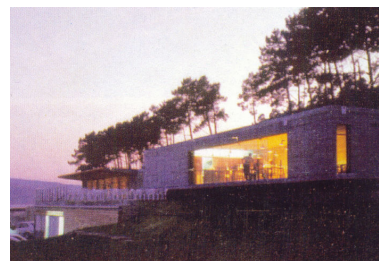
domniemania badawcze

masywna bryła budynku i surowy wyraz zastosowanego materiału jest formalnym nawiązaniem do okolicznych skalistych wybrzeży; zgeometryzowany kształt wpisuje się w krajobraz jako widoczny od strony brzegu mur;

ograniczony detal pozwala na niezakłóconą percepcję krajobrazu, ważny staje się nie sam budynek, lecz powiązania z kontekstem przestrzennym;

słowa kluczowe

subtelny, uważny, kontekst przestrzenny, relacja, wyborny.



copyright
źródło

nieznany

1. AR 12/2001 2. www.consellodacultura.org

rezydencja

Cap Brun

Francja

60

Rudy Ricciotti

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna (rozbudowa)

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

obok architektonicznej czystości w pracach Ricciottiego pojawia się zwykle interpretacja idei zagrożenia (a play on the idea of danger); masywny betonowy strop wydaje się zagrażać delikatnej ścianie, a taras i basen nie mają balustrad czy zabezpieczenia; dzięki temu nadzwyczajny widok pozostaje nienaruszony;

język formy jest modernistyczny (language is Modernistic): płynne poziomy, otwarta podłoga, zanikające (dissolving) szklane przegrody;

Peggy McGuire, AR 7/2000

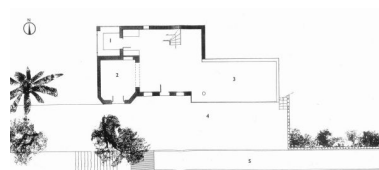
źródło

domniemania badawcze

delikatność, odpowiedniość i powiązanie przestrzeni z kontekstem przyrodniczym stanowią o wartości obiektu; autor dąży raczej do oczyszczenia przestrzeni w celu doświadczenia otaczającej natury niż manifestacji formy budynku;

słowa kluczowe

architektoniczna czystość (purity), idea zagrożenia (idea of danger), modernistyczny (język architektoniczny).



copyright
źródło

Philippe Ruault
AR 7/2000

budynek mieszkalny

Graz

Austria

61

1994

Riegler / Riewe

funkcja

gabaryt

mieszkalna wielorodzinna

B

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

brak wytworzonych relacji budynku z otoczeniem
powodowane było intencją uzyskania identycznych
parametrów wszystkich mieszkań;

Minimalismo-Minimalism, Feierabend Verlag oHG,
Berlin 2003

źródło

unikalność inwestycji wynika z braku ingerencji inwestora

w rozwiązania estetyczne;

charakter obiektu determinuje surowy język formy
i materiału, wywołujący wrażenie spokoju;

Arno Ritter/ www.rieglerriewe.co.at

źródło

domniemania badawcze

budynek wydaje się mieć ograniczony potencjał

wywoływania u odbiorcy złożonych wrażeń;

przyjęta przez twórców estetyka może zostać zaliczona

do obszaru oddziaływania minimalizmu;

przyjęcie purystycznych rozwiązań prowadzi

do uniformizacji przestrzeni;

jednoznacznie pominięty aspekt relacji z otoczeniem;

słowa kluczowe

kontekst (pominięcie), surowość, spokój.



1



2

copyright
źródło

Paul Ott

1. www.rieglerriewe.co.at 2. Minimalismo-Minimalism,
Feierabend Verlag oHG, Berlin 2003

dom studencki

Coimbra

Portugalia

62

1996

Manuel Rocha de Aires Mateus

funkcja

usługowa – inna

deklaracje twórcy

gabaryt

C

źródło

krytyczne interpretacje

„elegancki dom studencki [...] stanowi lekcję powściągliwego (reserve) i przejrzystego (clear) projektowania”;

dolny poziom kompozycji odzwierciedla (abstracts) kształt działki;

wzór na elewacji jest chwilowym odzwierciedleniem wewnętrznego życia budynku;

to uwydatniona, wydobyta (abstracted), ożywiona (animated) relacja między ludzkim życiem a formą;

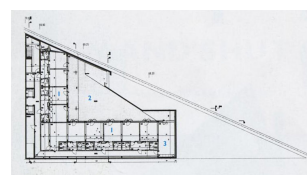
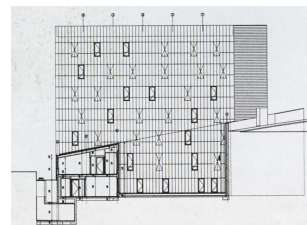
„Open and shut case”, AR 12/2000, s. 58-61

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

elegancki, powściągliwy, przejrzysty (clear), kontekst (przestrzenny).



copyright
źródło

nieznane
AR 12/2000

pawilon fiński Expo 2000

Hanower

Niemcy

63

2000

SARC Architects

funkcja

usługowa – kultury

deklaracje twórcy

centrum pawilonu jest zagajnik brzozowy

z nieregularnymi gładziami;

budynek jest „ekologiczny dzięki jego elastyczności i trwałości”;

www.sarc.fi

gabaryt

B

krytyczne interpretacje

„zawarte w tym pawilonie są fiński minimalizm, miłość do niezwykłego naturalnego krajobrazu, zrozumienie drewna oraz miłość do światła”;

„pawilon prezentuje jakości związane z fińską architekturą współczesną: precyzję i prostotę, miłość do natury oraz sztukę konstrukcji drewnianych”;

jest to „kompaktowy” i „masywny obiekt urozmaicony centralnym pasem natury”;

Henry Miles, „Natural Heart”, AR 9/2000, s. 68-70

źródło

domniemanie badawcze

naturalny krajobraz wewnątrz obiektu jest wytworem

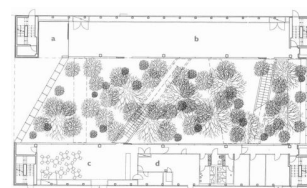
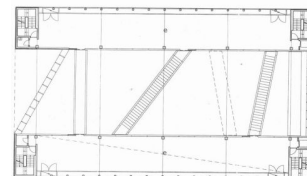
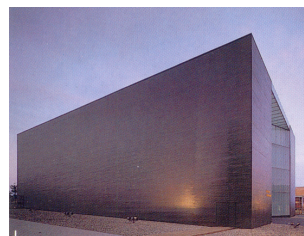
człowieka, jako całość jest artefaktem;

jest to scenograficzne zestawienie elementów zbudowanych ze złudzeniem natury;

jest to minimalizm w szerokim, wizualnym rozumieniu;

słowa kluczowe

minimalizm, precyzja, prostota, natura, masywny.



copyright
źródło

Christian Richters
AR 9/2000

krematorium

Berlin

Niemcy

1997–1998

Axel Schultes Architekten

funkcja

gabaryt

usługowa – inne/kultu religijnego

D

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

wytworzony został wewnętrzny zagajnik z nieregularnie rozmieszczonych abstrakcyjnych drzew sięgających nieba i przynoszących „niebiańskie światło” do przestrzeni o charakterze jaskini;

wszystko jest pod kontrolą, spokojne, uporządkowane; szlachetność budynku bierze się z wrażliwości (tenderness): łagodnym (gentle) zestawieniu archetypów zagajnika, grobowca i jaskini; odbiorcę porusza stałość budynku, echo światła i przestrzeni;

zaskakuje brak (spodziewanej) absolutnej perfekcji w wykonaniu betonowych elementów; w ciele (budynku) znajdują się „zacieki i rany (wounds) jako metafora naszej własnej głupoty, braku perfekcji, naszego człowieczeństwa (humanness)”; „budynek przemawia z pokorą, godnością, wielkodusznością i miłością” (the building speaks with humility, dignity, generosity and love);

„Ritual of Death”, AR 1/1999, s. 52-57

źródło

domniemania badawcze

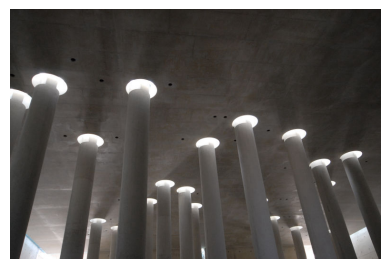
monumentalny charakter obiektu wynika z proporcji masywnych brył i płaszczyzn;

przestrzeń wewnętrzna charakteryzuje się potencjałem silnego oddziaływania na emocje odbiorcy; duże rozmiary elewacji frontowej budynku decydują o monumentalnym, nieprzystępnym wyrazie całości;

forma zewnętrzna jest schematyczna, artykułowana w dekoracyjny sposób za pomocą materiału i kolorystyki;

słowa kluczowe

spokój, abstrakcja, zmysłowość, archetyp, symetria, uporządkowanie, szlachetność (nobility), wrażliwość (tenderness), łagodność, stałość (solidness), magiczny (o świetle), metaforyczny, pokora, godność, miłość.



copyright
źródło

autor

sklep Giorgio Armani

Mediolan

Włochy

65

2000

Claudio Silvestrin Architects

funkcja

gabaryt

usługowa – handlowa

deklaracje twórcy

„wyraz architektoniczny sklepów *GA* wykracza poza minimalizm i dąży do wydobywania ponadczasowej wytworności naturalnych materiałów – wapienia i hebanu”

www.claudiosilvestrin.com

źródło

krytyczne interpretacje

„podstawą idei sprzedaży jest tu motyw powściągliwego, niezdobionego luksusu, motyw zbieżny z architekturą Silvestrina, który prowadzi do intensywnego działania pustą – a za tym komercyjnie nieaktywną – przestrzenią”; oddziaływanie masy i światła ma charakter dramatyczny, spotęgowany restrykcyjną paletą barw; uwydatnienie „linearności [rzutu] paradoksalnie wydobywa istotę miejsca”;

AR 6/2001, s. 78-81

źródło

domniemania badawcze

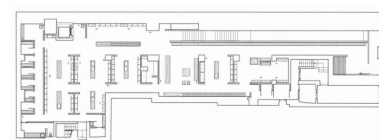
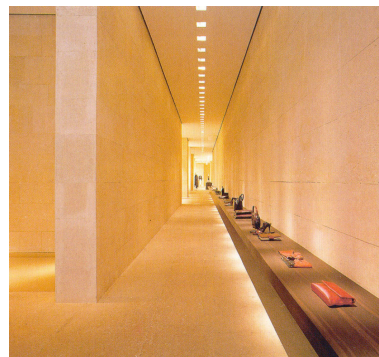
konsekwencja w zastosowaniu materiału, detalu, repetycji ograniczonej liczby elementów prowadzi do uzyskania jednolitej estetycznie, a jednak zróżnicowanej przestrzeni kompozycji wnętrza; abstrakcyjna kompozycja, realizowana przy zastosowaniu elementów geometrycznych opartych na linii i kącie prostym, tworzy wyidealizowaną rzeczywistość silnie oddziałującą na użytkownika;

stosunek projektanta do istoty miejsca wyraża się na poziomie podkreślenia linearnej charakterystyki zastanego planu budynku;

zestawienie oszczędnej estetyki z komercyjną funkcją służy sakralizacji współczesnej formy handlu;

słowa kluczowe

ponadczasowość, powściągliwy luksus, pustka, scenograficzność, istota.



copyright
źródło

Matteo Piazza
www.claudiosilvestrin.com / AR 6/2001

Muzeum Sztuki Współczesnej

Turyń

Włochy

66

2002

Claudio Silvestrin

funkcja

usługowa – kultury

deklaracje twórcy

budynek nie wpisuje się we współczesny trend architektury „apodyktycznej” lub „wzbudzającej sensację”;

„wyraża się w formie linearnej, wysmakowanej i cichej (silent); przywołuje ponadczasową architekturę, która jest stała (solid), prosta, czysta (clear) i rygorystyczna”;

jest to przestrzeń „neutralna [...] pozbawiona wizualnych konfliktów lub zakłóceń”;

równy podział otworów okiennych przerywa monotonię płaszczyzny stropu i wytwarza rytm;

dobór materiału wykończeniowego sprzyjać ma

„delikatnej integracji obiektu z kontekstem

urbanistycznym i społecznym”;

www.claudiosilvestrin.com

źródło

krytyczne interpretacje

„powściągliwa (reticent), surowa i zrozumiała (luminous) architektura Silvestrina jest zawsze odpowiednia do prezentacji wystaw”;

„jego architektura, gdy budynki stają się podstawowymi kompozycjami zwartej masy, niedekorowanych płaszczyzn i świetlistej pustki, uzyskuje spokój (tranquillity) niezbędny przy kontemplacji dzieł sztuki”;

„ponadczasowa rama dla życia”;

zewnątrzne długie ławy stały się ulubionym miejscem

spotkań okolicznych mieszkańców;

„bogactwo (opulence) jest tu osiągnięte poprzez staranne połączenie dostojęstwa (grandeur) [skali oraz przestrzeni wewnętrznej – H.S.] i powściągliwości”;

„doskonale łagodny” (supremely gentle) budynek;

światło projektowane w celu podkreślenia przestrzennej prostoty i godności (dignity);

„Seeing the light”, AR 3/2003, s. 80-83

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

cisza, wysublimowanie, ponadczasowy (timeless), stałość (solidness), prostota, czystość, rygorystyczny (rigorous), kontekst przestrzenny;

powściągliwość, surowość, podstawowa (elemental)

kompozycja, spokój (tranquillity), masywność, zamożność (opulence), staranność (care), dostojęstwo (grandeur), powściągliwość (restraint), łagodność, godność (dignity).

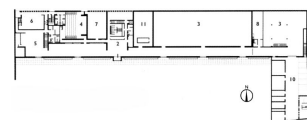
copyright
źródło

1. nieznane, 2. James Morris/Axiom

1. www.claudiosilvestrin.com, 2. AR 3/2003



1



2

CARBON Café

Helsinki

Finlandia

67

2000

Niko Sirola

funkcja

gabaryt

usługowa – inna

A

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

w zamierzeniu autora przestrzeń w budynku ma być ukształtowana w sposób pozwalający na zintensyfikowanie odczuć osób kontemplujących miejską scenerię;

głęboki aromat opalanego drewna jest przejmujący, „przywołujący wspomnienie ognisk i poskramiania natury przez rodzaj ludzki (evocative of bonfires and the taming of nature by humankind)”; budynek eksponuje wielki zmysłowy (sensuous) i techniczny potencjał drewna;

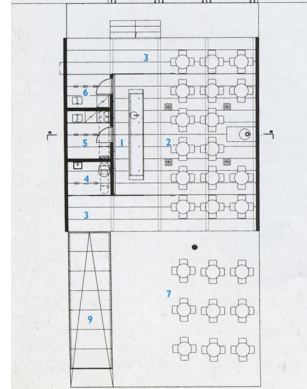
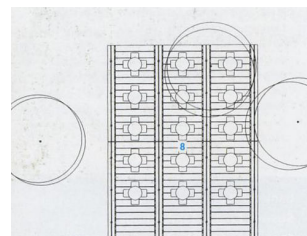
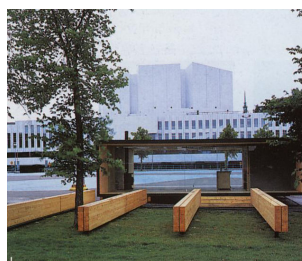
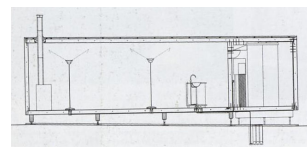
„Burnt offering”, AR 12/2000, s. 36-37

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

kontekst (przestrzenny), rezonujący, sugestywny (evocative).



copyright
źródło

Marko Huttunen, Antti Luutonen
AR 12/2000

kaplica

Douro

Portugalia

68

Álvaro Siza

funkcja

usługowa – kultu religijnego

deklaracje twórcy

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

powściągliwy (restrained) język architektoniczny;
wnętrze jako spokojne (still) miejsce wyciszenia
i kontemplacji;

DETAIL 9/2004, s. 962-963

źródło

silnie oddziałujące połączenie (powerful synthesis)
kamienia i światła;

„pracując w najmniejszej skali [...] tworzy budynek
o zaskakującej intensywności, silnie wyrażający poczucie
codziennej duchowości”;

całkowitość (starkness) i gładkość (plainness)

jego geometrii złamana jest jedynie sześcianem zakrystii;

„podium służy fizycznie i metaforycznie jako miejsce
spotkania, przejście pomiędzy dziedzinami codzienności
(quotidian) i świętości”;

we wnętrzu wszystko jest jednakowo oszczędne (spare)
i stonowane (sober);

w efekcie wnętrze bardzo przypomina jaskinię, wyznawcy

są odosobnieni (sequestered) od zewnętrznego świata;

prosta geometria oraz brak dekoracji stawiają kaplicę

„w opozycji do portugalskiego baroku”;

zamiast obrazów i ornamentacji zestawiono formę,

cielesność (materiality) i światło, by wywołać

niezaprzeczalne (compelling) poczucie świętości

(numinous);

jest to zapadające w pamięć miejsce przystosowane

do indywidualnej kontemplacji;

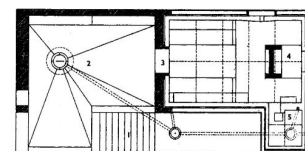
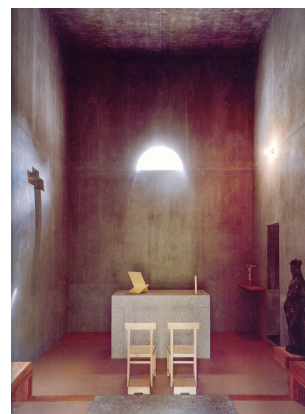
„Chapel of Ease”, AR 1/2004, s. 51-53

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

powściągliwy (restraint), spokój (stillness), intensywność
(intensity), duchowość, oszczędność (spare), odosobnienie,
prostota (geometrii), brak dekoracji, poczucie świętości,
kontemplacja, indywidualny.



copyright
źródło

Duccio Malagamba
AR 1/2004

kościół

69

Marco de Canavezes

Portugalia

1990–1996

Álvaro Siza

funkcja

usługowa – kultu religijnego

deklaracje twórcy

gabaryt

C

źródło

krytyczne interpretacje

„skrajna, geometryczna abstrakcja tradycyjnych form”;
nawiązanie formalne tylnej elewacji do portugalskich kościołów barokowych;
„pojedyncza masa w swej enigmatycznej obecności”;
geometryczna abstrakcja, minimalizm, brak detalu;
przeskalowanie elementów (wyolbrzymione drzwi) służy ich uproszczeniu i sprowadzeniu do symbolicznej istoty, znaczenia;

„budynek jako gra między dominującą formą historyczną i znakami faktycznej ludzkiej obecności”;
zakrzywiona krawędź wewnętrznej ściany jako odwzorowanie „oddziaływania fizycznego kontekstu topografii terenu na statyczną doskonałość formy kościoła”;

pozostaje wrażenie „gry z konwencją”;

„Ritual Modification”, AR 8/1998, s. 60-64

źródło

domniemania badawcze

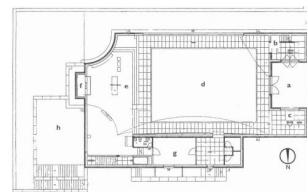
proporcje składowych kompozycji bryły wykraczają poza skalę pojedynczego człowieka; zróżnicowana i zaskakująca skala poszczególnych elementów i relacja między nimi a odbiorcą stanowi tu główny czynnik ekspresji;

bryła obiektu jest wynikiem przetworzenia modelu chrześcijańskiego obiektu sakralnego (także w odniesieniu do czynnika skali); uproszczenie formy i brak elementów dekoracyjnych potęgują oddziaływanie czynnika skali;

przetworzenie bryły bardziej służy wywoływaniu skojarzeniowej gry z historyczną formą, niż poszukiwaniom wyidealizowanej reprezentacji wzorca świątyni;

słowa kluczowe

kontekst kulturowy (formy tradycyjne), geometryczna abstrakcja, minimalizm, brak detalu, uproszczenie (simplification), symboliczna istota (symbolic essence).



copyright
źródło

Duccio Malagamba
AR 8/1998

dom jednorodzinny

Vila Nova de Famalicão

Portugalia

1984–1992

Álvaro Siza

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

deklaracje twórcy

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

„willa ma kompozycję bliską analitycznej metodzie kubistów”;

„tak jak na obrazach kubistów cała kompozycja jest idealnie zrównowazona, domknięta i, po przeprowadzeniu intelektualnej analizy, w pełni zrozumiała”;

„wnętrze obiektu jest miejscem skomplikowanego przenikania się przestrzeni, ale zawsze z zachowaniem wyraźnego podziału na ich kolejne sekwencje”;

„pozbawiony detali kształt domu jest grą przybrudzonych brył w słońcu”;

Grzegorz Stiasny, „Wśród skał”, A-m 7/1999, s. 18-22

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

kubistyczny, rozrzeźbiony (bryła), zrównowazony, domknięty (kompozycja), zrozumiały, skomplikowany (przestrzenie wewnętrzne), przestrzenny, spójny, bogaty (przestrzenie).



copyright

źródło

Christian Richters

A-m 7/1999

dom własny

Matosinhos

Portugalia

71

1993

Eduardo Souto de Moura

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

„chcieliśmy stworzyć kompleks o niedużej intensywności, który dopuszcza określoną anonimowość oraz określone zbliżenie do natury”;

„ideą domu było wytworzenie muru, charakterystycznego elementu otaczającego krajobrazu”;

One Hundred Houses for One Hundred European

Architects of the Twentieth Century, Gennaro

Postiglione, Taschen GmbH 2004

źródło

krytyczne interpretacje

motyw patio [...] pozwala twórcy na rezygnację z zalet domu otwartego na świat bez odrzucenia wolnej, jednorodnej przestrzeni;

całkowite skierowanie się ku wnętrzu powoduje eliminację kłopotliwego pytania o dekoracyjność elewacji („[...] using complete introversion to eliminate the awkward question of the figuration of an elevation”);

jakości przestrzeni i światła formułują się z napięć pomiędzy elementami i pomiędzy materiałami („the qualities of the space and the light constitute a discovery that springs from the tensions between the parts and the materials”);

Antonio Esposito, Giovanni Leoni, jw

źródło

domniemania badawcze

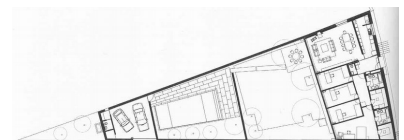
istota architektury obiektu jest wynikiem wpisania układu funkcjonalnego w zwartą, wkomponowaną w krajobraz i zachowującą tożsamość kulturową miejsca, formę geometryczną;

budynek stanowi przykład wykorzystania tradycyjnych elementów formy i znaczeń w tworzeniu współczesnej architektury stanowiącej pełne respektu odniesienie do zastanego, ukształtowanego środowiska;

kształt geometryczny działki, który nie pozwala na zastosowanie ortogonalnych układów, jest pretekstem do wprowadzenia rozwiązań (np. układu posadzek), służących symulowaniu przestrzeni prostokątnej;

słowa kluczowe

anonimowość, kontekst krajobrazowy, archetyp, introwersja.



copyright
źródło

Duccio Malagamba

One Hundred Houses for One Hundred European
Architects of the Twentieth Century, Gennaro Postiglione,
Taschen GmbH 2004

stadion miejski

72

Braga

Portugalia

2003/2004

Eduardo Souto de Moura

funkcja

gabaryt

usługowa – sportu i rekreacji

D

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

radikalna rewizja formy amfiteatru;

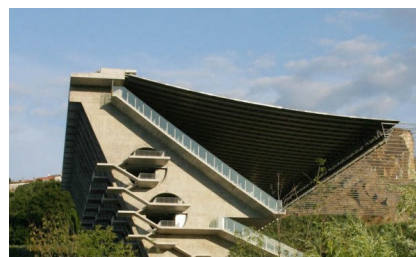
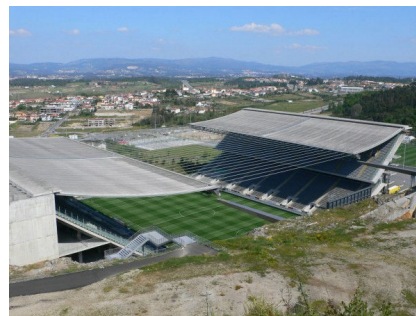
AR 7/2004, s. 42-49

źródło

domniemania badawcze

przykład ilustrujący tezę mówiącą, że duża złożoność funkcjonalna, wymóg zwielokrotnienia warstwy symbolicznej architektury lub po prostu gabaryt budynku wykraczający poza skalę bezpośredniej percepcji obserwatora są czynnikami zawężającymi możliwość udanego zastosowania w projektowaniu metody twórczej o charakterze minimalistycznym.

słowa kluczowe



copyright
źródło

Jao Smet Stijn Rolies
www.danda.be

dom jednorodzinny

Moledo

Portugalia

73

1998

Eduardo Souto de Moura

funkcja

mieszkalna jednorodzinna

deklaracje twórcy

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

zlokalizowany na skalistym zboczu budynek jest niemalże niewidoczny od strony położonej poniżej doliny; właściwe połączenie architektury i krajobrazu; jedynym elementem odbieranym jako niezależny obiekt jest płyta dachu;

„Wohnhaus in Moledo”, DETAIL 5/2000, s. 831-832

źródło

domniemania badawcze

budynek tak ściśle związany z otaczającym krajobrazem, że nie jest możliwa jego interpretacja bez uwzględnienia kontekstu;

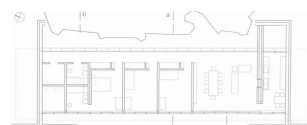
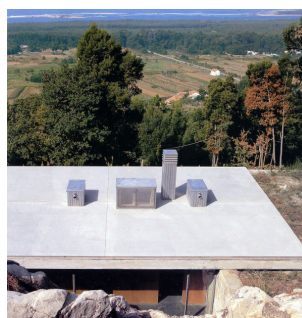
mimo dominującej roli kontekstu przestrzennego obiekt zachowuje jednoznaczny status budowli dzięki uwidocznieniu elementów konstrukcji (tzn. nie jest formalną imitacją naturalnych struktur); osiągane jest to przy zastosowaniu minimalnej ilości środków;

układu funkcjonalny wnętrza pozwala na stałą relację użytkownika z otoczeniem;

budynek jako forma rzeźbiarska niemalże pozbawiony ekspresji, jest integralną częścią krajobrazu;

słowa kluczowe

kontekst (przestrzenny), właściwy.

copyright
źródłonieznane
DETAIL 5/2000

dom jednorodzinny

74

Magdalena k. Warszawy

Polska 2000–2001

Marek Szczesniak

funkcja

gabaryt

mieszkalna jednorodzinna

A

deklaracje twórcy

„chcę mieć coś, czego jeszcze nigdy nie projektowałem, [...] materiał układany ręcznie jest jak dzieło sztuki”;

„do tego bryła – minimalistyczna”;

„powstała bryła czysta, klasyczna, bez żadnych dekoracji i dodatków”;

„minimalizm: wnętrza są białe, sterylne, industrialne [...]”;

A-m 3/2003, s. 26-31

źródło

krytyczne interpretacje

„to blaszany odmieniec, obcy przybysz, który przybrał ochronną formę pożyczoną od sąsiadów, aby pasożytować na lesie i ciszy”;

„radikalne uproszczenie, jakby fotograficzne wyostrenie formy [...] przemieniło stereotyp domku w autentyczny, emocjonujący artefakt, prowokująco podnoszący kwestie naszego stosunku do natury, sztuki, architektury”;

„dom stoi w opozycji do otoczenia”;

„ingerencja w krajobraz jest subtelna, a forma znajoma”;

„to raczej abstrakcyjny, duży przedmiot, model domu”;

„ucieka od prymitywizmu [...] doprowadzając stereotypową formę do ekstremalnie uproszczonej postaci”;

„to raczej utylitarna obudowa, opakowanie budynku [...]”;

„wrażenia przytulności i malowniczości znikają”;

„zastępują je gra wyobraźni, przygoda, architektoniczna wyprawa w nieznane”;

Grzegorz Stiasny, „Dom w Magdalence”, A-m 3/2003,

s. 26-31

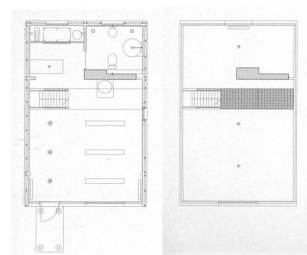
źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

nowatorski, minimalistyczny (bryła), czysty, klasyczny, sterylny (wnętrza), industrialny (wnętrza);

odmienny, obcy, zapożyczenie, uproszczony, autentyczny, emocjonujący, prowokujący, opozycyjny (kontekst przestrzenny), subtelny, techniczny, abstrakcyjny, przewrotny (architektonicznie), antykomercyjny, prosty.



copyright
źródło

Daniel Rumiancew
A-m 3/2003

kompleks kościelny

St. Amant, Luizjana

USA

75

2004

Trahan Architects

funkcja

gabaryt

usługowa – kultu religijnego

C

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

„łącząc ziemskie z metafizycznym, ta kaplica na obszarze kampusu jest współczesnym echem świętości (a modern response to the numinous)”;

„silne wrażenie sprawia spokój (calmness) i łagodność (serenity) przestrzeni kaplicy”;

obrócony plan służyć ma podkreśleniu różnicy między świeckim a świętym (break between secular and sacred); zamierzeniem architektów było osiągnięcie – poprzez oddziaływanie światła, cienia, koloru i ruchu – połączenia ziemskiego i metafizycznego doświadczenia zanim użytkownicy osiągną swe miejsca we wnętrzu;

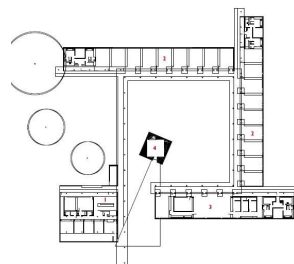
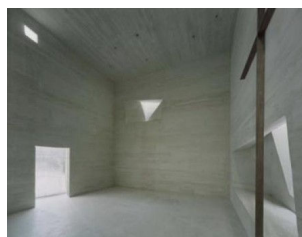
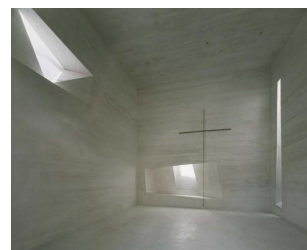
„Light spirit”, AR 12/2005, s. 48-51

źródło

domniemania badawcze

słowa kluczowe

współczesny (modern), spokojny (calm), łagodny (serene), ziemski/świecki, metafizyczny (doświadczenie).



copyright

źródło

Timothy Hursley

AR 12/2005

dom 76
 Zeeburg, Amsterdam Holandia 1999
 Koen van Velsen
 funkcja gabaryt
 mieszkalna jednorodzinna A/B
 deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje
 dom ma niemal japońską jakość w następujących po sobie efektach przezroczystości i nieprzejrzystości oraz zastosowaniu pojedynczego drzewa w patio na tyłach budynku („almost Japanese quality in the altering effects of transparency and opacity together with the single tree in patio to the rear”)
 ścisła prostota, przywołująca niedawne holenderskie upodobanie „neominimalistycznego modernizmu”, jest skonstrastowana z pojedynczym drzewem wzrastającym przez stalową kratę („a rather strict simplicity, recalling the recent Dutch taste for neo-minimalist modernism, is cotrasted with a single tree [...]”);

Architecture Now! vol. 2, Philip Jodidio, Taschen GmbH 2002 źródło

jest eleganckim wyrazem kunsztu i holenderskiej sztuki „osiągania więcej za pomocą mniej” (getting more from less);

„najnowszy wyraz architektonicznego kalwinizmu dominującego obecnie w Holandii”;
 stanowi abstrakcyjną kompozycję betonu, stali i szkła;
 „napiecie uzyskane jest w relacji ścisłej geometrii z romantyczną organicznością”;
 możliwe jest wariantowanie wielkości przestrzeni dzięki zastosowaniu przesuwanych ścian działowych;
 wytworne wyrafinowanie (polished sophistication);

„Distilled Dutch Domesticity”, AR 1/2001, s. 76-79 źródło

domniemania badawcze
 repetycyjna kompozycja elewacji [przywołująca choćby Judda], tworząca statyczną, zamkniętą formę, nie odpowiada konstrukcyjnej tektonice budynku, stąd ma charakter wyłącznie estetyczny, ozdobny i wprowadza zafalszowania przy odbiorze obiektu;

oddziaływanie wnętrz, mimo iż purystyczne, opiera się raczej na dekoracyjnym sposobie zastosowania materiałów niż poszukiwaniu relacji materiału i elementu, który tworzy;
 sterylna estetyka rozwiązań wewnętrznych wydaje się uproszczona i schematyczna, nie staje się czynnikiem służącym podkreśleniu relacji przestrzennych;
 słowa kluczowe
 japońska jakość, prostota, neominimalistyczny modernizm;
 wytworność, abstrakcja (kompozycja), wyrafinowanie, wariantowość.



copyright
 źródło

Christian Richters
 Architecture Now! vol. 2, Philip Jodidio, Taschen GmbH 2002

Łaźnie termalne

77

Vals

Szwajcaria

1990–96

Peter Zumthor

funkcja

gabaryt

usługowa – inna

C

deklaracje twórcy

źródło

krytyczne interpretacje

„będące echem podstawowej materialności i pełne terapeutycznych ofert łaźnie pojmowane są jako przepastne, labiryntowe schronienie poświęcone zmysłowym przyjemnościom”;

„raczej jako dzieło natury niż budynek, projekt mówi o kopaniu i usypywaniu, jest archaiczny i podstawowy”;

„jest także ekstremalnie zmysłowy”;

„rampa jest czytelnie ceremonialna, zmuszająca do zwolnienia nawet najbardziej zapalczywych użytkowników, pośród rytuału zmieniającej się geometrii”;

„oto pogrzebany, niemalże labiryntowy świat masy i pustki, pośród którego ciepłe wody zostały zatrzymane”;

„poprzez rygor rzemiosła autor realizuje niezwykle budynek pełen zmysłowego bogactwa; budynek związany nie tyle ze stylem, wyglądem czy piękną materialnością, lecz rezonujący atawistycznym wspomnieniem masy, kontaktu, odgradzenia, dźwięku i wabiącego oświetlenia”;

Raymund Ryan, „Primal Therapy”, AR 8/1997, s. 42-49

źródło

domniemania badawcze

obiekt, pomimo skrajnie geometrycznej formy, ma charakter realnego łącznika pomiędzy naturą a tworem człowieka; oddziaływanie wewnątrz bazuje na podstawowych potrzebach: schronienia, kontaktu z naturą, relacji z przestrzenią;

przestrzeń definiowana jest zestawieniami masy i pustki w różnorodnym świetle;

zastosowanie jednolitego materiału możliwe było dzięki technicznemu kompromisowi i twórczej interpretacji istoty kamienia;

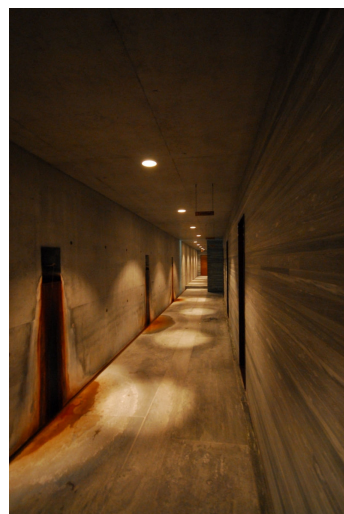
formalna i estetyczna jednorodność połączone zostają z bogactwem oddziaływań i relacji przestrzennych;

słowa kluczowe

schronienie, zmysłowość, archaiczność, pierwotność (primary), ceremonialność, geometryczność, masa, pustka, rygor (samoograniczenie), archetyp, reinterpretacja, kontekst (przestrzenny), monolit, nieskazitelny (pristine).

copyright
źródło

autor



Pawilon szwajcarski Expo 2000

Hanower

Peter Zumthor

funkcja

usługowa – kultury

deklaracje twórcy

Niemcy

78

2000

gabaryt

A

źródło

krytyczne interpretacje

„triumf metafory i abstrakcji”;

intencją projektanta jest odwołanie się do „wszystkich

zmysłów, nie tylko fizycznej obecności”;

„użytkownicy stają się tymczasowymi, silnymi postaciami w dziwnym, małym mieście wrażeń, stworzonym z tak podstawowych środków”;

Zumthor jest przygotowany na to, że w okresie użytkowania obiektu możliwa jest deformacja i wypaczenie całych ścian; owa zmiana jest zamierzona (he wants them to move);

AR 9/2000, s. 50-53

źródło

domniemania badawcze

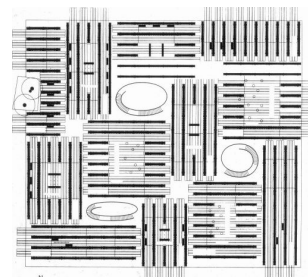
pomimo koncepcyjnego operowania minimum formy, wyglądu i materiału nadano obiektowi duży potencjał oddziaływania na użytkownika;

schematyczne powtórzenie jednego elementu strukturalnego nieoczekiwanie doprowadziło do wytworzenia złożonych relacji przestrzennych wewnątrz obiektu; fizyczność przegród połączona jest z niematerialnością pustki;

wykorzystanie wrażeniowego, poetyckiego potencjału oddziaływania architektury adekwatne jest z funkcją pawilonu;

słowa kluczowe

metaforyczny, abstrakcyjny, zmysłowy, niezapomniany, spokojny (calm), sugestywny (most potent), subtelny (subtle).



copyright
źródło

Christian Richters
AR 9/2000

Muzeum Sztuki

Bregenz (Bregencja)

Austria

79

1997

Peter Zumthor

funkcja

usługowa – kultury

deklaracje twórcy

gabaryt

C

źródło

krytyczne interpretacje

muzeum sztuki stanowi „triumf rozumu i wyobraźni”;

charakteryzuje je „godność i wdzięk”;

„tajemniczy (mysterious) 30-metrowy monolit

w widoczny sposób zawiera porządek wyczuwalny

za delikatnym wzorem półprzezroczystej powłoki”;

„Istota budynku zamyka się w jego tajemniczości”;

„niemalże namacalne jest światło”;

„w tej szarej, abstrakcyjnej wersji niebios, realne światło

sączy się wokół krawędzi przestrzeni”;

„nic nie mogłoby być bardziej powściągliwe niż te szare

galerie, łagodnie i wspaniałomyślnie oczekujące,

by pozwolić na dominację zmieniającej się sztuki”;

jest tu rozpoznawalna „łagodna (calm) i bardzo

wyabstrahowana reinterpretacja tajemniczości

osiemnastowiecznego barokowego wystroju”;

budynek przywołuje niektóre z podstawowych jakości

architektonicznych: jest to jaskinia otoczona powłoką

(it is a cave within a tent);

przestrzeń „skromne (modest), lecz pełne godności

(dignified)”;

„jest arcydziełem integracji rozumu i wyobraźni”;

„Mystical Presence”, AR 12/1997, s. 46-53

źródło

domniemania badawcze

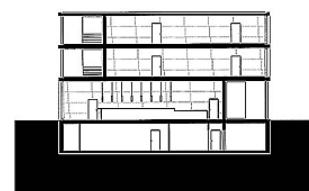
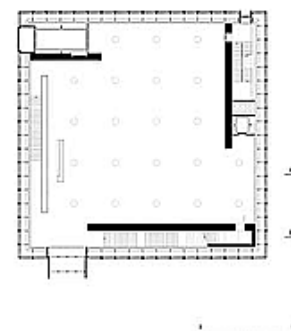
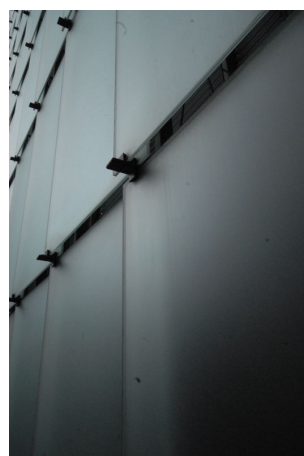
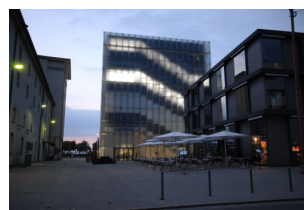
słowa kluczowe

godność (dignity), wdzięk (grace), porządek (order),

wytworny (elegant), tajemniczość, abstrakcja,

powściągliwy (reticent), łagodny (gentle), wspaniały

(generous), reinterpretacja, subtelny, skromny.



copyright
źródło

1. autor
2. www.kunsthhaus-bregenz.at

2

BIBLIOGRAFIA

1. Banham Reyner, *Rewolucja w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
2. Batchelor David, *Minimalism*, Tate Gallery Pbl. Ltd., London 1997.
3. Battcock Gregory (red.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co., Inc., New York 1968, Berkeley 1995.
4. Bertolucci Carla, „Stone and light”, *The Architectural Review*, 5, 2005, s. 81-83.
5. Bertoni Franco, *Claudio Silvestrin*, Octavo, Firenze, 1999.
6. Bertoni Franco, *Minimalist Architecture*, Dogi Spa, Italia 2002, Birkhäuser, Basel, Switzerland 2002.
7. Bhaskaran Lakshmi, *Design XX wieku. Główne nurty i style we współczesnym designie*, tłum. Paulina Broma, ABE Marketing, Warszawa 2006.
8. Bochińska Beata, „Minimalizm masowy”, *Architektura-murator*, dod. spec.: design, 10, 1999, s. 8-12.
9. (brak autora), „Private chapel in Douro”, *DETAIL*, 9, 2004, s. 962-963.
10. (brak autora), „Wohnhaus in Moledo”, *DETAIL*, 5, 2000, s. 831-832.
11. Brataniec Marcin, „Architektura minimalizmu, czyli o porządku kontemplacji”, *Architektura-murator*, 5, 1996, s. 46-47.
12. Brensing Christian, „Steely determination”, *The Architectural Review*, 10, 2005, s. 62-65.
13. Bullivant Lucy, „Private view”, *The Architectural Review*, 2, 1994, s. 52-56.
14. Campo Baeza Alberto, „Essentiality” [w:] Toy (red.), „Aspects of ...”, *Architectural Design*, vol 64, n° 7/8 July/August, 1994, s. 22-23.
15. Castillo Encarna, *Minimalism DesignSource*, Collins Design, Loft Publications, New York 2004.
16. Cheviakoff Sofia (ed.), *Minimalism. Minimalist*, KÖNEMANN, Tandem Verlag GmbH, 2006.
17. Colpitt Frances, *Minimal Art: The Critical Perspective*, UMI Research Press, Ann Arbor, London 1990.
18. Cuito Aurora, *Minimalist Spaces: Housing. Commercial Spaces. Offices and Public Buildings*, HBI, Barcelona 2001.
19. Czapnik Wojciech, „Architektura brandingu i branding architektury. Metkowanie przestrzeni”, [w:] *Moda w architekturze. Materiały VI sympozjum. Rybna 2001*, Wydawnictwo Sympozjalne KUiA PAN, Gliwice 2001, s. 54-63.
20. Danto Arthur, *The Transfiguration of the Commonplace. Philosophy of Art*, Cambridge 1981.
21. Davey Peter (red. numeru), „Artists’ retreat”, *The Architectural Review*, 4, 2001, s. 82-84.
22. Davey Peter (red. numeru), „Beach bar”, *The Architectural Review*, 12, 2001, s. 79.
23. Davey Peter (red. numeru), „Box clever”, *The Architectural Review*, 12, 1999, s. 76-77.
24. Davey Peter (red. numeru), „Concrete abstraction”, *The Architectural Review*, 3, 2001, s. 84-87.
25. Davey Peter, „Light filter”, *The Architectural Review*, 12, 2002, s. 38-41.
26. Davey Peter (red. numeru), „Magic box unfolded”, *The Architectural Review*, 12, 2000, s. 50-53.

27. Davey Peter, „Moral Maze“, *The Architectural Review*, 9, 2000, s. 50-53.
28. Davey Peter (red. numeru), „Mystical presence“, *The Architectural Review*, 12, 1997, s. 46-53.
29. Davey Peter (red. numeru), „Open and shut case“, *The Architectural Review*, 12, 2000, s. 58-61.
30. Davey Peter (red. numeru), „Resting place“, *The Architectural Review*, 12, 2001, s. 56-57.
31. Davey Peter (red. numeru), „Solid and void“, *The Architectural Review*, 2, 2003, s. 84-87.
32. Davey Peter, „Zumthor the shaman“, *The Architectural Review*, 10, 1998, s. 68-74.
33. Deutsch David, *Struktura rzeczywistości*, tyt. oryginału: *The Fabric of Reality*, tłum.: Jerzy Kowalski-Glikman, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006.
34. Dominiczak Jacek, „Miasto dialogiczne – część II – Architektura oryginalności“, *Architektura-murator*, 11, 2002, s. 50-52.
35. Dziemidok Bohdan, *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Wydanie I, PWN, Warszawa 2002.
36. Finch Paul, „Light spirit“, *The Architectural Review*, 12, 2005, s. 48-51.
37. Fleming John, Honour Hugh, Pevsner Nikolaus, *The Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, fifth edition, Penguin Books, London 1999.
38. Gadomska Barbara, „Skrzydło luksusu“, *Architektura-murator*, 9, 1999, s. 26-31.
39. Głowacki Tomasz, „Minimalizm – moda lat 90. czy stałe poszukiwanie doskonałości i absolutu“, [w:] *Moda w architekturze. Materiały VI sympozjum. Rybna 2001*, Wydawnictwo Sympozjalne KUiA PAN, Gliwice 2001, s. 75-79.
40. Gołaszewska Maria (red.), *Portret piękna. Studium o społecznym wymiarze wartości estetycznych*, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filozofii Zakład Estetyki, Kraków 1990.
41. Gołaszewska Maria, *Zarys estetyki*, PWN, Warszawa 1984.
42. Gómez Lola, González Torras Susana (red.), *Minimal-Minimalism. A Historical Consideration*, Feierabend Verlag oHG, Berlin 2003.
43. González Xavier, „Ubranka lalki Barbie“, *Architektura-murator*, 4, 2007, s. 37-43.
44. Gössel Peter, Leuthäuser Gabriele, *Architecture in the 20th Century*, Volume 2, Taschen GmbH, Köln 2005.
45. Graham John, *System and Dialectics of Art*, Baltimore 1971.
46. Greenwood Phoebe, „Living in Pawson House“, [w:] Moryadas Anita, Morris Alison (red.) *John Pawson, Themes and Projects*, Phaidon Press Limited, London 2004, s. 62-63.
47. Gregory Rob, *bez tytułu*, „Novy Dvur. Monastery“, *The Architectural Review*, 4, 2004, s. 69-75.
48. Hatton Brian, „Lisson logic“, *The Architectural Review*, 10, 1992, s. 69-72.
49. Heathcote Edwin, „Expressionism versus Functionalism: the Battle for the Soul of the Millennial Church“, [w:] Toy Maggie, Jencks Charles, „Millennium Architecture“, *Architectural Design*, vol. 142, Jan, 2000.
50. Honour Hugh, Fleming John, „Minimalizm i sztuka conceptualna“, w: *Historia sztuki świata*, tyt. org. *A World History of Art*, red. edycji polskiej: Izabela Kunińska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2002.
51. Hussakowska Maria, *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja koncepcji awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.

52. Hussakowska Maria, *Spadkobiercy Duchampa? Negacja sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym*, Wydaw. Literackie, Kraków, Wrocław 1984.
53. Ikonnikow Andriej, *Od architektury nowoczesnej do postmodernizmu*, Wydanie I, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1988.
54. Ingarden Krzysztof, „Rozmowa z Shigeru Banem”, *Architektura-murator*, 10, 2003, s. 14-23.
55. Jencks Charles, *Ruch nowoczesny w architekturze*, tyt. org. *Modern Movements In Architecture*, tłum. A. Morawińska i H. Pawlikowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
56. Jodidio Philip, *Architecture Now!*, Volume 2, Taschen GmbH, Köln 2002.
57. Kiereś Henryk, *Co zagraża sztuce?* Fundacja *Servire Veritati* Instytut Edukacji Narodowej, Lublin 2004.
58. Kiereś Henryk, *Sztuka wobec natury*, Wydawnictwo „Gutenberg – Print”, Warszawa 1997.
59. Kmita Jerzy, „O dwóch rodzajach wartości związanych z dziełem sztuki”, [w:] Kmita Jerzy (red.), *Wartość, dzieło sens. Szkice z filozofii kultury artystycznej*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975, s. 177-195.
60. Kmita Jerzy, „Sztuka a świat wartości” [w:] Tyszkowa M., Żurkowski B. (red), *Wartości w świecie dziecka i sztuki dla dziecka*, Poznań 1984.
61. Krakowski Piotr, *O sztuce nowej i najnowszej*, PWN, Warszawa 1981.
62. Kugel Claudia, „Raw intensity”, *The Architectural Review*, 2, 1998, s. 70-71.
63. Kuryłowicz Ewa, Kuryłowicz Stefan, „Minimalizm – świadomy wybór”, *Architektura&Biznes*, 3, 2004, s. 46-51.
64. Kusztra Marek, „Bank”, *Architektura-murator*, 7, 2002, s. 39-43.
65. Kusztra Marek, „Ratusz w Murcji”, *Architektura-murator*, 1, 2000, s. 34-40.
66. LeCuyer Annette, „Steel, stone and sky”, *The Architectural Review*, 10, 1998, s. 44-49.
67. Leśniak Dorota, „Pritzker 2001 dla Herzoga i de Meurona”, *Architektura&Biznes*, 5, 2001, s. 12-15.
68. Levitt Robert, „Ritual modification”, *The Architectural Review*, 8, 1998, s. 60-64.
69. Ligas Stanisław, Szwancyber Artur, „Koniec minimalizmu”, *Architektura&Biznes*, 3, 2004, s. 28-35.
70. Loegler Romuald, „Architektura minimum – nieskomplikowane piękno”, [w:] Adam Budak (red.), *Co to jest architektura? Antologia tekstów*, Bunkier Sztuki Galeria Sztuki Współczesnej, Kraków 2002.
71. Loos Adolf, „Ornament i zbrodnia” [w:] Sarnitz August, *Adolf Loos 1870-1933. Architekt, krytyk, dandys*, Taschen 2006, s. 84-89.
72. Majewski Jerzy S., „Bełzec – Miejsce Pamięci”, *Architektura-murator*, 9, 2004, s. 37-50.
73. Malewicz Kazimierz, *Sztuka bezprzedmiotowa*, tyt. oryginału: *Die gegenstandslose Welt*, tłum.: Stanisław Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
74. Marzona Daniel, Grosenick Uta (red.), *Minimal Art*, Taschen GmbH, Köln 2004.
75. Melhuish Clare, „On Minimalism in Architecture”, [w:] Maggie Toy (red.), „Aspects of minimal Architecture”, *Architectural Design*, vol 64, n° 7/8 July/August, 1994, s. 9-13.
76. Meyer James, *Minimalism*, Phaidon, London 2001, 2005.

77. Mielnik Anna, „Minimalizm na granicy”, [w:] *Czasopismo Techniczne Architektura*, Z. 8-A, numer specjalny: *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Granice architektury*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, 2003, s. 241-246.
78. Miles Henry, „Natural heart”, *The Architectural Review*, 9, 2000, s. 68-70.
79. Nasple Jaume, Asakura Kyoko, *Inside MNM: Minimalist Interiors*, Harper Design, Scranton, USA, 2004.
80. Nęcka Edward, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.
81. Nyka Lucyna, *Od architektury cyrkulacji do urbanistycznych krajobrazów*, Wydawnictwo PG, Gdańsk 2006.
82. Oriol Anja Llorella, *New Minimalist Houses*, Collins Design, 2006.
83. Pawson John, *Minimum*, Phaidon Press Limited, London 1996, 1998.
84. Peckenhams Juno, „Chastity in Vaduz”, *The Architectural Review*, 2, 2002, s. 40-43.
85. Petterson Eduard, *New Minimalist Architecture*, Collins Design, New York 2004.
86. Pevsner Nikolaus, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
87. Postiglione Gennaro (red.), *One Hundred Houses for one Hundred European Architects of the Twentieth Century*, Taschen GmbH, Köln 2004.
88. Read Herbert, *Sens sztuki*, tyt. oryginału: *The Meaning of Art*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.
89. Rego Juan Carlos, „Minimalisms. Origins of a Universal Style” [w:] Castillo Encarna (red.), *Minimalism DesignSource*, Collins Design, Loft Publications, New York 2004, s. 8-41.
90. Richards Ivor, „Pulling together”, *The Architectural Review*, 1, 1997, s. 31-35.
91. Ruby Andreas, Sachs Angeli, Ursprung Philip, *Minimal Architecture*, Prestel Verlag, Berlin, London, New York 2003.
92. Ruszkowski Jerzy, „Bezzeczowość”, *Architektura&Biznes*, 3, 2004, s. 36-41.
93. Ryan Raymund, „Młodzi 2003 na świecie – Alfabet w zakupie i filmowe potwory: motywy działania dziesięciu pracowni architektonicznych”, *Architektura-murator*, 5, 2003, s. 28-38.
94. Ryan Raymund, „Primal therapy”, *The Architectural Review*, 8, 1997, s. 42-49.
95. Sarnitz August, *Adolf Loos 1870-1933. Architekt, krytyk, dandys*, Taschen/TMC Art, Köln 2006.
96. Sayah Amber, *Achitektur in Vorarlberg. Bauten ab 2000*, Verlag Georg D.W. Callwey, München 2006.
97. Schleifer Simone (red.), *500 Decoration Details: Minimalism*, Evergreen, 2007.
98. Schleifer Simone (Ed.), *Minimalist Interiors*, Taschen GmbH, Köln 2005.
99. Silvestrin Claudio, „Architecture of Lessness” [w:] Toy (red.), „Aspects of ...”, *Architectural Design*, vol 64, n° 7/8 July/August, 1994, s. 32-35.
100. Slessor Catherine, „Boxing clever”, *The Architectural Review*, 9, 2005, s. 86-89.
101. Slessor Catherine, „Desert bloom”, *The Architectural Review*, 11, 2002, s. 68-71.
102. Slessor Catherine, „Dining terrace”, *The Architectural Review*, 12, 2005, s. 58-59.
103. Stec Barbara, „Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem”, *Architektura&Biznes*, 2, 2003, s. 20-39.
104. Steele James, *Architecture Today*, Phaidon Press Limited, Londyn 1997, 2001.

105. „Stéphane Beel, 1992-2005, estranged familiarity”, *El Croquis*, nr 125, September, 2005.
106. Stepnikowska Aleksandra, „Zapach materii – rozmowa z Claudio Silvestrinem i Joanną Przybyłą”, *Architektura-murator*, 7, 2004, s. 16.
107. Stiasny Grzegorz, „Archetyp”, *Architektura-murator*, 7, 1999, s. 14-17.
108. Stiasny Grzegorz, „Dom na kopalni”, *Architektura-murator*, 1, 2004, s. 25-35.
109. Stiasny Grzegorz, „Dom w Magdalence”, *Architektura-murator*, 3, 2003, s. 26-31.
110. Strickland Edward, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, USA, 1993.
111. Strumiłło Jan, „Dom w Nowych Balicach”, *Architektura-murator*, 3, 2003, s. 39-43.
112. Sudjic Deyan, „Definitions of Architecture” [w:] Moryadas Anita, Morris Alison (red.) *John Pawson, Themes and Projects*, Phaidon Press Limited, London 2004, s. 56-57.
113. Szczepańska Anita, *Estetyka Romana Ingardena*, PWN, Warszawa 1989.
114. Szewczyk Jarosław, „Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej”, [w:] Gliński Jan (red. nacz.), *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych*, t. II, Wydawnictwo AR w Lublinie, Lublin 2006.
115. Szolginia Witold, *Architektura*, seria „Encyklopedia mini”, Wyd. Czasopism i Książek Technicznych SIGMA NOT, Warszawa 1992.
116. Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 2006.
117. Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii. Tom pierwszy. Filozofia starożytna i średniowieczna*, wydanie VII, PWN, Warszawa 1970.
118. Toy Maggie (red.), „Aspects of Minimal Architecture II”, *Architectural Design*, vol 69, n° 5/6 May/June, John Wiley&Sons Ltd., London 1999.
119. Toy Maggie, *Practically Minimal. Simply Beautiful Solutions for Modern Living*, Thames and Hudson Ltd., London 2000, 2003.
120. Trammer Hubert, „Najpierw czuję... – rozmowa z Peterem Zumthorem”, *Architektura-murator*, 3, 2003, s. 66-67.
121. Vice Pip, „Minimalism and the Art of Visual Noise”, [w:] Toy (red.), „Aspects of ...”, *Architectural Design*, vol 64, n° 7/8 July/August, 1994, s. 15-17.
122. Welsch Wolfgang, „Estetyka i antyestetyka” [w:] Nycz Ryszard, *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996.
123. Welsch Wolfgang „Przestrzeń dla ludzi?”, [w:] Budak Adam (red.) *Co to jest architektura? Antologia tekstów*, Bunkier Sztuki, Kraków 2002, s. 160-195.
124. Wessely Heide, „I Build on My Experience of the World... – an Interview with Peter Zumthor”, *DETAIL*, 1, 2001, s. 25-27.
125. Wiśniewski Michał, „Szkola Języka Japońskiego w Krakowie”, *Architektura-murator*, 12, 2004, s. 68-71.
126. Włodarczyk Wojciech, „W poszukiwaniu istoty. Minimal-art i konceptualizm”, [w:] Włodarczyk Wojciech (red. nauk.), Kunińska Izabela (red.) *Sztuka świata*, tom X, tyt. org. *Historia del Arte*, Salvat Editores, Barcelona 1990, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1996.
127. Zumthor Peter, *Thinking Architecture*, Birkhäuser 2006.
128. Żebrowska Anna, „Samotny czarny kwadrat”, *Gazeta Wyborcza nr 30*, dod. *Gazeta Świąteczna*, wyd. z dn. 05.02.2005, s. 24-25.

Wydania albumowe wymieniane, lecz niecytowane w rozprawie:

129. Bueno Patricia, *Minimalism & Color. Architecture, Interiors, Furniture*, Collins Design, New York 2003.
130. Cuito Aurora, *Minimalist Lofts*, HBI / Loft Pbl, Watson-Guptill, 2002.
131. Cuito Aurora (red.), *New York Minimalism*, Loft Publications, Collins Design, New York 2004.
132. O'Bryan Laura, *Inside MNM 2: Minimalist Interiors*, Atrium International, 2004.
133. O'Bryan Laura, *Minimalist Rooms*, Harper Design, 2004.
134. Parker Linda, *Minimalist Houses*, Collins Design, New York 2003.
135. Rossell Quim, *Minimalist Interiors*, Harper Design, 2005.
136. Schleifer Simone (red.), *Minimalist Houses*, Evergreen Pbl, New York 2006.

Słowniki powszechne:

1. Blackburn Simon, *Oksfordzki słownik filozoficzny*, Książka i Wiedza, Warszawa 1997.
2. *Encyklopedia Popularna*, PWN, Warszawa 2004.
3. Kopaliński Władysław, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wydanie XVI rozszerzone, PW Wiedza Powszechna, Warszawa 1988.
4. *Leksykon naukowo-techniczny*, wydanie trzecie, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 1972, 1984, hasło: *zasada minimaks*.
5. *Słownik języka polskiego. Tom drugi L-P*. PWN, Warszawa 1979.
6. Tokarski Jan (red. nauk.), *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 1971.

Wybrane źródła cyfrowe:

Strony internetowe biur architektonicznych:

1. www.campobaeza.com.
2. www.claudiosilvestrin.com.
3. www.davidchipperfield.co.uk.
4. www.dentoncorkermarshall.com.
5. www.dethier.be.
6. www.hsharchitekti.cz.
7. www.seangodsell.com.
8. www.stephanebeel.com.

Inne:

9. Perkins Susan, „An Interview with Peter Zumthor”, Virginia Tech, Blacksburg, 1999, <http://www.arch.vt.edu/CAUS/Newsletters/asp/Uploads/zumthor.pdf>, 29.01.2005, 18:30.
10. *WordNet* ® 2.0, © 2003 Princeton University, [w:] www.dictionary.com.
11. www.therme-vals.ch.
12. www.pritzkerprize.com.

SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. Dom w Matosinhos, arch. Eduardo Souto de Moura (fot. Duccio Malagamba, źródło: Postiglione Gennaro (red.), *One Hundred Houses for one Hundred European Architects of the Twentieth Century*, Taschen GmbH, Köln 2004).
- Il. 2. Dom w Matosinhos, arch. Eduardo Souto de Moura (fot. Duccio Malagamba, źródło: *Ibidem*)
- Il. 3, 4. *M villa* w Zedelgem, arch. Stéphane Beel (źródło: <http://www.stephanebeel.com>).
- Il. 5, 6. Dom parafialny i klub młodzieży w Thalmässing, arch. Andreas Meck (fot. Marcin Kaniewski, autor).
- Il. 7. Ratusz w Murcji, arch. Rafael Moneo (fot. José F. García Martín, źródło: http://www.mimoa.eu/images/6579_1.jpg).
- Il. 8, 9. *River and Rowing Museum* w Henley-on-Thames, arch. David Chipperfield (fot. Ross Bowman).
- Il. 10. *De Blas House* w Sevilla la Nueva, Madryt, arch. Alberto Campo Baeza (źródło: <http://flickr.com>).
- Il. 11, 12. Łaźnie termalne w Vals, arch. Peter Zumthor (fot. autor).
- Il. 13. Muzeum La Congiunta w Giornico, arch. Peter Märkli (fot. autor).
- Il. 14, 15. Muzeum Sztuki w Vaduz, arch. Morger&Degelo, Christian Kerez (fot. autor).
- Il. 16. Kompleks cmentarny w Monachium, arch. Andreas Meck, Stephan Köppel (fot. autor).
- Il. 17. Kompleks cmentarny w Monachium, arch. Andreas Meck, Stephan Köppel (fot. autor).
- Il. 18, 19. Muzeum Sztuki w Bregencji, arch. Peter Zumthor (fot. autor).
- Il. 20, 21. *Goetz Gallery* w Monachium, arch. Jacques Herzog, Pierre de Meuron (fot. autor).
- Il. 22. *Lisson Gallery* w Londynie, arch. Tony Fretton (fot. Dave Morgan, źródło: http://www.mimoa.eu/images/1740_1.jpg).
- Il. 23. Przestrzeń podlegająca ciągłym przekształceniom. *Naked House* w Saitama, arch. Shigeru Ban (fot. Hiroyuki Hirai, źródło: Jodidio Philip, *Architecture Now!*, Volume 2, Taschen GmbH, Köln 2002).
- Il. 24, 25. Dom w Beroun, HŠH architekti (fot. Ester Havlova, źródło: <http://www.hsharchitekti.cz/index.php?lang=cs&page=project&name=vila-v-beroune>).
- Il. 26. Klasztor w Novym Dvorze, arch. John Pawson (fot. autor).
- Il. 27. Klasztor w Novym Dvorze, arch. John Pawson (fot. autor).
- Il. 28. Klasztor w Novym Dvorze, arch. John Pawson (fot. autor).
- Il. 29. Kaplica św. Nepomucena w Oberrealta, arch. Christian Kerez (fot. autor).
- Il. 30. Oryginalna kaplica z XVIII wieku. Stan przed wyburzeniem (fot. autor, reprodukcja z materiałów informacyjnych).
- Il. 31. Kaplica św. Nepomucena w Oberrealta, arch. Christian Kerez (fot. autor).
- Il. 32, 33. Przykłady form kaplicy typowych dla wschodniej części Szwajcarii (fot. autor).
- Il. 34, 35. Muzeum La Congiunta w Giornico, arch. Peter Märkli (fot. autor).
- Il. 36. Opactwo Le Thoronet (fot. Richard Davies, źródło: Moryadas Anita, Morris Alison (red.) *John Pawson, Themes and Projects*, Phaidon Press Limited, London 2004).
- Il. 37. Klasztor w Novym Dvorze, arch. John Pawson (źródło: <http://www.elcroquis.es>).
- Il. 38, 39. Łaźnie termalne w Vals, arch. Peter Zumthor (fot. autor).

WYSZCZEGÓLNIENIE ŹRÓDEŁ ILUSTRACJI NA KARTACH KATALOGOWYCH

Albumy:

Bertoni Franco, *Minimalist Architecture*, DOGI SPA, ITALIA 2002.

Gómez Lola, González Torras Susana (red.), *Minimal-Minimalism. A Historical Consideration*, Feierabend Verlag oHG, Berlin 2003.

Jodidio Philip, *Architektura dzisiaj*, seria ICONS, Taschen GmbH, 2003.

Jodidio Philip, *Architecture Now!*, vol.2, Taschen GmbH, 2002.

Postiglione Gennaro, *One Hundred Houses for One Hundred European Architects of the Twentieth Century*, Taschen GmbH 2004.

Czasopisma:

DETAIL 5/2000.

A+ n°146.

The Architectural Review 10/1992, 2/1994, 1/1997, 8/1998, 10/1998, 10/1999, 11/1999, 12/1999, 7/2000, 9/2000, 12/2000, 4/2001, 6/2001, 12/2001, 2/2002, 9/2002, 11/2002, 12/2002, 2/2003, 3/2003, 1/2004, 6/2004, 5/2005, 6/2005, 9/2005, 10/2005, 12/2005.

Architektura-murator 8/1998, 7/1999, 9/1999, 12/1999, 1/2000, 12/2001, 1/2002, 7/2002, 3/2003, 1/2004, 8/2004, 9/2004, 12/2004, 8/2005.

Strony internetowe:

www.allmannsattlerwappner.de, www.claudiosilvestrin.com, www.consellodacultura.org,
www.chez.com, www.danda.be, www.davidchipperfield.co.uk, www.dentoncorkermarshall.com,
www.dethier.be, www.greatbuildings.com, www.hsharchitekti.cz, www.ivankroupa.cz,
www.johnpawson.com, www.kalach.com, www.kerez.ch, www.kunsthhaus-bregenz.at,
www.markguard.com, www.meck-architekten.de, www.modernphoenix.net, www.rieglerriewe.co.at,
www.pierrehebbelinck.net, www.pritzkerprize.com.