

Krzysztof Ingarden
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6330-654X>
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Nowoczesność i tradycja w architekturze współczesnej Japonii. Trzy przykłady postaw twórczych: Kenzō Tange, Arata Isozaki, Kengo Kuma

Modernity and tradition in the architecture of contemporary Japan. Three examples of creative approaches: Kenzō Tange, Arata Isozaki, Kengo Kuma

Abstract

The prominent architect Arata Isozaki claims Japanese architecture can only be understood as a mediation process between modernization and tradition. The article aims to present the conditions of this process in the development of Japanese architecture, as well as urban planning ideas proposed by selected Japanese architects active after World War II.

The first generation of post-war Japanese architects favored the acceptance of a neutral and ahistoric international style; however, this stylistic was supplemented with threads of Japanese tradition. The following years were an attempt to assimilate Western ideas of postmodernism, which were also reflected in the mirror of the Japanese tradition. The generation of the globalization era rejected the language of postmodernism and, searching for its own creative path, often found inspiration in the native tradition. Each generation adapted external patterns to the nature of its own building and cultural tradition, which is illustrated by examples of the work of three architects: Kenzō Tange, Arata Isozaki and Kengo Kuma.

Key words: Japanese architecture, urbanism, Kenzō Tange, Arata Isozaki, Kengo Kuma

Zdaniem wybitnego architekta Arata Isozaki architekturę Japonii można zrozumieć jedynie jako proces mediacji pomiędzy modernizacją a tradycją. Artykuł ma na celu przedstawienie uwarunkowań tego procesu

w rozwoju architektury japońskiej oraz idei urbanistycznych proponowanych przez japońskich architektów po II wojnie światowej.

Pierwsze pokolenie architektów powojennych chętnie akceptowało neutralny i ahistoryczny w wyrazie styl międzynarodowy; przy czym stylistyka ta była uzupełniana o wątki japońskiej tradycji. Kolejne lata to próba asymilacji zachodnich idei postmodernizmu, które także znajdowały swe odbicie w zwierciadle tradycji japońskiej. Pokolenie ery globalizacji odrzuciło język postmodernizmu i poszukując własnej drogi twórczej wielokrotnie znajdowało inspirację także w rodzimej tradycji. Każde pokolenie dostosowywało zewnętrzne wzorce do natury własnej tradycji budowlanej i kulturowej, co zilustrowane zostało przykładami twórczości trzech architektów: Kenzō Tange, Arata Isozaki i Kengo Kuma.

Słowa kluczowe: architektura, urbanistyka japońska, Kenzō Tange, Arata Isozaki, Kengo Kuma

Odebrano / Received: 13.01.2022

Zaakceptowano / Accepted: 25.06.2022

*Osiągnięcia wynikają z powtarzającego się w Japonii
procesu mediacji między modernizacją a tradycją.*

Arata Isozaki¹

Tradycja i nowoczesność

Współczesna architektura japońska zapewnia obszerny materiał do analizy procesów modernizacyjnych stymulowanych przez wpływ czynników zewnętrznych, głównie europejskich. Procesy te mają charakter fluktuacyjny – okresy przyjmowania wpływów zachodnich przeplatają się z latami czerpania z tradycji lokalnej. Architektura japońska jest pod tym względem wyjątkowa, i to w skali światowej, z uwagi na wyrazistość i powtarzalność przebiegu tych procesów. Specyfika japońskiej kultury z jej charakterystycznymi „procesami mediacji między modernizacją a tradycją” widoczna jest nie tylko w obiektach architektury współczesnej, ale też w obiektach z okresu kształtowania się nowoczesnej Japonii od drugiej połowy XIX wieku, okresu krystalizacji japońskiej nowej tożsamości kulturowej w konfrontacji z kulturą Zachodu.

Temat inspiracji i wpływów kulturowych dominuje w większości prac i historyków, i krytyków architektury zajmujących się współczesną Japonią. Z opracowań dostępnych w języku polskim warto zwrócić uwagę na książkę Charlesa Jencksa (1987). W odniesieniu do japońskich architektów, autor pisze, iż „zdolność bycia tradycyjnym i nowoczesnym, na przemian, lub nawet w tym samym czasie, będzie zawsze fascynowała ludzi Zachodu, ponieważ sami uważają to za niemożliwe” (Jencks 1987: 343). Jencks powszechną akceptację architektury modernizmu w Japonii wyjaśnia m.in. tezą zakładającą, iż zachodnia architektura nowoczesna miała wiele cech wspólnych z tradycyjną

¹ Cytat za Bogнар 1985: 11, tłum. autora.

architekturą japońską, czego przykładem jest willa cesarska Katsura². Wskazuje na takie cechy japońskiej tradycji budowlanej, jak: standaryzacja, zmienność, modularność konstrukcyjna i przestrzenna oparta na prostokątnej siatce projektowej. Niewątpliwie opiera się na głośniejszej opinii niemieckiego architekta Bruno Tauta, który podczas pobytu w Japonii w 1933 r. dostrzegł fundamentalne znaczenie rozwiązań świątyni Ise³ i willi Katsura. Świątyni Ise przypisał rangę japońskiego Akropolu, willi Katsura – ideału „architektury funkcjonalistycznej”, co stało się podstawą jego tezy, iż zasady architektury funkcjonalistycznej mają charakter uniwersalny, przekraczający historyczne i geograficzne ograniczenia (Isozaki 2006: 12–13).

O rozwoju i kulturowych uwarunkowaniach japońskiej architektury nowoczesnej pisali: Ari Seligmann (1964), Michael Franklin Ross (1978), Botond Bogner (1985), Mark Jarzombek (2018), Neil Jackson (2019) oraz wybitni twórcy japońscy, w tym: Kenzō Tange (1960, 1965), Kisho Kurokawa (1991), Arata Isozaki (2006), Kengo Kuma (2002, 2013). W Polsce temat architektury Japonii poruszają głównie historycy i japoniści: Wiesław Kotański (1974), Zofia Alberowa (1983), Tadeusz Barucki (1988), Beata Kubiak Ho-Chi (2009), Barbara Stec (2021).

Tradycyjna architektura japońska jest nierozzerwalnie związana z estetyką japońską. Badania nad nią są w Polsce ciesząc się popularnością większą niż nad samą architekturą; o czym świadczą prace takich autorów, jak Krystyna Wilkoszewska (2001, 2002, 2005), Beata Kubiak Ho-Chi (2009). O tradycji w kulturze Japonii i jej wpływie na współczesne oblicze Japonii pisali z polskich badaczy japonistów i kulturoznawców, Urszula Mach-Bryson, Anna Zalewska (2014), Iwona Kordzińska-Nawrocka i Agnieszka Kozyna (2017) i inni.

Tematem artykułu jest problematyka japońskiego architektonicznego dialogu kulturowego, w którym proces formowania się architektury japońskiej w II połowie XX wieku dynamizują czynniki zewnętrzne i wewnętrzne. Czynnikiem zewnętrznym są tu idee architektury modernistycznej (głównie nurtu związanego z Le Corbusierem), które pojawiły się w Japonii jeszcze w końcu lat 30., a rozwijały się w okresie powojennym, a także fascynacja ideami architektury postmodernistycznej, popularnymi w Japonii w latach 70. i 80., które jednak zostały porzucone już na początku lat 90. Czynnikiem wewnętrznym jest szeroko pojęta japońska tradycja architektoniczna, wyrażona w formach architektury przeważnie drewnianej, od mieszkalnej do świątynnej, wraz z jej charakterystyczną niewielką skalą budynków, modułowym układem konstrukcyjnym, harmonijnym wkomponowaniem w krajobraz i własną wysublimowaną estetyką.

² Willa Katsura, zwana też Pałacem Katsura (Katsura Palace – Naito 1977: 85) budowana w XVII w. na przedmieściach Kioto przez rodzinę cesarską, jest przykładem wolnostojącej willi otoczonej ogrodami, w stylu *shoin*, uważanym za esencję japońskiej tradycji architektonicznej.

³ Świątynia Ise – jeden z najważniejszych szintoistycznych zespołów świątynnych Japonii, którego forma architektoniczna odzwierciedla oryginalną japońską tradycję budowlaną ukształtowaną ok. 2000 lat temu, z okresu przed pojawieniem się wpływów chińskich (oprac. aut.).

Kontekst 1: impuls modernizacyjny i otwarcie na wpływy Zachodu w wieku XIX

Izolacja Japonii w okresie Edo⁴ wpłynęła na rozwój i sublimację wcześniejszych stylistyk architektonicznych, zarówno rodzimych, jak też zaadaptowanych wzorów chińskich. Nagłe otwarcie kraju na wpływy zewnętrzne w okresie Meiji⁵ spowodowało falę importu wzorców stylistycznych i technologii zachodniej. Pierwsze przykłady sprowadzonych do Japonii wzorów zachodnich – to obiekty tworzone przez zaproszonych architektów zagranicznych. W 1876 r. rząd Japonii zatrudnił architekta angielskiego Josiaha Condera powierzając mu zorganizowanie przy Uniwersytecie Tokijskim Wydziału Architektury i pozwalając na prowadzenie w Japonii działalności projektowej (zaprojektował m.in. budynek Wydziału Prawa Uniwersytetu Tokijskiego). Conder był architektem akademickim i propagatorem historyzmu i eklektyzmu; wpłynął na kształtowanie się nowego pokolenia architektów japońskich i co za tym idzie, na pojawienie się eklektyzmu w architekturze Japonii (Seligmann 2016: 40/2235).

Pokolenie pierwszych absolwentów wypromowanych przez Condera wysłane zostało na rządowe stypendia za granicę, głównie do Europy, w celu uzupełnienia umiejętności projektowych. W tej grupie był Kingo Tatsuno (1854–1919), który po stażu w Londynie i podróży studialnej budynków bankowych w Brukseli, Nowym Jorku i Paryżu, zaprojektował w 1896 r. w Tokio budynek Banku Tokijskiego w dzielnicy Nihonbashi i kilka oddziałów tegoż banku w innych miastach Japonii (Seligmann 2016: 55/2235). Podobnie Tokuma Katayama, który po powrocie z Europy zaprojektował w latach 1894–1909 Muzea Narodowe w Nara (1894) i w Kioto (1895) oraz Pałac Cesarski w Akasaka w Tokio (1909) (Seligmann 2016: 55/2235).

Stylistycznie były to przykłady neohistoryzmów: budynki bankowe Tatsuno były inspirowane głównie klasycyzmem a realizowane przez Katayamę nawiązywały m.in. do renesansu (muzeum w Nara), renesansu z elementami baroku (muzeum w Kioto), klasycyzmu (pałac w Tokio). Efekty tych zapożyczeń można oceniać różnie, z pewnością był to zdecydowany krok Japonii w stronę modernizacji technologicznej i nowego stylu życia. Jednak na tym etapie trudno doszukać się twórczości oryginalnej i nowatorskiej. Jak pisze Heinrich Engel, w przypadku architektury, „zapożyczane elementy bardzo często

⁴ Izolacja Japonii w okresie Edo trwała prawie 220 lat – od połowy lat 30. XVII wieku (w 1635 r. edykt o zamknięciu kraju wydał Tokugawa Iemitsu) do 1854 r. (traktat z Kanagawy pomiędzy Japonią a Stanami Zjednoczonymi kończący izolację, następnie kolejne traktaty z Anglią, Rosją, Holandią). Jolanta Tubielewicz za początek izolacji podaje rok 1638, w którym to wyrzucono Portugalczyków z Japonii (Tubielewicz 1984: 286).

⁵ Okres Meiji (1868–1912) – okres w historii Japonii zapoczątkowany zbrojnym przewrotem przeciwników władzy Tokugawów, które doprowadziło do upadku rządu szogunatu w 1868 r. i w konsekwencji do utworzenia nowego rządu z cesarzem na czele. W kwietniu 1868 cesarz Matsuhito (pośmiertnie zwany Meiji) ogłosił proklamację cesarską, w której zawarł pięciopunktowy program modernizacji państwa i społeczeństwa. „Proklamacja cesarska zapowiadała, że wiedza będzie przywożona do Japonii ze wszystkich krajów świata, dzięki czemu wzmocnione będą podstawy cesarstwa” (Tubielewicz 1984: 353).

osiągały poziom perfekcji nieosiągalny w kraju ich pochodzenia, jednak brak dowodów na to, aby rozbudzały japońskie ambicje do pionierskiego przekraczania raz danych wzorców” (Engel 1964: 343).

Po etapie pierwszego, w zasadzie bezkrytycznego, kopiowania zachodnich stylów, w latach 20. i 30. XX wieku podjęto pierwszą próbę „udomowienia” tej architektury. Za twórcę stylistycznej korekty uważa się Kitukaro Shimodę (1866–1931), architekta, który także studiował pod kierunkiem Josiaha Condera. Shimoda studiów nie ukończył i wyjechał do Chicago, gdzie uczył się zawodu i pracował w różnych firmach, krótko też u Franka Lloyd Wrighta. Po tych doświadczeniach wrócił do Japonii i w 1918 r. złożył pracę w konkursie na projekt budynku Parlamentu w Tokio. Konkursu nie wygrał, jednak propozycja przedstawiona w pracy proponowała przełom w traktowaniu zapożyczonych wzorców. Shimoda proponował połączenie neohistorycznych brył w stylu zachodnim z dachami o zakrzywionych płaszczyznach, nawiązujących do japońskich tradycyjnych dachów świątynnych, nazywając to połączeniem stylem koronnym (*teikan heigo shiki*)⁶ (Isozaki 2006: 8). Propozycja ta została zauważona w kręgach rządowych i rozwinęła się wkrótce w monumentalną narodową stylistykę lat trzydziestych XX wieku, łącząc rodzące się ambicje narodowe i mocarstwowe z nowoczesnością. Przykładami stylu *teikan* są budynki Muzeum Narodowego w Tokio (1937) i ratusza w Nagoi (1933).

Równolegle podejmowane były próby łączenia tradycyjnych form japońskich z modernizmem i ekspresjonizmem niemieckim przez architektów generacji wczesnych modernistów, takich jak Sutemi Horiguchi (1895–1984) i grupę o nazwie Koło Japońskich Architektów Secesjonistów (*Bunri ha Kenchikukai*)⁷. Horiguchi projektował obiekty o niewielkiej skali. Jego projekt o nazwie *Shinen so* z 1926 r. był połączeniem form modernistycznych z formą tradycyjnego pawilonu herbacianego (Isozaki 2006: 11).

Najważniejszą grupę tworzyło pokolenie modernistów inspirowanych ideami Le Corbusiera (1887–1965), a czołowymi postaciami byli Junzō Sakakura (1901–1969) i Kunio Maekawa (1905–1983). W latach 30. XX wieku Sakakura i Maekawa praktykowali u Le Corbusiera i po powrocie do Japonii twórczo rozwinęli stylistykę mistrza, przenosząc sformułowane przez niego zasady architektury nowoczesnej i język stylu międzynarodowego⁸ na japoński grunt. Pod wpływem mistrza stali się modernistycznymi purystami, którzy odrzucali historyczne wzorce lokalne, a jeżeli sięgali do nich, to

⁶ *Teikan heigo shiki* (crown topped style), tłum. z j. ang.: styl koronny (Isozaki 2006: 8).

⁷ Bunri ha Kenchikukai, tłum. z j. jap.: Stowarzyszenie / Koło Japońskich Architektów Secesjonistów, założone w 1920 r. przez grupę studentów Uniwersytetu Tokijskiego: Sutemi Horiguchi 1895–1984, Kikuji Ishimoto 1894–1963, Mamoru Yamada 1894–1966, Keichi Morita 1895–1984 i inni. Więcej na temat: Daiki 2009.

⁸ Styl międzynarodowy – termin określający jeden z nurtów modernistycznych w architekturze, rozwijający się w latach 20. i 30. XX wieku, charakteryzujący się odrzuceniem dekoracjonizmu i historyzmu, płaskimi dachami, szkieletową konstrukcją, stosowaniem ścian kurtynowych, funkcjonalizmem, tarasami na dachach, często asymetrią kompozycji. Głównymi twórcami stylu byli Le Corbusier, Mies van den Rohe, Walter Gropius.

robili to niezwykle subtelnie. Równocześnie krytykowali architektów tworzących stylistyczne hybrydy. Ze względu na eklektyczność stylistyczną, Sakakura narodowy styl *teikan* określał jako „architekturę zdeformowaną, wymyśloną przez architektów popełniających błuznierstwa w stosunku do japońskiej kultury” (Seglimann 2016: 657/2235)⁹. Do tego nurtu należy też Kenzō Tange (1913–2005), który jednak poszukiwał nowego współczesnego języka dla architektury narodowej, interpretując tradycyjne formy architektury japońskiej za pomocą współczesnych materiałów i technologii.

Kolejne wybitne pokolenie rozwija kariery w latach 60., wielu z nich to uczniowie Kenzō Tange. Należą do nich metabolisci¹⁰, oraz stroniący od grupowych deklaracji, Arata Isozaki (ur. 1931), jego wieloletni bliski współpracownik. Do wybitnych architektów nieco młodszych i działających poza kręgiem Tangego należą: Toyo Itō (ur. 1941), Tadao Ando (ur. 1941), Kazuhiro Ishii (1944), Shin Takamatsu (1948). Isozaki, a także pracujący osobno Tadao Andō, a nieco później Toyo Itō, rozwijali własne koncepcje architektury. Tadao Andō stosował redukcję materiałową, idąc w kierunku minimalizmu i formalnej prostoty wyrażonej w betonie i szkłe. W latach 90. jego architektura stała się na świecie symbolem nowoczesnej Japonii. Z kolei Toyo Itō stał się prekursorem japońskiego minimalizmu i formalnych eksperymentów, inspiracją dla kolejnych pokoleń, w tym takich sław jak Shigeru Ban (ur. 1957), Kengo Kuma (ur. 1954), Kazuyo Sejima (ur. 1956) i Ryue Nishizawa (1966).

Kontekst 2: tradycja japońskiej architektury

Tradycyjna mieszkalna architektura japońska była architekturą drewnianą, realizowaną na siatce słupów w ortogonalnym układzie modułarnym, z podłogą uniesioną ponad ziemię. Centralnym i symbolicznym elementem wnętrza był często słup – kolumna centralna, jak też zagłębione miejsce na ognisko do gotowania posiłków. Kolumny drewniane definiowały zarys i kształt zewnętrzny, jak i podział wnętrza na pokoje. Podłogi wykonane są z desek oraz wyłożone matami *tatami* z gęsto plecionej trzciny, o wymiarach około 90x180cm. Wymiary te różnią się w zależności od regionu i okresu historycznego. Ściany były wykonane z drewna, wnętrza dzielone lekkimi drewnianymi drzwiami przesuwными, oklejonymi papierem. Dachy w domach mieszkalnych kryte były korą lub strzechą. Układy funkcjonalne domu miały charakter elastyczny – zmienny za sprawą przesuwnych drzwi, niekiedy całych ścian. Budynki miały układ horyzontalny, najczęściej jedno lub dwukondygnacyjny. Bryły obiektów o niewielkiej skali pozwalały na harmonijne ich

⁹ Wypowiedź Junzo Sakakura, została opublikowana w artykule *Japanese Pavilion for the International Exhibition*, Paris 1937, *Process Architecture* 110 (May 1933).

¹⁰ Metabolisci japońscy – manifest pt. *Metabolism 1960: Propozycje nowej urbanistyki*, ogłoszony z okazji Międzynarodowej Konferencji Projektowania w Tokio, 1960, przez grupę architektów w z kręgu pracowni Kenzō Tange (Takashi Asada, Kishō Kurokawa, Kiyonori Kikutake, Noboru Kawazoe, Fumihiko Maki) wyznaczył filozofię projektowania budynków i miast podlegającego stałej zmianie od skali mikro do makro, przez analogię do procesów rozwojowych zachodzących „od komórki do mgławicy”.

podporządkowanie w relacji do krajobrazu. Walter Gropius w przedmowie do fundamentalnej pracy o tradycyjnym domu japońskim Heinricha Engela wskazał na takie cechy tradycyjnej architektury jak: „prostota, otwarcie na relację wewnątrz – zewnątrz, zmienność i elastyczność, koordynacja modułarna, prefabrykacja elementów” (Engel 1964: 17) – jako cechy, które do dziś stanowią inspirację dla współczesnych rozwiązań.

W japońskiej architekturze rezydencjonalnej wyróżnić można następujące style rozwijające się w różnych okresach: styl *shinden* (styl rezydencji arystokratycznych okresu Nara i Heian, z centralnym pokojem do przyjmowania gości, budynki wzniesione na słupach drewnianych, z okalającą go werandą); styl *shoin* (styl rezydencji arystokratycznej okresów Muromachi i Momoyama, z przedsionkiem *genkan*, pokojem do przyjmowania gości wyposażonym w dekoracyjną alkowę *tokonomę*, wbudowane biurko, asymetryczne półki na ścianie *chigaidana*); styl *sukiya* (pawilonów herbacianych), styl *bukezukuri* (styl rezydencji wojskowych i samurajskich) oraz dom typu *minka* (różnego rodzaju domostwa wiejskie i miejskie gminu, niższych warstw ludności)¹¹.

Architektura sakralna rozwijała się w Japonii dwoma nurtami. Nurt pierwszy jest reprezentowany przez tradycję świątyni szintoistycznych, z zespołem świątynnym Ise jako najbardziej wyrazistym przykładem starojapońskiej formy domu i świątyni.

Drugi nurt, to tradycja świątyni buddyjskich, o źródłach chińskich, których wzory zostały przyjęte w Japonii ok. VI–VII wieku n.e. Wczesne układy świątyni buddyjskich miały zwarty i zazwyczaj ortogonalny i symetryczny rzut z ogrodzeniem i podcieniem wokół, bramą wejściową na osi głównej, z pagodą i głównym budynkiem świątynnym w centrum układu, z budynkiem medytacji i nauczania na końcu osi – takim przykładem jest świątynia Hōryūji (607 r.) w pobliżu Nary (*A Guide to Japanese Architecture* 1975: 164).

Podobnie do architektury świątyni buddyjskich, także wczesna urbanistyka Japonii opierała się na wzorach czerpanych z Chin. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na plany dawnych stolic japońskich, takich jak: Naniwa-kyō (Osaka), Fujiwara-kyō, Heijō-kyō (Nara) z VII wieku, czy Heian-kyō (Kioto) z VIII wieku (Engel 1964: 284–285). Są to ortogonalne układy rusztowe opracowane na wzorach chińskich, orientowane na osi północ – południe, nieco podobne do znanych układów obozów i miast z czasów rzymskich z *cardo* i *decumanus*.

Z czasem, w Japonii, kompozycyjne układy świątynne i mieszkalne zaczęły odchodzić od ortodoksji wczesnych modeli. Przykłady takich transformacji obserwować można w rozplanowaniu budynków świątynnych sekt buddyjskich lokalizowanych na wzgórzach położonych wokół Kioto, które z konieczności dostosowywały układ do warunków topograficznych (Oshima 2009: 156).

¹¹ Szczegółowe opisy stylów architektonicznych obiektów mieszkalnych, szintoistycznych i buddyjskich można znaleźć w rozdziale 5 *Architektura* w pracy Kubiak Ho-chi 2009: 167–194; pozycje dotyczące historii architektury japońskiej: A. Soper, R. Paine *Art. And Architecture of Japan* (1955); K. Suzuki, *Early Buddhist Architecture in Japan* (Kodansha, 1980) i wiele innych.

Złamanie osiowości kompozycyjnej i preferencje do asymetrii w przypadku architektury rezydencjonalnej widoczne jest później, „podejście to pojawiło się w okresie Muromachi (1338–1573) w przypadku pałaców budowanych w stylu *shoin*, w których kilka budynków łączonych jest ze sobą po osi przekątnej. Taki sposób aranżacji, zwany *ganko*, nazwę swoją zawdzięcza analogii do układu klucza lejących dzikich gęsi, w którym ptaki formują szyk w kształcie litery V” (Oshima 2009: 157). Znacomitym przykładem realizacji w stylu *shoin* jest nieco późniejsza bowiem pochodząca z połowy XVII wieku, wspomniana już, cesarska villa Katsura w Kioto.

Powyższe, z konieczności hasłowe, wprowadzenie dotyczące japońskiej architektury i związanej z nią estetyki wysublimowanej japońskiej tradycji architektonicznej pomoże w zarysowaniu tła dla japońskiej architektury współczesnej, która jest głównym tematem artykułu¹².

Trzy pokolenia i trzy oblicza japońskości. Kenzō Tange – Arata Isozaki – Kengo Kuma

Kilka pokoleń architektów kształtujących japońską architekturę powojenną to grupa zawodowa bardzo liczna i dynamiczna, jak pisze Charles Jencks: „Pod wieloma względami kultura architektoniczna Japonii przypomina włoski renesans – pełno tu twórczych indywidualności, które współzawodniczą ze sobą, czasami toczą spory, ale naprawdę budują.” (Jencks 1987: 337) Zatem wyłonienie najciekawszych i reprezentatywnych twórców musi być oparte na jasnym kryterium. Pomocna okazała się kolejna uwaga Jencksa, że „oznaką zdrowia każdej żywej kultury jest **cykliczny bunt jednostek** i grup wobec poprzednich generacji architektów, co pozwala na nieustanny rozwój” (Jencks 1987: 337). Dlatego też wybór niniejszy będzie bazował na grupie buntowników z trzech kolejnych pokoleń.

Jedynie wybór pierwszego architekta – Kenzō Tange (1913–2005) nie spełnia tego kryterium, jednak Tange był gwiazdą spośród rówieśników i miał największy wpływ na wychowanie następnego pokolenia architektów i kształtowanie powojennej architektury japońskiej. W gronie jego uczniów, indywidualnością i zdecydowanym krytykiem mistrza został Arata Isozaki (ur. 1931). W pokoleniu kolejnym na zbuntowaną gwiazdę wyrasta Kengo Kuma (ur. 1954).

O ile wybór Kenzō Tange trudno kwestionować, to wybór Araty Isozaki może budzić pewne zastrzeżenia, bowiem wielkich twórców w tym pokoleniu było wielu (Kisho

¹² O innych interesujących aspektach tej architektury, takich jak znaczenie światła i półmroku w architekturze japońskiej odsyłam do książki Jun'ichirō Tanizakiego *Pochwała cienia* (tłum. Henryk Lipszyc, Karakter, 2016), o tymczasowości i podleganiu wiecznemu cyklowi przemian, do poematu Kamo no Chōmei „Hōjōki” (tłum. Krystyna Okazaki, w: *Estetyka japońska*, red. Krystyna Wikoszewska); o filozofii herbaty i pawilonach ceremonii herbacianej z książki Okakuro Kakuzō *Księga herbaty* (tłum. Maria Kwiecieńska-Decker, Karakter, 2017); o kulturze materialnej i architekturze Kioto – Alex Kerr *Inne Kyoto* (Karakter, 2021) i wiele innych.

Kurokawą, Fumihiko Maki, czy będący poza tą grupą Tadao Andō). Jednak to Isozaki wydaje się być największym indywidualistą, buntownikiem i krytykiem swego mistrza, a jednocześnie paradoksalnie, jego kontynuatorem mierzącym się z tematem narodowej architektury. Wybór, Kengo Kuma jako reprezentanta następnej generacji twórców, też może być kwestionowany – dlaczego nie wspomniani tu Shigeru Ban, Toyo Ito czy Kazuyo Sejima? Wszyscy, z wyjątkiem Kuma, są laureatami Nagrody Pritzкера¹³. Jednak przyjęte w artykule kryterium znowu pomaga w dokonaniu wyboru. Bunt i krytyka mistrzów poprzedniego pokolenia ma znaczącą rolę w krystalizacji postawy artystycznej i wizji architektury młodego architekta; Kuma od wczesnych lat studenckich krytykował otwarcie realizacje wielkich poprzedników, Isozaki i Kurokawy, i Tangego.

Kenzō Tange

Kenzō Tange urodził się w 1913 r. w Osace¹⁴, zmarł w 2005 r. Ukończył studia na Uniwersytecie Tokijskim w 1938 r. Jako admirator Le Corbusiera, zaraz po studiach zatrudnił się w biurze Kunio Maekawy, który z kolei praktykował jako kreślarz w biurze Le Corbusiera w Paryżu na Rue de Sèvres 35, w latach 1928–1930 (Vogel, Yasushi, Yasushi 2014: 60–81). Po praktyce u Maekawy, w 1941 r. Tange rozpoczął dalsze studia na Uniwersytecie w Tokio, gdzie w 1946 r. został zatrudniony jako profesor. Na Wydziale Architektury prowadził pracownię „Tange Laboratory”, w której szkolili się m. in.: Takashi Asada, Sachio Otani, Taneo Oki, Koji Kamiya, Fumihiko Maki, Arata Isozaki, Kisho Kurokawa, Yoshio Taniguchi. W 1961 r. założył biuro projektowe Kenzō Tange and URTEC. Jego najbardziej znane realizacje to: Park Pamięci Pokoju w Hiroshimie (1949–1955), budynek władz prefektury Kanagawa (1954–58); Plan dla Tokio (1960); Olimpijska Hala Sportowa Yoyogi w Tokio (1964), Katedra Najświętszej Marii Panny w Tokio (1964); Plan EXPO 1970 w Osace, budynek Urzędu Miasta Tokio (1986). Kenzō Tange nagrodzony został Nagrodą Pritzкера w 1987 r.

Okres twórczych poszukiwań

Kenzō Tange studiował architekturę w połowie lat 30., w okresie japońskiej ekspansji kolonialnej w Azji, kiedy z jednej strony dyskusje architektoniczne koncentrowały się na zdefiniowaniu charakteru stylistyki mogącej symbolizować Japonię i jej mocarstwowe ambicje, a z drugiej do Japonii docierały idee stylu międzynarodowego i rozwijała się fascynacja modernizmem niemieckim i ideami Le Corbusiera. Jego starsi koledzy moderniści Maekawa i Sakakura jeszcze przed wybuchem II wojny światowej

¹³ Pritzker Prize przyznawana jest żyjącym architektom za całokształt twórczości przez Hyatt Foundation. Japońscy laureaci Nagrody Pritzкера: Kenzō Tange 1987, Fumihiko Maki 1993, Tadao Andō 1995, Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa 2010, Toyo Ito 2013, Shigeru Ban 2014, Arata Isozaki 2019.

¹⁴ Z życiorysu Kenzō Tange opublikowany na stronie Tange Associates, <https://en.tangeweb.com/company/Kenzō/>

otwarcie krytykowali narodową architekturę w stylu *teikan* i przeciwstawiali mu nowy styl międzynarodowy, odrzucający historyzm form. Projekt Pawilonu Japonii na Światowej Wystawie w Paryżu w 1937 r. autorstwa Sakakury stał się symbolem postępowego modernizmu w architekturze japońskiej¹⁵.

W okresie młodości poszukiwań własnej drogi twórczej, Kenzō Tange podczas studiów śledził i analizował zmagania Sakakury ze stylem międzynarodowym. Jego pierwsze sukcesy architektoniczne – to trzy wygrane konkursy na projekty rządowe w latach wojennych: w 1941 r. konkurs na Dom Ludowy (People's House Design Competition); w 1942 r. konkurs na Budynek Pamięci Wielkiej Azji Wschodniej (Greater East Asia Memorial Buiding), w 1943 Japońskie Centrum Kultury w Bankoku (Japan Cultural Center) na terenach okupowanych przez Japonię¹⁶. Przesłanie tych projektów miało podkreślać japońską dominację w okupowanym rejonie Azji. Hybrydowość tych projektów upodabiała je metodologicznie do stylu *teikan*, z tym, że Tange posłużył się innym typem odniesień formalnych. Tange nie mieszał tradycyjnych form japońskich z klasycyzmem, nie epatował też historyzującymi dachami świątynnymi. Jego projekty nawiązywały do konkretnych przykładów narodowych pomników architektury – jeden do formy świątyni Ise, przeskalowanej i wyrażonej w konstrukcji żelbetowej, drugi do Pałacu Cesarskiego w Kioto. Projekty nie doczekały się realizacji, ale zostały upublicznione w Japonii. Kunio Maekawa, który także uczestniczył w konkursach skomentował projekty Tangego następująco: „pozytywnie rzecz ujmując, takie ukształtowanie projektów dowodzi talentu architekta, ale ujmując to negatywnie – dowodzi jego przebiegłości”¹⁷ (Isozaki 2006: 17).

W 1949 r. Tange wygrał konkurs na Pomnik Pamięci Pokoju w Hiroszynie. Był to projekt, który miał zapoczątkować w Japonii epokę demokracji i modernizacji po klęsce wojennej, a także nowy styl, oczyszczony z historycznych i narodowych odniesień. Projekt Tangego wydawał się spełniać te postulaty, jednak nie do końca. Arata Isozaki celnie skomentował ten projekt, pisząc, iż w zasadzie nie można było zarzucić projektowi, że nie jest projektem modernistycznym – realizował bowiem wszystkie postulaty stylu międzynarodowego. Tange zaprojektował uniesioną na słupach horyzontalną bryłę muzeum, stosując corbusierowskie zasady architektury nowoczesnej (tzw. *pilotis* – wyniesienie budynku na słupach, płaski dach, otwartość przestrzenną rzutu, widoczną konstrukcję, uwolnioną od konstrukcji elewację), których powściągliwość i surowość odpowiadały powadze i randze miejsca. (Fot.1.) Jednak w subtelny sposób wprowadził do projektu wątki japońskie. Isozaki zauważa, iż układ rzutu całości nawiązuje do układu

¹⁵ Pawilon Japoński pierwszy projektował Kunio Maekawa, ale jego projekt pozbawiony stylistyki japońskiej nie został zaakceptowany i rząd przyjął propozycję Kenjiro Maedy zawierającą elementy tradycyjnej japońskiej dekoracji. Po wielu zwrotach akcji, Junzo Sakakura, któremu zlecono przygotowanie i nadzorowanie realizacji obiektu w Paryżu, stworzył własny projekt na bazie planu Maedy (Fujiki, Toyoda 1998: 217).

¹⁶ Wymienione trzy projekty na podstawie: Hyunjung Cho 2011: 72.,

¹⁷ Tłum. autora.



Fot. 1. Kenzo Tange, Pomnik Pokoju w Hiroshimie – budynek muzeum (Wikimedia Commons)

pawilonu Byōdō-in w Kioto (osiowe dojście, centralnie umieszczone sanktuarium i dwa skrzydła po bokach), a proporcje kolumn budynku centralnego do podziałów drewnianych kolumn willi Katsura. Isozaki jest zdania, iż kompozycja przestrzeni nawiązuje też bezpośrednio do tradycji przestrzennej świątyń shinto i konkluduje: „dyskusja o zmodyfikowaniu i zjaponizowaniu stylu międzynarodowego znalazła w projekcie młodego Kenzō Tange swoje potwierdzenie” (Isozaki 2006: 17–18).

Kenzō Tange i „zjaponizowany” modernizm

Projekt Parku Pamięci Pokoju w Hiroszynie umocnił pozycję Kenzō Tange na arenie japońskiej i międzynarodowej, stał się punktem zwrotnym w jego dalszej karierze i wyznaczył ścieżkę ideową architekta. Kenzō Tange był modernistą poszukującym inspiracji w architekturze rodzimej. W swoich kolejnych projektach tworzył język form zmierzający do zaznaczenia lokalności swej architektury. Jego projekt budynku Urzędu Prefektury Kagawa w Takamatsu na wyspie Sikoku (1954–1958) stał się przykładem interpretacji tradycyjnych struktur drewnianych za pomocą technologii żelbetowej (wyraźne podobieństwo do układu konstrukcyjnego budynków świątynnych np. Hōryū-ji, także do werand okalających tradycyjne budynki drewniane). Projekt ten stał się wzorem dla wielu budynków publicznych powstających w latach 60.

W 1960 r. Tange opracował ideowy projekt „Planu dla Tokio”, który był dyskusją z przyjętym planem rozwoju miasta opartym na koncepcji pierścieniowej decentralizacji miasta realizowanej za pomocą systemu miast satelitarnych. Architekt biorąc za punkt wyjścia pasmowy układ komunikacyjny w poprzek Zatoki Tokijskiej zaproponował alternatywne rozwiązanie, polegające na stworzeniu nowego uporządkowanego systemu komunikacyjnego i informacyjnego, umożliwiającego dalszy rozwój układu w kierunkach prostopadłych do głównej osi. Proponowany układ pasmowego łącznika miałby się



Fot.2. Kenzo Tange, Yoyogi National Sports Hall – basen olimpijski
(Wikimedia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kokuritsu_Yoyogi_Kyōgijō_1.jpg)

stać główną arterią łączącą Tokio z prefekturą Chiba, do której włączony byłby system nowych estakad zbierających ruch samochodowy z całego terenu starego Tokio. Ortogonalna i pasmowa siatka komunikacyjna tworzyła kwartały wypełnione między innymi usytuowanymi na wodzie budynkami i przestrzeniami publicznymi. Wprowadzenie do układu urbanistycznego nowego typu przestrzeni publicznych miało dać świeży impuls do rozwoju miast japońskich, bowiem jak ujął to Tange ”tradycyjne japońskie miasto nie ma placów, tylko ulice, [...] my potrzebujemy czegoś więcej aniżeli tylko ulice” – jako przestrzeni spotkań dla mieszkańców (cytat za Ross 1978: 23)¹⁸.

Tange zaproponował nowatorski, linearny układ przestrzeni publicznych, który określił mianem „osi publicznej” (civic axis), z przestrzeniami zadaszonych placów, pod wysokimi, około dziesięciopiętrowymi konstrukcjami dachów o geometrii będącej parafrazą dachów świątyń buddyjskich. Ten model dachu był przez niego rozwijany w kolejnych projektach. Było to jego ukłon w stronę łączenia nowoczesnych rozwiązań komunikacyjnych i urbanistycznych z tradycją dachów japońskich – ruszt komunikacyjny wypełniony został formami o silnych konotacjach historycznych.

Jednym z najznakomitszych dzieł Kenzō Tange jest zespół sal sportowych zaprojektowanych na olimpiadę w dzielnicy Yoyogi w Tokio (1964). (Fot.2.)

¹⁸ Tłum. autora.

Także ten projekt jest przykładem mediacji współczesności z tradycją. Pomimo iż kształt konstrukcji linowych dachów tych obiegów odzwierciedla zasady statyki budynku, a geometria podpór wynika z możliwości technologicznych żelbetu, to jednak jak komentuje Isozaki: „o japońskości tej gigantycznej podwieszanej konstrukcji dachu decyduje jej podobieństwo do wielkiej świątyni Todai-ji w Nara”¹⁹ (Isozaki 2006: 53).

Kenzō Tange stał się niekwestionowanym mistrzem japońskiego modernizmu. Stworzona przez niego wizja japońskiej nowoczesności obierała się na umiejętnym wykorzystaniu międzynarodowego języka architektury w celu kontynuacji japońskiej tradycji architektonicznej. Ta tak przekonująca wizja przez lata pozostawała w Japonii zarówno punktem odniesienia, jak i wyzwaniem dla młodszego pokolenia.

Arata Isozaki

Arata Isozaki urodził się w 1931 r. w Oita na wyspie Kiusiu. Jako kilkunastoletni chłopiec był świadkiem atomowych ataków na Hiroshimę i Nagasaki. Architekturę studiował na Uniwersytecie w Tokio w latach 1949–1954, w latach 1954–1963, pracował w studio URTEC profesora Kenzō Tange, był jego najzdolniejszym uczniem. Uczestniczył w wizjonerskim projekcie ekspansji Tokio w rejonie Zatoki Tokijskiej, wspomnianym wcześniej. W 1963 r. miał odwagę uniezależnić się od swojego mentora i mistrza Kenzō Tange i założył własne biuro Arata Isozaki Atelier. Jednak współpraca z Tange się nie zakończyła – Isozaki pozostał jeszcze przez następne dziesięć lat partnerem w URTEC (Isozaki 2006: 55).

Wczesne prace Isozakiego to budynki zrealizowane w Fukuoka i mieście rodzinnym Oita. Punktem zwrotnym w karierze Isozakiego były lata 70.: Muzeum Sztuki Współczesnej w Gunma (1971–1974) i Muzeum Sztuki w Fukuoka (1972–1974). Do jego prac postmodernistycznych zaliczyć można projekty: MOCA w Los Angeles (1983–1986), budynek TCB w Tsukubie (1979–1983) i Centrum Sztuki „Art Tower Mito” w Mito (1986–1990). W latach 90. Isozaki odszedł od stylistyki postmodernizmu, częściej pracował poza Japonią: Domus w La Coruña w Hiszpanii (1995); Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków (1994); Centrum Kultury w Shenzhen, Chiny (1997–2003); Muzeum CAFA w Pekinie (2003–2008); Centrum Kongresowe Kataru w Doha (2004–2011); Sala Koncertowa Orkiestry w Szanghaju, Chiny (2008–2014); Muzeum w Hunan, Chiny (2011–2017). Arata Isozaki nagrodzony został Nagrodą Pritzкера w 2019 r.

Okres twórczych poszukiwań

Lata pracy pod kierunkiem Kenzō Tange były dla Isozakiego okresem artystycznego rozwoju, ale też niezwykle trudnym emocjonalnie i zakończonym poważnym kryzysem twórczym. Współpracował z Kenzō Tange między innymi nad obiektami EXPO 70 w Osace – nad projektem Placu Festiwalowego. Narastało w nim poczucie, iż firmuje

¹⁹ Tłum. autora.

filozofię architektury, z którą przestał się utożsamiać. Kontynuował prowadzone przez siebie projekty, jednak wewnętrzny sprzeciw i stres doprowadził go do załamania twórczego i zdrowotnego²⁰. Kryzys ten przyjął dłuższym pobytem w szpitalu. Historyk architektury, Mark Jarzombek komentuje tę sytuację następująco: „Isozaki postrzegał Expo 70 jako niewiele więcej niż kulminację światopoglądu państwa narodowego, sformułowanego po raz pierwszy w ramach Rewolucji Meiji. Wyprodukował świat, który tak bardzo starał się być nowoczesny i japoński, że jego zdaniem produkował jedynie kicz i patetyzm” (Jarzombek 2018: 524). Isozaki zaś tak skomentował sytuację w jakiej się znalazł pracując nad projektem EXPO pod kierunkiem Kenzō Tange: „kiedy wszystko było tak, jak chciałem, nie mogłem krzyknąć, że wszystko było nie tak – ale było nie tak” (Isozaki 1998: 72).

Kryzys, który Isozaki przeszedł, pomógł mu zdystansować się od architektury Tangego i budować własną wizję architektury. To co zaproponował w opozycji do Tangego było twórczym buntem wobec mistrza. Isozaki przeciwstawił mu własną koncepcję architektury opartą na przekonaniu o cykliczności procesów historycznych, w których budowanie i destrukcja są ze sobą nierozdzielnie splecione. Obraz ruin stał się osią jego filozofii, mówiącej, że historyczne procesy cyklicznie zmieniają świat, mieszając wątki różnych kultur, wzbudzając wojny po okresach pokoju, powodują upadek miast i ich ponowne odrodzenie ze zniszczeń i ruin. W wierszu zatytułowanym *Proces inkubacji* (1962) Isozaki pisał: „Planowanie urbanistyczne, które nie zakłada idei zniszczenia... powinno odbywać się w domach opieki geriatrycznej” (Qin 2019). W wywiadzie z 2019 r. Isozaki stwierdził: „Podobnie jak wszechświat, architektura powstaje z niebytu, na chwilę staje się czymś i ponownie odchodzi w niebyt” (Isozaki 2019)²¹.

Jego kolejne koncepcyjne wizje urbanistyczne krążyły wokół ruin. W latach 60., Isozaki publikował prace zatytułowane: „Miasto przyszłości” (1962), „Miasto w powietrzu” (*City in the Air*, 1960–1962), „Ruiny Hiroszimy po raz drugi” (1968). Były one metaforyczno-nihilistyczną wizją miasta zbudowanego na ruinach, które zostało zaprojektowane w taki sposób, aby mogło dynamicznie wielokierunkowo wzrastać jednak, w końcu ulec procesom zniszczenia, stając się na powrót ruinami. W zwierciadle koncepcji Isozakiego, realizowana przez Tangego idea liniowego rozwoju architektury narodowej traciła swój sens. Isozaki za pomocą metafory ruin w dyplomatyczny sposób zdołał odciąć się i zanegować twórczą linię swego patrona i mistrza.

Arata Isozaki i „zjaponizowany” postmodernizm

Temat ruin pojawił się ponownie w końcu lat 70. przy okazji projektu budynku w centrum miasta Tsukuba (*Tsukuba Center Building*, TCB, 1983). (Fot.3.)

²⁰ Informacja uzyskana w rozmowie autora z Isozakim przeprowadzonej w 1985 r. w Tokio.

²¹ Tłum. autora, oryg.: „Like the universe, architecture comes out of nothing, becomes something and eventually becomes nothing again”.

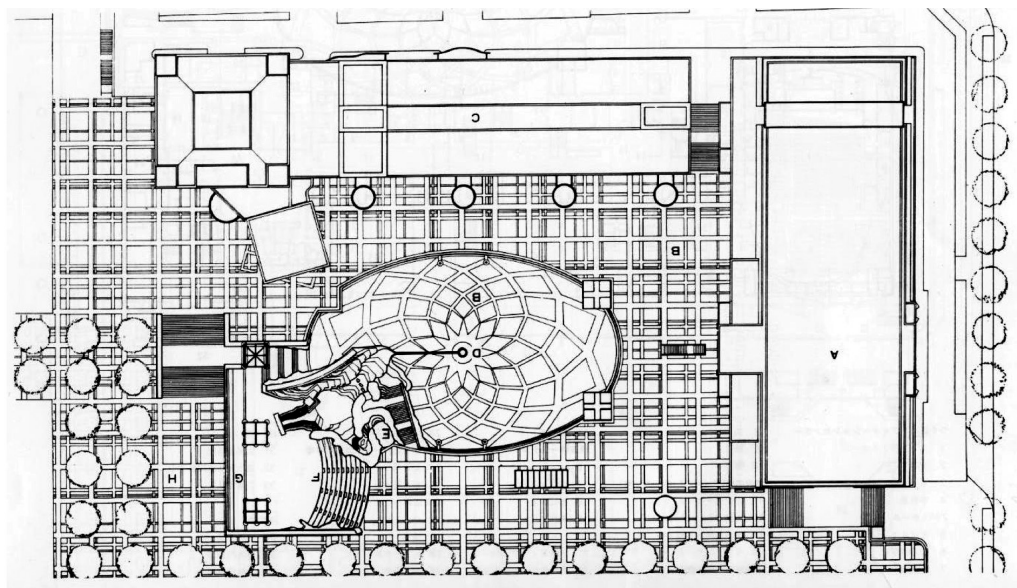


Fot.3. Arata Isozaki – Tsukuba Center Building (Wikimedia Commons)

Ten późny przykład projektu ruin ma dwa oblicza. Pierwszym jest sam budynek będący zlepkiem ruin, fragmentów architektonicznych cytatów, drugim – wielkoformatowa akwarela i seria grafik przedstawiających ruiny budynku (akwarela i sitodruki zatytułowane „Tsukuba Center Building in Ruins”, 1984), będąca swoistym autorskim komentarzem architekta do koncepcji budynku.

Koncepcja ideowa budynku TCB jest niezwykle złożona. Za jej pomocą Isozaki pragnął zilustrować stan współczesnej Japonii, według niego kulturowo zagubionej, która utraciła swą tożsamość i jest pozbawiona dotychczasowego tradycyjnego punktu orientacji i odniesienia. Isozaki ma tu na myśli sytuację Japonii po II wojnie światowej. Cesarz Hirohito ogłaszając bezwarunkową kapitulację Japonii „wyrzekł się swej boskości”²². Orędzie cesarskie pozostawiło pustkę w świadomości społecznej. Ta pustka i pozbawienie struktury społeczeństwa japońskiego jej tradycyjnego zwornika stało się ideą

²² Po klęsce Japonii alianci zachowali system cesarski w Japonii. Jednak cesarz musiał w przemówieniu radiowym 1 stycznia 1946 r. wyrzec się swej boskości, a uchwalona w listopadzie konstytucja wyznaczyła mu rolę symboliczną (Tubielewicz 1984: 424).



Fot.4. Arata Isozaki – Tsukuba Center Building, plac centralny - dialog z placem Kapitołińskim
(foto©Krzysztof Ingarden)

przewodnią projektu TCB. Wokół tematu pustki zbudowany został architektoniczny komentarz poskładany z wielu zaskakujących architektonicznych cytatów.

Centralny plac, wokół którego zakomponowane są części budynku ma skalę i kształt placu Kapitołińskiego w Rzymie. Jednak ten cytat jest negatywem w stosunku do oryginału (części białe są czarne, a czarne są białe) z pustką w środku placu, w miejscu pomnika Marka Aureliusza. (Fot.4) Tuż przy placu ustawiona jest rzeźba Dafne zmienionej w drzewo wawrzynu, będąca ilustracją myśli Isozakiego na temat zniknięcia japońskiej kultury. Koncepcja braku środka, stanowi również jego krytyczny komentarz do koncepcji urbanistycznej nowego miasta akademickiego Tsukuba, której projekt został oparty na amerykańskim kampusie uniwersyteckim, bez wyraźnego centrum i także bez odniesienia do lokalnego kontekstu wiejskiego – pól ryżowych i lasów. Ten rozbudowany eksperyment narracyjny Isozakiego, poparty cytatami i odniesieniami do wielu zachodnich wątków, był sam w sobie współczesną postmodernistyczną ruiną w najlepszym wydaniu. Pomocna w tym zadaniu okazało się odwołanie do derridiańskiej koncepcji dekompozycji historii wsparte autorską „ironią, inteligencją, poczuciem humoru, paradoksem”²³. Była to przewrotna i pełna ironii metoda, którą nazwać można „grą negatywności” (Ingarden 1984).

²³ Wiersz Arata Isozakiiego datowany 13.03.1985, kopia oryginału w posiadaniu autora, tłum. autora.

Isozaki uciekając od tradycyjnych japońskich form architektury, nie zdołał uniknąć samego problemu „japońskości”. Język postmodernizmu pozwolił mu odnieść się do tego tematu. Postmodernizm w wydaniu Isozakiego nie ograniczał się do gry formalnej, był obsesyjnie „japońskocentryczny” i udawał, że możliwości wykorzystania postmodernistycznej metody do formowania architektonicznych meta-tekstów odnoszących się do kultury japońskiej. Zdaniem Charles’a Jencksa metoda Isozakiego „poprowadziła styl Zachodu o jeden krok do przodu” (Giovannini 1986).

Kengo Kuma

Kengo Kuma urodził się w 1954 r. w Jokohamie. Studia na tokijskim uniwersytecie, pod okiem prof. Hiroshiego Hary, ukończył w 1979 r. Pracę jako architekt rozpoczął w biurach Nihon Sekkei i Toda Corporation. W latach 1985–1986, za namową Fumihiko Maki (Sapeta 2021: 36) i dzięki poparciu Araty Isozakiego uzyskał stypendium Asian Cultural Council (ACC) na staż na Uniwersytecie Columbia (Kuma 2021). Po powrocie do Tokio w 1987 r. założył własne biuro Spatial Design Studio, a w 1990 r. Kengo Kuma and Associates (KCAA). Przez lata łączył karierę projektanta z pracą profesora na Uniwersytecie Tokijskim, gdzie na Wydziale Architektury prowadził laboratorium badawcze „Kuma Lab”. Do najbardziej znanych realizacji Kuma należą: Stadion Narodowy w Tokio (2021), Muzeum Wiktorii i Alberta w Dundee, Szkocja (2018), Dom Baśni Hansa Christiana Andersena w Odense, Dania (2020), Muzeum Współczesne Odunpazarı w Eskişehir, Turcja (2018), Muzeum – Drewniany Most w Yusuharze (2011), Muzeum Nezu w Tokio (2009), Chokkura Plaza w Takanezawa (2006), Prefekturalne Muzeum Sztuki w Nagasaki (2005), Bamboo (Great) Wall, Chiny (2002), Muzeum Andō Hiroshige w Batō (2000).

Okres twórczych poszukiwań

Wyjazd na stypendium do Uniwersytetu Columbia był dla Kuma ważnym momentem kształtowania się jego świadomości kulturowej. W kontekście i kontraście do życia artystycznego i architektonicznego Nowego Jorku, zaczął dostrzegać swą odrębność związaną z tradycyjnym kulturowo obyczajem japońskim. Kuma wspomina swoje doświadczenia następująco:

Moi przyjaciele z Columbia University bardzo mądrze posługiwali się komputerami, ale nie czułem sympatii do tego [...] starałem się iść w przeciwnym kierunku [...] Chciałem użyć ręki do pracy z materiałem i poczuć materiał ręką. To właśnie uświadomiłem sobie w Nowym Jorku. Poza tym w Nowym Jorku kupiłem matę *tatami*, to materiał podłogowy pawilonów herbacianych. Zaprosiłem przyjaciół na ceremonię parzenia herbaty. Siedząc na macie *tatami* całkowicie się zmieniamy... W Japonii nie czułem tego typu doświadczenia, ale w Stanach mogłem dostrzec znaczenie japońskiej przestrzeni²⁴ (Prinz 2019).

²⁴ Wszystkie blokowe cytowania Kengo Kuma w tym rozdziale – tłum. autora.

Po powrocie z Nowego Jorku założył własne biuro. Jego pierwsze budynki były kontynuacją stylistyki postmodernizmu. Zrealizował w Tokio budynki „M2” (1987–1991) i „Doric Building” (1991). Były to ironiczne kolaże budowane z elementów architektury klasycznej – złożone z arkad, ciężkich kamiennych boniowań na elewacjach, przeskalowanych fragmentów kolumn jońskich łączonych na zasadzie przypadkowości i w myśl zasady sformułowanej przez Venturiego „less is bore”. Wpasowywały się one w strategię dekonstrukcji, fragmentarycznego cytatu, groteskowej deformacji, żartu itp., przypominając niektóre prace Araty Isozakiego z lat wcześniejszych. Był to jednak krótki epizod w karierze Kuma. Kuma zdał sobie sprawę, że formalizm języka postmodernizmu ogranicza architekturę. W opublikowanej w 2002 r. książce, w rozdziale zatytułowanym „Ponurość formy kontra wolność”, próbował zdystansować się do postmodernizmu, któremu w Japonii przewodził Isozaki:

Arata Isozaki był mistrzem formalizmu w Japonii. Swoją przemyślną decyzją o nieprzyjmowaniu stanowiska na uniwersytecie, Isozaki nakreślił granicę między swoim podejściem formalistycznym a konwencjonalnym formalizmem akademickim, przez co udało mu się zachować awangardowy wizerunek (Kuma 2002: 57).

Kuma miał tendencję do definiowania swoich przekonań poprzez negację; był bardzo negatywnie nastawiony do pompatycznej architektury starszego pokolenia. Marcin Sapeta, partner w biurze Kuma komentuje to następująco:

Kuma od lat studenckich miał bezkompromisowy stosunek do twórczości architektonicznej, [...] w pisanych przez siebie artykułach nie stronił od negatywnych komentarzy, często bezczelnych, lecz wybaczalnych w jego młodzieńczej naiwności. Kuma budował swoją wizję architektury na drodze negacji, na bazie zgryźliwej krytyki, nie obawiając się środowiskowych konfliktów (Sapeta 2021: 35).

Kuma krytykował nie tylko formalizm, także pewien autorytarny styl wypowiedzi starszych kolegów po fachu:

Tange, a później Isozaki, obaj wyznaczający standardy publicznych debat, szli królewską drogą architektury. Jako moderniści mieli za sobą siłę i technologię dużych korporacji. To było tak, jakby cesarska monarchia powróciła (Kuma 2002: 136).

oraz:

Nie tylko tekstura prac Kurokawy i Isozakiego sprawiała niemiłe wrażenie, ale także ich pompatyczne osobowości. Obaj byli uczniami Tange i zachowywali się jakby byli bogami [...] ich kreacje były obiektami obcymi w japońskim środowisku, które jest zbiorem rzeczy

o małej skali i ponieważ prace te były oderwane od otoczenia, sprawiały wrażenie błogosławionych „dzieł” „bogów” (Kuma 2020: 10).

Kuma zwracał uwagę na siłę oddziaływania architektury i na odpowiedzialność architekta za decyzje podejmowane w odniesieniu do otoczenia kulturowego, krajobrazu, społeczeństwa i natury. Jego zdaniem ta silna możliwość oddziaływania architektury na rzeczywistość powinna poruszać naszą świadomość i sumienie.

Architektura zawsze będzie potężna [...] ona zawsze zwycięży. Nawet nie pomoże wprowadzenie [do procesu projektowego] partycypacji społecznej, bowiem formy architektury mogą być sterowane jakimiś zewnętrznymi parametrami, na przykład cyfrowymi, a fantazje formalne pochodzące prosto ze świata disnejowskiego zawsze mogą się ludziom podobać. Wszystko zaczyna się w momencie uświadomienia sobie takiego stanu rzeczy. Osiągnąwszy tę świadomość, musimy teraz powoli i delikatnie wyładować naszym niebezpiecznym obiektem zwanym architekturą na niezwykle delikatnej rzeczywistości (Sapeta 2021: 59).

W konsekwencji braku zleceń w Tokio w połowie lat 90., Kuma zmuszony był szukać pracy na prowincji. Był to z pewnością ciężki okres poszukiwania własnej drogi. W tym czasie miał okazję poznać lokalne techniki rzemiosła budowlanego. Ten okres w rezultacie okazał się niezwykle ważny bowiem rozwinęła się wrażliwość Kuma na materiał i skalę miejsca. Wspomina te lata następująco:

w małych wioskach na szczęście mogłem projektować małe obiekty. Na przykład małą toaletę publiczną w małej górskiej wiosce, a na ten projekt miałem wystarczająco dużo czasu, by pracować blisko z rzemieślnikami. Nauczyłem się od nich wielu rzeczy, jak robić papier ryżowy, jak robić stiuki. [...] mogłem nauczyć się czegoś, czego nie mogłem nauczyć się na uniwersytecie (Prinz 2019: 09.30).

Kuma dzięki tym nowym obserwacjom mógł dostrzec nową perspektywę możliwości twórczych, odciąć się od ciężaru dziedzictwa przejętego od poprzedniego pokolenia, reprezentowanego przez japoński panteon star-architektów:

[...] nie chcę podążać za poprzednim pokoleniem. W Japonii mamy swoje wielkie gwiazdy [...] Ich projekty wyglądają niesamowicie, więc pójdzie w innym kierunku wydaje się niezwykle trudne. Dla mnie ważne było to, iż mogę pracować w zupełnie odmiennych warunkach. Publiczna toaleta w małej wiosce to dla architekta uczucie zupełnie nowe. Skala zadania jest niewielka, budżet bardzo ograniczony, a klient nie chce mieć modnego projektu, niemniej takie trudne warunki były dla mnie dużą lekcją i wskazówką co do przyszłej architektury (Prinz 2019: 12.30).

Kengo Kuma i japońska nowa materialność

Sukces zawdzięcza Kuma zerwaniu ze stylistyką postmodernizmu. Metoda projektowania Kuma kształtowała się na bazie doświadczeń zdobytych w pracach nad obiektami o niewielkiej skali, które architekt realizował poza Tokio, współpracując z lokalnymi mistrzami tradycyjnego rzemiosła. Fascynowało go poszukiwanie nowych środków wyrazu realizowanych z wykorzystaniem tradycyjnych technik i naturalnych materiałów, które mogłyby pośredniczyć pomiędzy współczesnym światem a zmysłami i egzystencjalnym bogactwem życia człowieka. Drogą do tego celu jest eksperymentowanie z tworzywem, z materiałami budowlanymi oraz liczne próby niekonwencjonalnego użycia drewna, w tym bambusa, a także kamienia, ceramiki itp.

Kuma zaczął poszukiwać subtelnych relacji pomiędzy przestrzenią, materiałami a ich percepcją, upraszczając i usuwając architektoniczną formę na drugi plan, zgodnie z jego ideą architektury definiowanej jako mała lub „antyobiektowa” (Kuma 2013: 10). Architektura zdaniem Kuma nie powinna dominować, powinna wyrażać odpowiedni poziom równowagi i harmonii z krajobrazem. Także z ciałem i skalą człowieka, poprzez odpowiedni dobór materiałów i technik lokalnych, co jest powrotem do źródeł i wartości tradycyjnej architektury Japonii. W tym poszukiwaniu Kuma redukował też gamę materiałów do niezbędnego minimum, nadając im pierwszorzędne miejsce i rolę budującą formę i znaczenie architektury. Zestawienia szkła i wody, szkła i bambusów tworzą przestrzeń percepcji zmysłowej, drewno i jego ciesielskie połączenia stają się przedmiotem eksperymentu, podobnie jak kamień i jego możliwości geometrycznego wykorzystania jako elewacyjnej przesłony – wręcz dzianiny o zmiennym wzorze narzuconej na szklaną elewację. W jego kompozycjach widać ruch, naturalność, asymetryczność, architektura jest maksymalnie haptyczna, dynamiczna, a jednocześnie harmonijna i emanująca spokojem. Kuma traktuje budynek jako efekt relacji pomiędzy ciałem człowieka, materią a środowiskiem. Przywrócenie architekturze materialności umożliwiło zbliżenie pomiędzy tradycją japońską i wyzwaniem współczesnej architektury zrównoważonej.

Poniżej kilka przykładów tego konsekwentnego podkreślania znaczenia materiału w architekturze, w których tradycyjne materiały odnajdują swoje nowe życie. W projekcie domu bambusowego (Great Bamboo Wall, 2002) zrealizowanym w ramach zespołu pod nazwą „Komuna pod Wielkim Murem” (Commune by the Great Wall) pod Pekinem, Kuma zaprojektował niektóre ściany domu i żaluzje zewnętrzne z płaszczyzn złożonych z bambusowych listew.

W centrum planu znajduje się otoczony wodą taras z bambusową podłogą i przestrzenią do medytacji otwartą na krajobraz. Bambus w projekcie ma w tym przypadku symboliczne znaczenie kulturowe, ma podkreślać wspólnotę tradycji budowlanej w obu państwach, a horyzontalna forma budynku ma podkreślać wpisanie się i podporządkowanie kompozycji otoczeniu i naturze. (Fot.5.)

Jako przykłady niekonwencjonalnego zastosowania drewna przedstawić należy dwa projekty – pierwszy to Hiroshige Museum of Art w Bato (2000), w którym listwy



Fot.5. Kengo Kuma – Great Bamboo Wall House (foto©Krzysztof Ingarden)

z drewna cedrowego zostały użyte do stworzenia płaszczyzn przysłaniających szklany dach i niektóre ściany muzeum. Przepuszczające światło ściany przy zestawieniu kilku warstw tworzą głębie perspektywy, co było w zamierzeniu autora nawiązaniem do prac graficznych Hiroshige.

Kolejnym eksperymentem jest budynek ciastkarni „Sunny Hills” w Omotesandō w Tokio (2013). (Fot.6.) Zewnętrzna forma drewniana, będąca zarazem konstrukcją budynku ma swobodny kształt chmury otaczającej wnętrze. W łączeniu drewnianych elementów wykorzystano tradycyjną japońską technikę ciesielską zwaną piekielnym łączem (*Jigoku gumi*). Projektant osiągnął efekt pełnej naturalności i organiczności przestrzeni wewnętrznej, poruszanie się po niej przypomina las drzew, pomiędzy którymi widzimy błękit nieba i przebłyki słońca. Przykładem eksperymentowania z kamieniem są projekty Chokkura Plaża w Takanezawa (2006) i Muzeum Kamienia w Nasu-Machi.

Budynek przy Chokkura Plaża jest otwartym pawilonem przy stacji kolejowej, powstałym jako rozbudowa starego magazynu. Wykonany jest z kamienia *Oya*²⁵

²⁵ Kamień Oya, jasny pumeks wulkaniczny, Frank Lloyd Wright użył przy budowie Imperial Hotel w Tokio jako materiał elewacyjny.



Fot.6. Kengo Kuma – ciastkarnia Sunny Hills, Tokio (foto©Krzysztof Ingarden)

wydobywanego lokalnie wokół miasta Oya. Elewacje budynku są transparentne, ich wzór jest utworzony z elementów kamiennych o romboidalnym kształcie łączonych ze sobą stalowymi łącznikami. Muzeum Kamienia w Nasu-machi (2000) jest adaptacją starych magazynów ryżu, wykonanych z kamienia *Ashino*²⁶, na przestrzeń wystawową rzemiosła kamiennego. Kamień *Ashino* został w tym przypadku wykorzystany do wykonania poziomych żaluzji. W obu ostatnich przykładach kamień nie jest użyty jako materiał konstrukcyjny, jest zastosowany, jakby wbrew swym cechom fizycznym, do stworzenia delikatnego porowatego wzoru, rodzaju półtransparentnej firany, której zadaniem jest przepuszczenie i przefiltrowanie światła do wnętrza.

Cechą wspólną przytoczonych projektów jest eksperymentalny sposób traktowania tradycyjnych japońskich materiałów budowlanych, skupienie uwagi na jego cechach fizycznych i wizualnych. Doświadczenie tej architektury opiera się na percepcji delikatnej gry światła w przestrzeniach budowanych z naturalnych, miejscowych surowców i na doświadczaniu ich materialności zarówno zmysłem wzroku, jak i dotyku. Cechy te stanowią o jej głębokim zakorzenieniu w tradycji i estetyce architektury japońskiej. Ten

²⁶ Kamień *Ashino* – szary bazalt.

nurt architektury bliski jest także filozoficznej refleksji wyrażanej przez takich architektów i teoretyków zachodnich jak Peter Zumthor (2006, 2010), czy Juhani Pallasmaa (2012), którzy szczególne znaczenie architektury widzą w możliwości definiowania przez nią szerokiego pola relacji człowieka z otoczeniem za pośrednictwem doświadczeń zmysłowych, a zwłaszcza haptycznych, co podkreśla jej związek z miejscową tradycją kulturową.

Podsumowanie

Przegląd twórczych postaw przedstawicieli trzech pokoleń architektów japońskich, przedstawia nam trzy różne wizje nowoczesności pozostające w polu silnego oddziaływania japońskiej tradycji. Pierwszą z nich była udana próba zainicjowana przez Kenzō Tange – stworzenia **japońskiej formy nowoczesnej** w architekturze i urbanistyce powojennej, splatając modernizm z elementami form historycznych. Była to metoda oparta na adaptacji tradycyjnych elementów ikonicznych do języka modernizmu.

Drugą wizję opozycyjną do poprzedniej, zaproponował Isozaki, który za pomocą swej koncepcji ruin odciął się od stylu i metody swojego mistrza. Jego idea cyklicznych zmian i katastrof zawiodła go w stronę atrakcyjnego z tego punktu widzenia postmodernizmu. W jego wydaniu był to postmodernistyczny meta-język, który opierał się na autorskiej interpretacji stanu kultury i społeczeństwa Japonii. Był to w **postmodernizm zjaponizowany**, przefiltrowany przez odniesienie go do sytuacji lokalnej, przez co paradoksalnie, kontynuował wysiłki Tangego zmierzające do stworzenia japońskiego stylu odpowiadającego na wyzwania swych czasów.

Trzecią drogę ku japońskości preprezentuje Kengo Kuma, który odrzucił retorykę starszych mistrzów, krytykował pompatyczność postaw pokolenia Tatego a także Isozaki i Kurokawy i realizuje obecnie swą wizję architektury, w której forma nie prowadzi wiodącego dyskursu formalnego z historią, zanika, jest wymazana („erasing architecture”²⁷), podporządkowana jest miejscu i funkcji, a także materiałowym eksperymentom, mającym na celu zbliżenie architektury do ludzkiego świata zmysłów, do architektury mającej jedynie pośredniczyć w kontakcie z naturą i do architektury zakorzenionej w tradycyjnych technikach architektury lokalnej, prowincjonalnej, budowanej z materiałów takich jak drewno, bambus, kamień. To **japońska nowa materialność**, czyli odnajdywanie przez architekturę znaczenia relacji materia – zmysły w oparciu o materiały i rzemieślniczą tradycję budowania. Przy czym nie można mówić tu o dosłowności w przekazywaniu tej tradycji, a raczej o poszukiwaniu artystycznej esencji, umiejętności abstrahowania i dalekiej peryfrazji w odniesieniu do źródła. Tendencja ta jest z pewnością bliska, choć nie tożsama z szerszym nurtem definiowanym przez Kennetha

²⁷ W katalogu Archilab, Kengo Kuma pisze: Chcę wymazać architekturę, to jest to, co zawsze chciałem i mało prawdopodobne jest, abym kiedykolwiek zmienił zdanie”, („I want to erase architecture, that’s what I’ve always wanted to do and it’s unlikely I’ll never change my mind”). (Kuma 2000)

Framptona jako regionalizm krytyczny (critical regionalism), a także z pojęciem „nowy wernakularyzm”, w znaczeniu stosowanym przez Andrzeja Szczerskiego (Szczerski 2015: 209–229) w odniesieniu do zjawisk w sztuce i architekturze światowej, ale też i polskiej przełomu XX i XIX w.

Każda z trzech omawianych tendencji stylistycznych w charakterystyczny dla siebie sposób odnosi się do tradycyjnych źródeł. Różnice te są dobrze widoczne z punktu widzenia semiotyki architektury i można przypisać każdej z tych metod posługiwanie się innymi rodzajami architektonicznych znaków spośród klasycznej triady: indeks, ikona i symbol²⁸. Architektura Tangego odnosi się do architektury historycznej poprzez odniesienia formalne – ikoniczne²⁹. Isozaki odnosząc się do kultury japońskiej tworzy meta-teksty o charakterze symboli³⁰ w oparciu o znaki ikoniczne odnoszące się do nie-japońskich źródeł kulturowych. Kuma zaś w ramach swoich eksperymentów z tradycyjnymi materiałami odnosi się do japońskiego dziedzictwa za pomocą znaków typu indeks³¹.

W japońskiej architekturze zaobserwować można też zjawisko dynamicznego sprzężenia międzypokoleniowego, rodzaj rywalizacji połączony z **buntem**, o którym pisał Charles Jencks. Z jednej strony widzimy zachowanie ciągłości pokoleniowej architektonicznych mistrzów w tym sensie, iż każde pokolenie wyłania wybitne i twórcze osobowości, które mają za nauczycieli i mentorów jednostki równie wybitne. Z drugiej – dynamiczność tej relacji polega na twórczym negowaniu wypracowanych wcześniej metod. Arata Isozaki zanegował metodę swego mistrza, aby wprowadzić do Japonii zdekonstruowany świat zachodniego postmodernizmu w opozycji do „post-zachodniej” estetyki modernizmu³² reprezentowanej przez Tangego. Kengo Kuma zakwestionował

²⁸ Fundamentem semiotyki architektonicznej stała się koncepcja, którą w ramach swojej filozofii pragmatyzmu stworzył Charles S. Peirce (1839–1914). Autor ten wprowadził klasyczny już podział znaków na indeksy, znaki ikoniczne i znaki symboliczne (Ingarden 2017: 19). Więcej na temat zagadnienia formy i znaku w architekturze w rozdziale pt. *Forma i jej funkcja reprezentacji* w: Ingarden 2017: 13–23.

²⁹ Znaki ikoniczne – to grupa odnosząca się do przedmiotów oznaczanych za pomocą podobieństwa, które może być szeroko rozumiane, bowiem zawiera w sobie podobieństwo wizualne (wizerunek), ale także podobieństwo struktury (diagram) i analogię formy (metaforę) (Ingarden 2017: 19).

³⁰ Znaki symboliczne, których odczytanie, w przeciwieństwie do poprzednich, wymaga znajomości kodu kulturowego. Znaki symboliczne wykorzystują jako nośniki zarówno indeksy, jak i znaki ikoniczne (Ingarden 2017: 19).

³¹ Za indeksy uznaje się znaki, które są interpretowane (w stosunku do przedmiotu znaku) w sposób bezpośredni, na zasadzie bodziec-reakcja. Za ich odpowiedniki w architekturze uznać można użyte w dziele znaki i formy nakazujące, a raczej wymuszające, sposób poruszania się w obiekcie (np. ściany, drzwi, schody kierunkujące ruch po budynku), a także związki pomiędzy użytymi w budowni materiałami a bezpośrednimi reakcjami na nie (np. materiały gładkie, chropowate, śliskie, zimne, szorstkie itp.). Ich odczytanie – interpretacja ma charakter „dynamiczny” i bezpośredni – opiera się na systemie reakcji na bodźce wizualne, i szerzej – zmysłowe, których doznajemy w bezpośrednim kontakcie z materiałami o zróżnicowanych cechach fizycznych, takich jak temperatura, faktura powierzchni, kolor, emitowany dźwięk itp. (Ingarden 2017: 19).

³² „A post-Western aesthetic” – termin użyty przez Rema Koolhaasa w: R. Koolhaas, H. Obrist 2011 (cytat za Hyunjung 2011: 82).

postawę modernistów i postmodernistów, uznał za błąd swoje wczesne prace pozostające w stylistyce postmodernizmu i zwrócił się ku eksperymentom materiałowym, których źródłem jest architektura tradycyjna.

Bunt pokoleniowy, gdy dochodziło do oderwania się uczniów od swych mistrzów, odbywał się zawsze na najwyższym zawodowym poziomie; zanegowanie bowiem drogi mistrza wymaga nie tylko determinacji, ale i mistrzowskiego talentu. Nigdy jednak bunt nie powodował całkowitego zerwania nici wiążących te pokolenia. Starsze pokolenie pomimo różnic, wspierało młodszych kolegów, pomagało zdobyć stypendia na zagraniczne staże, promowało ich na rynku zleceń³³, mając na względzie wzajemny rozwój i wspólny interes, jakim jest dobro i rozwój japońskiej kultury. Młodsze pokolenie pozostaje zaś wdzięczne starszym kolegom za naukę, wprowadzenie w świat wysokiej architektury i pomoc, pomimo buntu, w którego wyniku dochodziło do „odrzućcia silnika rakiety”, który wyniósł ich na wysoką orbitę.

Bibliografia

- A Guide to Japanese Architecture* 1975. Tokyo: Japan Architect.
- Alberowa Z. 1983. *O sztuce Japonii*. Warszawa: Wiedza Powszechna
- Bognar B. 1985. *Contemporary Japanese Architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Engel H. 1964. *The Japanese House. A Tradition for Contemporary Architecture*. Vermont–Tokyo: Charles E Tuttle Publishers.
- Daiki A. 2009. The Founding of Bunriha Kenchikukai: Art. And Expression in Early Japanese Architectural Circle, 1888–1920. *Aesthetic*, No. 13.
- Fujiki T., Toyoda K. 1998. Design Process of Japanese Pavilion, Paris Exposition 1937. *Architecture Planning Environment Engineering. Architectural Institute of Japan*, No. 514, 217–223, https://www.jstage.jst.go.jp/article/aiaj/63/514/63_KJ00004222897/_pdf/-char/en, 15.12.2021.
- Giovannini J. 1986. Arata Isozaki: From Japan. A New Wave of International Architects. *New York Times*, 17.08.1986, <https://www.nytimes.com/1986/08/17/magazine/arata-isozaki-from-japan-a-new-wave-of-international-architects.html#after-story-ad-7>, 10.12.2021.
- Hyunjung C. 2011. Hiroshima Peace Memorial Park and the Making of Japanese Postwar Architecture. *Journal of Architectural Education*, <https://doi.org/10.1080/10464883.2012.720915>, 10.12.2021.
- Ingarden K. 1984. Tsukuba Center Building – Arata Isozaki, gra negatywności. *Architektura*, 05.1984.
- Ingarden K. 2017. *Jakimi mówimy językami? Próba klasyfikacji architektury Drugiej i Trzeciej Rzeczypospolitej*. Kraków: Wydawnictwo KAAF.M.

³³ Przykładem takiego zaangażowania jest działalność kuratorska Arata Isozaki w projektach promujących młode pokolenie, takich jak Kumamoto Art Polis, <https://www.japanvisitor.com/japan-city-guides/kumamoto-artpolis>.

- Isozaki A. 1998. *Four Decades of Architecture*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, <https://doubleoperative.files.wordpress.com/2009/12/isozaki-arata-four-decades-of-architecture.pdf>
- Isozaki A. 2006. *Japan-ness in Architecture*. USA: The MIT Press.
- Isozaki A. 2019. cytaty wypowiedzi Arata Isozaki zamieszczone w artykule Amy Qin pt. Arata Isozaki's architecture defies categorizations. *New York Times*, 6.03.2019, <https://kentarotakahashi.com/news/19-03-06>, 10.12.2021.
- Jackson N. 2019. *Japan and the West. An Architectural Dialogue*. London: Lund Humphries.
- Jarzombek M. 2018. Positioning the Global Imaginary: Arata Isozaki. 1970. *Critical Inquiry*, 02.2018.
- Jencks Ch. 1987. *Ruch nowoczesny w architekturze*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Koolhaas R., Obrist H. 2011. *Project Japan: Metabolism Talks*. Köln: Taschen.
- Kordzińska-Nawrocka I, Kozyra A. (red.) 2017. *Tradycja w kulturze popularnej Japonii*. Warszawa: Wydawnictwo UW.
- Kotański W. 1974. *Sztuka Japonii*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe
- Kubiak Ho-Chi B. 2009. *Estetyka i sztuka japońska*. Kraków: Universitas.
- Kuma K. 2000. Katalog, <http://www.archilab.org/public/2000/catalog/kengo/kengo.htm>
- Kuma K. 2002. *Makeru Kenchiku*. Tokio: Iwanami Shoten. (Wyd. ang.: *Architecture of Defeat*. Rutledge 2019.)
- Kuma K. 2013. *Anti-Object: The Dissolution and Disintegration of Architecture*. London: Architectural Association (e-book).
- Kuma K. 2019. *Kengo Kuma 2014–2019*. AV Monografias, No. 218–219.
- Kuma K. 2020. *Kengo Kuma 2013–2020*. Tokyo: GA. ADA Edita.
- Kuma K. 2021. *Kuma Newsletter #39*, <https://kkaa.co.jp/newsletter/kkaa-newsletter-39/?language=en>, 10.12.2021.
- Kurokawa K. 1991. *Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis*. American Institute of Architects.
- Mach-Bryson U., Zalewska A. 2014. (red) *Materialne i niematerialne dziedzictwo kultury Japonii*, Warszawa: Wydawnictwo UW
- Naito A. 1977. *Katsura. A Princely Retreat*. Tokyo: Kodansha International.
- Oshima K.T. 2009. *Arata Isozaki*. London: Phaidon.
- Pallasmaa J. 2012. *Oczy skóry*. Kraków: Instytut Architektury.
- Prinz A. 2019. *Kengo Kuma on Career Choices, Cross-cultural Education and His Proudest Moment in Architecture*. Archdaily, <https://www.archdaily.com/923670/kengo-kuma-on-career-choices-cross-cultural-education-and-his-proudest-moment-in-architecture>, 10.12.2021.
- Qin A. 2019. *Pritzker Prize Goes to Arata Isozaki, Designer for a Postwar World*. New York: New York Times, https://www.nytimes.com/2019/03/05/arts/design/pritzker-architecture-prize-arata-isozaki.html?emc=edit_NN_p_20190306&nl=morning-briefing&nlid=70397799ion%3DwhatElse§ion=whatElse&te=1

- Ross M.F. 1978. *Beyond Metabolism, The New Japanese Architecture*. McGraw-Hill Book Company, New York
- Sapeta M. 2021. *Kengo Kuma, Architektura, Materiał, Eksperyment*. Kengo Kuma Eksperyment Materiał Architektura – katalog wystawy. Kraków: Muzeum Manggha.
- Seligmann A. 2016. *Japanese Modern Architecture 1920–2015 Developments and Dialogues*. The Crowood Press (e-book).
- Stec B. 2021. *Architektura jak czarka dobrej herbaty*. Kengo Kuma Eksperyment Materiał Architektura – katalog wystawy. Kraków: Muzeum Manggha.
- Szczerski A. 2015. *Cztery Nowoczesności*. Kraków: Dodo Editor.
- Tange K., Ishimoto Y. 1960. *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*. New Haven: Yale University Press
- Tange K., Kawazoe N. 1965. *Ise: Prototype of Japanese Architecture*. Tokyo: MIT + Zokeisha Publications.
- Tubielewicz J. 1984. *Historia Japonii*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Vogel Ch., Yasushi I., Yasushi Z. 2014. Hayama Reiko. Between the Acts: Legacies from Le Corbusier and Kunio Maekawa. *DEARQ – Revista de Arquitectura / Journal of Architecture*, No. 15.
- Wilkoszewska K (ed). 2001. *Estetyka Japońska, Antologia*. Kraków: Universitas
- Wilkoszewska K (ed). 2002. *Estetyka czterech żywiołów*. Kraków: Universitas
- Wilkoszewska K (ed). 2005. *Estetyka Japońska, słowa i obrazy*. Kraków: Universitas
- Zumthor P. 2006. *Atmospheres*. Basel, Boston, Berlin: Birkhauser.
- Zumthor P. 2010. *Myslenie architekturą*. Kraków: Katakter.

Autor:

Prof. KAAFM dr hab. inż., arch. Krzysztof Ingarden

e-mail: kingarden@afm.edu.pl

