

TOMASZ KOZŁOWSKI*

HOUSE OF STONE: THE LOFTINESS
OF A CONTEMPORARY MONUMENTKAMIENNY DOM – WZNIOSŁOŚĆ WSPÓŁCZESNEGO
MONUMENTU

Abstract

This article presents the story of the construction of the House of Stone – *Steinhaus* designed by Günther Domenig. This rather little building became an icon of twentieth century architecture. Its revolutionary shape influenced next generations of architects and contributed to the development of new trends in contemporary architecture.

Keywords: architecture, expressionism, theory, House of Stone, Steinhaus

Streszczenie

Artykuł przedstawia historię powstania Kamiennego domu – *Steinhaus*, projektu Gunther Domenig. Niewielkich gabarytów budynek stał się ikoną XX wiekowej architektury, jego rewolucyjny kształt wpłynął na następne pokolenia architektów i przyczynił się do powstania nowych nurtów w architekturze współczesnej.

Słowa kluczowe: architektura, ekspresjonizm, teoria, Kamienny dom, Steinhouse

* Ph.D. Arch. Tomasz Kozłowski, Chair of Housing and Architectural Composition, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology.

For years, architects have accustomed the recipients to accepting the canons of their art. “Such forms of art, once developed and transferred through tradition as something that stood the test of time and proved good so – in the full sense of the word – »authorized«, are of highly conservative character. Even if most people have already forgotten about their primal, magic meaning, some stick to them with shy adoration: all those verbal, stylistic, dance, pictorial »figures«, which used to have a precisely defined magical and social meaning, are preserved in the art of a progressive, developed society. Only what was part of *magical and social* rites gradually becomes an »aesthetical« law”¹. Producing expressive forms, the trend of expressionism tries to abandon such a way of perceiving the creative process with a fixed “aesthetical” law. To the precursors of this tendency, it meant attempts to abandon nineteenth century architecture. They said that “throughout this period, monumental architecture has surrendered to official taste consolidated on passeist and pompous eclecticism which rarely manages to avoid ugliness or even ridiculousness”². The art of expressionism is not afraid of ugliness or ridiculousness so it can try to change everything, to create a “new” monument with previously unknown shape and intended use³. The function of such a monument is not only to present what is happening inside it – it is expected to become a spectacle, a show, a mis-en-scene in itself.

It would be difficult to specify the definition and the features of monumental architecture. Cathedrals and palaces used to act as monuments, symbols of the power of religious institutions or a sovereign; nowadays museums and public facilities confirm the uniqueness of a given place. An appropriate, big scale of a building still seems to be the elementary feature. Nevertheless, monumental architecture is often exemplified by the Roman *Tempietto di San Pietro in Montorio* designed by Donato Bramante in 1502 – a relatively small structure. The clarity of an architectural composition, simple means of expression, the building matter and an architect’s mastery create a work and put the recipient in a peculiar state of the spirit while facing an architectonic thing. So perhaps loftiness as an aesthetical category is necessary for transforming a building into a monument. The loftiness of the soul? Maybe the case of *Steinhaus* will explain this.

Steinhaus – the House of Stone was designed by Günther Domenig around the year 1980. Then he began building it for himself in Steindorf in the Carinthian Mountains, Austria. The date is of high importance here. The author himself mentions the period 1986–2008 as the time of construction. It is not an ordinary design but a manifestation of a certain approach to architecture and art. The architect once discovered new areas for expressionism using the dramatic character of a decomposed form and recalling the art of the early twentieth century. Those are fleeting memories – the author feels a strong need to search for an archetype, sometimes not for art but for a building in itself. The house evokes images of demolished Atlantic bunkers – it can be associated with ruins of reinforced concrete or... spaceships in science fiction films. Nonetheless, its form has been absolutely original, unusual, innovative and unique since the very beginning. It would not be easy to imagine living in such a space. This amazing experiment with the architect’s own house, where he is both the investor and the patron, resembles the case of the decomposition of Frank Gehry’s own house in Santa Monica, California (1977–1979) – its expression was attained by adding some external elements. Peter Noever, the artistic director of the MAK Museum of Applied Arts in Vienna, writes about “...(the architect’s) engagement in unconditioned experimentation...”⁴, including the financial aspect. Promoting the shapes of his house, the creator presents a written record of his ideas in blank verse explaining the meanings in a hermetic manner adequately to the mysteriousness of this space:

¹ E. Fisher, *O potrzebie sztuki*, Warsaw 1962, p. 188-189.

² J.P. Couchoud, *Sztuka francuska II*, Warsaw 1985, p. 151.

³ “We swapped such notions as monumentality, stability or massiveness for airiness, dynamism, fleetingness and practicality.” Antonio Sant’Elia, *L’architettura futurista*, “Lacerba”, July 1914, after: V.M. Lampugnani, Coop Himmelblau, Architektur muß brennen, Graz 1980.

⁴ Fragment of Peter Noever’s laudation before handing the Grand Austrian State Prize to Günther Domenig in 2004.

“Architecture and landscape
 Architecture and the site
 Architecture and the idea
 The one site grass and stone
 The other site open and soft
 The subjective dimensions of the site
 The site as memory
 The site as experience
 The site as representation
 Hills rise from the ground
 Rocks burst through
 They are separated by an abyss
 The rocks are metal and the hills are walls
 Spaces and paths
 Leading below the water table
 (...)”⁵

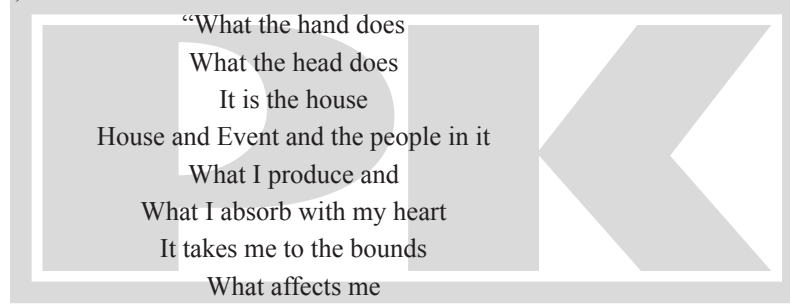
Günther Domenig explains this interest with the location of his house. He talks about the influence of his memories of the seventies, forms remembered from his childhood as well as the shape of the architecture that surrounded him at that time. The design itself is not easy to describe or explain. The place is situated by a lake and closed with the access road – it is a narrow stone plot leading from the road towards the water. The fence is rather temporary with a green car park meant for visitors. We must remember that it took nearly three decades to build this layout. In the meantime, colourful crayon drawings turned into computer graphics. The author’s visions allow us to guess the individual phases of the construction of this work and may become the exegesis of its design. The author often emphasizes that this familiar architecture is related to his youth. Only when we see *Architektonische Zerbrechungen* (1980–1981), we can fully understand what he means. One sketch shows us a peculiar clearance – not a borehole but a peasant’s barn which disintegrates into elements known from his designs. In another drawing, decomposed rafters on the picturesquely crumbling roof are arranged like playing sticks. The onlooker wants to rearrange some of them searching for a kind of lost harmony. Such elements can be seen in photographs documenting the early stages of construction but they are not constructional elements anymore – instead they become pure ornamentation. Architectural critics frequently get deceived and find some archetype of regional architecture here, while a contemporary spectator must spend a long time discovering “regionalism” understood in such a manner. It would not be possible without the author’s ambiguous hints. This is Günther Domenig’s regionalism for you and you have to remember that it came into existence when postmodernism was the leading trend in architecture. So, it might be just the author’s joke or intellectual provocation. His design was implemented for years therefore only the authorial sketches give us some clues concerning the evolution of Domenig’s art. They also suggest that the designer did not predict the ultimate effect of his measures. Evolution has no purpose at all. Even though Domenig’s images may contradict each other, they are eventually combined into one cohesive work.

This house consists of four levels which are not storeys in the literal meaning. In the centre, there is a spiral space making a kind of rotation axis for the entire layout. Here again we must recall the author’s sketches where he added some elements of rockets, perhaps the barrels of cannons, coming from

⁵ *Architecture for the Future*, Paris 1996, p. 97.

the middle of the composition. The forms which make the constituents of the building are broken but remain in some incomprehensible unity. An onlooker may have the impression that together they form an image of a building accident, that they are not the result of making something new. Sometimes parts of the building are compared to rocks – sharp and unfriendly yet protecting the residents against the outside world. Perhaps that is why their appearance scares away intruders who want to take photographs from behind the fencing. Looking at this building, we may suppose that the author cannot decide if it is a shelter or an ordinary residential object. Bruno Taut's decomposed but realized design appears here like a sculpture, like a monument. The author drastically tries to abandon the existing canons of architecture knowing that he is creating something new. The house is expressionistically "vain" – there is too much of everything here, there are too many ornaments but they are not ornaments in the literal sense of the word. When we get a little closer, everything seems ordinary – the concrete, the twinkling sheet, the rusty sheet, the glass – but from a distance all the parts of this building look like decoration: the concrete wall is full of sharp elements resembling birds' beaks, the glittering steel shines even more in the sunlight, the slanting windows turn azure reflecting the sky, the rusty steel climbs down the building onto the lawn resembling weird plants from outer space.

Günther Domenig's building is sometimes compared to Corbusier's *La Tourette*. The architects of Coop Himmelblau provocatively call it a monastery⁶ where its creator is waiting for their arrival. In fact, the only aesthetical similarity is the application of concrete. The elevations – if we can call them elevations at all – are completely different, thorn apart, trying to reject any geometrical connotations, violently abandoning the tradition of construction. They differ in the scale being a bit chaotic. This lack of vertical lines resembles a building accident or perhaps an explosion. Domenig himself presents *Halb Haus – Half Explosion (Half House – Half Explosion)* which is a photomontage of his design. The author does not make it easy to explain the meaning of his house which should make something durable instead of turning into something as fleeting as an explosion. Again, the architect presents his architecture in a poem full of complicated metaphors and ambiguities. Not without a reason, Peter Cook entitled his interview with Günther Domenig *Drawing on dreams*⁷ (1986).



“What the hand does
 What the head does
 It is the house
 House and Event and the people in it
 What I produce and
 What I absorb with my heart
 It takes me to the bounds
 What affects me
 Makes me experience the bounds again
 Just as the body marks boundaries
 By touching others
 So does the house
 Metaphorically speaking the house is all
 My body – my heart – my mind
 The restricting form of the house
 It is more than walls to live in

⁶ Günther Domenig *Das Steinhaus*, Vienna 1989.

⁷ AA Files 13, 1986.

Houses often reflect in two ways
 – object and consciousness –
 Man’s individual dimensions
 The result of man’s split personality
 People, you know, are not square
 Neither do they think square
 Or feel square
 Even as a society they are
 Not bulks of staple commodities”⁸

This design is revolutionary in every regard. “I am (...) on the borderline; here I will show what I will be ever able to allow myself in architecture”, says the author. The first sketches made in 1980 preceded Zaha Hadid’s flagship design regarded as the beginning of contemporary expressionism. Anyway, we are two years before the Peak Leisure Club in Hong Kong so Hadid’s manifestation has not appeared yet. It is the eighties: Michael Graves is raising the Portland Buildings and the Walt Disney World Dolphin Resort; postmodernism prevails. No-one expects that Günther Domenig’s little building can become a breakthrough influencing the formation of new architectural styles. Actually, Zaha Hadid’s images of architectural space are the most spectacular depictions of architecture in history. However, she must have already acquainted herself with Domenig’s design or previous achievements. Hadid’s drawings will become the essence of her intentional creation and unimplemented ideas; their forms of antigravitational architecture will become the essence of decomposition; they will be more meaningful than completed buildings. Eighty years after, however, it is Domenig who manages to realize the expressionist dreams from the early twentieth century. His house has become a manifesto for generations of architects, whereas its fragments are “quoted” and repeated in various designs all over the world.

Eventually, the house called “Domenig’s own” fulfills a different function – it was completed as a centre of culture, a meeting place meant for architects and artists. The state authorities had to support its construction which turned out to be too heavy burden for just one man. This object is also meant for workshops, symposiums, exhibitions, concerts and lectures. Such a role is much more suitable for a building of this class than the function of a shelter for a single creator. It would be really selfish if such a monument of new architecture could not be visited and admired by millions of people.

⁸ Günther Domenig’s website.

Przez lata architekci przyzwyczaili odbiorców do akceptacji kanonów ich sztuki. „Takie formy sztuki, raz wypracowane i przekazane tradycją jako to, co wytrzymało próbę czasu i okazało się dobre, a zatem w pełnym znaczeniu tego słowa »usankcjonowane«, mają charakter ogromnie konserwatywny. Nawet wówczas gdy przeważnie zapomniano już o ich pierwotnym, magicznym znaczeniu, ludzie trzymają się ich z nieśmiałą czcią: wszystkie te »figury« słowno-stylistyczne, taneczne, obrazowe itd., które miały kiedyś dokładnie określone, magiczno-społeczne znaczenie, zostają zachowane w sztuce bardziej już postępowego, wyżej rozwiniętego społeczeństwa i stopniowo tylko to, co było częścią obrzędowości magiczno-społecznej, błędnie, stając się »estetycznym« prawem”¹. Nurt ekspresjonizmu, tworząc formy ekspresywne, stara się zerwać z takim sposobem postrzegania procesu twórczego, z takim zastanym „estetycznym” prawem. Dla prekursorów gatunku wiązało się to z próbami zerwania z architekturą XIX wieku. Twierdzono, że „Architektura monumentalna przez cały ten okres ulega smakowi oficjalnemu, ugruntowanemu na paseistycznym i pompacyjnym eklektyzmie, któremu rzadko udaje się uniknąć brzydoty, a nawet śmieszności”². Sztuka ekspresjonizmu nie boi się brzydoty ani śmieszności, może więc starać się wszystko zmienić, stworzyć „nowy” monument, o kształcie i przeznaczeniu nieznanym dotychczas³. Funkcją takiego monumentu nie jest tylko prezentowanie tego, co się dzieje w jego wnętrzu, ma stać się spektaklem, widowiskiem, inscenizacją samą w sobie.

Definicja i cechy architektury monumentalnej są trudne do sprecyzowania. Kiedyś monumentami były katedry i pałace, symbole potęgi instytucji religijnych lub władcy, teraz są nimi raczej muzea i budowle użyteczności publicznej zaświadczone o wyjątkowości miejsca. Podstawową cechą wydaje się wciąż być stosowna wielka skala budynku. A przecież za przykład architektury monumentalnej podaje się chętnie rzymską *Tempietto di San Pietro in Montorio* Donato Bramante’go z 1502 r. – budowlę całkiem niewielkich rozmiarów. Klarowność kompozycji architektonicznej, proste środki wyrazu, materia budowlana, mistrzostwo architekta tworzącego dzieło sprawiają, że w obliczu rzeczy architektonicznej odbiorca znajduje się w osobliwym stanie ducha. Więc może wzniosłość jako kategoria estetyczna jest cechą potrzebną, by budynek stał się monumentem? Wzniosłość duszy? Może wyjaśni to casus *Steinhaus*?

Steinhaus – *Kamienny dom*, w Steindorf, w górach Karyntii w Austrii zaprojektował i zaczął budować dla siebie ok. 1980 r. Gunther Domenig. Data jest tu bardzo ważna, sam autor podaje także lata od 1986 do 2008 jako czas powstawania dzieła. Nie jest to zwykły projekt, jest to manifest pewnego podejścia do architektury i sztuki. Architekt odkrywał w swoim czasie nowe tereny dla ekspresjonizmu, posługując się dramatyzmem zdekomponowanej formy, przywołując wspomnianą sztukę z początku XX wieku. Są to wspomnienia ulotne, autor ma silną potrzebę odnajdywania jakiegoś archetypu, nie dla sztuki, ale może dla budynku samego w sobie. Dom przywołuje obrazy rozbitych bunkrów atlantyckich – może kojarzyć się z żelbetową ruiną, lub... ruiną kosmicznych statków z filmów *science-fiction*. Lecz forma jest absolutnie oryginalna, niezwykła, nowatorska, niepowtarzalna w momencie powstawania. Trudno sobie wyobrazić życie w takiej przestrzeni. Ten niezwykle eksperyment z własnym domem, gdzie architekt jest równocześnie inwestorem i mecenasem, przypomina przypadek zdekompozycji domu własnego Franka Gehry’ego w Santa Monica w Kalifornii z lat 1977–1979; tam ekspresję uzyskano przez dodawanie elementów zewnętrznych. Peter Noever dyrektor artystyczny muzeum MAK w Wiedniu pisze o „(...) zaangażowaniu (architekta) do bezwarunkowego eksperymentowania (...)”⁴, tu także finansowego. Przekonując do kształtów domu twórca przedstawia zapis idei, pisany białym wierszem, przekazując znaczenia równie hermetyczne, jak tajemnicza jest ta zbudowana przestrzeń:

¹ E. Fisher, *O potrzebie sztuki*, Warszawa 1962, s. 188-189.

² J.P. Couchoud, *Sztuka francuska II*, Warszawa 1985, s. 151.

³ „Takie pojęcia, jak monumentalizm, statyczność, masywność zamieniliśmy na zwiewność, dynamizm, ulotność, praktyczność”. Antonio Sant’Elia, *L’architettura futurista*, „Lacerba”, July 1914, za: V.M. Lampugnani, *op. cit.*

⁴ Fragment laudacji Petera Noevera przed wręczeniem w 2004 roku Grand Austrian State Prize Guntherowi Domenigowi.

„Architecture and landscape Architecture and the site Architecture and the idea The one site grass and stone The other site open and soft The subjective dimensions of the site The site as memory The site as experience The site as representation

Hills rise from the ground Rocks burst through They are separated by an abyss The rocks are metal and the hills are walls Spaces and paths Leading below the water table (...)⁵

Tłumaczy to zainteresowanie Gunther Domenig miejscem powstania domu. Autor sam mówi o wpływie wspomnień z lat siedemdziesiątych oraz formami zapamiętanymi z dzieciństwa, kształtem otaczającej go wtedy architektury. Sam projekt nie jest prosty do opisania, a tym bardziej do wytłumaczenia. Miejsce położone nad jeziorem, zamknięte dojazdem, wąska kamienna działka prowadzącej od strony drogi w stronę wody. Ogrodzenie raczej tymczasowe z zielonym parkingiem dla gości. Trzeba pamiętać, że założenie powstawało blisko trzy dekady. Kolorowe rysunki kredką zamieniły się z czasem w rysunki komputerowe. I takie właśnie wizje autora pomagają nam domyśleć się kolejnych faz powstania dzieła i mogą stać się egzegezą projektu. Autor wielokrotnie podkreśla, że jest to architektura zastana i związana z jego młodością, ale dopiero gdy zobaczymy *Architektonische Zerbrechungen* z lat 1980–1981 możemy w pełni zrozumieć jego myśl. Widzimy na szkicu szczelinowanie jak nazywa to architekt, ale nie jest to otwór wiertniczy, lecz chłopska stodoła, która rozpada się na elementy z jego projektów. Na innym rysunku zdekomponowane krokwie z rozpadającego się malowniczo dachu budynku układają się jak patyczki do gry w bierki. Widz ma ochotę przestawić niektóre, poszukując jakiejś zagubionej harmonii. Takie właśnie elementy ukazują nam zdjęcia z wczesnych etapów budowy, ale tu nie są one już elementami konstrukcyjnymi – stają się czystą ozdobą. Krytycy architektury dają się często nabierać, odnajdując tu jakiś archetyp architektury regionalnej, a współczesny widz musi poświęcić wiele czasu, aby odkryć tak rozumiany „regionalizm” i nie jest to możliwe bez niejednoznacznych zawsze wskazówek autora. Ale jest to regionalizm Gunthera Domeniga i trzeba pamiętać, że powstawał w okresie panowania w architekturze postmodernizmu. Jest więc to być może tylko żart albo intelektualna prowokacja architekta. Projekt tworzony był przez wiele lat i tylko kolejne szkice autora dają nam pewne wskazówki, jak dokonywała się ewolucja jego sztuki. Ukazują nam także, iż autor chyba nie przewidywał jaki będzie ostateczny efekt jego działań. Ewolucja nie ma celu i także u Domeniga kolejne obrazy mogą zaprzeczają poprzednim, łącząc się jednak w końcu w jedno budowane spójne dzieło.

Dom składa się z czterech poziomów, które nie są kondygnacjami w sensie dosłownym. W centrum znajduje się spiralna przestrzeń stanowiąca jakby oś obrotu całego założenia. I tu znów musimy przywołać szkice autora dorysowującego elementy raket, może luf armatnich, wychodzących ze środka kompozycji. Formy stanowiące części składowe budynku są rozbite, ale pozostają ze sobą w jakiejś niezrozumiałej jedności. Widzowi może wydawać się, że razem stanowią obraz raczej jak po katastrofie budowlanej, że nie są wynikiem powstawania czegoś nowego. Czasem części budynku są porównywane do skał, ostrych i nieprzyjaznych, ale przecież mających stanowić osłonę domowników przed światem zewnętrznym i może dlatego wyglądają jakby miały odstraszać intruzów chcących robić zdjęcia zza ogrodzenia. Patrząc na budynek możemy przypuszczać, że autor nie może się zdecydować, czy jest to schron, czy zwykły budynek mieszkalny. Wyłania się tu zdekomponowany, ale zbudowany projekt Bruno Tauta, jakby rzeźba, monument. Autor drastycznie stara się zerwać z zastanymi kanonami architektury, wie, że tworzy coś nowego. Dom jest ekspresjonistycznie „próżny”, wszystkiego jest tu za dużo, jest za wiele ozdób, ale z drugiej

⁵ *Architecture for the Future*, Paris 1996, s.97. „Architektura i krajobraz / Architektura i miejsce / Architektura i pomysł / W jednym miejscu trawa i kamień / Inne miejsce otwarte i miękkie / Subiektywne wymiary miejsca / Miejsce jako pamięć / Miejsce jako doświadczenie / Miejsce jako przedstawianie / Wzgórza wyrastają z ziemi / Skały wybuchają / Rozdzielone przez otchłań / Skały są metalem a wzgórza ścianami / Przestrzenie i ścieżki / Wiodący poniżej lustra wody (...).”

strony nie są to ozdoby w sensie dosłownym. Jeżeli podejdziemy blisko wszystko jest zwyczajne: beton, błyszcząca blacha, zardzewiała blacha, szkło. Ale jednak z daleka wszystkie części budynku wydają się dekoracją. Betonowy mur jest pełen ostrych elementów jakby ptasich dziobów, błyszcząca stal staje się jeszcze bardziej błyszcząca w słońcu, skośne okna stają się błękitne, odbijając niebo, zardzewiała stal spęła z budynku na trawnik, przypominając rośliny z innej planety.

Czasem zdarzają się porównania budynku Domeniga do *La Toruette* Corbusiera. Architekci z Coop Himmelblau nazywają prowokacyjnie budynek klasztorem⁶, w którym ma się zamknąć jego twórca w oczekiwaniu na ich przybycie. Ale jest to estetyka podobna tylko w zastosowaniu betonu. Elewacje, o ile tak tu można je nazwać, są przecież zupełnie inne, porozrywane, starające się odejść od jakichkolwiek geometrycznych konotacji, drastycznie zrywające z tradycją budowania. Są zupełnie inne w skali, może trochę chaotyczne. Ten brak pionowych linii przypomina nam katastrofę budowlaną lub może sytuację po wybuchu. Domenig sam pokazuje nam obraz *Halb Haus – Halb Explosion (Pół dom – pół eksplozja)*, który jest fotomontażem projektu. Autor nie ułatwia nam tłumaczenia znaczenia domu, który powinien stanowić coś trwałego, a nie zamieniać się w coś ulotnego jak wybuch. Architekt kolejny raz przedstawia swoją architekturę w wierszu, ale i ten znowu jest pełen zawyłych metafor i dwuznaczności. Nie bez powodu Peter Cook swój wywiad z Gunther Domenig z 1986 roku nazwał *Drawing on dreams*⁷, co można przetłumaczyć jako – opierając się na marzeniach.

„What the hand does What the head does It is the house House and Event and the people in it What I produce and What I absorb with my heart It takes me to the bounds What affects me Makes me experience the bounds again Just as the body marks boundaries By touching others So does the house Metaphorically speaking the house is all My body – my heart – my mind The restricting form of the house It is more than walls to live in Houses often reflect in two ways – object and consciousness – Man’s individual dimensions The result of man’s split personality People, you know, are not square Neither do they think square Or feel square Even as a society they are Not bulks of staple commodities”⁷

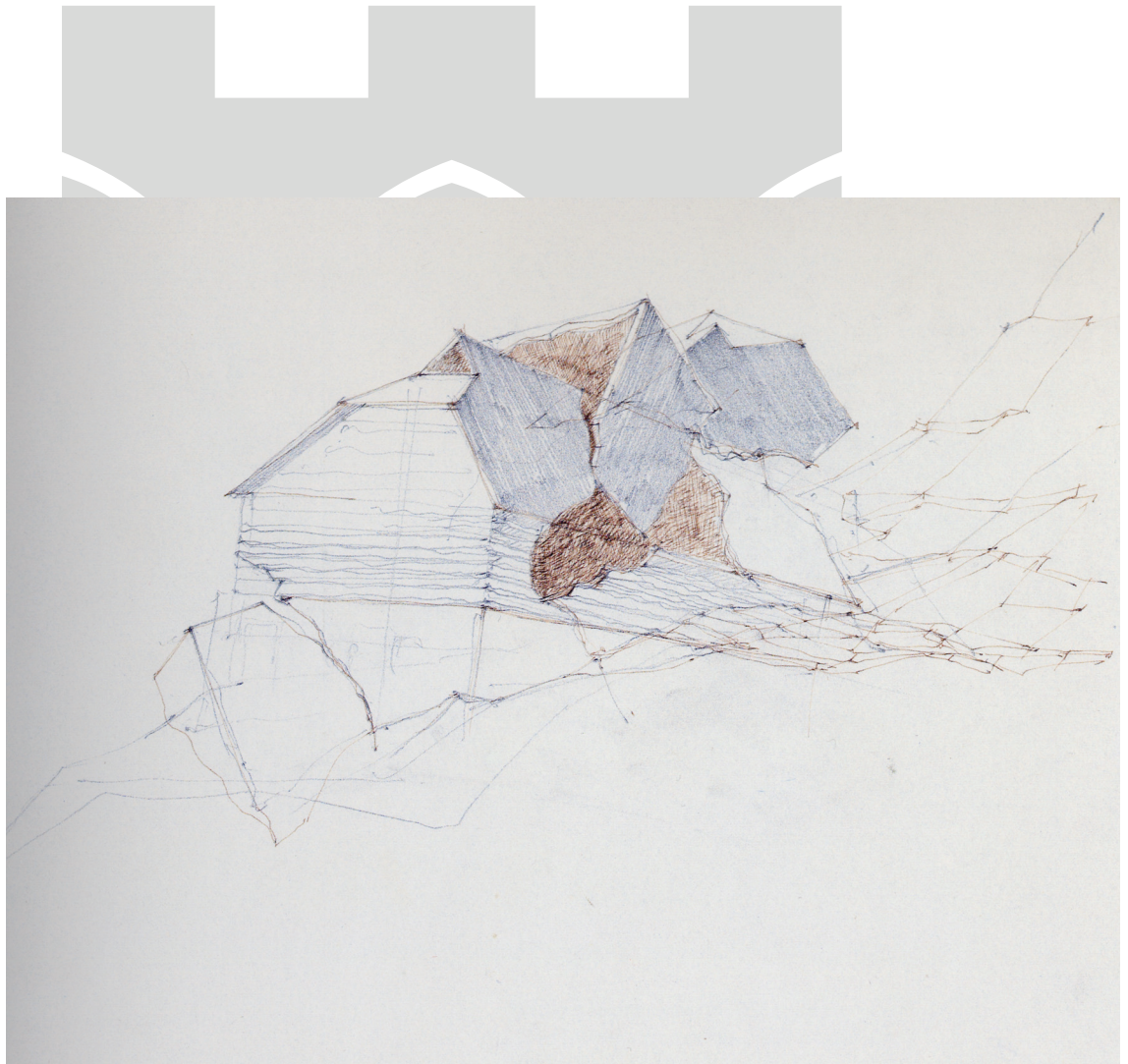
Projekt jest pod każdym względem rewolucyjny. „Jestem (...) na granicy, tutaj pokaże, na co kiedykolwiek będę mógł pozwolić sobie w architekturze” mówi autor. Pierwsze szkice z 1980 r. są wcześniejsze od czołowego projektu Zahy Hadid, uznawanego za początek współczesnego ekspresjonizmu. Ale jesteśmy jeszcze dwa lata przed *Peak Leisure Club* w Hong Kongu i to co będzie wieszyczyć Hadid jeszcze się nie zdarzyło. Są lata osiemdziesiąte, Michael Graves buduje *Portland Buildings*, *Walt Disney World Dolphin Resort*, króluje postmodernizm. Nikt jeszcze nie spodziewa się, że skromny w gabarytach budynek Gunthera Domeniga może stać się przełomowy i wpłynąć na powstanie nowych stylów w architekturze, przecież to obrazy przestrzeni architektonicznej Zahy Hadid są najbardziej spektakularnymi przedstawieniami architektury w historii. Jednak musiała ona znać już projekt lub twórczość Domeniga. Rysunki Zahy Hadid staną się esencją jej intencjonalnej twórczości i niezrealizowanych pomysłów, ich formy antygravitacyjnej architektury staną się esencją dekompozycji, będą bardziej przemawiającymi niż skończone budynki.

⁶ Gunther Domenig *Das Steinhäus*, Wiedeń 1989.

⁷ Strona internetowa Gunthera Domeniga, „Co robi ręka / Co robi głowa / To jest dom / Dom i zdarzenie i ludzie w nim / Co ja stworzyłem / Co przyswoiłem sobie sercem / To prowadzi mnie do granic / Co wpływa na mnie / Pozwala doświadczyć mi ponownie granic / Tak jak ciało wyznacza granice / Dotykając innych / Tak jak dom / Mówiąc metaforycznie dom jest wszystkim / Moje ciało – moje serce – mój umysł / Ograniczona forma domu / Jest to więcej niż ściany do zamieszkania / Często domy powodują odbicia na dwa sposoby – Przedmiot i świadomość – / Własny wymiar człowieka / Wynik podziału osobowości człowieka / Ludzie, jak wiesz, nie są kwadratowi / Ani nie myślą kwadratami / Albo nie czują kwadratów / Nawet jako społeczeństwo nie są / Masami surowców”.

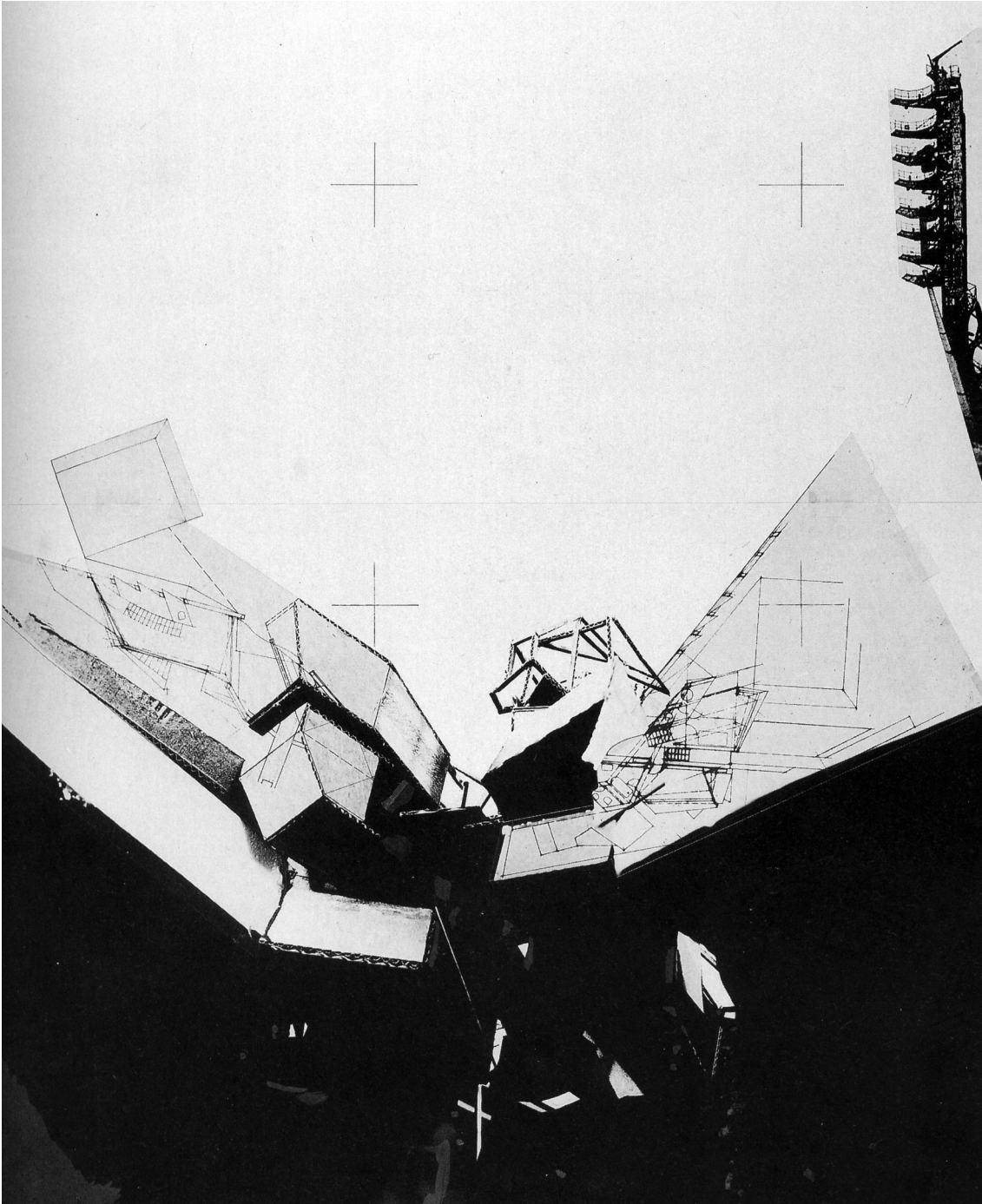
Jednak to chyba Domenig był tym, któremu po osiemdziesięciu latach udało się zrealizować marzenia ekspresjonistów z początku XX wieku. Jego dom stał się manifestem dla pokoleń architektów, a jego fragmenty są „cytowane” i powtarzane w projektach na całym świecie.

Dom nazywany „własnym” spełnia ostatecznie inną funkcję. Został on ukończony jako centrum kultury, miejsce spotkań architektów i artystów. Władze państwa musiały wesprzeć budowę która, okazała się zbyt wielkim obciążeniem dla jednego człowieka. Odbywać się tu mają warsztaty, sympozja, wystawy, koncerty, odczyty. Taka funkcja jest dużo bardziej odpowiednia dla budynku tej klasy niż gdyby miał się on stać tylko schronieniem dla jednego twórcy. Byłoby to takie samolubne, gdyby taki monument nowej architektury nie mógł być zwiedzany i podziwiany przez miliony.



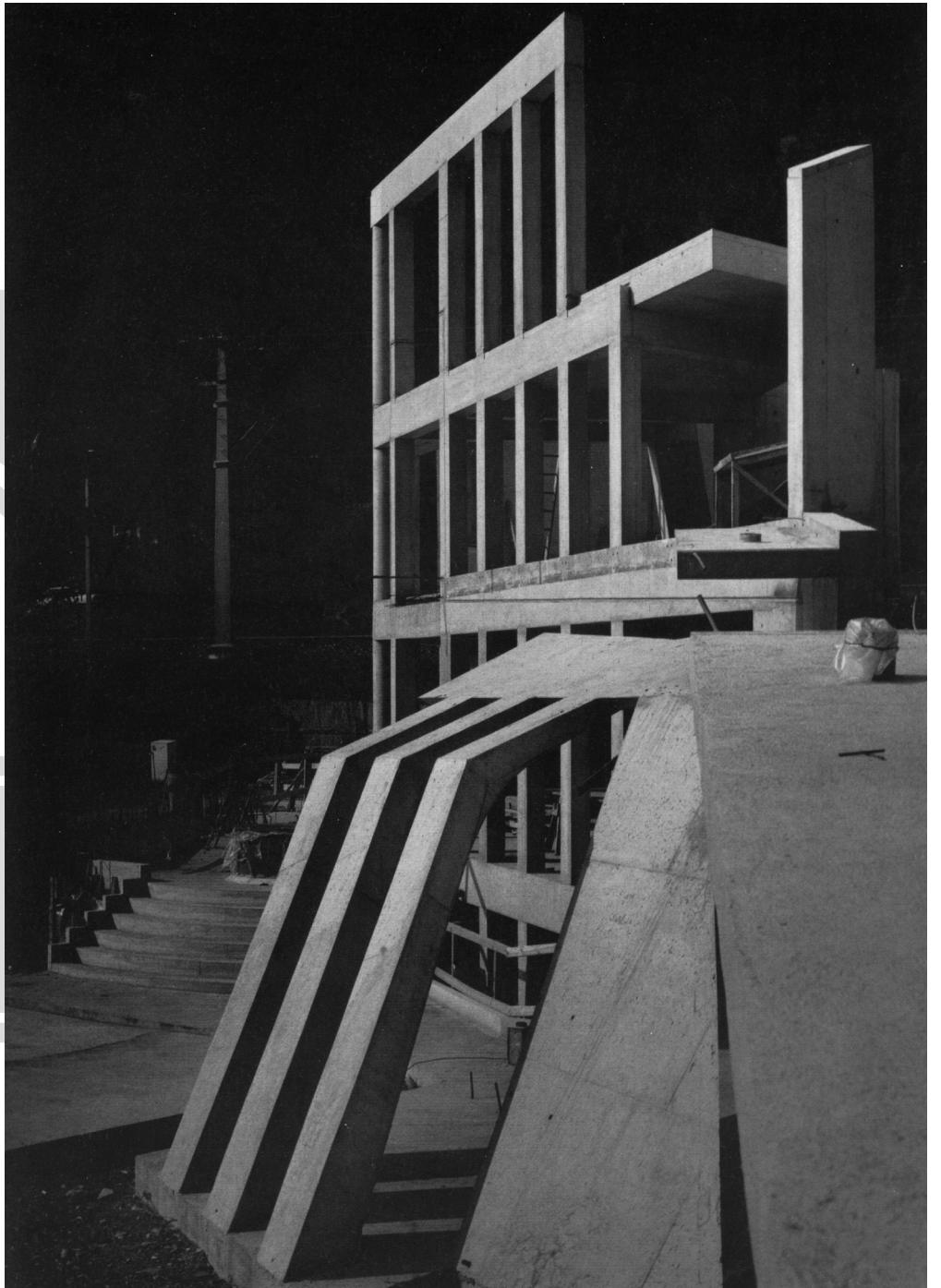
III. 1. Günther Domenig, *Architektonische Zerbrechungen*, 1980–1981

II. 1. Gunther Domenig, *Architektonische Zerbrechungen*, 1980–1981



III. 2. Günther Domenig, *Halb Haus – Halb Explosion*, photomontage, 1984

II. 2. Gunther Domenig, *Halb Haus – Halb Explosion*, fotomontáž, 1984



III. 3. Günther Domenig, *Drei Finger und hohe Wand*, 1988

II. 3. Gunther Domenig, *DreiFinger und hohe Wand*, 1988



III. 4. Günther Domenig, *Steinhaus* (photo by T. Kozłowski)

II. 4. Gunther Domenig, *Steinhaus* (fot. T. Kozłowski)



III. 5. Günther Domenig, *Steinhaus* (photo by T. Kozłowski)

II. 5. Gunther Domenig, *Steinhaus* (fot. T. Kozłowski)



III. 6. Günther Domenig, *Steinhaus* (photo by T. Kozłowski)

II. 6. Gunther Domenig, *Steinhaus* (fot. T. Kozłowski)



III. 7. Günther Domenig, *Steinhaus* (photo by T. Kozłowski)

II. 7. Gunther Domenig, *Steinhaus* (fot. T. Kozłowski)



III. 8. Günther Domenig, *Steinhaus* (photo by T. Kozłowski)

II. 8. Gunther Domenig, *Steinhaus* (fot. T. Kozłowski)