

PAŃSTWO I SPOŁECZEŃSTWO

STATE AND SOCIETY

E-ISSN 2451-0858 ISSN 1643-8299

ROK XXII: 2022, NR 2

DOI: 10.48269/2451-0858-pis-2022-2-008

Data wpłynięcia: 4.04.2022

Data akceptacji: 15.06.2022

FASCYNACJA ZACHODU ARCHITEKTURĄ JAPOŃSKĄ. TWÓRCZOŚĆ KENGO KUMY, SANAA I JUN'YI ISHIGAMIEGO W ASPEKTCIE POSZUKIWANIA NOWEGO PARADYGMATU ARCHITEKTURY ZACHODU

Barbara Stec

dr hab. inż. arch., prof. KAAFM, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych
ORCID: 0000-0002-8366-0367

Streszczenie

W artykule podjęto próbę analizy przejawów współczesnej fascynacji architekturą japońską na Zachodzie. Celem badawczym było wyodrębnienie cech współczesnej architektury japońskiej odpowiadających poszukiwanej dziś nowej tożsamości architektury Zachodu. Jako metodę badawczą przyjęto analizę tekstów krytycznych wraz z analizą wybranych realizacji architektonicznych powstałych od końca XX w. do dziś, sporadycznie odnosząc się do opracowań i przykładów wcześniejszych. Określono podstawowe założenia pracy oraz zarysowano historię kulturowych przepływów między Japonią a Zachodem w drugiej połowie XIX w. i w wieku XX jako tło dla współczesnych odniesień Zachodu do architektury Japonii. Określono cechy/kategorie przestrzeni wspólne dla tradycyjnej japońskiej architektury i współczesnej zachodniej myśli filozoficznej oraz wskazano je w projektach Kengo Kuma, SANAA i Jun'yi Ishigamiego. We wnioskach podano cechy architektury japońskiej, korespondujące z kształtowanym dziś nowym paradygmatem architektury Zachodu.

Słowa kluczowe: architektura, architektura japońska, architektura relacji, środowisko, natura

Western fascination with Japanese architecture. The work of Kengo Kuma, SANAA and Jun'ya Ishigami in the aspect of searching for a new paradigm of Western architecture

Abstract

The article attempts to analyze the symptoms of a contemporary fascination with Japanese architecture in the West. The research goal was to distinguish the features of contemporary Japanese architecture that correspond to the new identity of Western architecture that is currently being sought. The method of research was the analysis of critical texts with the analysis of selected architectural realizations created from the end of the 20th century until today, sporadically referring to earlier studies and examples. The basic assumptions of the work were defined, the history of cultural flows between Japan and the West in the second half of the nineteenth and twentieth centuries was outlined as a background for the contemporary Western references to Japanese architecture. The features / categories of space in traditional Japanese architecture and contemporary Western philosophical thought were specified and indicated in the projects of Kengo Kuma, Sanaa and Jun'ya Ishigami. The conclusion provide the features of Japanese architecture that correspond to the new paradigm of Western architecture that is being formed today.

Key words: architecture, Japanese architecture, Western architecture, architecture of relation, environment, nature

Japanese traditional architecture is unique and truly environmental, thus, the modern architects whose careers developed in such a milieu performed with natural sensibility towards the local climate and atmosphere [...]¹.

Wprowadzenie

Zainteresowanie architekturą japońską na Zachodzie², mające już ponad stuletnią historię³, rozwijało się zawsze w kontekście konkretnej sytuacji zachodniej

¹ „Japońska tradycyjna architektura jest wyjątkowa i prawdziwie środowiskowa, stąd współcześni architekci, których kariery rozwijały się w jej kontekście, tworzyli z naturalną wrażliwością na lokalny klimat i atmosferę”, J.M. Cabeza Lainez, J.R. Jimenez Verdejo, *The Japanese Experience of Environmental Architecture through the Works of Bruno Taut and Antonin Raymond*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” 2007, vol. 6, issue 1, s. 40, <https://doi.org/10.3130/jaabe.6.33>. Tłum. B.S.

² W artykule przyjęto, że tzw. Zachód to obszar dziedzictwa basenu Morza Śródziemnego, odwołującego się do antyku, zwłaszcza antyku klasycznego. Christian Norberg-Schulz w książce *Znaczenie w architekturze Zachodu*, tłum. B. Gadomska, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999 (pierwsze wyd. włoskie z 1974 r.), włącza do Zachodu architekturę starożytnego Egiptu, szkołę chicagowską, architekturę Franka Lloyd Wrighta i modernizm amerykański. Podobne znaczenie ma „Zachód” w eseju Jun'ichirō Tanizakiego *Pochwała cienia*, wstęp i tłum. z jap. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016 (pierwsze wydanie japońskie z 1933 r.) oraz w innych opracowaniach wykorzystanych w bibliografii artykułu, np.: *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2001]; *Encounters and positions: architecture in Japan*, eds. S. Kohte, H. Adam, D. Hubert, Birkhäuser, Basel 2017.

³ 150 lat wzajemnych wpływów między Japonią a Zachodem w obszarze architektury referuje książka: N. Jackson, *Japan and the West: an Architectural Dialogue*, Lund Humphries, London 2019.

kultury. W świetle współczesnych badań recepcja japońskiej architektury przez Zachód jest translacją i interpretacją jednej kultury przez inną, zatem wskazuje nie tylko na tłumaczone i przyswajane przez Zachód rzeczywiste znaczenia, zjawiska i właściwości architektury japońskiej, ale także na aktualny zachodni punkt widzenia związany z kryteriami wartościowania architektury, jej aktualnym stanem, zadaniami i kierunkami poszukiwań⁴.

Jednocześnie architektura japońska w czasie ostatniego stulecia ulegała gwałtownej modernizacji i przeobrażeniom związanym z wewnętrznymi uwarunkowaniami politycznymi i kulturowymi. O ile pierwsza fascynacja Zachodu Japonią mogła jeszcze dotyczyć rodzimej japońskiej tradycji (interpretowanej przez Zachód, jak i samych Japończyków), o tyle współczesna musi brać pod uwagę niejednorodny obraz architektury japońskiej wynikły z rozmaitych wpływów. Zachód poddawał tradycję interpretacji zgodnie ze swymi aktualnymi tendencjami architektonicznymi, czego wymownym przykładem jest zmienna recepcja sanktuarium Nikko⁵ i pałacu Katsura. Obydwie budowle pochodzą z XVII w. i reprezentują japońską tradycję, lecz w jej różnych odmianach wynikających z przeciwnych orientacji politycznych i kulturowych: pałac Katsura ma status imperialny, a sanktuarium wiąże się z władzą szogunów. Pod koniec XIX w., w czasie rozkwitu secesji, i aż do lat 20. XX w. sanktuarium Nikko było najważniejszym japońskim zabytkiem podziwianym przez zachodnich turystów. Jednak w dwudziestoleciu międzywojennym pokolenie młodych japońskich architektów o modernistycznych zapatrywaniach postrzegało je „jako historyczną paralelę do bogato zdobionych budynków establishmentu ówczesnych konserwatywnych architektów”⁶. Wtedy też Hideto Kishida, profesor architektury na Uniwersytecie Cesarskim w Tokio, stwierdził, że „cesarska willa Katsura lepiej reprezentuje prawdziwe serce japońskiego dziedzictwa kulturowego” niż sanktuarium Nikko⁷. W tym czasie Zachód żył ideami modernizmu, zatem preferencje młodych japońskich architektów nałożyły się na zachodni wiodący punkt widzenia i utrwaliły pozycję architektury pałacu Katsura jako reprezentacyjnej dla japońskiej tradycji.

⁴ Zob. K. Nute, *Changing Interpretations of Otherness in English-Language Accounts of Japanese Architecture*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” 2019, vol. 18, issue 5, s. 479–493, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13467581.2019.1681999> [dostęp: 6.06.2022].

⁵ Bogato zdobione ornamentami i rzeźbami sanktuarium zbudowane zostało „w 1617 roku, rok po śmierci Ieyasu Tokugawy, pierwszego szoguna okresu Edo, przez jego syna jako świątynia dla ojca”, Ch. Tagsold, *Cultural translations: Japanese architecture between East and West*, [w:] *Encounters and positions...*, op. cit., s. 208. Tłum. B.S.

⁶ Dostrzegli oni redukcjonistyczne cechy pałacu Katsura, które uznali za wyraz jej nowoczesności, legitymujący ich modernistyczne aspiracje architektoniczne. „W dwóch przedwojennych dekadach klimat polityczny i intelektualny nabierał coraz bardziej nacjonalistycznego charakteru”, *ibidem*.

⁷ *Ibidem*. W związku z tym przybyłego do Japonii w 1933 r. Bruna Tauta, niemieckiego architekta i urbanistę, zaprowadzono do pałacu Katsura. Niemniej Taut zwiedził również architekturę Nikko, którą z niesmakiem przeciwstawił szlachetności pałacu Katsura.

Willa Katsura znakomicie odpowiadała modernistycznym kryteriom powściągliwości, czystości formy, idei pustki i swobodnie przepływającej przestrzeni, dlatego też pozostała wyznacznikiem japońskiego ducha architektury.

Historia zmiennej recepcji sanktuarium Nikko i pałacu Katsura świadczy o tym, że zachodnia recepcja japońskiej architektury jest dopasowywana do sylwetki Zachodu, czy nawet powstaje na podstawie jego kryteriów. „Kontrowersje wokół Nikko i Katsury wyraźnie pokazują, jak narracja architektoniczna ewoluowała w procesie, w którym istotną rolę odgrywa wzajemny przekład kulturowy. Każdy aktualny przekład był nieuchronnie interpretacją drugiego (czy to w Japonii, czy na Zachodzie), jak i każda próba zrozumienia innego była jednocześnie jego konstrukcją”⁸. Historia ta potwierdza fakt, że w swym zainteresowaniu Japonią Zachód odwoływał się do aspektów architektury japońskiej, które potwierdzały jego aktualne preferencje i poszukiwania: inną architekturą interesował się Zachód secesyjny, a inną Zachód modernistyczny. Na przestrzeni XX w. zachodni architekci niezmiennie odnajdywali w japońskiej architekturze cechy własnych tendencji twórczych, ich sublimację i potwierdzenie, co niewątpliwie wskazuje na jej nieprzeciętne bogactwo i potencjał. Architektura japońska, jak żadna inna spoza kręgu zachodniego, zasilala i inspirowała wiodące nurty architektury Zachodu: najpierw, na przełomie XIX i XX w., jako wyjątkowo bliska egzotycznej architekturze mitologizowanej idealnej krainy⁹, potem jako prekursorska wobec modernistycznych ideałów, a obecnie jako obiecująca nową wrażliwość na środowisko, klimat, atmosferę, a także nową tożsamość i odporność w czasach wyzwań cywilizacyjnych.

Na tle historycznym współczesne zainteresowanie Zachodu architekturą Japonii wyłania się jako szczególne z kilku powodów. Pierwszym jest jego skala: wzrastające zainteresowanie określane jest w publikacjach jako fascynacja¹⁰. Innym powodem jest nowy, szerszy, globalny kontekst cywilizacyjny, dzięki czemu może być ono badane w aspekcie poszukiwań nowego paradygmatu architektury Zachodu w obliczu współczesnych przewartościowań i zagrożeń. Interesująca badawczo jest zwłaszcza recepcja japońskich idei i realizacji architektonicznych, powstających od końca XX w. do dziś, w sytuacji współczesnych katastrof, klęsk żywiołowych, degradacji ekologicznej, zmian klimatycznych czy kryzysu energetycznego. W tym czasie modernistyczne tradycje Zachodu postrzega się nie tylko jako wyczerpane, ale niejako współodpowiedzialne za obecny stan degeneracji środowiska naturalnego. Wyczerpaniu uległy zwłaszcza formalne paradygmaty

⁸ *Ibidem*, s. 210.

⁹ Zwrócił na to uwagę Hermann Muthesius, pisząc: „Pod wieloma względami Japonia jest krajem najbardziej zbliżonym do marzenia o raj” *Das Japanische Haus*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1903, Year 23, Nr. 49 (20/06/1903), s. 306, cyt. za: H. Adam, D. Hubert, S. Kohte, *Architecture in Japan: Perceptions, developments and interconnections*, [w:] *Encounters and positions...*, *op. cit.*, s. 6. Tłum. B.S.

¹⁰ Np. w publikacji *Encounters and positions...*, *op. cit.*, stanowiącej jedno z podstawowych odniesień bibliograficznych dla artykułu.

architektury, widoczne jeszcze w drugiej połowie XX w. (np. w energochłonnych projektach dekonstruktywistycznych i minimalistycznych). Choć sytuacje kryzysowe dotyczą także Japonii, to jednak zachodnia fascynacja jej architekturą nie wyczerpała się, a wręcz przeciwnie – zwiększyła zakres i głębię, gdyż zaczęła sięgać po japońskie kryteria i idee. Dotyczy ona zwłaszcza eksperymentalnej współczesnej architektury japońskiej, proponującej nowe ujęcie symbiozy architektury, natury i technologii, reagującej w innowacyjny sposób na współczesne kryzysy.

Rodzą się wiele pytań, wskazujących na szeroki zakres zarysowanego zagadnienia. Czy współczesne zainteresowanie Zachodu chce sięgać wprost do coraz lepiej dziś poznawanej japońskiej architektury wernakularnej, czy raczej skupia się na jej współczesnych transpozycjach, które nie zawsze manifestują się we wzorniku regionalnych motywów japońskich? Jaką wartość ma dla architektury szersze – kulturowe i filozoficzne zainteresowanie Japonią, wpływające na światopogląd współczesnego człowieka Zachodu? Czy współczesna fascynacja dotyczy japońskiej architektury jako oryginalnego, kształtowanego przez pokolenia całościowego zjawiska czy raczej kilku idei i realizacji wybitnie uzdolnionych japońskich architektów, którzy mieli okazję sprawdzić swoje idee w prestiżowych realizacjach w Europie i Stanach Zjednoczonych (m.in. Kenzo Tange, Yoshio Taniguchi, Tadao Andō, Arata Isozaki, Shigeru Ban, SANAA, Kengo Kuma, Yun'ya Ishigami)? Czy można mówić o współczesnej polskiej (czyli, w ujęciu artykułu, zachodniej) fascynacji architekturą japońską, skoro da się zauważyć fascynację kulturą japońską w sztuce, filmie, poezji¹¹? Jaką rolę w polskim zainteresowaniu architekturą japońską może pełnić wspólne dla Japonii i Polski wykorzystanie drewna jako tradycyjnego lokalnego materiału budowlanego?

W związku z tak szeroko zakrojoną problematyką niniejszy artykuł może stanowić jedynie pierwszą część większego opracowania. Pominięto w nim rozważania nad polską fascynacją architekturą japońską, które zasługują na odrębne obszernie opracowanie, i ograniczono się do omówienia następujących kwestii:

- wskazania specyfiki współczesnej fascynacji Zachodu architekturą japońską na tle historycznych wzajemnych przepływów kulturowych;
- wskazania wybranych cech tradycyjnej japońskiej przestrzeni architektonicznej jako korespondujących ze współczesną zachodnią myślą filozoficzną (tym samym wskazania filozoficznych i kulturowych podstaw obecnej fascynacji architekturą japońską);
- omówienia twórczości współczesnych japońskich eksperymentalnych i innowacyjnych biur architektonicznych, wybranych ze względu na ich aktualną recepcję na Zachodzie (twórczość Kuma, SANAA i Ishigamiego);
- wyłonienia cech współczesnej japońskiej architektury odpowiadających poszukiwanej dziś nowej tożsamości architektury Zachodu w kontekście zmian

¹¹ Zob. H. Lipszyc, *Wstęp*, [w:] *Japonią zauroczeni / Charmed by Japan*, zdj. A. Bujak, tłum. z ang. Cz. Miłosz, il. A. Wajda, wiersz W. Szymborska, Kwadrat, Kraków [cop. 2002], s. 7.

klimatycznych, roli ekologii oraz konieczności powrotu do naturalnych środowiskowych uwarunkowań projektowych.

Japonizm i fascynacja Japonią w architekturze organicznej Franka Lloyd Wrighta

Zachodnie zainteresowanie japońską architekturą daje się zauważyć od drugiej połowy XIX w., jako konsekwencja restauracji Meiji zapoczątkowanej przez cesarza Mutsuhito w 1868 r. Ówczesne otwarcie Japonii na świat i jej modernizacja polityczna na wzór wysoko rozwiniętych państw Zachodu¹² zaowocowała także odwrotnym przepływem inspiracji, które dotyczyły sztuki. Japonizm¹³, zapoczątkowany odkryciem japońskiej grafiki przez artystów i kolekcjonerów zachodnich, przenikał do sztuki projektowania ogrodów i architektury. Tradycyjne japońskie wzory inspirowały twórców zarówno ruchu Arts and Crafts w Anglii, jak i secesji, gdyż proponowały odmienne, niespotykane na Zachodzie ujęcie natury. Kengo Kuma zwraca uwagę, że ówczesne „Japońskie twórczenie wzorów odkryto jako «trzecią drogę», inną niż drogi wyznaczone przez kategorię matematycznej geometrii i realistycznych przedstawień natury”¹⁴.

O skali zachodniego zainteresowania japońską architekturą w tym czasie świadczy wystawa światowa w Chicago w 1893 r. Japonia zaprezentowała na niej nie tylko słynne już wtedy drzeworyty japońskie, ale też świątynię Ho-o-Den (Pałac Feniksa), zaprojektowaną na podstawie budynku Ho-o-Do (Sali Feniksa) japońskiej Świątyni Byodo-in¹⁵. Architektura Dalekiego Wschodu fascynowała Zachód oryginalnością kształtów i egzotyką form, radykalnym wykorzystaniem naturalnych materiałów (lokalnych japońskich gatunków drewna, papieru *washi*) oraz mocnym otwarciem wnętrza na otoczenie. Fascynacji japońską

¹² Zob. J.-S. Cluzel, *Europen influence in Japanese architecture (1860–1930)*, transl. by A. Gharibian, Encyclopédie d’histoire numérique de l’Europe, 22.06.2020, <https://ehne.fr/en/node/12387> [dostęp: 6.06.2022].

¹³ Termin ten „pojawił się po raz pierwszy w 1872 roku równoległe u dwóch francuskich autorów: publicysty Jules’a Claretiego oraz krytyka i kolekcjonera sztuki Dalekiego Wschodu Phillipe’a Burty’ego”, A. Król, *Japonizm* [hasło], [w:] *Kolekcja. Muzeum Manggha od A do Z*, red. eadem, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2014, s. 42.

¹⁴ K. Kuma, *Foreword*, [w:] *Patterns and Layering: Japanese spatial Culture Nature and Architecture*, eds. S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, Gestalten, Berlin 2012, s. 5, https://www.academia.edu/43155803/Patterns_and_Layering_Japanese_Spatial_Culture_Nature_and_Architecture_A_journey_in_the_activities_of_Kengo_Kuma_Lab_at_the_University_of_Tokyo [dostęp: 13.04.2022]. Tłum. B.S.

¹⁵ Świątynia składała się z trzech aneksów dekorowanych w stylach trzech okresów: Heian, Muromachi i Edo, „co miało podkreślać długą historię Japonii”, *Chicago International Exposition of 1893: Ho-o-Den (Phoenix Palace)*, National Diet Library. Japan, <https://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1893-1.html> [dostęp: 1.10.2022]. Według P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architektura XX wieku*, t. 1, tłum. K. Frankowska (t. 1), M. Kucewicz (noty), Taschen – TMC ART, Köln – [Warszawa] [cop. 2010], s. 93, skala świątyni Ho-o-Den wynosiła 1:1 w stosunku do pierwowzoru.

architekturą¹⁶ mógł wówczas ulec Frank Lloyd Wright, znający już nieco japońską grafikę¹⁷, który w 1905 r. zdecydował się na podróż do Japonii (podczas której łączył zwiedzanie z lekturą japońskich filozofów). Jeszcze przed tą podróżą Wright zrealizował dom Williama Winslowa (1893–1894, River Forest), w którym wyraził dwie zasady korespondujące z ówczesną japońską tradycją: operowanie kompozycją horyzontalną i niewielką skalą. Wrighta „zachwylił [...] poziomy układ tradycyjnego domu japońskiego; przede wszystkim zaczynał wyczuwać, że między przyrodą a architekturą istnieje jakieś pokrewieństwo [...] i że architektura horyzontalna będzie raczej oznaczać harmonię aniżeli skłócenie z naturą”¹⁸. W 1900 r. powstał jeden z pierwszych „japońskich domów” Wrighta (dom Warrena Hickoxa, Kankakee, Illinois) z rozłożystymi dwuspadowymi dachami i kontrastującymi z czarnymi elementami białymi płaszczyznami ścian. W Japonii, którą zobaczył, Wright odnalazł niespotykaną na Zachodzie harmonię architektury z jej otoczeniem przyrodniczym, działką, krajobrazem, co znalazło wyraz zwłaszcza w jego domach priorywowych, których architektura i otoczenie przyrody przenikają się i zająwiają dzięki złożonej kompozycji horyzontalnej, wykorzystującej tarasy i rozczłonkowanie układu wewnątrz zgodnie z kształtem działki, oraz płynnemu przepływowi przestrzeni między pomieszczeniami. Fascynację Japonią widać w niezwyklej dla tamtego czasu na Zachodzie idei płynnej, swobodnej przestrzeni architektonicznej. Bezpośrednim nawiązaniem do Japonii są rozłożyste dachy, podcienia (przypominające japońską *engawę*), odsłonięcie drewnianej więźby we wnętrzu, duży zakres stosowania drewna, zwłaszcza we wnętrzach, i graficzny układ czarnych drewnianych elementów konstrukcji lub ram wypełnionych jasnymi polami (kościół Unitarystów w Oak Park 1905–1908).

Jednak fascynację Wrighta Japonią najlepiej potwierdza przeniknięcie zasady symbiozy architektonicznej struktury (także nośnej) ze strukturą przyrodniczą miejsca¹⁹. Wyrazem tej głębokiej przenikliwości jest projekt Hotelu Cesarskiego

¹⁶ Peter Blake odrzuca zaprzeczenia Wrighta dotyczące wpływu japońskiej architektury na jego twórczość: „Niepodobna uwierzyć, że Wrightowskie domy priorywowe budowane w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku, wyglądałyby tak, jak wyglądają, gdyby uczeń Sullivana nie zobaczył ekspozycji japońskiej na powszechnie potępianej wystawie z 1893 roku”, P. Blake, *Frank Lloyd Wright – architektura i przestrzeń*, tłum. J. Mach, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990, s. 30.

¹⁷ Wright podkreślał w swojej autobiografii wpływ grafiki japońskiej na jego projekty. Pisze o tym m.in. Kuma: „W Stanach Zjednoczonych Frank Lloyd Wright zainspirował się warstwowymi technikami japońskiej przestrzeni, ujawniając w swojej autobiografii, że jego prace nie byłyby możliwe, gdyby nie artysta drzeworytów Hiroshige Ando i *The Book of Tea* napisana przez Tenshin Okakurę”, *idem, Foreword, op. cit.*, s. 5. Tłum. B.S.

¹⁸ P. Blake, *op. cit.*, s. 33.

¹⁹ Przemysław Trzeciak pisze: „Od tysięcy lat Japończyk żył się z tymi siłami natury, nauczył się im ulegać. Uległości uczył go też system feudalny i kontemplacyjna religia. Japończyk kształtował więc swoje fizyczne i duchowe sprawy zgodnie z rytmem przyrody, z prawami jej rozwoju. [...] Podobne dążenia znajdujemy u Wrighta w jego teorii architektury organicznej. Organiczność to zgodność z przyrodą, z krajobrazem, z naturą materiału. Nie tylko daleko wysunięte

w Tokio (1922), który w formie jest „najmniej «japoński» ze wszystkich budynków, które Wright dotychczas zrealizował”²⁰. Odwołanie do japońskiej tradycji przejawia się tu w zrozumieniu uwarunkowań geograficznych i podporządkowaniu im konstrukcji budynku, chroniącej go przed destrukcją podczas trzęsień ziemi. Pomysł budowy kompleksu hotelowego z wyważonych konstrukcyjnie części, luźno związanych dzięki dylatacjom i posadowionych na palach w warstwie błota i mułu, był wynalazczy i skuteczny. Twórcze rozwiązanie trudności wynikających z uwarunkowań geologicznych projektu można odczytać jako podążanie Wrighta za budowlaną tradycją Japonii, ukształtowaną w konfrontacji z potężnymi i niszczącymi żywiołami. Na tym tle nawiązania formalne wydają się drugorzędne. Zresztą w Hotelu Cesarskim Wright nie naśladuje form architektury japońskiej (raczej świątynie Majów na Jukatanie). Wprowadził tam kamień *ōya*, który w tradycji japońskiej nie był używany do wznoszenia budynków reprezentacyjnych, oraz cegłę, która jest materiałem Zachodu.

Z dzisiejszej perspektywy Kuma określa odniesienia Wrighta do Japonii „technicznymi”, ale widzi je też w kontekście kulturowym, związanym z japońskim ujęciem przestrzenności i widocznym w grafikach japońskich:

Wright, gdy dowiedział się, że Japończycy pojmują przestrzeń w obrębie nakładania się cienkich warstw, zrozumiał, że drzeworyty Hiroshige są wytworami tego rozumienia przestrzennego. Możemy postulować, że rozwinięcie tej techniki warstwowania definiuje architekturę Wrighta. Jego warstwowa architektura znacząco wpłynęła na europejskich architektów, takich jak Mies van der Rohe, którego przezroczysta architektura jest przykładem rozszerzonych wersji technik warstwowych Wrighta²¹.

Kuma wysuwa wniosek, że w czasie pierwszej fascynacji Zachodu Japonią ruchy „[...] Arts and Crafts oraz Art Nouveau interesowały się tylko tradycyjnymi japońskimi wzorami, podczas gdy Wright i Mies interesowali się wyłącznie techniką”²².

Jednak zainteresowanie Wrighta architekturą japońską pozostało w historii zjawiskiem dość indywidualnym, choć nie jednostkowym²³. Słabo rozpoznane

dwuspadowe dachy [...] i swobodny układ planu, ale również sama istota teorii architektonicznej Wrighta jest spokrewniona z kulturą japońską”, *idem, Przegląd architektury XX wieku*, wyd. 2, Nasza Księgarnia, Warszawa 1976, s. 76.

²⁰ P. Blake, *op. cit.*, s. 81.

²¹ K. Kuma, *Foreword, op. cit.*, s. 5. Tłum. B.S.

²² *Ibidem*. Kuma zwraca uwagę, że Wright i Mies, interesując się technicznymi aspektami japońskiej architektury, nie dostrzegali technicznego (strukturalnego, konstrukcyjnego) potencjału tradycyjnych wzorów japońskich, podobnie, jak przedstawiciele ruchów Arts and Crafts i Art Nouveau, dla których wzory były ornamentami.

²³ Joseph Cabeza-Lainez przypomina wpływ tradycji japońskiej na architekturę Antonina Raymond, czesko-amerykańskiego architekta, który w początkach swej twórczości pracował z Wrightem, oraz na architekturę Bruna Tauta. Zob: J.M. Cabeza Lainez, J.R., Jimenez Verdejo, *The Japanese Experience of Environmental Architecture through the Works of Bruno Taut and Antonin Raymond*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” 2007, vol. 6, issue 1, s. 33–40,

za życia Wrighta, dziś jest przypominane i zasila współczesną zachodnią fascynację Japonią²⁴, a także zainteresowanie Japończyków zachodnią recepcją ich architektury²⁵.

Wpływ architektury japońskiej na europejski modernizm międzywojenny

Stosunek architektury Ruchu Nowoczesnego (Mouvement Moderne) do architektury Japonii był ambiwalentny. Z jednej strony faworyzowanie uniwersalnej architektury plastycznie opracowanych (najczęściej w betonie) brył grających w świetle odbiegało od japońskiej tradycji, z drugiej – powściągliwa, funkcjonalna architektura pałacu Katsura korespondowała z modernistycznym poszukiwaniem pustki, prostoty i elastyczności wnętrza. Modernistyczna interpretacja tradycji japońskiej, utrwalona w modelu pałacu Katsura, kształtowała fascynację japońską architekturą niemal do końca XX w. Potwierdza ją znane stwierdzenie Charlesa Jencksa o „naturalnej nowoczesności” japońskiej tradycyjnej architektury²⁶. W istocie rozwijane przez modernizm standaryzacja, elastyczność planu, modułowość, uwypuklenie konstrukcji, asymetria i lekkie podniesienie domu na słupach, znane były w Japonii od 400 lat i chętnie stosowane w modernizmie²⁷.

Wpływ tradycyjnej architektury japońskiej na modernizm europejski można wskazać w ogólnych ideach modernizmu, które wyłaniały się w latach 30. XX w. jako uniwersalne, oraz w indywidualnych twórczych fascynacjach. Jest on wyraźnie dostrzegalny w architekturze twórców skandynawskich: Erika Gunnara Asplunda, Alvara Aalto i Aino Aalto²⁸.

<https://doi.org/10.3130/jaabe.6.33> oraz J.M. Cabeza-Lainez, *Lighting features in Japanese traditional architecture*, [w:] *Lessons from Vernacular Architecture*, eds. W. Weber, S. Yannas, Earthscan from Routledge, London – New York [cop. 2014], s. 143–154.

²⁴ Zob. *Encounters and positions...*, *op. cit.*

²⁵ Na temat architektury i idei organicznej Wrighta pisze wielokrotnie Kuma, np.: *idem, L'architecture naturelle*, transl. C. Cadou, Ch. Kawarada, Arléa, Paris 2020; *idem, Studies in Organic. Kengo Kuma & Associates*, transl. from the Jap. by H. Watanabe, TOTO, Tokyo 2009. Zob. też: *Encounters and positions...*, *op. cit.*

²⁶ „Aby Zachód stał się nowoczesny, architekci musieli dokonać przeglądu wszystkich jego konstruktywnych tradycji, podczas gdy Japonia była już nowoczesna”, Ch. Jencks, *Late Modern Architecture*, Academy Editions, London 1980, s. 98 cyt. za: S.-J.A. Liotta, *Patterns, Japanese Spatial Culture, Nature, and Generative Design* [w:] *Patterns and Layering...* *op. cit.*, s. 10. Tłum. B.S.

²⁷ Zob. Kim Hyon-Sob, *Cross-Current Contribution: A Study on East Asian Influence on Modern Architecture in Europe*, „Architectural Research” 2009, vol. 11, no. 2, s. 9–18, <https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO200917338765105.pdf> [dostęp: 6.06.2022].

²⁸ Zob. I. Rincón-Borrego, R. Rodríguez-Llera, *Nordic Memories of the East. Tetsuro Yoshida and the myth of traditional Japanese house in Erik Gunnar Asplund, Aino Aalto and Alvar Aalto*, „VLC Arquitectura” 2022, vol. 9, no. 1, s. 27–48, <https://doi.org/10.4995/vlc.2022.15603>. Autorzy tej pracy wskazują znaczenie architekta Tetsurō Yoshidy i jego książki *Das Japanische Wohnhaus* (1935) na fascynację skandynawskich i niemieckich architektów tradycyjnym domem japońskim. Oprócz państwa Aaltów i Asplunda fascynacji tej ulegali: Norwegowie Arne Korsmo i Sverre Fehn,

Wpływ idei modernistycznych na Japonię

Od lat 20. XX w. tradycyjna architektura japońska zaczynała ulegać przemianom pod wpływem zachodnich wzorów modernistycznych. Materiały, techniki, wynalazki (np. elektryczność), zachodnie tradycje i style historyczne, zwłaszcza klasycystyczne, kojarzone były w Japonii z postępem i imperializmem, znacząco wpływając na zespolenie idei modernistycznych i nacjonalistycznych. Jednak już w latach 30. wyłonił się w Japonii nurt kontestujący bezkrytyczną modernizację i hołdowanie wzorcom zachodnim, a zachwalający powrót do rodzimej tradycji²⁹. Nurt ten znalazł wyraz w eseju Junichirō Tanizakiego *Pochwała cienia* (1933). Ostatecznie lata międzywojenne rozpoczęły pogłębiający się dualizm w architekturze Japonii: podążanie za zmianami cywilizacyjnymi przy jednoczesnym poczuciu odrębności i wartości własnej tradycji.

Po II wojnie światowej nastąpiła gwałtowna modernizacja i rozbudowa miast kierowana przez japońskich architektów kształconych na wzorach zachodnich, zgodnie z zachodnimi kryteriami architektonicznymi. Nowoczesna architektura budowana była na podstawie uniwersalnych modernistycznych wzorów i technologii, z dominacją betonu i żelbetu, czyli materiałów obcych miejscowym tradycjom budowlanym. Zwłaszcza w dużych miastach rozpowszechniano technologie wykorzystujące żelbet, a lokalne materiały przegrywały konkurencję z tańszymi budulcami dostarczanymi z Zachodu. Skutkowało to stopniowym zanikaniem japońskiej estetyki „pochwały cienia” zachwalanej przez Tanizakiego, ściśle powiązanej nie tylko z upodobaniem Japończyków do ograniczonego, pochodnego światła we wnętrzach, ale także do światła zmiękzonego przez tradycyjne japońskie materiały (lokalne drewno, papier *washi*) oraz elementy domu (maty, werandy w typie *engawa*, ażurowe przepierzenia w typie przesuwnej ścianki *shōji*, ażurowe przesłony w typie *shitomi*) i, w pewnym sensie, przez rzemieślniczą obróbkę. Zwrócił na to uwagę Kengo Kuma, gdy zauważył, że estetyka pochwały cienia znika w Japonii, odkąd dominującą siłą jej architektury stały się betonowe budynki w stylu zachodnim³⁰. Stwierdzenie to jest odkrywcze, gdyż wskazuje, że istotą pochwały cienia jest miękkość światła, a nie samo jego ograniczenie. Bezkrytyczne stosowanie betonowej architektury Kuma uważa za arogancję wobec japońskiego środowiska naturalnego,

Duńczycy Jørn Utzon, Halldor Gunnløgsson, Vilhelm Wohlert, Jørgen Bo, a także Hans Scharoun, Hugo Häring, Richard Neutra.

²⁹ W latach 1933–1936 w Japonii przebywał Bruno Taut, którego zachwyciła tradycja japońska, reprezentowana przez pałac Katsura. Dał on temu wyraz w swych tekstach, m.in.: *The Rediscovery of Japanese Beauty*, za: W.J. Tyler, *Modanizumu: Modernist Fiction from Japan, 1913–1938*, University of Hawaii Press, Honolulu 2008, s. 47. Zob. też: J.-M. Cabeza Lainez, J.R. Jimenez Verdejo, *op. cit.*, s. 33–40.

³⁰ Na podstawie odpowiedzi Kengo Kuma udzielonych na pytania autorki za pośrednictwem Marcina Sapety. Archiwum autorki.

skutkującą katastroficznymi następstwami trzęsień ziemi i tsunami (jak katastrofa 11 marca 2011 r.)³¹.

Zatem japońska fascynacja Zachodem, rozpoczęta od restauracji Meiji, ukierunkowana na modernizm w okresie międzywojennym, przetrwała się w konfrontację rodzimej i obcej architektury, trwającą tam do dziś. W konfrontacji tej obecnie uczestniczą awangardowe japońskie idee i realizacje, odkrywające wartość i celowość lokalnych tradycji budowlanych w połączeniu z najnowszymi technologiami, w kontekście szerszych, globalnych potrzeb, zwłaszcza potrzeby odporności na rozmaite katastrofy. Powrót do tradycji oznacza dla japońskich architektów powrót do symbiozy architektury i natury.

Zainteresowanie architekturą japońską po II wojnie światowej

Za pewien wyznacznik zainteresowania Zachodu architekturą japońską można uznać przyznanie Nagrody Pritzкера³² ośmiorgu przedstawicielom Japonii na czterdziestu czterech laureatów. Są to: Kenzō Tange (1987), Fumihiko Maki (1993), Tadao Andō (1995), Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa (2010), Toyo Itō (2013), Shigeru Ban (2014) oraz Arata Isozaki (2019). Właściwie przegląd ten potwierdza obserwację, że w XX w. Zachód docenił przede wszystkim dialog twórczy architektury japońskiej z modernizmem, owocujący radykalizmem oraz sublimacją idei i zasad modernistycznych: poetycką czystością przestrzenną wewnątrz i geometrii, radykalnym ujęciem pustki, czystością płaszczyzn, powściągliwością formy. Zainteresowaniem cieszyło się szukanie apoteozy i amplifikacji idei modernistycznej w architekturze japońskiej wolnej od tradycyjnych zachodnich ograniczeń³³, ale jednocześnie wciąż mitologizowanej. Dopiero od lat 90. XX w. większe zainteresowanie Zachodu zaczyna ją budzić japońskie kryteria, czyli japoński kulturowy i filozoficzny kontekst projektowania, np. pozytywne wartościowanie tymczasowości architektury, przemijalności i kruchości stosowanych materiałów (tradycja *wabi-sabi*), ich wymienności w strukturach architektonicznych, stawianie procesu budowania ponad skończone dzieło/pomnik oraz czerpanie z lokalnych materiałów i technik budowlanych, co w Japonii ma wyraz w lekkich, ażurowych strukturach odpornych na niekorzystne działanie przyrody nie ze względu na ich szczelność, lecz raczej dzięki ich nieszczelności.

³¹ K. Kuma, *Preface*, [w:] K. Frampton, *Kengo Kuma: Complete Works*, transl. from the Jap. by H. Watanabe (main text) and M. Inaba (captions), Thames & Hudson, London 2012, s. 6–9.

³² Nagroda Pritzкера przyznawana jest od 1979 r.

³³ Zob. N. Fernández. Villalobos, *Japón y Occidente. Encuentros y Desencuentros Tras La Segunda Posguerra / Japan and the west. Agreements and disagreements after the second war*, „Proyecto, Progreso, Arquitectura” 2015, no. 13, s. 58–73, <https://doi.org/10.12795/ppa.2015.13.04>, gdzie przedstawiono wpływ japońskiej architektury na twórczość Alison i Petera Smithsonów, związki Archigramu i Grupy 10 z metabilistami.

Współczesna fascynacja architekturą Japonii współbrzmi z równoległymi tendencjami kulturowymi i projektowymi na Zachodzie. Wcześniej zainteresowanie to w większym stopniu opierało się na zachodnich kryteriach wartościowania architektury (zwłaszcza na potrzeby potwierdzenia, testowania zasad modernizmu w aspekcie formalnym i funkcjonalnym) niż obecnie. Współczesna fascynacja architekturą Japonii jest o tyle nowa, o ile nowa jest dziś sytuacja wyczerpania kulturowych tradycji Zachodu³⁴, wzorów modernistycznych i postmodernistycznych. W tym specyficznym kontekście architektki i badacze architektury wskazują wzory kształtowane przez eksperymentujące biura japońskie.

Współczesna fascynacja Japonią

Współczesna fascynacja architekturą Japonii dotyczy przede wszystkim jej nowej eksperymentalnej architektury, która, choć zakorzeniona w japońskiej kulturze i światopoglądzie, wykorzystuje najnowsze technologie w projektowaniu i realizacji architektury. Jej wyróżniającą się cechą jest twórcze podejmowanie wyzwań środowiskowych i ekologicznych. Raczej tylko chronologicznie współczesna fascynacja nową architekturą japońską może być postrzegana w ciągłości z japonizmem i innymi rozwijanymi w XX w. wpływami Japonii na Zachód. Odbiega ona od zainteresowania Zachodu twórczością Japończyków tworzących w duchu modernizmu i postmodernizmu, jak Kenzō Tange, Fumihiko Maki, Yoshio Taniguchi, Tadao Andō.

Nowe spojrzenie Zachodu na japońską architekturę rozpoczyna się w latach 90. XX w. od zainteresowania realizacjami Shigeru Bana i jego z natury japońską skłonnością do stawiania tymczasowości nad trwałość i lekkość nad ciężar, wrażliwością na pałace potrzeby architektoniczne oraz z bezpretensjonalną zdolnością budowania z materiałów uważanych na Zachodzie za prowizoryczne (np. z tub papierowych)³⁵. Rodząca się wtedy nowa fascynacja architekturą japońską opierała się na innowacyjności materiałowej i technologicznej (w odniesieniu do tradycji Zachodu), ale zarazem miała silny japoński kontekst kulturowy, światopoglądowy i filozoficzny.

W konsekwencji obecne zainteresowanie architekturą japońską ma inne przejawy niż te charakterystyczne dla japonizmu i architektury trzech pierwszych kwartałów XX w. Tym razem architektki z Europy i Ameryki kierują uwagę na

³⁴ Zob. K. Wilkoszewska, *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska...*, *op. cit.*, s. 7.

³⁵ W humanitarnych, nietrwałych (tymczasowych), modułowych projektach Bana Julija Naskova wskazuje tradycyjne cechy japońskiej kultury (*Nihonjinron*) i zarazem cechy architektury zrównoważonego rozwoju. J. Naskova, *Shigeru Ban's humanitarian architecture sustainable design practice inspired by Japanese tradition*, A-DEWS 2015: Design Engineering in the Context of Asia – Asian Design Engineering Workshop, Proceedings, s. 140–145, <http://www.scopus.com/inward/record.url?partnerID=HzOxMe3b&scp=84976288331&origin=inward> [dostęp: 6.06.2022].

Japonię, by znaleźć tam krytyczną reinterpretację architektury Zachodu, zwłaszcza tej modernistycznej. Od japońskich architektów oczekuje się nowego, nieznanego w zachodnich praktykach sposobu odczytania potencjału miejsca, oryginalnych metod projektowania. Zachód oczekuje idei wykraczających poza jego tradycje, zwłaszcza tradycje dwudziestowieczne. Być może tymi oczekiwaniami można tłumaczyć międzynarodowe uznanie dla japońskich architektów oraz zwiększającą się liczbę ich realizacji w Europie i Ameryce, w tym tych prestiżowych, zajmujących istotne miejsce w kulturze swych regionów i wyznaczaniu nowych kierunków. Oczekiwania budzą zwłaszcza japońskie eksperymenty budowania w charakterze miejsca, innowacyjne i nieoczywiste, oparte na symbiozie z naturą miejsca, rozumianą nie tylko jako krajobraz, ale także jako jego ukryta, niewidoczna struktura³⁶.

Tym razem w centrum zainteresowania leżą światopoglądowe, kulturowe i filozoficzne konteksty projektowania. Krystyna Wilkoszewska wskazuje, że przyczyny współczesnej fascynacji Zachodu Japonią są wspólne dla obszaru filozofii i architektury, bowiem dotyczą koncepcji przestrzeni, która jest kluczowa dla obu tych dyscyplin nauki³⁷. Mocne filozoficzne i światopoglądowe tło odróżnia współczesną fascynację Japonią od japonizmu i równoległych do niego inspiracji, mających przede wszystkim tło estetyczne³⁸. W aspekcie filozoficznym głównym powodem dzisiejszego zainteresowania Japonią jest rozpowszechniające się w kulturze ponowoczesnej Zachodu, a od wieków istniejące w Japonii, utożsamianie przestrzeni „z rozciągłością materii”, a ludzkiej aktywności budowania z przemieszczaniem fragmentów materii, wprowadzaniem materii gęstszej w rzadszą, a także „porcjowanie przestrzeni poprzez tworzenie rozmaitych **przepierzeń** – w postaci ciężkich i stabilnych murów lub lekkich i przenośnych ścianek czy parawanów”³⁹.

³⁶ Zagadnienie to rozwija Kuma w książce *L'architecture naturelle, op. cit.*

³⁷ W nurcie interdyscyplinarnych poszukiwań Kevin Nute bada zdolność budynku do przecięzania subiektywnego doświadczenia ludzkiej egzystencji na rzecz dzielenia się nim z innymi, posługując się przykładem japońskiego tradycyjnego domu. Pokazuje on jak „tektoniczne praktyki zamykania przestrzeni, ustanowienie sztucznych płaszczyzn podłoża i ekranowanie od wewnątrz mogą skutecznie rozproszyć trzy podstawowe egzystencjalne doświadczenia zwykle [...] ograniczone do indywidualnego ciała ludzkiego: tu, to i teraz”, *idem, Buildings as a Means to Intersubjectivity: Case Studies from Traditional Japanese Architecture*, „The International Journal of the Constructed Environment” 2019, vol. 10, issue 3, s. 1, <https://doi.org/10.18848/2154-8587/CGP/v10i03/1-9>. Tłum. B.S.

³⁸ Wilkoszewska, dostrzegając na początku XXI w. fascynację Zachodu estetyką japońską, dodaje, że „Nie ma ona nic wspólnego z dawniejszą modą na Wschód; estetycy światowej sławy jeżdżą dziś do Japonii, bowiem tam znajdują wzmocnienie swych tez, powstałych w efekcie krytycznej reinterpretacji estetyki europejskiej”, *eadem, Rozważania o pojęciu przestrzeni / Some Reflections upon the Notion of Space*, [w:] *Kierunki. Nowa architektura w Japonii i Polsce. Materiały seminarium / Directions. New Architecture in Japan and Poland. Proceedings of the Seminar*, red. M. Poprawska, M.-A. Urbańska, tłum. z jęz. pol. J. Juruś, tłum. z jęz. ang. M.A. Urbańska, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2005, s. 103.

³⁹ *Ibidem*.

W aspekcie filozoficznym Wilkoszewska wyodrębnia trzy pojęcia związane z kategorią przestrzeni, które występują zarówno w tradycyjnej architekturze japońskiej, jak i we współczesnej myśli filozoficznej Zachodu. Są to: kontekstualność, przejścia, powierzchniowość. W tradycji japońskiej architektura nie jest wartościowana w aspekcie autonomiczności (kiedy jawi się jako pomnik na tle), lecz w aspekcie relacji ze środowiskiem.

Budowla nie jest już projektowana jako obiekt sam w sobie spełniający wymogi formy i funkcji, lecz jako część powiązana siecią relacji, gdzie najważniejsze okazują się nie granice, lecz przejścia. Jeśli przepierzenia mają kształt murów, przejścia wymagają siły forsującej przeszkodę i przywołują na myśl ingerencję czy agresję. Jeśli przepierzenia mają charakter mobilnych ścianek lub lekkich parawanów, nie są przeszkodą, lecz zachętą do przejścia, nie są agresją, lecz nawiązaniem kontaktu. [...] Mówi się, że japońscy architekci nigdy nie koncentrują się na samej budowli, lecz zawsze biorą pod uwagę czynniki takie, jak: klimat, krajobraz, prądy energii, kolory itp. Budowla wprowadzana jest w relacyjną sieć tych wszystkich sił⁴⁰.

Kontekstualność architektury, oznaczającą jej ujęcie w sieci relacji środowiskowych, może być nazwana relacyjnością architektury. Jest to pojęcie łączące dziś ekologię, architekturę, filozofię i nauki o środowisku. Przywołuje ono istotne dla tych obszarów współczesne odchodzenie od antropocentryzmu w stronę pojmowania środowiska jako systemu wzajemnych relacji, bez dominującej roli człowieka, który znajduje się w sieci tych relacji. Wilkoszewska podkreśla, „że to, do czego dochodzi myśl europejska w wyniku krytyki kartezjanizmu, obecne jest od dawna w kulturze japońskiej, gdzie człowiek definiowany jest w relacji do innych, w wyjściu poza siebie”. Naturalna relacyjność japońskiej przestrzeni sprawia, że dzisiaj „architektura, by być doskonałą, musi mieć w sobie coś z «japońskiego charakteru»”⁴¹.

Z relacyjnością łączy się specyficznie „miękkie” traktowanie granic budowli, tak aby osłabiać jej wyodrębnienie w otoczeniu i kontrast z nim, a wzmacniać efekt wzajemnego przenikania i zazębiana się. W tradycyjnej japońskiej architekturze miękkość wiąże się z haptycznym doznaniem drewna, papieru, traw, oraz z efektami światła zmiękczonego przez rozmaite architektoniczne filtry. Jej przeciwieństwem jest twardość światła przechodzącego przez przezroczyste szkło⁴². Wilkoszewska zauważa, że kategoria miękkości ma także swe odniesienie w filozofii współczesnej, gdzie w obrębie krytyki kartezjanizmu propaguje się podmiot relacyjnie miękki, czyli podatny na otoczenie, a współczesna myśl feministyczna i duchowość kobieca, określana jako miękka (*soft*), ma swoje znaczące miejsce w tradycji japońskiej.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 103, 105.

⁴¹ *Ibidem*, s. 105.

⁴² Zob. J. Tanizaki, *op. cit.*

Konsekwencją postrzegania architektury i urbanistyki jako relacji jest nowe znaczenie przejść (rozumianych metaforycznie w filozofii i dosłownie w architekturze). Aby relacja mogła nastąpić, musi zaistnieć komunikowanie się dwóch obszarów za pomocą przejść. Przestrzenne w tradycyjnej architekturze japońskiej przejścia nie są postrzegane jako podrzędne wobec obszarów, które komunikują, lecz nabierają autonomizacji, są przestrzeniami w znaczeniu japońskiego słowa *ma*⁴³. Ching Yu Chang pisze o charakterystycznej dla Japończyków percepcji przestrzeni, w której następuje jej specyficzne łączenie z przedmiotami, które ona otacza, np. z kolumną lub kamieniem.

W centralnych kolumnach świątyni Ise postrzega się przestrzeń otaczającą kolumny, które tworzą ją niemalże optycznie. Wykraczanie poza fizyczny wymiar ujawnia się także w japońskim ogrodzie, w jego charakterystycznym tworzącym szereg układzie kamieni. Ten, kto patrzy, widzi kamienie, lecz ten, kto postrzega, widzi przestrzenie pomiędzy kamieniami, które nazwane są *ma* i tworzą przestrzenny wzór całego ogrodu. Obserwator łącząc ze sobą te przestrzenie poznaje przestrzenną koncepcję projektanta ogrodu, podobnie jak zwiedzający, który w religijny sposób odbiera przestrzeń świątyni czy miejsca kultu poprzez sekwencyjne wzory, w jakich się one przejawiają⁴⁴.

Przejście dotyczy też przestrzeni między wnętrzem a zewnątrz. Cechą wyróżniającą tradycyjny japoński dom jest „brak wyraźnych granic między wnętrzem a zewnątrz. Stąd powstaje potrzeba stworzenia pośredniego obszaru, który ma na celu przyjęcie natury i działanie jako strefa połączenia między wnętrzem a zewnątrz. Strefa pośrednia składa się z trzech głównych elementów: reprezentacyjnego holu wejściowego, werandy, ścian przesuwnych”⁴⁵. Przestrzenne przejścia relacyjnej japońskiej architektury odnoszą się do przejściowości wnętrza, przystosowywanych w mobilnym japońskim domu za pomocą ruchomych ścianek do bieżących potrzeb mieszkańców, które, same w sobie, można w tym kontekście traktować jako przejściowe. Tę naturalną dla japońskiej architektury cechę Wilkoszewska odnajduje we współczesnej myśli filozoficznej Zachodu, w której widać rozpad kategorii całości, faworyzowanie fragmentaryzacji i pluralizacji.

Także kategoria powierzchniowości jest istotna zarówno dla architektury japońskiej, jak i współczesnej myśli filozoficznej. W obu tych obszarach oznacza „procesy nieskrywania”, brak hierarchii, zanik centrum i peryferii, rozciągnięcie przestrzeni „nieskończenie w dwóch kierunkach: skąd wychodzi i dokąd

⁴³ Zob. N. Jackson, *op. cit.*, gdzie wskazano przykłady japońskiej idei przestrzeni *ma* w architekturze Zachodu.

⁴⁴ Ching-Yu Chang, *Japońskie pojęcie przestrzeni*, tłum. z ang. D. Juruś, [w:] *Estetyka japońska...*, *op. cit.*, s. 206–207.

⁴⁵ E. Garda, M. Mangosio, L. Pastore, *Learning from the past: the lesson of the Japanese house*, „WIT Transactions on the Built Environment” 2017, vol. 171, s. 278, <https://doi.org/10.2495/STR170241>. Tłum. B.S.

powraca”⁴⁶. Heinrich Engel zauważa, że japoński dom „to zbiór przestrzeni o tej samej wartości. Nie istnieje żadne fizyczne akcentowanie przestrzeni, które wskazywałoby jakiś kierunek lub ośiową tendencję. Nie ma także kulminacji, w której przejawiałby się początek lub koniec. Tak więc przejście z jednego pomieszczenia do drugiego to przejście pomiędzy równymi przestrzeniami [...]”⁴⁷. W tej kompozycji pomieszczenia pozbawione hierarchii, ale też stykające się z werandą jako przestrzenią swoistego korytarza, obiegającego dom dookoła, są na powierzchni⁴⁸. W tym ujęciu akcentowanie powierzchniowości łączy się nie tyle z powierzchnią przegród, co z pozbawionym głębi i środka układem przestrzennym wnętrza architektonicznego i urbanistycznego. Brak centrum, dominant tworzących hierarchię oraz brak ukierunkowania i głębi sprawia, że każde wnętrze jest niejako na powierzchni, czyli na krawędzi domu z zewnętrznym środowiskiem. Pozycja na powierzchni opisuje więc relację architektury wobec jej otoczenia/środowiska, a powierzchniowość układu przestrzennego stawia człowieka na granicy architektury i jej otoczenia, dając mu możliwość doświadczania architektury jako części środowiska⁴⁹.

Wskazane cechy/kategorie współczesnej filozofii i architektury: relacyjność, przejścia/przejściowość i powierzchniowość, mogą być punktem wyjścia w analizie przejawów i przyczyn obecnej fascynacji Zachodu nową architekturą japońską. Przyjmując, że architektura jest świadectwem światopoglądu epoki⁵⁰, fascynacja ta wychodzi poza ramy architektury, rzucając światło na współczesną kulturę Zachodu i jej poszukiwania.

Cechy architektury Kengo Kuma, które mogą być fascynujące dla Zachodu

W praktyce i teorii architektonicznej Kengo Kuma dostrzec można badawczy i twórczy stosunek do kategorii relacyjności, przejść i powierzchniowości

⁴⁶ Ching-Yu Chang, *op. cit.*, s. 210.

⁴⁷ H. Engel, *The Japanese House. A tradition for contemporary architecture*, Charle E. Tuttle Co., Tokio 1964, s. 249, za: *ibidem*.

⁴⁸ Wilkoszewska komentuje ten opis następująco: „Wyzwolone z hierarchicznych całościowych porządków fragmenty, rozłożone «obok siebie» na płaskiej powierzchni, równoprawne i równoważne, wchodzą w zmienne sieci relacji. Powstaje swoista kultura powierzchni”, *eadem*, *Rozważania o...*, *op. cit.*, s. 107.

⁴⁹ Wilkoszewska dodaje, że „Może swoistego rodzaju rekompensatą utraconej głębi są dzisiaj miejsca puste, zostawione w przestrzeni jako miejsca znaczeń potencjalnych, jako posmak tajemnicy? [...] Takie rozumienie miejsc pustych od dawna istnieje w estetyce japońskiej, w której doskonala całość, dopełnienie, jest czymś wręcz wulgarnym”, *ibidem*, s. 107, 109.

⁵⁰ Zob. S. Giedion, *Czas, przestrzeń, architektura: narodziny nowej tradycji*, tłum. z jedenaste-go wyd. uzup. przez autora J. Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968.

architektury, które należą do japońskiej tradycji budowlanej⁵¹. W ujęciu Kuma kategorie te przyjmują specyficzną postać. Relacyjność odnosi się tu do kontekstu rozumianego jako środowisko obejmujące niepoliczalne i niehierarchiczne wpływy (jest to wyraźne odniesienie do filozofii Gillesa Deleuze'a, którą Kuma przywołuje w swoich tekstach). Nie jest to więc kontekstualność w rozumieniu zachodniej praktyki projektowej, opierająca się na odniesieniach do wybranych i hierarchicznie traktowanych wpływów otoczenia (np. wysokości, materiałów budowlanych czy kąta spadku dachu sąsiednich budynków). Wyrazem wyłaniającej się nowej kontekstualności, rozumianej jako sieć relacji, w twórczości Kuma jest idea tworzenia architektury w charakterze miejsca⁵². Projektowanie w tym charakterze widać w japońskich projektach Kuma z pierwszej dekady XXI w., np. w: Muzeum Hiroshigeo Ando w Bato (2000) (il. 1), Muzeum Kamienia w Nasu (2000), Muzeum Historii Nasu (2000) (il. 2–4), parkingu przy dworcu kolejowym w Takasaki (2001) (il. 5), Chokkura Plaza w Takanezawa (2006) w połączeniu z JR Hoshakujji Station (2008), projekcie rozbudowy Muzeum Nezu i kawiarni Nezu Cafe w Tokio (2009)⁵³. Jednak także późniejsze, japońskie i zachodnie, realizacje powstają w rezultacie środowiskowych relacji, uwzględniających miejscowe aktywności mieszkańców, miejskie przepływy i ruchy ludzi, lokalne, zanikające współcześnie tradycje, uwarunkowania komunikacyjne, nasłonecznienie odmienne z różnych stron budowli itp. Przykładami późniejszych relacyjnych projektów Kuma są: budynek The Exchange w Sydney (2019), Muzeum Sztuki Nowoczesnej Odunpazari w Eskişehir w Turcji (2019) czy Muzeum Sztuki Ludowej przy Chińskiej Akademii Sztuki w Hangzhou (2015)⁵⁴.

Równie mocno wybrzmiewają w architekturze Kuma zjawiska przejść i powierzchniowości, które jawią się razem jako konsekwencja postrzegania architektury w sieci relacji. Ich architektonicznym wyrazem są struktury i warstwy rozrzedzone (w postrzeganiu nieuzbrojonego ludzkiego oka), ażurowe, przepuszczalne dla środowiska (powietrza, widoku, światła, odgłosów, czasem także

⁵¹ Kengo Kuma wyjaśnia swoją ideę projektowania architektury w licznych publikacjach, m.in. w książkach: *idem, Anti-Object: the dissolution and disintegration of architecture*, transl. from the Jap. by H. Watanabe, Architectural Association, London 2008; *idem, Materials, Structures, Details*, Birkhäuser – Publishers for Architecture, Basel [cop. 2004].

⁵² Zob. *idem, Architektura w charakterze miejsca stanie się normą XXI wieku / Architecture Making Maximum Use of the Character of the Land will be the Norm in the Twenty-first Century*, [w:] *Kierunki. Nowa architektura...*, *op. cit.*, s. 148–171.

⁵³ Zob. B. Stec, *Materialność jako relacja. Działalności architektoniczne Kengo Kuma*, „Autoportret” 2015, nr 1(48), s. 36–44 oraz *eadem, Architektura jak czarka dobrej herbaty / Architecture Like a Bowl of Good Tea*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 47–74.

⁵⁴ Zob. K. Kuma, *Projekty, realizacje / Projects, Realizations*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał...*, *op. cit.*, s. 77–147.



Il.1. Muzeum Hiroshige Ando w Bato (2000). Fot. autorka



Il. 2. Muzeum Historii Nasu (2000). Fot. autorka



Il. 3. Muzeum Historii Nasu (2000). Fot. autorka



Il. 4. Muzeum Historii Nasu (2000). Fot. autorka



Il. 5. Parking przy dworcu kolejowym w Takasaki (2001). Fot. autorka

zapachów, wody, informacji, pogody, zdarzeń itd.). W tym nurcie, od końca lat 90. XX w. do dziś, Kuma konsekwentnie realizuje ideę architektury jako wymiennej, synergicznej relacji ze środowiskiem, a przez to architektury podobnej do nieautonomicznego organizmu, który żyje dzięki wymianie materii ze swoim otoczeniem. Na podobnej zasadzie nieautonomiczności, czyli wysokiej współzależności ze swym środowiskiem, opiera się nowa specyficzna idea architektury organicznej w ujęciu Kuma. Jej wyrazem formalnym i sposobem urzeczywistnienia jest architektura powstała ze współzależności między wzorami i warstwami⁵⁵. Jej opracowanie Kuma postrzega jako początek rewolucji architektonicznej i projektowej nie tylko w Japonii, lecz także w skali międzynarodowej, ze względu na jej efektywność, modułowość, możliwość posługiwania się komputerowymi metodami projektowania i budowania oraz prefabrykacją, ekonomikę, możliwość realizacji idei przenikania ze środowiskiem i nieinwazyjności. Kuma, doceniając rewolucyjne znaczenie japońskiej sztuki dla zachodniego wzornictwa u schyłku XIX i w pierwszych dekadach XX w., zauważa jednak, że „[...] nie istniały wówczas pomysły na łączenie wzorów i nawarstwień”⁵⁶. Obecnie zaistniały

⁵⁵ Wynikiem badań naukowych nad architektonicznym potencjałem wzorów, struktur i warstw, prowadzonych w laboratorium Kuma na Uniwersytecie Tokijskim jest książka Salvatora-Johna A. Liotty i Matteo Belfiorego *Patterns and Layering...*, *op. cit.*, przedstawiająca zależności między płaskim wzorem a trójwymiarową warstwą architektoniczną o potencjale układu nośnego dla całej budowli.

⁵⁶ K. Kuma, *Foreword*, *op. cit.*, s. 5. Tłum. B.S.

kulturowe i techniczne warunki, by rozwijać potencjał wynikający z powiązań między wzorami a warstwami w metodologię projektowania opartą na metodologiach konstrukcyjnych (według Kумы są one kluczem poszukiwanego połączenia między wzorami a warstwami architektonicznymi). „Badania konstrukcyjne XX w. usiłowały wykroczyć poza ramy słupów i belek. Dzisiejsza analiza pozwala nam wyobrazić sobie stabilne struktury nośne osiągnięte przez akumulację delikatnych elementów, które mają zdolność tworzenia różnorodnych wzorów jednocześnie spełniając funkcje konstrukcyjne”⁵⁷.

W projektowaniu architektury jako układu warstw tworzonych na podstawie wzorów widać ideę jej projektowania jako wymiennej relacji, posługującej się przejściami i powierzchniowością (układami bez hierarchii i centrum, opartymi o odpowiednie manipulacje trójwymiarowej struktury tak, by stanowiła ona przegrody architektury). Co zaskakujące dla tradycji Zachodu, w japońskiej praktyce projektowej testowane wzory odnoszą się do istoty natury, jej niedostrzegalnej duchowej strony. Jak podają badacze, w Japonii wzory nie są stylistycznym ornamentem i nie wynikają z naśladowania lub stylizacji natury, nie są nawet znakiem natury, lecz oddają jej istotę. Zatem posługiwanie się wzorami jest dla Japończyków odnoszeniem się do niewidzialnego dla człowieka wprost, ale odczuwalnego porządku, zasady⁵⁸. W tym kontekście metoda projektowania na podstawie warstwowania wynikającego z analizy wzorów jest propozycją łączenia natury, kultury i technologii. Przynosi to nowe argumenty, tłumaczące przyczyny współczesnej fascynacji Zachodu architekturą Japonii.

Dzięki obecnej zmianie paradygmatu – próbie syntezy natury, kultury i technologii – możliwe jest ponowne przemyślenie zarówno znaczenia, jak i roli, jaką wzory mogą odgrywać jako diagramy organizacji przestrzennej i elementy generatywne projektu. Obecnie wraca zainteresowanie opracowaniem architektury, będącej w stanie ponownie zrównoważyć siły ekonomiczne i społeczne oraz połączyć przestrzeń za pomocą różnych urządzeń przestrzennych, takich jak techniki nakładania warstw. W związku z tym nawarstwianie – jako technika artykulacji przestrzeni – sprzężone z wzorami, ujawnia duże możliwości tworzenia architektury bardziej odpowiadającej naszym czasom⁵⁹.

Jeśli współczesność przynosi poczucie niepewności i zagrożenia wynikające ze zmian klimatycznych, japońska architektura, od wieków kształtowana w konfrontacji z siłami żywiołów, „[...] może odgrywać decydującą rolę w proponowaniu alternatywnych rozwiązań kryzysowych”⁶⁰.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Wzory istniały oczywiście także w zachodniej tradycji, jednak w ujęciu stylów i przeobrażeń stylistycznych nabrały przede wszystkim znaczenia ornamentów, podczas gdy w Japonii mają one znaczenie kulturowe i filozoficzne. Różnice między Zachodem a Japonią nie dotyczą więc formy wzorów, lecz ich znaczenia.

⁵⁹ S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, *Background, op. cit.*, s. 6. Tłum. B.S.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 7. Tłum. B.S.

SANAA: architektura przenikania wnętrza z zewnątrz, regularności z nieregularnością geometrii, figury i tła

Inaczej kategorię relacyjności środowiskowych, przejść i powierzchniowości realizuje architektura Kazuyo Sejmy i Ryue Nishizawy z biura SANAA. W ich japońskich i zachodnich realizacjach nie widać współczesnych odniesień do japońskiej architektury regionalnej (np. drewnianych lekkich ścianek, przepierzeń oraz ekranów z drewna i papieru *washi*, rozłożystych dachów) ani do tradycyjnych wzorów czy warstwowania, a jednak jest to architektura przeniknięta japońskim ujęciem przestrzeni. W realizacjach tych dominują przeszklone ściany zewnętrzne, najczęściej przezroczyste, które radykalnie niwelują granicę między wnętrzem a zewnątrz architektury. W doświadczeniu wzrokowym daje to efekt częściowego zanikania ścian zewnętrznych i zarazem artykulacji kształtu stropu (pełnego) i podłogi. Kształt ten, stanowiący podstawę bryły, jest w realizacjach SANAA szczególnie estetycznie wystudiowany i przeniknięty japońskim duchem asymetrii, brakiem geometrycznej regularności i perfekcji przy jednoczesnym faworyzowaniu miękkości i zanikających granic formy. W O-Museum w Nagano (1999) bryłę stanowi delikatnie wygięta forma, kojarząca się z lekko zdeformowanym wydłużonym „prawie prostopadłością”; w pawilonie kawiarni w parku Koga w Ibaragi (1998) kształt bryły jest prostopadłościenny, ale dzięki radykalnie przeszklonym ścianom artykułowane są swobodnie stojące we wnętrzu białe słupki podpierające prostokątny dach; w Muzeum Sztuki Współczesnej XXI wieku w Kanazawa (2004) kształt bryły jest w obrysie kołem, ale dzięki radykalnie przeszklonej wygiętej ścianie bocznej podkreślone są swobodnie umieszczone wewnątrz rozmaite pomieszczenia ekspozycyjne (prostokątne, koliste, owalne, zamknięte od góry, otwarte od góry itp.)⁶¹; w centrum edukacyjnym Rolex Learning Center w Lozannie (2010) kształt bryły jest w obrysie prostokątny, lecz przestrzennie stanowi krzywoliniowo wygięte warstwy żelbetu podziurawione nieregularnymi owalami. W rezultacie tych dyspozycji przestrzennych formy balansują na granicy geometrycznej regularności i nieregularności, spistości i swobody⁶², przy czym regularność form jest słabsza i stanowi tło podkreślające dominującą tu swobodę i nieregularność form lub istnieje tylko w domyśle jako abstrakcyjny model (lekkie, ledwo zauważalne gołym okiem zmiękczenia kształtów odsyłają w pierwszych skojarzeniach do regularnej geometrii jako do ich doskonałych wzorów).

Przykładem subtelnej nieregularności (zmiękczenia geometrii) jest forma budynku dystrybucji towarów Vitry w Weil am Rhein (2013). W rzucie jest ona owalem powstałym z delikatnie zdeformowanego koła. Wraz z przewiązką

⁶¹ Zob. Y. Hasegawa, *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, SANAA*, trad. M. Archetti, M. Biagi, Mondadori Electa, Milano 2005.

⁶² Zob. J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, oprac. B. Lisowski, wyd. 2 uzupełn., Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1973.

łączącą budynek z fabryką rzut ten może się kojarzyć z kształtem wiśni z ogonkiem. Wyrazistym przykładem gry swobody i nieregularności z porządkiem i regularnością jest kompleks architektoniczny Muzeum Luwr w Lens (2012). Układ tworzy pięć delikatnie stykających się ze sobą brył o kształtach prawie prostopadłościennych, lecz w istocie i przy uważnym spojrzeniu – nieregularnych. Kształty te budzą skojarzenie z miętko ugiętymi prostopadłościanami oraz lekko zniekształconymi walcami wewnątrz, czyli mimochodem odwołują do domniemanych wzorów regularnej geometrii. W każdym z tych przypadków estetyka SANAA stanowi kwintesencję japońskiej estetyki decentracji i niedoskonałości geometrycznej, realizowanej na podstawie najnowszych technologii. Dzięki temu architektoniczne kształty mają pewien rys form organicznych, nie naśladując ich jednak bezpośrednio. Delikatność zmiękczeń i deformacji jest tu decydująca i koresponduje z estetyką japońskiego rękodziela (np. naczyń ceramicznych, dla których tak istotne jest delikatne zniekształcenie kolistego kształtu). W japońskiej tradycji kształty perfekcyjne uważane są za skończone, a przez to martwe, gdyż kształty żywych organizmów nie są nigdy ukończone i ulegają nieustannej zmianie. Niedoskonałość geometryczna wyraża tę naturalną zmienność. Podobnie swoboda uformowania struktur i kompozycji architektonicznych nawiązuje do struktur naturalnych (np. lasu) i dzięki temu realizuje ważny rys ich organiczności. Te cechy architektury SANAA odbiegają od dominującej na Zachodzie tradycji poszukiwania doskonałości formy za pomocą geometrycznej regularności kształtów, brył, proporcji, symetrii i osi kompozycyjnych, oraz odpowiedniej wyrazistości figury na tle.

W architekturze SANAA radykalne połączenie wnętrza z zewnątrz wskazuje na wysoki stopień relacyjności środowiskowej. Swobodna kompozycja układu przestrzenno-funkcjonalnego akcentuje zasadę fragmentacji i braku hierarchicznej kierunkowości. Na przykład układ pomieszczeń ekspozycyjnych w Muzeum Sztuki Współczesnej XXI wieku ma przypominać swobodną kompozycję malowniczego miasteczka, w którego urbanistycznym labiryncie człowiek z przyjemnością gubi orientację, zwalniając się z obowiązku zwiedzenia wszystkiego (co jest typowe w dydaktycznym podejściu do zwiedzania)⁶³. Swobodny układ, postrzegany zawsze we fragmencie i nietworzący w umyśle człowieka całości, może przypominać serfowanie w Internecie, który sam w sobie stanowi niehierarchiczną sieć powiązań i przyzwyczajają człowieka do fragmentarycznego poznawania rzeczywistości. W układzie bez środka i bez głębi poszczególne pomieszczenia znajdują się na powierzchni, a przejścia między nimi są pomieszczeniami o równorzędnym znaczeniu lub stanowią formalnie „muśnięcia”, jak w przypadku łączników między bryłami Muzeum Luwr w Lens.

Fascynacja Zachodu twórczością SANAA może opierać się przede wszystkim na wartościach estetycznych, odbiegających od zachodnich tradycji. Jednak może mieć też głębsze podstawy w poszukiwaniu architektury wchodzącej

⁶³ Y. Hasegawa, *op. cit.*, s. 17.

w nowe harmonijne powiązania ze środowiskiem, które manifestuje się nieregularnością (przebiegłą, instynktowną, podtrzymującą życie). Możliwe też, że fascynacja asymetrią i decentracją kompozycji wynika ze współczesnej perspektywy postrzegania świata, w której Zachód przestaje stanowić centrum odniesień kulturowych i traci podstawy do wyrażania swej tożsamości w doskonałych, dominujących w otoczeniu symetrycznych, spoiwych formach geometrycznych⁶⁴. Realizacje SANAA mogą też przekonywać do radykalnej subtelności i delikatności formy jako skutecznego sposobu osiągnięcia relacji ze środowiskiem.

Architektura jako środowisko w idei i realizacjach Jun'yi Ishigamiego

Specyficzną realizację kategorii relacyjności środowiskowej, przejść i powierzchniowości przynosi architektura Jun'yi Ishigamiego, budząca wzrastające zainteresowanie Zachodu. Jego wyrazem było entuzjastyczne przyjęcie paryskiej wystawy Ishigamiego „Freeing Architecture”, pokazanej w Fondation Cartier w Paryżu w 2018 r. Wystawie towarzyszyły wykłady, w których Ishigami omawiał swe japońskie i europejskie realizacje.

Wystąpienie Ishigamiego na Biennale Architektury w Wenecji w 2008 r. nosiło tytuł „Extreme Nature. Landscape of Ambiguous Spaces?” i obejmowało ekspozycję w Pawilonie Japońskim (arch. Takamasa Yoshizaki, 1955) na terenie Giardini. Wówczas Ishigami opróżnił wnętrze pawilonu, pokazując jego architekturę i przestrzenność, a własną interwencję we wnętrzu ograniczył do delikatnych rysunków ołówkiem na ścianach. Pokazywały one rozmaite ujęcia wnętrz, elewacji, planów oraz sytuacji architektonicznych zbudowanych z tworzywa roślinnego i przyrodniczego. Zasadniczą częścią tej ekspozycji były szklarnie wybudowane w rzeczywistej skali wokół pawilonu. Posadzono w nich rośliny egzotyczne, wymagające specyficznych szklarniowych warunków. W tym samym roku Ishigami zrealizował w Japonii pawilon uniwersytecki KAIT, w którym delikatnie osłonił szkłem otwartą widokowo z wszystkich boków przestrzeń laboratoryjną. Powierzchnia 2000 m² podparta jest tu przez 305 słupków o różnych prostokątnych przekrojach. „Zaczęliśmy od studiów z modelem. W kolejnym etapie sfotografowaliśmy wybraną makietę z góry i przerysowaliśmy ją jako plan. [...] Podczas tego etapu stworzyliśmy wspólnie z programistą osobny, całkowicie nowy program na potrzeby tego projektu”⁶⁵. Program ten służył nie tylko do obliczeń konstrukcyjnych, ale także do manipulacji ustawieniem i przekrojami filarów w ten sposób, by tworzyły one w przestrzeni wnętrza odpowiednie zagęszczenia i rozrzedzenia, dające efekt architektonicznie zorganizowanego lasu. Jak twierdzi sam Ishigami: „Chciałem zrobić coś, co nie jest w żaden sposób ograniczone,

⁶⁴ Zob. J. Żórawski, *op. cit.*

⁶⁵ A. Kowalczyk, *Bez ścian. Rozmowa z... Junya Ishigami autorem ekspozycji w pawilonie japońskim* „Architektura i Biznes” 2008, nr 11, s. 71.

będąc jednocześnie kontynuacją tego, co na zewnątrz, a poszczególne miejsca i ich nastrój są łatwo rozpoznawalne. [...] Każdy słup wnosi wkład w wygląd całości. Jeśli przyjrzy się uważnie, będziesz w stanie wyodrębnić różnego rodzaju przestrzenie. Jest droga, jest półotwarta «polanka» spotkań, są także małe «kieszonki» do pracy w pojedynkę. [...] Praktycznie każda z powstałych przestrzeni, dzięki różnorodności tych kierunków posiada różną głębię widoczności⁶⁶. Uzyskanie wyrazistej atmosfery i przestrzennej organizacji lasu za pomocą architektonicznych elementów wskazuje na inspirację naturą nie tyle jako pojedynczym organizmem, co całym systemem lub strukturą środowiska naturalnego. W tym przypadku „japońskość” projektów opiera się na wrażliwości związanej z lokalnymi uwarunkowaniami naturalnymi i ich architektonicznym potencjałem oraz wykorzystaniem inspiracji z naturalnych zjawisk i struktur: przyrodniczych, geologicznych, powietrznych, wodnych (las, pole ryżowe, deszcz, mgła). Z tych powodów architekturę Ishigamiego można nazwać architekturą sztucznego środowiska, nierzadko zbudowanego z przyrodniczego tworzywa.

Ideę architektury wykorzystującej strukturę środowiska przyrodniczego przedstawia realizacja House with Plants we wschodniej Japonii (2010–2012). Dom ma formę sześcienną zbudowaną z osłonowej ściany o grubości 15 mm, osadzonej w cienkiej metalowej ramie. Ta zewnętrzna osłona wyposażona jest w szerokie otwarcia (okna i drzwi). W jej obrębie zachowana jest naturalna podłoga z ziemi, w której rosną rośliny (mające tu wystarczająco dużo światła). „Na parterze zaaranżowano różne przestrzenie z prostym wyposażeniem, roślinnością i architekturą, tworzącymi razem elementy wewnętrznego krajobrazu domowego. Podłoga z ziemi nawiązuje do tradycyjnego japońskiego domu *doma* – glinianej jamy przeznaczonej na gotowanie i konserwowanie jedzenia⁶⁷ oraz do idei wyrażonej terminem *niwa*, dotyczącej ogrodu przy domu, jako przestrzeni odwracającej binarną opozycję wnętrza i zewnątrz. Inna przestrzeń mieszkalna znajduje się na piętrze, tylko częściowo przekrywającym parter i dostępnym z drabiny. Poziom ten zawieszony jest nad roślinami.

Europejską realizacją idei architektury wykorzystującej strukturę środowiska jest Park Groot Vijversburg Visitor Center w Tytsjerk w północnej Holandii (2012–2017). Ze względu na wartość historyczną parku trudno było znaleźć odpowiednie miejsce na rozbudowę istniejącej w nim zabytkowej willi. W związku z tym Ishigami postawił sobie za cel „zachowanie elementów istniejącego środowiska, takich jak zieleń, położenie drzew, kształt oczka wodnego, itp., i po prostu odwzorował istniejącą ścieżkę spacerową, zarysowując na niej budynek⁶⁸. Ściana ze szkła strukturalnego umieszczona została w linii krawędzi ścieżki, rozwidlającej się na trzy odcinki. W miejscu połączenia trzech przeszklonych korytarzy znajduje się rozległa przestrzeń przeznaczona na

⁶⁶ *Ibidem*, s. 70–71.

⁶⁷ K. Ota, H.U. Obrist, *Junya Ishigami*, Koenig Books, London [cop. 2019], s. 46. Tłum. B.S.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 64.

foyer (przyjmowanie gości). Trójczłonowy budynek jest częściowo zagłębiony w ziemi, dzięki czemu z wnętrza eksponowane są: widok parku po bokach, sufit z jasnego betonu, cokoły biegnące po łukach ścian i posadzka. Natomiast w widoku z zewnątrz ściana szkła dołem znika w trawie, a górą ograniczona jest wijącą się wśród drzew warstwą dachu. W tym przypadku architektura wykorzystuje strukturę naturalnych parkowych ścieżek. Wejście do jednego z przeszklonych korytarzy sąsiaduje z willą, stanowiąc jej przedłużenie. Granice budynku osadzonego na ścieżkach wizualnie zanikają w krajobrazie.

Ideę architektury wykorzystującej strukturę środowiska ilustruje też realizowany od 2014 r. w Kopenhadze projekt House of Peace. Ishigami tłumaczy, że ideą jest zbudowanie czegoś, co mogłoby zręcznie wykraczać poza intencje architekta, podobnie jak wykracza poza nie krajobraz, nad którym architekt nie ma całkowitej kontroli. Projekt stanowi konstrukcję posadowioną na palach w dnie morza przy brzegu. Miętko uformowana z białego tworzywa osłona przypomina kształtem chmurę. Wnętrze posiada warstwę wody morskiej nad płytko zanurzonym dnem. Woda z wnętrza i zewnątrz łączy się za pomocą ruchomych szklanych przegród, otwieranych lub zamykanych w zależności od pory roku, dnia i pogody. Otwarcia umieszczone są nisko, dzięki czemu światło słoneczne w ciągu roku w różnym zakresie wnika do wnętrza, odbija się od dna i od powierzchni wody oraz przenika przez warstwę wody. Te zjawiska powodują różne efekty odbić na zakrzywionych powierzchniach sufitu oraz pozwalają w pewnym zakresie zarządzać ogrzewaniem i chłodzeniem wnętrza. „Od lata do jesieni światło słoneczne powoli ogrzewa morską wodę w środku. Zimą dobrze podgrzana morska woda delikatnie ociepla wnętrze. Latem struktura jest otwierana, umożliwiając przepływ orzeźwiającej bryzy i fal. [...] Światło zmienia powierzchnię wody, przestrzeń, w zależności od pory dnia i pory roku”⁶⁹.

Ekstremalna śmiałość Ishigamiego w przekraczaniu granic między tym co kulturowe i naturalne, sztuczne i naturalne, zewnętrzne i wewnętrzne prawdopodobnie ma u podstaw japońską tradycję symbiozy kultury z naturą oraz zwyczaj tworzenia sztucznego krajobrazu i sztucznego środowiska w oparciu o tworzywo roślinne i przyrodnicze. Nie bez znaczenia dla tej „uwolnionej architektury” jest także, w kontekście Zachodu, brak odniesień do klasycznych wzorów.

Tworzenie architektury jako sztucznego środowiska jest specyficzną odmianą architektury relacyjnej środowiskowo, mającej w tym przypadku za wzór struktury naturalne. Wykorzystanie ich jako modelu sprawia, że tradycyjna hierarchizacja przestrzeni architektonicznej przestaje funkcjonować, gdyż każdy fragment jej struktury jest jednakowo ważny dla całości. Powierzchniowość jest tu wynikiem budowania w obszarze granicznym między wnętrzem a zewnątrz, przyrodą a nie przyrodą, naturą a kulturą.

⁶⁹ J. Ishigami, *Freeing Architecture*, [exhibition catalogue], 4th edition, LIXIL Publishing – Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Tokyo – Paris 2020, s. 205, 207. Tłum. B.S.

Podsumowanie

Zarówno wcześniej, jak i współcześnie zachodnia fascynacja architekturą japońską stanowi jej specyficzną interpretację i translację, które są związane z aktualnym stanem kultury Zachodu. Obecnie narastająca fala zainteresowania Japonią łączy się z pewnym wyczerpaniem w obszarze europejsko-amerykańskich tradycji kulturowych, w tym z wyczerpaniem tendencji architektonicznych opartych na zachodniej klasycznej tradycji oraz kolejnych odmianach modernizmu i postmodernizmu. Współczesne zainteresowanie architekturą Japonii nie odnosi się już do jej malowniczości i egzotyki reprezentowanej przez sanktuarium Nikko ani do prostoty i naturalnej redukcyjności przestrzennej pałacu Katsura, lecz dotyczy przede wszystkim współczesnych eksperymentalnych idei i realizacji Japończyków, wyrosłych z radykalnej, choć różnie traktowanej symbiozy architektury i natury miejsca. „Obecny światowy kryzys skłania nas wszystkich do poszukiwania alternatywnych rozwiązań. Podczas gdy architektura w XX w. skupiała się na funkcji i formie, obecna debata architektoniczna zajmuje się bardziej relacjami, granicami i energiami”⁷⁰. Dla Zachodu interesujące są dziś cechy architektury japońskiej korespondujące z poszukiwanym na Zachodzie nowym paradygmatem architektury. Są to:

- zdolność łączenia w architekturze lokalnych tradycji budowlanych z najnowszymi technologiami i nowym podejściem człowieka do środowiska;
- specyficzne japońskie ujęcie przestrzeni i miejsca, akcentowanie trzech cech przestrzeni architektonicznej: relacyjności, przejściowości (przestrzennych przejść między poszczególnymi obszarami/pomieszczeniami), powierzchniowości (także w sensie braku hierarchizacji elementów w układach kompozycyjnych); cechy te korespondują ze współczesną zachodnią myślą filozoficzną;
- pozytywne wartościowanie tymczasowych, lekkich konstrukcji, miękkości granic i przenikania architektury ze środowiskiem jej miejsca;
- procesy i metody budowania architektury jako części środowiska (obejmującego nie tylko przyrodę, ale, jak ma to miejsce od dawna w japońskiej tradycji, także kulturę i technologię);
- projektowanie – na podstawie najnowszych technologii i tworzyw – kształtów inspirowanych strukturami środowiska przyrodniczego, a w konsekwencji odbiegających od form utrwalonych w tradycji klasycznej i modernistycznej, opartych na dostępnych w ich zasięgu i czasie technologiach.

Fascynacja ta daje podstawę do wprowadzania na Zachodzie nie tyle imitacji japońskich rozwiązań, co idei zakorzenienia architektury w naturę miejsca, opracowywanej przez nowe japońskie biura z nieznaną na Zachodzie radykalnością,

⁷⁰ S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, *Background, op. cit.*, s. 6. Tłum. B.S.

wolnością twórczą, ale i subtelnością. Interesujące są nie tyle konkretne rezultaty, co procesy i metody projektowe.

W aspekcie współczesnej zachodniej myśli filozoficznej japońska architektura jest dziś interesująca ze względu na jej „naturalną” relacyjność, wielorako rozumianą przejściowość (także w sensie tymczasowości, zdolności do adaptacji, zacierania kontrastu z otoczeniem, otwarcia, zdolności do wymiany elementów), powierzchniowość (brak hierarchicznej kompozycji, preferowanie układów asymetrycznych, nieszczelnych, otwartych na środowisko miejsca oraz ścian o strukturach ażurowych, umożliwiających wymiennność elementów budowlanych, a tym samym odporność architektury na utratę wartości użytkowych pod wpływem starzenia się i siły żywiołów, itp.).

Nasuwa się refleksja, że fascynacja Zachodu japońską architekturą, traktowana jako jej interpretacja, odznaczająca się zwykle pewną powierzchownością wobec rzeczywistego zjawiska, narasta dziś w związku z wysokim stopniem powierzchowności kultury. W tej sytuacji łatwiej jest wcielać elementy obcej kultury bez jej całkowitego wchłaniania, czyli bez zmiany własnej tożsamości. Podobną zdolność Japonia wykształciła wcześniej jako kraj peryferyjny wobec Państwa Środka, dlatego teraz może stanowić wzór w tym zakresie.

[...] Zachód oczekuje, że narody Wschodu zmienią jego orientację, odkrywając różne idee, wartości i koncepcje. [...]. Podczas gdy kultura zachodnia charakteryzuje się myśleniem binarnym i dychotomicznym, japońska jest mieszkanką różnych wpływów i myślenia inkluzywnego. Być może najbardziej wyjątkową rzeczą, jaką Japonia może zaoferować reszcie świata, jest kultura integracji: umiejętność uczenia się od różnych kultur bez poddawania im swojej własnej. [...] Japonia zawsze powraca do własnej kultury, stworzonej z symbiozy i integracji⁷¹.

Najbardziej obiecujące w poszukiwaniu nowego paradygmatu architektury Zachodu jest zainteresowanie współczesną japońską zdolnością zakorzenienia architektury w naturę miejsca, obejmującą nie tylko krajobraz, ale także szeroko rozumiane środowisko. Eksperymentujący Japończycy pomagają odkrywać lokalne uwarunkowania środowiskowe w nieoczywistych zakresach jako źródło procesów projektowania.

Bibliografia

- Adam H., Hubert D., Kothe S., *Architecture in Japan: Perceptions, developments and interconnections*, [w:] *Encounters and positions: architecture in Japan*, eds. S. Kohte, H. Adam, D. Hubert, Birkhäuser, Basel 2017, s. 6–17.
- Blake P., *Frank Lloyd Wright – architektura i przestrzeń*, tłum. J. Mach, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- Bognar B., *Architectural Guide. Japan*, 3rd edition, DOM Publishers, Berlin [cop. 2013].

⁷¹ *Ibidem*.

- Cabeza-Lainez J.M., *Lighting features in Japanese traditional architecture*, [w:] *Lessons from Vernacular Architecture*, eds. W. Weber, S. Yannas, Earthscan from Routledge, London – New York [cop. 2014], s. 143–154.
- Cabeza Lainez J.M., Jimenez Verdejo J.R., *The Japanese Experience of Environmental Architecture through the Works of Bruno Taut and Antonin Raymond*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” 2007, vol. 6, issue 1, s. 33–40, <https://doi.org/10.3130/jaabe.6.33>.
- Chang Ch.-Y., *Japońskie pojęcie przestrzeni*, tłum. z ang. D. Juruś, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2001], s. 205–215.
- Chang Ch.-Y., *Ogólne pojęcie piękna*, tłum. z ang. B. Romanowicz, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2001], s. 62–70.
- Chicago International Exposition of 1893: Ho-o-Den (Phoenix Palace)*, National Diet Library, Japan, <https://www.ndl.go.jp/exposition/e/s1/1893-1.html> [dostęp: 1.10.2022].
- Cluzel J.-S., *European influence in Japanese architecture (1860–1930)*, transl. by A. Gharibian, Encyclopédie d’histoire numérique de l’Europe, 22.06.2020, <https://ehne.fr/en/node/12387> [dostęp: 6.06.2022].
- Encounters and positions: architecture in Japan*, eds. S. Kohte, H. Adam, D. Hubert, Birkhäuser, Basel 2017.
- Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2001].
- Fernández Villalobos N., *Japón y Occidente. Encuentros y Desencuentros Tras La Segunda Posguerra / Japan and the west. Agreements and disagreements after the second war*, „Proyecto, Progreso, Arquitectura” 2015, No. 13, s. 58–73, <https://doi.org/10.12795/ppa.2015.i13.04>.
- Garda E., Mangosio M., Pastore L., *Learning from the past: the lesson of the Japanese house*, „WIT Transactions on the Built Environment” 2017, vol. 171, s. 275–284, <https://doi.org/10.2495/STR170241>.
- Giedion S., *Czas, przestrzeń, architektura: narodziny nowej tradycji*, tłum. z jedenastego wyd. uzup. przez autora J. Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968.
- Gössel P., Leuthäuser G., *Architektura XX wieku*, t. 1, tłum. K. Frankowska (t. 1), M. Kucwicz (noty), Taschen – TMC ART, Köln – [Warszawa] [cop. 2010].
- Hasegawa Y., *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa, SANAA*, trad. M. Archetti, M. Biagi, Mondadori Electa, Milano 2005.
- Ishigami J., *Another Nature*, Harvard University, Cambridge [cop. 2015].
- Ishigami J., *Freeing Architecture*, [exhibition catalogue], 4th edition, LIXIL Publishing – Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, Tokyo – Paris 2020.
- Jackson N., *Japan and the West: an Architectural Dialogue*, Lund Humphries, London 2019.
- Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021.

- Kim Hyon-Sob, *Cross-Current Contribution: A Study on East Asian Influence on Modern Architecture in Europe*, „Architectural Research” 2009, vol. 11, no. 2, s. 9–18, <https://www.koreascience.or.kr/article/JAKO200917338765105.pdf> [dostęp: 6.06.2022].
- Kowalczyk A., *Bez ścian. Rozmowa z... Junya Ishigami autorem ekspozycji w pawilonie japońskim*, „Architektura i Biznes” 2008, nr 11, s. 66–71.
- Król A., *Japonizm* [hasło], [w:] *Kolekcja. Muzeum Manggha od A do Z*, red. A. Król, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha Kraków 2014, s. 41–42.
- Kuma K., *Afterword*, [w:] Ph. Jodido, *Kuma: Complete Works 1988–Today*, Taschen, London 2021, s. 18.
- Kuma K., *Anti-Object: the dissolution and disintegration of architecture*, transl. from the Jap. by H. Watanabe, Architectural Association, London 2008.
- Kuma K., *Architektura w charakterze miejsca stanie się normą XXI wieku / Architecture Making Maximum Use of the Character of the Land will be the Norm in the Twenty-first Century*, [w:] *Kierunki – Nowa architektura w Japonii i Polsce. Materiały seminarium / Directions – New Architecture in Japan and Poland. Proceedings of the Seminar*, red. M. Poprawska, M.A. Urbańska, tłum. z jęz. pol. J. Juruś, tłum. z jęz. ang. M.A. Urbańska, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2005, s. 148–171.
- Kuma K., *Foreword*, [w:] *Patterns and Layering: Japanese spatial Culture Nature and Architecture*, eds. S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, Gestalten, Berlin 2012, s. 4–5, https://www.academia.edu/43155803/Patterns_and_Layering_Japanese_Spatial_Culture_Nature_and_Architecture_A_journey_in_the_activities_of_Kengo_Kuma_Lab_at_the_University_of_Tokyo [dostęp: 13.04.2022].
- Kuma K., *L'architecture naturelle*, transl. C. Cadou, Ch. Kawarada, Arléa, Paris 2020.
- Kuma K., *Materials, Structures, Details*, Birkhäuser – Publishers for Architecture, Basel [cop. 2004].
- Kuma K., *Preface*, [w:] K. Frampton, *Kengo Kuma: complete Works*, transl. from the Jap. by H. Watanabe (main text) and M. Inaba (captions), Thames & Hudson, London 2012, s. 6–9.
- Kuma K., *Projekty, realizacje / Projects, Realizations*, [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Material. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 77–147.
- Kuma K., *Studies in Organic. Kengo Kuma & Associates*, transl. from the Jap. by H. Watanabe, TOTO, Tokyo 2009.
- Liotta S.-J.A., *Patterns, Japanese Spatial Culture, Nature, and Generative Design*, [w:] *Patterns and Layering: Japanese spatial Culture Nature and Architecture*, eds. S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, Gestalten, Berlin 2012, s. 8–51, https://www.academia.edu/43155803/Patterns_and_Layering_Japanese_Spatial_Culture_Nature_and_Architecture_A_journey_in_the_activities_of_Kengo_Kuma_Lab_at_the_University_of_Tokyo [dostęp: 13.04.2022].
- Liotta S.-J.A., Belfiore M., *Background*, [w:] *Patterns and Layering: Japanese spatial Culture Nature and Architecture*, eds. S.-J.A. Liotta, M. Belfiore, Gestalten, Berlin 2012, s. 6–7, <https://www.academia.edu/43155803/>

- Patterns_and_Layering_Japanese_Spatial_Culture_Nature_and_Architecture_A_journey_in_the_activities_of_Kengo_Kuma_Lab_at_the_University_of_Tokyo [dostęp: 13.04.2022].
- Lipszyc H., *Wstęp*, [w:] *Japonią zauroczeni / Charmed by Japan*, zdj. A. Bujak, tłum. z ang. Cz. Miłosz, il. A. Wajda, wiersz W. Szymborska, Kwadrat, Kraków [cop. 2002], s. 7.
- Naskova J., *Shigeru Ban's humanitarian architecture sustainable design practice inspired by Japanese tradition*, A-DEWS 2015: Design Engineering in the Context of Asia, Asian Design Engineering Workshop, Proceedings, s. 140–145, <http://www.scopus.com/inward/record.url?partnerID=HzOxMe3b&scop=84976288331&origin=inward> [dostęp: 6.06.2022].
- Norberg-Schulz Ch., *Znaczenie w architekturze Zachodu*, tłum. B. Gadomska, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999.
- Nute K., *Buildings as a Means to Intersubjectivity: Case Studies from Traditional Japanese Architecture*, „The International Journal of the Constructed Environment” 2019, vol. 10, issue 3, s. 1–9, <https://doi.org/10.18848/2154-8587/CGP/v10i03/1-9>.
- Nute K., *Changing Interpretations of Otherness in English-Language Accounts of Japanese Architecture*, „Journal of Asian Architecture and Building Engineering” 2019, vol. 18, issue 5, s. 479–493, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13467581.2019.1681999> [dostęp: 6.06.2022].
- Nute K., *Space, Time, and Japanese Architecture: The Birth of a New Temporal Tradition*, „The International Journal of Architectonic, Spatial, and Environmental Design” 2019, vol. 13, issue 3, s. 51–63, <https://doi.org/10.18848/2325-1662/CGP/v13i03/51-63>.
- Ota K., Obrist H.U., *Junya Ishigami*, Koenig Books, London [cop. 2019].
- Rincón-Borrego I., Rodríguez-Llera R., *Nordic Memories of the East. Tetsuro Yoshida and the myth of traditional Japanese house in Erik Gunnar Asplund, Aino Aalto and Alvar Aalto*, „VLC Arquitectura” 2022, vol. 9, no. 1, s. 27–48, <https://doi.org/10.4995/vlc.2022.15603>.
- Stec B., *Architektura jak czarka dobrej herbaty / Architecture Like a Bowl of Good Tea* [w:] *Kengo Kuma. Eksperyment. Materiał. Architektura / Kengo Kuma. Experimenting with Materials*, [katalog wystawy], red. K. Ingarden, tłum. z pol. i z ang. J. Juruś, tłum. z ang. E. Kanigowska-Gedroyć, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2021, s. 47–74.
- Stec B., *Materiałność jako relacja. Działania architektoniczne Kengo Kuma*, „Autoportret” 2015, nr 1(48), s. 36–44.
- Tagsold Ch., *Cultural translation: Japanese architecture between East and West*, [w:] *Encounters and positions: architecture in Japan*, eds. S. Kohte, H. Adam, D. Hubert, Birkhäuser, Basel 2017, s. 206–213.
- Tanizaki J., *Pochwała cienia*, wstęp i tłum. z jap. H. Lipszyc, Karakter, Kraków 2016.
- Trzeciak P., *Przygody architektury XX wieku*, wyd. 2, Nasza Księgarnia, Warszawa 1976.
- Tyler W.J., *Modanizumu: Modernist Fiction from Japan, 1913–1938*, University of Hawaii Press, Honolulu 2008.
- Wilkoszewska K., *Estetyka japońska. Wprowadzenie*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków [cop. 2001], s. 7–12.

Wilkoszewska K., *Rozważania o pojęciu przestrzeni / Some Reflections upon the Notion of Space*, [w:] *Kierunki. Nowa architektura w Japonii i Polsce. Materiały seminarium / Directions. New Architecture in Japan and Poland. Proceedings of the Seminar*, red. M. Poprawska, M.-A Urbańska, tłum. z jęz. pol. J. Juruś, tłum. z jęz. ang. M.A. Urbańska, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2005, s. 100–109.

Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, oprac. B. Lisowski, wyd. 2 uzup., Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1973.