

ARCHITECTURE

ARCHITEKTURA

KRZYSZTOF INGARDEN

Prof. DSc PhD Eng. Arch.

Andrzej Frycz Modrzewski Kraków University
Faculty of Architecture and Fine Arts
e-mail: k.ingarden@icloud.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6330-654X>

KATARZYNA BANASIK-PETRI

PhD Eng. Arch., university professor

Andrzej Frycz Modrzewski Kraków University
Faculty of Architecture and Fine Arts
e-mail: kpetri@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2375-920X>

ARATA ISOZAKI: PROBLEMS CONCERNING THE CLASSIFICATION AND PERIODIZATION OF HIS ARCHITECTURE

ARATA ISOZAKI: PROBLEMATYKA KLASYFIKACJI I PERIODYZACJI TWÓRCZOŚCI ARCHITEKTONICZNEJ

ABSTRACT

Arata Isozaki, an outstanding Japanese architect, passed away at the end of 2022. His death prompts reflection on his projects and theoretical legacy. The aim of this article is to provide a profile of the architect's achievements. It is also an attempt to consider issues concerning the periodization and classification of his output. A thorough reading and interpretation of Isozaki's work goes beyond the scope of this paper, due to the huge thematic scope of the architect's legacy. The ambiguous and poetic language of Arata Isozaki's architecture evolved over six decades. The architect himself described his work as the architecture of constant change. The authors would like this article to serve as an introduction to the problem of the classification of Arata Isozaki's architecture on the basis of selected bibliography.

Keywords: Postmodern architecture, Japanese architecture, Arata Isozaki

STRESZCZENIE

Pod koniec 2022 roku zmarł Arata Isozaki, wybitny architekt japoński. Jego śmierć skłania do zastanowienia się nad jego zrealizowanymi dziełami i spuścizną teoretyczną w postaci projektów teoretycznych i bogatego dorobku pisarskiego. Celem niniejszego artykułu jest zarysowanie sylwetki twórczej i wprowadzenie w problematykę periodyzacji i klasyfikacji dorobku architekta. Właściwe odczytanie i interpretacja twórczości Isozakiego, z racji ogromnego zakresu tematycznego prac architekta, wykracza poza ramy artykułu. Wieloznaczny i poetycki język architektury Araty Isozakiego ewoluował w ciągu sześciu dekad. Sam architekt określał swoją twórczość jako architekturę ciągłej zmiany. W niniejszym artykule autorzy pragną wstępnie przedstawić problematykę klasyfikacji architektury Araty Isozakiego w oparciu o wybrane pozycje bibliograficzne.

Słowa kluczowe: architektura postmodernistyczna, japońska architektura, Arata Isozaki



1. INTRODUCTION — ARATA ISOZAKI 1931–2022

Arata Isozaki passed away at the age of 91 in Naha, Okinawa, on 28 December 2022. He belonged to a world-class, elite group of architects and was the recipient of numerous awards for his outstanding contributions to the field of architecture. He was an honorary member of the American Institute of Architects, the Royal Institute of British Architects, a Knight of the Order of Arts and Letters in France, and a laureate of the Pritzker Prize. In 1994, he was honoured with the Commander's Cross of the Order of Merit of the Republic of Poland by President Lech Wałęsa for his design of the Manggha Japanese Art and Technology Museum in Kraków. The project was his gift to the Kyoto–Kraków Foundation of Andrzej Wajda and Krystyna Zachwatowicz.

Isozaki was born in 1931 in Oita on the island of Kyushu, Japan. He studied architecture at the University of Tokyo from 1949 to 1954 and worked in Professor Kenzō Tange's URTEC studio from 1954 to 1963, where he was his most talented student. He participated in the winning competition for the expansion of Skopje and was involved in a visionary project for the expansion of Tokyo in the Tokyo Bay area. In 1963, he established his own firm, the Arata Isozaki Atelier, becoming independent from his mentor. However, his collaboration with Tange continued for the next ten years, including his role as the leading architect for the Osaka EXPO 1970 project. Isozaki's early works included buildings in Fukuoka and his hometown, Oita. A turning point in his career came in the 1970s with projects like the Gunma Museum of Modern Art (1971–1974) and the Fukuoka Art Museum (1972–1974). Some of his later Postmodernist projects included the MOCA in Los Angeles (1983–1986), the Tsukuba Centre Building in Tsukuba (1979–1983), and the Art Tower Mito Cultural Centre in Mito (1986–1990). Towards the end of the 1980s, Isozaki moved away from postmodernism and worked more frequently outside Japan, designing projects like the Domus — Casa del Hombre in La Coruña, Spain (1995); the Manggha Japanese Art and Technology Museum in Kraków (1994); the Cultural Center in Shenzhen, China (1997–2003); the CAFA Museum in Beijing (2003–2008); the Qatar National Convention Center in Doha (2004–2011); the Shanghai Symphony Hall in China (2008–2014); and the Hunan Museum in China (2011–2017) (Ingarden, 2022, p. 121).

In Krakow, one of his highly praised works is the Manggha Museum of Japanese Art and Technology (1994), which he designed from 1988 to 1992 at the invitation of the Kyoto–Kraków Foundation of Andrzej Wajda and Krystyna Zachwatowicz. The

Japanese master created a building with an original undulating roof design, aiming for the wave motif inspired by Hokusai's paintings to harmonize with the winding shape of the Vistula River under Wawel Castle, thus connecting two distant cultures: Polish and Japanese. In 1994, in a catalogue prepared for the opening of the Manggha Museum, Isozaki wrote: *just as the Jasiński Collection exceeded the boundaries of Japanese art, this building also transcended the boundaries of Japan and took root in Polish soil. The building, located in such a visible location from the terrace of Wawel Hill, was incorporated into the meanders of the Vistula River to preserve the long-standing genius loci* (Ingarden, 2009, p. 45). Even after three decades, this project is considered an excellent example of integrating modern architectural form into the context of Kraków's historic centre.

Arata Isozaki got to know Poland in the 1970s and had a strong affection for it. The original architecture of the young Japanese was recognized early in his global career by Ryszard Stanisławski, the director of the Museum of Art in Łódź, who presented his works in an exhibition entitled 'Arata Isozaki. Architecture' in 1976. In the late 1980s and early 1990s, Isozaki worked on the Manggha project and visited Kraków multiple times, sketching the old city's streets, views, and details of Wawel Castle, also overseeing the construction several times.¹ On the occasion of the 15th anniversary of its existence in 2009, the Manggha Museum presented an exhibition of Isozaki's sketches and architectural models depicting the history of the building's design concept. This exhibition, complemented by photos of other works by Isozaki, was shown in Ostrava, Brno, and Prague from 2017 to 2019.²

2. THE PROBLEM OF PERIODIZATION AND CLASSIFICATION OF ISOZAKI'S WORK

The death of a world-renowned architect prompts consideration of his legacy and his place in the global development of architecture. This is a significant task that will have to engage architectural historians and theorists. In this paper, the authors aim to provide

¹ In Poland, the architects who collaborated with Arata Isozaki were Krzysztof Ingarden and Jacek Ewý. During 1988–1994, they cooperated on the Manggha Museum project, and in 2008 on the winning, but unbuilt, competition project for the complex of cultural facilities called Mystecyki Arsenal in Kyiv. In 2009, both firms jointly participated in the competition for the Polish History Museum in Warsaw, and in 2007–2015 in the winning competition and construction of the Congress Centre in Kraków.

² The exhibitions were curated by Krzysztof Ingarden and Tadeusz Gorczyka

a preliminary outline of the issue of classifying Arata Isozaki's architecture.

The periodization and classification of Isozaki's work is not easy or straightforward due to the vast thematic scope of his architectural projects, involving numerous intertwined elements. Isozaki himself referred to his work as '**architecture of change**', occurring in periods close to decades. The ambiguous and poetic language of Arata Isozaki's architecture evolved over six decades. In each decade of his career, the architect formulated artistic manifestos that set the perspective for his creative work.

Looking at his architectural accomplishments over a span of sixty years, Isozaki completed 450 projects that spanned the entire world. Half of them were visionary concepts, and the ones that were realized left a lasting impact on global culture, art, and architecture. Isozaki's stylistically diverse architecture is classified differently by researchers. He is commonly perceived as a Postmodernist and sometimes associated with Metabolism, a movement promoted by Kenzō Tange's circle of students. However, in the 1960s, Isozaki declined to join the group, preferring to remain an independent designer who defined his own artistic perspective. His architecture evolved continuously as he sought his own mode of expression, reflecting his unconventional and creative personality. Kiyonori Kikutake, the Metabolist group member and a long-time friend of Isozaki, sarcastically described Isozaki as a chameleon capable of adapting to changing circumstances (Kikutake, quoted in Oshima, 2009, p. 10). Akira Asada, another friend of Isozaki, an architectural critic, and curator, said of him: *Isozaki is an enigma, he constantly changes and it is hard to fathom which version is true. From the ruins to the darkness, we do not know if it is possible to catch him. I said the same thing a long time ago. If someone asks if this person is a Sphinx or an Oedipus, generally speaking, a contemporary artist or architect is like Oedipus, but I would say that Isozaki is a Sphinx. However, I'd say he's a very talkative Sphinx. He challenges the world's secrets and answers, becoming, in general, an independent creator.*³

Hans Hollein, fascinated by Isozaki's versatility and erudition, said: *Isozaki departed on a road to be a world architect from the outset by having the whole world and its culture as base* (Hollein, quoted in Oshima, 2009, p. 13). This quote confirms that Isozaki's creativity was based on the entire wealth of world heritage, and his imagination and creative genius freely moved between cultures.

³ Excerpt from a speech Akira Asada gave on Arata Isozaki's 88th birthday at The Hara Museum ARC in Ikaho, Gunma Pref., filmed on 14 September 2019. Krzysztof Ingarden's archive.

Isozaki's work has been the subject of research by many scholars from historical, aesthetic, and artistic perspectives. Three significant publications have been the focus of the author's attention. The first is Isozaki's own interpretation of his work from the first four decades, prepared for the comprehensive exhibition at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles in 1998, entitled *Arata Isozaki: Architecture 1960–1990*. This interpretation is included in the catalogue book titled *Arata Isozaki, Four decades of architecture*. The second study is an article from 2017 entitled *Reappraising the Visionary Work of Arata Isozaki: Six Decades and Four Phases* by Steffen Lehmann,⁴ expanding the periodization of Isozaki's work by another thirty years. Both of these studies analyse Isozaki's work from the perspective of chronological and evolving stylistic elements. The third critical study, titled *Arata Isozaki*, was authored by Ken Tadashi Oshima⁵ and published in 2009. This publication focuses on classifying the architect's work in terms of design ideas explored throughout his extensive career.

3. DIVISION INTO DECADES (DEVELOPED BY ISOZAKI)

Arata Isozaki divided his work into four ten-year periods, naming them as follows: the 1960s — System, the 1970s — Metaphor, the 1980s — Narrative, and the 1990s — Form (Isozaki, 1998).

The 1960s: System

This period marked a phase of creative exploration and initial attempts to crystallize the young architect's ideas. Starting in 1954, Isozaki worked in Kenzō Tange's firm, an advocate of Modernist architecture rooted in Japanese tradition, as well as an unquestionable authority around whom the generation of Isozaki's peers created the Metabolism Manifesto. Metabolists' ideas raised the young, reality-critical, and rebellious architect's doubts. Isozaki, while trying to find his own creative path, engaged in polemics with both the concepts and architectural visions of his master and the theoretical postulates of the Metabolists, clearly rejecting the term 'theory' in the context of their projects. He systematically began building his own creative path through several important publications in the early 1960s. These includ-

⁴ Stephen Lehmann, b. 1963 in Stuttgart; professor, architect, designer, and academic teacher at many universities worldwide. At the turn of the 1980s and 90s, he worked in the office of Isozaki Atelier in Tokyo. In 1993–1995 he collaborated with Isozaki on the design of two buildings at Potsdamer Platz in Berlin.

⁵ Ken Tadashi Oshima, b. 1965; professor at the Department of Architecture at the University of Washington, teaches the history, theory and design of architecture.

ed *Incubation Process* (1962) and later *Space of Darkness, Process Planning, and Invisible City* (Isozaki, 1998, p. 34). These essays clearly reflect the evolving thought of the architect and its final orientation toward a precise design method based on a 'process'. Isozaki stated that: *Counterpoising invisibility and darkness with highly visible and substantial cities and architecture made my methodology more conceptual and metaphorical. Architectural design is the process of giving concrete form to intangible concepts. In this process it is first necessary to pick out all the things that denote architectural elements; then it is necessary to create a mechanism that will give new meaning to these now neutralized elements. This is the starting point of my architecture.* (Isozaki, 1998, p. 37).

In 1963, after ten years of working with Kenzō Tange, Isozaki embarked on his first project in his own Isozaki Atelier. This project was the Oita Prefectural Library (1962–1966), a robust, Brutalist, concrete building bearing the strong influence of Le Corbusier, Louis I. Kahn, and Kenzō Tange. As the ending point of the 'System' period, Isozaki considered the demo robots Deme and Deku project and the Plaza Festival Hall at Expo'70 in Osaka, to which Kenzō Tange, the general author of the concept, invited him.⁶ This exceptional distinction for a novice designer qualified him to be one of the top young Japanese architects. At the same time, for Isozaki, the project of giant robots and the multimedia arrangement of the Festival Plaza were the final farewell to the spirit of the master's Modernism and the idea of progress expressed by Metabolists who 'celebrated the industrial society' and supported the statement that architecture is a durable consumer object, which contradicted the ephemeral and poetic manner of the young artist (Isozaki, 1998).

The 1970s: Metaphor

The 1970s were a period of dynamic development for Isozaki Atelier. Isozaki executed a series of projects aligned with the new concept of 'metaphorical manner', allowing for free manipulation of forms. He commented on this mannerist approach by saying, *Reduction to the blank and attachment to the Platonic solids constituted my criticism of Modernist architecture. A tendency toward formalism was my political choice for the 1970s, and I organized it into the doctrine that I describe as maniera.* (Isozaki, 1998, p. 73)

Forms were simplified to the minimum required to apply a rigorous compositional principle. Square and circular forms dominated this period, and in three-dimensional space, cubes, cylinders, spheres, and regular tetrahedrons were combined to create a new, orig-

inal quality of architecture. The manner also involved the consistent 'mapping' of the composition layout with a grid of squares. Isozaki's imagination, driven by his fascination with geometry during this period, was also open to new postmodern ideas in Europe and directed his attention toward the analysis of classical architectural patterns from Western history, particularly the works of architects like Andrea Palladio, Étienne-Louis Boullée, and Claude-Nicolas Ledoux. His fascination with basic architectural forms and the consistent construction of multiple three-dimensional compositions gave Isozaki's work a new quality in the context of Japanese architecture. These were bold and avant-garde works, notably different from the traditional Japanese style. The architect humorously referred to his buildings from this period as 'perfect crimes' set within the landscape.

The design of the Fujimi Country Club House in Oita (1973) was particularly noteworthy with its cylindrical roof spiralling in the shape of a question mark over the golf course. The purist reduction of forms was evident in the Gunma Museum of Modern Art (1971–1974), designed in a metaphorical manner, which became a manifesto of avant-garde architecture not only in Japan but also internationally, putting the forty-year-old Isozaki in the spotlight. Playfulness, humour, and a geometric form-driven approach and disregard for context were evident in subsequent projects, such as the Kamioka Town Hall (1975–1978), the Kitakyushu Municipal Museum of Art (1972–1974) in Fukuoka, and more. His work during this time was considered a mature synthesis of formal, functional, and technical deliberations, drawing the attention of the international architectural community.

The 1980s: Narration

Arata Isozaki designated this decade as the 'narrative' period. From his perspective during the 1980s, Isozaki considered his aggressive critique of modernism as consistent, justified, and the only right approach. During this period, he also criticized architectural contextualism and questioned the attention given to the uniqueness of place and traditional elements that architecture should refer to, particularly disavowing this approach concerning Japanese cities.⁷ This constructive negation led him to formulate a new anti-contextualist design doctrine. He stated: *in my opinion, finding reliable urban contexts in Japan constitutes*

⁶ The invited architects also included: Uzo Nishiyama, Fumihiko Maki, Noboru Kawazoe, Koji Kamiya and Noriaki Kurokawa.

⁷ Many urban planners and architects criticized architecture in the 1960s and 70s in Japan due to the loss of contextual credibility, the chaos of development and the temporary nature caused by the rapid development of industry and economy. An example is the Kamioka Town Hall building, entirely alienated from its surroundings, or the Tsukuba Center Building (1983).

a major difficulty. I therefore believe that new buildings should stimulate the creation of new contexts in their surroundings. This is why my buildings assume either an aggressive or a defensive posture in relation to their settings. In other words, my doctrine of *maniera* is anti-contextualist. My buildings are expected to generate discord with their settings. Suddenly a town hall that looks like a spaceship seems to have floated down into what had been a peaceful town. One of my buildings suggests a great whale swirling about at the base of a traditional castle. Another looks like a grounded sailing vessel. These and my bright red walls cutting through a pastoral setting are all alien elements that throw their environments into confusion (Isozaki, 1998, pp. 113–114).

Architecture became provocative and a means to challenge the disintegration and deconstruction of traditional forms in Japanese society and culture following Japan's defeat in the Second World War. A prime example of these ideas was the project for the Tsukuba Centre Building in Tsukuba (1979–1983), which was a meticulously crafted collage of Western architectural forms that aimed to create a metaphor for disintegration, emptiness, and the lack of a centre. Isozaki defines his project as an attempt to *deconstruct Western elements by means of Japanese elements* (Isozaki, 1998, p. 114). This statement encapsulates the essence of his approach to this building, for which he also used the term *ironically schizophrenic eclecticism*. A mosaic of history combined with the present, modernist elements with works from the architect's past is distinctly visible here. The principle of composition is non-composition and non-hierarchy — both elements related to the Japanese art of garden design and Japanese architecture.

In the design of the Museum of Contemporary Art in Los Angeles, the composition principle took on a slightly different form. The museum featured a fusion of Eastern and Western culture, where the threads of both cultures intertwine into one whole. Isozaki incorporated the golden ratio, an exemplification of Western culture, with the philosophy of yin and yang, an Eastern counterpart. The result was an eclectic visionary form made up of Isozaki's favourite Platonic forms — pyramids, cylinders, and cubic forms — all meticulously and consistently composed. Venturi comments on the project as follows: *Not since the French architectural visionaries of the eighteenth century had any architect used geometrical solids with such clarity and purity, and never with such a sense of fun (...) I was impressed by the way Isozaki went back to basic elemental forms. He has enormous skill in detailing the use of materials and their combinations, which to me is a high compliment. His work shows a control that is very impressive* (Giovannini,

1986). The architect himself defines the composition most clearly: *Juxtaposing the abstract and the concrete, the modern and the classical, and hard and smooth materials results in ambivalence. Nothing is clearly quoted as a source, nor did I intend to revive any single style. Instead, my aim was to dismantle apparently integrated architectural styles and to fragment them so that, at the moment when they seem to be in ruins, a schizophrenic state of suspension is created.* (Isozaki, 1998, p.115).

In an unobvious way, the finesse, irony, ambivalence, and ambiguity of the composition in this project show a new approach to creating architecture in the international arena of the 1980s. Museum of Contemporary Art in Los Angeles, expressed in the new language of Arata Isozaki's poetics, placed him at the forefront of avant-garde architects, thus starting his career overseas. Tadao Andō stated that Isozaki became the *emperor of Japanese architecture* (Andō, quoted in Yatsuka H., 2009, *Autobiography of a Patricide: Arata Isozaki's Initiation into Postmodernism*), and Charles Jencks, an American critic, noted that Isozaki *took Western style a step further* (Jencks, 1984, p. 236).

The 1990s: Form

This period essentially marked the end of Isozaki's postmodern adventure. This turning point can be dated back even to 1985 when Isozaki wrote a self-reflective poem titled *Architecture with or without irony*. This work can be considered another artistic manifesto and a pivotal moment in the architect's thinking about the new philosophical framework for his future work, even though he continued to realize postmodernist projects until the late 1980s. In 1986 the poem was published for the first time in the catalogue accompanying the exhibition organised in his honour as a RIBA Gold Medal winner. In 2013, Emanuel Petit quoted it in the book *Irony or the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture* (Petit E., 2013, pp. 124–125).

Isozaki himself saw the change in the global political landscape as the demarcation for a new period. This was marked by the end of the Cold War (1989), the Solidarity movement in Poland, and the reunification of Germany. The rebellious artist, visionary, and poet, influenced by these political changes, outlined his architectural philosophy. He saw the role of the architect as deeply engaged in political life, working in interdisciplinary design teams:

Furthermore, they are political on both the micro and macro scales. The construction of these problematics today yields architecture of the highest order, but simple individual intervention no longer suffices. Collaboration is now required. It is essential to construct a design process that allows the intervention of many voices (Isozaki, 1998, p. 162)

In Japanese poetry, the participation model in the creative process is called the *renga* style, consisting of many thematically related stanzas written by several authors. Based on such cooperation model, Isozaki designed the building of the Museum of Contemporary Art in Naga (1991–1994). He invited three artists to create the exhibition: Aiko Miyawaki, Shusaku Arakawa and Kazuo Okazaki. He recalls: *My intention toward the architectonic was to create a place in which installation and architecture become one, a museum wherein the temporary event is permanently exhibited in a public space* (Isozaki, 1998 p. 167).

The new approach to architecture was a result of Isozaki distancing himself from principles tested in the previous narrative period. By rejecting Postmodern irony and detachment, he turned his attention to issues of form and their relationship with the context of a place. Isozaki gradually reintroduced an interest in context into his projects, something he had cautiously distanced himself from. He explained his cautious return to context by saying, *I am not a (contextualist), and I am even a little against contextualism. On the other hand, I am not a supporter of universalism. I do not mean to submit to urban constraints. I try to find some symbolic elements that respond to the surrounding context. In Kraków, (...) I tried to integrate the building into the cultural context of the place, which in my opinion, is more important than the urban one* (Stiasny, 1995, p.14).

Isozaki treats the building process as a result of specific actions (solution of performance). This process comprises the design and supervision over the construction phases of a building that stands on a designated site described by its topography and boundaries. The entire construction process consists of pre-existing guidelines, the action (performance), and the final result, which is the site after the transformations. The pre-existing guidelines create a network enveloping the site. These are topographical features, cultural context, climate, local laws, and various institutional recommendations. Isozaki referred to all these features with his concept of *tochigami*, meaning guardian or god of a given place. He described the design process as a *discourse with tochigami*, which was often turbulent but inevitably led to the completion of a building. Isozaki saw a particular role for the architect in taking risks and provoking the *tochigami* through the will to act and create (Ingarden, 1995 p. 20).

This period mostly consists of public projects related to a broad concept of culture, interpreting new spatial and theoretical challenges. For example, in the Toyonokuni Library for Cultural Resources (1991–1995), Isozaki introduces a new media system with a variable spatial arrangement of reading areas. In the Nara Convention Hall (1992), he introduces a trans-

forming audience mechanism and uses local materials on the facade — ceramic tiles in the colour of the roof tiles used to cover the Todaiji temple in Nara. In the Akiyoshidai International Arts Village (2009), located in a region with many caves, floating concert stages in the hall become a metaphor for caves.

The work on transforming forms, which the architect referred to as ‘wavy morphosis’, is characteristic of projects from this period. It is the result of the evolution of spatial transformations and the use of new computer-assisted possibilities in the architectural creation process. The beginnings of this style are visible in the sports stadium building in Barcelona and the Domus — Casa del Hombre in La Coruña, Spain (1995). A wonderful example of Isozaki’s new approach to the cultural and topographical context of a place and undulating geometry is the project of the Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Kraków (1994).

4. FOUR CREATIVE PERIODS (ACCORDING TO LEHMANN)

In 2019, Isozaki received the Pritzker Prize for his lifetime achievements. In the wake of comments and summaries of Isozaki’s work, Steffen Lehmann attempted to reclassify it at that time, considering the latest projects. This proposal follows a chronological order, significantly expanding on the division into four decades made by Isozaki. At the same time, it presents Isozaki’s work in the context of international stylistic trends (Lehmann, 2017). Lehmann distinguishes four following periods in Isozaki’s work:

Phase I: 1959–1973: Post-Structuralism

In his article, Lehmann classified the 1960s and the turn of the 1960s and 70s as the first phase. Ending his work with his mentor Kenzō Tange, a clear rejection of modernism, the search for new forms, and the development of architectural design methods articulated by Isozaki in essays, drawings, and projects allowed for the first conscious projects under his own name. These buildings were characterized by rough concrete structures and looked like machines; the architecture of systems and components that revealed how they were made and assembled. Lehmann considers the Gunma Museum of Art (1974), Fujimi County Club (1974), and Kitakyushu Central Library (1974) as the most significant achievements of this period.

Phase II: 1974–1989: The Rise of Postmodernism, Symbolism, Iconicity, and Irony in Architecture

The period defined by Lehmann coincides with two periods distinguished by Isozaki in the 1970s and 80s, a period of metaphor and the narrative. Leh-

mann correctly classifies the architect's style during the heyday of postmodernism with its leading features: symbolism, iconicity, and irony. Isozaki's work was a significant voice in the discussion during this period and revolutionized international architecture of the time. Subsequent buildings in the United States and Europe listed him as a leading Japanese architect. The postmodern manifesto was quickly accepted in the United States, devoid of its historical and semantic context, placing the work of the Japanese artist in the pantheon of American architects. The universal form and qualifying architecture as sculpture resonated well in the United States.

This period opens with the Tsukuba Centre Building project (1979–1983) and ends with the Kitakyushu International Conference Centre (1987–1990).

Phase III: 1990–2000: Architecture as Sculptural Statement and Experiment

Phase III is a decade that Isozaki only briefly mentions in his catalogue, while Lehmann defines it as Hyper-Modernist style. Isozaki embarks on an expressive period of seeking new forms of expression, assisted by computer software, which as a tool allowed Isozaki to create infinitely sculptural experiments. Realizations such as Domus, La Casa del Hombre (1995) in Spain, Shizuoka Convention and Arts Centre GRANSHP (1998), Kyoto Concert Hall (1991–1995) in Kyoto, and Nara Centennial Hall (1992–1998) are objects in which, besides form, function and technology become the main axis of the architectural process, resulting in original masterpieces combining technology and aesthetics. Of particular note is the Art Tower Mito project (1990), with a tower inspired by Brancusi's Endless Column and the Japanese Museum of Art and Technology in Kraków (1994) with its undulating roof form. According to Lehmann, the conceptually powerful and often provocative projects of this phase looked more Japanese compared to the previous, international phase. Examples given include the buildings in Mito and Kraków, in which typical Japanese aesthetics can be seen.

Phase IV: 21st Century: Digital Architecture as a Form of Global Design

According to Lehmann, in Isozaki's last period, he continued to push the boundaries of what is possible in terms of urban, social, and technological aspects, creating new forms that often seemed to challenge gravity. These realizations are mainly found in the mega-cities of Asia, far less often in Japan. A series of skyscrapers symbolizing globalization, abstract and devoid of context, are located in China, Vietnam, Central Asia, the Middle East, and Qatar. Isozaki's work has become more organic in this period, with strongly

curved forms inspired by nature. At the same time, he manages to realize the vision of the tower structure of the Qatar Library, reminiscent of the 'Cities in the Air' project from the 1960s. Isozaki carries out projects all over the world, taking on the challenges of an era saturated with the technology of the global economy. This period begins with the project in China — Shenzhen Cultural Centre and Library (1998–2007), and the most significant projects include Torino Palasport Olimpico Stadium in Turin (2002–2006), Atea Twin Towers in Bilbao (1999–2009), CAFA Museum in Beijing (2003–2008), Himalayas Art Centre in Shanghai (2003–2010), and Qatar Convention Centre in Doha (2004–2010).

5. CLASSIFICATION OF CREATIVITY BASED ON IDEAS AND TOPICS ADDRESSED IN PROJECTS

A completely different classification approach to Isozaki's work was adopted in 2009 by Ken Tadashi Oshima, who presented a monographic overview of the architect's projects in a book entitled *Arata Isozaki*, co-written with the architect himself. The classification of creativity was prepared not on the basis of a chronological order, but by identifying six key concepts around which Isozaki's work is grouped. These concepts are: process, genesis, atlas, transposition, island, and flux. This is also an incredibly original attempt at classifying multithreaded creativity, not tied to time but to the problem of a continuum of vision, the transformation of concepts, the metamorphosis of form, technology, and philosophy.

Process

According to Oshima, the first concept characterizing Arata Isozaki's creative method is 'process'. He refers to the process as the method of project evolution over time: *Arata Isozaki's design process develops in the tension between an initial image and the construction of actual physical objects. Examining Isozaki's method over the last half century, one can see this in the dynamic relationship between his visionary unbuilt designs and his built* (Oshima, 2009, p. 20).

The author describes the architect's design process as a *constantly evolving process, situated between utopia and the everyday world*. He emphasizes the *exploration of geometric possibilities of geometry* and his fascination with traces of the past, such as ruins, which are sometimes used literally and other times symbolically. Isozaki's geometric compositions possess mathematical universality, while the actual spatial construction is entangled with the character of the place and its context. The diverse interpretation and experience of original forms demonstrate the am-

biguity of his compositions, placing his work closer to the realm of art than engineering (Oshima, 2009).

An example of such a 'process' is the transformation of the vision of the utopian 'Cities in the Air' (1960–1963), which was impossible to realize in the 1960s due to technological reasons, into the Qatar National Library (2002–2006). The library was built fifty years later, commissioned by Sheikh Saud bin Mohammed Al-Thani in Qatar on the Doha coast. The building's form was adapted to functional requirements, but the main concept of suspending the structure above the ground on triple pylons remained from the original vision.

The issue of 'mathematical universality' (referred to by Oshima as the 'square section') can be observed in the plan of the previously mentioned 'Cities in the Air' project (1960–1963), which, in turn, finds its reflection in Isozaki's first realized project, the Oita Prefecture Library (1996–1997), Nakayama House (1964), and later in the reincarnated International Art Village Akiyoshidai (1995–1998) and the Nishi-Nippon City Bank Headquarters (1968–1971) in Fukuoka. The geometrization of forms and the modularity of the grid intertwine with open spaces from classical Japanese compositions. Isozaki's culmination of the idea of 'mathematical universality' can be seen in the Museum of Modern Art in Gunma (1971–1974, 1994–1997).

Genesis

The term 'genesis' in the context of Isozaki's work is explained by Oshima as follows: *The strategy behind the concept of genesis consists of identifying and defining the origins of architecture as the basis for further expansion and manipulation. For Isozaki, the discovery of the Platonic solids was not simply the adoption of western form but rather a means to blur the differences between east and west, past and present* (Oshima, 2009, p. 62).

Isozaki chooses the square and circle for experimentation and formal exploration, and in 3D space, the cube and sphere. The architect's analyses relate to the art of suprematists, with a particular focus on the work of Kazimir Malevich. Isozaki's compositions oscillate between abstraction and tangible form. Perfect Platonic figures are slightly distorted and playful but precisely arranged to create figurative collages. The architect works concurrently on form and its meaning, seeking multiple interpretations that could justify new forms. *Again, east and west, past and present are fused or layered together, collectively bringing forth new meanings and understandings* (Oshima, 2009, p. 62).

The search for the ideal balance of compositions of circles transformed into three dimensions and cubes is visible in the design of the City Hall in Kamioka

(1976–1978). The distinctly Western, modernist, geometric composition is complemented by elements of Japanese architecture in the form of walls made of glass blocks that evoke semi-transparent sliding shoji screens. Aluminium panels and opaque fusuma screens build the composition of planes in the Museum of Modern Art in Gunma (1971–1974), achieving a perfectly logical geometric configuration consistently enhanced by a grid of squares on the surfaces of the solids.

I think that I began using cubes at a time in my career when I first felt simultaneous rebellion against and sympathy for traditional Japanese architectural design methods, admits Isozaki (Isozaki quoted in Oshima, 2009, p. 64).

Similarly, continuing this thought, he also built the MOCA Centre for Contemporary Art in Los Angeles (1981–1986), adding the form of a pyramid in an asymmetrical composition. Analogous cubic frame forms can be found in the design of the Police Station in Okayama West (1993–1996), to evolve in later years into tower structures in the Art Tower Mito (1986–1990) or the redevelopment of the Fiera district of Milan (2003–2007).

Atlas

The term 'atlas' is used by the author to distinguish a group of Isozaki's works that replicate his own world of design, realized in projects related to various continents, topographies, and artistic disciplines.

The model for our cultural space is changing from uniform space to mesh-like space, from centralized perspective to the optical illusion of dispersed focal points; that is, from the Panopticon to the archipelago (Oshima, 2009, p. 103).

The term 'atlas' is related to a broad sense of collage in semantic and semiotic terms, understanding the concept of an atlas as a collection of independent units. This dialectic pertains to the way compositions are created, which includes specific features of individual elements to create a dynamic composition, rather than a cohesive whole (Oshima, 2009, p. 104). There are also references to the mythological figure of Atlas — one of the Titans who bears the celestial sphere, highlighting the power of architectural expression as an exemplification of different historical and semantic codes. In the 'atlas' method, clear borrowings are made from both Eastern and Western cultures. Eastern culture is reflected in projects with asymmetrical compositions following the principle of the 'aesthetic triangle' of Japanese ikebana flower arrangements, the motif of the Horyu-ji temple complex, or stone arrangements in Zen rock gardens.

Western culture can be distinctly recognized in Isozaki's Japanese projects, with clear references to

Michelangelo's composition in Piazza del Campidoglio (1538–1650) in Rome, the works of Branqussi, and others. Depending on the context, Isozaki also references the landscape and urban characteristics of specific locations, as exemplified by the Tsukuba Centre (1979–1983), the Culture Centre in Shenzhen (1998–2000), the entrance to the La Caixa Cultural Centre (1999–2002), and the Museum of Contemporary Art in Nagi (1991–1994) — pavilions with a scattered composition of Platonic solids. The Akiyoshidai International Art Village (1995–1998) clearly draws from the limestone landscape of Akiyoshidai National Park in an expansive composition embedded in the mountainside.

Trans — Transposition

'Trans' means the transformation of the position or course of a certain process, and in Arata Isozaki's projects, it manifests as the dynamics of spatial transformations in various senses. Throughout his architectural career, Isozaki created several projects that can be interpreted as scenographic works. The primary elements of spatial transformation included elements such as light, sound — theatrical techniques for generating illusions. Starting with the project for Festival Plaza, Expo'70 (1967–1970), which the architect 'directed' architecturally, transforming the existing space into a structure of an oversized spatial framework for the exhibition of technological artefacts. A similar strategy and scale were evident in the project for the Turin Olympic Games Stadium in 2006, where the hockey stadium could be adapted for various seating configurations and uses, including swimming, boxing, tennis, rock concerts, performances, operas, conventions, events, parades, and even religious ceremonies. An astonishing artistic event was the project for Andy Warhol's Electric Circus nightclub (1967–1971), which combined psychedelic projections, rock music, dance, and experimental theatre. Electric Circus later served as inspiration to intensify and transform the perception of sound through electronic processes into visual, physical, and auditory 'hyper-projections' in another nightclub project — Palladium in New York (1985).

The transformative process fundamentally seeks to materialize the seen and unseen forces of a particular 'space/time (ma)'. As Isozaki describes in his essay 'Ma Space/Time in Japan', this particular notion of time fused with space pervades life and culture in Japan (Oshima, 2009, p. 148).

Operating with forms and concepts from Japanese tradition, Isozaki created the concept of "transposition", encompassing both the sacred and the profane worlds.

Island

The concept of an 'island' involves the direct integration of different parts into a single whole. Isozaki understands the concept of an "island" as the emergence of discrete spaces on a domestic and urban scale. Isozaki designed a unique microcosm in miniature for his clients, combining the concept of a house in a garden. These houses break away from the traditional Japanese concept of *sukiya*.⁸ Each house has its style, reflecting the individual characteristics of the client, and they are built from reinforced concrete, in contrast to traditional Japanese wooden houses. Examples of these projects include Nakayama House (1964), Aska in Nagano (1974–1988), Yano Kawasaki Kanagawa (1973–1975), Aoki in Minato-ku, Tokyo (1977–1979), Kaijima in Musashino, Tokyo (1976–1977).

The urban manifestation of the 'island' concept is the vision of Mirage City (1994–1997), a composition based on an undefined typology of residential buildings (a complex of single-family houses, a single residence, or a city) isolated from the mainland by the sea. Isozaki emphasizes the importance of preserving the independent unit and its individual character, in contrast to the homogenization accompanying globalization, or as Isozaki puts it, the emergence of a uniform 'sea'.

Flux — Flow of Energy

The concept of 'flux' refers to architecture based on the clothoid curve,⁹ which provides unlimited possibilities for the transformation of space through the folding of form. Isozaki follows this path together with engineers (including the eminent shell construction specialist Mutsuro Sasaki) and new technologies, leading to fluid forms. Examples of these formal experiments include projects such as the Sant Jordi Sports Hall (1983–1990), Nara Centennial Hall (1992–1998), Florence New Station (2002), Domus — Casa del Hombre in La Coruña (1995), and the Kyoto Concert Hall (1995).

These creations defy classical platonic geometric forms and are full of illusions. This concept is not coincidental; it is ambiguous. On the one hand, it refers to organic, flowing, drifting, vanishing architecture; on the other hand, it relates to the psychological process of conveying meanings through metaphors, illusions, and magic. Architecture should flow, penetrate our consciousness and subconscious, and be experienced through all our senses.

⁸ The *sukiya* style is a Japanese architectural style that originated in the 18th century and initially described teahouses and later private residences and restaurants. Rusticity and simplicity reflecting the surroundings were characteristic of this type of architecture. The construction was wooden and natural.

⁹ Clothoid, otherwise Cornu spiral, Euler spiral — a curve whose curvature is proportional to the length of the arc.

In essence, this is the expression of Isozaki's fundamental concept of the space/time — the constant changing of architectural form and its perception in relation to time and place. As Isozaki himself has said, in Nara the spatial conditions of 'darkness' and 'illusion', which were only in a germinal stage thirty years ago, will be sensed through the body and emerge as internal images in the perceiver within a container (...) that has been raised to an urban scale. From an 'intensive' point of view, the space is 'related to depth of psychology and magic', and from an 'extensive' point of view, it is 'multi-dimensional and sign related. (Oshima, 2009, p. 235)

6. CONCLUSION

The aim of this article was to draw attention to the complexity and diversity of Isozaki's projects and demonstrate that, despite realizing his great works during the postmodern period, his creativity extends far beyond and transcends this stylistic phase. His architecture had an impact on the development of Japanese and global architecture, certainly requiring further extensive and interdisciplinary research.

Isozaki was an architect tirelessly seeking new possibilities for the influence and significance of architecture. He was an architect of continuous formal and ideational change, and therefore, his rich body of work defies classification and easy assessments.

During 1980s, his Postmodernist projects and MOCA Museum of Contemporary Art in Los Angeles with Tsukuba Centre Building attracted the attention of the world media. Hence, many architecture critics and historians perceived him and quickly classified him as a postmodernist. Isozaki was and was not a Postmodernist, although he used its language and at some point, rejected it. He was like a quantum paradox, Schrödinger's cat — simultaneously white and black. At the same time, he was and was not a contextualist, and he conducted a specific dialogue with the gods of place (*tochigami*). Similarly, he was not, and at the same time, he was a traditionalist — entangled in a dialogue of tradition and modernity, Japanese-ness and globalization.

The authors would like to emphasize the fact that in 1985, two years after the success of the Tsukuba Centre Building and a year before the Museum in Los Angeles opening, Isozaki was already aware that the potential of Postmodernism had been exhausted. Moreover, in the second half of the 1980s, his creative intuitions pushed him to make a significant change and come to terms with Postmodernism, including the concept of irony, as well as his concept of ruins as a metaphor for the devastation of Japanese culture. He expressed these thoughts in a poem written in 1985. As this piece was never published in its entirety in Poland, we quote it below:

Architecture With or Without Irony (1985), Arata Isozaki¹⁰

For the first twenty years since I began my career as a professional architect,
I have believed that only Irony could accomplish Architecture
It was to make the very gap that would never be filled up to be a springboard
It could combine even what was unreasonable
It could allude to treason
It made it possible to create architecture as criticism,
It could admire the vulgar against the noble, the secular against the sacred, without shame.
It could justify various vexations such as political estrangement, handicaps for a foreigner, coming
from a remote region, minor culture, bad conditions of economy, poor devices, non-orthodoxy, etc.

Ruins, doomsday, collapse and death were spoken in nostalgia.
It was an unfulfilled wish, a mourning for what was lost — Hiroshima, holocaust.
To bridge over the gap.
A wit, a sense of humor and paradox were adopted as special measures for it.
It was a limited measure to let speak in an inorganic architectural language.
It could also relieve an architect from falling into a trap which would make him anonymous.

After 20 years of practical experience,
now I am going to find out a method to create architecture without irony.

¹⁰ Translation from the original English (according to the version received by K. Ingarden from Arata Isozaki in 1985, differing in detail from the version published by E. Petit), by K. Ingarden.

The architectural languages which I have adopted up to the present
will be continuously used, and some new ones will be developed in addition to the old.
However, ruins, regardless of the pathetic sentiment to what was lost,
Will remain as they are, according to the law of nature.
Doomsday, not as a fear of what is coming, will become the fact which can be actually seen.
Death will also be loved just like life.
Wit, to be lightest as much as possible.
A sense of humor evokes what would vanish.
Paradox is used to make what is invisible, visible.
But not cynically, not desperately,
To be dreaming of architecture as a pleasure machine.



Arata Isozaki 1931–2022.
1993, photo by Krzysztof Ingarden

1. WSTĘP — ARATA ISOZAKI 1931–2022

W Naha na Okinawie, 28 grudnia 2022 roku, w wieku 91 lat zmarł Arata Isozaki. Należał do ścisłej światowej czołówki architektów, był laureatem licznych nagród za wybitne osiągnięcia w dziedzinie architektury, honorowym członkiem Amerykańskiego Instytutu Architektury, Królewskiego Instytutu Architektury w Anglii oraz Kawalerem Orderu Sztuki we Francji i laureatem Nagrody Pritzкера. W 1994 został odznaczony przez Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej — Lecha Wałęsę — Krzyżem Komandorskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej za projekt Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie. Projekt był jego darem dla Fundacji Kyoto-Kraków Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz.

Isozaki urodził się w 1931 roku w Oita na wyspie Kiusiu. Architekturę studiował na Uniwersytecie w Tokio w latach 1949–1954. W okresie 1954–1963 pracował w studio URTEC profesora Kenzō Tange, był jego najzdolniejszym uczniem. Brał udział w wygranym konkursie na rozbudowę Skopje, uczestniczył w wizjonerskim projekcie ekspansji Tokio w rejonie Zatoki Tokijskiej. W 1963 roku uniezależnił się od swojego mistrza i założył biuro Arata Isozaki Atelier. Jednak współpraca z Tange się nie zakończyła — Isozaki pozostał jeszcze przez następne dziesięć lat partnerem w URTEC, między innymi był architektem prowadzącym projekt Osaka EXPO 1970. Wczesne prace Isozaki to budynki zrealizowane w Fukuoka i w mieście rodzinnym Oita. Punktem zwrotnym w karierze 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). Pod koniec lat 80. Isozaki odszedł od stylistyki postmodernizmu, częściej pracował poza Japonią. Zaprojektował takie obiekty jak: Domus — Casa del Hombre 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 Dosze (2004–2011); Sala Koncertowa Orkiestry w Szanghaju, Chiny (2008–2014); Muzeum w Hunan, Chiny (2011–2017) (Ingarden, 2022, s. 121).

Wielokrotnie nagradzanym i powszechnie podziwianym jego dziełem jest Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie (1994), które projektował w latach 1988–1992 na zaproszenie Fundacji Kyoto-Kraków Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz. Japoński mistrz stworzył budynek o oryginalnej sfałowanej formie dachu, pragnął bowiem, aby motyw fali, zaczerpnięty z obrazów Hokusai, harmonijnie

współgrał z kształtem wijącej się pod Wawelem Wisły i połączył dwie odległe kultury — polską i japońską. Isozaki w 1994 roku, w katalogu przygotowanym na otwarcie Muzeum Manggha napisał: *tak jak Kolekcja Jasieńskiego przekroczyła ramy sztuki japońskiej — tak ten budynek również wyszedł poza ramy japońskości i zapuścił korzenie w polskiej ziemi. Budowla znajdująca się w miejscu tak widocznym z tarasu Wzgórza Wawelskiego została wkomponowana w meandry płynącej pośrodku Wisły, by nie zakłócić trwającego tu od dawien dawna genius loci* (Ingarden, 2009, s. 45). Do dziś, po trzech dziesięcioleciach, projekt ten uważany jest za przykład doskonałego wpisania nowoczesnej formy architektonicznej w kontekst zabytkowego centrum Krakowa.

Arata Isozaki poznał Polskę w latach 70. ubiegłego wieku i darzył ją dużym sentymentem. Oryginalną architekturę młodego Japończyka dostrzegł już na początku jego światowej kariery dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi — Ryszard Stanisławski, który w roku 1976 zaprezentował jego prace na wystawie zatytułowanej „Arata Isozaki. Architektura”. Na przełomie lat 80. i 90. Isozaki pracował nad projektem Mangghi i bywał w Krakowie wielokrotnie, szkicował krakowskie uliczki starego miasta, widoki i detale Zamku Wawelskiego, wizytował budowę¹¹. W roku 2009 Muzeum Manggha, z okazji 15-lecia istnienia, zaprezentowało wystawę szkiców i modeli architektonicznych Isozakięgo przedstawiających historię rozwoju koncepcji projektowej budynku. Wystawa ta, uzupełniona o zdjęcia innych dzieł Isozakięgo, była w latach 2017–2019 prezentowana w Ostrawie, Brnie i Pradze¹².

2. PROBLEM PERIODYZACJI I KLASYFIKACJI TWÓRCZOŚCI

Śmierć światowej rangi architekta skłania do zastanowienia się nad jego dorobkiem i miejscem jego twórczości w rozwoju architektury na świecie. Jest to ogromne zadanie, które stoi przez historykami i teoretykami architektury. W niniejszym artykule autorzy jedynie wstępnie zarysowali problematykę klasyfikacji architektury Araty Isozakięgo.

Periodyzacja i klasyfikacja twórczości Isozakięgo, z racji ogromnego zakresu tematycznego prac architek-

¹¹ W Polsce z Aratą Isozakim współpracowali architekci Krzysztof Ingarden i Jacek Ewý. W latach 1988–1994 była to współpraca przy projekcie „Centrum Manggha”, w roku 2008 przy wygranym, lecz niezrealizowanym projekcie konkursowym na zespół obiektów kulturalnych „Mystecki Arsenal” w Kijowie. W roku 2009 oba biura uczestniczyły wspólnie w konkursie na Muzeum Historii Polski w Warszawie, a w latach 2007–2015 w wygranym konkursie i realizacji Centrum Kongresowego w Krakowie.

¹² Kuratorami wystaw byli Krzysztof Ingarden i Tadeusz Goryczka.

ta, nie jest łatwa i jednoznaczna, miesza się w niej wiele wątków. Sam architekt określał swoją twórczość jako **architekturę zmiany**, zachodzącą w okresach zbliżonych do dekad. Wieloznaczny i poetycki język architektury Araty Isozakiego ewoluował w ciągu sześciu dziesięcioleci. Architekt w kolejnych okresach swojej działalności twórczej formułował manifesty artystyczne wyznaczające perspektywy własnej twórczości.

Dorobek architekta z perspektywy sześćdziesięciu lat twórczości, to 450 projektów obejmujących swoim zasięgiem cały świat. Połowa z nich to koncepcje wizjonerskie, z których — te zrealizowane — pozostały trwałe ślady w dorobku światowej kultury, sztuki i architektury. Zróżnicowana stylistycznie architektura Isozakiego jest różnorodnie klasyfikowana przez badaczy. Isozaki jest powszechnie postrzegany jako postmodernista. Niekiedy też kojarzony jest z Metabolizmem — ruchem proklamowanym przez uczniów z kręgu Kenzō Tange, pomimo iż Isozaki w latach 60. odmówił dołączenia do grupy. Nie chciał angażować się w zbiorowe manifesty, wolał pozostawać niezależnym twórcą, który sam wyznacza artystyczną perspektywę. Jego architektura, w poszukiwaniu własnego sposobu wypowiedzi, stale ewoluowała, odzwierciedlając niepokorną, twórczą osobowość. Jeden z członków grupy Metabolistów — Kiyonori Kikutake — sarkastycznie charakteryzował Isozakiego jako *kameleona, zdolnego przystosować się do zmieniających się okoliczności* (Kikutake, cytowany w Oshima, 2009, s. 10).

Długoletni przyjaciel Isozakiiego, krytyk architektoniczny i kurator — Akira Asada — powiedział o nim: *Isozaki jest postacią enigmatyczną, ciągle się zmienia i trudno jest pojąć, które jego oblicze jest prawdziwe. Od ruin po ciemność, nie wiemy, czy można go złapać. Powiedziałem mu to już dawno temu. Jeśli ktoś zapytałby, czy jest on Sfinksem czy Edypem, to biorąc pod uwagę, że współcześni artyści i architekci są raczej bliscy typowi Edypa, to w tym wypadku powiedziałbym, że Isozaki jest Sfinksem. Dodałbym jednak, że jest Sfinksem bardzo gadatliwym! Rzuca wyzwania poszukiwaniom rozwiązań zagadek i tajemnic świata, stając się przy tym niezależnym twórcą*¹³.

Hans Hollein zafascynowany wszechstronnością i erudycją Isozakiiego mówił: *Isozaki wyruszył na drogę bycia światowym architektem od samego początku, mając za bazę cały świat i jego kulturę* (Hollein, cytowany w Oshima, 2009, s. 13). Ten cytat potwierdza, że kontekstem twórczości dla architekta był cały zasób światowego dziedzictwa, a jego wyobraźnia i twórczy geniusz swobodnie poruszały się pomiędzy epokami i kulturami.

¹³ Fragment mowy wygłoszonej przez Akira Asadę z okazji 88. urodzin Araty Isozakiiego w The Hara Museum ARC w Ikaho, Gunma Pref., 14 września 2019. Źródło: archiwum własne Krzysztofa Ingardena.

Twórczość Isozakiiego stała się przedmiotem badań wielu badaczy zarówno pod kątem historycznym, estetycznym, jak i artystycznym. Do tych opracowań należą między innymi trzy pozycje, wokół których koncentruje się uwaga autorów. Pierwsza to interpretacja własna twórczości z pierwszych czterech dziesięcioleci, przygotowana do przekrojowej wystawy otwartej w Museum of Contemporary Art w Los Angeles w roku 1998, zatytułowanej *Arata Isozaki: Architecture 1960–1990*. Zawarta jest ona w książce-katalogu pt. *Arata Isozaki: Four Decades of Architecture*. Drugie opracowanie to artykuł z 2017 roku pt. *Reappraising the Visionary Work of Arata Isozaki: Six Decades and Four Phases* autorstwa Steffena Lehmana¹⁴. Architekt poszerza w nim periodyzację twórczości Isozakiiego o kolejne 30 lat. Oba opracowania analizują twórczość pod kątem chronologii i ewoluującej stylistyki. Trzecie opracowanie krytyczne, pt. *Arata Isozaki*, jest autorstwa Kena Tadashi Oshimy¹⁵ i zostało wydane w 2009 roku. Publikacja ta skupia się na klasyfikacji twórczości architekta pod kątem idei projektowych podejmowanych w całej wieloletniej działalności twórczej.

3. PODZIAŁ NA DEKADY OPRACOWANY PRZEZ ISOZAKIEGO

Arata Isozaki dokonał podziału swojej twórczości na cztery okresy dziesięcioletnie, nazywając je kolejno: okres lat 60. — *System*, okres lat 70. — *Metafora*, okres lat 80. — *Narracja*, lata 90. — *Forma* (Isozaki, 1998).

Lata 60. — *System*

Jest to okres poszukiwań twórczych i pierwszych prób krystalizacji własnych idei. Od roku 1954 Isozaki pracuje w pracowni Kenzō Tange, orędownika architektury modernistycznej realizowanej w duchu tradycji japońskiej, a także niekwestionowanego autorytetu, wokół którego pokolenie rówieśników Isozakiiego tworzy Manifest Metabolizmu. Idee Metabolistów budziły wątpliwości młodego, krytycznego w stosunku do rzeczywistości i niepokornego architekta. Isozaki próbując odnaleźć własną drogę twórczą, polemicznie odniósł się zarówno do koncepcji i wizji architektury swego mistrza, jak też do teoretycznych postulatów

¹⁴ Steffen Lehmann — urodzony w 1963 roku w Stuttgarcie; profesor, architekt, projektant, nauczyciel akademicki na wielu uniwersytetach na świecie; na przełomie lat 80. i 90. pracował w biurze Isozaki Atelier w Tokyo. W latach 1993–1995 współpracował z Isozakim nad projektami dwóch budynków na Potsdamer Platz w Berlinie.

¹⁵ Ken Tadashi Oshima — urodzony 1965 roku; profesor na Wydziale Architektury Uniwersytetu Waszyngtońskiego, wykłada historię, teorię i projektowanie architektury.

Metabolistów, wyraźnie odrzucając słowo „teoria” w kontekście ich realizacji. Architekt metodycznie rozpoczyna świadome budowanie własnej drogi twórczej kilkoma ważnymi publikacjami z początku lat 60. Należą do nich: *Incubation Process* (1962), następnie *Space of Darkness, Process Planning, Invisible City* (Arata Isozaki, *Four Decades of Architecture*, 1998, s. 34). W wymienionych powyżej esejach wyraźnie widać ewoluującą myśl architekta i jej finalne ukierunkowanie ku precyzyjnej metodzie projektowej polegającej na „procesie”: (...) *Kontrastowanie niewidzialności i ciemności z dobrze widocznymi i wyrazistymi miastami i architekturą sprawiło, że moja metodologia stała się bardziej conceptualna i metaforyczna. Projektowanie architektoniczne to proces nadawania konkretnej formy niematerialnym koncepcjom. W tym procesie należy najpierw wybrać wszystkie rzeczy, które oznaczają elementy architektoniczne; następnie konieczne jest stworzenie mechanizmu, który nada nowe znaczenie tym zneutralizowanym elementom. To jest punkt wyjścia mojej architektury* (Isozaki, 1998, s. 37).

W roku 1963, po dziesięciu latach pracy u Kenzō Tange, realizuje w tym duchu pierwszy projekt we własnej pracowni Isozaki Atelier. Jest to mocna, brutalistyczna, betonowa forma budynku biblioteki Oita Prefectural Library (1962–1966), nosząca jeszcze silne wpływy architektury Le Corbusiera, Louisa I. Kahna i mistrza — Kenzō Tange. Isozaki jako cezurę końca okresu *Systemu* przyjmuje projekt demonstracyjnych robotów Deme i Deku oraz hali Festiwalu Plaza na Expo '70 w Osace, do którego został zaproszony przez Kenzō Tange, generalnego autora koncepcji terenów Expo¹⁶. To było wyjątkowe wyróżnienie dla początkującego twórcy. Isozaki został zauważony i szybko sklasyfikowany w czołówce młodych japońskich architektów. Jednocześnie ów projekt robotów-gigantów oraz aranżacja multimedialna Festival Plaza były dla Isozakiego ostatecznym pożegnaniem z duchem modernizmu mistrza. Zdystansował się on też wyraźnie od idei postępu wyrażanej przez Metabolistów, którzy *celebrowali społeczeństwo przemysłowe*, głosząc że architektura jest trwałym przedmiotem konsumpcyjnym, co stało w sprzeczności z budzącą się ulotną i poetycką manierą młodego twórcy (Isozaki, 1998).

Lata 70. — *Metafora*

Lata 70. to okres dynamicznego rozwoju pracowni Isozaki Atelier. Architekt realizuje serię obiektów podporządkowanych nowej koncepcji „manierę metaforycznej”, dopuszczającej swobodną manipulację form.

¹⁶ W zespole zaproszonych architektów byli także: Uzo Nishiyama, Fumihiko Maki, Noboru Kawazoe, Koji Kamiya i Noriaki Kurokawa.

Isozaki w następujący sposób komentował przyjęcie manieri: (...) *Redukcja do pustki i przywiązanie do platońskich brył stanowiło moją krytykę architektury modernistycznej. Tendencja do formalizmu była moim politycznym wyborem w latach siedemdziesiątych i zorganizowałem ją w doktrynę, którą określam jako „maniera”* (Isozaki, 1998, s. 73).

Formy zostały uproszczone do koniecznego minimum, by móc zastosować rygorystyczną zasadę kompozycji. Dominujące w tym okresie formy kwadratu i koła, a w przestrzeni — sześcianu, walca, kuli i czworościanu foremego, zestawiane ze sobą tworzyły nową, oryginalną jakość architektury. Stosowna maniera polegała także na konsekwentnym „mapowaniu” układu kompozycji i brył regularną siatką kwadratów. Wyobraźnia Isozakiego zdeterminowana w tym okresie problemami geometrii, była jednocześnie otwarta na nowe idee postmodernizmu w Europie i kierowała jego uwagę w stronę analiz klasycznych wzorców architektury zachodniej, zwłaszcza takich architektów jak Andrea Palladio, Etienne-Louis Boullée i Claude-Nicolas Ledoux. Fascynacja formami podstawowymi w architekturze i konsekwentne budowanie z nich multiplikowanych kompozycji trójwymiarowych nadały pracom Isozakiemu nową jakość w kontekście architektury Japonii. Były to dzieła odważne i awangardowe, w zdecydowanie niejapońskim stylu. Architekt humorystycznie nazywał swoje budynki z tego okresu „zbrodniami doskonałymi” osadzonymi w krajobrazie.

Projekt klubu golfowego Fujimi Country Club House w Oita (1973) na wyspie Kiusiu zaskakuje cylindrycznym dachem w kształcie znaku zapytania, wijącym się po polu golfowym. Purystyczna redukcja form widoczna w Gunma Museum of Modern Art (1971–1974) zaprojektowanym według „manierę metaforycznej” staje się w tym czasie manifestem awangardowej architektury nie tylko w Japonii, ale też na świecie, stawiając 40-letniego Isozakiemu w centrum uwagi. Gra, żart, zabawa geometryczną formą i lekceważenie w stosunku do kontekstu widoczne są w kolejnych projektach: Kamioka Town Hall (1975–1978), Kamioka Gifu Japan (1976–1978) czy Kitakyushu Municipal Museum of Art (1972–1974) w Fukuoka. Jego twórczość w tym czasie uznana jest za dojrzałą syntezę rozważań formalnych, funkcjonalnych i technicznych, budząc zainteresowanie międzynarodowego środowiska architektów.

Lata 80. — *Narracja*

Kolejna dekada twórczości Araty Isozakiego została określona przez niego jako narracyjna. Z perspektywy lat 80. Isozaki uznał swoją agresywną krytykę modernizmu jako jedynie konsekwentną, słuszną i uzasadnioną. Krytykował w tym okresie architektoniczny kontekstualizm, kwestionował poświęcanie

uwagi unikalności miejsca i elementom tradycji, do których architektura powinna nawiązywać — zwłaszcza dezawuuując to podejście w odniesieniu do miast Japonii¹⁷. Konstruktywna negacja prowadziła go do sprecyzowania nowej *anty-kontekstualistycznej* doktryny projektowej. Architekt formułował ją następująco: (...) *uwagam, że nowe budynki powinny stymulować tworzenie nowych kontekstów w swoim otoczeniu. Dlatego moje budynki przyjmują postawę agresywną lub obronną w stosunku do ich otoczenia. (...) Oczekuje się, że moje budynki będą generować niezgodę ze swoimi ustawieniami. Nagle ratusz, który wygląda jak statek kosmiczny, wydaje się spływać do spokojnego miasta. Jeden z moich budynków sugeruje wielkiego wieloryba wirującego u podstawy tradycyjnego zamku. Inny wygląda jak uziemiony żaglowiec. Te i moje jaskrawoczerwone ściany przecinające pasterską scenę to obce elementy, które wprowadzają zamęt w ich otoczeniu* (Isozaki, 1998, s. 113–114).

Architektura staje się prowokacją i nośnikiem idei dezintegracji i dekonstrukcji tradycyjnych form społeczeństwa japońskiego i kultury po klęsce poniesionej przez Japonię w II wojnie światowej. Ucieleśnieniem tych idei jest projekt budynku Tsukuba Center Building w mieście Tsukuba (1979–1983), będący mistrzowsko opracowanym kolażem cytatów zachodnich form architektonicznych, mających w tym zestawieniu tworzyć metaforę kulturowej zapaści, pustki i braku centrum. Isozaki określa swój projekt jako *próbę dekonstrukcji elementów zachodnich za pomocą elementów japońskich* (Arata Isozaki, *Four decades of architecture*, 1998, s. 114). W tym stwierdzeniu zawiera się kwintesencja podejścia architekta do tego obiektu, dla którego używa również określenia *ironicznie schizofreniczny eklektyzm*. Wyraźnie widoczna jest tu mozaika historii zmieszanej z teraźniejszością, elementów modernistycznych z pracami z przeszłości architekta. Zasadą kompozycji jest *niekompozycyjność, niehierarchiczność* — elementy związane z japońską sztuką projektowania ogrodów i japońską architekturą.

W projekcie Muzeum Sztuki Współczesnej w Los Angeles zasada kompozycji jest już nieco inna. Muzeum to charakteryzuje synergia kultury Wschodu i Zachodu, wątki obu kultur splatają się w jedną całość. U podstaw tej idei leżą różne sposoby interpretowania geometrii, połączona została tutaj zasada złotego podziału, będąca egzemplifikacją kultury Zachodu, z filozofią yin i yang — jako jej wschodnim odpo-

wiednikiem. Efektem procesu kreacji jest eklektyczna wizjonerska forma, składająca się z ulubionych platońskich form architekta — piramid, cylindrów i sześciennych form — skomponowanych z pietyzmem i konsekwencją. Venturi skomentował ten projekt następująco: *Od czasów francuskich wizjonerów architektury XVIII wieku żaden architekt nie używał brył geometrycznych z taką jasnością i czystością, a nigdy z takim poczuciem zabawy. (...) Byłem pod wrażeniem sposobu, w jaki Isozaki powrócił do podstawowych form elementarnych* (Giovannini, 1986). Najdosadniej kompozycję określił sam architekt: *Zestawienie abstrakcji z konkretem, nowoczesności z klasyką, twardej i gładkich materiałów powoduje ambiwalencję. Nic nie jest wyraźnie cytowane jako źródło, ani też nie zamierzałem ożywić żadnego pojedynczego stylu. Zamiast tego moim celem był demontaż pozornie zintegrowanych stylów architektonicznych i pofragmentowanie ich tak, aby w momencie, gdy wydają się być w ruinie, powstał schizofreniczny stan zawieszenia* (Isozaki, 1998, s. 115).

Finezja, ironia, ambiwalencja, wieloznaczność kompozycji w nieoczywisty sposób ukazują w tej realizacji nowe podejście do tworzenia architektury na międzynarodowej arenie w latach 80. Realizacja Muzeum Sztuki Współczesnej w Los Angeles, wypowiedziana nowym językiem poetyki Araty Isozakiego uplasowała go w czołowie awangardowych architektów, tym samym rozpoczynając jego karierę zagraniczną. Tadao Andō stwierdził, że Isozaki został *cesarzem japońskiej architektury* (Andō, cytowany w Yatsuka, 2009), a Charles Jencks, amerykański krytyk, zauważył, że Isozaki *posunął zachodni styl o krok dalej* (Jencks, 1984, s. 236).

Lata 90. — *Forma*

Okres ten zasadniczo kończy postmodernistyczną przygodę Isozakiego, której schyłek można datować na rok 1985, w którym Isozaki napisał autorefleksyjny poemat, zatytułowany *Architecture with or without irony*. Utwór ten uznać można za kolejny artystyczny manifest i moment zwrotny w myśleniu architekta o nowych filozoficznych ramach swojej dalszej twórczości, pomimo iż projekty w duchu postmodernizmu realizował on jeszcze do końca lat 80. Poza Japonią poemat został po raz pierwszy opublikowany w katalogu wystawy Isozakiego w Londynie z okazji wręczenia mu Złotego Medalu RIBA w 1986 roku. W 2013 roku został przytoczony przez Emanuela Petita w książce *Irony; or, the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture* (Petit, 2013, s. 124–125).

Sam Isozaki uznaje zmianę układu politycznego na świecie jako cezurę nowego okresu. Jest nią koniec okresu zimnej wojny (1989), ruch Solidarności w Polsce i proces zjednoczenia Niemiec. Niepokorny

¹⁷ Architektura w latach 60. i 70. w Japonii była przedmiotem krytyki wielu urbanistów i architektów, ze względu na zatracenie wiarygodności kontekstu, chaos zabudowy i tymczasowość spowodowaną szybkim rozwojem przemysłu i gospodarki. Przykłady to całkowicie wyobcowany z otoczenia budynek Kamioka Town Hall czy też budynek Tsukuba Center Building (1983).

artysta, wizjoner i poeta pod wpływem zmian politycznych określa w swoim architektonicznym życiorysie kolejne credo. Widzi rolę architekta zaangażowanego w życie polityczne, pracującego w interdyscyplinarnych zespołach projektowych: *Co więcej, są polityczne zarówno w skali mikro, jak i makro. Konstruowanie tej problematyki daje dziś architekturę najwyższego rzędu, ale prosta indywidualna interwencja już nie wystarcza. Teraz wymagana jest współpraca. Istotne jest zbudowanie procesu projektowego, który pozwala na interwencję wielu głosów* (Isozaki, 1998, s. 162).

Wzorem partycypacji w procesie twórczym jest w poezji japońskiej styl *renga*, składający się z wielu powiązanych tematycznie strof pisanych przez kilku autorów. Na zasadzie takiej współpracy Isozaki projektuje budynek Muzeum Sztuki Współczesnej w Nagi (1991–1994). Do kreacji ekspozycji zaprosił trzech artystów: Aiko Miyawaki, Shusaku Arakawa i Kazuo Okazaki. Wspomina: *Moją intencją w stosunku do architektury było stworzenie miejsca, w którym instalacja i architektura stają się jednym, muzeum, w którym tymczasowe wydarzenie jest stale eksponowane w przestrzeni publicznej* (Isozaki, 1998, s. 167).

Nowe podejście do architektury zawdzięcza Isozaki zdystansowaniu się w stosunku do zasad przetestowanych w poprzednim okresie — narracyjnym. Odrzucając postmodernistyczną ironię i dystans, zwraca się ku problemom formy i jej dyskusji z kontekstem miejsca. Isozaki zaczyna więc wprowadzać do swoich projektów — ograniczone wcześniej — zainteresowanie kontekstem. Swoją ostrożny powrót do spraw kontekstu wyjaśnia następująco: *Nie jestem (kontekstualistą), i nawet trochę jestem przeciwny kontekstualizmowi. Z drugiej strony nie jestem zwolennikiem uniwersalizmu. Nie chodzi mi o to, aby podporządkowywać się ograniczeniom urbanistycznym. Staram się znaleźć pewne elementy symboliczne, które są odpowiedzią na otaczający kontekst. W Krakowie (...) starałem się wkomponować budynek w kontekst kulturowy miejsca, który moim zdaniem jest ważniejszy od urbanistycznego* (Stiasny, 1995, s. 14).

Isozaki traktuje powstający budynek jako wynik określonego działania (*solution of performance*). Na tenże akt składają się proces projektowy i nadzór nad realizacją budynku, stojącego na określonej działce (*site*), opisanej swoją topografią i granicami. Całość procesu budowlanego składa się z wytycznych zastanych, z działania (*performance*) i końcowego wyniku, jakim jest działka po dokonanych przekształceniach. Wytyczne zastane tworzą siatkę oplatającą działkę. Są to cechy topograficzne, kontekst kulturowy, klimat, prawo lokalne, różne zalecenia instytucjonalne. Wszystkie te cechy łączy Isozaki pojęciem *tochigami*, które oznacza strażnika, boga danego miejsca. Proces projektowy określił on jako „dyskurs z *tochigami*”,

który nierzadko burzliwy, prowadzi nieuchronnie do ukończenia budynku. Isozaki widział szczególną rolę architekta w podejmowaniu ryzyka i prowokowaniu *tochigami* poprzez wolę działania i tworzenia (Ingarden, 1995, s. 20).

Na ten okres w większości składają się projekty publiczne, związane z szeroko pojętą kulturą, interpretujące przestrzennie nowe wyzwania ideowe i teoretyczne. W projekcie Toyonokuni Library for Cultural Resources (1991–1995) Isozaki wprowadza nowy system medialny o zmiennym układzie przestrzennym czytelní. W Nara Convention Hall (1992) wprowadza transformujący mechanizm widowni i stosuje materiał lokalny na elewacji — ceramikę w kolorze dachówki używanej na pokrycie świątyni Todaiji w Narze. W Akiyoshidai International Arts Village (2009), położonej w regionie z wieloma jaskiniami, pływające sceny koncertowe w sali stają się metaforą jaskiń.

Praca nad przekształcaniem form, którą architekt określił terminem „morfoza falista” jest charakterystyczna dla projektów tego okresu. Jest wynikiem ewolucji przekształceń przestrzennych i wykorzystania nowych możliwości wspomagania komputerowego w procesie kreacji architektury. Początki tej stylistyki widoczne są w budynku stadionu sportowego w Barcelonie oraz w Domus — Casa del Hombre w La Coruña w Hiszpanii (1995). Wspaniałym przykładem nowego sposobu podejścia Isozaki do kulturowego i topograficznego kontekstu miejsca i falującej geometrii jest projekt Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej w Krakowie (1990–1994).

4. CZTERY OKRESY TWÓRCZE WEDŁUG LEHMANN

Próbę posumowania i uporządkowania chronologii twórczości Isozaki opublikował w roku 2017 Stefan Lehmann (Lehmann, 2017). Jest to próba klasyfikacji uwzględniająca najnowsze projekty japońskiego architekta. Propozycja ta jest modyfikacją układu chronologicznego, poszerzającego zdecydowanie podział na 4 dekady proponowanego przez samego Isozaki. Jednocześnie przedstawia prace Isozaki w kontekście międzynarodowych nurtów stylistycznych. Lehman wyróżnia w twórczości Isozaki cztery następujące okresy:

Faza I: 1959–1973: Post-strukturalizm

Lehmann, w swoim artykule, zakwalifikował lata 60. i przełom lat 60. i 70. do fazy pierwszej. Zakończenie pracy u swojego mentora Kenzō Tange, zdecydowana negacja modernizmu, poszukiwanie nowych form i opracowywanie metod projektowania architektonicznego artykułowane przez Isozaki w postaci esejów, rysunków, projektów pozwoliło mu na konsekwentne

stworzenie pierwszych projektów pod własnym nazwiskiem. Budynki te charakteryzowały się szorstką betonową strukturą i wyglądały jak maszyny; była to architektura systemów i komponentów, która ujawniała, w jaki sposób zostały wykonane i zmontowane. Lehmann za najistotniejszą realizację tego okresu uważa Muzeum Sztuki w Gunma (1974), Fujimi County Club (1974) i Kitakyushiu Central Library (1974).

Faza II: 1974–1989: Rozkwit postmodernizmu, symbolizm, ikoniczność i ironia w architekturze

Czas określony przez Lehmann, zbiega się z dwoma okresami wyodrębnionymi przez Isozakię z lat 70 i 80. okresów *manieri metafory i narracji*. Lehmann słusznie klasyfikuje stylistykę architekta na czas rozkwitu postmodernizmu z jego przewodnimi cechami: symboliką, ikonicznością i ironią. Twórczość Isozakię stanowiła główny głos w dyskusji w tym okresie i zrewolucjonizowała ówczesną międzynarodową architekturę. Kolejne budynki realizowane w Stanach Zjednoczonych i Europie dawały mu pierwszeństwo względem innych japońskich architektów. Postmodernistyczny manifest z łatwością przyjął się w pozbawionych kontekstu historycznego i znaczeniowego Stanach Zjednoczonych, plasując twórczość Japończyka w pantheonie amerykańskich architektów. Uniwersalność form i wyniesienie architektury do dziedziny sztuki — rzeźby trafiło tu na podatny grunt. Okres ten otwiera projekt Tsukuba Center Building (1979–1983), a kończy Kitakyushu International Conference Center (1987–1990).

Faza III: 1990–2000 — Architektura jako wypowiedź rzeźbiarska i eksperyment

Jest to dekada, którą Isozaki jedynie wzmiankuje w swoim katalogu, Lehmann zaś określa ją stylem hipermodernistycznym. Isozaki rozpoczyna ekspresyjny okres poszukiwania nowych form wypowiedzi wspomaganych oprogramowaniem komputerowym, które jako narzędzie dało Isozakiemu możliwość tworzenia nieskończonej rzeźbiarskich eksperymentów. Realizacje takie jak Domus — La Casa del Hombre (1995) w Hiszpanii, Shizuoka Convention and Arts Center GRANSHIP (1998), Kyoto Concert Hall (1991–1995) w Kioto czy Nara Centennial Hall (1992–1998) to obiekty, w których poza formą, to funkcja i technologia stają się główną osią procesu architektonicznego, w efekcie stając się oryginalnym arcydziełem i połączeniem techniki i estetyki. Na szczególną uwagę zasługuje projekt Art Tower Mito (1990) z wieżą inspirowaną nieskończoną kolumną Constantina Brâncuși, a także Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej w Krakowie (1994) z falującą formą dachu. Według Lehmann potężne koncepcyjnie i często prowokacyjne projekty tej fazy wyglądały bardziej japońsko

w porównaniu z poprzednią, umiędzynarodowioną fazą. Jako przykłady wskazywane są budynki w Mito i Krakowie, w których dostrzec można typową japońską estetykę.

Faza IV: XXI wiek — architektura cyfrowa jako forma globalnego projektowania

Zdaniem Lehmann, w ostatnim okresie Isozaki nadal przesunął granicę tego, co jest możliwe pod względem urbanistycznym, społecznym i technologicznym, tworząc nowe formy, które często zdawały się kwestionować grawitację. Realizacje te znajdują się głównie w megamiastach Azji, zdecydowanie rzadziej w Japonii. Szereg wieżowców będących znakiem globalizacji, abstrakcyjnych, pozbawionych kontekstu, znajduje się w Chinach, Wietnamie i Azji Środkowej, na Bliskim Wschodzie i w Katarze.

Prace Isozakię zmieniają się, są bardziej organiczne, o mocno zakrzywionych formach zaczerpniętych z natury. Jednocześnie udaje mu się zrealizować wizję wieżowej struktury Biblioteki w Katarze, nawiązującą do projektu Cities in the Air z lat sześćdziesiątych. Isozaki realizuje projekty na całym świecie, przyjmując na swoje barki wyzwania epoki nasyconej technologią globalnej gospodarki.

Okres ten rozpoczyna realizacja w Chinach — Shenzhen Cultural Center and Library (1998–2007), a najbardziej znaczącymi są projekty takie jak: Torino Palasport Olimpico Stadium w Turynie (2002–2006), Atea Twin Towers w Bilbao (1999–2009), CAFA Museum w Pekinie (2003–2008), Himalayas Art Center w Szanghaju (2003–2010); Qatar Convention Center w Dosze (2004–2010).

5. KLASYFIKACJA TWÓRCZOŚCI ZE WZGLĘDU NA IDEE I ZAGADNIENIA PORUSZONE W PROJEKTACH

Zupełnie odmienny sposób klasyfikacji twórczości Isozakię przyjął w 2009 roku Ken Tadashi Oshima, który przedstawił monograficzny przegląd projektów architekta w książce zatytułowanej *Arata Isozaki*. Klasyfikacja twórczości przygotowana została nie zasadzie chronologicznej prezentacji, ale poprzez wyodrębnienie sześciu kluczowych pojęć, wokół których grupują się prace Isozakię. Te pojęcia to: *proces*, *geneza*, *atlas*, *transpozycja*, *wyspa* i *przepływ*. Jest to jednocześnie niezwykle oryginalna próba klasyfikacji wielowątkowej twórczości, niezwiązana z czasem, lecz z problemem *continuum* wizji, przemianą koncepcji, metamorfozą formy, technologii, a także filozofii.

Proces

Według Oshimy, pierwszym pojęciem charakteryzującym metodę pracy twórczej Isozakię jest *proces*.

Procesem nazywa on metodę ewolucji projektu na przestrzeni czasu: *Proces projektowania Araty Isozakiego rozwija się w napięciu między pierwotnym obrazem a konstrukcją rzeczywistych obiektów fizycznych. Badając metodę Isozakiego w ciągu ostatniego półwiecza, można to zobaczyć w dynamicznym związku między jego wizjonerskimi projektami niezabudowanymi a jego zabudowaną architekturą* (Oshima, 2009, s. 20).

Proces projektowania architekta określa autor jako *stale ewoluujący, umiejscowiony między utopią a codziennym światem*. Zwraca uwagę na *eksplorację możliwości geometrii*, fascynację śladami przeszłości — ruinami, które raz mają znaczenie i używane są przez architekta dosłownie, innym razem symbolicznie. Geometryczne kompozycje Isozakiego posiadają matematyczną uniwersalność, natomiast rzeczywista konstrukcja przestrzenna uwikłana jest w charakter miejsca i kontekst regionalny. Różnorodna interpretacja i doświadczanie oryginalnych form świadczą o wieloznaczności kompozycji, plasując jego realizację bliżej dziedziny sztuki niż inżynierii (Oshima, 2009).

Przykładem takiego *procesu* jest transformacja wizji utopijnego miasta *Cities in the Air* (1960–1963), niemożliwej do zrealizowania w latach 60. ze względów technologicznych, w Bibliotekę Narodową Kataru (2002–2006). Biblioteka została zrealizowana pięćdziesiąt lat później na zlecenie szejka Saud bin Mohammeda All Thani w Katarze na wybrzeżu Dohy. Forma budynku została dostosowana do wymagań funkcjonalnych, ale główny koncept zawieszania struktury ponad ziemią na potrójnych pylonach pozostał z pierwotnej wizji.

Problematykę *uniwersalności matematycznej* (zwanej przez Oshimę *kwadratową sekcją*) dostrzec można we fragmentach planu we wcześniej wzmiankowanym projekcie *Cities in the Air* (1960–1963), który z kolei znajduje odbicie w pierwszym zrealizowanym przez Isozakiego projekcie Biblioteki Prefektury w Oita (1996–1997), w Nakayama House (1964), a następnie w reinkarnowanej Międzynarodowej Wiosce Sztuki Akiyoshidai (1995–1998) czy Centrali Banku Miejskiego Nishi-Nippon (1968–1971) w Fukuoka. Geometryzacja form, modularność siatki przeplatają się z przestrzeniami otwartymi z klasycznych kompozycji japońskich. Kulminacyjne rozwinięcie idei *uniwersalności matematycznej* Isozaki realizuje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Gunma (1971–1974, 1994–1997).

Geneza

Termin *geneza* w zastosowaniu do prac Isozakiego wyjaśnia Oshima następująco: *Strategia stojąca za koncepcją genezy polega na rozpoznaniu i zdefiniowaniu początków architektury jako podstawy do dalszej ekspansji i manipulacji. Dla Isozakiego odkrycie brył platońskich nie było po prostu przyjęciem zachodniej*

formy, ale raczej sposobem na zatarcie różnic między wschodem a zachodem, przeszłością a teraźniejszością (Oshima, 2009, s. 62).

Isozaki do eksperymentów i eksploracji formalnej wybiera kwadrat i koło, a w przestrzeni trójwymiarowej — sześciąt i kulę. Analizy architekta odnoszą się do sztuki suprematystów — ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Kazimierza Malewicza. Kompozycje Isozakiego oscylują pomiędzy abstrakcją a rzeczywistą formą. Doskonale platońskie figury są lekko zdeformowane i żartobliwe, lecz nadal precyzyjnie zestawione, by tworzyć figuratywne kolaże. Architekt pracuje równolegle nad formą i jej znaczeniem, szuka mnogości interpretacji, jaka mogłaby uzasadniać nowe formy. *Ponownie, wschód i zachód, przeszłość i teraźniejszość łączą się lub nakładają na siebie, wspólnie dostarczając nowych znaczeń i zrozumienia* (Oshima, 2009, s. 62).

Poszukiwanie idealnej równowagi kompozycji kół — przekształcanych na trzy wymiary — i sześciątów widoczne jest w projekcie Ratusza miejskiego w Kamioka (1976–1978). Nad wyraz zachodnia, modernistyczna, geometryczna kompozycja jest dopełniona elementami budownictwa japońskiego w postaci ścian ze szklanych pustaków przywodzących na myśl półprzezroczyste przesuwne ekrany *shoji*. Z kolei panele aluminiowe i nieprzezroczyste ekrany *fusuma* budują kompozycję płaszczyzn Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Gunmie (1971–1974), osiągając efekt perfekcyjnie logicznego zapisu geometrycznego, konsekwentnie spotęgowany siatką kwadratów na powierzchni brył.

Myszę, że zacząłem używać sześciątów w momencie mojej kariery, kiedy po raz pierwszy poczułem jednocześnie bunt i sympatię do tradycyjnych japońskich metod projektowania architektonicznego — przyznaje Isozaki (Oshima, 2009, s. 64). W tym nurcie buduje również Centrum Sztuki Współczesnej w Los Angeles MOCA (1981–1986), dodając do kompozycji formy piramidy w asymetrycznym układzie. Podobne formy ramy sześciennnej znajdują się w projekcie Komisariatu policji w Okayama West (1993–1996), by w późniejszych latach ewoluować w struktury wieżowe w Wieży Art Tower Mito (1986–1990) czy przebudowę mediołańskiej dzielnicy Fiera (2003–2007).

Atlas

Terminem tym autor wyróżnia grupę prac Isozakiego, które odwzorowują własny świat projektowania architekta, zrealizowany w projektach powiązanych z wieloma kontynentami, topografiami i dyscyplinami artystycznymi.

Model naszej przestrzeni kulturowej zmienia się z jednolitej przestrzeni na siatkową, od scentralizowanej perspektywy do optycznej iluzji rozproszonych

punktów centralnych; to znaczy od Panoptikonu do archipelagu (Oshima, 2009, s. 103).

Określenie *atlas* badacz odnosi do szeroko pojętego kolażu w znaczeniu semantycznym i semiotycznym, rozumiejąc koncepcję atlasu jako zbioru niezależnych jednostek. Ta dialektyka dotyczy sposobu tworzenia kompozycji, która *obejmuje szczególne cechy poszczególnych elementów, aby stworzyć dynamiczną kompozycję a nie spójną całość* (Oshima, 2009, s. 104). Również nawiązanie do mitologicznej postaci Atlasa — jednego z tytanów, który dźwiga sklepienie niebieskie — wskazuje na potęgę wyrazu architektury jako egzemplifikacji różnych kodów historycznych i znaczeniowych. W metodzie *atlasu* następują wyraźne zapożyczenia z kultury Wschodu i Zachodu.

Kultura Wschodu przejawia się w projektach stosowanej asymetrycznej kompozycji wedle zasady „estetycznego trójkąta” japońskich kompozycji kwiatowych ikebana, w motywie kompleksu świątynnego Hōryū-ji czy w kamiennych aranżacjach suchego ogrodu skalnego Zen.

Kulturę Zachodu jednoznacznie można odczytać w japońskich projektach Isozakiego, czytelne są nawiązania do kompozycji Michała Anioła — Piazza del Campidoglio (1538–1650) w Rzymie, do prac Branquessiego i innych. Isozaki w zależności o kontekstu nawiązuje też do krajobrazu i cech urbanistycznych poszczególnych lokalizacji, czego przykładami są: budynek Centrum Tsukuba (1979–1983), Centrum Kultury w Shenzen (1998–2000), Wejście do Centrum Kultury w La Caixa (1999–2002) czy Muzeum Sztuki Współczesnej w Nagi (1991–1994) — pawilony o rozrzuconej kompozycji platońskich brył. Akiyoshidai International Art Village (1995–1998) wyraźnie czerpie z wapiennego krajobrazu Parku Narodowego Akiyoshidai w rozłożystej kompozycji wtopionej w zbocze góry.

Trans — Transpozycja

Trans oznacza zamianę położenia lub przebiegu jakiegoś procesu, zaś w projektach Araty Isozakiego przejawia się dynamiką przemian przestrzennych w różnym rozumieniu. Isozaki w swojej karierze architektonicznej stworzył kilka projektów, które można odczytać jako dzieła scenograficzne. Głównymi elementami przekształceń przestrzeni były takie komponenty jak światło czy dźwięk — czyli teatralne składniki generowania iluzji. Począwszy od projektu na Expo '70 — Festival Plaza (1967–1970), który architekt „wyreżyserował” architektonicznymi środkami, przeobrażając istniejącą przestrzeń w strukturę ponadgabarytowej ramy przestrzennej dla ekspozycji artefaktów techniki. Działaniem o podobnej strategii i skali był projekt Stadionu Igrzysk Olimpijskich w Turynie z 2006 roku, w którym stadion hokejowy można dostosować do

różnych konfiguracji miejsc siedzących i zastosowań, w tym do pływania, boksu, tenisa, koncertów rockowych, przedstawień, oper, konwencji, imprez, parad, a nawet wydarzeń religijnych. Zaskakującym wydarzeniem artystycznym był projekt dla klubu nocnego Andy’ego Warhola — Electric Circus (1967–1971), który łączył psychodeliczne projekcje, muzykę rockową, taniec i eksperymentalny teatr. Electric Circus stał się później inspiracją do zintensyfikowania i przekształcenia percepcji dźwięku poprzez procesy elektroniczne w wizualne, fizyczne i słuchowe „hiperprojekcje” w kolejnym projekcie klubu nocnego — Palladium w Nowym Jorku (1985).

Proces transformacji zasadniczo dąży do zmaterializowania widocznych i niewidzialnych sił określonej „przestrzeni/czasu (ma)”. Jak opisuje Isozaki w swoim eseju *“Ma Space/Time in Japan” to szczególne pojęcie czasu połączonego z przestrzenią przenika życie i kulturę Japonii* (Oshima, 2009, s. 148).

Operując formami i pojęciami tradycji japońskiej Isozaki wprowadził pojęcie *transpozycji* obejmującej zarówno świat sacrum, jak i profanum.

Wyspa

Koncepcja wyspy polega na bezpośredniej integracji różnych części w jedną całość. Isozaki rozumie pojęcie *wyspy* jako pojawienie się dyskretnych przestrzeni w skali domowej i miejskiej. Architekt zaprojektował dla swoich klientów swoisty mikrokosmos w miniaturowej skali, łącząc koncepcję domu w ogrodzie. Domy wylamują się z tradycyjnego, japońskiego pojęcia *sukiya*¹⁸. Każdy ma swój styl odnoszący się do indywidualnych cech klienta. Zbudowane są — w przeciwieństwie do japońskich domów — nie z drewnianej, lecz z żelbetowej konstrukcji. Najśłynniejsze z nich to: Nakayama Dom (1964), Aska w Nagano (1974–1988), Yano Kawasaki Kanagawa (1973–1975), Aoki w Minato-ku, Tokyo (1977–1979), Kaijima w Musshimo, Tokyo (1976–1977).

Urbanistycznym zapisem koncepcji *wyspy* jest wizja Mirage City (1994–1997). Kompozycja ta jest oparta na nieokreślonej typologii budynków mieszkaniowych (zespołu domów jednorodzinnych, pojedynczej rezydencji lub miasta), odizolowanej od lądu morzem. Isozaki podkreśla znaczenie zachowania niezależnej jednostki i jej indywidualnego charakteru — w przeciwieństwie do homogenizacji towarzyszącej globalizacji lub, jak ujmie to Isozaki, pojawieniu się jednolitego „morza”.

¹⁸ *Sukiya* to japoński styl architektoniczny, wywodzący się z XVIII wieku i odnoszący się pierwotnie do herbaciarni, a później do prywatnych rezydencji i restauracji. Budynki charakteryzowały się rustykalnością, prostotą nawiązującą do otoczenia. Wznoszono je w konstrukcji drewnianej pozostawionej w naturalnym stanie.

Flux — przepływ, strumień energii

Pojęcie *flux* (przepływ, strumień) odnosi się do architektury opartej na krzywej klotoidalnej¹⁹, która daje nieograniczone możliwości metamorfozy przestrzeni fałdowania formy. Isozaki podąża tą drogą wspólnie z inżynierami (m.in. wybitnym inżynierem Mutsuro Sasaki, specjalistą od konstrukcji łupinowych) i nowymi technologiami ulega płynnej formie. Przykładami tego typu realizacji są takie projekty, jak: Hala sportowa Sant Jordi (1983–1990), Nara Centennial Hall (1992–1998), Florence New Station (2002), Domus — Casa del Hombre w La Coruña (1995), Kyoto Concert Hall (1995).

Są to realizacje wymykające się klasycznym formom geometrii platońskiej, są pełne iluzji. Pojęcie to nie jest przypadkowe — jest wieloznaczne: z jednej strony odnosi się do organicznej, płynącej, dryfującej, niknącej architektury, z drugiej — do psychologicznego procesu przekazu znaczeń metafor, iluzji i magii. Architektura ma płynąć, przenikać do naszej świadomości i podświadomości, mamy ją doznawać wszystkimi naszymi zmysłami.

W istocie jest to wyraz fundamentalnej koncepcji Isozakiego dotyczącej przestrzeni/czasu ma — ciągłej zmiany formy architektonicznej i jej postrzegania w odniesieniu do czasu i miejsca. Jak sam Isozaki powiedział, w Nara przestrzenne uwarunkowania „ciemności” i „iluzji”, które 30 lat temu znajdowały się dopiero w fazie załączkowej, będą odczuwane przez ciało i wylaniają się jako wewnętrzne obrazy (...). Z „intensywnego” punktu widzenia przestrzeń jest „związana z głębią psychologii i magii”, a z „rozszerzonego” punktu widzenia jest „wielowymiarowa i związana ze znakami” (Oshima, 2009, s. 235).

6. PODSUMOWANIE

Celem niniejszego artykułu było zwrócenie uwagi na wielowątkowość i różnorodność projektów Isozaki-

go i wykazanie, że chociaż właśnie w okresie postmodernizmu zrealizował on swoje wielkie dzieła, to jednak jego twórczość wychodzi daleko ponad i poza tę stylistykę. Jego architektura miała wpływ na rozwój architektury japońskiej i światowej, z pewnością wymaga dalszych szerokich i interdyscyplinarnych badań.

Isozaki był architektem nieustraszenie poszukującym nowych możliwości oddziaływania i znaczenia architektury, był architektem ciągłej zmiany formalnej i ideowej, stąd jego bogata twórczość wymyka się klasyfikacji i łatwym ocenom. W latach 80. uwagę mediów światowych przyciągnęły jego realizacje z kresu postmodernizmu i projekty takie jak Muzeum Sztuki Współczesnej MOCA w Los Angeles czy Tsukuba Center Building. Stąd wielu krytyków i historyków architektury postrzegało go i łatwo klasyfikowało jako postmodernistę. Isozaki w istocie jednocześnie był i nie był postmodernistą — choć używał języka postmodernizmu, to w pewnym momencie go odrzucił. Był jak kwantowy paradoks, kot Schrödingera, jednocześnie biały i czarny. Jednocześnie też był i nie był kontekstualistą, prowadził z bogami miejsca (*tochigami*) swoisty dialog. Podobnie nie był, a jednocześnie był tradycjonalistą — uwikłanym w dialog tradycji i nowoczesności, japońskości i globalizacji itp.

Autorzy pragną zwrócić uwagę na fakt, że już w 1985 roku, w dwa lata po sukcesie Tsukuba Center Building i na rok przed otwarciem Muzeum w Los Angeles, Isozaki był świadomy, że możliwości postmodernizmu się wyczerpały. W drugiej połowie lat osiemdziesiątych jego twórcze intuicje pchały go w kierunku prób dokonania wielkiej zmiany i rozliczenia się z tym nurtem, w tym z koncepcją postmodernistycznej ironii i dystansu, a także z własną koncepcją ruin jako metaforą katastrofy japońskiej kultury. Myśli te wyraził we wspomnianym wcześniej poemacie z 1985 roku. Ponieważ utwór ten nie był w Polsce w całości publikowany, autorzy przytaczają go poniżej:

Architektura z i bez ironii (1985), Arata Isozaki²⁰

Przez pierwsze dwadzieścia lat mojej architektonicznej kariery
wierzyłem, iż tylko dzięki ironii osiągnąć można Architekturę doskonałą.
Chodziło o to, by stworzyć przepaść nie do przeskoczenia.
Ironia miała łączyć nawet to, co nieracjonalne.
Mogła też sugerować zdradę,
dawała możliwość tworzenia architektury jako krytyki.
Pozwalała bez zażenowania wynosić wulgarne ponad szlachetne,
świeckie ponad uświęcone.

¹⁹ Klotoida, inaczej spirala Cornu, spirala Eulera — krzywa, której krzywizna jest proporcjonalna do długości łuku, licząc od ustalonego punktu.

²⁰ Tłumaczenie z oryginału angielskiego (według wersji otrzymanej przez Krzysztofa Ingardena od Araty Isozaki w roku 1985, różniącej się w szczegółach od wersji opublikowanej przez E. Petita) — Krzysztof Ingarden.

Mogła usprawiedliwić sytuacje kłopotliwe, polityczne wyobcowanie,
 pobłażliwość dla cudzoziemca, pochodzenie z dalekiego kraju,
 skromną kulturę, biedę, podrzędną technikę, nieortodoksyjność, itp.
 Z nostalgią traktowane były ruiny, dzień sądu ostatecznego, upadek i śmierć.
 To było niespełnione życzenie, żałoba po tym, co zostało utracone —
 Hiroszima, holokaust.
 By połączyć obie krawędzie przepaści.
 Dowcip, poczucie humoru i paradoks miały być właściwymi środkami w tym celu.
 Był to pewien sposób na to, by mówić nieorganicznym językiem architektury.
 Także, by uchronić architekta przed wpadnięciem w pułapkę anonimowości.

Po 20 latach praktyki,
 teraz próbuję odnaleźć metodę tworzenia architektury **bez ironii**.
 Język architektury, jaki dotąd stosowałem, będzie nadal w użyciu,
 jednak nowe języki będę rozwijał dla uzupełnienia.
 Ruiny, niezależnie od wielkiego sentymentu, jaki mamy do tego, co stracone,
 pozostaną, tak jak są, w zgodzie z prawami natury.
 Dzień Sądu Ostatecznego stanie się naocznym faktem, którego nie należy się lękać.
 Śmierć pokochamy tak, jak kochamy życie.
 Żart będzie najlżejszy z możliwych.
 Poczucie humoru niech rodzi ulotność.
 Paradoks uwidoczni niewidoczne.
 Jednak nie cynicznie ani desperacko,
 aby marzyć o architekturze jako maszynie przyjemności.

REFERENCES:

- Giovannini, J. (1986), 'Arata Isozaki: From Japan, A New Wave of International Architects', *New York Times*. Available at: <https://www.nytimes.com/1986/08/17/magazine/arata-isozaki-from-japan-a-new-wave-of-international-architects.html#after-story-ad-7> (accessed: 10.12.2021).
- Ingarden, K. (1984), 'Tsukuba Center Building — Arata Isozaki, gra negatywności', *Architektura*, 05.
- Ingarden, K. (1995), 'Arata Isozaki — architekt miejsca', *Architektura*, 02.
- Ingarden, K. (2009), 'Manggha Museum: Form Follows Poetry' [in:] *Manggha. The History of the Design*, Dziechciaruk-Maj, B., Nowak, K., Urbańska, M.A. (eds.), Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, pp. 43–55.
- Ingarden, K. (2022), 'Nowoczesność i tradycja w architekturze współczesnej Japonii. Trzy przykłady postaw twórczych: Kenzō Tange, Arata Isozaki, Kengo Kuma', *Journal of Urban Ethnology*, 20, Kraków: Instytut Archeologii i Etnologii Polskiej Akademii Nauk.
- Isozaki, A. (1998), *Four Decades of Architecture*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- Isozaki, A. (2006), *Japan-ness in Architecture*, The MIT Press.
- Isozaki, A. (1986), Royal Gold Medal acceptance speech at RIBA. Available at: <https://soundcloud.com/the-riba/arata-isozaki-royal-gold-medal-acceptance-1986> (accessed: 30.11.2023).
- Jencks, Ch. (1987), *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Jencks, Ch. (1984), *The Story of Post-Modernism*, New York: Rizzoli.
- Lehmann, St. (2017), 'Reappraising the Visionary Work of Arata Isozaki: Six Decades and Four Phases', *Arts*, 6(3). Available at: <https://doi.org/10.3390/arts6030010> (accessed: 30.11.2023).
- Oshima, K.T. (2009), *Arata Isozaki*, New York: Phaidon.
- Petit, E. (2013), *Irony or, the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, New Haven and London: Yale University Press.
- Seligmann, A. (2016), *Japanese Modern Architecture 1920–2015: Developments and Dialogues*, The Crowood Press, wersja Kindle.
- Stiasny, G. (1995), rozmowa z Aratą Isozakim, *Architektura*, 02.
- Stec, B. (2021), 'Architektura jak czarka dobrej herbaty' [in:] Ingarden, K., Oleśkiewicz, A. (eds.), *Kengo Kuma. Eksperyment, Materiał, Architektura*, transl. by Juruś, J., Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, pp. 46–75.
- Yatsuka, H. (2009), 'Autobiography of a Patricide: Arata Isozaki's Initiation into Postmodernism', *AA Files*, pp. 68–71, London: Architectural Association School of Architecture.