

Bolesław Stelmach*

ARCHITEKTURA MINIMALISTYCZNA. WYBRANE ASPEKTY

MINIMAL ARCHITECTURE. SELECTED ASPECTS

Three aspects of minimal architecture seem to be the most essential for its comprehension: connection with Minimal Art, origin of cistercian architecture and relations with „original order” of Mies van der Rohe.

We have to consider as far as modern minimal architecture derives from Cubism, Bauhaus or Destijl, through the New York's avant-garde Minimal Art of the 1960s, because they are connected by many common components: sense of space, noticing of „entirety” as a category, using emptiness or structure plans.

Wstęp

Jednym z paradoksów współczesnej architektury jest uznanie dla niepozornych dzieł minimalistycznych. Stanowią one przedmiot zainteresowania „wysokiej” kultury architektonicznej: badacze oraz krytycy doszukują się w nich znaczeń wykraczających poza powszechny odbiór i założenia twórców.

Aby wejrzeć w ten pełen niejasności i sprzeczności obszar, trzeba przybliżyć trzy najistotniejsze kwestie. Pierwszą z nich są związki z Minimal Artem, jako domniemanym źródłem minimalizmu w architekturze [1]. Następnym ważnym ogniwem do rozumienia minimalizmu jest „aspekt moralny”, który może być uważany za jego kolejne źródło.

Jest także, być może najistotniejszy, problem transformacji minimalizmu „strukturalnego” – syntezy technologii i duchowości, którego dzieła budzą tak mocne kontrowersje [2]. Przybliżenie dzisiejszego obrazu poszukiwań „oryginalnego porządku” [3], formy wynikającej z zasad natury rzeczy jest istotnym poznawczo zagadnieniem badawczym.

Minimalizm – minimalna sztuka

Termin architektura minimalistyczna pojawił się w latach 80., kiedy zaczęto klasyfikować i nadawać etykiety tak różnym architektom jak: Alberto Campo Baeza, Claudio Silvestrin, Peter Zumthor, Tadao Ando, którego dzieła powstawały od lat 70-tych, czy nawet pojedynczym dziełom Philipa Johnsona. Cho-

ciaż jest to obecnie termin powszechnie używany w obszarze architektury, to nie ma jednoznacznej definicji. Nie można też wskazać jednego źródła, jak w wypadku stylu międzynarodowego jest wystawa International Style w 1934 roku (Museum of Modern Art w Nowym Jorku), czy manifest założenia Bauhausu z 1919 roku.

Przyjmuje się, że międzynarodowy debiut i szerokie uznanie zapoczątkowała wystawa zorganizowana w 1976 roku w Muzeum Sztuki Współczesnej /MOMA/ w Nowym Jorku, przygotowana przez Emilio Ambasz [4]. Kolejnym impulsem dyskusji wokół tego nurtu i do doprecyzowania pojęć było sympozjum w Londynie w 1998 roku. Niejasności dotyczą także artystów, których twórczość jest kojarzona z minimalizmem. Nie stanowią oni bowiem spójnego zbioru, nie pozwalają się też zaszufladkować. Peter Zumthor powiedział: „Jeżeli jestem minimalistą to pod warunkiem, że mojej architekturze nie brakuje niczego co powinno w niej być” [5]. Podobnie jak pierwsi minimaliści sztuk wizualnych, z którymi są nieustannie porównywani: Donald Judd, Robert Morris czy Sol Le Witt; amerykańska awangarda lat 60-tych będąca reakcją na dominujący Ekspresjonizm Abstrakcyjny i Action Painting. Peter Zumthor mógłby powtórzyć za Donaldem Juddem: *Słowo minimalizm jest słowem, którego nie lubię. To nie była grupa, ani to nie był ruch... To co było nazywane minimalistyczną grupą było obietnicą bez pokrycia. My nawet nie znaliśmy się nawzajem* [6].

* Stelmach Bolesław, mgr inż. arch., Politechnika Lubelska, Wydział Inżynierii Budowlanej i Sanitarnej.



Terminu minimalizm użyto po raz pierwszy do opisywania kontestatorów Pop-Artu, Action Painting, Ekspresjonizmu Abstrakcyjnego i degenerującej się sztuki masowej spod znaku Pop-Art. Krytyka używała pojęć: „ABC Art”, „Negative Art”, „Nihilist Art”, „Literalizm”, „Zasadnicze Konstrukcje”. W styczniu 1965 roku Richard Wollheim nadał jej miano, które zrobiło oszałamiającą karierę, nie tylko w odniesieniu do tej sztuki: „Sztuka minimalna” [7]. Charakterystyczne, że artykuł dotyczył takich artystów jak: Duchamp, Mallarme i Raushenberg, a nie Carla Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol Le Witt i Roberta Morrisa, którzy będą potem z nim kojarzeni. W istocie autor zajmował się związkiem pomiędzy sztuką i wysiłkiem fizycznym: jaka jest relacja działania /„dzieło”/ do „dzieła sztuki”. Rozwazał na ile dzieła Duchampa, czy płótna Ad Reinhardta odpowiadają wizji sztuki, o której Dan Flavin powiedział: „Upieram się przy sztuce rozumianej jako sposób myślenia” [8]. Jego zdaniem artysta nie musi „ubrzdzić sobie ręk”, aby stworzyć dzieło sztuki. Następnie termin ten pojawia się w innych dziedzinach sztuki i od tego czasu możemy mówić o minimalizmie w literaturze [9] czy muzyce [10].

Natomiast początkowo dotyczył on artystów, którzy prowadzili dyskurs z „malarstwem, które jest aktem, jest nierozzerwalnie związane z biografią artysty (...) sztuka przechodzi do malarstwa przez psychologię”, jak napisał Harold Rosenberg. Dotyczył artystów, którzy dyskredytowali ekspresjonistyczny język sztuki rodem z filozofii XX wieku – ekspresyjnych właściwości języka. Przecistawiali mu poszukiwanie prawdy rzeczy samych w sobie, bliższej formuły Husserla [11]. Zamiast znaczeń psychologiczno-emojonalnych czy metafizycznych ważne stało się umieszczenie aktu tworzenia wyłącznie w jego własnym znaczeniu *Żadnych iluzji. Żadnych iluzji* [12], jak powiedział Donald Judd. Najczęściej przytaczanym zdaniem w tym kontekście jest „Widzisz to, co widzisz” Franka Stelli [13], który tak mówił o swoich obrazach.

Minimal art a minimalizm

Dla naszych rozważań ważne wydają się relacje tego kręgu ze sztuką europejską lat 20-tych XX wieku, czy szerzej: redukcjonistyczno-geometrycznymi poszukiwaniami od czasów ataku Adolfa Loosa na sztukę dekoracyjną [14], bowiem stamtąd wywodzi się nowoczesna architektura. Aby prześledzić te związki trzeba wiedzieć, jak nowojorscy artyści odnosili się do głównych problemów zajmujących ich europejskich poprzedników pół wieku wcześniej: kompozycji, redukcji formy, przestrzeni i metody twórczej.

Nowojorscy artyści lat 60. odżegnywali się od przypisywanej im kontynuacji ideałów europejskiej awangardy – od kubizmu po Malewicza i Kandinskiego [15]. W 1964 roku Donald Judd oświadczył, że jest całkowicie niezainteresowany europejską sztuką. *Uważam Bauhaus za zbyt odległy, aby o nim myśleć i nigdy nie myślałem o nim za dużo i w innym miejscu: ...[europejska sztuka] jest już skończona* [16]. Natomiast Frank Stella uważał „to całe europejskie malarstwo za (...) pewnego rodzaju osobliwość – strasznie ponurą”. Badacze są zgodni, że u podstaw poszukiwań nowojorczyków było zrywanie z dziedzictwem modernizmu. Dla nich, tak jak dla Carla Andre, miała ona uciekać od „kulturowego przeladowania” [17], a nowy ład nie był „oparty na poprzednich ładach sztuki”, jak powiedział Robert Morris [18].

Kompozycja

To co odróżniało ich od Avant-garde był świadomy brak kompozycji. Frank Stella podkreślał, że jego sztuka kompletnie nie ma nic wspólnego z Malewiczem, jako że ich pochłaniała „kompozycja” i „równowaga”. „Podstawą całego konceptu jest równowaga. Robisz coś w jednym kącie i równowagisz to czymś w drugim kącie” [19]. Możemy także przytoczyć jego kategoryczną opinię, że „czynnik równowagi nie jest ważny”. Także według Roberta Morrisa kompozycji nie ma w kanonie jego minimalnej sztuki, którą stanowią: *Symetria, brak śladów procesu,*



abstrakcyjność, niehierarchiczny rozdział części, nie-antropomorficzne orientacje, ogólna całość [20]. Kompozycja została zastąpiona takimi kategoriami jak „skala”, „bezpośredniość”, „całość”. Dla Donalda Judda całość była ważniejsza niż części: *Problemem jest całość. Wielkim problemem jest utrzymanie znaczenia całego przedmiotu* [21].

Uproszczenie

Także redukcja formy miała dla tych artystów inne znaczenie. *Prostota kształtu nie koniecznie równa się z prostotą doświadczenia* [22] powiedział Robert Morris o swoich kompozycjach z pomalowanych na szaro drewnianych struktur, które wystawił w połowie lat 60. Donald Judd stwierdził wprost: *Sprzeciwiam się całej koncepcji redukcji, ponieważ jest to redukcja tylko tych rzeczy, których ktoś nie chce. Jeżeli moja praca jest uważana za redukcjonistyczną, to tylko dlatego, że nie zawiera elementów, które ludzie uważają, że powinna zawierać. Ale ma inne elementy, które lubię* [23]. Można założyć, że redukcjonizm był podejrzany dla nowojorczyków, gdyż wraz z geometryzmem był w centrum zainteresowania Avant-garde. Sol Le Witt napisał: „Najciekawszą charakterystyką kostki jest to, że jest ona stosunkowo nieciekawa. Dlatego jest najlepszą formą do wykorzystania jako podstawowa jednostka do jakiegokolwiek bardziej złożonej funkcji, jako gramatyczne urządzenia od którego praca może być kontynuowana” [24]. Nawet jeżeli tworzyli z elementów prostych to zakładane interakcje były bardzo złożone.

Użycie przemysłowych produktów było swoistą odpowiedzią na wymóg abstrakcyjności sztuki. Nie można wyobrazić sobie nic bardziej bezimiennego niż produkty przemysłowe: cegły, pudła, blachy, stalowe czy drewniane szyny lub fluorescencyjne rury. Nie mówili oni o „istotności” dzieła, ale o jego „obecności”. Tym samym obiekt nie musiał być „prawdziwy”, „autentyczny” co prowadziło ich poprzedników na drodze redukcji lecz musiał być „obecny w całości”, musiał „zaznaczać swoją całość”.

Przestrzeń

Równie inaczej w Minimal Art istnieje problem przestrzeni, ze specyficznym wyróżnieniem pustki jako koniecznego warunku sztuki minimalnej. Europejscy moderniści autonomiczną przestrzeń zapelniali rzeźbiarskimi kompozycjami jak Władimir Tatlin, El Lisitzki czy Kazimierz Malewicz i Katarzyna Kobro. Ich dzieła znajdują się zawsze w jakiejś ramie czy na cokole, które wyróżniają je przestrzennie. Natomiast istotą produkcji minimalistów jest brak rozróżnienia na „przestrzeń dzieła” i „przestrzeń galerii”. Zastąpił ją koncept „faktycznej przestrzeni” /D.Judd/, dzielonej przez obiekty, w której znajduje się także widz. Obiekty minimalistyczne z zasady nie mieściły się w przestrzeni galerii. „Morris narzucił szczególną wagę zainteresowaniu granicami galerii. Szczególnie ścianami, które tę granicę stanowiły” [25]. Dzieła Morrisa, który do Sztuki Minimalnej przyszedł z obszaru tańca i choreografii, w równym stopniu wydzielaty przestrzeń jak ją łączyły. Tę koncepcję przestrzeni w sztuce rozwinęli rzeźbiarze, jak Robert Gosvenor czy Richard Serra z przeskalowaniem obiektów i Robert Smithson z jego sztuką ziemi. Kontynuują ją konceptualiści.

Proces tworzenia

Jednak chyba najbardziej widocznym przeciwieństwem w stosunku do modernizmu było oderwanie twórcy od procesu fizycznego wykonania artefaktu. W cytowanym już legendarnym artykule Richarda Wollheima, Dan Flavin miał powiedzieć, że: „nigdy nie brudzi sobie rąk” przy tworzeniu dzieła [26]. To właśnie Minimal Art wprowadził Konceptualizm na salony sztuki, w czym wkład Sol Le Witta uznaje się za zasadniczy. Stanowi to jednocześnie istotny łącznik pomiędzy metodą pracy architekta i minimalistów.

Nie jest więc prawdą, jak widzimy, że architektura współczesna Johna Pawsona czy Tadao Ando wywodzi się z Kubizmu, Bauhausu czy Destijl poprzez nowojorską awangardę Minimal Art lat 60. Wręcz

przeciwnie, to ściśle amerykańskie zjawisko nie mieszczące się w murach ówczesnych galerii i rzeźb wychodzących poza cokoly czerpało z „protoplastów architektury minimalistycznej” jak Mies van der Rohe czy I.M.Pei. Można uznać za udowodnione, że metoda tworzenia poprzez „wykonawcę” miała wiele wspólnego z warsztatem architektonicznym. Jest symptomatyczne, że Sol Le Witt w latach 1955–56 pracował w biurze I.M.Pei, gdzie rozumiał metodę pracy architekta – posługiwanie się planami [27]. Stąd też wykorzystywane przez niego potem siatki, diagramy i modele. Tony Smith, prekursor Minimal Art,

pracował jako kreślarz dla Franka Loyda Wrighta. Niektórzy krytycy dostrzegają także związek pomiędzy sztuką Donalda Judda a pustymi, pudełkowatymi, bezosobowymi przedmiotami, gdzie mieszkał w młodości. Jest jeszcze wpływ „pustki”, przestrzeni wymaganej przez Minimal Art dla swoich prezentacji, na odczucie tej pustki przez dzisiejszych minimalistów. Franco Bertoni twierdzi, że bardziej niż zredukowane formy Donalda Judda czy Roberta Morrisa zaistniała we współczesnej architekturze koncepcja „pustki, w której słuchasz obrazów”/Robert Wilson/ [28].

PRZYPISY

- [1] A. Zabalbeascoa, J. R. Marcos, *Minimalisms*, Editorial Gustavo Gili, SA, 2000, s. 20.
 [2] Architektura, 2007, vol. 5, Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie.
 [3] C. Zimmerman, *Mies van der Rohe*, s. 12.
 [4] F. Bertoni, *op. cit.* s. 7.
 [5] P. Zumthor, *A Way of Looking at Things*, [w:] a+u, February 1998, [Extra Edition Peter Zumthor], s. 24.
 [6] A. Zabalbeascoa, J. R. Marcos, *Minimalisms*, Editorial Gustavo Gili, SA, 2000, s. 20.
 [7] R. Wollheim, *Minimal Art*, Arts Magazine January 1965 s. 26-32 oraz: M. Hussakowska, „Minimalizm” Instytut Historii Sztuki UJ, 2003, s. 14. Natomiast Franco Bertoni podaje datę 1966 rok jako datę tego artykułu.
 [8] A. Zabalbeascoa, J. R. Marcos, *Minimalisms*, Editorial Gustavo Gili, SA, 2000, s. 27; natomiast Franco Bertoni podaje 1966 r. jako datę tego artykułu (Franco Bertoni, *op. cit.* s. 8).
 [9] K. R. Schwarz, *Minimalists*, Phaidon, London, 1966.
 [10] Franco Bertoni, *op. cit.*, s. 7.
 [11] E. Huserl *Fenomenologia*.
 [12] A. Zabalbeascoa, J. R. Marcos, *Minimalisms*, Editorial Gustavo Gili, SA, 2000, s. 26.
 [13] F. Stella, *Questions to Stella and Judd*, Battcock, 1968, s. 158.
 [14] A. Loos, *Ornament und Verbrechen*, 1908.
 [15] R. Morris, *Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs* (Artforum, vol. 5, no. 10, June 1967), quoted in:

- Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris, Cambridge, Mass., 1993, s. 23-39, s. 27.
 [16] D. Judd, *Questions to Stella and Judd*, Battcock 1968, s. 155.
 [17] C. Andre, *Ein Interview mit Carl Andre von Phyllis Tuchman*, [w:] Gregor Stemmerich (ed.), *Minimal Art, Eine kritische Retrospektive*, Dresden, 1995, s. 152.
 [18] R. Guardini, *Letters from Lake Como*, Edinburgh, 1994, s. 78.
 [19] F. Stella, *Questions to Stella and Judd*, Battcock 1968, s. 149.
 [20] R. Morris, *Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs* (Artforum, vol. 5, no. 10, June 1967), [w:] Continuous Project Altered Daily: „The Writings of Robert Morris”, Cambridge, Mass., 1993, s. 27.
 [21] D. Judd, *Questions to Stella and Judd*, *op. cit.*, s. 154.
 [22] R. Morris, *Notes on Sculpture*, *op. cit.*, s. 228.
 [23] F. Stella, *Questions to Stella and Judd*, *op. cit.*, s. 159.
 [24] Sol LeWitt, *The Cube*, 1966, [w:] Sol LeWitt, katalog wystawy, Museum of Modern Art, New York, 1978, s.172.
 [25] M. Benedikt, *Sculpture as architecture: New York letter, 1966–67*, Battcock, 1968, s. 74.
 [26] F. Bertoni, C. Silvestrin, Octavo, Firenze, 1999, s. 203–225.
 [27] Cf. Trevor Fairbrother, *Sol LeWitt's drawings and the art of «logical statement»*, [w:] Sol LeWitt Drawings 1958–1992, katalog wystawy, Haags Gemeentemuseum, 1992.
 [28] Franco Bertoni, *op. cit.*, s. 27.