



NR 4. 2012/2013
ZESZYTY KATEDRY ARCHITEKTURY MIESZKANIOWEJ

PRETEXT



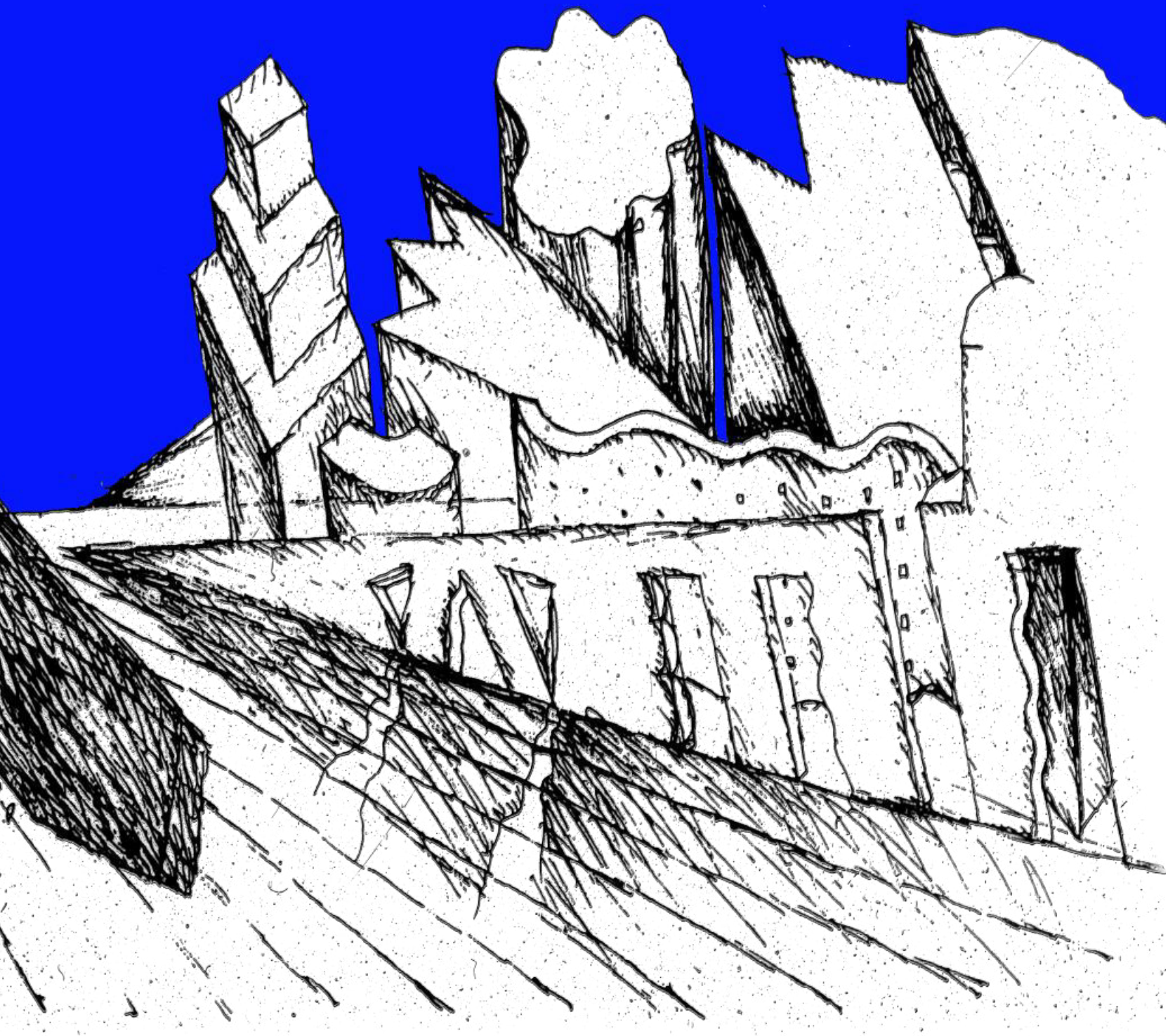
NR 4. 2012/2013

ZESZYTY Katedry Architektury Mieszkaniowej
Instytut Projektowania Architektonicznego

Wydział Architektury
Politechnika Krakowska

PREST

Na okładce: Dariusz Kozłowski, *Bez tytułu*, 1995, akryl 50x70 cm. Własność Muzeum Architektury we Wrocławiu
On the cover: Dariusz Kozłowski, *No Title*, 1995, acrylic painting 50x70 cm. Property of Museum of Architecture in Wrocław



Pretekst

Zeszyty
Katedry Architektury Mieszkaniowej
Nr 4. 2012/2013
© Katedra Architektury Mieszkaniowej
Instytut Projektowania
Architektonicznego
Wydział Architektury
Politechnika Krakowska
31-155 Kraków, ul. Warszawska 24
tel./fax (12) 628 20 21
e-mail: dkozlow@pk.edu.pl

Zespół redakcyjny Editorial staff:

redaktor serii
series editor

Dariusz Kozłowski

redaktor zeszytu
editor of issue

Tomasz Kozłowski

zespół redakcyjny
editorial team

Marcin Charciarek

Anna Mielnik

materiały fotograficzne
photographs courtesy

Biś Lisowski

Tomasz Kozłowski

Archiwum

rada naukowa
scientific council

Andrzej Białkiewicz

Wojciech Bonenberg

Armando Dal Fabbro

Sławomir Gzel

Jacek Gyurkovich

Dariusz Kozłowski

Maria Misiągiewicz

Wacław Seruga

Juan Luis Trillo de Leyva

tłumaczenia
translations

Paweł Franaszek

Małgorzata Melges

wydawca publisher

DJAF

31-525 Kraków

druk printing

ISBN 978-83-7242-755-7

Wydawnictwo finansowane ze środków
Dziekana Wydziału Architektury PK

Spis treści Content

Zapis przestrzeni architektury The Record of Architectural Space

Dariusz Kozłowski

O zapisach.....7

On Recording.....8

1. Pisma Writings.....10

Andrzej Białkiewicz

O zapisach przestrzeni architektonicznej w akademii Św. Łukasza w Rzymie...11

On Recording Architectural Space at the Academy of St. Luke in Rome...15

Gerhard J. Dürschke

Analogowy i cyfrowy zapis przestrzeni architektonicznej.....18

Analogue and Digital Recording of Architectural Space.....22

Armando Dal Fabbro

Rysunek przestrzeni architektonicznej.....26

The Design of Architectural Space.....30

Raimund Fein

Fikcja jest bardziej seksowna niż rzeczywistość!.....33

Fiction is Hotter than Reality!.....35

Dariusz Kozłowski

Interpretacja szkicu architektury.....37

An Interpretation of the Sketch of Architecture.....40

Maria Misiągiewicz

Filozofia zapisu.....43

Philosophy of Descriptions.....46

Bohdan Paczowski

Zapis przestrzeni architektonicznej czy zapis jej idei?.....48

Transcription of Architectural Space or Transcription of its Idea?.....52

Juan Luis Trillo de Leyva

Myślenie architekturą, przestrzenią i obiektami.....56

Thinking Architecture, Space and Objects.....58

Ewa Węclawowicz-Gyurkovich

Niezapomniany bunt postmodernistyczny w przedstawieniu architektury....60

Unforgettable Postmodern Revolution in Architectural Presentations.....64

Maria J. Żychowska

Rysunek jako wyraz intencji architekta.....68

Drawing as an Expression of the Architect's Intention.....71

Marcin Charciarek

Zapis przestrzeni architektonicznej – wyobrażenie i uporządkowanie....74

Record of Architectural Space – Idea and Arrangement.....77

2. Honorowa Nagroda SARP 2011 Honorary Award of SARP 2011.....80

Maria Misiągiewicz

Nagroda dla profesora.....81

Award for Professor.....83

Architektura prenatalna Prenatal Architecture.....87

3. Warsztaty Design Workshops.....104

Tomasz Kozłowski

Czarownik Abraxas i zapis architektury.....106

Abraxas and the Record of Architecture.....108

4. Dyplomy Diplomas.....112

5. Archiwum Archives.....128

Czwarty zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej – PRETEKST – zawiera wybór materiałów dotyczących tematu badawczego, który nazywamy: *Zapis przestrzeni architektury*, wiążącego się także z ideą wydawnictwa dotyczącą – poszukiwania istoty formy architektonicznej. Artykuły profesorskie są wyborem z monografii *Definiowanie przestrzeni architektonicznej/ Zapis przestrzeni architektonicznej*, pod red. D. Kozłowski, M. Misiągiewicz. Do zbioru prezentowanych opracowań należą projekty z warsztatów Studiów doktoranckich i studenckich prac dyplomowych.

Jak zazwyczaj zeszyt kończy dział Wydarzenia i archiwum.

Tytuł zeszytów – PRETEKST – wciąż zawiera pewne przesłanie programowe: jeśli architektura jest sztuką, to jej tworzenie, nauczanie i badanie może dotyczyć pewnej warstwy architektury możliwej do przeanalizowania; inne skazane są na intuicję twórcy. PRE-TEKSTY architektonicznie, i – preteksty, w tej grze uczestniczą.

Zespół Katedry Architektury Mieszkaniowej Instytutu Projektowania Architektonicznego Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej: Prof. dr hab. inż. arch. Dariusz Kozłowski (kierownik katedry), dr. inż. arch. Przemysław Bigaj, dr inż. arch. Marcin Charciarek, mgr inż. arch. Ewa Hejger, dr inż. arch. Tomasz Kozłowski, dr inż. arch. Anna Mielnik, dr inż. arch. Maciej Skaza, mgr inż. arch. Piotr Stalony-Dobrzański, dr inż. arch. Ernestyna Szpakowska, dr inż. arch. Rafał Zawisza; doktoranci: mgr inż. arch. Marcin Brataniec, mgr inż. arch. Piotr Pyrtek.

Logistyka Katedry Architektury Mieszkaniowej mgr inż. arch. Krzysztof Jasiński, mgr Urszula Pytlowany.

Dariusz Kozłowski

The fourth issue of the Chair of Housing Architecture's – PRETEKST – contains a selection of materials on the research subject, entitled: *The record of architectural space*, which is also related to the idea behind the publishing – the search for the essence of architectural form. The donnish articles are selected from the monograph *Defining architectural space / The record of architectural space*, edited by D. Kozłowski, M. Misiągiewicz. The collection of presented papers includes projects from doctoral programme workshops and students' dissertations.

As usual, the journal ends with Events and Archive section.

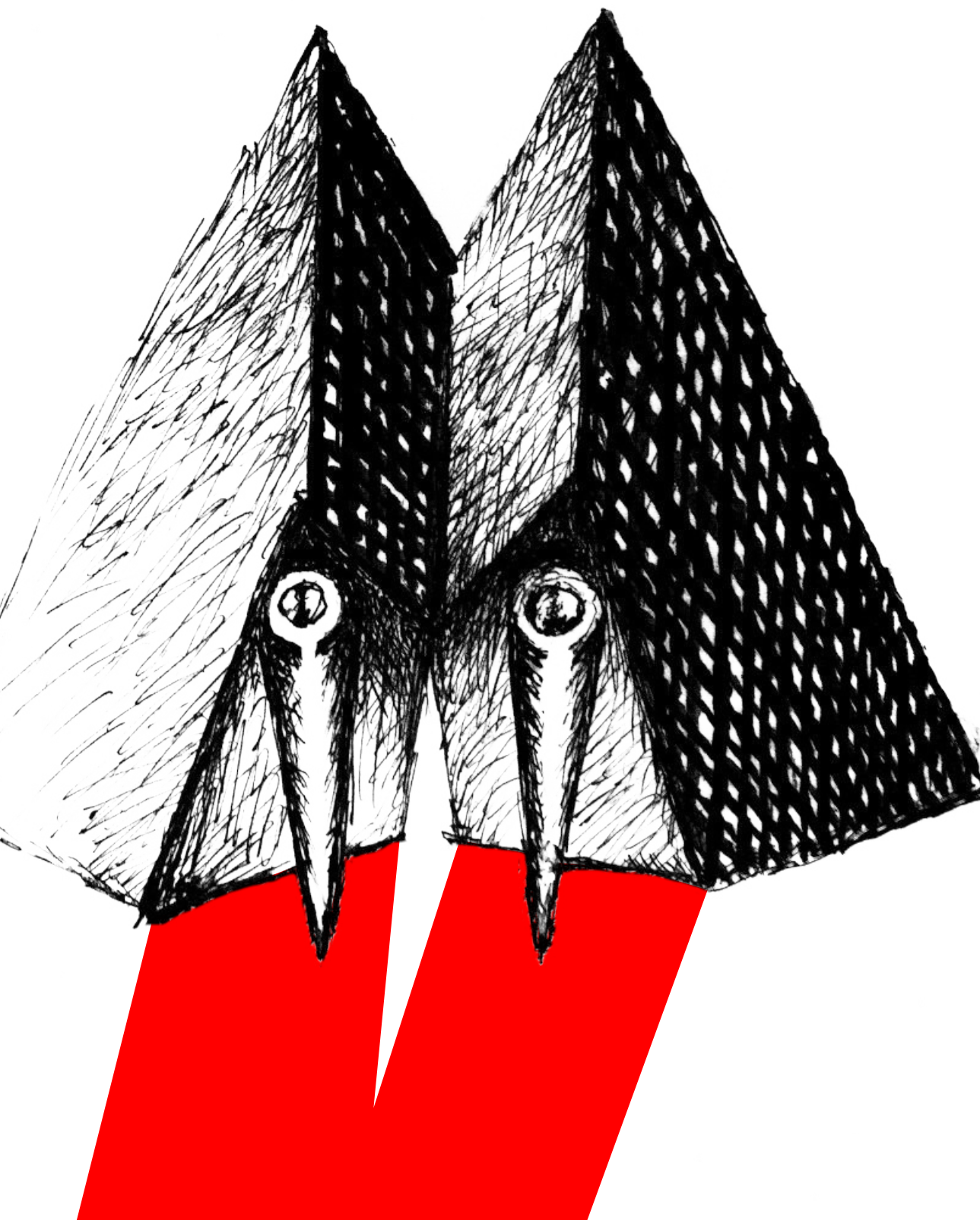
The title of the journals – PRETEKST – still conveys a certain policy statement: if architecture is art, then creating, teaching and researching it can involve a certain analysable layer of architecture; others are condemned to the creator's intuition. Architecturally PRE-TEKSTY (PRE-TEXTS), and – pretexts participate in this play.

Academic staff members of the Chair of Housing Architecture at the Institute of Architectural Design, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology: Prof. Dariusz Kozłowski, PhD, Eng. of Architecture, (holder of the chair), Przemysław Bigaj, PhD, Eng. of Architecture, Marcin Charciarek, PhD, Eng. of Architecture, Ewa Heger, M.Sc. in Architecture, Tomasz Kozłowski, PhD, Eng. of Architecture, Anna Mielnik, PhD, Eng. of Architecture, Maciej Skaza, PhD, Eng. of Architecture, Piotr Stalony-Dobrzański, M.Sc. in Architecture, Ernestyna Szpakowska, PhD, Eng. of Architecture, Rafał Zawisza, PhD, Eng. of Architecture; doktoranci: Marcin Brataniec, M.Sc. in Architecture, Piotr Pyrtek, M.Sc. in Architecture.

Logistics of the Chair of Housing Architecture: Krzysztof Jasiński, M.Sc. in Architecture, Urszula Pytlowany, M.A.

Dariusz Kozłowski

Zapis przestrzeni architektury
The Record of Architectural Space



1. Nie ma (jednej) definicji przestrzeni, nie ma (jednej) definicji sztuki, nie ma (jednej) definicji architektury. Niektóre z tych przestrzeni istnieją tylko w postaci zapisu, np. sztuka malarstwa, inne najpierw w postaci zapisu, np. muzyka. W tym kontekście o zapisie przestrzeni architektury można mówić bez ponoszenia odpowiedzialności.

2. Architektura odczytywana jest poprzez – obrazy pokazujące „grę brył w świetle”. Obrazy inne odnajdywane są w zbiorach *zapisów przestrzeni architektury*. Najpierw są to zapisy na papierze: „zwyczajne” dokumentacje techniczne, opisane rysunkowym językiem normatywnym jednoznaczne, nieinterpretowalne, na podstawie których budowane jest dzieło. Poprzedzane są projektami koncepcyjnymi, zapisywanymi zgodnie z potrzebami komercji lub – sztuki.

3. Szkice – zapisy wyobrażenia, myśli lub intuicji architekta (podobnie jak innego twórcy, który tego potrzebuje, np. projektanta mody) są także praobrazami ostatecznego wyobrażenia architektury i zarazem początkiem projektu, a także obrazami pozwalającymi badaczowi dociekać istoty rzeczy. Szkic może pokazywać architekturę zbudowaną.

4. Najbardziej popularnym zapisem przestrzeni architektury są rysunki perspektywiczne – pokazujące wizję-ideę lub wygląd przyszłej budowli. Stosowane techniki artystyczne są tożsame z graficznymi czy malarскими. Stopień realistycznego odwzorowania, lub przetworzenia, intencjonalnej rzeczywistości pozostaje dowolny. Zazwyczaj rysunek perspektywiczny jest elementem projektu koncepcyjnego. Wykonany odręcznie z pokazaniem maestrii autora-artysty rysownika może podnieść prestiż architektonicznej pracy.

5. Bliskie odręcznym zapisom są perspektywiczne rysunki komputerowe. Ta technika umożliwia nieprawdopodobnie realistyczne zbudowanie wirtualnej architektury uwzględniające niuanse rozwiązań materiałowych, warunków hipotetycznego otoczenia, warunków nasłonecznienia i oświetlenia... jeśli zapis w projekcie pozwala na odczytanie stosownych danych. Nie oznacza to braku możliwości tworzenia tą techniką grafiki stricte artystycznej.

6. Makieta bywa ważnym zapisem przestrzeni, zapisem osobistym, niekiedy intymnym, podobnym szkicowi, wtedy rzecz jest nazywana „makieta roboczą”.

Wtedy jest rzadko ujawniana światu, i rzadko przechowywana; wykonana z odnalezionego pod ręką materiału istnienie kończy bez śladu, czasem wraz z pojawieniem się zapisu fotograficznego. Inny rodzaj makiety naśladuje przyszłą rzeczywistość architektury zgodnie z pewną realistyczną konwencją. Ongiś makieta zbudowana z należyłą precyzją mogła służyć jako wzorzec do zbudowania frontonu kościoła lub pałacu. Dziś bywa uważana za najbardziej obiektywne (nade wszystko dla laików) odwzorowanie architektonicznej przyszłości; zazwyczaj dokumentowana jest fotograficznie.

7. Opisanie architektury jest trudne, lub niemożliwe. Ale w praktyce architekta, teoretyka lub badacza literatura odgrywa swoją rolę. Zostawiając obiektywny zapis tzw. „opisu technicznego” wyzbytego emocji, język traktatów jest tak samo ważny jak język powieści. Opisy idei projektów architektonicznych pisane białym wierszem bywają dziełami sztuki literackiej. Jednak poezja pozostaje poza przestrzenią sztuki budowania.

8. W obszarze zapisów przestrzeni architektury odnaleźć można rysowane teorie, zapisy badań, analiz, notacje rzeczy z przeszłości. Mogą obywać się bez wyjaśniających opisów.

9. Inne rysunki architektury mogą być także obrazami dostrzeżonymi w podróży. Ulotne zapisy utrwalone w notatniku w chwili spotkania z architekturą bywają później opracowywane. Służą romantycznej refleksji lub studiom sztuki budowania.

10. Są zapisy przestrzeni architektury tworzone ręką architekta, artysty lub powstałe w wyniku pracy z maszyną, które są autonomicznymi dziełami sztuki; czy oznacza to zmianę kategorii przestrzeni, czy należą wtedy do przestrzeni innej sztuki?

11. Są także zapisy przestrzeni architektonicznej, obrazy architektury, stworzone przy pomocy kamery – obrazy fotograficzne. Służą zapisaniu rzeczywistości, także utrwaleniu i dokumentowaniu innych zapisów przestrzeni.

12. Zapisy fotograficzne pozwalają na obcowaniu z architekturą za pośrednictwem obrazów w książkach o architekturze i wydawnictwach w albumowych. Wydawało by się, że te obrazy pokazują rzeczy realistycznie. W istocie przetwarzają rzeczywistość tak, by była „przyjemna”, co można określić krótko – kamera kła-

mie; widz to akceptuje.

13. Owe księgi stanowią odrębny rodzaj zapisów przestrzeni architektonicznej (megaprzestrzeń?), umożliwiające reprodukcję i popularyzację innych notacji.

14. Czy zapis przestrzeni architektury sam może być – architekturą? Nie ma (jednej) definicji architektury ale żadna tego nie potwierdza. Czy jednak obrazy Giovanniego Battisty Piranesiego czy Étienne-Louisa Boullée'a nie mogą potwierdzić tej tezy?

Dariusz Kozłowski

1. There is no (single) definition of space, no (single) definition of art, no (single) definition of architecture. Some of these spaces exist only in recorded form, e.g. the art of painting, others, such as music, first in recorded form. One can talk about the record of architectural space in this regard without assuming responsibility.

2. Architecture is read through – images showing “play of masses brought together in light”. Other images are found in collections of *the record of architectural space*. First there are records on paper: “simple” technical documentation, described by normative visual language, unambiguous, noninterpretable bases for a work. They are preceded by conceptual designs recorded in compliance with commercial or artistic needs.

3. Sketches – records of an architect's ideas, thoughts or intuition (like any other creator who needs them, e.g. a fashion designer) are both archetypes of the final perception of architecture and the beginning of a design, as well as images which allow the researcher to investigate the nature of things. A sketch can show built architecture.

4. The most popular record of architectural space is perspective projections – showing an idea or appearance of the envisioned building. The artistic techniques are similar to graphic or painting ones. The degree of faithful projection or processing of intentional reality remains arbitrary. Typically, perspective projection constitutes a part of conceptual design. Should it be freehand and presenting its author-artist's mastery, it can raise the prestige of the architectural work.

5. Perspective computer-aided projections are close to freehand drawings. This technique enables one to create an incredibly realistic virtual architecture taking account of the nuances of material solutions, conditions of hypothetical setting, conditions of sunlight and lighting... provided that the record in the design allows to read the relevant data. This does not preclude the possibility to create strictly artistic graphics with the use of this technique.

6. A scale model can be an important record of space, personal, sometimes even intimate one, similar to sketch, such examples are called “working models”. As such there are rarely revealed to the world, and rarely kept; constructed with any material found at hand,

they end their existence without trace, sometimes with the emergence of the photographic record. Another type of model mimics the future reality of architecture according to a given realistic convention. Once, a scale model built with due precision could serve as a design for the pediment of a church or palace. Today it is sometimes considered the most objective (above all, by the layman) projection of architectural future; it is usually documented photographically.

7. A description of architecture is difficult or impossible. Yet, it plays a role in architects, theorists or literature researchers' practice. Leaving an objective record of the so called emotionless "technical description", the language of treaties is just as important as the language of the novel. Descriptions of architectural design ideas written in blank verse at times are works of literary art. Still, poetry remains outside the art of building.

8. In the field of architectural space records one can find drawn theories, research and analysis records, notations of things of the past. They can do without explanatory descriptions.

9. Other architectural drawings can be also noticed while travelling. Fleeting records preserved in a notebook at the time of the meeting with architecture tend to be later developed. They serve as a romantic reflection or studies of the art of building.

10. There are records of architectural space created by an architect, artist's hand or as a result of cooperation with the machine, which are autonomous works of art; does that indicate a shift in space category or do they belong to the space of some other art?

11. There are also records of architectural space, architectural images, created with the use of a camera – photographic images. They record reality, but they are also used to preserve and document other records of space.

12. Photographic records allow for communing with architecture through images in books about architecture and album publications. It would seem that these images show things realistically. In fact, though, they process reality so that it is "appealing", which can be defined briefly – the camera lies; the spectator accepts that.

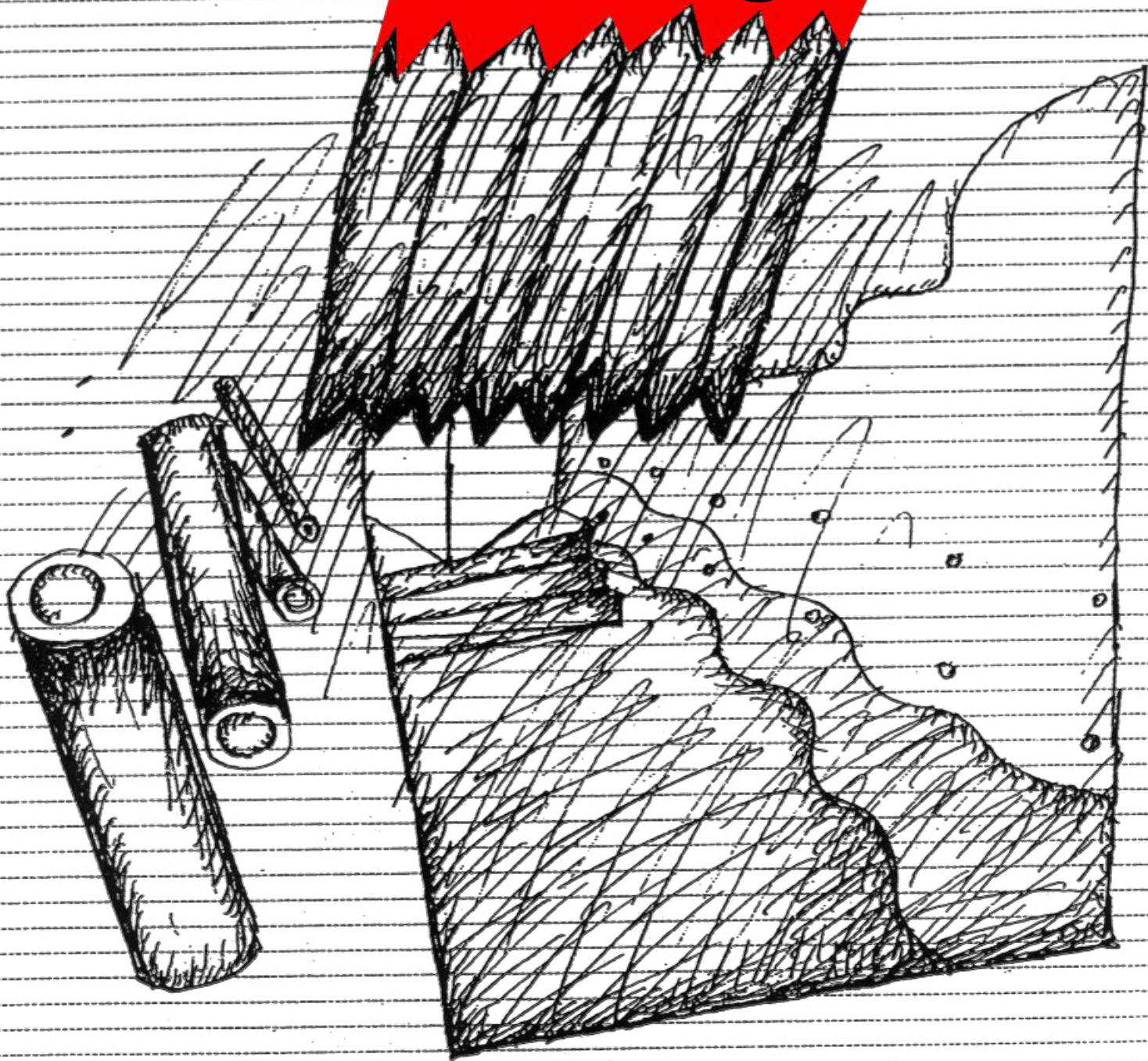
13. These books are a distinct type of architectural

space records (superspace?), allowing for reproduction and popularisation of other notations.

14. Can the record of architectural space itself be – architecture? There is no (single) definition of architecture, but none of them confirms it. Cannot Giovanni Battista Piranesi or Étienne-Louis Boullée's drawings confirm this thesis, though?

Dariusz Kozłowski

1. Pisma Writings



O zapisach przestrzeni architektonicznej w akademii Św. Łukasza w Rzymie

Rola rysunku odrębnego w procesie kształcenia architekta i jego znaczenie dla warsztatu twórczego była i jest niezwykle istotna. Pomimo, że ostatnie trzydziestolecie przyniosło dynamiczny rozwój w zastosowaniu nowego narzędzia w tej dziedzinie jakim jest komputer, zdobycie umiejętności rysunkowych jest podstawowym warunkiem kreatywnego wykorzystania technik cyfrowych.

Można podjąć próbę przeanalizowania znaczenia rysunku, będącego zapisem przestrzeni architektonicznej, w akademickim procesie kształcenia architekta w jednej z najstarszych akademii malarstwa, rzeźby i architektury – Akademii św. Łukasza w Rzymie. Została ona zatwierdzona dekretem papieża Grzegorza XIII, z dnia 15 grudnia 1577 roku¹, a działalność dydaktyczną rozpoczęła, 14 listopada 1593 roku. Federico Zuccari ukierunkował Akademię, mającą wcześniej charakter korporacyjny, na nowy cel, teoretyczny i dydaktyczny. Podstawą studiowania był rysunek, który mógł rozwiązać odwieczną polemikę odnoszącą się do trzech dziedzin sztuki: malarstwa, rzeźby, i architektury².

Zasadnicze cechy dydaktyki akademickiej zostały uformowane w XVIII wieku i opierały się na ideach Giovanniego Bottariego, który udowadniał, że do wykonywania zawodu architekta, niezbędne jest biegłe posługiwanie się rysunkiem³. Bottari rozwinął własną apologię rysunku, protestował przeciwko kształceniu tylko empirycznemu, zalecając nauczanie akademickie. Istotne dla niego były nie tylko rysunki, ale sama umiejętność rysowania, jako *arti del disegno*.

Program nauczania obejmował wszystkie dziedziny sztuki. W XVIII wieku istniały następujące katedry: architektura teoretyczna, architektura praktyczna, architektura podstawowa i dekoracyjna, dwie katedry rysunku aktu, dwie katedry rzeźby, mitologii, historii, archeologii, anatomii, geometrii, perspektywy, rytownictwa w kamieniu, miedziorytnictwa, hydrauliki stosowanej w sztukach⁴.

W działalności Akademii stymulującą rolę stanowiły konkursy akademickie. W jej archiwum znajduje się kolekcja rysunków, podzielona na dwie grupy tematyczne odpowiadające tematom organizowanych konkursów. Jedna grupa prac zawiera zadania architektoniczne, natomiast tematy drugiej bazowały na kom-

pozycjach, krajobrazie oraz postaciach.

Kolekcję rysunków architektonicznych otwiera zbiór prac z XVI wieku, Ottaviana Mascarina, w ilości 248 sztuk⁵. Najważniejsze tematy związane są z kościołem S. Spirito in Sassia w Rzymie, kościołem S. Maria in Traspontina na Borgo, kompleksem bolońskim w pobliżu Placu Farnese oraz rysunki i projekty wykonane dla Placu Monte Cavallo. Istotna, jest seria 20 rysunków związanych z przebudową w obrębie pałaców Watykańskich.

W kolekcji rysunków architektonicznych końca XVII wieku pojawiają się takie nazwiska jak: Bartolomeo Santini, czy też Alessandro Speroni, Basilio Spinelli i Ludovico Rusconi Speroni, którzy w roku 1679 wykonali projekty kościołów na konkurs akademicki⁶. Od roku 1702 informacje o *konkursach* stają się bardzo dokładne. Papież Klemens XI przyznał wówczas Akademii środki na ich organizację, które nazwano *klementyńskimi*. Z okazji każdego konkursu wydawano album, gdzie opisywano tematy, przedstawiano nazwiska jurorów oraz zwycięzców.

Mechanizm *klementyńskich* konkursów architektonicznych był następujący: proponowano trzy tematy z trzech poziomów (klas) o wzrastającej trudności, od dużej kompozycji w przestrzeni miejskiej lub w krajobrazie otwartym, poprzez kompozycje – projekty mniejsze, wreszcie trzecia klasa miała narysować z natury zadany kompleks architektoniczny lub określony detal. Tematy dla klasy pierwszej i drugiej inspirowane były konkretnymi aktualnymi problemami. W 1705 roku tematem dla drugiej klasy była restrukturyzacja fasady San Giovanni in Laterano, co stanowiło najbardziej kontrowersyjne zagadnienie tego wieku. W 1711 roku tematem dla pierwszej klasy był projekt zakrystii dla Bazyliki San Pietro, który stał się podstawą do rywalizacji pomiędzy architektami przez następne siedemdziesiąt lat, do częściowej realizacji przez Carla Marchionniego między 1776, a 1784 rokiem.

Prace z konkursów cechuje duża precyzja zapisu prezentowanej formy oraz przestrzeni architektonicznej. Nie pominięto w nich również aspektu artystycznego. W rysunkach ortogonalnych łączono kontur wykonywany kreską o zróżnicowanej grubości, z plamą o różnych walorach szarości i wyodrębnionych fakturach. Uzyskiwano przestrzenność bryły, jak gdyby jej

trzeci wymiar w rysunku ortogonalnym, przy dokładnym określaniu faktur i rodzajów materiałów, z których jest ona wykonana. W rysunkach perspektywicznych obiekty umieszczano w krajobrazie, a ich skalę dodatkowo precyzowano sylwetkami postaci umiejscawianymi w różnych planach perspektywy.

Rysunki z konkursów *klementyńskich*, nie były szkicami, lecz miały formę ukończonego studium. Pod koniec XVII wieku zaczęło przeważać używanie sangwiny, która odpowiadała gustom XVIII wiecznym, przy intonacji lżejszej i jaśniejszej, typowej dla baroku i rokoka. Sangwina w miejscach, gdzie chcemy mieć więcej czerni, pozwala osiągnąć rodzaj przeźroczystej jasności, której nie można uzyskać przy pomocy węgla i czarnego ołówka. Upodobanie do pełnego i pogodnego światła zdeterminowało wybór techniki. Pomimo jednakowego tematu, w wykonywanych pracach widoczna jest różnorodność kompozycji. Świadczy to, że nie tylko zadany temat stanowił problem do rozwiązania, ale istotna była jego realizacja formalna. Studenci nie wzorowali się na dziełach i twórcach z przeszłości, lecz preferowali modele współczesne oraz przykłady płynące bezpośrednio od nauczycieli.

W roku 1674 takie osobowości jak Carlo Maratti i Giovanni Pietro Bellori nadały Akademii nowy kierunek teoretyczny i dydaktyczny. Z tego okresu pochodzą studia z natury autorstwa Carla Marattiego, Romaneliego, Naldiniego, Cozzy, Garziego⁷. Działalność nauczycieli pozostawiła swój ślad w całej serii prac Francesca Cozzy świadczących o jego umiejętności posługiwania się perspektywą, czy też Giovannia Battisty Pesseriego, gdzie wyraźnie widoczne jest studiovanie anatomii, a także w rysunkach autorstwa Carla Cesiego zawierających obie te dyscypliny.

Należy wspomnieć o rysunkach polskich artystów, Antoniego Stroińskiego i Franciszka Szmuglewicza, będących w archiwum Akademii, o których pisze w swym dziele F. Loret⁸. Wychowankiem Akademii był Kacper Bażanka, który swój wybitny talent architektoniczny często realizował za pośrednictwem rysunku, posługując się efektami światłocienia oraz wykorzystując skróty perspektywiczne w kompozycjach architektonicznych.

Interesujące są prace, zawarte w albumie pochodzącym z XIX wieku, architekta Giovanniego Montiro-

liego⁹. Album ten zatytułowany *Via Appia* zawiera 53 rysunki przedstawiające dawną Via Appia z odtworzeniem jej zabytków. G. Montiroli w sposób porównawczy przedstawił jak droga wyglądała we wcześniejszych fazach powstawania oraz ukazał współczesny mu jej wygląd¹⁰.

Należy wspomnieć o pracach samego Antonia Sartiego, który w latach 1860-1871 był Dyrektorem Akademii. Są to rysunki będące zapisem przestrzeni architektonicznej, wśród nich wnętrza bazylik opatrzone datą 1825 i 1826 rok¹¹. W dziełach tych Sarti podąża śladem Rossiniego udowadniając, że jako architekt potrafi posługiwać się perspektywą oraz posiada umiejętności pozwalające mu na wyrażanie tonalnych relacji przestrzeni, światła, oraz faktury.

Akademia nie ograniczyła się jedynie do konkursów *klementyńskich*. Począwszy od roku 1768 dołączył do nich konkurs, któremu dał swe imię Carlo Pio Balestra. Konkurs *Balestry* powtórzono szesnaście razy. W grupie rysunków architektonicznych interesujące były pierwsze konkursy *Balestry*. Bazując na jednym temacie odpowiadały na aktualne problemy w środowisku rzymskim. Były to takie zagadnienia jak, uporządkowanie parku Ripa Grande (1768 r.), czy też przebudowa Piazza del Popolo.

Ostatnie konkursy w Akademii, które przetrwały przejście do okresu *piemonckiego*, to konkursy Polettiego i Montiroliiego. Konkurs Polettiego przeprowadzono po raz pierwszy w roku 1863 i kontynuowano aż do roku 1936. Konkurs Giovanni Montiroliiego rozstrzygnięty po raz pierwszy w roku 1909, był powtarzany siedmiokrotnie¹². Pierwsza edycja zaczyna się od takich nazwisk jak Gismondi, Antonelli i Arnaldo Foschini z projektem budynku do ekspozycji sztuki. Druga edycja (1912) lokuje na pierwszym miejscu G. Benginiego, a na drugim A. Limongelliego z tematem „Budynek teatralny”. Tematem z roku 1927 było „Monumentalne wejście dużego lotniska państwowego”, a w 1935 roku „Budynek Stowarzyszenia Artystów”. Ostatni konkurs z roku 1937 wiązał się z narysowaniem kaplicy Cybo z S. Maria del Popolo lub kaplicy S. Teresa z Santa Maria della Vittoria. Nieprzypadkową była zbieżność pomiędzy wskrzeszeniem starego zwyczaju rysowania reliefów z natury i zanikającym już zwyczajem organizowania konkursów. Konkursy mogły stać się idealnym

polem do eksperymentów „modernistycznych”, dla studentów Wydziału Architektury.

Konkursy akademickie przetrwały w niemal niezmienionej formie, aż po wiek XX. Były zwieńczeniem dydaktyki i swoistego rodzaju „magisterium”. Paolo Marconi, Angela Cipriani i Enrico Valeriani podzielili je na trzy okresy: 1) od końca XVIII wieku, do Rewolucji Francuskiej; 2) od okupacji Rzymu przez Napoleona do okupacji przez Piemontczyków; 3) do rozwiązania Akademii i wprowadzenia uniwersyteckich wydziałów architektury w latach 30. XX w.¹³. Pierwszy okres upłynął pod wpływem dominacji Rzymu w architekturze europejskiej. Akademia przeniknięta była duchem korporacyjnym, działali w niej wybitni twórcy, jednak zauważa się pewne ograniczenie idei oświecenia. Kolebką architektury rewolucyjnej był w większym stopniu Rzym, niż Paryż. Okres drugi był bardziej statyczny, Rzym został sprowadzony do roli narodowej, a nawet regionalnej. Uczestnicy konkursów nie byli tak znakomitymi twórcami, a w końcu, Piemontczycy zlikwidowali *konkursy klementyńskie*. W latach 1870 – 1930 w konkursach uczestniczą tylko rzymianie, ponieważ w związku z upaństwowieniem szkolnictwa, przestały one spełniać dawne zadanie, swoistego *magisterium*, Akademia straciła rolę dydaktyczną¹⁴.

Rysunek był podstawową formą wypowiedzi reprezentatywną dla pracy w Akademii. Stanowił on zarówno środek przekazu, a jednocześnie był samoistnym dziełem sztuki. W znakomitej większości prac konkursowych można zauważyć, że rysunki nie były traktowane jedynie w sposób instrumentalny, jako środek do osiągnięcia celu. Pomimo całego bagażu niezwykle precyzyjnych informacji, stanowiły autonomiczne dzieła sztuki. Dbano w nich o ekspresję, kompozycję, staranność wykonania, osiągając wirtuozerię formalną.

go jak „disegno”, mają one i powinny mieć taką samą szlachetność, i być połączone (...) przedstawiciele poszczególnych sztuk winni współzawodniczyć między sobą co do doskonałości i znajomości i ażeby opanować i uprawiać zarówno jedną, jak i drugą ze sztuk, tak jak to mówił i uczynił wielki Michał Anioł, który głosił, że każdy malarz powinien być rzeźbiarzem i architektem, a każdy rzeźbiarz i architekt malarzem”.

3. *Ibidem*, s. 40, 41.

4. G. Bottari, *Dialoghisopra le treArti del disegno*, Lucca 1754, za: P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivostorico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, s. XIV.

5. J. Wasserman, *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di S. Luca*, Roma 1966.

6. P. Marconi, *Disegni architetonici*, [w:] *L'Accademia Nazionale Di San Luca*, De Luca Editore, Roma 1974, s. 280.

7. L. Salerno, *op. cit.* s. 334.

8. F. M. Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel settecento*, Roma 1929, s. 30.

9. Archiwum Akademii Świętego Łukasza, Album II, inw. 281. Informacja za: L. Salerno, *op. cit.* s. 363.

10. R. Ojetti, *Antichiconcorsi dell' Accademia*, [w:] *Annuario della R. Accademia di s. Luca, 1909-1911*, Roma 1911, s. 23.

11. L. Salerno, *op. cit.* s. 367.

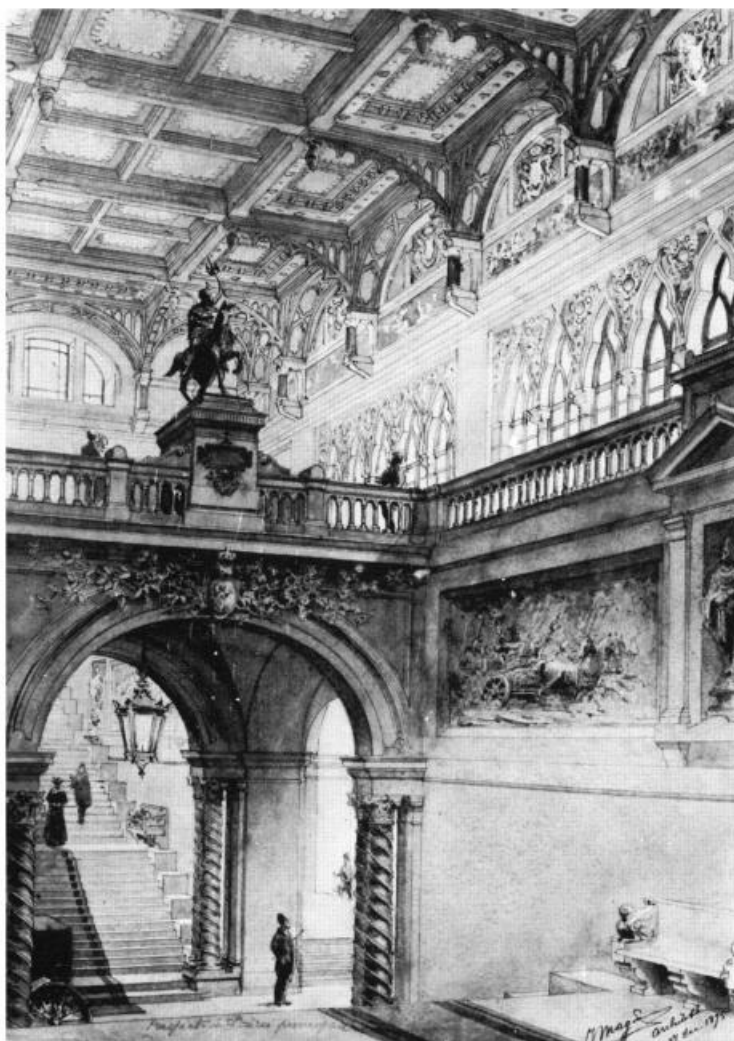
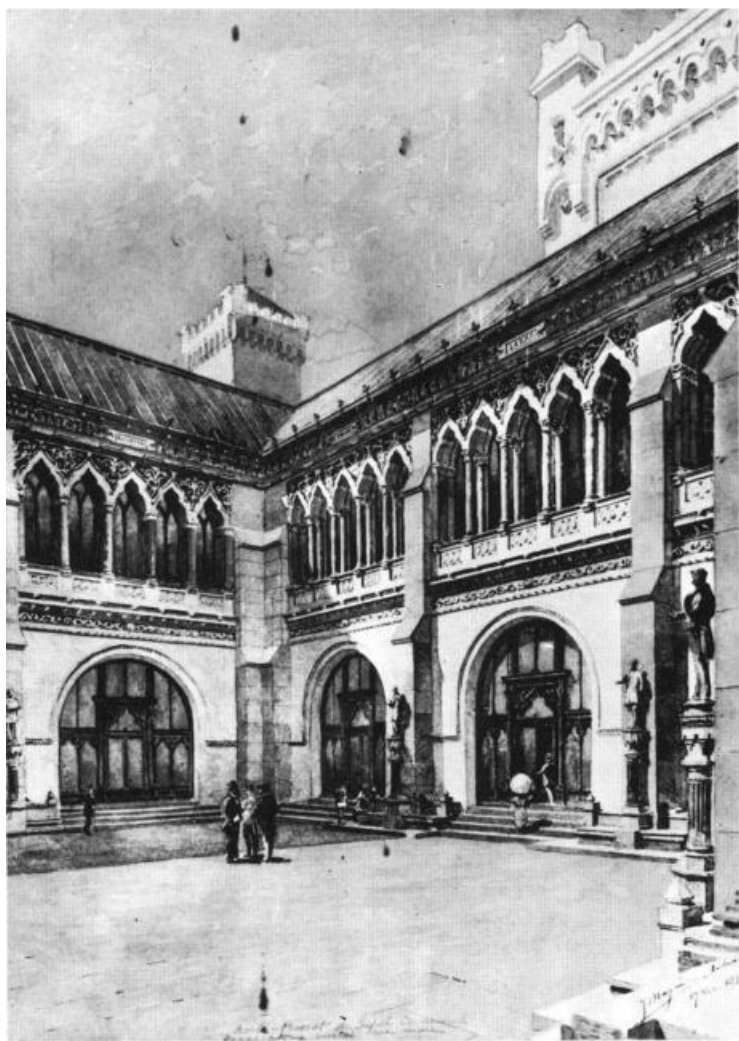
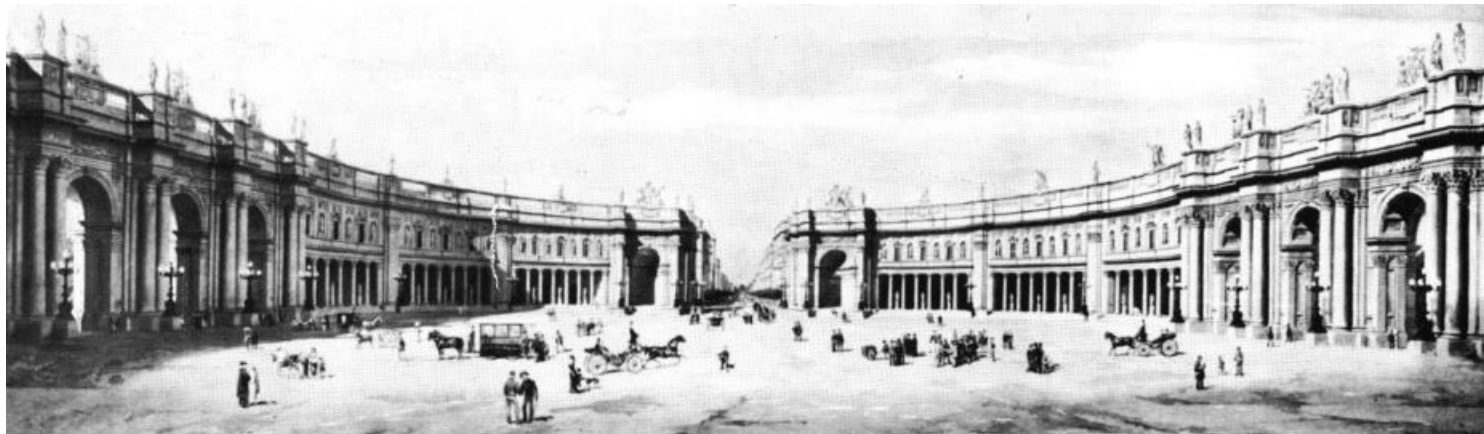
12. P. Marconi, *op. cit.* s. 281.

13. P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *op. cit.*, s. XI.

14. *Ibidem*, s. XII. Akademia istnieje obecnie jako Reale Accademia Romana di San Luca i mieści się w Palazzo Carpegna.

1. Najstarszą akademią artystyczną we Włoszech jest założona w roku 1563 florencka *Accademia del Disegno*.

2. L. Salerno, *Composizioni, paesaggi, figure; La collezione dei disegni*, [w:] *L'Accademia Nazionale di San Luca*, De Luca Editore, Roma 1974, s. 328. Cyt. za: J. Białostocki, *Teoretycy, pisarze, i artyści o sztuce*, Warszawa 1985, s. 446, 447: „...zabrania się dyskusowania w Akademii o wyższości malarstwa, rzeźby lub architektury, bo skoro każda z nich jest córką tego samego ojca, tak szlachetne-



Rysunki z La Collezione dei Disegni Architecttonici, L'Accademia Nazionale di San Luca, Roma: 1. G. Montiroli, Veduta prospettica della piazza verso l'ingresso della via Nazionale (nr kat. 2364). 2. G. Magni, Palazzo municipale in Romania al n. 33 (nr kat. 2009). 3. G. Magni, Prospettiva per palazzo municipale non identificato da realizzarsi in Romania – cortile interno (nr kat. 2008).

The role of freehand drawing in the process of architectural training and its significance for creative techniques has always been of paramount importance. In spite of the fact that previous thirty years brought dynamical development in the application of a new tool in this domain – the computer, the acquirement of drawing skills still makes the elementary condition for the creative application of digital techniques.

One can make an attempt to analyze the significance of drawing which recorded architectonic space in the process of architectural training at one of the oldest schools of painting, sculpture and architecture – the Academy of St. Luke in Rome. It was established by a decree from Pope Gregory XIII on December 15, 1577¹ and began its educational activities on November 14, 1593. Federico Zuccari guided the Academy, which had been of corporative character before, at a new theoretical and educational purpose. The basis of studying was drawing which could solve the eternal polemic referring to three domains of art: painting, sculpture and architecture².

The main features of academic education were formed in the eighteenth century being based upon the ideas of Giovanni Bottari who proved that the mastery of drawing was necessary for practicing the profession of an architect³. He developed his own apologia of drawing, protested against purely empirical education and propagated academic teaching. Beside drawings, the sheer ability to draw as *arti del disegno* was important to him.

The teaching programme included all the domains of art. In the eighteenth century, the Academy had the following chairs: Theoretical Architecture, Practical Architecture, Elementary and Decorative Architecture, two chairs of nude, two chairs of sculpture, mythology, history, archeology, anatomy, geometry, perspective, engraving in stone, copperplate engraving, hydraulics applied in arts⁴.

Academic competitions played a stimulating role in the Academy's activity. Its Archives include a collection of drawings divided into two thematic groups corresponding with the competition themes. One group of works includes architectural assignments, while the themes of the other group were based on compositions, landscapes and figures.

The collection of architectural drawings opens with 248 sixteenth century works by Ottaviano Mascardino⁵. The most important themes are related to S. Spirito in Sassia Church in Rome, S. Maria in Traspontina Church in Borgo, the Bolognese complex near Farnese Square as well as Monte Cavallo Square (drawings and designs). A series of twenty drawings related to redevelopment within the Vatican palaces is of high importance.

The collection of architectural drawings created at the end of the seventeenth century includes such names as Bartolomeo Santini or Alessandro Speroni, Basilio Spinelli and Ludovico Rusconi Speroni who prepared designs of churches for the academic competition in 1679⁶.

After the year 1701, information on *the competitions* are very precise. As Pope Clemens XI assigned the means for organizing them at the Academy, they were called *Clementine*. After each competition, an album presenting the themes as well as the names of the jurors and the winners was published.

The mechanism of the *Clementine* architectural competitions was as follows: three themes from three levels (classes) were proposed with rising difficulty – from a large composition in an urban space or in an open landscape, through smaller compositions/designs, to drawings of an assigned architectural complex or a defined detail from nature. Themes for the first and second class were inspired by specific problems of those times. In 1705, the second class theme was the restructuring of the façade of San Giovanni in Laterano which made the most controversial issue of the century. In 1711, the first class theme was the design of the sacristy for San Pietro Basilica which became the basis for competitiveness between architects for the next seventy years until its partial realization by Carlo Marchionni in the years 1776-1784.

The competition works were characterized by high precision of the record of a presented form and an architectural space. Their artistic aspect was taken into consideration, too. Orthogonal drawings combined contour, made with line of varied thickness, with patch of diverse values of greyness and separated textures. The spatiality of a volume was produced as its third dimension in an orthogonal drawing with specified textu-

res and kinds of the materials it was made of. In perspective drawings, objects were placed in a landscape, whereas their scale was additionally specified with silhouettes positioned in various perspective plans.

Drawings from the *Clementine* competitions were not sketches – they were submitted in the form of a complete study. At the end of the seventeenth century, sanguine, which matched the eighteenth century tastes, began to prevail at a lighter tone typical of Baroque and Rococo. In places where we want to have more blackness, sanguine makes it possible to attain a kind of transparent lightness which cannot be reached by means of charcoal and black pencil. Predilection for full, cheerful light determined the choice of the technique. Despite an identical theme, the works reveal the diversity of composition. It proves that not only the assigned theme made a problem to solve; its formal realization was equally important. The students did not model themselves on works and creators from the past but preferred contemporary models and examples given directly by their teachers.

In 1674, such personalities as Carlo Maratti or Giovanni Pietro Bellori developed a new theoretical and educational trend at the Academy. Studies from nature by Carlo Maratti, Romanelli, Naldini, Cozza and Garzi come from that period⁷. The teachers' activities left their trace in the entire series of Francesco Cozza's works proving his ability to use perspective, in Giovanni Battista Pesseri's achievements where studies of anatomy are noticeable or in Carlo Cesi's drawings which comprise both disciplines.

Let us mention drawings created by Polish artists – Antoni Stroiński and Franciszek Szmuglewicz – that can be found in the Academy Archives. F. Loret writes about them⁸. Another alumnus was Kacper Bażanka who often realized his outstanding architectural talent through drawing. He used the effects of chiaroscuro and foreshortening in architectonic compositions.

Architect Giovanni Montiroli's works included in a nineteenth century album are of interest⁹. This volume, entitled *Via Appia*, includes fifty-three drawings which present the old Via Appia with its recreated monuments. In a comparative manner, the author showed what this road looked like in the earlier phases of its construction and presented its appearance in the days

of his life¹⁰.

We must mention works by Antonio Sarti who was the Director of the Academy from 1860 till 1871. These drawings record an architectural space, for instance basilica interiors (1825 and 1826)¹¹. Sarti follows Rossini to prove that – as an architect – he can use perspective and express tonal relations between space, light and texture.

The Academy did not restrict itself to the *Clementine* competitions. Starting from 1768, it also organized a competition patronized by Carlo Pio Balestra. The *Balestra* competition was repeated sixteen times. Its first editions were interesting in the group of architectural drawings. Basing on one theme, they responded to the problems which haunted Rome at that time. Those were such issues as putting Ripa Grande Park in order (1768) or redeveloping Piazza del Popolo.

The last events at the Academy, which endured the transition to the *Piedmontese* period, were the Poletti and Montiroli competitions. The Poletti competition was first held in 1863 and then continued until 1936; the Giovanni Montiroli competition was first settled in 1909 and then repeated seven times¹². The first edition begins with such names as Gismondi, Antonelli and Arnaldo Foschini with a design for an art exposition. The second edition (1912) locates G. Benigni first and A. Limongelli with the theme of "Theatrical building" second. In 1927, the theme was "Monumental entrance to a big national airport"; in 1935 – "Building for Artists' Association". The last competition (1937) was related to the drawing of Cybo chapel at S. Maria del Popolo or S. Teresa chapel at Santa Maria della Vittoria. The convergence of the revival of the old custom of drawing reliefs from nature and the declining tradition of organizing competitions is by no means coincidental. Competitions could become an ideal testing ground for "modernist" experiments carried out by the students of the Faculty of Architecture.

The academic competitions remained in their virtually unchanged form until the twentieth century. They crowned the educational cycle as a kind of "Master's degree". Paolo Marconi, Angela Cipriani and Enrico Valeriani divided them into three periods: 1) from the late eighteenth century till the French Revolution; 2) from Napoleon's occupation of Rome till the Piedmon-

tese occupation; 3) till the dissolution of the Academy and the introduction of university faculties of architecture in the 1930s¹³. The first period remained under the influence of Roman domination in European architecture. The Academy was imbued with the corporate spirit; some outstanding creators worked for it but a certain limitation of the Enlightenment ideas could be observed. In fact, the cradle of revolutionary architecture was Rome rather than Paris. The second period was more static; the activity of Rome was reduced to a national or even regional role. The participants in the competitions were not so excellent personalities anymore; eventually the Piedmontese liquidated *the Clementine competitions*. In the years 1870-1930, only Romans took part in the competitions because they no longer fulfilled their previous task as a kind of *Master's degree* in relation to the nationalization of the school system. As a result, the Academy lost its educational role¹⁴.

Drawing was the basic form of expression representative for the Academy's work. It made a medium as well as a self-contained work of art. In the vast majority of competition entries, one can see that drawings were not treated in an instrumental manner only as a means to an end. In spite of all the burden of unusually precise information, they acted as autonomous works of art. The academics paid special attention to expression, composition, careful workmanship to attain formal virtuosity.

1. *Accademia del Disegno*, established in Florence in 1563, was Italy's first art academy.

2. L. Salerno, *Composizioni, paesaggi, figure; La collezione dei disegni*, in: *L'Accademia Nazionale di San Luca*, De Luca Editore, Roma 1974, p. 328. Quote after: J. Białostocki, *Teoretycy, pisarze, i artyści o sztuce*, Warsaw 1985, p. 446, 447: *...it is forbidden at the Academy to discuss the superiority of painting, sculpture or architecture since each of them is a daughter of the same father, as noble as "disegno"; they are and should be equally noble and combined (...) representatives of individual arts ought to compete against each other for excellence and knowledge in order to master and practise these arts like the great Michelangelo who said that every painter should be a sculptor and an architect, whereas every sculptor and every architect should be a painter.*

3. *Ibid.*, p. 40, 41.

4. G. Bottari, *Dialoghis opra le tre Arti del disegno*, Lucca 1754,

after: P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, p. XIV.

5. J. Wasserman, *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di S. Luca*, Roma 1966.

6. P. Marconi, *Disegni architettonici*, in: *L'Accademia Nazionale Di San Luca*, De Luca Editore, Roma 1974, p. 280.

7. L. Salerno, *op. cit.*, p. 334.

8. F. M. Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Roma 1929, p. 30.

9. Archives of the Academy of St. Luke, Album II, inv. 281. Information after: L. Salerno, *op. cit.*, p. 363.

10. R. Ojetto, *Antichi concorsi dell'Accademia*, in: *Annuario della R. Accademia di s. Luca, 1909 - 1911*, Roma 1911, p. 23.

11. L. Salerno, *op. cit.*, p. 367.

12. P. Marconi, *op. cit.*, p. 281.

13. P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *op. cit.*, p. XI.

14. *Ibid.*, p. XII. These days, the Academy exists as Reale Accademia Romana di San Luca located at Palazzo Carpegna.

Motto: „Budynek jak każde ciało składa się z rysunku i materii. Rysunek jest wytworem umysłu, a materia natury. Rysunek potrzebuje umysłu i myśli, materia zaś uporządkowania i wyboru”. (Leone Battista Alberti, *Traktat o architekturze*, 1452 r.)

Alberti mówi nam, że świat podzielony jest na zjawisko i substancje, ducha i materię, ideę i technikę czyli na formę i użyteczność. Najważniejszym narzędziem zapisu przestrzeni jest ludzkie oko i światło. Bez światła, które wpada do oka mózg nie może zarejestrować danych optycznych zewnętrznego świata. Na siatkówce odzwierciedla się światło form. Oko jest częścią instrumentalną, która fale świetlne transformuje w impulsy do neuronów mózgu, zapisując dane o przestrzeni zewnętrznej. Dlatego, że mózg jest siedzibą naszej pamięci, to co widzimy jest stale porównywane z zapisanymi danymi. Stąd możemy powiedzieć, że wszystko widzimy na tle naszej zgromadzonej wiedzy. Innymi słowy, możemy stwierdzić, że widzimy myśląc i myślimy widząc. „Ja widzę, więc myślę” – jest pokrewne z *cogito ergo sum* Descartesa – „Myślę, więc jestem”. Widzenie jest więc specyficzną formą „myślenia wizualnego”. Immanuel Kant wizualne myślenie (myślenie w obrazach) definiował jako „siłę wyobrażenia”. Einstein powiedział kiedyś, że „wyobrażenia jest ważniejsza od wiedzy”. Descartes przeprowadzał studia nad ludzkim okiem, nie pod kątem widzenia zmysłowego tego organu, ale jako systemu funkcjonowania biologicznej kamery. Spostrzegł, że człowiek przez swoje podwójne oczy widzi przestrzennie i to w stałym ruchu z punktu widzenia obserwacyjnego. Człowiek nie widzi jak kamera fotograficzna, ale jak dwie kamery w ciągłym ruchu – oko ludzkie pojęte jako czasoprzestrzenne narzędzie synestetycznie pojmujące przestrzeń. Descartes dowiódł, że oko jest częścią mózgu, a widzenie i myślenie jest ze sobą zintegrowane w całościowy proces myślowy. Widzenie zobaczył jako kompleksowy system postrzegania, pojmowania, rejestrowania, analogowego rozróżnienia, zrozumienia, zauważania, rozpoznawania i wykrywania czyli w sumie jako kreatywnego myślenia analogowego. Descartes pierwszy transformował konkretne myślenie analogowe w kierunku abstrakcyjnego myślenia matematyczno-liczbowego jako podstawę wizualnej i intelektualnej ko-

munikacji. W ten sposób powstała pierwsza nowoczesna teoria widzenia. Człowiek z natury swojej jest istotą analogową, swoją pozycję w świecie określa przez porównanie danych z tradycją. Jego subiektywna egzystencja zbudowana jest na wartościowaniu, czyli na porównywaniu wartości.

Od zawsze znane nam są pojęcia zapisu przestrzeni architektonicznej: „rys i zarys – rzut i rzutowanie” (niem. Riss und Aufriss). Niemieckie pojęcie *Entwurf* (projekt) pochodzi od słowa *Werfen* (*Wurf* – coś z siebie wyrzucić czyli od rzutowania). Rysunek jest czystym wynalazkiem, który odzwierciedla stosunek między intuicją i geometryczną strukturą. Renesans poszukiwał nowej projekcji człowieka w sztuce związanej z rozwojem rysunku. Cennino Cennini w 1390 r. wprowadził pojęcie *disegno* – artystycznego rysunku jako narzędzia projektowania. Renesans myślał w ludzkich obrazach, w analogicznych wyglądach i wglądach czyli wymyślił widzenie perspektywiczne jako trójwymiarowy obraz rzeczywistości. Myślenie wizualne nie polega na widzeniu linearnym (perspektywa sztuki antycznej), ale na widzeniu przestrzennym relacji związków, stosunków i analogii (perspektywa centralna Renesansu – wizualne myślenie w obrazach). W Palazzo Ducale księcia Federico di Montefeltro w Urbino znajdują się pierwsze perfekcyjne perspektywy świata – Biczowanie Chrystusa (1460 r.) Piera della Francesca oraz *La citta ideale* Luciana Laurana. Sztukę perspektywy rozwinął dalej Bernardo Rossellino tworząc tzw. *odwrotną perspektywę* przestrzenno-urbanistyczną trapezoidalnego placu w mieście idealnym Pienza. Idea konfiguracji przestrzennej Pienzy była wzorcem dla Placu Kapitońskiego Michała Anioła w Rzymie oraz dla Placu Św. Piotra Giovanniego Lorenza Berniniego. Teoretykom architektury renesansu zawdzięczamy fascynujące rekonstrukcje rysunkowe architektury greckiej i rzymskiej. Architekci renesansu, baroku i klasycyzmu stworzyli dla nas rysunkowe zapisy detali i konstrukcji monumentów antycznych, które stały się samodzielными dziełami sztuki jako rysowane obrazy architektury. Najsłynniejszy z nich Giovanni Battista Piranesi pozostawił nam *Varie vedute di Roma antica*, samoistne dzieła sztuki rysunkowej. Dziewiętnastowieczny historycyzm eksploatował tę obfitą spuściznę rysunków doprowadzając do ekscentrycznego stylu

nowego „Rzymskiego Renesansu” przez budowle Gottfrieda Sempera w Dreźnie (Galeria Sztuki oraz Opera) i w Wiedniu (Burgtheater i Zespół Muzeów Historycznych). Architektura rysowana miała więc w przeszłości wielki wpływ na architekturę budowaną.

Kartezjusz jako matematyk zapoczątkował historyczny okres abstrakcyjnego myślenia geometryczno-matematycznego (jeszcze analogowego), stworzył bowiem pierwszy model zapisu przestrzennego w matematycznej skali. Zdefiniował teoretyczny „koordynacyjny system” całościowego ujęcia każdej rzeczy w jej prawdziwej wielkości w trzech abstrakcyjnych przestrzeniach wokół osi $x - y - z$. Zapoczątkował tym samym rozwój rysunku technicznego oraz geometrii wykreślnej. Rzutowane zarysy obiektów w trzech płaszczyznach określają dokładnie wymiary obiektu. Z tego systemu przestrzeni „trójwymiarowej projekcji” obiektu, powstała nowa „perspektywa aksonometryczna”, umożliwiająca wyobrażenie przestrzenne i wizualne zrozumienie plastyczności obiektu. Kartezjusz przekształcił geometrię na wartości liczbowe, dzięki nim świat stał się obliczalny, obliczalna stała się mechanika i w rezultacie technika. W ten sposób powstała pierwsza faza światowej technicznej rewolucji. Goethe jako pierwszy zauważył, że zaistniało błędne rozumienie czyli nieporozumienie między sztuką i techniką. Ten wielki poeta pod wpływem rozwoju nowych technik reprodukcyjnych w eseju pt. *Kunst und Handwerk (Sztuka i rzemiosło – 1797r.)* opisał powstanie mechanicznych sztuk jako epokową rewolucję. Do tragicznej strony tej epoki nowoczesności należała kontradykcja „elementu artystycznego” i „elementu mechanicznego” w myśl rzymskich zasad *Intus, non extra* (wewnątrz, nie zewnątrz) oraz *Meliora latent* (lepsze jest utajone). Z jednej strony według werdyktu Goethego „wewnętrzna wieczna wartość” sztuki, a z drugiej strony „nieistotne i obojętne” mechanicznie opracowane formy sztuki. Problem ten dwieście lat później Gombrowicz określił „przejęciem ludzkiego ducha w maszynę”. W latach 80. ubiegłego wieku teoria informacji (informatyka) wprowadziła do elektronicznej techniki odróżnienie pojęć *analogowe* i *numeryczne*. Gregory Bateson w książce pt. *Mind and nature* zdefiniował w 1979 roku terminy analogowego i cyfrowego procesu myślowego, wskazując na problem, który

wcześniej postawili ojcowie cybernetyki: „czy mózg ludzki jest mechanizmem pracującym analogowo czy też numerycznie”? Dziś postęp technologiczny przeformował reguły „świata analogowego”. Pierwsze elektroniczne maszyny do liczenia były jeszcze analogowe. Rozwój maszyn *digitalnych* umożliwił dopiero rewolucję technik komunikacyjnych. Technika klasycznego zapisu przestrzeni (plan, rzut, przekrój, elewacja, perspektywa) należy jeszcze do rzemiosła *analogowej techniki*. Komputerowo generowana przestrzeń architektury pozostawia za sobą tradycyjny system ortogonalno-analogowy i buduje przestrzeń wirtualno-cyfrową *digitalnej techniki*, a jej nowy rozwój to fenomen tzw. *Technicznego Modernizmu*. Aksjomaty Euklidesa przeformowano w geometrię fraktalno-cyfrową, która służąc jako baza genetyczna nowego zapisu przestrzeni form polimorficznych, wykreowała generatywny projekt komputerowy. Stąd ten nowy zapis przestrzeni architektonicznej staje się produktem generującego procesu technologicznego. Powstał system zapisu, nowy język znaków zbudowany na matematycznej dokładności animacyjnych systemów cyfrowych. Jesteśmy w trakcie uczenia się i generowania znaków, symboli, figur, struktur, form i obrazów nowym językiem wizualizacji komputerowej. Einstein powiada o swej metodzie myślenia: „słowo albo język, pisane jak mówione, wydają się w mechanizmie mojego przebiegu myślowego nie odgrywać zupełnie żadnej roli, psychicznymi elementami podstawowymi myślenia są określone znaki i mniej lub więcej obrazy, które na życzenie mogą być reprodukowane i konstruowane”. Już Sebastian Bach pisał swoje partytury według wizualnych kryteriów, widział on zapis muzyczny jako obraz i korygował go jak rysownik według graficznej struktury. Dla Bacha nota to znak, który posiada matematyczną wartość wysokości i długości tonu. Zapisy nut nie czytał jako linearne łańcuchy tonów, ale budując przestrzeń dźwięku jako rastrowe sieci graficznych pól relacji (*graphische Relationsfelder*) stworzył swoją, jedyną swego rodzaju muzyczną przestrzeń (*Klangraum*). Można by pomyśleć, że muzyka Beethovena jest jeszcze śpiewem analogowych uczuć, gdy dzieła Bacha były już obrazami cyfrowych idei. Później kompozytor ulegając metodzie serialnej z artysty stał się inżynierem dźwięku czyli naukowym producentem muzyki. Podobnie architekt przeobraża się

z artysty w naukowca informatyki i techniki komputerowej. Znikły z biur architektonicznych deski kreślarskie, przykładnice, trójkąty, skalówki, cyrkle i rapidografy, długowieczne narzędzia analogowego myślenia i działania architekta. Dziś siedzimy na fotelach Charlesa Eamesa, przy high-tech stołach Normana Foster'a, na których stoją maszyny – komputery, monitory, drukarki, skanery, cyfrowe kamery fotograficzne... Wczoraj szkicownik i ołówek, dziś trójwymiarowy model animacyjny. Szkic jako auto kompozycja rysunku idei jest już jedynie zarysem drogi myślowej, służącym do produkcji i przetworzenia dalszego rozwoju idei. Wczoraj rysunek techniczno-realizacyjny, dziś *Computer Document* – komputerowy wydruk jako zapis prawny przestrzeni architektonicznej.

„Dzisiaj duch wsiąkł w maszynę, daje to we znaki ograniczenie ducha w sposobie tworzenia. Genialność – ta duchowa – ucieka z ludzi w produkt, w maszynę” (Gombrowicz). Odnosimy wrażenie, że inwazja informatyki jako nauki, rokuje sztuce budowania przestrzeni największy rozwój w historii architektury. Informatyka stanie się dowodem naszej tożsamości i możemy się intelektualnie spodziewać, że ta technika przeobrazi człowieka w „digitalną istotę”. W rozwoju znajduje się nowy sposób analizowania i opisywania świata. Technolodzy tworzą nowy zasób pojęć, które mają opisywać rzeczywistość. Przez Internet i technologię numeryczną wyewoluowała „kolektywna inteligencja internetowa” – *chmura* i *Infoware* staną się z czasem semantycznymi *menami* nowej epoki.

Starsza generacja architektów trzyma się kurczo wo wiecznego pióra i albo pisze traktaty filozoficzno-poetyckie, albo wciąż jest w poszukiwaniu wiecznego „Domu-Światy”, wiecznej prawdy, dobra i piękna i czuje się w pobliżu wiecznego stwórcy, który wszystko na ziemi i w kosmosie stworzył. Kontrydykcja tych postaw toczy się na polu „urzeczywistnienia analogowego” i „urzeczywistnienia cyfrowymi”.

Wynikiem tysiącletniego procesu myśl ludzka uzależniła się od materii. Reforma technologiczna procesów myślenia prowadziła do reformy od świata duchowego do świata fizycznego. Faktem jest, że „myślenie cyfrowe”, które zależy od napędzonego przez maszyny gromadzenia faktów na określony cel, w erze technologii cyfrowej jest w pierwszym rzędzie zbiorem

danych, na których nie daje się zbudować życia wewnętrznego człowieka oraz wyobraźni. Technologicznym językiem tej komunikacji cyfrowej są sygnały, kody, obrazy feno – i memotypy. Język przestaje być nośnikiem treści, a staje się jedynie formą ekspresji. Stąd w koncepcjach technologicznych maszynowej megalopolis pojawia się obraz „Nowego Ekspresjonizmu” w architekturze świata. Nowe twory architektoniczne są masowymi strukturami technicznymi, których funkcję estetyczną cechuje „tektonika zdematerializowanej masy”. Ten nowy ornamentalny ekspresjonizm form architektonicznych znajduje się w fazie definiowania swojego kulturowo-historycznego stylu wobec swojego czasu. Ta dzisiejsza *Facial Quality* charakteryzuje się technicznym ekspresyjnym ornamentem, który stapia i łączy się w jedną strukturalną całość z funkcją budowlą. Integracja „ornamentalności” w strukturze całości jest dziś jedyną możliwością uwidocznienia koncepcji dla masy odbiorców. Ornament staje się funkcją i znakiem jako masowy ornament digitalnego czasokresu w masowym społeczeństwie. Nowa rzeczywistość rozwija się według nowych reguł gry, w których rzecz sama w sobie nie jest już częścią transcendencji, nie głębia bytu jest nowym faktem świata a produkcja i użyteczność. Architektura staje się produktem. Wynikiem przemian jest „myśl zbiorowa” posługująca się myślą skumulowaną w komputerze. Ten nowy techniczny świat skierowuje się w dziedzinę rozstrzygnięć „pozaindywidualnych”. Norbert Wiener już w 1948 r. wprowadził pojęcie „cybernetyka” (z greck. sterownik). Sterowanie procesami jest częścią aktu ukierunkowanego planowania polegającego na algorytmach reguł operacyjnych. Technika komputerowa z szybkością światła pozwala na magazynowanie nieograniczonej ilości faktów i danych technicznych. Język digitalnej abstrakcji polega więc na zachowaniu pozorów swobody gry przy pomocy precyzji cyfrowej. Człowiek oddaje swoje centrum maszynie i człowiek sam dla siebie staje się „własnym narzędziem popędzającym” do przyspieszenia prędkości. W dążeniu do *odczłowieczenia* musi jednak koniecznie towarzyszyć dążenie do *uczłowieczenia*, w przeciwnym wypadku grozi nam rozpad rzeczywistości i utonięcie w fikcji nierzeczywistości. „Forma a człowiek - człowiek jako producent formy i człowiek jako niewolnik formy. Forma – to coś o wiele

potężniejszego aniżeli zwykły konwenans społeczny” (W. Gombrowicz). Komputer naładowany „myślą zbiorową” spiętrza swoją dynamiką rozwoju, polegającą na kumulacji, całym mechanizmem kultury i cywilizacji. Antynomie kultury analogowej i cyfrowej można by scharakteryzować jako zjawiska, które ze sobą współgrają i wzajemnie się uzupełniają. Ogromne potencjały maszyn liczących dają niezmierzone możliwości kreowania kompleksowych struktur do realizacji w rzeczywistym świecie. Postęp techniki spowodował, że w przestrzeni precyzji komputerów, poprzez wizualizację twórczych operacji formowania modeli, możemy odnajdywać odpowiedniki analogowo-realnego świata. Technika cyfrowa zdolna jest do generowania doświadczeń analogicznych w przestrzeni realnej. W ten sposób zazębia się wizualny świat wirtualny ze światem fizycznie realnym. Może synchronizacja egzystencji tych domen stworzyć podstawę do systemów myślowych, których siłą wypadkową będzie „sztuczna inteligencja” jako trzeci stan istnienia. Na koniec celowa wydaje się propozycja abyśmy i w przyszłości pozostali przy poetyckiej precyzji roku 1966, z *Dziennika* Gombrowicza: „Magia Architektury utaiła się w tej przestrzeni pierwotnej, o której się wie, że jest poddana myśli uniwersalnej i organizującej, opanowana niepodzielnie przez ideę”.

VIRO ILLUSTRUM IN ARTE ARCHITECTURE PERITO

Motto: “Just like any given body, a building consists of drawing and matter. Drawing is a product of the mind, whereas matter – a product of nature. Drawing needs the mind and the thought, while matter – order and choice.” (Leone Battista Alberti, “A Treatise on Architecture”, 1452)

Alberti tells us that the world is divided into phenomena and substances, the spirit and matter, ideas and technology, i.e. into the form and usability. The most important tools for recording space is the human eye and light. Without light which enters the eye, the brain cannot record the optical data of the outside world. The light of forms is reflected on the retina. The eye is an instrumental part which transforms light waves into electric and neuronal impulses in our brains recording the data of the external space. Since the brain is the seat of our memory, what we can see is constantly compared with data recorded in it. That is why we can say that we see everything against the background of the knowledge we gather. In other words, we can state that we see thinking and we think seeing. “I see therefore I think” is related to Descartes’ *Cogito ergo sum* – “I think therefore I am”. Thus, seeing is a peculiar form of “visual thinking”. Immanuel Kant defined visual thinking (thinking with images) as “the power of imagination”. Einstein once said that “imagination is more important than knowledge”. Descartes – a mathematician – carried out studies of the human eye, not in the aspect of a sensory organ but as the functioning system of a biological camera. He noted that man could see spatially through his pair of eyes, in constant motion from the observational point of view. Man does not see like a camera does but like two cameras in constant motion – the human eye is regarded as a space-time tool which takes space synesthetically. Descartes proved that the eye is a part of the brain, whereas seeing and thinking are integrated into a holistic reasoning process. He regarded vision as a complex system of perceiving, comprehending, recording, analogue distinguishing, understanding, noticing, recognizing and detecting, that is creative analogue thinking. Descartes was the first to transform concrete analogue thinking towards abstract mathematical and numerical thinking as the basis for visual and intellectual communication.

It gave birth to the first modern theory of seeing. Man is an analogue being by nature – he defines his position in the world by comparing data to tradition. Through analogies with the others, he needs the so-called “eye dimension” – his subjective existence is built on valuing, i.e. comparing values.

We perfectly know the notions of recording architectural space: “outline and outlining – projection and projecting” (*Riss und Aufriss* in German). The German term *Entwurf* (project) comes from the word *Werfen* (*Wurf* – to project). Drawing is a pure invention which reflects the relation between intuition and geometrical structure. The Renaissance quested for a new projection of man in art related to the development of drawing. In 1390, Cennino Cennini introduced the term *disegno* – artistic drawing as a designing tool. Renaissance creators thought with human images, in analogous appearances and insights – they invented perspective vision as a three-dimensional spatial image of reality. Visual thinking does not consist in linear seeing (the perspective of ancient art) but in the spatial vision of relationships, ratios and analogies (the central perspective of Renaissance art – visual thinking in images). At Federico di Montefeltro’s Palazzo Ducale in Urbino, there are the first perfect perspectives of the world: “Flagellation” (1460) by Piero della Francesca and “La città ideale” by Luciano Laurana. The art of perspective was then developed by Bernardo Rossellino who created the so-called “reverse spatial and urban perspective” of a trapezoid plaza in the ideal city of Pienza. The idea of its spatial configuration made a model for Michelangelo’s Capitol Square or Gian Lorenzo Bernini’s St. Peter’s Square in Rome. We owe fascinating drawing reconstructions of Greek and Roman architecture to the theoreticians of Renaissance architecture. Renaissance, Baroque and classicist architects created drawing records of the details and constructions of ancient monuments which became independent works of art as drawn images of architecture. The most famous artist is Giovanni Battista Piranesi who created “*Varie vedute di Roma antica*” – autonomous works of drawn art. Nineteenth-century historicism took advantage of this rich legacy of drawings which led to the formation of the eccentric style of the new “Roman Renaissance” with Gottfried Semper’s

structures in Dresden (the Art Gallery and the Opera House) and in Vienna (Burgtheater and the Complex of Historical Museums). Thus, drawn architecture had a very strong impact upon built architecture in the past.

Descartes commenced the historical period of abstract geometrical and mathematical thinking (still analogue) creating the first model of spatial record in the mathematical scale. He defined the theoretical “coordinate system” of a holistic depiction of everything in its real size within three abstract spaces around the x-y-z axis. Doing so, he started the development of technical drawing and descriptive geometry. Projected outlines of objects on three planes precisely define the dimensions of a given object. This system of the space of “three-dimensional projection” gave birth to new “axonometric perspective” facilitating the spatial image and visual comprehension of the plasticity of an object. Descartes transformed geometry into numerical data which made the world, mechanics and technology calculable. It was the first phase of the worldwide technological revolution. Goethe was the first to notice a misunderstanding between art and technology. Under the influence of the development of new reproductive techniques, he described the formation of mechanical arts as an epoch-making revolution in his essay entitled “Kunst und Handwerk” (“Art and Handicraft” – 1797). The tragic aspect of that modern age was the contradiction of “the artistic element” and “the mechanical element” in accordance with the Roman principles *In-tus, non extra* (inside, not outside) and *Meliora latent* (latent is better). On one hand, according to Goethe’s verdict, the “internal eternal value” of art; on the other hand – “insignificant and indifferent”, mechanically developed art forms. Two hundred years later, Gombrowicz defined this problem as “the transformation of the human spirit into a machine”.

In the 1980s, the theory of information (Informatics) introduced the distinction of the terms “analogue” and “digital” to electronic technology. In his book entitled “Mind and nature” (1979), Gregory Bateson defined the terms of the analogue and digital thinking process indicating a problem which had been noted by the fathers of cybernetics before: “Does the human brain work as an analogue mechanism or a digital one?” The unprecedented technological progress has transformed

analogue rules into digital ones. The first electronic calculators were still analogue. The development of digital machines facilitated a revolution of communication technologies. The technology of a classical record of space (plan, projection, section, elevation, perspective) is still part of the craftsmanship of “analogue *techne*”. The computer-generated space of architecture leaves the traditional orthogonal and analogue system behind and builds the virtual and digital space of “digital *techne*”. The new development of digital *techne* is a phenomenon within the so-called “Technical Modernism”. Euclidean axioms have been transformed into fractal-digital geometry which, serving as the genetic base for the new record of the spaces of polymorphic forms, created generative computer design. Thus, this new record of architectural space is becoming a product of the generating technological process. A recording system, a new language of signs built on the digital precision of animation digital systems, has been formed. We are learning to generate signs, symbols, figures, structures, forms and images with the new language of computer rendering. Einstein talks about his thinking method like this: “a word or a language, written or spoken, does not seem to play a role in the mechanism of my intellectual course; the basic psychical elements of reasoning are defined signs and – more or less – images which may be reproduced and constructed on my request.” Johann Sebastian Bach wrote his scores according to the visual criteria – he could see a musical record as an image and corrected it like a draughtsman according to a graphical structure. To him, a note was a sign with the digital value of tone pitch and length. He did not read records of notes as linear chains of tones but by building the space of a sound as screen networks of graphic relation fields (*graphische Relationsfelder*). Some might say that Beethoven was still a poet singer of analogue feelings, while Bach was a digitalized image of ideas. Today’s composer, surrendering to serial mathematics, has turned from an artist into a sound engineer – a science music producer. Similarly, an architect is transforming from an artist into a computer scientist. Drawing boards, T-squares, set squares, compasses and rapidographs – an architect’s long-lived tools for analogue thinking and acting – have disappeared from architectural offices. These days, we

sit in Charles Eames' armchairs at Norman Foster's high-tech tables crammed with machines: computers, monitors, printers, scanners, digital cameras and iPhones. A sketchbook and a pencil yesterday, a three-dimensional animation model today. A sketch as the self-composition of a drawn idea is just an outline of the thinking course which serves to produce and transform the further development of an idea. An authorial technical and realization drawing yesterday, a "Computer Document" – a printout as a legal record of an architectural space today.

"The spirit has soaked into the machine which limits the spirit in the manner of creating. Genius – spiritual genius – escapes from people into the product, into the machine" (Gombrowicz). We have the impression that the invasion of information technology as a science foreshadows the greatest development of the art of space building in the history of architecture. Information technology will become proof of our identity. Intellectually, we may expect that digital technology will change man into a "digital being". In development, there is a new manner of analysing and describing the world. Technologists create a new set of notions which are supposed to describe reality. The Internet and digital technology have evolved "collective Internet intelligence" – the Cloud and Infoware will become the semantic memory of the digital epoch.

The older generation of architects sticks to the fountain pen, writes philosophical and poetic treatises or still searches for the eternal "Temple House", the eternal truth, good and beauty feeling close to the eternal creator who made everything on earth and in outer space. The contradiction of these attitudes proceeds in the field of "analogue realization" and "digital realization".

Within the thousand-year process, human thought has become dependent on matter. The technological reform of intellectual processes led to the transition from the spiritual world to the physical world. In the era of digital technology, "digital thinking", which depends on the machine-driven accumulation of facts for a defined purpose, is first and foremost a collection of data which cannot help to build man's inner life and imagination. The technological language of digital communication includes signals, codes, images, phenotypes and memotypes. The language ceases to be the

carrier of contents and becomes the form of expression. Therefore, the image of "New Expressionism" in world architecture appears in the technological concepts of the machine megalopolis. New architectural creations are mass technical structures whose aesthetical function is characterized by "the tectonics of a dematerialized mass". This new ornamental expressionism of architectonic forms is at the stage of defining its cultural and historical Style in relation to its time. Today's "Facial Quality" is characterized by technical expressive ornament combined into one structural whole with the function of a given object. Currently, the integration of "ornamentation" in the structure of a whole is the only possibility of presenting a concept to the mass recipient. Ornament is becoming a function and a sign as the mass ornamentation of the digital period in mass society. New reality develops according to new rules where a thing in itself is not part of transcendence anymore; production and usability are new facts of the world instead of the depth of being. Architecture is becoming a product. Transformations result in "collective thought" which uses ideas cumulated in a computer. This new technical world turns towards the realm of "non-individual" settlements. In 1948, Norbert Wiener introduced the notion of "cybernetics" (Greek: driver). Steering processes is part of the act of directed planning which consists in the algorithms of operational rules. Digital computer technology makes it possible to store an unlimited amount of facts and technical data at the speed of light. Thus, the language of digital abstraction consists in keeping up the appearances of a free game with the help of digital precision. Man deposits his centre in a machine and becomes "his own accelerating tool" for velocity. The pursuit of "dehumanization" must be accompanied by the pursuit of "humanization"; otherwise, reality may fall apart and we may drown in the fiction of unreality. "The form versus man – man as the producer of the form and man as a slave to the form. The form – something much more powerful than usual social etiquette" (Witold Gombrowicz). The computer loaded with "collective thought" piles up the dynamic of its development, consisting in accumulation, with the entire mechanism of culture and civilization. The antinomies of analogue culture and digital culture could be characterized as phenomena that

match and supplement each other. The huge potential of calculators gives unlimited possibilities of creating complex structures to be implemented in the real world. Owing to technological progress, we can find equivalents of the real analogue world in the space of digital precision through the visualization of the creative operations of forming models. Digital technology is capable of generating analogue experiences in the real space. In this manner, the visual virtual world is interconnected with the real physical world. Perhaps the synchronization of the existences of the analogue and digital system will create the basis for perspective intellectual systems whose resultant force will be “artificial intelligence” as the third state of being. Daniel Libeskind defines this interactivity of the world of analogue and digital thinking as a new model of “transarchitectural space”. As for the future, I suggest sticking to poetic precision found in Gombrowicz’s “Diary” (1966): “The magic of Architecture is hidden in this primeval space subordinate to the universal and organizing thought, ruled absolutely by the idea”.

VIRO ILLUSTRUM IN ARTE ARCHITECTURAE PERITO

Poniższy tekst dalece odbiega od powszechnie podzielanej opinii, że wszystkie teorie architektury, które się do tej pory pojawiły, są oparte na rzeczywistym doświadczeniu: poznawczym, operacyjnym lub projektowym.

Prace badawcze z zakresu architektury, niezależnie od tego, czy mają naturę czysto teoretyczną czy praktyczną, odzwierciedlają się w sposobach, za pomocą których pytamy o proces projektowy, warunkowany przez zbudowaną rzeczywistość, nawet jeśli ograniczoną do specyficznych przypadków lub pojedynczych prac albo uwarunkowaną określonymi sytuacjami urbanistycznymi czy skalą regionalną.

Chciałbym się tutaj odnieść do problemu „zapisu przestrzeni architektonicznej” poczynając od możliwych powiązań pomiędzy historią (oznaczającą tutaj rozwój jakiegoś zdarzenia w czasie lub przedstawienie przedmiotu) a narracją (zdecydowanym wejściem w relację przestrzeń – czas, nawet odmiennym niż linearność następujących po sobie faktów). Temat reprezentacji w architekturze, na przykład, jest w pewien sposób zbieżny z rozwojem architektury w historii, z jej różnymi przejawami, oraz nie zawsze postępową rolą, którą odgrywały innowacje techniczne i technologiczne w wyborze sposobów budowania i rozwoju wytworzonych form. Tak pojmowana przestrzeń architektoniczna przez wieki była wynikiem wytworu, a w niektórych przypadkach, konfliktu między poszukiwaniami nowej estetyki architektonicznej (również w znaczeniu symbolicznym) oraz testowaniem innowacyjnych technik budowlanych.

Najbardziej znaczący i nieco paradoksalny przykład poszukiwań „czystej” architektury można odnaleźć wśród najokazalszych dzieł architektów Oświecenia. Jednak można też stwierdzić, że G.B. Piranesi mógł zrobić więcej poprzez wynalezienie swoich *Wież* niż E. L. Boullée za pomocą swojego „racjonalizmu wyższego”.

Figuracja – Konstrukcja

Architektura wyraża swój wizerunek poprzez kulturę swoich czasów. Świadomość złożoności projektu architektonicznego jest, przede wszystkim, propozycją kulturalną, która jest wyrażana i przekazywana wraz z wiedzą, a musi być mierzona i kontrolowana poprzez

technikę. W takim znaczeniu powiązanie istniejące pomiędzy treściami zawartymi w projekcie i sposobami niezbędnymi do ich realizacji są niezbędne. Obecnie równie istotna jest potrzeba przekazywania złożonej świadomości projektu, która może ukształtować zależność między czasem tworzenia idei a czasem jej budowania.

Połączenie figuracji i konstrukcji wyraża cel kulturalny projektu, który nie tylko jest funkcjonalny, ale wyraźnie szuka rozwiązania problemów i zgłębia istotę budynku w trakcie formalnego procesu, na drodze poszukiwań, które badają relacje między wyobrażeniem formy a jej realizacją.

Znaczenie tego doświadczenia można odnaleźć przede wszystkim w dążeniu do prowadzenia dyskusji na temat języka architektury w jego pierwotnym, i często uznawanym za najbardziej powszechne, znaczeniu, a więc tym bezpośrednio związanym z konstrukcją. Proszę zwrócić jednak uwagę, że pod pojęciem „konstrukcji” rozumiemy złożony zestaw faktów koncentrujących się na projekcie, ze wszystkimi jego elementami - od figuracji do kompozycji, od architektury fizycznej do technicznej. Chcieliśmy tutaj poruszyć pewne paradygmatyczne przykłady, niektóre z projektów badanych i prezentowanych w sposób interdyscyplinarny, które znakomicie - jasno i jednoznacznie – odpowiadają na obiektywne wymagania adekwatności i solidarności przy pomocy figuratywnych poszukiwań i rozwiązań technicznych i konstrukcyjnych.

Projekt Pałacu Sowieków w Moskwie Le Corbusiera z 1931 roku jest jednym z analizowanych przykładów, które podkreślają znaczenie eksperymentów i badań w poszczególnych strukturalnych przedstawieniach i kompozycjach architektonicznych. Projekt, który wydaje się być symbolicznym dla sformułowanych zagadnień, kluczowym dla refleksji na temat relacji między architekturą i miastem, z jednej strony, z drugiej zaś między kompozycją/konfiguracją i konstrukcją / rysunkiem konstrukcyjnym¹.

Weryfikacja i interpretacja powiązań pomiędzy kompozycyjnymi i technologicznymi rozwiązaniami izolacji akustycznej i strukturalnej dużych przeciwległych pokoi w projekcie Pałacu Sowieków pozwoliły nam sprawdzić i zbadać różne kwestie dotyczące związku między kompozycją, figuracją, a konstrukcją. Wszystkie

te zagadnienia złożyły się na debatę na temat przyczyn kulturowych, treści szkoleniowych i celów nauczania podejmowaną w ostatnich latach w naszej grupie badawczej na IUAV.

„Wyboista” frazeologia Pałacu Sowietów i liniowa konfiguracja jego końcowego rozwiązania, które przywołuje na myśl monumentalny układ osiowy Placu Cu-dów w Pizie, jak również modulowany rytm obiektów symetrycznie ułożonych w przestrzeni, czy plastyczne formy wielkich hal z ich wyliczonymi fizyko-technicznymi i przestrzennymi stosunkami, a także zaawansowane rozwiązania konstrukcyjne tworzą architektoniczną innowację, unikatową dla techniczno-funkcjonalnego repertuaru modernizmu i rosyjskiego konstruktywizmu, charakteryzującą się okazowym projektem konstrukcji budowlanej i jednością pomiędzy symbolicznym przedstawieniem i kształtem.

Twórczość Marta Stama cechuje podobne znaczące doświadczenie. Niektóre charakterystyczne projekty opracowane w latach dwudziestych były prącymi dokumentami i źródłem inspiracji dla wielu z protagonistów międzynarodowej awangardy, a zwłaszcza rosyjskiego konstruktywizmu.

Prace Stama wyróżnia przede wszystkim dokładność techniczna i uznana wartość inżynierii budynku, charakterystyczna cecha poszukiwań, które wyrosły ponad ekspresjonizm i zwykły utylitarny funkcjonalizm².

Studyjne szkice do konkursu na Chicago Tribune z 1922 roku, oryginalne rysunki do fabryki Van Nelle w Rotterdamie z 1926 roku, poprawki do projektu wykonanego przez El Lissitzky'ego do „Wygładzacza chmur” w Moskwie z 1924 czy przeróbki projektów Miesa z lat dwudziestych symbolizują wolę Marta Stama, aby doświadczyć różnicy pomiędzy estetyką formy, postrzeganej jako zbieżność rozwiązań formalnych i konstruktywnych aspektów – tak jak ma to miejsce w przypadku poetyki Miesa – a wewnętrzną strukturą kształtu, skupioną z kolei na dowodach mechaniki strukturalnej, na użyciu monolitycznego systemu stelaża/struktury współzależnej/belki - filaru jako stylu kompozycji, jako architektoniczno-przestrzennego elementu reprezentacji, a nie jedynie funkcji.

Wykorzystanie ramy i kratownicy wzmocnionej betonem zbliża pracę Stama do doktryny i doświadczenia włoskiego racjonalizmu (Terragni, Gardella,

BBPR, itd.).

Symboliczny jest projekt dla stacji Genewa-Cor-navin z 1925, gdzie Stam „bardzo radykalnym ruchem całkowicie wyswabadza budynek, pozbywając się fasady i ukazując ‘nagi’ budynek, który w tym przypadku staje się prawdziwym czynnikiem stylistycznym”³.

Charakterystyka projektu

Przytoczone przykłady są zaledwie początkiem interdyscyplinarnych badań, które są już w zaawansowanej fazie eksperymentalnej nauki, i jako takie, pociągają za sobą złożoność wyspecjalizowanych aspektów. Obcowanie z projektami charakteryzującymi się wysoką złożonością artefaktów technicznych i funkcjonalnych wymaga nie tylko szczególnej wiedzy technicznej i naukowej, ale zakłada również przekraczanie granic dyscyplinarnych i umacnianie lingwistycznych, stylistycznych i kompozycyjnych zagadnień, w celu dotarcia do nowej wizji projektu naukowo-technicznego, lub ogólniej, zbliżenia się do Architektury⁴.

Synteza kompozycji jako środka budowania i projektowania oraz architektonicznego rezultatu może zostać wyodrębniona z przyjętej procedury, czego dowodzą powyższe przykłady. Nawet w tym przypadku to właśnie logiczny przebieg procesu projektu zapewnia właściwy rezultat.

Każda dobra architektura zawiera w sobie ziarno poezji. Uchwycenie tego aspektu w dziele *in fieri* (w procesie stawania się) i zrealizowanie go jest celem każdego artysty. Architektura jest identyfikowana za pomocą jej wewnętrznej historii, którą rozwija w dzieło sztuki. Każdy wie, że wiedza na temat narzędzi i techniki sztuk plastycznych i sztuki w ogóle może być w tym pomocna. Na przykład, procedury, które wykorzystują kolaż i „technikę montażu” jako narzędzie projektowania architektonicznego - zapożyczając je od sztuk wizualnych, zwłaszcza z malarstwa, rzeźby czy kina – zajmują się projektem od aspektów figuratywnych i kompozycyjnych począwszy.

Rozwijanie lub jedynie wykazywanie poetyckiego nastawienia do projektu wymaga rozmyślań nad narzędziami projektowymi. Wypowiedź Paula Klee na temat koncepcji reprezentacji jest w tym przypadku oczywiste. „Teoria figuracji (*Gestaltung*) – pisze Klee – dotyczy sposobów, które prowadzą do figury (kształtu). Jest

to teoria kształtu, ale z naciskiem na sposoby, które do niego prowadzą (...). W porównaniu do 'formy' (Forma), 'figura' (Gestalt) również wyraża coś bardziej żywiowo. Figura jest formą bazującą na funkcjach życiowych bardziej niż cokolwiek innego: można by rzec, funkcja wynikająca z funkcji. Funkcje te są czysto duchowe; za nimi znajduje się potrzeba ekspresji"⁶.

Teoria formy i figuracji jest nie tylko cenny tekstem pedagogicznym, ale również poetyczną syntezą i stylistyczną zasadą całej sztuki Klee, jak również Leonarda - sugeruje Mario Pomilio - Traktat o malarstwie oznacza „pierwszą, we współczesnym znaczeniu, poetykę, którą artysta spróbował narysować”⁷.

Jako wynik głębokiego procesu kulturalno-naukowo-technicznego, projekt stanowi szczyt procesu intelektualnego, który, w jego figuratywnym przedstawieniu może być, paradoksalnie, porównany do prostych podstawowych systemów architektonicznych łatwo dających się sklasyfikować w kilka gotowych archetypów: ogrodzenie, sala lekcyjna, sala hypostylowa, lub w niektórych szczególnych rodzajach – według funkcji: wieża (mieszkalna lub kierunkowa), teatr, rynek, dom.

W relacji między technikami projektowania i konstruowania definiujemy nowy i stary zarazem stan badań naukowych w dziedzinie architektury. Nie jest to tylko wdrożenie innego podejścia do projektu, ale również uwzględnienie poszukiwań kształtu projektu jako warunku rozwoju metody analitycznej wskazującej procedury i techniki ulepszania projektu architektonicznego.

1. Temat *Pałacu Sowietów* poruszony jest szerzej [w:] Le Corbusier, *Œuvre complète vol. II 1929-1934*, Birkhäuser, (pierwsze wydanie Zurich 1929-1970). Patrz także: A. Samonà, *Il Palazzo dei Soviet 1931-1933*, Officina, Roma 1976, and Alan Colquhoun, *La composizione e il problema del contesto urbano*, [w:] J. Lucan (red.), *Le Corbusier-une encyclopédie* (1987), trad. it. Electa, Milano 1988.

2. Na temat Marta Stama zobacz [w:] V. Gregotti, *Mart Stam 1899-1986*, Rassegna nr 47, Bologna 1991; i J. Gubler (red.), *ABC. Architettura e avanguardia 1924-1928*, Electa, Milano 1983 i W. Moller, *Mart Stam 1899-1986. Architekt-Visionar-Gestalter*, Wasmuth, Berlin 1997. Niektóre projekty Stama opublikowane zostały [w:] A. Dal Fabbro, P. M. Martinelli (red.) *Architetture di Mart Stam 1924-1933. Disegni modelli interpretazioni*, Il Poligrafo, Padova 2010.

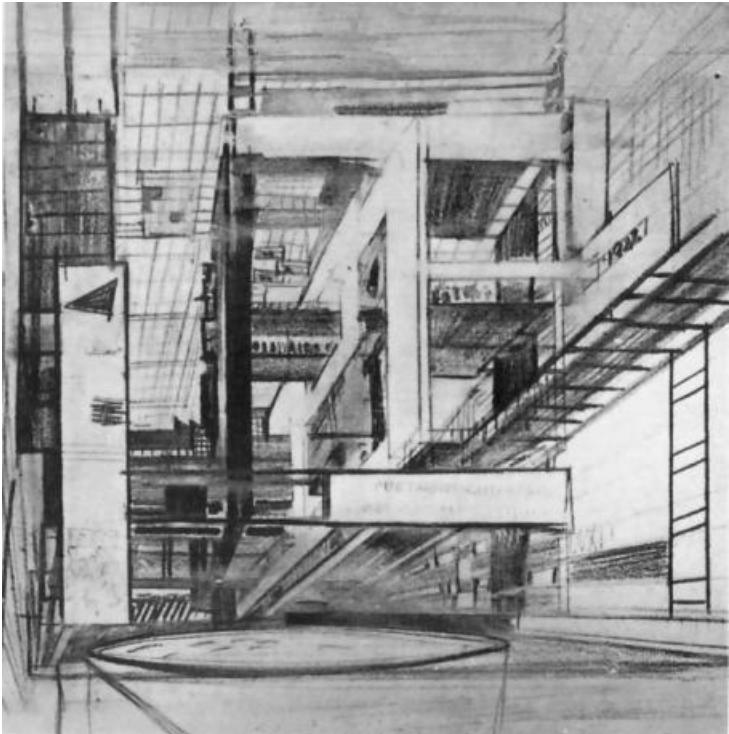
3. [w:] S. Rummel, *Influenze e contatti. La rivista "ABC" [w:] Mart Stam 1899-1986*, str. 27.

4. Podjąłem i rozwinąłem niektóre z zagadnień dotyczących zasad the Laurea specialistica Architettura-Costruzione grupy badawczej prowadzonej przez R. Di Marco, G. Fabbri, A. Villa, później zawartych w programie badawczym uniwersytetu pod nazwą *L'architettura tra figurazione e costruttività: progetto e tecniche di costruzione*, 2008 /2009.

5. Zobacz mój esej: *Il dispositivo poetico. Questioni di metodo e di ricerca compositiva*, in P.M. Martinelli (red.), Armando Dal Fabbro, *Astrazione e Memoria. Figure e forme del comporre*, Clean, Napoli 2009.

6. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959.

7. A. Ottino della Chiesa, *L'opera completa di Leonardo pittore*, z przedmową Mario Pomilio, Rizzoli, Milano 1967.



These notes move from the widely shared opinion that all theories of architecture that have occurred from the beginning to the present, are based on a real experience: either cognitive, operational, or design experience.

Theoretical research in architecture, should it be speculative or applicative, expresses itself beginning with the ways in which we keep asking ourselves questions about the design process and its being conditioned by the built reality, even though limited in single cases, in individual works, or conditioned by particular urban or regional scale situations.

I am interested here in addressing the issue of "recording of the architectural space" from the links that may exist between the history (the history represented by the development of an event or the representation of an object) and the narration (a plug-in assembly in the space-time relationship that may be different from the linearity of how facts developed themselves). For example, the theme of representation in architecture is somehow related to the development of architecture in history, to its various manifestations, and to the not always progressive role, which the technical and technological innovation had on the choices involving construction and on the development of the forms built. In this sense, the architectural space has been, over the centuries, the outcome of a product and, in some cases, of a conflict between the search for a new architectural aesthetic (also in the representative sense) and the testing of innovative building techniques.

You can find the most significant and somewhat paradoxical example of the search for a "pure" architecture in the most representative works of the architects of the Enlightenment, but it can also be said that more than E. L. Boullée with his "rationalism exalted" could do GB Piranesi with the invention of the Prigioni.

Figuration – Construction

The architecture expresses its own image through the culture of its time. Being aware of the complexity of the architectural project is first of all a cultural proposition, which is expressed and transmitted with the knowledge and must be measured and controlled with the techniques. In this sense, the relationships existing between the contents expressed in the project

and the ways required to achieve them are essential. And it is equally very important keeping in mind, today, the essential need to transmit a complex design consciousness which can shape the relationships between the time of ideation and that of construction.

The combination of figuration-construction expresses the aim of a project culture that is not just functional but specifically searches to solve problems and explores the very essence of the building as a formal process, as a search path, which studies the relationships between an idea of the form and its realization.

The meaning of this experience is to be found primarily in the desire to bring the discussion on the language of architecture in its first significance, in some ways considered the most common, that is, that directly related to the construction.

Mind you though, by the term "construction" we mean a complex set of facts focused on the project, in all its components – from figuration to composition, from physical to technical architecture. In this sense, we wanted to speak of some paradigmatic examples, some of the projects studied and presented in an interdisciplinary way, that would respond brilliantly, that is, clearly and unequivocally, to the objective requirements of appropriateness and of solidarity with the aid of figurative research and technical and construction choices. Some of these examples analyzed, as in the case of Le Corbusier project for the Palace of Soviets in Moscow in 1931, highlight the sense of experimentation and research in the individual structural figures and architectural composition.

A project which looks emblematic for the issues it raises, central to the reflection on the relationship between architecture and the city, on the one hand, between composition / configuration and construction / structural figure on the other¹.

The verification and interpretations of the relationship between compositional choices and technological choices within structural and acoustic insulation of the large opposite rooms, in the same case of the project of the Palace of Soviets, allowed us to verify and investigate the various issues raised on the relationship between composition, figuration, construction, joining onto the debate on the cultural reasons, instructional

content and learning goals undertaken in recent years within our research group at the IUAV.

The Palace of Soviet's "bumpy" phraseology and its linear configuration of the final solution, that evokes the monumental axial system of the Square of Miracles in Pisa, as well as the modulated rhythm of the objects assembled symmetrically in space, or the plastic forms of the great halls with their calculated physical-technical – spatial relations and sophisticated structural solutions, has produced an architectural innovation, unique in the technical-functionalist repertory of the Modern Movement and Russian Constructivism, characterized by a highly representative structural design and one thing with its figurative image and its shape.

Likewise, significant experience has been made on the work of Mart Stam, on some emblematic projects developed in the twenties, which have been a prophetic document and source of inspiration for many of the protagonists of the international *avant-garde* and in particular of Russian Constructivism.

Mart Stam's work is distinguished mainly by the technical rigor and recognized value of the building's engineering, a hallmark of research that arose over Expressionism and the mere utilitarian functionalism². The study sketches for the competition for the Chicago Tribune of 1922, as well as the original drawings for the Van Nelle factory in Rotterdam of 1926, or the variation to the project by El Lissitzky for "The brackets in the clouds" in Moscow 1924 and the adaptations carried out on Mies projects of the twenties, etc., symbolize the will of Mart Stam to experience the gap between aesthetics of form, seen as a coincidence between formal solutions and constructive aspects - as is the case for the Mies poetic for example – and the internal structure of the shape, centered instead on evidence of structural mechanics, on the use of the system monolithic chassis/structure interdependent/beam – pillar as composition style, as an architectural- spatial element of representation and not only of function.

The use of frame and truss reinforced concrete approaches the work of Stam to the doctrines and experience of Italian rationalism (Terragni, Gardella, BBPR etc.).

Emblematic is the project for the Geneva – Cornavin station of '25 when Stam "with an incredibly radical ge-

sture frees completely the building canceling facade and showing in its place only the bare building, which in this case becomes the real stylistic factor"³.

Characteristics of the project

The examples we have quoted are only the beginnings of an interdisciplinary research, which is already in an advanced stage of experimental teaching and, as such, involves a complexity of specialized aspects, which, dealing with projects that are characterized by the high complexity of technical-functional artifacts, not only require specific technical and scientific knowledge, but also presuppose the overcoming of disciplinary boundaries and entrenchment of linguistic – stylistic and compositional issues, to arrive at a new vision of scientific-technical project and more generally to get nearer to the question of Architecture⁴.

The synthesis of composition as a means of building and design project, and as an architectural result, can be abstracted, and these examples express it, from the procedure adopted. Even in this case, it is the logical process of the project that gives assurance of the result.

Every good architecture contains the seeds of poetry. Catching this aspect in the work *in fieri* and make it happen is the aim of every artist. The architecture is identified with its interior history and forwards it as a work of art. Everybody knows that the knowledge of the tools and technique of the plastic arts and the arts in general can support it. The procedures that use the collage and the "technique of assembly", for example, as tools of architectural design – taking them from the visual arts, especially from painting, sculpture, cinema – face the project starting from the figurative and compositional aspects.

Developing a poetic, or simply showing an attitude towards a project, involves thinking of the tools of design.

The statement of Paul Klee on the concept of representation is in this case clear. "The theory of figuration (*Gestaltung*) – writes Klee – deals with the ways that lead to the figure (the shape). It is the theory of shape, but with an emphasis on the ways that lead to it (...). Compared to 'form' (Form), 'figure' (Gestalt) also expresses something more lively. Figure more than

anything else is a form based on vital functions: so to say, a function resulting from functions. These functions are purely spiritual; behind them is the need of expression"⁶.

The Theory of form and figuration represents, as well as a valuable pedagogical text, the poetic synthesis and stylistic principle of the whole work of Klee, as well as for Leonardo – suggests Mario Pomilio – the Treatise on painting represents "the first, in the modern sense, of the poetic that an artist ever tried to draw"⁷.

As a result of a deep cultural-technical-scientific process, the project represents the top of an intellectual process, which, paradoxically, in its figurative representation may be compared to some simple basic architectural systems easily classified in a few finished archetypes: the fence, the classroom the hypostyle hall, or in some specific types – function: the tower (residential or directional), the theater, the market, the house.

In the relationship between design and construction techniques we define a new-old condition of scientific research in architecture. It is not simply implementing a different approach to the project, but considering the research of the shape of the project as a prerequisite for the development of an analytical method, indicating procedures and enhancement techniques of the architectural design.

1. About Palazzo dei Soviet see in particular Le Corbusier, *Œuvre complète vol. II 1929-1934*, Birkhäuser, (first ed. Zurich 1929-1970). See also A. Samonà, *Il Palazzo dei Soviet 1931-1933*, Officina, Roma 1976, and Alan Colquhoun, *La composizione e il problema del contesto urbano*, [in:] J. Lucan (edited by), *Le Corbusier-une encyclopédie* (1987), trad. it. Electa, Milano 1988.

2. About Mart Stam see [in:] V. Gregotti, *Mart Stam 1899-1986*, Rassegna n.47, Bologna 1991; and J. Gubler (edited by), *ABC. Architettura e avanguardia 1924-1928*, Electa, Milano 1983 and W. Moller, *Mart Stam 1899-1986. Architekt-Visionar-Gestalter*, Wasmuth, Berlin 1997.

Some projects by Mart Stam are published [in:] A. Dal Fabbro, P.M. Martinelli (edited by) *Architetture di Mart Stam 1924-1933. Disegni modelli interpretazioni*, Il Poligrafo, Padova 2010.

3. [in:] S. Rummel, *Influenze e contatti. La rivista "ABC" [in:] Mart Stam 1899-1986*, cit. p. 27.

4. I take and develop some issues from the principles of the Laurea specialistica Architettura-Costruzione of the research group coordinated by R. Di Marco, G. Fabbri, A. Villa and afterwords articulated

in the university research program named *L'architettura tra figurazione e costruttività: progetto e tecniche di costruzione*, a.a. 2008 /2009.

5. See my essay: *Il dispositivo poetico. Questioni di metodo e di ricerca compositiva*, [in:] P.M. Martinelli (ed.), Armando Dal Fabbro, *Astrazione e Memoria. Figure e forme del comporre*, Clean, Napoli 2009.

6. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959.

7. A. Ottino della Chiesa, *L'opera completa di Leonardo pittore*, with an introduction by Mario Pomilio, Rizzoli, Milano 1967.

Architektura to nie tylko wzniesione budynki – to także architektura rysowana, a nawet opisy czy zapisy słowne. Co więcej, nierzadko to właśnie opisy i zapisy są architekturą w większym stopniu niż ich późniejsze realizacje.

Musimy przy tym pamiętać, że architektura tak naprawdę nie rodzi się wtedy, gdy tworzony jest jej opis czy też przedstawienie, nawet jeśli dzieje się to na długo, zanim dany budynek doczeka się realizacji. W istocie rzeczy architektura powstaje w chwili, kiedy zostaje po raz pierwszy wyobrażona i dostrzeżona przez „wewnętrzne oko” umysłu architekta. Od tego właśnie momentu mamy do czynienia z architekturą. Sama jej idea już jest architekturą. Rysunek to zaledwie ukazanie pierwotnej wizji dla celów weryfikacji lub komunikacji. Jeszcze przed postawieniem danego budynku, obiektu pozostającego do niedawna w sferze wyobraźni, jego wizualizacja jest najbliższa rzeczywistości. W pewnym sensie szkic lub rysunek może rekompensować rzeczywistość. W rzeczy samej, może on znacznie więcej. Jak już wspomniałem, nie wszystko, co zbudowane, jest architekturą. Architektura, moim zdaniem, to wynik procesu przekształcania programu budowlanego w formy i przestrzenie posiadające walory artystyczne.

A czymże jest walor artystyczny? Czym jest sztuka? Uważam, że ze sztuką mamy do czynienia, gdy dzięki świadomemu wykorzystaniu ekspresyjnych sił formy w danym dziele dostrzegamy prawdę idealną czy – jak kto woli – piękno. Dlatego też „robienie architektury” polega na kształtowaniu budynków lub przestrzeni w sposób, który sprawi, że uznamy je za piękne.

Kwestia „architektury i nie-architektury” niewątpliwie zasadza się na pięknie, a nie na funkcji. Budynek wkracza w sferę funkcjonalności dopiero, gdy zostanie wzniesiony i ukończony. Aby być architekturą, budynek nie musi pełnić żadnej funkcji, co z kolei oznacza, że projekt nie musi koniecznie zostać zrealizowany, by być architekturą. Równie dobrze może on wyrażać piękno poprzez zapisy i opisy.

Wobec powyższego ktoś mógłby stwierdzić, iż piękno budynku można podziwiać najpełniej, patrząc na rzecz realną. Nie jestem jednak przekonany, czy zawsze jest to prawdą. Skrupulatnie wykonany opis czy przedstawienie przestrzeni potrafi wytworzyć wyższą jakość architektoniczną niż rzeczywistość, gdyż może

Raimund Fein

Fikcja jest bardziej seksowna niż rzeczywistość!

wyjść poza nią. Może on manipulować, uwypuklać, przeobrażać, a nawet wyolbrzymiać pewne cechy; może też sugerować istnienie rzeczywistości, której nie ma.

Jeżeli przestrzeń nie zostanie pozytywnie i intencjonalnie ukształtowana w percepcyjnie niejasny czy mylący sposób, pozostawi niewiele miejsca na wyobraźnię i przemianę – krótko mówiąc, na fantazję. Architektura zbudowana zawsze posiada pewne ograniczenia będące wynikiem zaburzeń uwagi oraz swoistej gry prowadzonej z rzeczywistością, natomiast architektura wyobrażona, zinterpretowana, wymarzona i wyśniona nie zna takich restrykcji. W przedstawieniu czy opisie granice fantazji i wyobraźni to jedyne ograniczenia, które zazwyczaj pozostają poza granicami rzeczywistości.

Aby odkrywać swe nierealne odczucia światła i przestrzeni, rysowane architektoniczne wizje Boullée’go wcale nie muszą pełnić żadnej funkcji. Wywierają one efekt dzięki właściwej sile przestrzeni i kształtu, która zostaje ukazana w rysunkach; sile, którą rysunki potrafią przekazywać lepiej niż jakakolwiek rzeczywistość zbudowana. W rysunkach Boullée’go nie chodzi o maksymalne zbliżanie się do rzeczywistości, nie chodzi tu też o przedstawienie wyobrażonej rzeczywistości. Chodzi w nich o wychodzenie poza rzeczywistość, o fikcyjną rzeczywistość, którą można przeżywać jako prawdziwą, o dawanie fantazji przestrzeni, o otwieranie drzwi do nieograniczonej wyobraźni, która zaczyna się od rysunku, ale na nim się nie kończy. Tworzy ona wizje nieuwarunkowane przyziemną rzeczywistością, które są wyobrażalne tak samo jak część idealnego świata realnego. Posiadają wartość artystyczną, ponieważ nie kończą się na rzeczywistości i w pełni wykorzystują swobodę fantazji. Ktoś – a był to bodajże Paul Klee – powiedział, że w sztuce nie chodzi o przedstawianie rzeczywistości, lecz o zmienianie rzeczy niewidzialnych w widzialne. Z kolei niemiecki reżyser Rainer Werner Fassbinder rzekł: „Film jest seksowniejszy niż samo życie”. Być może architektura też musi być bardziej „seksowna” od życia. Może to odnosić się też do fikcji rysowania.

Nieraz po to, by stać się architekturą, wizja architektoniczna powinna pozostać wizją zamiast zamieniać się w konkretny obiekt. Projekt nie tylko nie musi zostać

zrealizowany, żeby być architekturą – czasami, gdy realizacja nie dorównuje artystycznej wartości początkowej idei i wyobrażeniu, może wręcz zniszczyć oryginalne właściwości architektoniczne.

Projektanci, którzy z wyboru ograniczają się do rysowania i odrzucają sztukę budowania, są nierzadko lepszymi architektami, gdyż pozwalają rzeczywistości osłabiać i plamić czystość własnych wizji przestrzennych – pod warunkiem jednak, że ich przedstawienia nie mają na celu tylko i wyłącznie zbliżyć się do rzeczywistości. Powinny świadomie wychodzić poza nią po to, by wytwarzać wizje i umożliwiać doświadczenia przestrzeni, których rzeczywistość zapewnić nie może.

Not only realized buildings are architecture. Drawn architecture, even depictions of architecture or just their descriptions by words can as well be architecture. What's more: Depictions or descriptions of architecture are often architecture to a higher degree than their realized counterparts.

We have to recognize, though, that architecture is not even really coming into being while the depiction or description is being made, even if this happens long before the building is realized. Instead, architecture comes into being at the moment when it is first imagined and seen by the "mental inner eye" of the architect. From that moment on, we have architecture. The idea of architecture is already architecture. The drawing is just the fixing of this initial vision, be it for verification or for communication purposes to others. After all, before a building is realized, a depiction of it is the closest one can get to a reality that so far is only imagined. In a way, a sketch or drawing can compensate for reality. But it can do even more than that.

For me, as I said, not all that is built is architecture. Architecture, as I understand it, is the result of the process of shaping a building program into forms and spaces that have artistic values.

What is artistic value? What is art? Art we have, from my point of view, when, by conscious use of the expressive powers of form, an ideal truth, or beauty as we like to call it, can be perceived in a work. "Making architecture" is therefore to shape buildings or spaces in a way that we can perceive them as beautiful.

The question of "architecture or not architecture" is definitely about beauty, and not about function. A building enters into function only when it is built and finished. To be architecture, a building does not need to fulfill any function, which in turn means: In order to be architecture, a project does not necessarily have to be built. It can well express beauty through depictions and descriptions, without ever being realized.

At this point, somebody might object that a building's beauty can be best enjoyed by looking at the real thing. I am not so sure if this is generally true though. If done well, a depiction or description of a space can offer more architectural quality than the reality, because it can go beyond reality. It can emphasize, transfigure, manipulate and even exaggerate. It can suggest a re-

ality that is not even there.

Unless a space is positively and intentionally shaped in a perceptually unclear or misleading way, it will offer little room for imagination and transfiguration; in short, for fantasy. Built architecture always has the limits that come through the distractions and compromises of reality. Imagined, interpreted, dreamt architecture, however, does not know such limits. In a depiction or description, the limits of fantasy and imagination are the only limits, and those limits are usually way beyond the limits of reality.

To unfold their dream-like feelings of light and space, Boullée's drawn architectural visions do not need to have any function. They do their effect through the sheer power of space and shape that is depicted in the drawings, a power that the drawings can probably transmit better than any built reality could do. In Boullée's drawings, it is not about coming as close as possible to reality; it is not about depicting an imagined reality. It is about going beyond reality; it is about a fictional reality that can be lived as real, about giving fantasy space, about opening doors to boundless imagination that starts from the drawing and does not end at the drawing, offering visions that are not conditioned by any mundane reality but are nevertheless imaginable as a part of a real, ideal world. They are artistic because they do not stop at reality, but make full use of freedom of fantasy instead. Somebody has once said that art is not about depicting reality, and that it is instead about making otherwise invisible things visible. I think it was Paul Klee. "A movie is hotter than life", movie director Rainer Werner Fassbinder has said. Maybe architecture has to be hotter than life, too. It can be so in the fiction of a drawing.

Sometimes, in order to be architecture, it is better for an architectural vision to remain just that, instead of being built. Not only does a project not have to be built to be architecture; sometimes, when the realization is not up to the artistic value of the initial idea and imagination, a realization can even destroy architectural qualities.

Architects who by choice only draw and do not build are often the better architects because they do not allow the reality to dilute and compromise the purity of

their visions of space. The condition for this is, however, that their depictions do not just aim at coming close to reality, but consciously go beyond the reality, to offer visions and experiences of space that reality is unable to offer.

1. Szkic, początek rzeczy. Według Witruwiusza istnieją dwa elementy architektury: „przedmiot, który jest określany, i jego określenie”. Rzecz architektoniczna jest określaniem przedmiotem, natomiast wywód oparty na zasadach naukowych jest tym, co określa ów przedmiot. Biegłość w obu przypadkach wspomagana jest przez talent, wiedzę i umiejętności, jakie winien posiadać budowniczy, który między innym: „musi znać rysunek, aby przy pomocy szkiców łatwo stworzyć obraz zamierzonego dzieła”.

Zanim nastąpi etap wieńczący projektowanie architektoniczne – narysowanie budowli we wszystkich możliwych ujęciach, zgodnie z obowiązującymi normatywnymi zasadami takich przedstawień – wielu architektów, jak się wydaje, wykonuje rysunki nie tyle z obowiązku, co z nieodpartej potrzeby obcowania z projektowaną rzeczą. Jest to ten czas, kiedy podmiot i przedmiot wydają się trwać w nierozzerwalnym związku jaki występuje podczas rysowania. Wówczas szkicowanie nie ma nic wspólnego z obowiązkiem. W czasie, kiedy każda kreska mobilizuje akcję, wywołuje napięcia, prowadzi do rozstrzygnięć, w przestrzeni wyłania się Przestrzeń budowli, w świecie wyłania Świat Dzieła – świat fikcji i prawdy.

2. Do czego może służyć? Być może najbardziej znanym szkicem w dziejach architektury, i najbardziej znaczącym jest niewielkie przedstawienie obserwatorium astronomicznego w Poczdamie, zwanego Wieżą Einsteina, autorstwa Ericha Mendelsohna (1920). Zamasyście rysowane, podobnie jak późniejsze szkicowane obrazki architektury służą one architektowi nakłanianiu widza do odczytania intencji autora zgodnie z jego ideą: ukazują dynamikę budowli nie bardzo dostrzegalną w świecie realnym.

Zupełnie inną rolę pełniły szkice na wczesnym etapie twórczości Coop Himmelblau. Są to abstrakcyjne rysunki, kreski kładzione bez wielkiego namysłu, tak by stworzyły zbiór ułożony w podobnym kierunku, nieokreśloną kompozycję a może czegoś dekompozycję. Z dużą dawką dobrej woli można się w tych obrazkach doszukać pokrewieństwa formy z abstrakcyjnym malarstwem Hansa Hartunga z lat 60-tych ubiegłego wieku, którego duch można odnaleźć we współczesności architektury. Te odręczne, spontaniczne obrazki stanowiły inspirację do tworzenia form architektonicznych.

Wolf Prix w rysunku widział rodzaj interesującej gry, i emocjonalne odbicie myślenia, obrazowanie idei będącej podstawą kompleksowego projektu. Tak czy inaczej te szkicowe zapisy są odbiciem pomysłu, pierwszej idei, zasady układu przestrzeni pozostając z bolesnej nieczytelności dla widzów.

Bliższe realności jest szeroko publikowany szkic Franka Gehrego – Fishdance Restaurant w Kobe. Istnieje opowieść sugerująca, że szkic przesłany do akceptacji przez japońskiego inwestora, bez bliższego udziału autora stał się podstawą opracowania projektu technicznego. To ujawnia kolejną, możliwą rolę szkicu architektonicznego. Nawet jeśli to tylko anegdota szkic jest słynny i znajduje się w wielu miejscach równocześnie. Najpierw w MoMA wg informacji internetowej, także u właściciela restauracji w Kobe, a w 1988 roku został sprzedany na cele dobroczynne, na aukcji po wystawie International Exhibition of Architectural Drawings w The Max Protech Gallery w Nowym Jorku (ta informacja jest pewna, potwierdza to katalog wystawy; autor tekstu brał udział w wystawie).

3. *Una casa*. W Breganzona, w 1988 roku została ukończona budowa domu jednorodzinnego wzniesionego według projektu Maria Botty. W rok później w Museo Vela di Ligornetto w Ticino odbyła się wystawa – *Mario Botta: Una casa*, i pod tym samym tytułem ukazała się książka¹. Jej podstawę stanowią szkice-obrazki-ilustracje-rysunki wreszcie fotografie, pokazujące etapy, czy raczej drogę powstawania koncepcji architektonicznej potem zapisów technicznych i uzyskanego efektu: zrealizowanego domu w Breganzona.

Rzecz architektoniczna najpierw pokazana jest na rysunkach. To szkice wyglądające na spontaniczne zapisy myśli o architekturze domu w różnych ujęciach przestrzennych. Pokazano także lapidarnie przedstawiony projekt koncepcyjny (1983-1984), i projekt techniczny ukończony (1986) r.; tę dokumentację uzupełnia makieta. Efekt pokazuje zestaw fotografii. Pokazane w książce przedstawienie to nie tylko opowiadanie o budowni poprzez obrazy – rysunki i fotografie, ale przede wszystkim pokazanie sposobu tworzenia. Oglądając fotografie budowli ma się nieodparte wrażenie, że nie są to obce wyglądy – są to bowiem odbicia pierwszych obrazów, które w koncepcyjnych szkicach kon-

kretyzował architekt.

Wylanianie, stawianie się architektury, które ujawnił Botta, czyniąc przedmiotem wystawy i wydawnictwa: rysunki, model i fotografie zrealizowanego domu w Breganzona, świadczą o znaczeniu, jakie architekt przypisuje zarówno rysunkom obrazującym poszukiwanie, jak i tym wzorcowym, którymi posługiwał się wykonawca. Jeśli wzniesiona architektura zyska uznanie, to architektura rysowana nie traci swojej wartości wraz z realizacją budowli. Chociaż od tej chwili stają się cieniem rzeczywistości – wszystkie zapisy należy odczytywać jako rejestr doświadczeń projektującego architekta i traktować jako archiwum wiedzy.

4. *Das Steinhaus*. Podobną genezę ma książka: *Günter Domenig, Das Steinhaus*, wydana przez wiedeńskie Österreichischen Museum für angewandte Kunst – w 1988 roku, w związku z wystawą². Dotyczy domu *Das Steinhaus*, w Steindorf w górach Karyntii, wzniesionego według projektu Güntera Domeniga ze środków państwowych. Idea wydawnictwa jest jednak inna, pokazuje zbiór rysunków nade wszystko odręcznych, także komputerowych, i fotografii epizodów z budowy – ukazujący mozolny proces projektowy tego niezwykle dzieła. A jest to proces szczególny, w którym rola rysunku jest także szczególna. Odniesć można wrażenie, że architekt zaczyna rysować nie wiedząc do czego będzie zmierzał, albo poszukuje najpierw jakichś archetypów architektonicznych elementów. Pojawiają się więc szkice i studia form architektonicznych nie związanych bezpośrednio z projektowanym obiektem, np. dekompozycja dachu tradycyjnego budynku. Wydaje się także, że wie znany jest także każdy następny krok projektowy. Pokazują to szkice i uszczegółowione rysunki koncepcyjne nie zapowiadające zakończenia myśli. Potwierdza to zapis myśli architekta ujawniona przez Petera Noevra, w książce, w eseju *Das Haus des Architekten*: „Znalazłem się w sytuacji granicznej, w której się okaże co jestem w sanie zdziałać w architekturze. Doszedłem do granicy mojej osobowości. Stoję przed granicą moich możliwości technicznych i finansowych i nie widzę żadnego innego wyjścia, nie ma drogi wstecz (wyjścia). Czuję brak perspektyw. Czuję beznadziejność własnej konsekwencji, brak perspektyw. Im jestem lepszy, im lepszy jest każdy pojedynczy krok, tym trudniejszy jest krok następny.

Być może w ten sposób upadnę.” Kolejne rysunki i naturalnie fotografie na końcu książki potwierdzają, że obawy architekta były nie uzasadnione, a może jest to część spektaklu, gry architekta z widzem – powstało przecież dzieło niezwykle o czym wiedza wszyscy, a wystawa, i książka, niezupełnie wyjaśnia jak do tego doszło. Wyjaśnia jedynie, zapewne zgodnie z intencją autora, że rysunek architektoniczny (dla autora) jest ważny i możliwy do pokazywania innym, a dla MAK godny wystawy.

5. *Sketches*. W 2012 r. wydano książkę Zvi Hecker, *Sketches*³. Książka jest właściwie efektownym albumem wypełnionym obrazami. Całość uzupełnia oszczędnie lakoniczny tekst architekta. Obrazy to „rysunki odręczne”, szkice i obrazy malowane. Obrazy, niezależnie od techniki, przypominają „automatyczne” rysunki niemalże tworzone bez udziału świadomości. Szczególną uwagę zwracają barwne obrazy malowane z pewnego rodzaju nonszalancję pozwalające zaliczyć je do abstrakcjonistycznego malarstwa z kręgu ekspresjonizmu. Niezależnie od przeznaczenia jako narzędzia wspomagającego projektowanie architektoniczne, z pewnością są wybitnymi dziełami sztuki.

Przeznaczenie obrazów architekt wyjaśnia jednoznacznie: „I Draw Because I have to Think”⁵, uzupełniając: „sposób myślenia architekta jest jego oczami. Architekt używa rysunków jako narzędzia do projektowania”. Obrazy Zvi Heckera zawsze pozostają zapisem chwili – szkicem, niezależnie od stopnia złożoności, czy szczegółowości zapisu. Na tym polega ich uroda i przydatność w procesie projektowania. Autor stwierdza, że owa pozorna niedoskonałość, czy brak precyzji rysunku czyni rzecz doskonalszą, czyniąc ją wieloznaczną, podatną na interpretację, a więc bogatszą. Owa interpretacja nasuwa kolejne pomysły, rysunkowe pozwalające znów na nowa inspiracje lub – w końcu przestrzenne. Potwierdza to tezę architekta, że forma architektoniczna nie może być uwarunkowana wyłącznie funkcją, że musi być wynikiem świadomości twórcy.

6. Istota szkicu. Jaka szkoda, że architektki nie znają rysunku Stanisława Wyspiańskiego (1869-1907), poety, dramaturga, malarza, przedstawiającego *Bitwę pod Grunwaldem* (1875-1878) Jana Matejki, malarza scen historycznych. Data powstania rzeczy jest podawana w przybliżeniu – 1900-1903. Z powodu formy ry-

sunek Wyspiańskiego można nazwać szkicem. Jest to niewielka kartka pokryta płataniną kresek z jednym małym znakiem odczytywanym jako chorągiew z krzyżem; ten znak na tle galimatiasu form jednoznacznie pozwala odczytać rzecz: to naturalnie szydercze przedstawienie wielkiego malowidła – 426/987 cm, XIX wiecznego malarza⁴.

Najbardziej lapidarny rysunek jest także niezwykle lapidarną karykaturą i naturalnie skrajnie lapidarnym szkicem. Ten artysta posługujący się zazwyczaj realistycznymi przedstawieniami postaci tu posłużył się „skrótom plastycznym” (jeśli istnieje analogia do „skrótów myślowego”) sprowadzając formę zapisu do minimum, i tworząc bez wysiłku nowe (tu ironiczne) znaczenie. To abstrakcyjne przedstawienie realistycznego pierwowzoru jest jednak rozpoznawalne przez każdego, kto uprzednio widział oryginał *Bitwy*. Natychmiast rozpoznawalna jest także intencja artysty. To istota każdego szkicu, także architektonicznego.

Istnieje zadziwiające podobieństwo formy rysunku z początku XX wieku i wyrafinowanej Art of Drawing Franka Gehry’ego. Zbiór z książki Gehry’ego *draws* potwierdza to jednoznacznie. Rysunki amerykańskiego mistrza prezentują hermetyczne, odporne na interpretację „obrazki”, które prawidłowo może odczytać jedynie autor. Z tego powodu przypominają nieco zapisy muzyki graficznej; każdy może ją odtwarzać, ale jedynie autor wie jak to powinno brzmieć. Naturalnie ze szkiców Gehry’ego nikt nie będzie budował (istnieje taka anegdota o szkicu do Fishdance Restaurant w Kobe). Księga jest gruba, numeracji stron nie ma; jest numeracja projektowanych obiektów, szkice wypełniają karty, co uzupełniają małe zdjęcia makiet lub budynków, związane komentarze, i czasami – zapisy myśli mistrza. Na ogół prezentowane w księdze rzeczy architektoniczne są rozpoznawalne, lecz szkice zazwyczaj pozostają dla „czytelnika” w bolesnej nieczytelności. Może więc Frank Gehry pokazał je nie (tylko) jako dokumentację swojej pracy, lecz chce (także) by na nie patrzeć jak na dzieło plastyczne. Nie darmo twierdzi, że do architektury dochodzi poprzez malarstwo. I to także tajemniczy związek z rysunkiem w Wyspiańskiego.

ham, Coop Himmelblau, Kurt Kocherscheidt, Walter Pichler, Carl Pruscha, Peter Noever, Wien 1988.

3. Z. Hecker, *Sketches*, Edited and with an essay by Andres Lepik, Book design and texts by Zvi Hecker, Ostfildern 2012.

4. I. Witz, J. Zaruba, *50 lat karykatury polskiej*, Arkady, 1961.

5. *Gehry dzzraws*, Essays by Horst Bredekamp, Renr Daalder, and Mark Rappolt, Commentary by Frank Gehry, Edwin Chan, and Craig Webb, Edited by Mark Rappolt and Robert Violette, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, in association with Violette Edition, London, 2004.

1. M. Botta, *Una casa*, Milano 1989.

2. G. Domenig, *Das Steinhaus*, mit Beiträgen von Raimund Abra-

1. Sketch, the beginning of things. According to Vitruvius, there are two elements in architecture: “an object, which is being defined, and its definition”. An architectural thing is the defined object, whereas argument based on scientific principles is what defines that object.

Proficiency in both cases is assisted by talent, knowledge and skills, which a builder should possess. He, among other things, “must know drawing so as to create an image of the intended work easily with the help of sketches”.

Before the crowning stage of architectural design – i.e drawing a building in all possible facets, in accordance with the normative principles of such representations – many architects apparently do the drawings, not so much from the obligation as from an irresistible need for communing with the designed object. This is the time when the subject and object appear to remain in the inseparable connection that occurs while drawing. Sketching has nothing to do with obligation at this time. At a time when every line mobilizes action, causes tension, leads to decisions, the Space of a building emerges in space, the World of Creation emerges in the world - the world of fiction and truth.

2. What can it be used for? Perhaps the most famous sketch in the history of architecture, and the most prominent one is the low representation of an astronomical observatory in Potsdam, called the Einstein Tower, by Erich Mendelsohn (1920). Vigorously drawn, like the later sketched pictures of architecture, they help an architect to encourage the viewer to read the author's intentions in accordance with his or her idea: they show the dynamics of a building which is not very noticeable in the real world.

Sketches in the early stages of Coop Himmelblau's creativity played a completely different role. These are abstract drawings where lines are laid without much thought only to create a set arranged in a similar direction, an undefined composition and maybe a decomposition of something. With a great deal of good will one can trace in these drawings a form of kinship with Hans Hartung's abstract painting from the 60s of the last century, whose spirit can be found in contemporary architecture. These freehand, spontaneous pictures were the inspiration for the creation of architectural forms.

Wolf Prix perceived drawing as an interesting game, and as an emotional reflection of thinking, imaging the idea underlying a complex project. Anyway, these sketchy records are reflection of an idea, the first idea, the principle of the space arrangement remaining from a painful illegibility for viewers.

A widely published Frank Gehry's sketch – Fishdance Restaurant in Kobe – is closer to reality. There is a story suggesting that the draft submitted for approval by the Japanese investor, without further participation of the author, became the basis for the development of the technical design. This reveals another possible role of the architectural sketch. Even if it is just an anecdote, the sketch is very famous and can be found in many places at the same time. First, according to the website information, at the MoMA, also in possession of the owner of a restaurant in Kobe, and sold at charity auction in 1988 after the International Exhibition of Architectural Drawings at the Max Protech Gallery in New York (this information certain, confirmed by the exhibition catalog; the author of the text participated in the exhibition).

3. *Una casa*. In Breganzona, in 1988, the construction of a detached house designed by Mario Botta was completed. A year later, in the Museo di Vela Ligonetto in Ticino an exhibition was held – Mario Botta: *Una casa*, and a book published under the same title¹. Its basis are sketches-pictures-illustrations-drawings, finally, photographs, showing steps, or rather the way the architectural conception developed, then technical records and the final result: the completed house in Breganzona.

Architectural thing is first shown in the drawings. These sketches resemble spontaneous records of thoughts about the house's architecture presented in different spatial facets. The conceptual design is also briefly presented (1983-1984), as is the completed technical project (1986); the documentation is supplemented with the mockup. The result is presented with a set of photographs. The presentation shown in the book is not only the story of the building through images – drawings and photographs, but also the presentation of how to create. Watching images of the building one has a feeling that they are not strange appearances – they are in fact reflections of the first images that the archi-

tect concretised in the conceptual sketches.

The emergence, starting out of architecture, which Botta revealed by choosing for the subject of exhibitions and publications: the drawings, models and photographs of the constructed house in Breganzona, show the importance the architect assigned to both drawings depicting exploration, as well as to the model ones which were used by a contractor. If the constructed architecture gains recognition, the drawn architecture does not lose its value together with the implementation of structures. Although from that moment they become a shadow of reality – all records must be read as a record of a designing architect's experience and regarded as an archive of knowledge.

4. *Das Steinhaus*. The book: Günter Domenig, *Das Steinhaus* published by the Viennese Österreichischen Museum für angewandte Kunst – in 1988, in connection with the exhibition – has a similar genesis². It is related to *Das Steinhaus* in Steindorf in the mountains of Carinthia, constructed according to Günter Domenig's design and with state resources. The idea of the publishing is different, though. It shows a collection of drawings, mostly freehand, but also computer generated, and photographs of episodes from the construction – showing the painstaking design process of this extraordinary work. That is a specific process where the role of the drawing is also specific. One can get the impression that the architect begins to draw, not knowing what he will aim at, or looking for some archetypes of architectural elements first. Thus, there appear sketches and studies of architectural forms not directly related to the designed facility, such as a decomposition of a roof of a traditional building. It also seems that the next design step is unknown too. It is shown by sketches and detailed conceptual drawings which do not announce the completion of thought. This is confirmed by a record of thoughts revealed in a book by architect Peter Noevra in an essay *Das Haus des Architekten*: "I found myself in the border situation where it will turn out what I can do in architecture. I came to the border of my personality. I am standing in front of my technical and financial possibilities, and I see no other way, no way back (exit). I feel the lack of prospects. I feel the hopelessness of my own consequence, lack of prospects. The better I am, the better the every single step

is, the more difficult the next step becomes. Perhaps this is the way I will fall." Subsequent drawings and photographs at the end of the book confirm that the concerns of the architect were not justified, or perhaps this is a part of the performance, the architect's playing with the audience – after all, everyone knows that an extraordinary work was created, yet the exhibition and the book do not quite explain how it happened. Probably in accordance with the author's intention, they merely clarify that the architectural drawing (for the author) is important and possible to be shown to others, and worthy of exhibition for the MAK.

5. *Sketches*. In 2012 Zvi Hecker's book, *Sketches*, was published³. The book is actually a spectacular album filled with images. The whole is sparingly complemented with the architect's terse text. The images are "freehand drawings", sketches, and paintings. The images regardless of the technique resemble "automatic" drawings created almost without awareness. Colorful images painted with some kind of nonchalance which allows to count them among the abstract paintings of the Expressionist circle draw special attention. Regardless of their use as a tool assisting architectural design, they are certainly outstanding works of art.

The architect explains the purpose of the images clearly: "I Draw Because I have to Think", adding: "the way of an architect's thinking is his eyes. An architect uses drawings as a design tool." Zvi Hecker's images will always remain a record of an instant – a sketch, regardless of the complexity or specificity of record. This is their beauty and usefulness in the design process. The author claims that this apparent imperfection or lack of precision in a drawing makes the thing more perfect by making it ambiguous, susceptible to interpretation, and therefore richer. That interpretation suggests new ideas, drawing ones again allowing for new inspiration or – finally, spatial ones. This confirms the architect's thesis that the architectural form cannot be determined only by function but that it must be the result of the creator's consciousness.

6. The essence of sketch. What a pity that architects do not know the drawing of Wyspiański (1869-1907), a poet, playwright, painter, depicting the Battle of Grunwald (1875-1878) by Jan Matejko, a painter of historical scenes. It is dated approximately at 1900-

1903. Due to its form, Wyspiański's drawing can be called a sketch. It is a small card covered with a tangle of lines with one small sign read as a flag with the cross; this sign against the mess of forms allows for the unambiguous reading: it is obviously a mocking representation of the great painting – 426/987 cm – of the nineteenth century painter⁴.

The most concise figure is also an extremely concise caricature and naturally an extremely concise sketch. The artist, who usually used realistic representations of figures, here used the “artistic shortcut” (if there is an analogy to “mental shortcut”) reducing to a minimum the form of record, and creating effortlessly new (ironic) meaning. However, this abstract representation of a realistic prototype, is recognizable by anyone who previously saw the original Battle. The intention of the artist is recognizable immediately. This is the essence of every sketch, including architectural one.

There is a remarkable similarity between the form of drawing of the early twentieth century and refined *Art of Drawing* by Frank Gehry. A collection from *Gehry draws* book confirms it expressly. The American master's drawings represent airtight “pictures” resistant to interpretation, which can be read properly only by the author. For this reason they slightly resemble notifications of graphic music; anyone can play it, but only the author knows how it should sound. Obviously, no one will be built using Gehry's sketches (there's an anecdote about the sketch to Fishdance Restaurant in Kobe). The book is thick, with no pagination; the designed objects are numbered, pages are filled with sketches, they are complemented with small photos of mock-ups or buildings, concise comments, and sometimes – records of the master's thought. Generally, the architectural items presented in the book are recognisable, but the sketches remain painfully illegible for the “reader”. Perhaps, Frank Gehry showed them not (only) as documentation of his work, but he (also) wants one to see them as a work of art. It is not without reason that he claims that one approaches architecture through painting. And this is also a mysterious connexion with Wyspiański's drawing.

1. M. Botta, *Una casa*, Milan 1989.

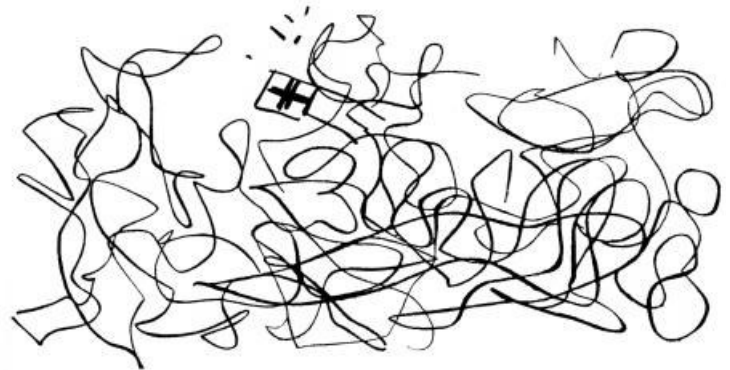
2. G. Domenig, *Das Steinhaus*, mit Beiträgen von Raimund Abra-

ham, Coop Himmelblau, Kurt Kocherscheidt, Walter Pichler, Carl Pruscha, Peter Noever, Vienna 1988.

3. Z. Hecker, *Sketches*, Edited and with an essay by Andres Lepik, Book design and texts by Zvi Hecker, Ostfildern 2012.

4. I. Witz, and J. Zaruba, *50 lat karykatury polskiej (50 years of Polish caricature)*, Arkady, 1961.

5. z, *Esseys* by Horst Bredekamp, Renr Daalder, and Mark Rappolt, Commentary by Frank Gehry, Edwin Chan, and Craig Webb, Edited by Mark Rappolt and Robert Violette, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, in association with Violette Edition, London, 2004.



Stanisław Wyspiański *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki, 1911



Frank Gehry *Peter B. Lewis Building*, 1999-2002

Można by odróżnić istotę utworu od dzieła architektonicznego traktując utwór jako obraz zapisanych myśli, a dzieło jak realne odwzorowanie takiego obrazu. Wypada jednak podkreślić, że istota zapisu architektonicznych myśli zawiera się w mocy wartości intelektualnej. Wiedział o tym Poliziano, poeta i filozof cytując w *Panepistemonie* (1491), Nikomacha, który rolę rysunku w sztukach utożsamiał z miejscem jakie przypisywano filozofii w naukach¹. Witruwiusz wręcz wymagał od budowniczego umiejętności rysowania, czym też potwierdzał rangę jaką w starożytności przypisywano rysunkowi.

Uwaga Poliziana nie dziwi, bowiem to w sprzyjającym klimacie renesansu artysta-rzemieślnik stawał się artystą intelektualistą. Wówczas, w zdominowanym przez artystów środowisku intelektualnym, obraz ze względów poznawczych uznany został za efektywniejszy niż pojęcie, które pełniło rolę opisującą, pomocniczą. Ten rodzaj przekazu zakładał, że forma wypowiedzi o jakiejś idei czy zasadzie oznacza przede wszystkim przedstawienie jej w postaci obrazu, zmysłowo uchwytne konkretne kształty rzeczy. Obraz a nie pojęcie, obrazowanie a nie opis stały się wówczas głównym środkiem wyrazu i komunikowania.

Rozumienie i interpretację uznano wówczas jako nierozzerwalne zespolenie myślenia wyobrażeniowego i obrazowania. Zmysłowe ujęcie każdej rzeczy prowadziło do absolutyzacji obrazu, który poza swoją oczywistą funkcją komunikacyjną zaczął pełnić rolę intelektualnej analizy poznawczej². W tamtym czasie, u podstaw alegorycznego myślenia, powszechne stało się przekonanie: każda rzecz jest alegorią, dla każdej myśli można znaleźć stosowną alegorię. Filozofia zapisu wywiedziona z wiary w to, że każda myśl, każde pojęcie, nawet najbardziej abstrakcyjne, można wyrazić w obrazie stała się założeniem otwierającym szeroką drogę dla myślenia³.

W renesansie malarstwo, rzeźba i architektura zostają objęte jednym wspólnym mianem *arti del disegno* – sztuki rysunkowe. Zdecydowało o tym przekonanie, że tym co łączy malarstwo, rzeźbę i architekturę jest *disegno* – rysunek, nazwany przez Vasarięgo w *Żywotach...* ojcem tych trzech sztuk. Wyrażenie *disegno* zostało użyte po raz pierwszy przez Cennino Cenniniego (około 1390) kiedy pisał traktat o malar-

stwie: *Il libro dell'arte*. Słowem tym posłużył się także Leone Battista Alberti w traktacie o architekturze: *De re aedificatoria*⁴. Wyraz *disegno* był nie tylko nowym terminem, ale także nowym pojęciem, które stało się podstawowe w renesansowej nauce o sztuce. Przypisano mu wówczas podwójne znaczenie, takie jakie pełni w języku włoskim także dzisiaj. *Disegno* rozumiano jako rysunek, zarys formy przedmiotu, ale także jako zamiar, projekt⁵. W tym zawierała się filozofia zapisu. Jej istotę widziano nie w przedmiocie przedstawianym na obrazie, lecz w podmiocie: w zamiarze, pomyśle, idei, innymi słowy w koncepcji proponowanej przez artystę. Rysunek, stawał się nie tylko obrazem pokazującym istniejący świat form, przedstawiał także formy tworzone. Wówczas rysowaniu, oprócz naśladowczej reprezentacji rzeczywistości, mimetycznej w znaczeniu klasycznym, przypisano nowy istotny sens. Rysunek pojmowano przede wszystkim, jako główny i analityczny etap w procesie odkrywania; ujęcia teoretycznego i formułowania projektowego.

Od tamtego czasu renesansowa filozofia rysunkowego zapisu wspierała architektoniczną twórczość. Inicjacyjną rolę filozofii zapisu tworzącej obrazy nowoczesnej architektury trudno przecenić. Na przełomie XIX i XX stulecia aura wokół *arti del disegno* emanowała mocą nie mniejszą niż to miało miejsce w dobie renesansu. I tym razem „sztuki rysunkowe” zespoliły się we wspólnym działaniu tworzenia precedensowych „obrazów” w sferze malarstwa, rzeźby i architektury. Klimat nowoczesności wykorzystał renesansową zasadę filozofii obrazowego zapisu, tym razem kierując *arti del disegno* na precedensową drogę sztuk nieprzedstawiających, która to postać realizowała się w XX w., i nadal ma się dobrze. Wówczas, mimo radykalnej zmiany poglądów, Maurice Denis malarz symbolista, w swoich *Théories* zabawnie przekonywał że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku⁶. W ten sposób awangardowe myślenie poszukujące nowego „porządku” w sferze architektury wyraża się najpierw w rysowanych i malowanych obrazach budowli.

Akt rysowania jest najważniejszy ze względu na fakt, że pojmowany jest właśnie jako kontynuacja my-

ślenia wyrażanego wizualnie⁷. Myśl poszukująca i tworząca może przemierzać nieograniczone terytoria, a wrażenia z tych wędrówek jak i ich odzwierciedlenie utrwalane poprzez rysowanie mogą stać się przedmiotem refleksji dla samego architekta. Tak bowiem można odczytać Dariusza Kozłowskiego: *Nieograniczony spis 27 rodzajów obrazków jakie występują*:

1. Obrazki Już Namalowane
 2. Obrazki, Które Nigdy Nie Będą Namalowane
 3. Obrazki Ładne i Ciekawe
 4. Obrazki Brzydkie i Ubogie
 5. Obrazki, z którymi Nie Można Się Rozstać Bo Może W Nich Coś Jest
 6. Odnaleziony Właśnie Obrazek Sprzed Lat, który lepiej schować na dno
 7. Obrazki, które Zachwycały Rodzinę
 8. Wielkie Obrazy Nienamalowane
 9. Oraz Niezłe-By-Było-Gdyby-To-Namalować
 10. Obrazki Wymyślonych Budowli Użytecznych
 11. Obrazki Wymyślonych Budowli Nieużytecznych
 12. Obrazki Przedstawiające Nieużyteczne Pomysły Budowli
 13. Obrazki Przedstawiające Pomysły Pomysłów Co Można By Już Uznać Za Kredo Artystyczne
 14. Obrazki Z Pomysłem Pomysłów Pomysłów
 15. Obrazki Manifestujące
 16. B.W.O.
 17. Bardzo Ważne Obrazki Pokazujące Mój Stosunek Do i Dla czego oraz Jak To Należy Robić Właściwie
 18. Obrazki Wyjaśniające, Wyświetlające, Pokazujące, Przedstawiające, Zapoznające
 19. Obrazki Zaciemniające, Zacieniające, Zaczerniające, Zagmatwujące, Zacierające, Zastłaniające, Zasnuwające
 20. Poważne Obrazki W Ramach, albo Z Wyłogami, albo Z Futrzanym Kołnierzem
 21. Obrazki Od Serca Zwane Bardzo Prawdziwymi
 22. Obrazki Wzbudzające
 23. Obrazki Ja Bym To Lepiej Zrobił
 24. Obrazki Pan To By Lepiej Namalował Panie Dareczku, Co?
 25. Obrazki Z Wystawy
 26. Obrazki Na Wystawę
 27. Obrazek, Do Którego Siądę Jutro, Najdalej Pojutrze, a może W Przyszłym Tygodniu
- * - obrazków, obrazów, rys., ryc., il., i inn⁸.

Przywołany wykaz wydaje się zarysowywać emocje, jakie towarzyszą poszukującemu i eksperymentującemu myśleniu i rysowaniu składającym się na projektowanie.

Rysunek architektoniczny nie jest materią ani ciałem, ani przypadłością, ani substancją. Wydaje się być przedmiotem umysłu i oka jako porządek, wzór, reguła, termin czy forma. Tibor Klaniczay uznaje za pojęcia paralelne: *concetto poetico* w sztuce literackiej i *ideę* w teorii sztuki. W obu przypadkach ową przewodnią myśl utożsamia z pomysłem rodzący się w twórczym umyśle, tym poprzedzającym powstanie dzieła. To co je różni, to sposób wyrażania myśli: poeci swoje *concetti* wyrażają słowami, a inni artyści swoje idee wyrażają rysunkiem⁹.

Myślenie nie kończy się w chwili, kiedy objawia się w wizualnych znakach, przeciwnie to wtedy rozpoczyna się twórcza gra splatająca myślenie i rysowanie. Wszystko to co składa się na kształtowanie architektury dzieje się w czasie. Rozwiązywanie mnogości problemów jest efektem myślenia i rysowania, nakładających się początków i końców, stanowiących o specyficznej naturze twórczości architektonicznej na drodze: idea, rysowany obraz, realizacja.

Przedtem i teraz, odrzucając nakazy bądź przyzwyczajenia, wrażliwi wizjonerzy, utalentowani innowiercy czy odważni prekursorzy prezentują odmienne języki zapisu przestrzeni, odmienne tak, jak różne są treści emocjonalne idei jakie ogłaszają, czy problemy jakimi się zajmują. Sugestywne sposoby rysunkowego projektowania – sposoby zapisu architektonicznej przestrzeni wzbogacają język obrazów budowli, przypominają o nieograniczonych możliwościach jakości zmysłowych, rozszerzają obszar znaczeń, a tym samym utrzymują myślenie i wzrokowy zmysł architektoniczny w ciągłym ruchu. Rysunkowe przedstawienie rzeczy architektonicznej na płaszczyźnie rysunku-obrazu jest sposobem wizualnego poszukiwania i prezentowania projektowanej formy budowli. W grze wydobywania walorów architektonicznej formy bierze udział kolor, faktura, światło i cień, jest przedstawieniem tego co pojawi się i będzie postrzegane w realnej przestrzeni.

Opracowano w oparciu o monografię: M. Misiągiewicz, *O prezenta-*

cji idei architektonicznej, wydanie drugie, Kraków 2003 oraz M. Miślagiewicz, *Architektoniczna Geometria*, Kraków 2005

1. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. 3. Estetyka nowożytna*, Warszawa 1991, s. 76.
2. A. Kuczyńska, *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*, Warszawa 1988, s. 62.
3. W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, Warszawa 1991, s. 211.
4. *Ibidem*, s. 37-38, 88-92.
5. L. Sacchi, *L'idea di rappresentazione*, Roma 1994, s. 33.
6. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, E. Grabska, H. Morawska (wybór i oprac.), Warszawa 1963, s.70.
7. K. Sato, *Alchimia. Italienisches Design der Gegenwart/Contemporary Italian Design*, Berlin 1988, s. 7.
8. Za: E. Węclawowicz-Gyurkowich, *Nurt postmodernistyczny w najnowszej architekturze polskiej*, maszynopis, Kraków 1987.
9. T. Klaniczay, *Renesans, Manieryzm, Barok*, Warszawa 1986, s. 231.

Some might distinguish the essence of a piece from an architectural work treating the piece as an image of recorded thoughts, whereas the work – as a real representation of such an image. We must emphasize, however, that the essence of a record of architectural thoughts lies in the power of an intellectual value. The poet and philosopher Poliziano knew about it when he quoted Nicomachus in *Panepistemon* (1491). Nicomachus identified the role of drawing in arts with the place of philosophy in sciences¹. Vitruvius even required a builder to be able to draw which confirmed the rank of drawing in ancient times.

Poliziano's attitude was not surprising because in the favourable atmosphere of the Renaissance an artistic craftsman became an intellectual artist. Back then, in the intellectual community dominated by artists, an image was acknowledged as more effective than a notion, which played an auxiliary descriptive role, for cognitive reasons. Generally speaking, this kind of a message assumed that the form of a comment on an idea or a principle meant representing it in the form of an image, the sensorily perceptible concrete shape of a thing. An image instead of a notion, a depiction instead of an description turned into the main means of expression and communication.

Comprehension and interpretation were regarded as the indissoluble unity of imagery thinking and depicting. A sensory depiction of every little thing led to the absolutization of an image which, apart from its obvious communicative function, began playing the role of an intellectual cognitive analysis². At that time, allegorical thinking was based upon the conviction that everything is allegory, that every thought can find its appropriate allegory. The philosophy of description – originating from the belief that every idea, every notion, even the most abstract one, can be expressed in an image – became the assumption which paved the wide way of reasoning³.

In the Renaissance, painting, sculpture and architecture shared one name of *arti del disegno* – drawing arts. It was based on the conviction that these disciplines are connected by *disegno* – drawing called the father of these three arts by Vasari in his *Lives of...* The term *disegno* was first used by Cennino Cennini (c. 1390) while he was writing a treatise on painting enti-

tled *Il libro dell'arte*. Leone Battista Alberti also used this word in his treatise on architecture entitled *De re aedificatoria*⁴.

The word *disegno* was not just a new term but also a new notion which became crucial for the Renaissance science of arts. It assumed a double meaning which still exists in the Italian language. *Disegno* was understood as drawing, an outline of the form of an object but also as an intention, a scheme, a design⁵. This included the philosophy of description. Its essence was not perceived in an object shown in a picture but in the subject – in the intention, in the idea, the thought; in other words, in the concept proposed by an artist. A drawing became an image which showed the existing world of forms as well as developing forms. A new significant sense was attributed to drawing apart from its imitative representation of reality – mimetic in the classical depiction: it was understood as the main, analytical stage in the discovering process, in theoretical depiction and designing formulation.

Since then, the Renaissance philosophy of drawing description has supported architectural creation. It would be difficult to overestimate the initiatory role of this philosophy which produces images of modern architecture. At the turn of the nineteenth century, the aura around *arti del disegno* emitted strength equaling the Renaissance days. Once again, “drawing arts” were joined in the common creation of precedential “images” in the sphere of painting, sculpture and architecture. The atmosphere of modernity implemented the Renaissance principle of pictorial record, this time guiding *arti del disegno* onto the way of non-representing arts. This form was realized in the twentieth century and is still doing well. In spite of a radical change in views, the symbolist Maurice Denis amusingly wrote in his *Théories* that before an image became a battle horse, a naked woman or any other anecdote, it had been a flat surface covered with paints in defined order⁶. In this manner, vanguard thinking in search of new “order” in the sphere of architecture is first expressed in drawn and painted images of a structure.

The act of drawing is crucial considering the fact that it is perceived as continuation of thinking expressed visually⁷. A questing and creating thought may traverse unlimited territories, while impressions of these

peregrinations and their reflection recorded through drawing can become the subject of contemplation for the architect himself. Dariusz Kozłowski's *Unlimited Register of Twenty-Seven Kinds of Pictures Which Are Out There* could be interpreted like this:

1. Pictures Painted Already
2. Pictures That Will Never Be Painted
3. Pretty And Interesting Pictures
4. Ugly And Lean Pictures
5. Pictures You Cannot Leave Behind Because They May Be The Real Thing
6. Recently Found Pictures Painted Years Ago Which Should Be Hidden At The Bottom
7. Pictures That Enchanted The Family
8. Great Unpainted Pictures
9. It-Would-Be-Quite-Good-If-It-Was-Painted
10. Pictures Of Imaginary Useful Buildings
11. Pictures Of Imaginary Useless Buildings
12. Pictures Showing Useless Ideas For Buildings
13. Pictures Showing Ideas Of Ideas For Something That Could Be Already Regarded As Artistic Credo
14. Pictures With Idea Of Ideas For Ideas
15. Pictures Manifesting
16. V.I.P./ictures/
17. Very Important Pictures Showing My Attitude Towards And Why And How To Do It Properly
18. Explaining, Displaying, Showing, Presenting, Acquainting Pictures
19. Obfuscating, Shading, Blackening, Confusing, Blurring, Concealing, Enveloping Pictures
20. Serious Pictures In Frames Or With Facings Or With Fur Collar
21. Pictures From The Bottom Of The Heart Called Very Real
22. Stimulating Pictures
23. I Would Do It Better Pictures
24. You Would Paint It Better, Wouldn't You, Dariusz? Pictures
25. Pictures At The Exhibition
26. Pictures For The Exhibition
27. Picture I Will Begin Tomorrow, The Day After Tomorrow At The Latest Or Perhaps Next Week

* - pictures, paintings, drawings, illustrations, prints etc⁸.

This register seems to outline the emotions which accompany questing and experimenting thinking and drawing which constitute design.

An architectural drawing is neither a matter nor a body, neither an affliction nor a substance. It seems to be the object of the mind and the eye as order, a pattern, a rule, a term or a form. Tibor Klaniczay regards *concetto poetico* in literary art and *idea* in the theory of arts as

parallel notions. In both cases, he identifies this guiding principle with an idea which is born in a creative mind and precedes the creation of a work. They differ in the manner of expressing thoughts: poets express their *concetti* with words, whereas other artists express their ideas with drawings⁹.

Thinking does not end when it manifests itself in visual signs; quite the contrary, it is just the beginning of a creative game which combines thinking with drawing. Everything that constitutes the formation of architecture happens in time. Solving a multitude of problems is the effect of thinking and drawing, overlapping beginnings and ends which determine the specific nature of architectural creation through: an idea, a drawn image, implementation.

Rejecting commands or habits, sensitive visionaries, talented dissenters or brave precursors present different languages of space recording just like the emotional contents of the ideas they announce or the problems they deal with. Suggestive manners of drawn design – ways of recording an architectural space enrich the language of the images of structures, remind us of the unlimited possibilities of sensory qualities, extend the area of meanings and keep thinking and the visual architectural sense in constant motion. A drawn representation of an architectural thing on the plane of a drawing/painting is a manner of searching for and presenting the designed form of a building at the visual level. Colour, texture, light and shadow all take part in the game of eliciting the values of an architectonic form. It is a depiction of what will appear and will be perceived in a real space.

Based on the following monographs: M. Misiągiewicz, *On the Presentation of an Architectural Idea*, second edition, Krakow 2003; M. Misiągiewicz, *Architectural Geometry*, Krakow 2005

1. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. 3. *Estetyka nowożytna*, Warsaw 1991, p. 76
2. A. Kuczyńska, *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*, Warsaw 1988, p. 62
3. W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, Warsaw 1991, p. 211
4. *Ibid.*, p. 37-38, 88-92
5. L. Sacchi, *L'idea di rappresentazione*, Rome 1994, p. 33
6. *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, E. Grabska, H. Morawska (selection and edition), Warsaw 1963, p. 70
7. K. Sato, *Alchimia. Italienisches Design der Gegenwart/Contemporary Italian Design*, Berlin 1988, p. 7
8. After: E. Węclawowicz-Gyurkovich, *Nurt postmodernistyczny w najnowszej architekturze polskiej*, typescript, Krakow 1987
9. T. Klaniczay, *Renesans, Manierizm, Barok*, Warsaw 1986, p. 231

Bruno Zevi, 65 lat temu¹, kiedy nie było jeszcze mowy o sztuce konceptualnej, różnicę między architekturą a rzeźbą widział przede wszystkim w tym, że architektura mieści w sobie przestrzeń wewnętrzną, podczas gdy rzeźba jest przedmiotem pełnym, w przestrzeni zanurzonym.

Jeśli uznamy wewnętrzną przestrzeń architektury za jej istotę i warunek istnienia, to będzie ona też miejscem, gdzie toczą się różne formy życia i gdzie jej bezpośrednio, zmysłowe przeżycie wywołuje wrażenia, jest pełnym odbiorem tej przestrzeni i zostawia ślad w pamięci. Dlatego, mówiąc o świątyni greckiej Zevi widział w niej coś pośredniego pomiędzy architekturą a rzeźbą, bo jej przestrzeń wewnętrzną – Naos albo „Izba” – nie była domem modlitwy, dostępnym dla wiernych, tylko zamkniętym mieszkaniem bogów, co zbliżało świątynię do rzeźby. Zapisy graficzne lub fotograficzne Partenonu, czy Teseionu są, poza paroma próbami rekonstrukcji wnętrza, obrazami przedmiotów oglądanych z zewnątrz, tak jakby Ich wnętrze nie istniało. Podobnie patrzmy na rzeźbę, a wrażenie jakiego doznaje się w otwartej przestrzeni świątyni w Segeście, bez śladów przykrycia, bliższe jest wrażeniu doznawanemu w kręgu głazów Stonehenge, niż w architektonicznym wnętrzu.

Trudno było by mi sobie wyobrazić jednorodny zapis wizualny, który by oddał w pełni całość przestrzeni architektonicznej danego obiektu, w określonym kontekście. Można ten zapis do niej przybliżać, rozbijając go na sekwencje ujęć, upłynniać za pomocą filmu, ale nigdy nie uzyskamy jednorodnego zapisu całości. Inaczej jest z zapisem muzycznym. W przeciwieństwie do dzieła architektonicznego, odbieranego w przestrzeni, dzieło muzyczne odbieramy w czasie. Architekturę przeżywamy w ruchu, oglądając najpierw jej bryłę z zewnątrz, po czym wchodzimy do jej wnętrza i poruszamy się w nim. Muzykę, jeśli nie tańczymy, odbieramy statycznie, stojąc, leżąc na kanapie czy na trawie, siedząc na ławce czy w fotelu i podróżując w czasie. Dlatego zapis muzyczny, albo partytura, może być zbiorem umownych, abstrakcyjnych znaków, które zawierają pełny program tego, co w danym utworze usłyszymy, natomiast wizualny zapis całości przestrzeni architektonicznej jest o tyle niemożliwy, że musiałby być zapisem ruchomym, „okiem”, które by się w tej

przestrzeni poruszało, a tego ujęcie statyczne - rysunkowe, bądź komputerowe - przekazać nie może. Istnieją zresztą zapisy zwodnicze, przestrzeni nieistniejących, bardziej nawet prymitywne od fantazji przestrzennych Eschera.

Borges przedstawił w krótkim tekście² borykanie się z równie niemożliwym zapisem przestrzeni - w tym wypadku przestrzeni geograficznej Cesarstwa Chińskiego: „W tym Cesarstwie Sztuka Kartograficzna doszła do takiej Perfekcji, że mapa jednej tylko Prowincji zajmowała przestrzeń całego Miasta, a mapa Cesarstwa całą Prowincję. Z czasem te olbrzymie Mapy okazały się jednak niezadowolające i Kolegium Kartografów sporządziło Mapę Cesarstwa, która miała rozmiar Cesarstwa i dokładnie się z nim pokrywała. Mniej zapalone do Studiów Kartografii następne pokolenia uznały, że ta rozszerzona Mapa jest niepotrzebna i bezlitośnie wystawiły ją na niełaskę Słońca i Zim. Na Pustyniach Zachodu istnieją jeszcze porwane Ruiny Mapy, zamieszkane przez zwierzęta i Żebraków; w całym Kraju nie ma poza tym żadnego reliktu Dyscyplin Geograficznych”.

Stąd można by wywnioskować, że jeśli pojedynczy zapis jakiegoś zjawiska przestrzennego miałby je oddać w pełni, tak, jak zapis muzyczny oddaje w pełni całość utworu muzycznego, musiałby być jego kopią w skali 1:1.

Natomiast jeśli to, co określamy ogólnie jako „zapis przestrzeni architektonicznej”, będziemy odczytywać nie tyle jako pełny zapis tej przestrzeni, co jako zapis idei leżących u jej podstaw, otworzy się przed nami inny horyzont tego zapisu. Przemówią fragmenty historii o czasie w jakim powstały, ożyje osobowość ich autorów, idea architektury, jaką sobie wyobrażali, ich stosunek do społeczności, do życia, do świata, do Natury i do transcendencji.

Z zapisów Witruwiusza pozostało niewiele, jeśli pominiemy autorów traktatów renesansowych, którzy wskrzeszali i ilustrowali jego idee na swój sposób i zgodnie ze swoim czasem. Zapisy architektoniczne z czasów rzymskich łatwiej znaleźć we freskach pompejańskich III stylu, a szczególnie przypadek, to fresk w jednym z domów plebejskich, gdzie widoki amfiteatru pompejańskiego, pływalni i innych urządzeń sportowych są tłem dla rzezi nuceryńczyków przez miesz-

kańców Pompei podczas igrzysk gladiatorских.

Architekt średniowieczny, nie zawsze anonimowy - był bardziej zainteresowany zapisem architektonicznego szczegółu, technik budowy, szkicami maszyn wojennych, portretów, koni, imaginacyjnych scen, czy symboli heraldycznych, niż ogólnego obrazu budowli i jej przestrzeni, bo ich kształt był określony nie tyle autorską inwencją, co wizją przekazywaną przez kościół i tradycję murarskiego rzemiosła. Świadczy o tym notes Villarda de Honnecourt z XIII wieku³. Architekci tego czasu byli równocześnie rzemieślnikami, budowniczymi i artystami pracującymi na zamówienie. Więcej od nich, zapisów ówczesnej przestrzeni miasta i architektury przekazała nam średniowieczna ikonografia malarska – aż po freski Ambrogio Lorenzettiego i Giotto.

Filippo Brunelleschi, który w wieku XV zwieńczył katedrę florencką swoją kopułą, otworzył epokę nową. Nastąpił czas architekta, na którym spoczęła misja budowy nowego świata i stworzenia w nim nowego miejsca i roli człowieka, którego oko, dzięki wynalazkowi perspektywy, stało się punktem centralnym spojrzenia na przestrzeń zarówno doczesną, jak i transcendentalną. Widzimy to na fresku Masaccia, w którym wprowadził on Trójkę Świętą do świeckiej, trójwymiarowej przestrzeni. Jednym z najbardziej znanych zapisów przestrzeni architektonicznej tej epoki są słynne perspektywy miasta idealnego z kręgu Piera della Francesca - może dzieła di Giorgio Martiniego, albo Laurany – rozrzucone dziś między Urbino, Berlinem i Baltimore. Ernst Gombrich⁴ wyraził tę przemianę angielską grą słów. Artysta przestał myśleć o *commission* – czyli o zamówieniu, i zaczął myśleć o *mission* – czyli o misji do jakiej jest powołany i jaką ma spełnić. Był to pierwszy krok ku narodzinom postaci architekta jako samodzielnego geniusza i wszechstronnego twórcy.

Z traktatystów renesansowych, Antonio Averlino, zwany Filaretem, w swoim traktacie o architekturze, obok feudalnej wizji nowego miasta Sforzindy, poświęconego księciu Mediolanu Francesco Sforzy, szkicował budowle różnego rodzaju o konkretnych możliwościach realizacji i pozostawił trwały ślad w planie Mediolanu w postaci budynku Ospedale Maggiore – dzisiejszej siedziby mediolańskiego uniwersytetu - którego plan widnieje w IX księdze jego traktatu. W szkicach Leonarda, obok fortyfikacji, maszyn wojennych, marzeń

o unoszeniu się w powietrze i studiów natury, od roślin, po anatomię, znajdziemy konkretne propozycje przestrzeni miejskich bardziej pragmatyczne niż Sforzinda Filareta.

Rodzajem „laboratorium miasta idealnego” staje się w późnym Renesansie scena teatralna. Znane są trzy sceny o różnym wyrazie i nastroju, stworzone przez Sebastiana Serlio w połowie XVI wieku. Uderza oficjalny charakter budowli w scenie tragicznej, bardziej prywatny w komicznej i naturalność szafasów w satyrycznej sielance.

Ale pogodne niebo humanistycznej utopii klasycznego Renesansu zasnuwa się w wieku XVI chmurą Kontr-Renesansu. Na ówczesny świat pada cień duchowego rozdarcia wywołanego Reformą luterzańską, a pragmatycznym załączkom nauk doświadczalnych, rodzących się w laboratoriach alchemików, towarzyszą nawroty do tajemnic średniowiecza. Później, u Michała Anioła, rozterki ducha wypowiedziane słowem w *Rymach* i brutalne, uwięzione w kamieniu torsy niewolników współżyją z czułą delikatnością jego watykańskiej Pietà i szczytami wykwintu formy architektonicznej, którą studiuje rzemieślniczo w najdrobniejszych szczegółach. Podobnie później, w Baroku, obok wielkich założeń rzymskiej przestrzeni miejskiej Borromini swoją krytykę reguł klasycyzmu skupia na poszczególnych obiektach, studiując z jednej strony geometrię ich układów przestrzennych, a z drugiej najdrobniejsze szczegóły planu i detali.

Jednym z najdramatyczniejszych zapisów kryzysu przestrzeni architektonicznej jest świat „Wieżień” Piranesiego. Zagubienie w obszarze nieskończoności, nie tyle brak przestrzeni, co jej nadmiar, otwartość zmieszana z zamknięciem, wywołują poczucie grozy, należące do rodzącego się wówczas romantycznego pojęcia wzniosłości. Podobnie romantyczne, tylko tchnące romantyzmem klasycznym, było dzieło Etienne Boullée. Mocne wzruszenia, poczucie grozy i sakralnej czci, jakie miały wywoływać jego dzieła, nie płynęły jednak z tajemnicy nieprzeniknionej przestrzeni, jak u Piranesiego, tylko z metafizycznego ładu w jaki układał się ogrom mas i nadludzka skala zawartych w nich wnętrza – rządzone harmonijnym związkiem Rozumu z Naturą, jak w jego projekcie Świątyni Rozumu.

To, co łączy Boullée z Piranesim, to ich skromny

dorobek jako budowniczych, w porównaniu ze znaczeniem pozostawionego zapisu, przy czym Boullée widział architekturę właśnie jako jej ideę, a nie jako sztukę budowania. Swój manuskrypt „Architektura. Esej o sztuce”⁵ zaczyna pytaniem „Czym jest architektura?” i odpowiada: „Czy określe ją, wraz z Witruwiuszem, jako sztukę budowania? Napewno nie...Witruwiusz bierze skutek za przyczynę. Koncepcja dzieła poprzedza jego wykonanie... to twór ducha, to dzieło stanowi architekturę... Sztuka budowania jest więc czymś drugorzędnym... częścią nauką architektury...”. Architektura była dla niego „zapisem idei architektury”, przeniesionym na papier bezpośrednio z wyobraźni architekta, bez potrzeby ucieleśnienia jej poprzez pośredniczący proces budowania - niezbędny, by idea stała się architekturą, to znaczy czymś, czego można doświadczyć fizycznie i przeżywać w realnej przestrzeni.

John Soane łączył swój zachwyt Piranesim z własną sztuką budowania. U Soane'a ten zachwyt znajdował wyraz w wizjach, jakie wplatał do ilustrowania projektu tak potężnej instytucji jaką był Bank of England. Słynny widok z góry całego założenia w postaci ruin miał nie tylko pokazać układ wnętrza ze zdjętymi górnymi kondygnacjami, ale wywoływać dreszcz grozy dramatycznym przypomnieniem o mijaniu czasu, któremu miała stawić czoło wzniosłość architektury. Jego własne szkice były zapisem skromnym, miał jednak na szczęście współpracownika Josepha Michaela Gandy – rodzaj komputera tamtych czasów - dzięki któremu wizje Soane'a przetrwały również w zapisie. Wiek XIX, nie posiadający własnego stylu, skłaniał wyobraźnię architektów-malarzy, jak Schinkel, do budowania na płótnie marzeń wybiegających daleko poza rzeczywistość, na przykład w postaci katedry gotyckiej wzniesionej na nadmorskiej skale, a nie mającego nic wspólnego z architekturą Wiktora Hugo – wygnańca na wyspach Guernsey-Jersey - do szkicowania fantastycznych fragmentów ruin.

Nadzieja na odnowę architektury w spokojnym, zamożnym społeczeństwie mieszczańskim przez wprowadzenie „nowej linii”, opartej na płynności rysunku, czerpanej z motywów roślinnych, nie wytrzymała próby „końca świata”, czyli II Wojny Światowej i głównym nurtem nowoczesności zawładnęła purystyczna

prostota Esprit Nouveau, a nowy zapis przestrzeni architektonicznej narzucił z świata wraz z własną teorią i z właściwym sobie uporem Le Corbusier.

Ta prostota, uproszczona przez International Style, który zalał świat, nie zważając na różnice klimatyczne i obyczajowe, znudziła się w latach 70. XX wieku i miejsce słynnego hasła „less is more” – „mniej znaczy więcej” - zajęło „less is a bore”, czyli „mniej jest nudne”. W tej epoce, zwanej Post-modernizmem, ogromnego znaczenia nabrał żywy zapis architektonicznych idei – rysunek odrębny architekta. Rysunki Aldo Rossiego, Leona Kriera, Michaela Graves'a, czy Johna Hejduka i innych stały się niezależnymi dziełami sztuki.

Idee architektury i jej przestrzeni, które nie wychodzą poza zapis, stają się często załącznikiem idei budowanych. Dzieła grupy Archigram pozostały w zapisie, ale wyrosła na nich architektura high-tech, która trwa do dziś. Podobnie idee fikcyjnych obiektów wyrastających w zapisach przestrzeni architektonicznej Lebbeusa Woods'a z lat '80 odnaleźć można w projektach Franka Gehry, szczególnie w paryskim projekcie Fundacji Vuitton z roku 2005

Dziś mówi się, że zapis przestrzeni architektonicznej należy wyłącznie do komputera. Jeden z włoskich architektów wezwał nawet żeby wyrwać drut z kontaktu nim będzie za późno. Czym innym jest jednak używanie komputera, obok makiet, w rzetelnym budowaniu i rozwijaniu modelu przestrzeni architektonicznej, którą ma się na myśli i w tworzeniu dla wykonawcy zapisu możliwego do przekazywania w sieci, a czym innym będzie przedstawianie zapisu projektowanej przestrzeni architektonicznej wyłącznie w postaci obrazu wirtualnego. Wiadomo, że Frank Gehry wyposażył swoją pracownię, przed projektem Bilbao, w stworzony przez francuski przemysł lotniczy Dassault Aviation program komputerowy CATIA – jedyny który mógł sprostać złożonej geometrii jego prac. Znane jest również, że przedstawia on swoje projekty zawsze w formie zdjęć makiet i własnych szkiców koncepcyjnych, a potem w zdjęciach realizacji, ale nigdy, a jeśli już, to niesłychanie rzadko, w postaci obrazów wirtualnych, budowanych w komputerze.

Choć szkice Franka Gehry nie grzeszą czytelnością, jaką odznaczają się rysunki Alvaro Siza, są jednak dla niego najbardziej bezpośrednią, osobistą formą za-

pisu idei projektowanej przestrzeni architektonicznej, w której idea tej przestrzeni, zrodzona w jego wyobraźni, wyraża istotę jego zamiaru i staje się po raz pierwszy widzialna. Omija maszynę i ufa narzędziu wyobraźni najbliższemu - bez względu na to czy bardziej lub mniej sprawnemu - własnej ręce.

1. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*. Torino 1948
2. J. L. Borges, *O ścisłości w nauce. Powszechna historia nikczemności*, Katedra Kultury Współczesnej U.J., Projekt: *Mapowanie Krakowa*, przekład Z. Chądzyńska
3. *Carnet de Villard de Honnecourt*, Paris 1986
4. E. H. Gombrich, *Norm & Form*, London 1966
5. Etienne Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Venezia 1977



Giovanni Battista Piranesi, *Wymyślone więzienie XIV*, 1774-1761
Imaginary Prison XIV, 1774-1761

65 years ago, when there was no question of conceptual art, Bruno Zevi¹ saw the difference between architecture and sculpture mainly in the fact that architecture contains an internal space within, while sculpture is a whole object submerged in space.

If we consider the internal space of architecture for its essence and condition of its existence, then it will be also a place where various forms of life exist and where its direct, sensual experience evokes impressions, is the complete reception of the space and leaves a trace in the memory. Therefore, speaking of the Greek temple, Zevi saw it as something intermediate between architecture and sculpture, because its internal space – Naos, or “Chamber” – was not a house of prayer accessible to the faithful, but the closed dwelling of the gods, which made the temple closer to a sculpture. Graphic or photographic records of the Parthenon or Theseion are, except for a few attempts at the reconstruction of the interior, images of objects viewed from the outside, as if their interior did not exist. We look at a sculpture in a similar way, and the impression which marks the open space of the temple of Segesta, with no signs of cover, is closer to the impression experienced in a circle of boulders at Stonehenge than in the architectural interior.

It is hard to imagine a uniform visual record that would fully render the whole architectural space of an object in a specific context. One can approximate its record, breaking it into sequences of shots, smooth it with the use of film, but will never get a uniform record of the whole. It is different from writing music. In contrast to an architectural work, perceived in space, a piece of music is perceived in time. We experience architecture in motion, first watching its body from the outside, then entering it, and moving within it. If one does not dance, one perceives music in a static way, standing, lying on the couch or on the grass, sitting on a bench or in a chair and time traveling. Therefore, musical notation or score can be a collection of conventional abstract characters that contains a full program of what we are about to hear in a song, whereas a visual record of the whole architectural space is impossible as it would have to be a mobile record, an “eye” which would be moving in that space. It cannot be conveyed by a static shot – either a drawing or computer genera-

ted one. There are indeed such deceptive records of the non-existent spaces which are even more primitive than Escher’s spatial fantasy.

In a short text, Borges² presented a struggle with an equally impossible record of space – in this case, the geographic space of the Chinese Empire:

“In that Empire, the Art of Cartography attained such Perfection that the map of a single Province occupied the entirety of a City, and the map of the Empire, the entirety of a Province. In time, those Unconscionable Maps no longer satisfied, and the Cartographers Guilds struck a Map of the Empire whose size was that of the Empire, and which coincided point for point with it. The following Generations, who were not so fond of the Study of Cartography as their Forebears had been, saw that that vast Map was Useless, and not without some Pitilessness was it, that they delivered it up to the Inclemencies of Sun and Winters. In the Deserts of the West, still today, there are Tattered Ruins of that Map, inhabited by Animals and Beggars; in all the Land there is no other Relic of the Disciplines of Geography”.

Hence, one could conclude that if a single record of a spatial phenomenon were to render it completely, just as musical notation describes fully a whole piece of music, it would have to be its copy at a 1:1 scale.

However, if we read that which we generally refer to as “a record of architectural space” not so much as a complete record of this space, but rather as a record of the ideas underlying it, another horizon of this record will open before us. Fragments of history will speak about the time of their occurrence, personality of their authors will come to life together with the idea of architecture they imagined, as well as their attitude to the community, to life, to the world, to Nature and to transcendence.

Not much remains from Vesuvius’ records, if one omits the authors of the Renaissance treaties, who revived and illustrated his ideas in their own way and appropriately to their time. Architectural records from the Roman times are easier to find in the frescoes in the Third Style at Pompeii. A particular case is a fresco in one of the plebeian houses, where the views of Pompeii amphitheater, swimming pool and other sports facilities are the backdrop for the carnage of the Nucerians by the residents of Pompeii during the gla-

diatorial games.

A medieval architect, not always anonymous – was more interested in saving architectural detail, building techniques, sketches of war machines, portraits, horses, imaginary scenes, or heraldic symbols than the overall picture of a building and its space, as its shape was determined not so much by the author's inventiveness as by the vision bequeathed by the church and the tradition of masonry crafts. It is evidenced by Villard de Honnecourt's notebook from the thirteenth century³. Architects at the time were craftsmen, builders and artists working on commission – we receive more records of the contemporary city and architecture from the medieval iconography and Ambrogio Lorenzetti and Giotto's frescoes than from them.

Filippo Brunelleschi, who crowned the Florentine cathedral with his dome in the fifteenth century, opened a new era. It was the time of the architect responsible for the mission of building a new world and creating a new place and role of the man. With the invention of perspective, his eye became the focal point of looking at both temporal and transcendental space. We can see this in Masaccio's fresco in which he introduced the Holy Trinity to secular three-dimensional space. One of the most famous records of that era's architectural space are the famous projections of an ideal city from the circle of Piero della Francesca – perhaps the works of di Giorgio Martini or Laurana – scattered today between Urbino, Berlin and Baltimore. Ernst Gombrich⁴ described this transformation with a play on words. The artist stopped thinking about “commission” – and began to think about “mission” – the mission he is appointed for and must accomplish. That was the first step towards the birth of an architect as an independent genius and versatile creator.

Among Renaissance treatise writers, Antonio Averlino, known as Filarete, in his treatise on architecture, sketched various kinds of buildings of a particular feasibility along with a feudal vision of a new city Sforzinda, named after Francesco Sforza, then Duke of Milan. He left a lasting impression in the plan of Milan in the form of Ospedale Maggiore building – today hosting the State University of Milan – whose plan is shown in the ninth book of his treaty. Along with fortifications, war machines, dreams of rising into the air and

the study of nature, plants and anatomy, one can find specific, more pragmatic than Filarete's Sforzinda, proposals for urban spaces in Leonardo's sketches.

In the late Renaissance, theatrical scene became a particular kind of a “laboratory of an ideal city”. There are known three scenes with a different expression and mood, created by Sebastiano Serlio in the mid-sixteenth century. The official character of the facility in the tragic scene, more private in the comic one, and the naturalness of the huts in the satirical idyll are striking.

The clear sky of classical Renaissance humanist utopia is, however, overshadowed by the Counter-Renaissance in the sixteenth century. The contemporary world becomes darkened by the spiritual split of the Lutheran Reformation and pragmatic seeds of experimental science, emerging in the alchemists' laboratories, accompanied by returns to the mysteries of the Middle Ages. Later, Michelangelo's spiritual dilemmas are written in *Rhymes*, while his brutal slaves' torsos trapped in stone commune with tender delicacy of Vatican Pietà and the apex of the refinement of an architectural form which he studies in great detail. Similarly, later in the Baroque, along with great principles of the Roman urban space, Borromini focuses his criticism of the rules of classicism on specific objects, studying, on the one hand, the geometry of their spatial systems, and, on the other hand, the tiniest details of their plan and elements.

One of the most dramatic records of the crisis of architectural space is the world of Piranesi's “Prisons”. Getting lost in the infinity, not so much the lack of space, as its excess, and openness mixed with closure, evoke a sense of horror, belonging to the nascent romantic notion of the sublime. Similarly, romantic, yet infused with classical romanticism, was the work of Etienne Boullée. Strong emotions, a sense of horror and sacred honour, which his works were to evoke, did not flow from the impenetrable mystery of Piranesi's work, but from the metaphysical order in which the enormity of masses and superhuman scale of interiors contained in them were arranged – ruled with harmonious relationship between Reason and Nature, like in the design of the Temple of Reason.

What connects Boullée and Piranesi is their modest achievement as builders, in comparison with the

importance of the records they left, whereby Boullée saw architecture as an idea, and not as the art of construction. His manuscript "Architecture. Essay about art"⁵ opens with a question "What is architecture?" and answers: "Shall I join Vitruvius in defining it as the art of building? Indeed, no... Vitruvius mistakes the effect for the cause. In order to execute, it is first necessary to conceive... It is this product of the mind, this process of creation, that constitutes architecture... the art of construction is merely an auxiliary art... the scientific side of architecture...". He understood architecture as "the record of an idea of architecture" transferred onto the paper directly from the architect's imagination, without the need to embody it through the intermediary construction process – essential for the idea to become architecture, i.e. something that can be experienced physically in the real space.

John Soane combined his recognition of Piranesi with his own art of construction. Soane's admiration was reflected in the visions he wove into the illustrations of the design of such a powerful institution as the Bank of England. The famous aerial cutaway view of the whole building in ruins not only was to show the interior layout without the upper floors, but also to cause a shudder with a dramatic reminder of the passing time, which the sublime architecture had to face. His own sketches constituted a rather modest record, but luckily he had a co-worker Joseph Michael Gandy – a kind of computer at that time – thanks to whom Soane's visions also survived in the record. Not possessing its own style, the nineteenth century prompted the imagination of such architects-artists as Schinkel to build their dreams reaching far beyond the reality on canvas in the form of a Gothic cathedral erected on a seaside rock. Also, Victor Hugo, an exile on Guernsey-Jersey islands, not having anything to do with architecture, sketched fantastic pieces of ruins.

Hope for renewal of architecture in a peaceful, prosperous bourgeois society through the introduction of a "new line", based on smooth drawing derived from plant motifs, did not stand the test of "the end of the world", i.e. World War II, and the mainstream of modernity was captured by the purist simplicity of Esprit Nouveau, while Le Corbusier imposed a new record of architectural way together with his own theories and his

characteristic stubbornness.

That simplicity, refined by the International Style, which flooded the world, ignoring the differences in climate and customs, palled in the 70s of the twentieth century, when the famous slogan "less is more" was substituted with "less is a bore". In the era known as the Post-modernism, a living record of architectural ideas – architects' freehand drawings – gained great significance. Aldo Rossi, Leon Krier, Michael Graves, John Hejduk and others' drawings became independent works of art.

Certain ideas of architecture and its space, which do not go beyond the record, are often the germ of an idea of construction. Archigram group's works remained in the record, but high-tech architecture, which has grown out of them, lasts until today. Similarly, ideas of fictional objects sprouting in Lebbeus Woods' records of architectural space of the 80s can be found in Frank Gehry's projects, particularly in Parisian design of Vuitton Foundation in 2005.

It is often said today that a record of architectural space belongs exclusively to the computer. One of the Italian architects even called for pulling the wire out of the socket before it's too late. It is one thing, however, to use a computer, along with the scale model, for building and developing a reliable model of architectural space which one has in mind, and creating a record for a constructor which is possible to be sent through the network. The other thing will be to present the record of a designed architectural space only in the form of a virtual image. It is known that, before Bilbao project, Frank Gehry had equipped his studio with CATIA computer program designed by the French aerospace industry Dassault Aviation – the only one that could meet the complex geometry of his work. It is also known that he almost always presents his projects in the form of images of scale models and his own concept sketches and later in images of completed works, but never or hardly ever in the form of virtual images, built with the use of the computer.

Although Frank Gehry's sketches are far from the legibility of Alvaro Siza's drawings, they are still the most direct, personal form of record of the idea of a designed architectural space, in which the idea of this space, born in his imagination, expresses the essence

of his intention and becomes visible for the first time. He avoids the machine and trusts the tool which remains the closest to imagination - regardless of whether it is more or less efficient – his own hands.

1. B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino 1948
2. J. L. Borges, *O ścisłości w nauce. Powszechna historia nikczemności* (*On Exactitude in Science. A Universal History of Infamy*), The Chair of Contemporary Culture, Jagiellonian University, Project: *Mapping of Cracow*, Transl. Zofia Chączyńska
3. *Carnet de Villard de Honnecourt*, Paris 1986
4. E. H. Gombrich, *Norm & Form*, London 1966
5. Etienne Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Venezia 1977

Pierwsza lekcja dla każdego, kto chce zbliżyć się do projektu architektonicznego, to rozróżnienie pomiędzy obiektem i przestrzenią. Mimo że nie są one zupełnie przeciwstawnymi pojęciami, przedstawia się je jako przeciwieństwa w odniesieniu do architektury. Podczas gdy obiekt jest substancją lub materiałem, a przestrzeń – siłą, koncept, który wcześniej wymaga naszej uwagi, staje się obrazem. Zawłaszczamy obiekt, kiedy jesteśmy zawłaszczani przez przestrzeń. Przestrzeń jest wklęsła, natomiast każdy obiekt jest wypukły; obserwowanie, jak rzeźba nowoczesna przemieniała obiekt w przestrzeni, to niezwykle pouczające doświadczenie. Godne uwagi przykłady takiej transsubstancjacji konceptualnej stanowią Oteiza oraz Chillida. Dlatego też architektura to przestrzeń, nigdy zaś obiekt, jak sądzą niektórzy architekci, którzy projektują ograniczenia zamiast treści. Architektura to opakowanie, oprawa, miejsce oczekujące na zdarzenie, pustka, w której tworzą się rozmaite powiązania. Być może najsilniej definiującą właściwością różnic pomiędzy obiektami a przestrzenią jest ciągłość – o ile przestrzeń stanowi wymiar fragmentu świata ciągłego, to obiekt jest zawsze elementem odizolowanym i należy do świata rzeczy, do tego, co nieciągłe. Obiekt to fragment świata, przestrzeń zaś to świat.

Obiekty należą do naszego środowiska, natomiast my sami należymy do otaczającej i rozumiejącej nas przestrzeni architektonicznej. Największą trudność w początkowych latach nauczania architektury stanowiła niezwykle istotna zmiana wymagana od studenta – zamiast przedstawiać przestrzeń, miał on przedstawiać obiekty. Przedstawienie dwuścienne w naturalny sposób tworzy rysunek obiektu w przestrzeni, jednak przedstawienie próżni zawsze oznacza wybór osobisty oraz akt tworzenia.

Mam w pamięci mapę kapitana z wiersza Lewisa Carrolla pod tytułem *Polowanie na Snarka* ozdobionym ilustracjami autorstwa Henry’ego Holidaya.

Stwierdziwszy trudność narysowania powierzchni morza, kapitan kupuje pustą mapę – prostokąt połączony ze słowami symbolizującymi różne ustawienia. Mapa ta jest otwarta na wszelkie możliwości, stanowi przestrzeń, w której można rysować kierunki i kursy morskie. Szczególnie uderza tu nieobecność wybrzeży i lądów; mapa owa wyobraża przestrzeń architekto-

niczną pozbawioną ścian i materiałów budowlanych; jest to jak gdyby płynna zawartość butelki bez samej butelki. Mapy były zawsze ograniczane kształtem wybrzeża – w tym przypadku bezgraniczne morze uniezależnia się od lądu, przyjmując własną autonomię. Ciszę traktuje się jako dźwięk lub przynajmniej jako możliwość dźwięku w przyszłości. Dyskutując na temat pauzy i ciszy w muzyce, mamy świadomość, że znajdują one odwzorowanie graficzne na gwieździe pięcioramiennej. Pustą mapę Lewisa Carrolla można by porównać do muzycznej kompozycji Johna Cage’a zatytułowanej *4’33”* (1952 r.), do obrazu Kazimierza Malewicza *Biały kwadrat na białym kwadracie* (1917 r.) czy też *Domu Farnsworth* Miesa van der Rohe. Sztuka nowoczesna dwudziestego wieku ujawnia zainteresowanie wszystkimi dziedzinami – literaturą, muzyką, malarstwem i architekturą, co uzewnętrznia energię pustych pól, luk i ciszy przy braku jakichkolwiek obiektów.

Mapy *portulano*, które istnieją od trzynastego wieku, kiedy to upowszechniło się używanie kompasu, chociaż data jego wynalezienia wcale nie jest pewna, zastąpiły mniej stabilne systemy, takie jak sondy czy orientacja według położenia gwiazd. Były to pierwsze odniesienia do przedstawienia świata niestabilnego. Mapy *portulano* charakteryzuje stosowanie wytycznych oraz wypełnianie pustych ram wybrzeży i portów różnorodnymi kursami morskimi. Granice były zawsze łatwiejsze do narysowania i odwzorowania niż to, co znajduje się wewnątrz nich. Mapa Lewisa Carrolla to pusta rama bez precedensowych kursów morskich, która zwiększa potencjalną jakość próżni.

Dobrym przykładem mapowania opartego raczej na obrysie niż treści jest mapa świata (*mappae mundi*) Ojca Mauro, którą James Cowan opisał w swej powieści *Sen kartografa*. Mnich spędził cały ranek w oczekiwaniu na przybycie łodzi do weneckiego portu, słuchając opisów marynarzy i rysując w próżni wytworzonej przez kształty wybrzeży, opowieści i legendy. I tak, krok po kroku, jego mapa świata zapełniała się obrazami zrodzonymi raczej w wyobraźni niż wskutek zweryfikowanej wiedzy precyzyjnej. Przekonawszy się o nieprzewidywalności takiego rodzaju mapowania, autorzy wykorzystują matematyczną abstrakcję geometrii arystotelesowskiej, pustki zaś wypełniają siatkami.

Świat zostaje podzielony za pomocą południków i równoleżników. Hipparchos z Nikei (190-125 p.n.e.) proponował podział Ziemi na południki i równoleżniki, a także długość roku słonecznego wynoszącą 365 dni. Mapy odtwarzały więcej linii płynnych niż stabilnych granic, co znacznie później znalazło odbicie w rewolucji sytuacjonistów roznieconą przez Guya Deborda (*Nagie miasto*). Mapy tego rodzaju pozwalają wkraczać w sferę ruchu i fragmentacji – słowem, wkraczać w czas.

Cytat z *Jądra ciemności* Józefa Conrada-Korzeniowskiego potwierdza fascynację takimi przestrzeniami wśród interpretatorów map:

„Kiedy byłem małym chłopcem, pasjonowałem się mapami. Całymi godzinami wpatrywałem się w zarys Ameryki Południowej, Afryki czy też Australii i pograżałem się we wspaniałościach eksploracji. W tamtym czasie na ziemi istniało mnóstwo pustych przestrzeni, więc gdy widziałem na mapie jakąś szczególnie interesującą (a każda z nich na taką właśnie wygląda), kładłem na niej palec i mówiłem: <Kiedy dorosnę, popłynę tam>.”

W przeciwieństwie do sytuacji obecnej, w której napotykamy zbyt wiele bodźców, puste miejsca zawsze zachęcały do aktywności twórczej.

Wydaje się zatem, że szansa leży w twórczym potencjale pojemności przestrzeni. Jeśli chodzi o literaturę współczesną, Paul Auster wykorzystał ją w swoich książkach jako element układanki nieprzewidywalnej niczym puenta dowcipu. W *Mieście ze szkła* (1985 r.) – jednej z jego pierwszych powieści stanowiącej część tzw. trylogii nowojorskiej – główny bohater Daniel Quinn, występujący jako prywatny detektyw o znajomo brzmiącym nazwisku Paul Auster, bada sprawę Petera Stillmana. Quinn postanawia sporządzić mapę Nowego Jorku zawierającą trasy pokonywane przez Stillmana i odkrywa, że każda z nich odpowiada literze tworzącej pewne zdanie. Miasto kryjące w sobie wiele innych miast, miasto w mieście to klasyczny motyw spajający potencjalną przestrzeń – w tym akurat przypadku jest to przestrzeń publiczna. Już w kulturze rzymskiej doby renesansu projektowano architekturę tymczasową po to, by uwznioślić charakter pewnych ceremonii, jak na przykład przybycie księcia lub powitanie zwycięskiego generała.

W ramach interwencji przeprowadzonej niedaw-

no w Sewilli zademonstrowaliśmy zdolność pustej przestrzeni do wytwarzania zdumiewających graficznych odwzorowań ruchu Słońca, światła i cienia. Na niewielkim dziedzińcu zaprojektowaliśmy nowe pomieszczenie – przestrzeń do pracy – zawieszone w połowie wysokości. Mając na względzie zabezpieczenie antywłamaniowe, umieściliśmy tam ruszt poziomy, który pozwala nam zatrzymać się w próżni. Jak zawsze w przypadku oryginalnych projektów architektonicznych, cień rusztu tworzy swego rodzaju obraz abstrakcyjny, którym rządzi ruch Słońca i cienia rzucającego w planach ortogonalnych i dwuściennych na mury niedużego dziedzińca. Tak właśnie prezentuje się nasze najnowsze dzieło.



Intervention Study c/Gerona 34 in Seville
Martinez&Trillo 2013

The first lesson for anyone who wants to approach the architecture project is to differentiate between object and space, although both are not diametrically opposed concepts they are presented as opposites in relation to architecture. While the object is a substance or material, space is a power, a concept that requires our attention before it becomes an image. We possess an object while we are possessed by space. The space is concave while every object is convex, it is very enlightening to see how modern sculpture transmuted object in space. Oteiza and Chillida are good examples of this conceptual transubstantiation. Therefore architecture is space and never object, as some architects believe projecting continents instead of contents. Architecture is enveloping, concave, is fundamentally scene that awaiting the event, is void where connections occur. Perhaps the most defining property of the differences between objects and space is continuity, while space is the dimension of a fragment of a continuous world, object is always an isolated element and belongs to the world of things, to the discontinuous. The object is a fragment of the world, the space is the world.

While the objects belong to our environment, we belong to the architectural space that surrounds us and understands. The greatest difficulty in the early years of learning architecture is the change required to the student to represent objects instead of representing spaces. The dihedral representation naturally recognizes the drawing of an object in space but the vacuum representation is always a personal choice, a creative act.

I remember the map of Captain in the Lewis Carroll poem: *Hunting of the Snark*, illustrated by Henry Holiday.

Given the difficulty of drawing the surface of the sea, the captain purchases a blank map, a rectangle bounded by words representing different orientations. It is a map that is opened to all possibilities, a space where to draw directions and maritime courses. The amazing thing about this letter is the absence of coast, of lands, imagines an architectural space without walls or constructed materials, the liquid contents of a bottle without bottle. The charts were always framed with the shape of the coast, in this case the sea without limits,

leaves the land dependence, assuming its own autonomy. Silence is treated as sound or, at least, as a possibility for future sound. In discussing about music pauses and silences, we know they have a graphical representation on the pentagram, a blank map of Lewis Carroll could be likened to the musical composition by John Cage, 4'33" (*Four, thirty-three*) of 1952 or the paint by Kasimir Malevich, *White square on white square* of 1917, or the *Farnsworth House* by Mies van der Rohe. The modern art of the twentieth century shows interest in all fields, literature, music, painting and architecture, to emphasize energy power in empty fields, whether blanks, silences or gaps without objects.

The portulan charts that have existed since the thirteenth century, from the widespread use of the compass, whose date of invention is not clear but it replaced to less stable systems as probes and orientation stars, they are the first references for representing the world unstable. The portulanos maps are distinguished by using the guidelines and fill with the various maritime courses vacuum frame coasts and ports, the limits have always been easier to draw and represent than the contents. The chart of Lewis Carroll is an empty frame without precedents marine courses that magnifies the potential quality of the vacuum.

A good example of this mapping that relies more on the continent than in the content, is the Fra Mauro World Map (mappae mundi) that James Cowan described us in his novel *Dream of the cartographer*. The monk waited every morning in the port of Venice the arrival of boats to listen the descriptions of sailors and go drawing in the vacuum created by the shapes of the coasts, stories and legends, so, step by step, his map of the world was filling with images, coming more of the imagination than of the accuracy of a knowledge verified. Faced with the unpredictability of this mapping, the authors overlap using the mathematical abstraction of geometry Aristotelian and the blanks are filled of meshes, the world is divided into meridians and parallels, Hiparco (-190 a. C.-125 a. C.-) proposed the division of the meridians and parallels Earth and the establishment of the length of the solar year of 365 days. The maps reproduced more flowlines than the stability of the limits, as happened later with situationist revolution undertaken by Guy Debord (*The Naked City*), maps in

which you enter the movement and fragmentation, namely, the time.

A quote from *Heart of Darkness* by Joseph Conrad, confirms the fascination that these spaces remain on the map readers:

"Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia, and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth, and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say, <When I grow up I will go there>".

Contrary to what happens today, with too many stimuli, empty gaps always encouraged our creative ability.

As we have seen in the creative potential of space capacity attaches the chance. In contemporary literature, the writer Paul Auster used the chance as the argument of his stories, the unexpected as punch line. In *City of glass* (1985), one of his first novels that was part of the New York Trilogy, the leading character, Daniel Quinn, posing as a private investigator named Paul Auster, to investigate Peter Stillman. Quinn, the protagonist of the story, decides drawing on a map of New York, the routes covered by Peter Stillman and discover that each of them corresponds to a letter that makes up a sentence. The city as containing many other cities, the city inside the city, is a classic theme who joins this potential space, in this case to the public space. Already in Roman culture in the Renaissance were projected interim architectures to highlight certain processions as the arrival of a prince or the receipt of a victorious general.

In a small intervention, reform, held last year in our study, in Seville, we have demonstrated the ability of empty space to provide amazing graphical representations of solar movement, light and shadows. In a small yard, patio, at the end of our study, we designed a new room, work space, which is suspended at half height. For security against theft, we have placed a horizontal grid that allows us to stop us in a vacuum. As occurs with all thoughtful architectural projects, the shadow of this grid has given us an abstract painting that is governed by the movement of the sun and the

shadows, cast on the orthogonal plans, dihedral, projected over the walls of the small courtyard. This is our latest work.

Słusznym jest znane twierdzenie, że historia architektury jest nie tylko historią budowli. Trudno sobie wyobrazić o ile bylibyśmy ubożsi bez rysunków Villarda de Honnecourt, Piranesiego, francuskich architektów rewolucjonistów, potem Tatlina, Antonio Saint' Elli, Aldo Rossiego, Leona i Roba Krierów, także Noakowskiego, Dariusza Kozłowskiego. Ongiś pisał Janusz Sepioł: „W rysunku widać bowiem natchnienie i pot. powiada się, że kult *disegno* narodził się w okresie renesansu, kiedy ugruntowała się koncepcja indywidualnej osobowości i zakiełkowało pojęcie „geniusza”, którego każdy ruch ręki był boski. Dziś jesteśmy chyba mniej uduchowieni - raczej jak drapieżne zwierzęta ożywiamy się, gdy czuć zapach ludzkiego mięsa. Przecież nigdzie jak w rysunku wyczuwa się ślad obecności twórcy”¹. Historyk i poeta Joseph Ponten pisał jeszcze w 1925 roku „Najlepsze z tego co wybudowano, wybudowano na papierze...Nie ma na świecie naprawdę wielkiej budowli, która by w tym lub innym znaczeniu nie była ruiną. Jeśli nawet pozornie została ona skończona, nie została ona skończona tak, jak to sobie wyobrażał jej twórca”². Architektura rysowana „papierowa” jest nie tylko sztuką samą w sobie, samą dla siebie, jest poligonem doświadczalnym, polem badawczym rozwoju nowych form, kreowania nowych światów. Nieskrępowana uwarunkowaniami jakie daje życie „tu i teraz” pozwala na swobodniejszy rozwój myśli, na realizację marzeń, realizację wewnętrznego świata twórcy.

Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku obserwować można było niesłychane podniecenie jakie towarzyszyło architektom przy poszukiwaniach dawnych metod przedstawiania architektury w projektach nurtu postmodernistycznego. Znowu zaczęto prezentować projekty w ujęciach perspektywicznych, aksonometrycznych, izometrycznych. Modne stały się rysunki odręczne pokazujące dzieło architektoniczne na tle pejzażu czy otaczającej tkanki miejskiej. Zaczęto używać koloru, akwarel, kredek, farb temperowych, a nawet olejnych. Projekty stały się obrazami, samodzielnymi dziełami sztuki. Na tle rozmaitych kierunków awangardowych w ciągu całego XX wieku w rysunkach architektonicznych znajdujemy prace architektów, którzy zawsze starali się nadążać za aktualną modą lub upierać się przy tradycji. Sama forma graficzna projektu świadczyła o tym po

której stronie stał twórca – awangardy czy był konserwatystą. Kolorowe rysunki czerpiące swe źródła jeszcze z romantyzmu kontrastowały z geometrycznymi, suchymi perspektywami. Odrzucanie abstrakcji charakterystycznej dla architektury funkcjonalizmu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku stało się znamienne w rysowanych i lawowanych tuszem obrazach Theodora Fischera czy Paula Boñatza. Nowe sposoby prezentowania projektów przyciągnęły uwagę zarówno inwestorów, jak i krytyków. Sposób przedstawiania kreską czy plamą w technice czarno-białej czy barwnej było sprawą wyboru, nie stanowiło reguły, zależało od indywidualności architekta – artysty.

Powstała odrębna grupa tzw. „papierowych architektów”, którzy szczylicili się tym, że nie realizowali. Tworzyli wspaniałe rysunki – pełne dowcipu, ironii, alegorii z cytataми z przeszłości, prezentujące formy, które nie zawsze mogły być realizowane. Większość z nich opierała się na różnorodnych teoriach filozoficznych. Wszystkie zaczerpnięte z przeszłości techniki prezentowania były dozwolone. A więc lekkie, szybkie na wzór szkiców corbusierowskich przeplatane zaczerpniętymi z renesansu diagramami geometrycznymi, albo prostymi szkicami. Inni preferowali barwne obrazy, wzorowane na malarstwie Giotta, Masaccia, Piero della Francesca, bądź wyraźnie nawiązujące do wizji surrealistów.

W historii architektury możemy wyróżnić okresy, w których ugrupowania twórcze prześcigały się w tworzeniu dzieł awangardowych o wielkim ładunku emocjonalnym, poszukiwaniach formalnych opierających się na negacji dokonań epok poprzednich. Właśnie w tych okresach ilość fantazji architektonicznych, wyprzedzających swoją epokę zwykle bywała większa³. Utopie opierały się na przesłankach społecznych i funkcjonalnych a nie formalnych, chodziło o stworzenie idealnych warunków życia. Postmodernizm szukał poprawy jakości życia poprzez klimat architektoniczny wywołujący znane skojarzenia, czytelne, jednoznaczne odwołania do przeszłości. Operując doznaniem, do których nawykli odbiorcy, zmniejszał wrażenie szczególnie drastycznego „szoku estetycznego”, występującego przy wprowadzaniu form nowych, obcych tradycyjnej sztuce, czy uznawanych dotychczas za „aestetyczne” – oferujących brzydotę, dysharmonię, dziwactwo⁴.

Wśród nowojorskich architektów w okresie postmodernizmu obok Venturiego zwracały uwagę rysunki Michaela Gravesa. Jego przedmioty i wizje wynikały z przypadkowych skojarzeń i były niejako „przefiltrowane przez oko uzdolnionego malarza”. Rysunki były dla niego „konkretnymi spekulacjami”, które podporządkowane z góry założonej idei rozwijały się samodzielnie w zasadniczy sposób wpływając na finalny produkt architektoniczny. Rysowane jakby ręką dziecka szkice uczyły nas nowej estetyki, masywnych ścian z przypadkowo jakby wyciętymi otworami, zwieńczane wieżami i dekoracjami, niczym budowle z klocków⁵. Graves posługiwał się kolorem, metaforą i fragmentami reminiscencji historycznych, które przywoływały nastrój „niezwykłej jesiennej melancholii, unoszący się ponad zabytkami przeszłości, których pomimo wszelkich wysiłków niepodobna przywołać do życia”⁶.

Odmiennością wyróżniały się rysunki architektoniczne Raimunda Abrahama. Jego zaskakujące aksonometrie utrzymane w subtelnych odcieniach koloru ziemi przedstawiały przestrzeń „gdzie nie ma życia ani czasu”, budowle sytuowane były w absolutnej pustce. Żadna istota żywa, żaden samochód, roślina, drzewo, fragment krajobrazu nie były świadkami jego spektakli. Rysunki przeniknięte były melancholijną poetyczną tęsknotą za utraconą tradycją⁷. Przedstawiony wówczas świat fantazji Abrahama stawał się demonstracją, manifestem, ucieczką od zdewastowanej, przedrzeźnianej przyrody w świat marzeń niemożliwych do zrealizowania.

W przepojonych poezją i subtelną metaforą akwarelach czy obrazach olejnych Massimo Scolariego włoskiego malarza i architekta także trudno doszukiwać się było konkretnych projektów przeznaczonych do realizacji. W „bezlitosnych zimnych kompozycjach” interpretował on na swój sposób temat ciszy. Bajeczne, kolorowe wizje plastyczne utrzymane były w „temperaturze lodu” jak u René Magritte’a, w których przez metaforę „współczesnego ruchu” wyraźnie można odczuć zawarte napięcia dramatyczne⁸. Z wymienionych rysunków odczytywaliśmy świat, który architekci sami sobie wymarzyli i który tworzyli dla idealnego społeczeństwa, choć w rzeczywistości ten świat nie istniał. Jak w nadrealistycznej teorii André Bretona „zarówno

przedmiot realny, postrzeżony jak i przedmiot wyobrażalny mogą odznaczać się dla podmiotu odbierającego tym samym stopniem realności”⁹. Jest to zatem wiara we wzajemną interferencję świata realnego i marzenia oraz ich przyszłych zintegrowań się w jednej rzeczywistości absolutnej, czyli nadrzeczywistości. Odkrycia artystyczne dadaizmu, przyswojone później przez surrealistów stały się aktualne w buncie postmodernistycznym. Powtórzyły się te same zasady: element gry i zabawy, swoboda w posługiwaniu się „rzeczami gotowymi”, a zwłaszcza technikami wykorzystującymi działania przypadku, ucieczką od świata realnego w świat marzeń sennych. W 1950 roku André Breton pisał: „nagromadzenie osiągnięć technicznych przyjmuje obrót groźny i katastrofalny. Człowiek znalazł się w sytuacji wymagającej radykalnego zwrotu, gdyż wszystko wskazuje, iż obrał fałszywą drogę”¹⁰. Postmodernizm po kilkadziesiąt lat później przyjął podobne zasady.

Rysunki neoracjonalistów włoskich wyraźnie kontrastowały z pracami nowych romantyków. Dzieliła ich nie tylko różnica pokoleń, ale odmienna formuła twórcza. Mocne i o cechach rzemieślniczych prace Mario Ridolfiego były rysunkami na pół grafika, na pół rzemieślnika¹¹. Konkretnie, realistyczne pełne życia rzuty, przekroje tworzone były jakby od niechcenia. Można tam dostrzec linie pomocnicze, drugoplanowe, lekkie szkice. Nie chodziło mu o stworzenie dzieła sztuki, ale warsztatową technikę rysunków budowlanych, przeznaczonych dla wykonawcy. Zawarta w nich była atmosfera Rzymu i miasteczek włoskich.

Twórczość Giorgio Grassiego czy Aldo Rossiego wyraźnie kojarzy się ze sposobem myślenia o sztuce i twórczością malarską surrealistów. Kreowanie wydarzeń w przestrzeni poprzez odwoływanie się do podświadomości było charakterystyczne dla ich twórczości. Rysunki Aldo Rossiego były wymownym świadectwem obaw i niepewności, jakie go nurtowały w tworzeniu form przestrzennych. W swoich rysunkach próbował ukazać „surowy świat z kilkoma zaledwie przedmiotami, świat ze zrozumiałymi faktami”¹². Jego świat to świat form elementarnych, które chociaż wywodziły się z geometrii przechodziły przez filtr historii. Odwoływały się zatem do podświadomości, do zakodowanych w pamięci odbiorców zapamiętanych kształtów, proporcji, emocji i wrażeń. Metoda kompozycyjna

Rossiego polegała na nieoczekiwanym zestawianiu archetypów form geometrycznych, które układał jak w ryśowanych wcześniej martwych naturach budowanych z przedmiotów codziennego użytku – dzbanków, flaszek, kubków i archetypicznych prostych brył geometrycznych¹³. Do swoich ostatecznych form dochodził sukcesywnymi uproszczeniami. Można było dostrzec wyraźne związki z obrazami Giorgia de Chirico np. *Melancholia w jesienne popołudnie* z 1919 roku, czy *Nostalgia skończona* z 1913 roku¹⁴. W malarstwie surrealistycznym przedstawiany przedmiot jest wyabstrahowany i stłumiony przez magię światła i brak kontekstu. W analogiczny sposób przedmioty Rossiego stały się ekspresyjne i zadziwiające przez prowokacyjny bezruch i bogactwo skojarzeń.

Trudno nie zauważyć znaczenia w okresie postmodernizmu jakie miały rysunki braci Leona i Roba Krierów, które znalazły wielu naśladowców. Wzorowane na historyzmie całe założenia urbanistyczne szokowały przeskalowanym detalem. Leon Krier zachowując w projektowanych budynkach proporcje złotego podziału tworzył zwarty geometryczny system antycznego świata Witruwiusza, wyposażonego dodatkowo w rzeźby, konne pomniki w jaskrawych nieraz kolorach, podobnie jak czyniono to w Rzymie¹⁵. Rob Krier zaproponował rysunkowy katalog detali architektonicznych dla postmodernistycznej architektury miasta i bawił się możliwościami ich zestawiania. Lekkie, szybkie szkice sprawiały wrażenie warsztatowego rysunku, gdzie czasami formy nie były zdefiniowane do końca. Krótka kreska rwała się, jakby celowo nie chciała określać bryły jednoznacznie. Rysunki sprawiały wrażenie tajemnicy, wyraźnie demonstrowały chęć ukrycia, czasami tylko odsłaniając nowy, zaskakujący detal. Olbrzymie perspektywy i aksonometrie, widziane wielokrotnie z loku ptaka cechowała romantyczna malowniczość, choć przeważała w nich logika i surowość przedstawianego świata¹⁶.

Architektura postmodernistyczna stawiała się artystyczną i intelektualną zabawą. Jej formy, pozornie banalne, czasami trywialne były w istocie rezultatem wielu prób odnalezienia właściwej ekspresji, wywołania pożądanych skojarzeń, wzruszeń, kontekstu intelektualnego. Proces percepcji tej architektury był zasadniczo odmienny od dotychczasowego. Literackie, dosłowne

środki wyrazowe były preferowane i starannie dobierane. Pedanteria i dyscyplina twórcza nie doprowadzały do chaosu narzucających się kształtów. Wachlarz możliwości był bardzo szeroki, konwencja postmodernistyczna otwierała się na wiele niemożliwych wcześniej do realizowania wymarzonych kształtów.

Przemiany i style w sztuce zawsze wyprzedzały działania architektoniczne. W buncie postmodernistycznym wydają się wyraźne odwołania do sztuki surrealizmu podobnie jak sztuki pop-artu. Architektura postmodernistyczna łączy się z malarstwem i rzeźbą w koncepcji tzw. „wielkiej rzeczywistości” opartej na następujących prawach: po pierwsze – każdy przejaw rzeczywistości wart jest przedstawienia, zgodnie z Ruskinowską jeszcze zasadą „niczego nie dobierać niczego nie odrzucać”; po drugie – każdy sposób twórczości jest dozwolony, a sztuka ma w pełni odzwierciedlać „anarchię życia” i po trzecie – we wszystkich zewnętrznych przejawach rzeczywistości można doszukiwać się wskazówek odnoszących się do najbardziej wewnętrznych warstw natury¹⁷. Wielu współczesnych architektów powołuje się obecnie na inspirację sztuką abstrakcyjną. W sztuce abstrakcyjnej wyróżniamy dwa nurty obecne w XX wieku – dominujący nurt abstrakcji geometrycznej, wywodzący się z kubizmu, kładący nacisk na racjonalną konstrukcję i funkcje poznawcze oraz drugi nurt – dominujący po drugiej wojnie światowej – abstrakcji organicznej, ekspresjonistycznej, kolorystycznej i lirycznej, wywodzący się z impresjonizmu, ekspresjonizmu i fowizmu. Ten nurt posługiwał się formami organicznymi, amorficznymi i kaligraficznymi i kładł nacisk na ekspresję osobowości twórczej. Wtedy intuicja i pierwotny pomysł dzieła architektury staje się wartością dominującą, ważniejszą niż jego późniejsze, rozumowe przekształcanie.

1. J. Sepiół, *O micie rysunku architektonicznego*, [w:] Katalog wystawy: „Polskie współczesne rysunki architektoniczne”, Kraków 1989, s. 21. patrz także: M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999.

2. J. Ponten, *Architektur die nich gebaut wurde*, 1925, za: A. Wallis, *Noakowski*, Warszawa 1965, s.15.

3. E. Węclawowicz-Gyurkovich, K. Styrna-Bartkowicz, *Wpływ utopii architektonicznych i urbanistycznych na kształtowanie form we współczesnej architekturze*, [w:] „Science-Fiction w Kulturze Współczesnej”, Instytut Filozofii UJ, Kraków- Rzeszów 1987, s. 159-182.

4. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Warszawa 1986, s. 388-439, por. także M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.
5. Por. rysunki do projektów; Humana Building w Louisville, Kentucky 1982, Biblioteka w San Juan Capistrano 1987, Portland Building, [w:] H. Klotz, *Die Revision der Moderne Postmoderne Architektur*, München 1980, s. 74,75.
6. V. M. Lampugnani, *L'Architecture du XXe siecle...*, s. 15.
7. Patrz: np. *Dom z Trzema Horyzontami*, *Dom z Zasłonami*, *Dom z Drogą*, *Dom z Wewnętrznym Cieniem*, [za:] H. Klotz, *Die Revision der Moderne Postmoderne....op.cit.*, s. 16-21.
8. A. Rottenberg, *Magritte – Malarstwo*, Warszawa 1976, por. także rysunek Stanleya Tigermana pt. *Kąpiel w raju*, H. Klotz, *Die Revision...op.cit.*, s.285.
9. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1985, s. 78.
10. *Ibidem*, s. 23.
11. Prace Mario Ridolfiego prezentowane były w ramach wystawy „Strada Novissima” – Biennale w Wenecji 1980, patrz także: M. Tafari, *Vittorio Gregotti. Progetti e Architecture*, Milano 1982.
12. P. Portoghesi, *After Modern Architecture*, New York, 1982 s. 97.
13. A. Rossi, *Progetti e Disegni 1962-1979*, Roma 1979 ; A. Rossi, Adjmi M.(ed), *Aldo Rossi. The Complete Buildings and Projects 1981-1991*, London 1992.
14. W. Helwig, *De Chirico Peinture Métaphisique*, Paris 1962.
15. L. Krier, *Houses, Palaces, Cities*, „Architectural Design Profile”, 1984, s. 121-126.
16. R. Krier, *Urban Projects 1968-1982*, New York 1982; R. Krier, *Architectural Composition*, London 1991; R. Krier, *Town Spaces Contemporary Interpretation in Traditional Urbanism – Krier-Kohl-Architects*, Basel – Berlin- Boston, 2006.
17. por. P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 97-111.

There is a well-known and legitimate assertion that the history of architecture is much more than just the history of a single building. It is hard to imagine how much poorer we would be if not for the drawings created by Villard de Honnecourt, Piranesi, French revolutionary architects, Tatlin, Antonio Sant'Elia, Aldo Rossi, Leon and Rob Krier, or Noakowski and Dariusz Koźłowski. Janusz Sepioł once wrote: "You can actually see inspiration and perspiration in a drawing. It is said that the cult of *disegno* was born in the Renaissance, when the concept of individual personality was established while the concept of the "genius" whose every hand movement was divine was developed. Today, we are probably less spiritual – resembling more predatory animals which come to life when they smell human flesh. After all, one can feel a trace of the creator's presence nowhere else but in the drawing"¹. As early as 1925, Josef Ponten a historian and poet wrote: "The best thing which was built, was built on a paper... There is not a single truly great building which would not be a ruin in one sense or another. Even if apparently completed, it was not done the way its creator had it imagined..."². The drawn "paper" architecture is not only art in itself, of its own, but also a testing ground, a field of research to develop new forms and create new worlds. Unfettered by the "here and now" conditions of life, it allows for freer development of thought, the realization of dreams, including the creator's inner world.

At the turn of the seventies and eighties of the twentieth century one could observe an incredible excitement that accompanied architects searching for the old methods of architectural representations in postmodern mainstream design. Once again designs began to be presented in perspective, axonometric and isometric projections. Freehand drawings showing architectural work against a landscape or surrounding urban fabric became fashionable. The architects began to use colour, watercolours, crayons, tempera, and even oil paints. Designs became images, independent works of art. Against the background of various avant-garde trends throughout the whole twentieth century we find works of architects who either tried to keep up with a current fashion or insist on tradition in architectural drawings. The very form of graphic design showed which side a given creator took – an avant-garde or conservative

one. Colourful drawings originating during the Romanticism contrasted with the geometric, austere perspective. The rejection of abstraction characteristic of the functionalist architecture of the twenties and thirties of the twentieth century became significant in Theodor Fischer or Paul Bořatz' drawn and ink paintings. New ways to presenting designs attracted the attention of both contractors and critics. Presentation with a line or stain in black and white or colour was a matter of choice, not a rule, it depended only on the architect – artist's personality.

There even existed a separate group called "paper architects" who took pride in the fact that their designs were never implemented. They created great drawings – full of wit, irony, allegory, with quotations from the past, presenting forms that sometimes could not be constructed. Most of them were based on a variety of philosophical theories. All representation techniques adopted from the past were allowed. And so they were light, quick, Corbusier-like sketches interspersed with geometrical diagrams derived from the Renaissance, or simple sketches. Others preferred colour images modelled on paintings by Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, or expressly referring to the vision of the Surrealists.

In the history of architecture, we can distinguish the periods in which creative groups competed in the creation of emotionally-charged avant-garde works, a formal search based on negation of the achievements of the preceding ages. In such periods the amount of architectural fantasies, anticipating the new era, was usually higher³. Utopias were based on social and functional considerations rather than formal ones, they consisted in the creation of ideal living conditions. Postmodernism sought to improve the quality of life by architectural climate which was to evoke well-known associations, clear, unambiguous references to the past. Fiddling with sensations which the recipients were accustomed to, it decreased the feeling of particularly dramatic "aesthetic shock", which occurred when forms new to traditional art or previously recognized as "unaesthetic" were being introduced – offering ugliness, disharmony, weirdness⁴.

Among the New York architects of the post-modern period, Michael Graves' drawings, along with tho-

se of Venturi's, drew public attention. His objects and visions resulted from random associations and were somehow "filtered through the eye of a gifted painter." To him, drawings were "specific speculations" subordinated to preselected ideas developed independently and significantly affecting the final architectural product.

Like hand-drawn sketches of a child they taught us a new aesthetics of massive walls with accidentally cut out holes, culminated with towers and decorations, resembling buildings made from toy building blocks⁵. Graves used the colour, metaphor and fragments of historical reminiscences, which evoked the mood of "extraordinary autumn melancholy, hovering over monuments of the past, which despite all efforts are impossible to recall to life ..."⁶.

Raimund Abraham's architectural drawings were distinctive. His surprising axonometries decorated in subtle shades of earth depicted space "where there is no life or time". The buildings were located in an absolute void. No living creature, no car, plant, tree, detail of the landscape witnessed his performance. The drawings were imbued with poetic melancholy longing for the lost tradition⁷. The world of Abraham's fantasy became a demonstration, a manifesto, an escape from the devastated, mocked nature into the world of dreams which are impossible to realise.

It was also difficult to trace any specific designs ready for construction in poetry and subtle metaphor imbued watercolours and oil paintings created by Massimo Scolari, an Italian painter and architect. He interpreted the theme of silence in "merciless cold compositions" in his own way. Fabulous, colourful artistic visions were kept in "ice cold temperature", resembling René Magritte's works in which one can clearly feel dramatic tension included in "modern movement" metaphor⁸. These drawings show the world that architects dreamed about themselves and were creating for the ideal society, even though it never existed. Just like in André Breton's surrealist theory "both the real object, and the perceived, imaginary object can have the same degree of reality for the receiving subject"⁹. It is, therefore, a belief in the mutual interference of the real world and dreams and their future resolution into one absolute reality, or Surrealism. The artistic findings of Dadaism, later assimilated by the surrealists, became

prevailing ones in the postmodern rebellion. There were the same recurring rules: elements of a game and having fun, freedom in the use of "ready-made things", but, above all, techniques which made use of mechanism of chance, an escape from the real world into the realm of dreams. In 1950, André Breton wrote: "The accumulation of technical achievement takes dangerous and disastrous turn. The man found himself in a situation requiring a radical turn, because everything indicates that he chose the false way..."¹⁰. After decades Postmodernism adopted a similar rule.

The Italian neo-rationalists' drawings clearly contrasted with the New Romantic works. They were divided not only by a difference of generations, but a different creative formula. Mario Ridolfi's strong and bearing characteristics of craft drawings were partly the drawings of a graphic and partly of a craftsman¹¹. Definite, realistic and lively projections and sections were created casually. One can see guiding lines, secondary, light sketches. His intention was not to create a work of art, but rather a workshop technique for construction drawings intended for the contractor. They contained the atmosphere of Rome and Italian towns.

The work of Giorgio Grassi and Aldo Rossi is clearly associated with the way of thinking about art and surrealist painters' work. Creating events in space by reference to the subconscious was characteristic of their work. Aldo Rossi's drawings were an eloquent testimony to the concerns and uncertainties that beset him during the creation of spatial forms. In his drawings he tried to show the "raw world with only a few objects, the world of intelligible facts"¹².

His world is a world of elementary forms which, although originated in geometry, passed through the filter of history. They, therefore, appealed to the subconscious, to some shapes, proportions, emotions and sensations encoded in the recipient's memory. Rossi's compositional method consisted in compiling archetypes of unexpected geometric forms. He arranged them like in the previously drawn still lifes constructed from everyday items – pots, flasks, cups and archetypal simple geometric solids¹³. He reached his final forms with successive simplifications. One could see a clear relationship with such Giorgio de Chirico's paintings as "Autumn Melancholy" from 1919 and "The Nostalgia of

the Infinite” from 1913¹⁴. In surreal painting the presented object is abstracted and suppressed by the magic of light and lack of context. Similarly, Rossi’s objects became expressive and remarkable due to their provocative stillness and richness of associations.

It’s hard not to notice the importance of drawings by brothers Leon and Rob Krier in the postmodern period. They found a number of followers. The whole urban planning assumptions modelled on historicism shocked with resized details. Maintaining the proportions of the golden ratio in the designed buildings, Leon Krier created compact geometric system of the ancient world of Vitruvius additionally equipped with sculptures, horse statues often in bright colours, the same way it was done in Rome¹⁵. Rob Krier suggested drawing catalogue of architectural details for the post-modern architecture of the city and played with possibilities of their compilation. Light, quick sketches resembled workshop drawings, where the forms remained undefined, sometimes until the very end. A short line stopped short as if it deliberately not to define blocks clearly. The drawings gave the impression of mystery, clearly demonstrated the desire to hide, only from time to time revealing a startling new detail. Large perspectives and axonometry, seen repeatedly from the bird’s view were characterized by a romantic scenic beauty, but prevailed in their logic and severity of the presented world¹⁶.

Postmodern architecture became an artistic and intellectual play. Its form, seemingly banal, sometimes trivial, were in fact the result of many attempts to find the right expression, elicit the desired associations, emotions, intellectual context. The perception of this architecture was fundamentally different from the previous one. Literary, literal means of expression were preferred and carefully selected. Pedantry and creative discipline did not lead to chaos of imposing shapes. The range of possibilities was very wide, the postmodern convention opened up many dreamy shapes, previously impossible to implement.

Transformation and styles in art were always ahead of architectural activities. In the postmodern rebellion references to the art of both Surrealism and Pop art seem clear. Postmodern architecture combined with painting and sculpture in the concept of the so-called “great reality” was based on the following rules: firstly –

every manifestation of reality is worth presenting, in accordance with the Ruskin’s principle “nothing to choose or reject”; secondly – each way of creation is allowed, and art has to fully reflect the “anarchy of life” and thirdly – guidelines relating to the innermost layers of nature can be traced in all external manifestations of reality¹⁷. Many contemporary architects currently draw inspiration from Abstract art. One can distinguish two currents of Abstract art present in the twentieth century – the dominant trend of geometric abstraction derived from Cubism, with its emphasis on rational structure and cognitive function, and the second current – dominant after World War II – the one of organic, expressionist abstraction, colourful and lyrical one, which is derived from Impressionism, Expressionism and Fauvism. This current used organic, amorphous and calligraphic forms and placed an emphasis on the expression of the creative personality. It is then, therefore, that intuition and some original idea of a work of architecture becomes the dominant, more important value than that of its later, rational transformation.

1. J. Sepiół, *O micie rysunku architektonicznego (On the myth of architectural drawing)*, [In:] The exhibition catalogue: „Polskie współczesne rysunki architektoniczne” (“Polish contemporary architectural drawings”), Kraków 1989, p.21. See also : M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej (On the presentation of architectural ideas)*, Kraków 1999.

2. J. Ponten, *Architektur die nich gebaut wurde*, 1925, Quoted after: A. Wallis, *Noakowski*, Warszawa 1965, p. 15.

3. E. Węclawowicz-Gyurkovich, K. Styryna-Bartkiewicz, *Wpływ utopii architektonicznych i urbanistycznych na kształtowanie form we współczesnej architekturze (The influence of architectural and urban utopia on shaping forms in contemporary architecture)*, [In:] „Science-Fiction w Kulturze Współczesnej” (“Science Fiction in Contemporary Culture”), Instytut Filozofii UJ, Kraków - Rzeszów 1987 pp. 159-182.

4. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki (An outline of aesthetics)*, Warszawa 1986, pp. 388-439, see also: Gołaszewska, M., *Estetyka i antyestetyka (Aesthetics and unaesthetics)*, Warszawa 1984.

5. Cf. drawings for projects; Humana Building in Louisville, Kentucky 1982, San Juan Capistrano Library 1987, Portland Building, [In:] Klotz, H. *Die Revision der Moderne Postmoderne Architektur*, München 1980, pp. 74-75.

6. V. M. Lampugnani, *L’Architecture du XXe siecle....* p. 15.

7. See: e.g. *House of Three Horizons, House of Drapes, House with the Road, House of the Inner Shadow*, [quoted after:] H. Klotz, *Die*

Revision der Moderne Postmoderne....op.cit. pp.16 – 21.

8. A. Rottenberg, *Magritte – Malarstwo (Magritte – Painting)*, Warszawa 1976, cf. Stanley Tigerman's drawing *Bathing in Paradise*, H. Klotz, *Die Revisin...* op.cit. p. 285.

9. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu (Surrealist worldview)*, Warszawa 1985, p. 78.

10. *Ibidem*, p. 23.

11. Mario Ridolfi's work were presented at the exhibition "Strada Novissima" – Biennale in Venice in 1980, see also: M. Tafuri, *Vittorio Gregotti. Progetti e Architecture*, Milan 1982.

12. P. Portoghesi, *After Modern Architecture*, New York, 1982 p. 97.

13. A. Rossi, *Progetti e Disegni 1962-1979*, Roma 1979 ; A. Rossi, Adjmi M. (ed), *Aldo Rossi. The Complete Buildings and Projects 1981-1991*, London 1992.

14. W. Helwig, *De Chirico Peinture Métaphisique*, Paris 1962.

15. L.. Krier, *Houses, Palaces, Cities*, "Architectural Design Profile", 1984 p. 121-126.

16. R. Krier, *Urban Projects 1968-1982*, New York 1982; R. Krier, *Architectural Composition*, London 1991; R. Krier, *Town Spaces Contemporary Interpretation in Traditional Urbanism – Krier-Kohl-Architects*, Basel – Berlin- Boston, 2006.

17. Cf. Krakowski, P. *O sztuce nowej i najnowszej (On new and latest art)*, Warszawa 1981, pp. 97-111.

Maria J. Żychowska

Rysunek jako wyraz intencji architekta

Stulecie opublikowania *Manifestu futuryzmu* sprowokowało we Włoszech szereg stowarzyszeń, instytucji do jubileuszowych wspomnień, organizacji wystaw czy też sesji naukowych. Narodziny futuryzmu również celebrowane były na świecie, między innymi, w *Museum of Modern Art* w Nowym Jorku oraz londyńskiej *Tate Modern*, a także w Warszawie w *Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski*¹. Przy tej okazji przywołano z historii sylwetki artystów wówczas działających i tworzących. Wśród nich znalazł się Antonio Sant'Elia.

Manifest futuryzmu *L'architettura futurista (architektura futurystyczna)* został opublikowany 20 lutego 1909 roku na łamach paryskiego dziennika *Le Figaro*. Jego autorem był Filippo Tommaso Marinetti, wydawca czasopisma „Poesia”, adwokat z zawodu. Tekst *Manifestu* powstał wcześniej i jego fragmenty opublikowano w 1908 rok w *La gazzetta dell'Emilia*. Dążeniem autora było przedstawienie założeń powstającego ruchu w sposób nowy i atrakcyjny. Celem było docieranie do społeczeństwa z nowatorskimi postulatami, projektami, wykraczanie poza krąg środowisk artystycznych. Pewnymi sformułowaniami szokował „...Będziemy gloryfikować wojnę – jedyną higienę świata, militarizm, patriotyzm, destrukcyjny gest anarchistów, piękne idee warte śmierci i pogardę dla kobiety. (...) Zniszczymy muzea, biblioteki, zwalczymy moralizm, feminizm oraz wszelkie przejawy oportunistycznego i użytkowego tchórzostwa”², ale i tak zyskał popularność. Marinetti podpisał pierwszy manifest wraz z grupą młodych, nieznanych wówczas malarzy: Umberto Boccionim, Carlo Carrà, Gino Severinim i Luigim Russolo, którym towarzyszył starszy już Giacomo Balla.

W taki więc sposób ogłoszono początki nurtu artystycznej awangardy XX wieku, zjawiska bardzo dynamicznego, które wywarło największy wpływ na kulturę włoską pierwszych dziesięcioleci ubiegłego stulecia, ale także miało kapitalne znaczenie dla sztuki europejskiej. W jego orbicie znalazła się także architektura.

Zimą lat 1913/1914 powstała w Mediolanie grupa artystyczna o nazwie „Nuove Tendenze”. Informacja o spotkaniu członków grupy, opatrzona datą 20 marca 1914 i podpisami dziewięciu artystów, wśród których byli Leonardo Dudreville, Marcelo Nizzoli, Adrian Bisi

Fabbri, Alma Fidora, Mario Chiattoni i Antonio Sant'Elia, była jednocześnie zaproszeniem dla innych, pragnących się dołączyć do tej grupy. Średni wiek uczestników mieścił się pomiędzy dwadzieścia do trzydziestu trzech. Sant'Elia w 1914 roku miał dwadzieścia sześć lat. Pierwsza wystawa nowej grupy w Mediolanie została otwarta salach Famiglia Artistica przy Via Agnello 8 i trwała od 20 maja do się 10 czerwca 1914 roku.

Jednym z członków grupy był architekt Antonio Sant'Elia urodzony w 1888 roku. Był absolwentem *Accademia di Brera* w Mediolanie i *Accademia di Belle Arti* w Bolonii. W 1912 otworzył swoje biuro architektoniczne w Mediolanie. Był zdeklarowanym wyznawcą futuryzmu, chociaż w jego pracach widoczny były wpływy architektów secesyjnych Raimondo D'Aronco i Giuseppe Sommarugi oraz Ottona Wagnera i Adolfa Loosa.

Z czasem porzucił styl secesjonistów i zaczął pracować nad propozycjami ewolucji architektury nowoczesnej. Wokół niego, w Mediolanie dokonywały się pod wpływem rewolucji technologicznej i przemysłowej przemiany znaczące w sferze gospodarczo – społecznej, powstawały nowe zakłady produkcyjne i coraz szybsze środki komunikacji.

Inspirowały go z jednej strony strofy manifestu Marinettiego i słowa, iż „... będziemy opiewać różnobarwne i polifoniczne przypiły rewolucji w nowoczesnych stolicach; wibrującą gorączkę nocną arsenałów i stoczni podpalanych przez gwałtowne księżycy elektryczne; nienasycone dworce kolejowe, pożeracze dymiących węzów; fabryki uwieszone u chmur na krętych sznurach swoich dymów; będziemy opiewać mosty podobne do gimnastyków-olbrzymów, którzy okraczają rzeki, lśniące w słońcu błyskiem noży; awanturnicze statki wężące za horyzontem, szerokopierśne lokomotywy, galopujące po szynach, jak stalowe konie okiełzane rurami, i lot ślizgowy aeroplanów, których śmigło łopoce na wietrze jak flaga i zdaje się klaskać jak rozentuzjasmowany tłum”³.

Z drugiej zaś strony fascynował go świat architektury wielkich miast amerykańskich znany mu tylko z książek i czasopism. Stworzył więc własną wizję owego świata. W latach 1912-1914 wykonał serię rysunków perspektywicznych pod tytułem *La Città Nu-*

ova, podejmujących próbę wizjonerskich prezentacji nowoczesnej zabudowy i modelowego rozwiązania komunikacji Mediolanu.

Przedstawił na nich piętrzące się tarasowo wieżowce, napowietrzne koleje aglomeracyjne, jak również wielki port lotniczy zlokalizowany na dachu dworca kolejowego w centrum miasta. Uproszczone detale konstrukcji architektonicznych idealnie pasowały do ówczesnych najbardziej zaawansowanych materiałów budowlanych, takich jak żelazo, cement, szkło. W serii rysunków, pojawiła się niezwykle dynamika proponowanej architektury, smukłe powielane, rytmizowane wertykalne formy stworzyły szeregi, kombinacje ram, filarów, przypór, piramidy, prostokątne lub cylindryczne wieże, nadając specjalne znaczenie podstawowym bryłom geometrycznym. Usunięte zostały wszystkie dekoracyjne elementy. Początkowo budowle nie miały dokładnego przeznaczenia, ale z biegiem czasu, nagle szkielety budynków, podobne do sylwetek znanych nam ze współczesnych miast, stały się projektami domów mieszkalnych, hangarów dla samolotów i sterowców, mostów, teatrów, elektrowni. Ich formy pozabawione kurtyn, obudów z założenia obnażają funkcję, ujawniają ich praktyczne wykorzystanie. W pewnym sensie prorocze były jego wyobrażenia futurystycznej metropolii z elektrycznie zasilanymi pojazdami, poruszającymi się w dowolnych kierunkach po drogach usytuowanych na różnych poziomach, dostępnych przez schody zewnętrzne. Genialne wydają się kolosalne wielofunkcyjne budowle łączące węzły komunikacji kolejowej i lotniczej, oznaczające przyspieszone przemieszczanie się ludzi w dowolnie wybranym kierunku różnymi środkami transportu masowego. Można odnieść wrażenie, że świat miał być mobilny i dynamiczny a domy mieszkalne przypominać miały gigantyczne maszyny nieco później rozpropagowane przez Le Corbusiera.

Rysunki te zostały w 1914 oku przedstawione na wystawie grupy architektonicznej *Nuove Tendenze*, a szeroko kolportowane stały się inspiracją dla nowoczesnych architektów w latach 20.

Swoje doświadczenia projektowania wizjonerskiej nowej rzeczywistości również opisał w manifestie *Architettura futurystyczna* opublikowanym 11 lipca 1914 po wystawie grupy „Nuove Tendenze”. Zdefinio-

wał w nim, swoim zdaniem, słuszne założenia projektowe i zawarł szereg uwag dotyczących powstającej architektury. Stwierdził, że „...Nowe piękno cementu i żelaza sprofanowały karnawałowe inkrustacje ozdób nieuzasadnionych ani budowlaną koniecznością, ani tym bardziej wymaganiami naszego gustu. (...) Problem architektury futurystycznej nie sprowadza się bynajmniej do zmienionej aranżacji zarysów. (...) Chodzi natomiast o to, żeby dom futurystyczny stworzyć na nowo, budować go za pomocą wszelkich środków nauki i techniki, zaspokajać hojnie wszelkie roszczenia naszych zwyczajów i umysłu, rozdeptać wszystko, co groteskowe i nam przeciwne (tradycja, styl, estetyka, proporcje), by w ten sposób stworzyć prawdziwie nowe linie, nową harmonię profili i brył, a zatem architekturę, która swą rację bytu czerpie wyłącznie i jedynie ze specyficznie nowoczesnych warunków życia, a swą wartość estetyczną z naszej tylko wrażliwości”⁴.

Fascynująca wizja urbanistycznej scenarii pojawiła się w jego pracach. Obrazy wypełnione ruchem i geometryzmem, stworzone przed stu laty nadal wzbudzają wiele refleksji, a ich percepcja w muzealnych salach *Pinacoteca Civica* w Como⁵ wypełnionych dziesiątkami rysunków nie jest jednoznaczna.

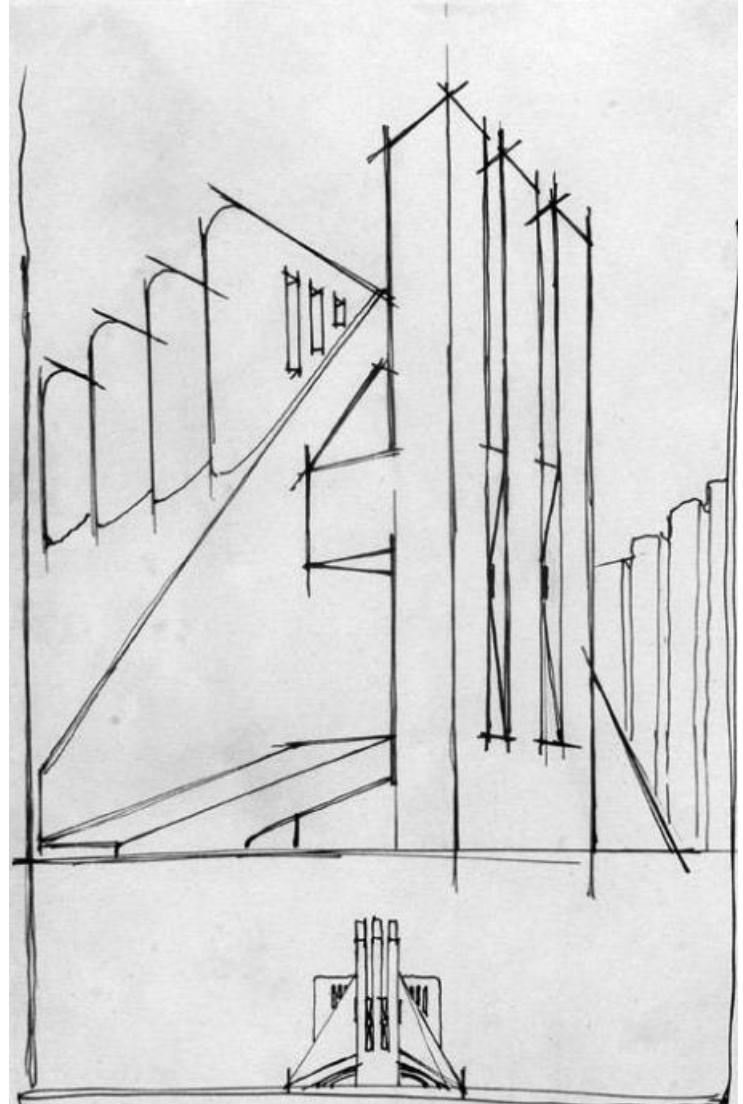
Z jednej strony zadziwiają pasją i wizjonerstwem autora. Genialne pomysły, momentami prorocze w sumie były utopią i to o charakterze aroganckiej, bezwzględnej propozycji urządzania przyszłości. Radykalizm i sympatie społeczne Sant’Elii nie były wówczas odosobnione. Podobnie jak inni futuryści propagował wizję „nowego”, ich zdaniem „lepszego świata” i przypuszczać można, że – gdyby nie jego tragiczna śmierć na froncie I wojny światowej w wieku 28 lat – byłby zwolennikiem Mussoliniego oraz – być może – autorem *Casa del Fascio*.

Z drugiej zaś strony talent, geniusz rysownika, jego konsekwencja i pracowitość, doskonały warsztat zasługują na podziw i uznanie. Pozostanie w historii jako twórca architektury „rysowanej”, nigdy nie zrealizowanej, a jednak bardzo ważnej dla ciągłości rozwoju architektury.

Nie on był wyjątkiem, że „tylko” poprzez rysowanie swoich wyobrażeń, zyskał uznanie. Bowiem koncepcja architektury, jej wyobrażenie wydaje się równie istotna jaki jej ostateczna forma. Rysunek wydaje się

być wyrazem intencji architekta, jego filozofii i przemysłu. Zaś o wartości projekcji wzorów wewnętrznych *disegno interno* czyli obrazach zawartych w pamięci, wyobraźni twórcy wspominał już w 1607 roku Federco Zuccari⁶. Nie do końca poznane są zagadnienie świadomości percepcji, syntezy doznań czy obrazów mentalnych, ale ich zobrazowanie w postaci zewnętrznego wzoru *disegno esterno* z pewnością bywa frapujące jak w przypadku rysunków Sant'Elia, którymi wyrażał przede wszystkim siebie, swoją niezwykłą umysłowość i odczuwanie nowoczesności, podczas gdy architektura jest już sumą wielu czynników, nie tylko idei, intencji i wyobraźni autora.

1. Ł. Badula, *Futuryzm: Powrót do przyszłości*, 2009-10-07, <http://kulturaonline.pl/futuryzm,powrot,do,przyszlosci,tytul,artykul,7432.html>
2. <http://www.hamlet.edu.pl/konlit/?id=marinetti1>
3. *Ibidem*
4. A. Sant'Elia, *Architektura futurystyczna*, 11 lipca 1914, <http://rewolta.wordpress.com/2007/09/11/antonio-santelia-manifest-futurystyczny-architektura-futurystyczna-11-lipca-1914/>
5. A. Sant'Elia, *Disegni dalla collezione civica*, Esposizione temporanea, Pinacoteca Civica, 24 marzo-14 luglio 2013, Como
6. R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, Gdańsk 2011, s.119.



Studium plastyczno - architektoniczne budynku przemysłowego, perspektywa i widok z przodu, 1913, Pinacoteca Civica di Palazzo Volpi, Como, nr. in.: A248

Artistic and architectural study of industrial building, perspective and front view, 1913, Pinacoteca Civica di Palazzo Volpi, Como, nr. in.: A248

The one hundredth anniversary of the publication of the Manifesto of Futurism in Italy prompted a number of associations, institutions for jubilee memories, exhibitions and scientific sessions. The birth of Futurism was also celebrated in the world, in *The Museum of Modern Art* in New York, London-based *Tate Modern*, as well as in Warsaw, in *the Centre for Contemporary Art – Ujazdowski Castle*¹. On this occasion, the profiles of the artists working and creating at the time were recalled from the past. Antonio Sant'Elia was one of them.

The Futurist manifesto *L'architettura futurista* (*Futurist architecture*) appeared in the Parisian newspaper *Le Figaro* on 20 February 1909. Its author was Filippo Tommaso Marinetti, the editor of the poetry journal "Poesia", and a lawyer by profession. The text of the *Manifesto* was created earlier and its fragments were published in 1908 in *La Gazzetta dell'Emilia*. The author's intention was to present the assumptions of the movement in a new and attractive way. The aim was to provide the public with innovative demands, projects, going beyond the artistic circles. Although certain phrases shocked "...We will glorify war – the world's only hygiene-militarism, patriotism, the destructive gesture of freedom-bringers, beautiful ideas worth dying for, and scorn for woman... (...) We will destroy the museums, libraries, academies of every kind, will fight moralism, feminism, every opportunistic or utilitarian cowardice"², it still gained popularity. Marinetti signed the first manifesto with a group of young, and until then unknown painters, Umberto Boccioni, Carlo Carr, Gino Luigi Russolo Severini, accompanied by an elderly Giacomo Balla.

Thus, the beginnings of the twentieth-century artistic avant-garde movement was announced, a very dynamic phenomenon that had the foremost impact on Italian culture in the first decades of the last century, but was also of paramount importance for European art. Architecture also belonged to its key focus.

In the winter of 1913/1914 an artistic group called "Nuove Tendenze" was established. The information about the meeting for the members of the group, dated from March 20, 1914 and signed by nine artists, including Leonardo Dudreville, Marcelo Nizzoli, Adrian Bisi Fabbri, Alma Fidor, Mario Chiattoni and Antonio

Sant'Elia, was also an invitation to others who wished to join the group. The average age of the participants was between twenty to thirty-three. Sant'Elia was twenty-six in 1914. The first exhibition of the new group was opened in the *Famiglia Artistica* rooms in *Via Agnello 8* in Milan and lasted from 20 May to 10 June 1914.

One of the members of the group was the architect Antonio Sant'Elia who was born in 1888. He graduated from the *Accademia di Brera* in Milan and the *Accademia di Belle Arti* in Bologna. In 1912 he opened his studio in Milan. He was a staunch follower of Futurism, however, the influence of Art Nouveau architects such as Raimondo D'Aronco and Giuseppe Sommarugi as well as Otto Wagner and Adolf Loos could be traced in his works too.

In time, he abandoned the secessionists' style and began to work on the proposals for the evolution of modern architecture. Affected by technological and industrial revolution, significant economic and social transformations were taking place in Milan around him, new production plants and faster means of transport were appearing.

He was inspired by Marinetti's manifesto's verses and words "...we will sing of the multi-coloured, polyphonic tides of revolution in the modern capitals; we will sing of the vibrant nightly fervour of arsenals and shipyards blazing with violent electric moons; greedy railway stations that devour smoke-plumed serpents; factories hung on clouds by the crooked lines of their smoke; bridges that stride the rivers like giant gymnasts, flashing in the sun with a glitter of knives; adventurous steamers that sniff the horizon; deep-chested locomotives whose wheels paw the tracks like the hooves of enormous steel horses bridled by tubing; and the sleek flight of planes whose propellers chatter in the wind like banners and seem to cheer like an enthusiastic crowd"³.

On the other hand, he was fascinated with the world of architecture of great American cities that he knew only from books and magazines. Thus, he created his own vision of that world. Between 1912 and 1914 he made a series of design drawings entitled *La Città Nuova*, which were an attempt at a visionary presentation of modern construction and model

transport solutions for Milan.

They featured vast monolithic skyscraper buildings with terraces, aerial agglomeration walkways, as well as a huge airport located on the roof of the train station in the city centre. The simplified architectural details of the construction fitted perfectly to the most advanced building materials at the time, such as iron, cement and glass. An unusual dynamics of the proposed architecture appeared in the series of drawings. Tapered, replicated, rhythmic vertical forms created ranks, combinations of frames, pillars, buttresses, pyramids, rectangular or cylindrical towers, giving special importance to basic solid figures. All decorative elements were removed. Initially, the buildings did not have an exact purpose, with time, however, the bare skeletons of buildings, resembling profiles of modern cities we are familiar with, became projects of residential buildings, hangars for airplanes and airships, bridges, theaters, power plants. Their forms devoid of curtains and enclosures implicitly uncover the function and reveal their practical use. In a sense, his ideas of a futuristic metropolis with electrically powered vehicles, moving in any direction on the road placed at different levels, accessible by external stairs were quite visionary. The colossal multifunctional structures connecting rail and air hubs, indicating accelerated movement of people in any direction using different means of transport seem ingenious. One can get the feeling that the world had to be mobile and dynamic and houses were supposed to resemble giant machines, which later was popularized by Le Corbusier.

The drawings were displayed at the only exhibition of the “Nuove Tendenze” architectural group in 1914 and widely distributed, they became the inspiration for the modern architects in the 20s.

He also described his experience of designing a visionary new reality in the Futurist Architecture manifesto published July 11, 1914, following the exhibition of the “Nuove Tendenze”. He defined, in his opinion, correct design intent and made a number of comments on the emerging architecture. He claimed that “...The new beauty of cement and iron is profaned by the superimposition of carnivalesque decorative encrustations that are justified neither by structural

necessity nor by our tastes. (...) The problem of Futurist architecture is not a problem of rearranging its lines... (...) but with raising the Futurist house on a healthy plan, gleaning every benefit of science and technology, nobly settling every demand of our habits and minds, rejecting all that is grotesque, heavy, and antithetical to our being (tradition, style, aesthetics, proportion), establishing new forms, new lines, new harmonies for profiles and volumes, an architecture that finds its *raison d'être* solely in the special conditions of modern living and its corresponding aesthetic values in our sensibility”⁴.

A fascinating vision of the urban scenery appeared in his work. Images filled with movement and geometry, created a hundred years ago, still inspire many reflections, and their perception at the Pinacoteca Civica museum's halls in Como⁵ filled with dozens of drawings is not unambiguous. On the one hand, they amaze with the author's passion and vision. Brilliant, sometimes prophetic ideas were actually utopian and arrogant, ruthless in nature proposals for furnishing the future. Sant'Elia's radicalism and social sympathies were not isolated at the time. Like other Futurists, he promoted the vision of a *new*, and in their opinion, better world, and it could be expected that – if not for his tragic death at the front of World War I at the age of 28 – he would have been a supporter of Mussolini and – perhaps – even the author of the *Casa del Fascio*.

On the other hand, the draftsman's talent and genius, his consistency and hard work together with the excellent workshop deserve admiration and appreciation. He will remain as the creator of “drawn” architecture in history, never constructed, but very important for the continuity of the development of architecture.

He was not an exception in that he gained recognition “merely” by sketching his ideas. After all, the concept of architecture, its notion seems to be as important as the final form. The drawing seems to be an expression of an architect's intention, philosophy and thoughts. The value of projection of internal patterns *disegno interno*, i.e. images contained in a creator's memory and imagination was mentioned as early as in 1607 by Federco Zuccari⁶. The issues of

awareness of perception and the synthesis of sensations and mental images are not fully understood, but their depiction in the form of external design *disegno esterno* is sometimes striking. That is the case of Sant'Elia's drawings in which he primarily expressed himself, his extraordinary mentality and feeling of modernity. Yet, architecture is the sum of a number of factors, including an author's idea, intention and imagination.

1. Ł. Badula, *Futuryzm: Powrót do przyszłości (Futurism – back to the future)*, 2009-10-07,
<http://kulturaonline.pl/futuryzm,powrot,do,przyszlosci,tytul,artykul,7432.html>
2. <http://www.hamlet.edu.pl/konlit/?id=marinetti1>
3. *Ibidem*.
4. A. Sant'Elia, *Architektura futurystyczna (Futurist Architecture)*, 11 July, 1914,
<http://rewolta.wordpress.com/2007/09/11/antonio-santelia-manifest-futurystyczny-architektura-futurystyczna-11-lipca-1914/>
5. A. Sant'Elia, *Disegni dalla collezione civica*, Esposizione temporanea, Pinacoteca Civica, 24 marzo – 14 luglio 2013, Como
6. R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe (Visual Thinking)*, Gdańsk 2011, p.119

Począwszy od szkicu koncepcyjnego, następnie poprzez rysunek perspektywiczny i wizualizację, aż po projekt budowlany – architektura polega na estetyce i właściwościach tworzywa – takie stanowisko dotyczące znaczenia formy wyjawia nam większość znawców opisujących sens pochodzenia formy w sztuce. Umysł twórczy w procesie jednoczenia tworzywa z ideą powoduje nadanie tej relacji wymiaru estetycznego i dostrzeżenia w niej klarownej jedności architektonicznej. Zapis, szkic, rysunek – wobec tak wytyczonego zagadnienia relacji idei wobec tworzywa ustanawia wyobrażenie i uporządkowanie myślenia o architekturze – o idei obrazującej *intencję* zrealizowania w konkretnej materii.

Od czasów renesansu „nauki perspektywiczne” pozwalały architektowi powiązać architekturę z myślą teoretyczną i wyobrażeniem i tym samym mogły jej nadać status pracy ideowej-intelektualnej. Rysunek wymagał wysiłku umysłu i myśli, materia – uporządkowania i wyboru¹ – w czym architekci dowodzili, że dzieło sztuki architektonicznej nie jest niczym innym jak materią, ale materią ukształtowaną w zgodzie z wyjątkowym sposobem formowania, którym jest szczególna myśl artysty zwana *stylem*. Według Leona Battisty Albertiego zapis wydawał się być próbą „substancjalizacji” idei poprzez wyznaczenia ram za pomocą perspektywy, aksonometrii, planów, przekrojów wzajemnych zależności elementów kompozycji. Alberti wyznaczył także termin *concinnitas* (zgodność, harmonia) będący podstawowym narzędziem ustalania stałych i niezmiennych relacji pomiędzy wyobrażoną ideą a wyobrażoną materią budynku. Specyficzna współzależność w owym zapisie idei wydaje się być prezentacją napięcia pomiędzy „oporem materii” a wymogami intencji, starającymi się wydobyć możliwości z materii w celu idealnego, absolutnego samookreślenia i zorganizowania².

„Ucieleśnienie” obrazu jest zatem krokiem przeniesienia myśli i słów w świat widzialny, w rzeczywistość ciał, rzeczy, przedmiotów i poznawalnych zmysłowo – nie tylko ideowo. Istotna wydaje się myśl Rudolfa Wittkowera, która odślania inną rolę zapisu architektury – prezentacja idei i materii umożliwia głębsze widzenie rzeczy przestrzennej, a ich stosowny zapis idei/materii

służy także temu, aby móc, przy zachowaniu pewnego dystansu od obrazu, rozpoznać charakter przedmiotów³. Podporządkowanie całości do części i części do całości jest automatycznym faktem uznania uporządkowania formy. Zapis wyznaczający *ideę* stanowi zaczątek *ładu* pochodzącego z myśli architekta, w kontekście którego *materia* wydaje się czynnikiem dopełniającym (obecnym w wielu innych budowlach), lecz istotnym kryjącym w sobie kontynuację „uporządkowania” danej idei w materii.

Zapis przestrzenny architektury, jako zapis idei staje się, zatem rodzajem reprezentacji ustalającym jakąś ideę, która z racji niedoskonałości materii musi oddawać tworzywo dzieła w sposób ułomny i wybrakowany. Związany bardziej z formą niż treścią, jest bardziej abstrakcyjnym pojęciem i regułą niż jakimkolwiek przedstawieniem tworzywa architektury. Siła oddziaływania takiego zapisu, jak i jego sens estetyczny pozostaje zatem poza racjonalnym światem fizyczności architektury. Oba światy przynależą do świata architektury, i oba są tworzywem odpowiedzialnym za końcowy kształt. Lecz nie oba decydują o kształcie końcowym. Ciało architektury – materia, kontekst, skala obiektu, światło, inne współzależności przestrzenne jako finalne czynniki decydują o tym jak budynek jest odbierany przez widza. Powiązanie pomiędzy światem architektury realnej (materialnej) i rysowanej (odwzorowującej idee) składa się na przeżycie trwające nieprzerwanie w dziejach budowania przynoszące nowe interpretacje odbioru i zapisywania architektury. Owa mobilna relacja z przejścia od plastyki wyobrażenia, poprzez racjonalizację wyborów w ukształtowaniu figur, aż do matematycznej i fizycznej kategoryzacji struktury pozwala widzieć świat architektury jako rzecz dynamiczną pomiędzy rzeczą pomyślaną i naszkicowaną później zaś rzeczą narysowaną i wzniesioną.

Właśnie dlatego w *Sofiście* filozof zastanawia się, czy nie tworzymy jednych domów przez umiejętność budowania, innych zaś przez umiejętność stworzenia wizerunku, który jest rodzajem sennego widziadła⁴. Dzieje się tak, ponieważ zapis rysunkowy nie oddaje jedynie estetycznej wartości, lecz naddaje w swoim wizualnym wyrazie metaforę lub ją generuje na potrzeby idealnej według twórcy architektury. W ten sposób możemy postrzegać rysunek jako wzorcową rzecz, lecz

o innej niematerialnej jakości stosownej rzeczom poetyckim. Wynika to z faktu oddziaływania przez rysunek „fikcyjnej rzeczywistości” zapisu wyobrażonej przestrzeni architektonicznej – tej, na początku pozbawionej „oporu” materii i niedoskonałości reprezentacji architektury ukazanego na kawałku papieru. Zdarza się, że w wyniku nadania kolejnych wyróżnień materializacji dzieła, staje się to przyczyną nierzadkiej przemiany i rozpadu ideowego sensu zapisu architektury – co jest idealne a co rzeczywiste, co formalne a co materiałowe.

•

W 1957 roku, Gio Ponti napisał to, co dla wielu było finalnym i absolutnym uznaniem dogmatów porządkujących współczesność modernizmu: „Architektura, jako plastyczny i abstrakcyjny fakt, jest bezbarwna. [...] Możemy ją sobie «projektować» pod względem koloru (lub kolorów) oraz materiału (lub materiałów), ale jeśli wziąć pod uwagę jej osąd czysto architektoniczny, jej architektoniczną istotę, architektoniczną ważność musimy traktować ją jakby była bezbarwna. Jak rzeźba. Jak fenomen bryły kryształu. Architektura jest zatem naturalnie biała”⁵.

Dla Gio Pontiego taka „zapisana architektura”, istnieje ponad wszystko jako niepodzielna całość, w projekcie lub w modelu, w których można było łączyć wszystko to co później można przełożyć na ten czy inny materiał. Gio Ponti potwierdził tym tezę, że rzeczywiście można budować wiele obiektów z tego samego rodzaju cegły, betonu czy kamienia lecz o charakterystycznych cechach dzieła decyduje i rozstrzyga idea kształtu pomyślana a następnie zobrażowana rysunkiem. Ta specyficzna współzależność w zapisie idei wydaje się być prezentacją napięcia pomiędzy „możliwościami materii” a wymogami intencji, starającymi się wydobyć możliwości z materii w celu idealnego, absolutnego samookreślenia. Widać to wyraźnie w pierwszych latach twórczości Ericha Mendelsohna, kiedy to „dostojna wielkość duchowej pasji zrodziła z chaosu (niezdefiniowanej materii) cud harmonii”⁶. Ślady tego procesu można odnaleźć również w poszukujących „pra-formy” szkicach Louisa Kahna, który zawsze podkreślał, że budowla musi zaczynać od *niemierzalności*, następnie musi przejść w fazę *wymie-*

rzalnego projektu, aby w końcu ukazać ponownie swoją *niematerialność*⁷. Pierwsza linia na papierze jest już miarą tego, co będzie można w pełni wyrazić w konkretnym tworzywie. Podobna wydaje się konceptualizacja formy w minimalistycznym świecie Tadao Andy, dla którego sednem architektonicznej kreacji jest przemiana rzeczywistego świata w formy zrozumiałe dla rozumu czyli w czystą abstrakcję. Pociąga to za sobą organizowanie rzeczywistości według subiektywnego punktu widzenia, w odwrotnym niż kahnowskim kierunku; porządkując poprzez rysunek naturę rzeczy architekt zamienia go w abstrakcję.

Obraz jest zatem zdolny odtworzyć pewien model architektury, który może utracić tożsamość w dziele trójwymiarowym i fizycznym. Klasyfikacja tych obrazów, choć bogata i wielokierunkowa w odczycie jest tak naprawdę dwuwątkowa – po pierwsze ma prezentować (poprzez swobodną interpretację) wybraną ideę architektoniczną (wzorzec, model), po drugie – jest fizycznym nośnikiem zamierzeń materialnych architekta – a zatem jest zapisem pierwszej materii przetworzonej na fizyczność dzieła architektury⁸. Wszelaki obraz architektury rysowanej wydaje się zatem punktem odniesienia dla uporządkowania jakiegoś rzeczywistego odniesienia, które na drodze przybliżenia – od koncepcji (zarysu) do projektu budowlanego (obiektu materialnego) – uzyskuje odpowiedni stopień w zawieraniu informacji zbliżającym lub próbującym się zbliżyć do istoty widzenia architektury. Należy zatem uznać, że idealizowanie rzeczy architektonicznej pociąga za sobą akceptację tworzywa tej architektury choćby dlatego, że finalnie materialny dom powstaje dzięki niematerialnej idei przeobrażonej w materialnym podaniu obrazowym czy to poprzez szkic czy rysunek budowlany. Odczytanie owego idealizowania materii musi polegać zatem na odczytaniu świadomych intencji twórcy „uwikłanego” w świat „przeżywany”, który zobowiązany jest do nadania dziełu sensu możliwego do odczytania przez widza. Idealizacja tworzywa jest w pewnym sensie racjonalną próbą „dokończenia świata” polegającego na „pierwszym” zmaterializowaniu myśli w budowlę architektonicznej aż po „kończącą” fazę afirmację materii – wszystko po to, aby stworzyć z niego całość – opowieść o fikcyjnym charakterze sztuki architektonicznej. Ów sposób myślenia i odczuwania architektury, pojawia

się u wielu twórców traktujących zapis materii jako doświadczenie w odbiorze skondensowanej siły uwidocznionej na przecięciu przestrzeni, światła, koloru, faktury – rozwiniętej notacji architektury. Wszystkie z wymienionych sfer są według Stevena Holla możliwe do zobrazowania w „pre-teoretycznej” fazie architektury (idei, koncepcji/rysunku), lecz przede wszystkim, są właściwością każdej budowli, która niezależnie od skali i zastosowanego materiału, chce mieć prawo do mówienia o swojej istocie. Oczywiście mieszczą się w tym zakresie obrazy architektury odwzorowujące wiernie rzeczywistość i te obrazy fantastyczne, które rzeczywistość kreują. Odpowiada to również współczesnej tezie El Lissitzkiego, że „malarstwo stało się stacją przesiadkową do architektury”.

Dlatego w rozległej przestrzeni zapisu idei architektury – pomiędzy światem przestrzeni architektury ekspresjonistycznej i światem minimalizmu z jednej strony, pomiędzy transparentną przestrzenią modernizmu i zdeformowaną notacją dekonstrukcji – z drugiej strony, istnieje miejsce na zapis materii architektury, realnej lub absolutnej, która poprzez przeobrażenie twórcy staje się „rzeczą gotową do realizacji”. Rysunkowe modelowanie materii zgodnie z tym jest kolejnym a k t e m przetwarzania poprzez obraz – czasami słowo, abstrakcyjnego pojęcia w rzecz określającą realną naturę budulca.

1. L. B. Alberti, *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, przeł. I. Biegańska, Warszawa 1960, s. 16.
2. Tak rozumiany zapis idei architektonicznej jest częścią pojęcia tzw. idealizmu estetycznego, a więc poglądu według którego dzieło sztuki nie naśladuje ani nie odtwarza istniejącej rzeczywistości, ale tworzy własną rzeczywistość w formie wyidealizowanej.
3. R. Wittkower, *Interpretacja symboli wizualnych*, [w:] *Symbole i symbolika*, Warszawa 1991, s. 343.
4. Platon, *Sofista*, *Polityk*, Kęty 2002, s. 72.
5. G. Ponti, *Amate l'architettura; «l'architettura è un cristallo»*, Genova 1957, s. 80.
6. H. R. Morgenthaler, *Jak można pozostać obojętnym wobec sztuki?*, tłum. Janusz Dobesz [w:] *Erich Mendelsohn. Dynamika i funkcja. Zrealizowane wizje kosmopolitycznego architekta*. Publikacja pod redakcją Reginy Stephan towarzysząca wystawie twórczości Ericha Mendelsohna w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie, listopad 2001- styczeń 2002, Wrocław 2002, s. 21.

7. R. Twombly, *Louis Kahn: Essentials Texts*, New York-London 2003, s. 69.

8. J. J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, Gdańsk 2011, s. 86.

From a conceptual sketch, through a perspective drawing and a rendering, to a building design, architecture consists in the aesthetics and properties of a given material – such an opinion concerning the significance of a form is expressed by most experts who describe the origin of a form in art. In the process of uniting a material with an idea, a creative mind adds an aesthetical dimension to this relation and perceives clear architectural harmony in it. Against such a depiction of the relation between an idea and a material, a record, a sketch or a drawing arranges thinking about architecture – about a concept which pictures *the intention* of realizing things in a specific matter.

Starting from the Renaissance, “perspective sciences” enabled an architect to combine architecture with a theoretical thought and idea so as to give it the status of ideological and intellectual work. Drawing required an effort of the mind and thought; matter – arrangement and choice¹. Architects proved that a work of architectural art was nothing but matter, matter shaped in accordance with a unique manner of forming things – an artist’s special mode of reasoning called *style*. According to Leon Battista Alberti, record seemed to be an attempt to “substantialize” an idea within frames outlined by means of perspective, axonometrics, plans and sections of mutual dependences between the elements of a composition. Alberti also came up with the term *concinnitas* (conformity, harmony) as the basic tool for establishing constant and unchangeable relations between an imaginary idea and the imaginary matter of a building. The peculiar interdependence in this record seems to present the tension between “the resistance of a matter” and the requirements of an intention which try to use the potential of a matter aiming at ideal, absolute self-determination and self-organization².

Thus, the “embodiment” of an image is a step to transfer thoughts and words into the visible world, into the reality of bodies, things and objects recognized with the senses, not just through ideas. Rudolf Wittkower’s ruminations seem significant here. He reveals another role of the record of architecture: the presentation of an idea and a matter facilitates more profound perception of a spatial thing, while the appropriate record of an idea/a matter also serves to recognize the character of

objects with the maintenance of a certain distance from an image³. The subordination of a whole to a part and a part to a whole is the automatic fact of acknowledging the arrangement of a form. Record indicating *an idea* makes the germ of *order* coming from an architect’s thought. In its context, *matter* seems to be a supplementary (present in many other structures) yet significant factor hiding a continuation of “the arrangement” of a given idea in a matter.

The spatial record of architecture as the record of an idea becomes a kind of representation establishing a certain idea which – on account of the imperfection of matter – must render the material of a work in a defective manner. Related to the form rather than to the content, it is more of an abstract notion and a rule than a representation of the material of architecture. So, the impact of such a record as well as its aesthetical sense remain outside the rational world of the physicality of architecture. Both of them belong to the world of architecture and both are materials responsible for its final shape. However, not both of them determine the ultimate shape. The body of architecture – its matter, context, the scale of an object, light, other spatial interdependences as the final factors – determines an onlooker’s perception of a given building. The connection between the world of real (material) and drawn architecture (imaging ideas) constitutes the endless impression in the history of construction which brings new interpretations of the reception and record of architecture. This mobile report of the transition from the plasticity of imagination, through the rationalization of choices in the formation of figures, to the mathematical and physical categorization of a structure allows us to see the world of architecture as a dynamical thing somewhere between a conceived/sketched thing and a drawn/raised one.

That is why the author of *The Sophist* wonders if we create some houses owing to our ability to build and others thanks to the ability to produce an image which is a kind of apparition⁴. It happens so because a drawn record does not just render an aesthetical value but suggests a metaphor in its visual expression or generates it for the needs of ideal architecture. This way, we can perceive a drawing as a model with a different immaterial quality suitable for poetic things. It results from

the impact of the “fictional reality” of a record of an imaginary architectural space – at first devoid of the “resistance” of matter and the imperfection of a representation of architecture shown on a piece of paper – through a drawing. Sometimes, as a result of distinctions given to the materialization of a work, it becomes the cause of the transformation and disintegration of the ideological sense of a record of architecture – what is ideal and what is real, what is formal and what is material.

•

In 1957, Gio Ponti wrote something that many people regarded as the final and absolute acknowledgment of dogmas which put the contemporariness of modernism in order:

“Architecture, as an artistic and abstract fact, is colourless. [...] We can «design» it as far as its colour (or colours) and material (or materials) are concerned but if we take its purely architectural judgement, its architectural essence, its architectural significance into consideration, we must treat it as if it was colourless. Just like a sculpture. Just like the phenomenon of a volume of crystal. Thus, architecture is naturally white”⁵..

To Gio Ponti, such “recorded architecture” exists first and foremost as an undividable whole in a design or in a model which made it possible to solve everything that could be later translated into a given material. Ponti confirmed the thesis that one could really build a number of objects of the same kind of brick, concrete or stone but it was the idea of a shape – conceived and then pictured in a drawing – that determined the distinguishing features of a work. This peculiar interdependence in the record of an idea seems to present the tension between “the possibilities of a matter” and the requirements of an intention which try to use the potential of a matter aiming at ideal, absolute self-determination. This was plain in the first years of Erich Mendelsohn’s activity when “the stately grandness of spiritual passion gave birth to the miracle of harmony out of the chaos (of an unidentified matter)”⁶. Some traces of this process can be also found in Louis Kahn’s sketches searching for “the pre-form”. He always emphasized that a structure had to begin with *immeasurability*, then enter the phase of a *measurable*

design, and eventually show its *immateriality* again⁷. The first line on paper is already the measure of what will be fully expressed in a specific material. The conceptualization of a form in Tadao Ando’s minimalist world seems similar. To him, the essence of architectural creation is the transformation of the real world into forms understandable for the mind, i.e. pure abstraction. It means organizing reality according to a subjective point of view in opposition to Kahn’s concept: putting the nature of things in order through a drawing, an architect changes it into an abstraction.

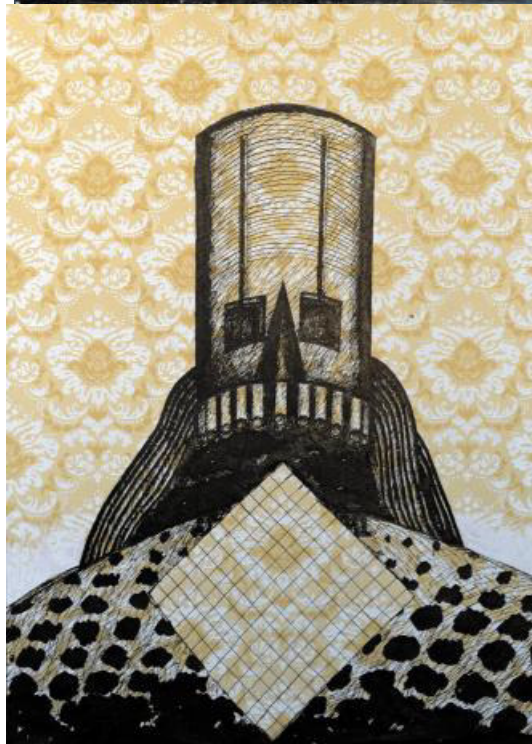
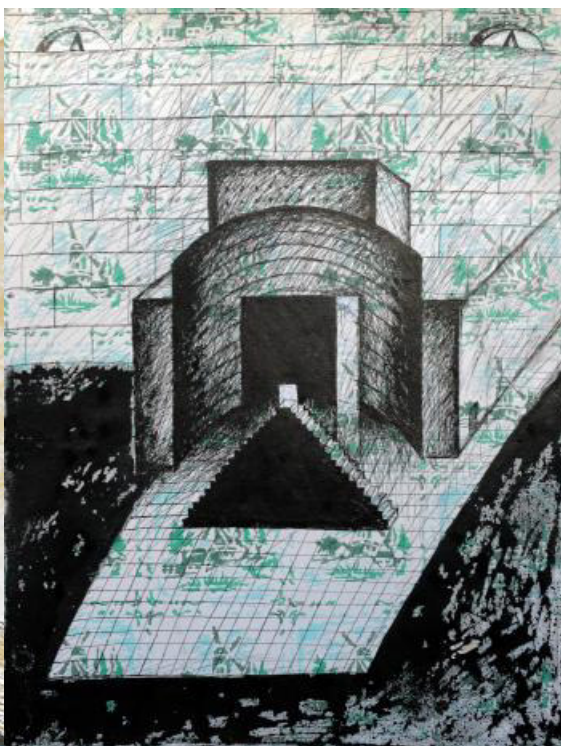
Thus, an image is capable of recreating a certain model of architecture which may lose its identity in a three-dimensional and physical work. The classification of these images, even though rich and multidirectional, is in fact twofold in the reading – firstly, it is supposed to present (through free interpretation) a selected architectural idea (a pattern, a model); secondly, it is the physical carrier of an architect’s material intentions so it is the record of the first matter transformed into the physicality of a work of architecture⁸. Therefore, any given image of drawn architecture seems to be a point of reference for the arrangement of some real allusion which, moving from a concept (an outline) to a building design (a material object), reaches an appropriate degree in the inclusion of information getting close to or trying to get close to the essence of seeing architecture. So, we must state that idealizing an architectonic thing involves the acceptance of its material as the finally material house comes into existence owing to an immaterial idea transfigured in a material pictorial depiction, through a sketch or a constructional drawing. Interpreting this idealization of matter must consist in reading the conscious intentions of a creator “embroidered” in the “sensible” world who is obliged to produce a legible meaning for his/her work. In a way, the idealization of a material is a rational attempt to “finish the world off” from the “first” materialization of a thought on an architectonic structure to the “final” phase of the affirmation of a matter – all this aims at creating a whole of it, a story about the fictitious character of architectural art. This manner of thinking and feeling architecture can be found in many creators who treat the record of a matter as an experience in the reception of a condensed strength revealed on the verge of space, light, co-

lour and texture – the developed notation of architecture. According to Steven Holl, all the foregoing spheres can be pictured in the “pre-theoretical” phase of architecture (an idea, a concept/drawing) but, first and foremost, they are the properties of each and every structure which demands its right to speak about its essence regardless of the scale and the applied material. Obviously, this range comprises images of architecture which render reality faithfully as well as fanciful pictures which create a new reality. This matches El Lissitzky’s contemporary thesis that “painting has become a transferring station on our way to architecture”.

Therefore – in the vast space of the record of an architectural idea between the world of the space of expressionist architecture and the world of minimalism on one hand, between the transparent space of modernism and the deformed notation of deconstruction on the other hand – there is room for the record of an architectural matter, real or absolute, which becomes “a realizable thing” resulting from its creator’s transfiguration. Consequently, the drawn modelling of matter is another act in the transformation of an abstract notion into a thing which defines the real nature of a building material through an image or sometimes through a word.

1. L.B. Alberti, *Książ dziesięć o sztuce budowania*, translated by I. Biegańska, Warsaw 1960, p. 16
2. The record of an architectural idea, understood in such a manner, is part of the notion of so-called aesthetical idealism, i.e. the view that says that a work of art does not imitate or recreate the surrounding reality but creates its own reality in an idealized form.
3. R. Wittkower, *Interpretacja symboli wizualnych*, [in:] *Symbole i symbolika*, Warsaw 1991, p. 343
4. Plato, *Sofista*, *Polityk*, Kęty 2002, p. 72
5. G. Ponti, *Amate l'architettura; «l'architettura è un cristallo»*, Genova 1957, p. 80
6. H. R. Morgenthaler, *Jak można pozostać obojętnym wobec sztuki?*, translated by Janusz Dobesz [in:] *Erich Mendelsohn. Dynamika i funkcja. Zrealizowane wizje kosmopolitycznego architekta*. Publication edited by Regina Stephen, accompanying the exhibition of Erich Mendelsohn’s works at the International Centre of Culture in Krakow, November 2001-January 2002, Wrocław 2002, p. 21
7. R. Twombly, *Louis Kahn: Essential Texts*, New York-London 2003, p. 69
8. J. J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, Gdańsk 2011, s. 86.

2. Honorowa Nagroda SARP 2011 Honorary Award of SARP 2011



Stowarzyszenie Architektów Polskich przyznało Honorową Nagrodę SARP 2011 profesorowi Dariuszowi Kozłowskiemu – „za wybitne zasługi dla architektury polskiej”. Ceremonia wręczenia nagrody odbyła się 17 grudnia 2011 r. w siedzibie stowarzyszenia w Warszawie przy ul. Foksal. Uroczystości towarzyszyło otwarcie wystawy twórczości, obrazów architektonicznych laureata pt. *Architektura prenatalna*. Równocześnie odsłonięto tablicę okolicznościową upamiętniającą to wydarzenie.

W uzasadnieniu napisano: *Stowarzyszenie Architektów Polskich SARP przyznaje Honorową Nagrodę w 2011 roku Dariuszowi Kozłowskiemu za wybitne zasługi dla architektury polskiej w dziedzinie twórczości architektonicznej, wielki wkład w proces kształcenia architektów i stworzenie płaszczyzny merytorycznej dyskusji na temat trwałych wartości definiującej pryncypia kreacji architektonicznej. Wieloletnia i konsekwentna działalność na rzecz definiowania i uświadamiania odbiorcom wartości przestrzennych projektowanych obiektów i obszarów oraz umiejętne wyzwolenie u innych twórców podobnego stosunku i rozumienia roli architektury w życiu publicznym stanowią wyróżnik zawodowej aktywności Laureata. Jego szacunek dla profesjonalizmu przekazywany młodym adeptom zawodu, otwartość i koleżeńska postawa wobec innych, stanowiące o środowiskowej akceptacji postawy Laureata, wskazują nieprzemijające wzorce zachowań architekta.*

Architektura i obrazy Dariusza Kozłowskiego stanowią całość – zamiana rzeczy wymyślonej na realną stanowi podstawę do umiejscowienia jej w *Przestrzeni Magicznej*. Architekt przykładą dużą wagę do „architektury rysowanej”. Jego szkice, rysunki i obrazy to – studia, ilustracje, manifesty i ... zabawy, gry. Kozłowski deklaruje przynależność swojej twórczości architektonicznej do ponadczasowości postfunkcjonalizmu, a jego obrazy potwierdzają te oświadczenia. Swoją architekturę buduje posługując się językiem form „z przeszłości”, które służą za pretekst do budowania innych światów; w stosunku do domniemanych pierwowzorów wydają się być zdekomponowane, przetworzone, i nade wszystko – istniejące w innych kontekstach znaczeniowych. Artysta

wędrując przez różne czasy i kultury podejmuje okruchy symbolik i obrazów, bez chęci ich dokładnej egzegezy i jak się wydaje bez przywiązywania się do któregośkolwiek z nich; odniesienia do przeszłości pozostają zatarte, rzeczy nabierają innego znaczenia, znaczenie pozostawia się do odczytania widzowi.

Dariusz Kozłowski uważa, że ... najbardziej pociągająca wydaje się być sztuka osadzona w głębokich kontekstach i ideach estetycznych, sztuka wieloznaczna i wielowarstwowa, skomplikowana, i ze wszystkimi konsekwencjami jej „sztuczności”: fikcyjnością, nierealnością, a nade wszystko – *Wspaniałym Kłamstwem*. Twierdzi, że – *Architektura jest sztuką budowania rzeczy fikcyjnych tak, by wyglądały jak prawdziwe*.

Pozycję laureata w architekturze europejskiej i krajowej potwierdzają wystawy twórczości: *International Exhibition of Architectural Drawings*, The Max Protech Gallery, New York, 1988; *Polnische Architekturzeichnungen der Gegenwart*, Aedes – Galerie für architektur und raum – Berlin 1989; *Poza obrazem* – BWA Kraków 1990; *Baustelle: Polen*, Akademie der Künste zu Berlin, 1994. LA BIENNALE DI VENEZIA, VI Mostra Internazionale di Architettura – 1996; *Qvo Vadis Architektura?*, Internationale Exhibition of Architecture, Muzeum Architektury we Wrocławiu, 1995-1996; *7 bram do Krakowa / 7 Gates to Cracow*, Kraków 2001; *Icons of Polish Architecture / Ikony polskiej architektury*, Warszawa (Muzeum Sztuki Nowoczesnej), Berlin, Düsseldorf, Luxemburg, Amsterdam, Bukareszt 2007; *Architektura Krakowa około 2000*, Kraków 2008.

O zainteresowaniu jego architekturą zaświadcza omówienia jego dokonań: K. Kucza-Kuczyński, *Architektura narracji i fikcji, Seminarium Księży Zmartwychwstańców w Krakowie*, „Architektura” 1995, nr 3; Sir Banister Fletcher's, *A History of Architecture*, Twentieth Edition, London 1996; P. Trzeciak, *Sztuka drugiej połowy XX wieku, Architektura polska*, [w:] Sztuka Świata, t.10, Warszawa 1996. M. Misiągiewicz, *Przestrzeń Magiczna, albo odnajdywanie rzeczywistości* [w:] Kraków 1998; K. Kucza-Kuczyński, *Sakralizacja betonu – Wyższe Seminarium Księży Zmartwychwstańców w Krakowie* [w:] *Architektura betonowa*, Kraków 2000.

Z okazji Honorowej Nagrody SARP 2011 nadesłano liczne listy gratulacyjne, m. inn. od Marszałek Sejmu RP Ewy Kopacz, ministerstw, Rektora PK, dziekanów wydziałów architektury, wybitnych twórców. Oto fragmenty wybranych:

„[...] Z pewnością przyznanie tego najbardziej cenionego – bo przyznawanego przez samo środowisko profesjonalistów i twórców architektury – wyróżnienia to ważny wymarzony moment w karierze architekta. Nagroda, w pełni zasłużona bo potwierdzona znakomitą dorobkiem twórczym i dydaktycznym oraz poprzedzona wieloma innymi nagrodami i wyróżnieniami przyznanymi w konkursach architektonicznych i urbanistycznych, przyznanymi przez ministrów właściwych w sprawach budownictwa, szkolnictwa wyższego i edukacji i także przez środowisko architektów. [...] Równocześnie, w języku w którym sam opisuje architekturę, jest oryginalnym wielkim twórcą i „robi to na swój sposób”, „co potwierdza tezę, że architektura jest sztuką budowania rzeczy fikcyjnych tak, by wyglądały jak prawdziwe”. [...] Cieszę się, że wręczenie nagrody jest połączone z otwarciem wystawy twórczego dorobku Laureata, bo pokaże ona twórczą drogę jaką Pan podąża, Pańską determinację i konsekwencję w działaniu a przede wszystkim ogromną świadomość przestrzenną i wyobraźnię, których nic nie ogranicza”. – Ministerstwo Transportu, Budownictwa i Gospodarki Morskiej, Podsekretarz Stanu, Janusz Żbik

„[...] To zaszczytne wyróżnienie jest wyrazem uznania dla Pana bogatego twórczego dorobku, który jest kontynuacją najlepszych tradycji polskiej architektury. Jest to tym cenniejsze, że ciągłość jakże istotnej części naszego kulturowego dziedzictwa była wielokrotnie wystawiona na najcięższe próby. Na współczesnych spoczywa więc ogromna odpowiedzialność za poprawę jakości naszych publicznych przestrzeni. Ale jest to również niepowtarzalna szansa pozostawienia dla potomnych materialnych znaków i symboli, które w swej istocie są filozoficznymi odpowiedzialnymi na pytanie o miejsce człowieka w świecie. [...] Swoje doświadczenia przeniósł Pan, z tak wspaniałym skutkiem, na grunt pracy pedagogicznej, za które serdecznie dziękuję.” – Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Bogdan Zdrojewski

„Pana twórczość zawodowa jest świadectwem

wielkiego talentu, głębokiego intelektualnego i artystycznego podejścia do zagadnień Sztuki, w pełni tego słowa znaczeniu. Pana dzieła potwierdzają fakt, że Architektura jest Sztuką i pozostawiają trwałe i znaczące ślady w Kulturze naszego Narodu.” – Przewodniczący Kolegium Sędziów Konkursowych SARP Oddział w Krakowie, Stanisław Deńko.



foto Biś Lisowski

The Society of the Architects of the Republic of Poland (SARP) conferred its Honorary Award 2011 on Professor Dariusz Kozłowski "for his outstanding contribution to Polish architecture". The formal ceremony took place at the Society's seat in Foksal St., Warsaw on December 17, 2011. At the same time, an exhibition of the Laureate's architectural paintings entitled *Prenatal Architecture* was opened. A plaque was unveiled, too.

The substantiation said, *The Society of the Architects of the Republic of Poland (SARP) confers its Honorary Award 2011 on Dariusz Kozłowski for his outstanding contribution to Polish architecture in the domain of architectural creation, for his great share in the process of educating architects and the formation of a ground for discussion on lasting values which define the principles of architectural creation. Long years of consistent actions defining and describing the spatial values of designed objects and areas as well as producing a similar approach and comprehension of the role of architecture in public life with reference to other authors distinguish the Laureate's professional activity. His respect for professionalism passed on his disciples, openness and a friendly attitude towards other people, which prove the community acceptance of the Laureate's posture and outlook, reveal the everlasting patterns of an architect's behaviours.*

Dariusz Kozłowski's architecture and painting form a whole – changing an imaginary thing into a real one makes the basis for placing it in *the Magical Space*. The architect attaches great importance to "drawn architecture". His sketches, drawings and paintings are studies, illustrations and manifestos as well as games and plays. Dariusz Kozłowski declares that his architecture belongs to the timelessness of postfunctionalism which is confirmed by his pictures. He builds his architecture using the language of forms "taken from the past" which serve as a pretext for constructing other worlds; in relation to their alleged prototypes, they seem to be decomposed, transformed and – first of all – existent in different semantic contexts. Travelling across various times and cultures, the artist collects the remains of symbols and images without thorough exegesis and seemingly without attachment to any of them;

references to the past get blurred, things assume new meanings which the recipient must interpret.

Dariusz Kozłowski thinks that... we are most attracted by art fixed in profound aesthetical contexts and ideas, ambiguous and multilayered art, complicated, with all the consequences of its "artificiality": fictionality, unreality, first and foremost – its great lie. He claims *that architecture is the art of building fictitious things so that they would look real.*

The Laureate's position in European and Polish architecture is proved by numerous exhibitions of his works: *International Exhibition of Architectural Drawings*, The Max Protech Gallery, New York, 1988; *Po-linische Architekturzeichnungen der Gegenwart*, Aedes – Galerie für architektur und raum – Berlin 1989; *Poza obrazem / Beyond the Picture* – BWA Krakow 1990; *Baustelle: Polen*, Akademie der Künste zu Berlin, 1994; *LA BIENNALE DI VENEZIA*, VI Mostra Internazionale di Architettura – 1996; *Quo Vadis Architektura? / Quo Vadis Architecture?*, International Exhibition of Architecture, Museum of Architecture in Wrocław, 1995-1996; *7 bram do Krakowa / Seven Gates to Krakow*, Krakow 2001; *Ikony polskiej architektury / Icons of Polish Architecture*, Warsaw (Museum of Modern Art), Berlin, Düsseldorf, Luxembourg, Amsterdam, Bucharest 2007; *Architektura Krakowa około 2000 / The Architecture of Krakow Around 2000*, Krakow 2008.

The interest in Dariusz Kozłowski's architecture is confirmed by the following reviews of his achievements: K. Kucza-Kuczyński, *Architektura narracji i fikcji. Seminarium Księży Zmartwychwstańców w Krakowie / Architecture of Narration and Fiction. Community of the Resurrection in Krakow*, "Architektura" 1995, no. 3; Sir Banister Fletcher, *A History of Architecture*, Twentieth Edition, London 1996; P. Trzeciak, *Sztuka drugiej połowy XX wieku. Architektura polska / Art of the Second Half of the 20th Century. Polish Architecture*, [in:] *Sztuka Świata / Art of the World*, vol. 10, Warsaw 1996; M. Misiągiewicz, *Przestrzeń Magiczna, albo odnajdywanie rzeczywistości / Magical Space or Finding Reality* [in:] *O prezentacji idei architektonicznej / On the Presentation of an Architectural Idea*, Krakow 1998; K. Kucza-Kuczyński, *Sakralizacja betonu – Wyższe Seminarium Księży Zmartwychwstańców w Krakowie / Sacralization*

of Concrete – Community of the Resurrection in Krakow [in:] *Architektura betonowa / Concrete Architecture*, Krakow 2000.

The Laureate received a number of congratulatory letters, e.g. from the Speaker of the Parliament Ewa Kopacz, the Ministries, the Rector of Cracow University of Technology, the Deans of the Faculties of Architecture and some outstanding creators. Here are fragments of selected letters:

“[...] certainly, the conferment of this most valued distinction from the community of architectural professionals and authors is a very important moment in an architect’s career. This award is well-earned and confirmed with a number of other awards and honourable mentions at architectural and urban competitions, conferred by the ministers of construction and higher education as well as architects themselves. [...] in his language of architectural description, he remains an original creator who “does it his way” which proves the thesis that “architecture is the art of building fictitious things so that they would look real.” [...] i am glad that the conferment of this award is combined with the opening of an exhibition of the laureate’s creative achievements because it will show your creative development, your determination and consistency in action, first of all – your exceptional spatial awareness and imagination that are unlimited.” – Ministry of Transport, Construction And Maritime Management, State Undersecretary Janusz Żbik

“[...] This great distinction expresses esteem for your rich creative portfolio which continues the best traditions of Polish architecture. It is particularly valuable considering the fact that the continuity of this very important part of our cultural heritage was frequently put to the hardest tests. Thus, the contemporaries are responsible for improving the quality of our public spaces. It is also a unique chance of leaving some material signs and symbols to our descendants. In their essence, they are philosophical answers to the question about man’s place in the world. [...] You have transferred your experiences onto the ground of pedagogical work with such an excellent result. I would like to thank you for this with all my heart.” – Minister of Culture and National Heritage Bogdan Zdrojewski

“Your professional creation is a testimony to your great talent, a profoundly intellectual and artistic approach to the issues of Art in the full sense of the word. Your works confirm the fact that Architecture is an Art and leave a permanent, significant trace in the Culture of our Nation.” – Chairman of the SARP Competition Jury in Krakow Stanisław Deńko

Maria Misiągiewicz

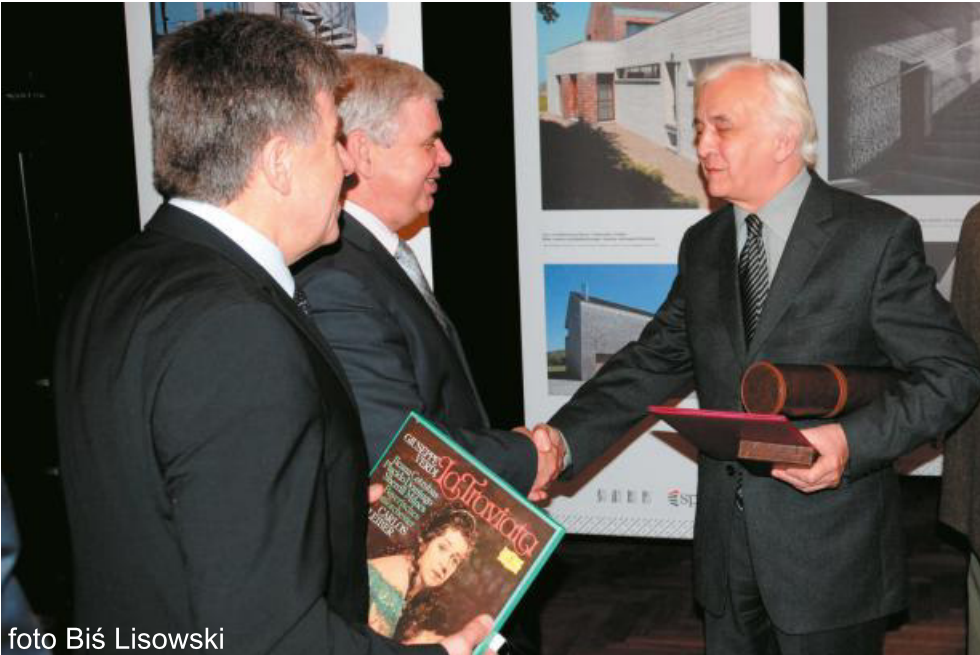
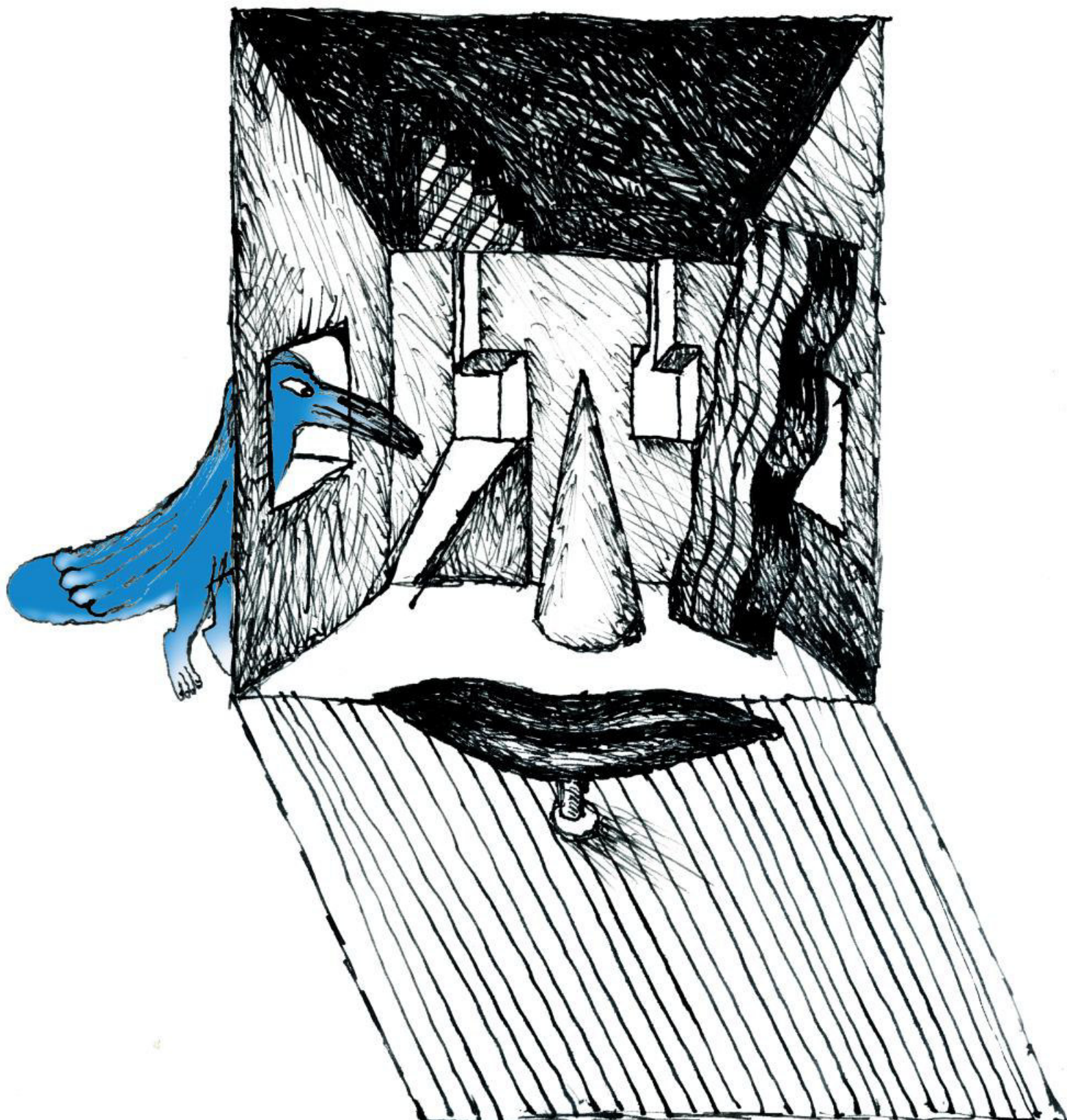


foto Biś Lisowski



ARCHITEKTURA PRENATALNA

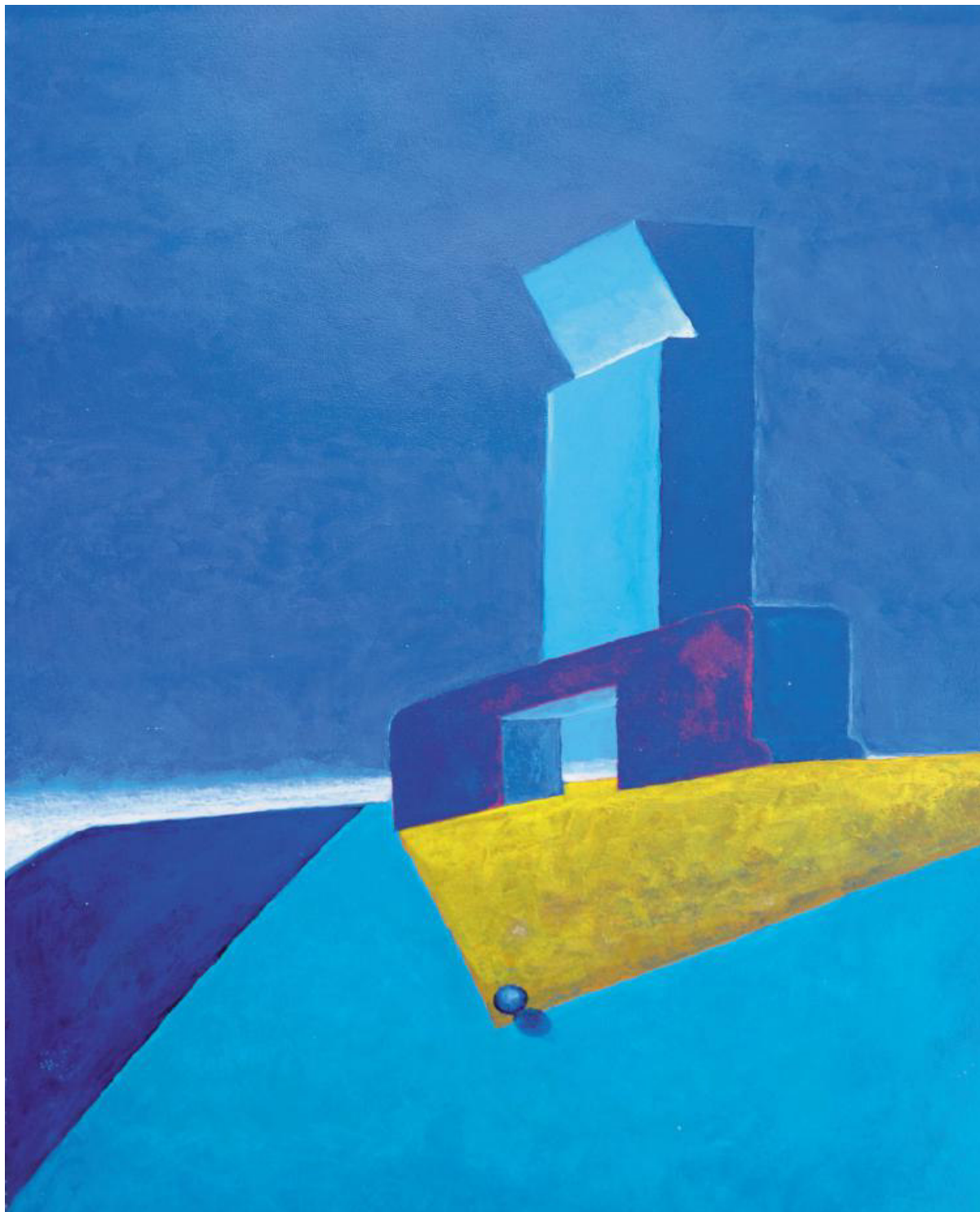




Pyramis, dom pogrzebowy w Krakowie, 1993, akryl 100x70 cm
Pyramis, a funeral parlour in Cracow, 1993, acrylic painting 100x70 cm



Pyramis, dom pogrzebowy w Krakowie, 1993, akryl 100x70 cm
Pyramis, a funeral parlour in Cracow, 1993, acrylic painting 100x70 cm



Brama katowicka, znaki przydrożne albo Les desmoiselles de Cracovie, 2000, akryl 100x70 cm
Katowice Gate, roadside signs or Les desmoiselles de Cracovie, 2000, acrylic painting 100x70 cm



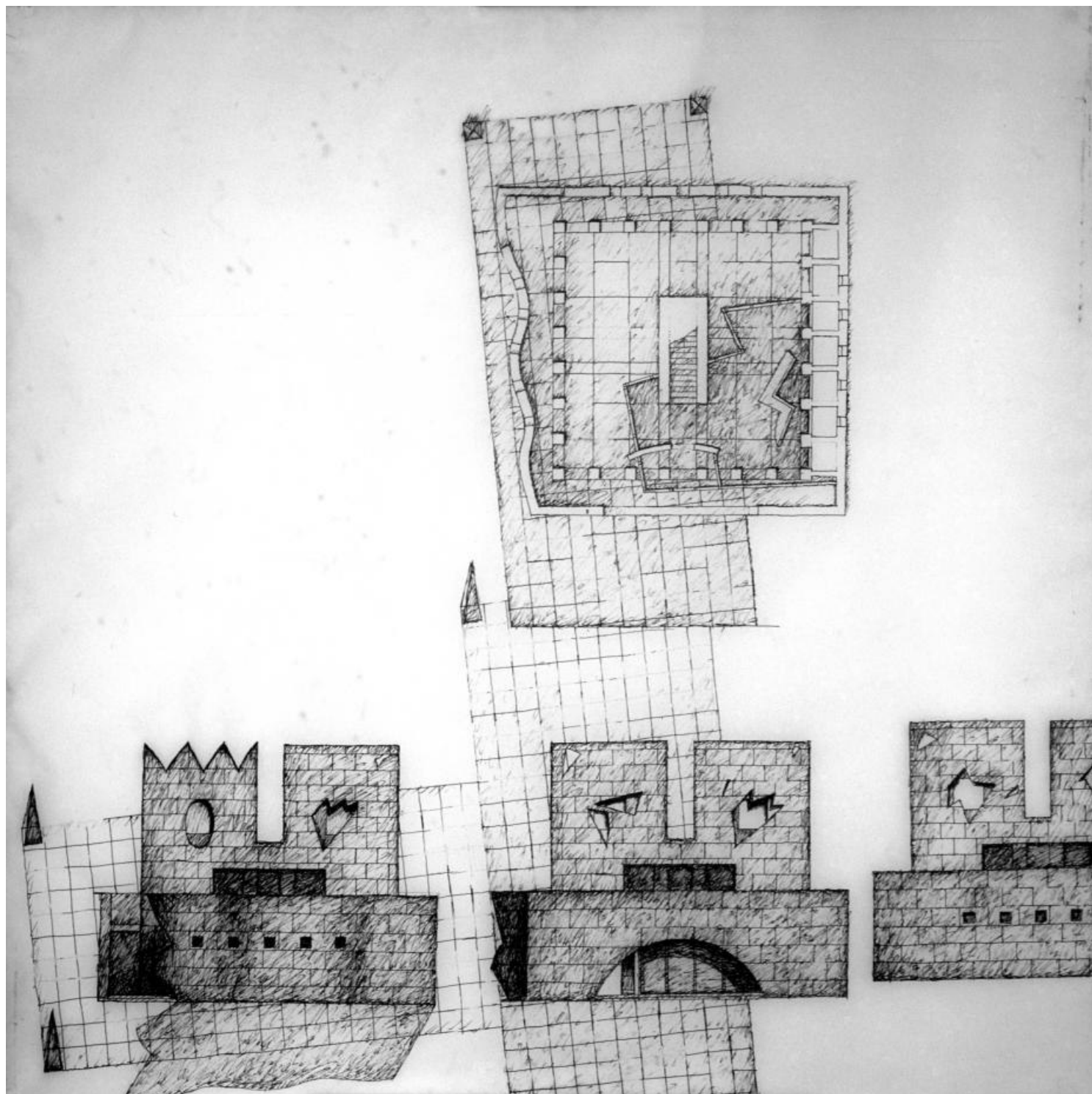
Klasztor na peryferiach, klasztor w Krakowie, 1989, olej 100x90 cm
Monastery on the outskirts, the monastery in Cracow, 1989, oil painting 100x90 cm



Wyspa Małej Niedźwiedzicy, zespół sportowo-rekreacyjny w Krakowie, 2006, akryl 100x70 cm
The island of Ursa Minor, a sports and recreation complex in Cracow, 2006, acrylic painting 100x70 cm



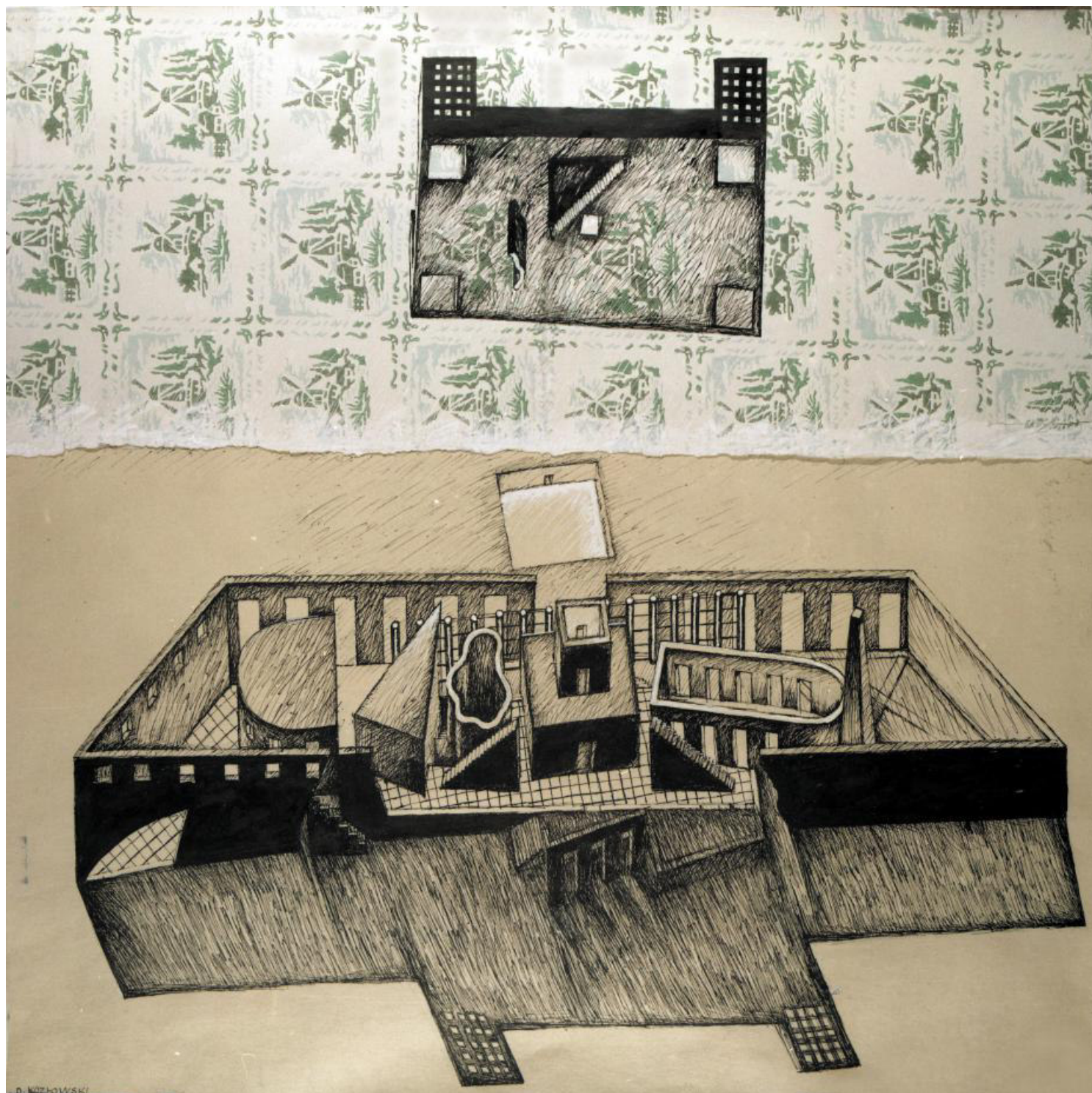
Dom Alchemików, wytwórnia kosmetyków HEAN, 1989, tempera 54x96 cm
The Alchemists' House, HEAN cosmetic production facility, 1989, tempera painting 54x96 cm



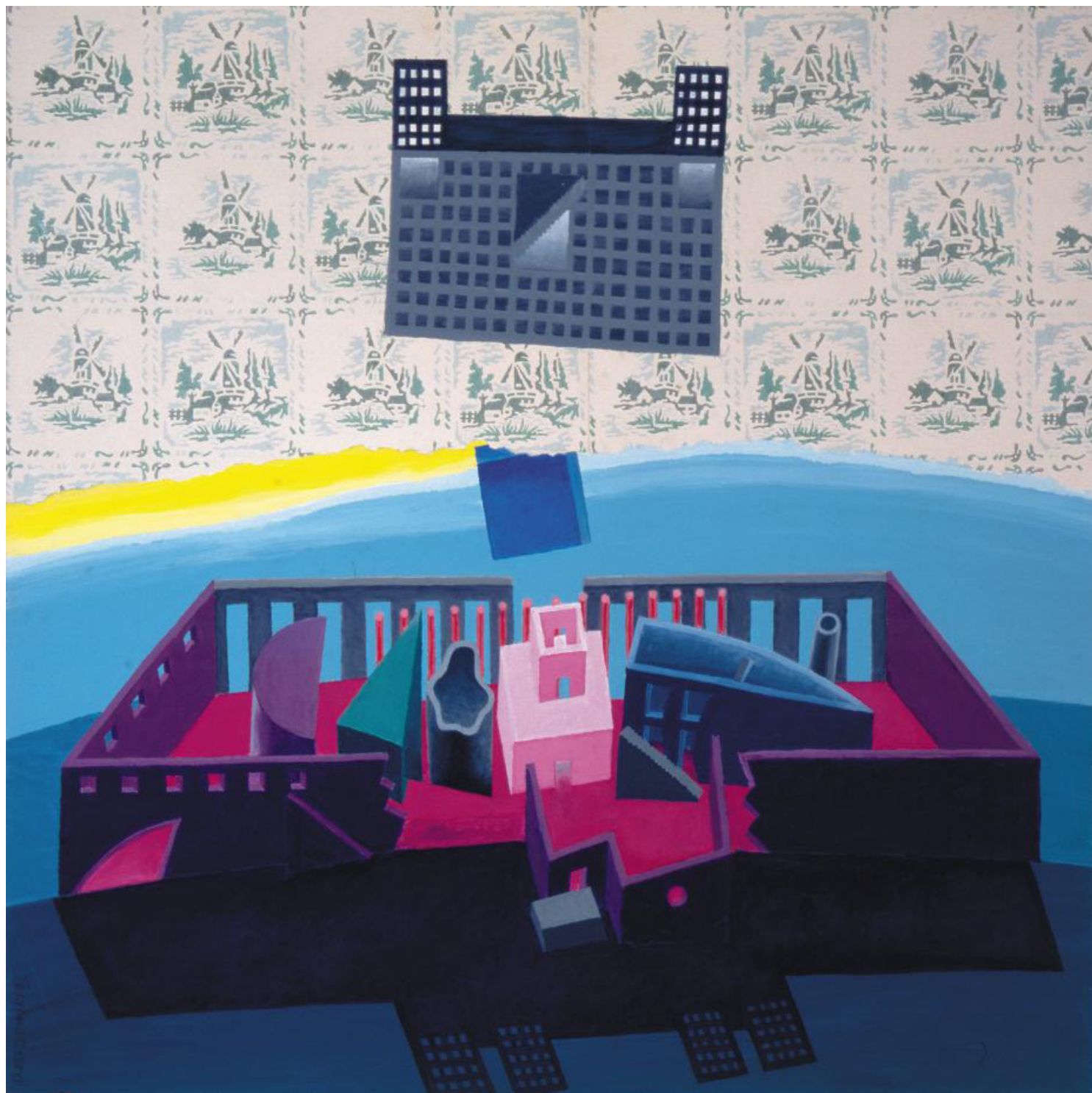
Dom pod gwiazdami, dom w Wiosce Dziecięcej w Oświęcimiu, 1991, tusz na papierze 100x100 cm
The House under the stars at the Children's Village in Oswiecim, 1991, ink on paper 100x100 cm



Dom pod gwiazdami, dom w Wiosce Dziecięcej w Oświęcimiu, 1991, akryl 100x100 cm
The House under the stars at the Children's Village in Oswiecim, 1991, acrylic painting 100x100 cm



Villa Fortezza ossia il Combatimento di Signore. et mulino a vento, willa w Turku, 1995, tusz na papierze 100x100 cm
Villa Fortezza ossia il Combatimento di Signore. et mulino a vento, a villa in Turek, 1995, ink on paper 100x100 cm



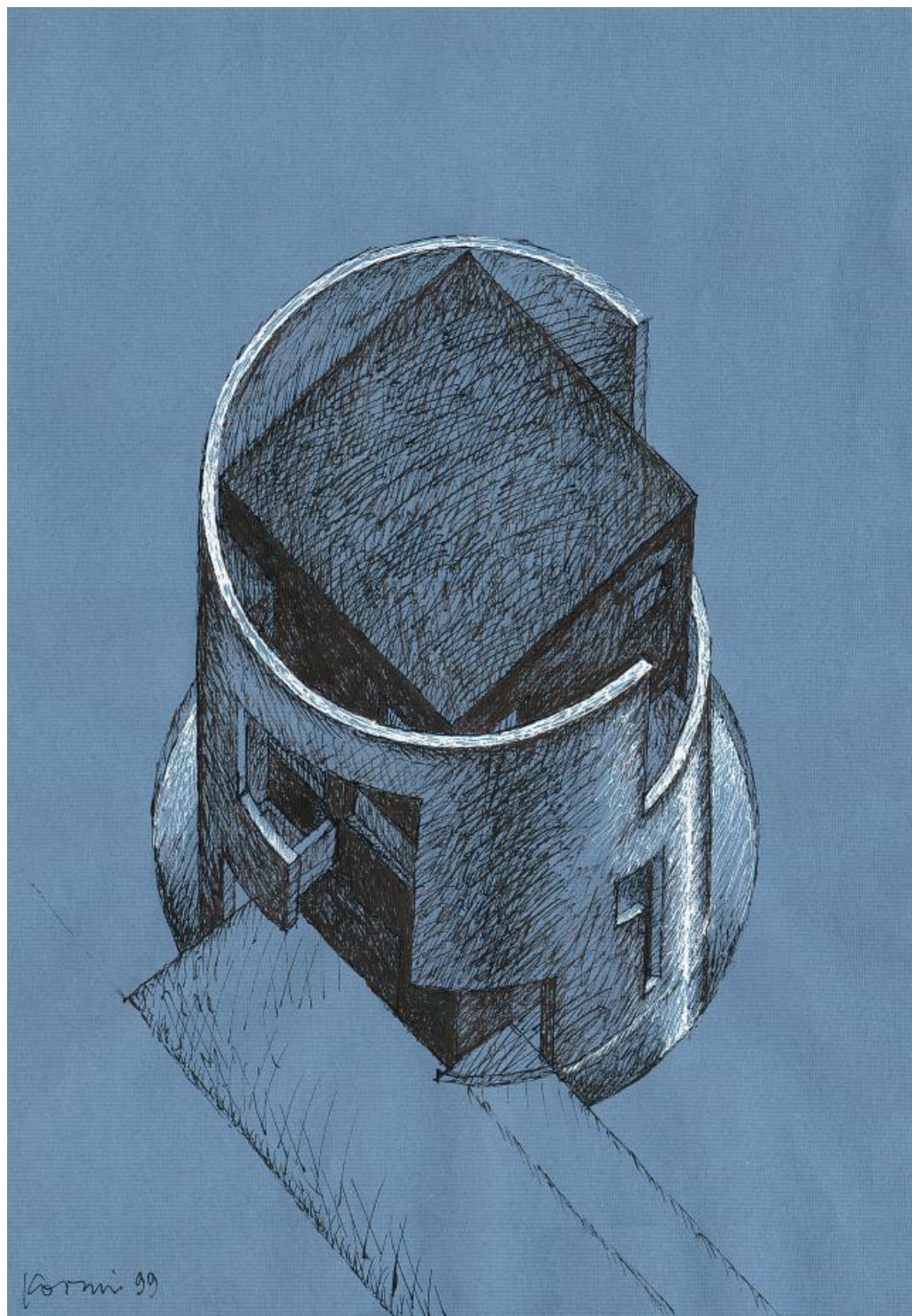
Villa Fortezza ossia il Combatimento di Signore. et mulino a vento, willa w Turku, 1995, tempera na papierze 100x100 cm
Villa Fortezza ossia il Combatimento di Signore. et mulino a vento, a villa in Turek, 1995, tempera on paper 100x100 cm



Dom w masce, kamienica w Krakowie, 1989, akryl 100x100 cm
The House in the mask, a townhouse in Cracow, 1989, acrylic painting 100x100 cm



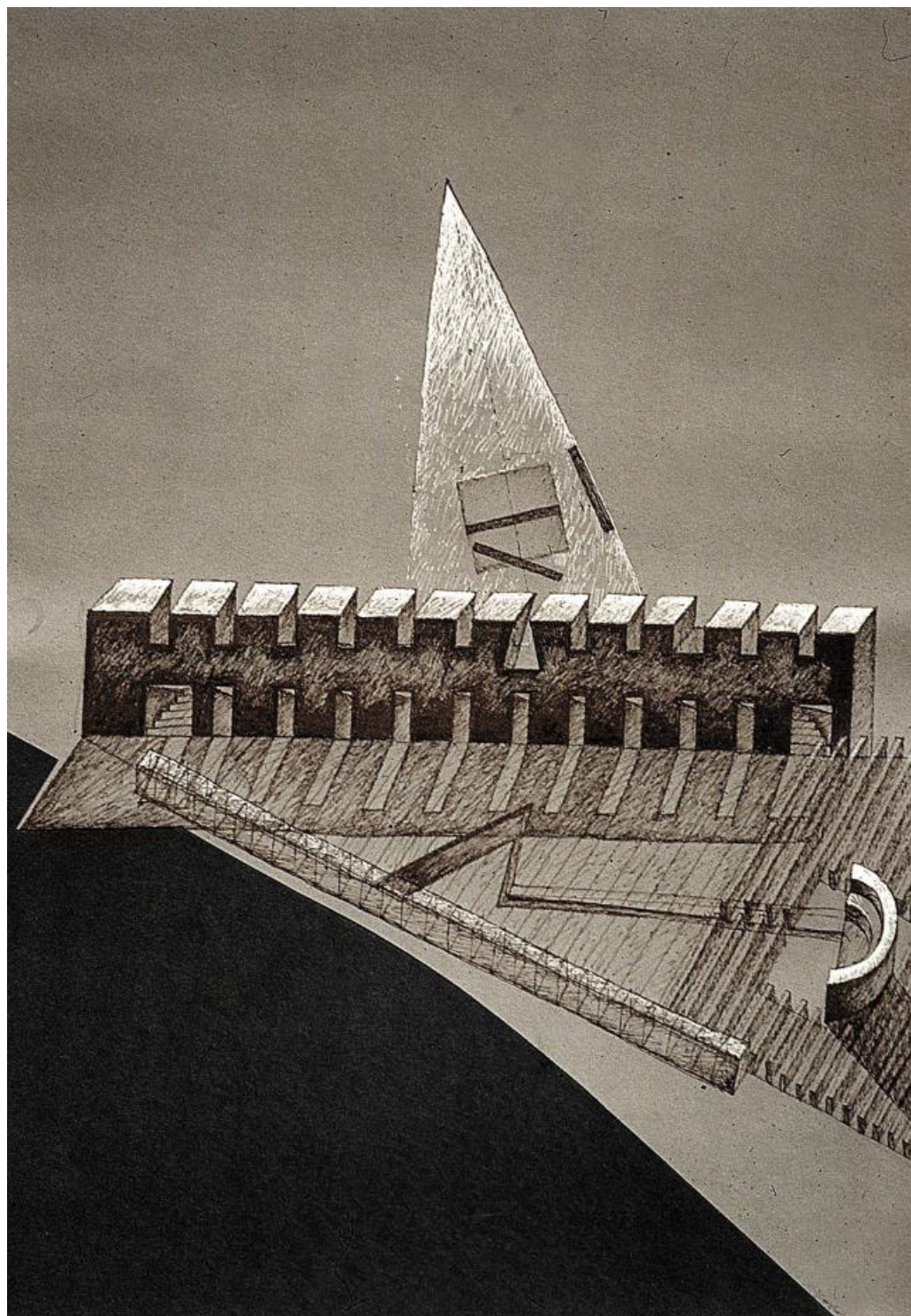
Droga Czterech Bram, wyższe seminarium duchowne w Krakowie, 1988, akryl 100x100 cm
The Road of Four Gates, higher seminary in Cracow, 1988, acrylic painting 100x100 cm



Casa Olajossy ossia Villa in fortezza, dom jednorodzinny w Lublinie, 1999, tusz na papierze
Casa Olajossy ossia Villa in fortezza, a single family house in Lublin, 1999, ink on paper



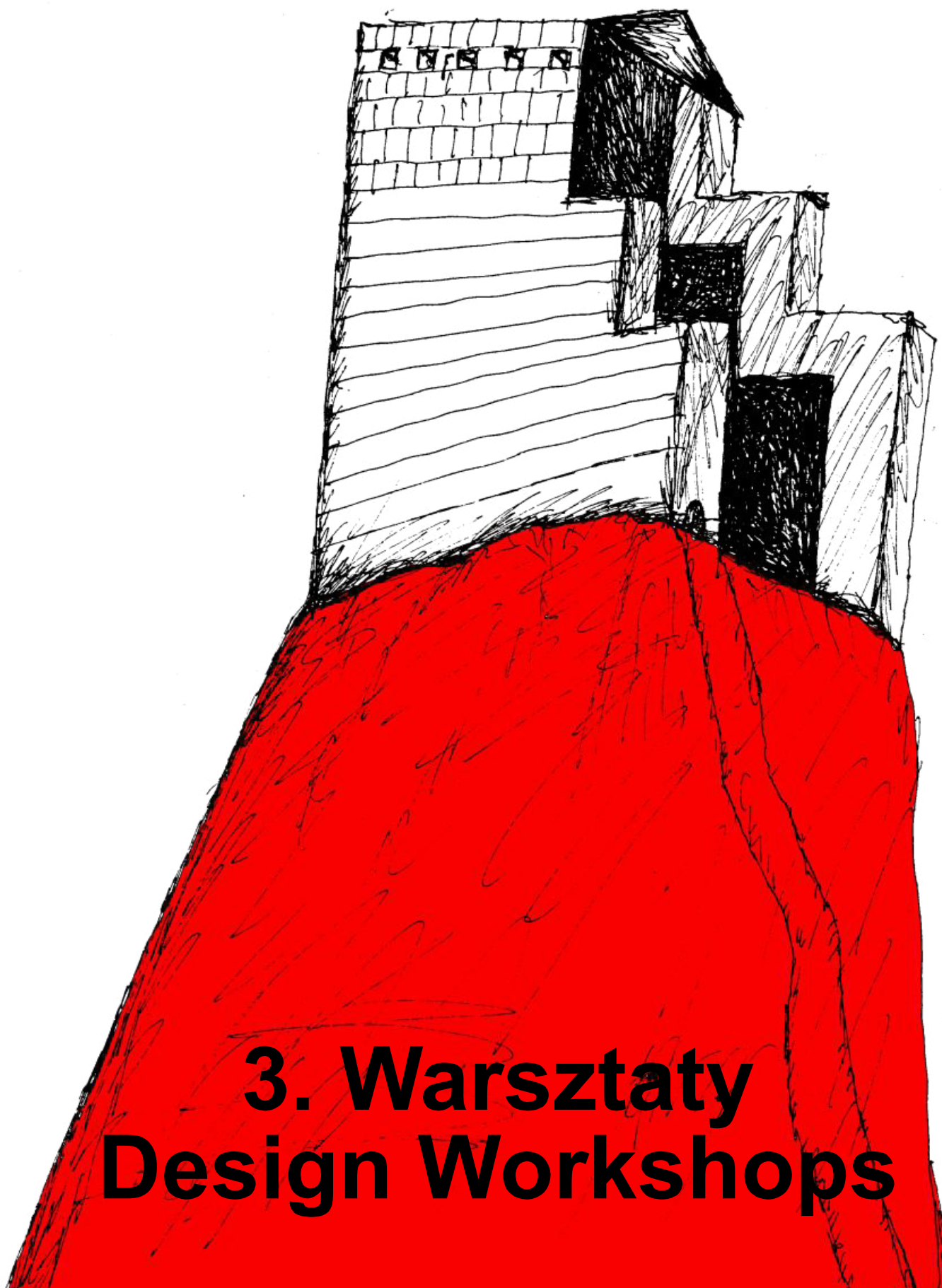
Casa Olajossy ossia Villa in fortezza, dom jednorodzinny w Lublinie, 1999, akryl 100x70 cm
Casa Olajossy ossia Villa in fortezza, a single family house in Lublin, 1999, acrylic painting 100x70 cm



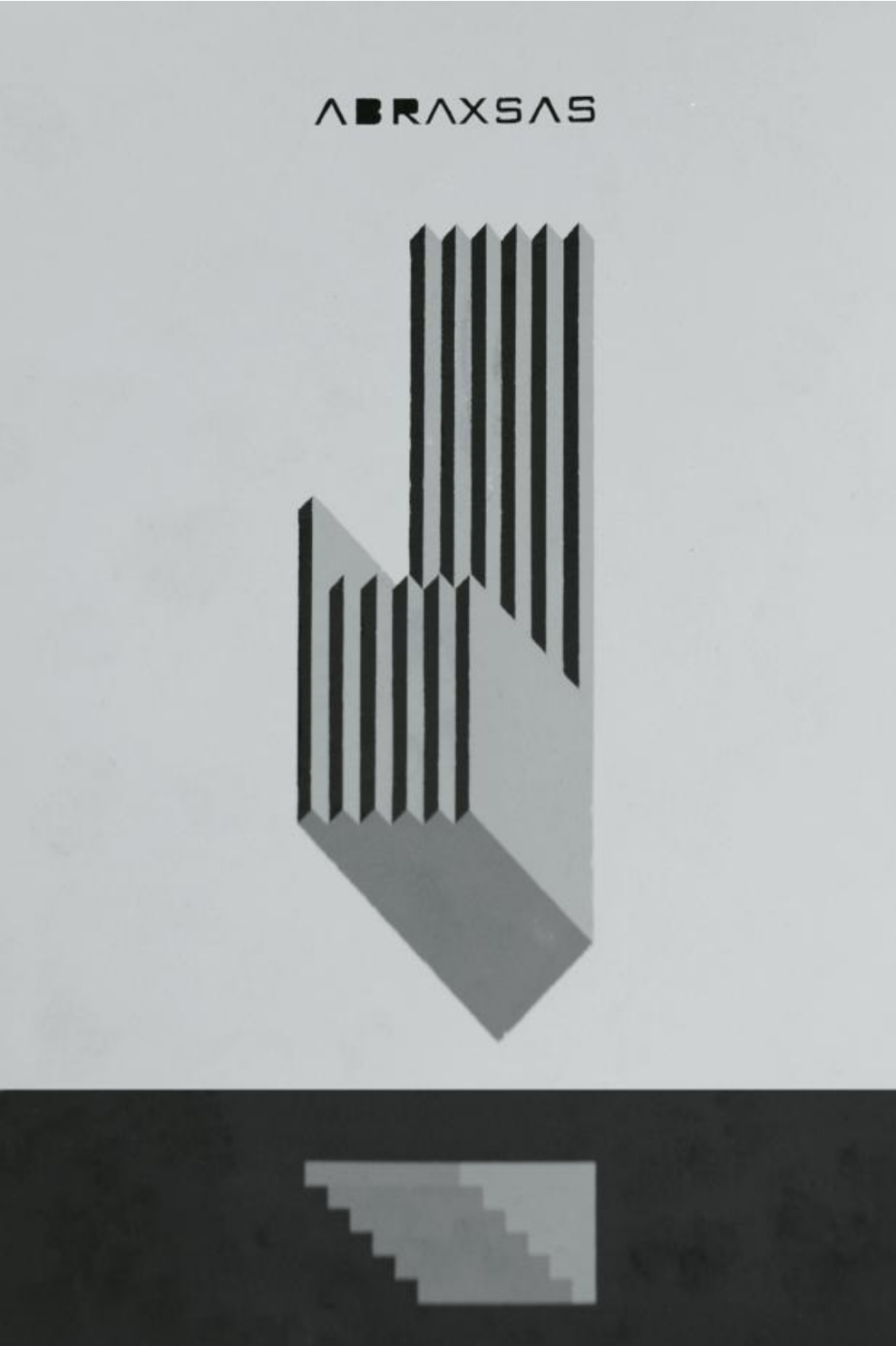
Trédici Torri Sfortunate Cottbus Süd Ek, rewaloryzacja terenów wojskowych, 1996, tusz na papierze 100x70 cm
Trédici Torri Sfortunate Cottbus Süd Ek, revalorization of military areas, 1996, ink on paper 100x70 cm



Austeria, zajazd, 1990, akryl 100x100 cm
Austeria Inn, 1990, acrylic painting 100x100 cm



3. Warsztaty Design Workshops



Aleksandra Głuchowska

Niemiecki architekt Zvi Hecker mawia: „*I Draw Because I have to Think.*”² Co uzupełnia: sposób myślenia architekta jest jego oczami. Ten wielki architekt używa rysunków jako narzędzia do projektowania. Są to rysunki odręczne, rzadko z niezobowiązującym użyciem linijki, szkice, obrazy malowane. Różnorodność technik jest zadziwiająca, jedne rysunki przypominają dociekania Leonarda da Vinci, inne – wyglądają jak „automatyczne” rysunki konferencyjne, jeszcze inne to barwne obrazy pozwalające je przyporządkować do niefiguratywnego, ekspresjonistycznego malarstwa abstrakcyjnego. Wyglądają na spontaniczny zapis myśli, zapis który podsuwa „dalszy ciąg opowiadania” znów zapisanego, by odczytać go na nowo. Artyści i krytycy sztuki zastanawiają się nad kształtem zapisu projektów, trwają dyskusje czy projekt jest równy wybudowanemu budynkowi i czy rysunek to już architektura. Przez lata architektura stała się tematem obrazów niosących nowe możliwości dla projektantów, powstały nowe narzędzia w postaci komputerów generujące obrazy czasem niemożliwe do odróżnienia od rzeczywistości. Projekty podobnie jak wiersze stają się „...często zapisami snów i kłębiących się wizji...”³ i podobnie jak wiersze są publikowane, i mogą być oglądane i dyskutowane przed ostatecznym powstaniem budynku, bywa też ze obywają się bez niego. Architekci rysując starają się zerwać z ornamentem i zdobieniem, dzieła stają się syntetyczne. Może jest to wpływ samego zapisu, szkicu. Jerzy Żuławski teoretyk *Młodej Polski* pisał: „cała różnica duszy i mózgu jest różnicą syntezy i analizy...Wszelka synteza natomiast jest twórczością i na odwrót: wszelka twórczość na syntetyzowaniu polega...”⁴. Można odczytać tekst jako opis tendencji występujących w sztukach współczesnych. Dążenie do niepowtarzalności prowadzi architekturę współczesną do zerwania z modernistycznym pojmowaniem funkcji. Jeżeli nie możemy zdobyć inwestora (Abraxas?) stwórzmy architekturę rysowaną. Jeżeli już jest zleceniodawca, architekt dostosowuje „styl” budowlany do tematu dzieła. Ale nie jest to już pojmowane jak w XIX wieku. Nie ma już monumentalnych kościołów czy pałaców możnych władców. Frank O. Gehry stworzył w Bilbao muzeum, które przez swoją formę katastrofy okrętowej nie nadaje się na budynek mieszkalny. Projekt konkursowy na koncepcję klubu *Peak*

Hong-Kong został zapisany w ekspresyjnych obrazach i okazał się zapisem samym dla siebie; jego części były publikowane, podziwiane, nagradzane ale stały się niemożliwe do zrealizowania. Sztuki plastyczne i architektura w końcu zaczynają się przenikać. Obrazy stają się architekturą a architektura zamienia się w malarstwo, nowa sztuka „unika symbolicznego pojmowania rzeczy, a przedstawia sam symbol, jako najprostszą rzecz samą w sobie. Pojawia się nowa kategoria estetyczna (...) Obrazy Bortnyika nie są już obrazami w akademickim tego słowa znaczeniu. To jest obrazoarchitektura”⁵. I taka „obrazoarchitektura” może stać się celem samym w sobie. Przecież kategoria architektury niezbudowanej nie jest nowością. Wielu twórców z początku XX wieku zaczynało swoją przygodę właśnie z architekturą rysowaną. Hans Scharoun czy Bruno Taut przelewali swe myśli na papier zanim udało im się coś zbudować. Hermann Finsterlin jest nazywany architektem mimo, że nie udało mu się niczego wybudować, ani nie studiował architektury. Pozostawił po sobie spuściznę wpływającą na kolejne pokolenia i stającą się przyczynkiem do powstania nowych stylów. *Steinhous* Günthera Domeniga – jeden z monumentów współczesnej architektury zanim zmienił świat sztuki przez lata istniał tylko jako rzecz zamknięta w szkicach i rysunkach autora.

I tu dochodzimy do twierdzenia, że nie każda architektura pokazywana w szkicach i rysunkach musi zamienić się na projekt budowlany by istnieć. Dowodem tego mogą być warsztaty, które odbyły się dla słuchaczy Studiów Doktoranckich Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej pod nazwą *Architektura Betonowa*. Ich celem było zaprojektowanie – z użyciem technologii betonu – tronu czarownika Abraxasa (tego od zaklęcia – abrakadabra). Należało zastosować elementy szalunku płaskiego (deski, sklejkę) oraz nie więcej niż 0.5 m³ betonu. Konstrukcja mogła być zbrojona. Uczestnicy mieli przedstawić swoje projekty w formie malowanej lub rysowanej planszy formatu 70x50 cm, w sposób dowolny ale jednoznacznie tłumaczący koncepcję. I tak powstała architektura rozumiana i oglądana przez pryzmat zapisów – rysunków młodych architektów. Autorzy podeszli do tematu różnorodnie ale śmiertelnie poważnie, tak pod względem projektowym jak i techniki wykonania. Narodziły się projekty monumentalne, tematem było przecież siedzenie wład-

cy czarnej magii. Ale pojawia się w nich pewien na szczęście pewien żartobliwy duch futuryzmu. „Takie pojęcia, jak monumentalizm, statyczność, masywność zamieniliśmy na zwiewność, dynamizm, ulotność, praktyczność”⁶. Wszystkie prace możemy odbierać jak wykute niż wylane w szalunku. Sposób przedstawienia rysunków przedstawione dopełnia koncepcji i podkreśla dynamizm formy. Formy można uznać za piękne, za praktyczne na pewno nie. Sposób przedstawienia jest czasem szkicowy, czasem będący wyrazem projektu koncepcyjnego, czasem wręcz formą projektu technicznego.

Jednym z celów warsztatów było przedstawienie betonu jako materiału rzeźbiarskiego i łatwego do kształtowania. Myślenia o takim materiale nie jako o materiale konstrukcyjnym otynkowanych ścian ale o prawdziwym „nowym” kamieniu. Prace uczestników pokazały z jaką łatwością może stać się beton materiałem wyrażającym poetyckość materii i z jaką łatwością zwykłe krzesło (fotel) zamieniło się w element rzeźbiarski lub może nawet w pomnik.

Mimo autorskiego kształtu projektów, ich twórcy nie odżegnywali się do powinowactwa ze sztuką Erwina Heericha z jego rzeźbami i architekturą *Museumsinsel Hombroich*, Carla Scarpy z grobowcem rodziny Brion, czy kryształowym (ale przecież betonowym) projektem Waltera Gropiusa z roku 1921 – *Denkmal der Märzgefallenen (Pomnik ofiar puczu Kappa)*. Nie są to jednak kopie prac poprzedników ale tylko subtelne cytaty, związane z myślami i przeczuciami autorów projektów. „Wszystkie te zapisy należy odczytywać jako rejestr doświadczeń projektującego architekta i traktować jako archiwum wiedzy” (M. Misiągiewicz). Stały się one wyrazem przekazu myśli na temat sztuki i stworzyły projekty już architektoniczne.

Warsztaty udowodniły, że między architekturą a sztuką rzeźbiarską jest niewielka odległość. Wszyscy uczestnicy mogą zaświadczyć, że obecny w ostatnim dniu podczas prezentacji prac Czarownik Abraxas potwierdził, że odnalazł w zapisach projektów architekturę, oraz wszystkie prace spełniły jego oczekiwania.

1. Warsztaty Projektowe 1. – *Architektura Betonowa* dla studentów Studiów Doktoranckich WA PK 2012 r., pod kierunkiem prof. dr hab. inż. arch. Dariusz Kozłowski, prowadzący grupy dr inż. arch. Marcin Charciarek, dr inż. arch. Tomasz Kozłowski.

2. *Zvi Hecker Sketches*, Edited and with an essey by Andres Lepik, Book design and textes by Zvi Hecker, Ostfildern 2012.

3. *Słownik terminów literackich*, pod redakcją J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 115.

4. Cyt. za Anna Grabowska *Sztuka „Młodej Polski”* część II *Ekspresjonizm*, 1973, s.5.

5. J. Brendel, *Od materii do architektury*, [w:] *Co robić po kubizmie?*, pod redakcją J. Malinowskiego, Kraków 1984, s. 116.

6. Antonio Sant'Elia, *L'architettura futurista*, „Lacerba”, July 1914, za: Lampugnani, V. M., *Architecture of the 20Th century in drawings. Utopia and reality*. New York 1982.

The German architect Zvi Hecker often says, “*I draw because I have to think*”². He adds that an architect’s ways of thinking are his eyes. This great architect uses drawings as a tool for designing. These are freehand drawings, at times with a casual application of a ruler, sketches, painted images. The diversity of his techniques is astonishing – some drawings resemble Leonardo da Vinci’s investigations, some look like “automatic” conference drawings, others are colourful pictures attributed to nonfigurative, expressionistic abstract painting. They appear as a spontaneous record of thoughts which suggests “continuation of a story” rerecorded in order to be interpreted anew. Artists and art critics ponder upon the shape of a record of designs and discuss if a given design equals a realized building and if a drawing is architecture already. For years, architecture has been the theme of paintings which bring new opportunities to designers; there are new tools in the form of computers which generate images that cannot be distinguished from reality. Just like poems, designs frequently become “...records of dreams and whirling visions...”³, they are published, can be examined and discussed before the final implementation of a building; sometimes they can do without it. While drawing, architects try to abandon ornamentation and decoration so their works get synthetical. Perhaps it is the influence of the record, the sketch itself. Jerzy Żuławski, a theoretician of Polish belle époque, wrote, “the entire difference between the soul and the brain is the difference between synthesis and analysis... Any synthesis is creation at once and vice versa: any creation consists in synthesizing ...”⁴. A text may be interpreted as a description of tendencies found in contemporary arts. Aiming at uniqueness leads contemporary architecture towards the abandonment of the modernistic comprehension of the function. If we cannot find an investor (Abraxas?), let us create drawn architecture. If a client is already here, an architect adjusts the “style” of his object to the theme of the work. However, it is not understood in the nineteenth century fashion. There are not monumental churches or magnates’ palaces anymore. In Bilbao, Frank O. Gehry designed a museum which cannot act as a residential building because of its shipwrecked form. The competition design for a concept of the Peak Hong Kong Club

was recorded in expressive pictures and turned out to be a record in itself; its parts were published, admired and awarded but unrealizable. Arts and architecture eventually begin to intermingle. Pictures become architecture, while architecture turns into painting; new art “avoids symbolical comprehension of things – it presents a symbol as the simplest thing in itself. A new aesthetical category appears (...) Sándor Bortnyik’s pictures are not paintings in the academic sense of the word. It is “*imago architecture*”⁵. Such “*imago architecture*” may become the purpose in itself. Anyway, the category of unbuilt architecture is not a novelty. In the early twentieth century, numerous authors began their adventure with drawn architecture. Hans Scharoun or Bruno Taut transferred their ideas onto paper before they were able to build something. Hermann Finsterlin is called an architect even though he did not study architecture and he did not manage to build anything. He left a legacy which influenced generations and contributed to the formation of new styles. Günther Domenig’s *Steinhaus* – one of the monuments of contemporary architecture – had only existed as a thing enclosed in the author’s sketches and drawings for years before it changed the world of art.

Now we are reaching for the statement that not every architecture shown in sketches and drawings must turn into a building design in order to exist. This can be proved by workshops entitled *Concrete Architecture* organized for the Ph.D. students of the Faculty of Architecture, Cracow University of Technology. Their objective was to design a throne for Abraxas (the shaman associated with the word *abracadabra*) with the applied technology of concrete. The participants were told to use elements of flat shuttering (planks, plywood) and not more than 0.5 m³ of concrete. The construction could be reinforced. The Ph.D. students were expected to present their designs freely in a painted or drawn form on a 70x50 cm chart explaining the concept in an unambiguous manner. The resulting architecture was understood and examined through the prism of records – young architects’ drawings. The authors approached this theme in various ways but were deadly serious with respect to the design as well as the technique. They produced monumental designs related to black magic. Fortunately, the humorous spirit of futurism can be fo-

und here and there. "We swapped such notions as monumentality, stability or massiveness for airiness, dynamism, fleetingness and practicality"⁶. All the works can be perceived as sculpted rather than cast in the shuttering. The manner of presenting drawings completes the concept and emphasizes the dynamism of the form. The forms can be regarded as beautiful but certainly not as practical. The way of representing is sometimes sketchy, sometimes it expresses the conceptual design, sometimes it is rather a form of technical design.

One of the objectives of these workshops was to present concrete as an easily shaped sculptural material. To think about it not as a constructional material for plastered walls but as genuine "new" stone. The participants' works showed how easily concrete can become a material which expresses the poesy of matter and how easily an ordinary chair (armchair) turned into a sculptural element or even a monument.

In spite of the authorial shape of their designs, the authors did not distance themselves from relations to Erwin Heerich's art with his sculptures and the architecture of *Museumsinsel Hombroich*, Carl Scarpa with the Brion family's tomb or Walter Gropius' crystal (yet concrete) design of *Denkmal der Märzgefallenen (Monument to the casualties of Kapp's putsch, 1921)*. These are not, however, copies of the predecessors' works but subtle quotes related to the designers' thoughts and premonitions. "All these records should be interpreted as a register of a designing architect's experiences and treated as an archive of knowledge" (Maria Misiągiewicz). They have become an expression of the transfer of ideas on art creating architectural designs.

The workshops prove that there is a thin line between architecture and sculptural art. All the participants may confirm that Abraxas, who was present on the last day of presentations, found architecture in the records of their designs and that all their works met his expectations.

1. Design Workshops 1. – *Concrete Architecture* for Ph.D. students, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology, supervisor: Dariusz Kozłowski, Prof. D.Sc. Ph.D. Arch., group supervisors: Marcin Charciarek, Ph.D. Arch., Tomasz Kozłowski, Ph.D. Arch.

2. *Zvi Hecker Sketches*, Edited and with an essay by Andres Lepik, Book design and texts by Zvi Hecker, Ostfildern 2012

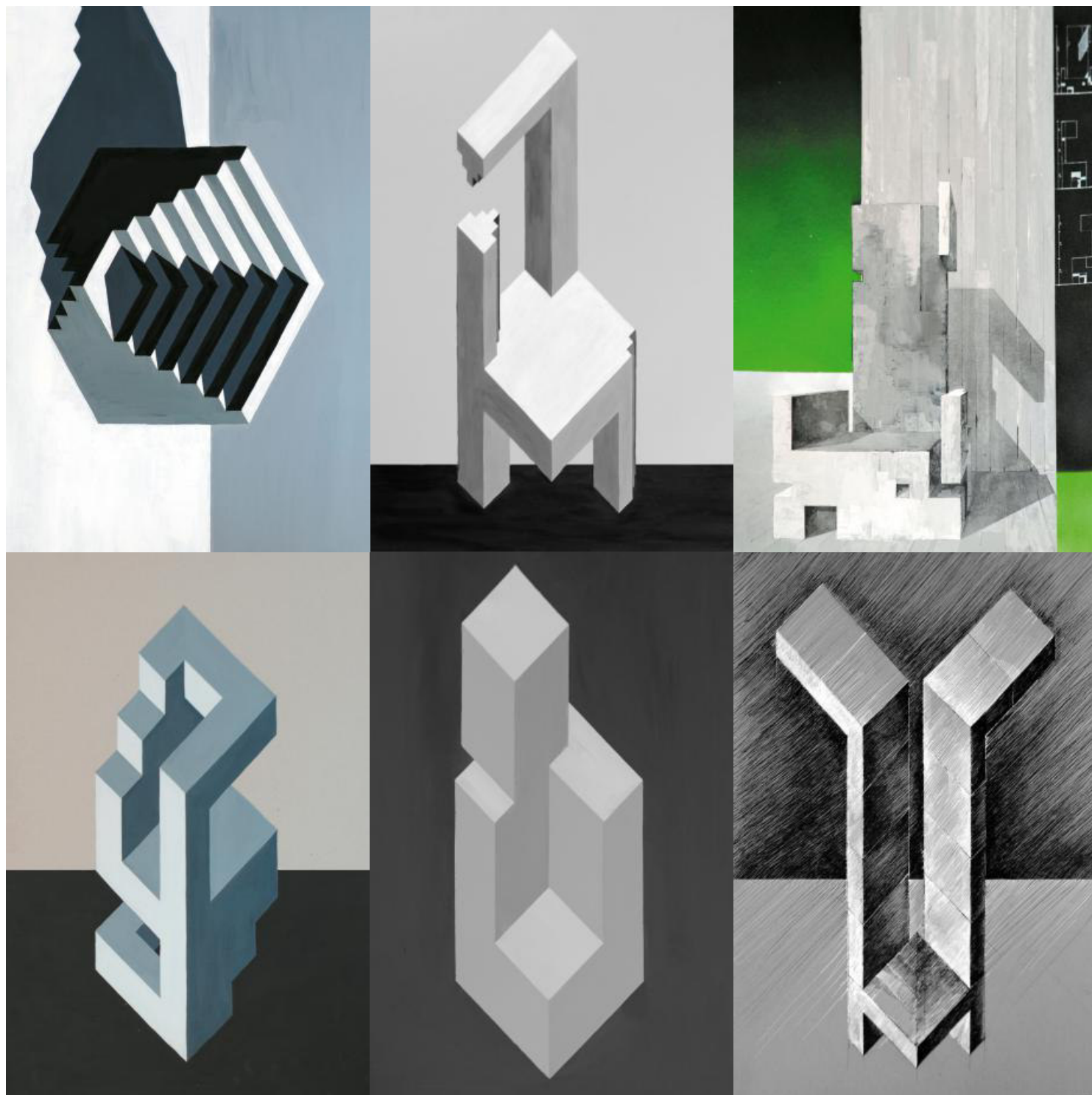
3. *Słownik terminów literackich*, edited by J. Sławiński, Wrocław

1988, p. 115

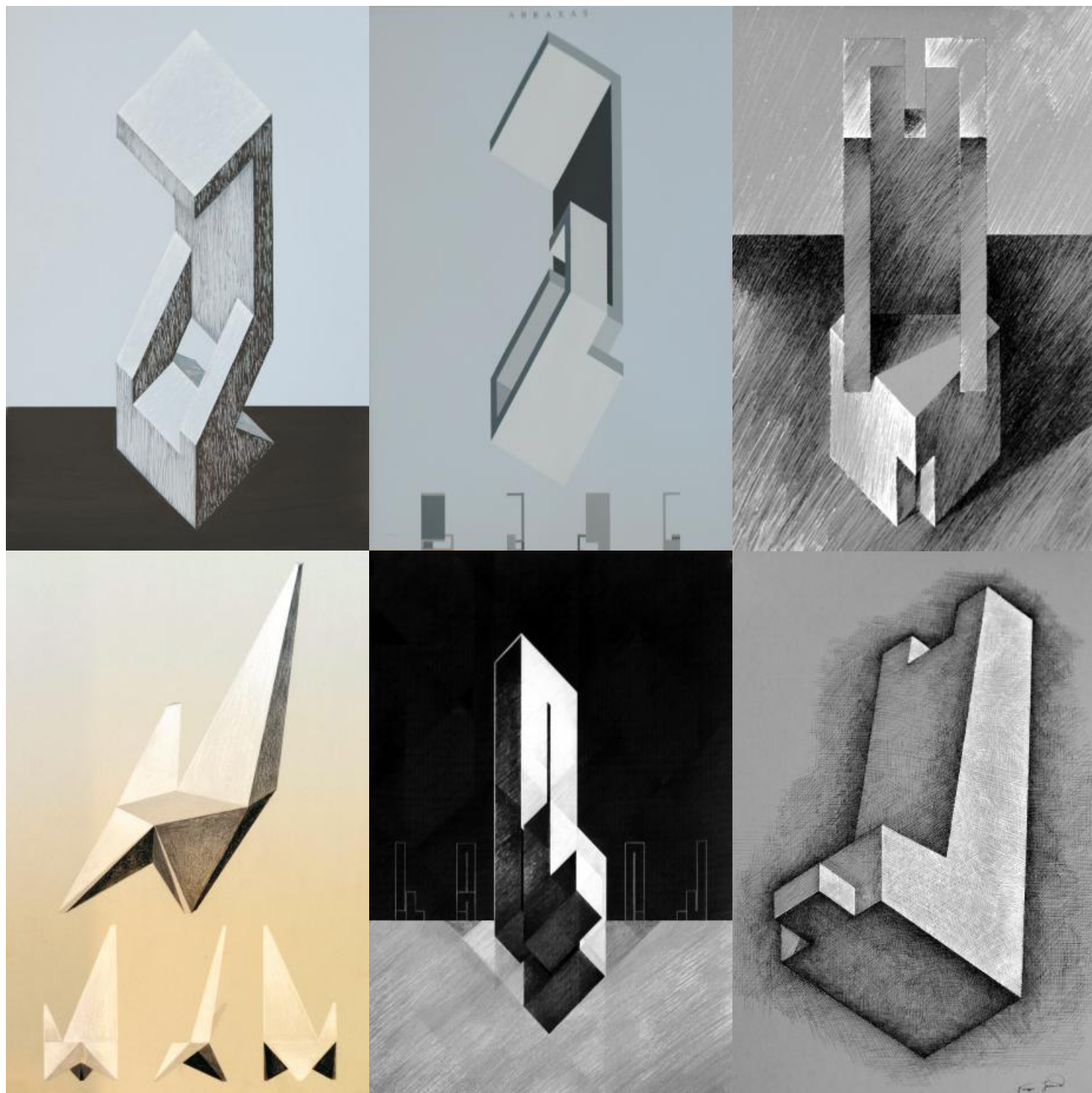
4. Quote after Anna Grabowska, *Sztuka "Młodej Polski"* część II *Ekspresjonizm*, 1973, p. 5

5. J. Brendel, *Od materii do architektury*, [in:] *Co robić po kubiźmie?*, edited by J. Malinowski, Krakow 1984, p. 116

6. Antonio Sant'Elia, *L'architettura futurista*, "Lacerba", July 1914, after: Lampugnani, V.M., *Architecture of the 20th century in drawings. Utopia and reality*, New York 1982



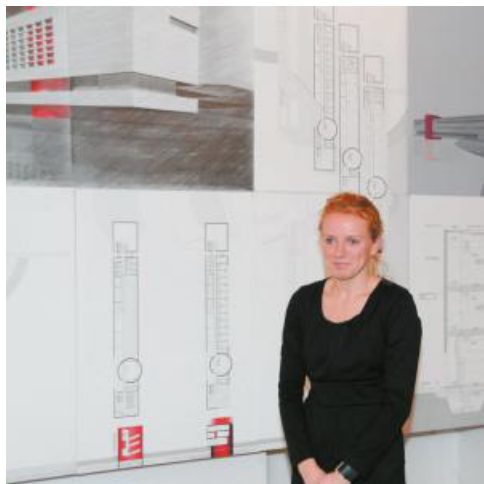
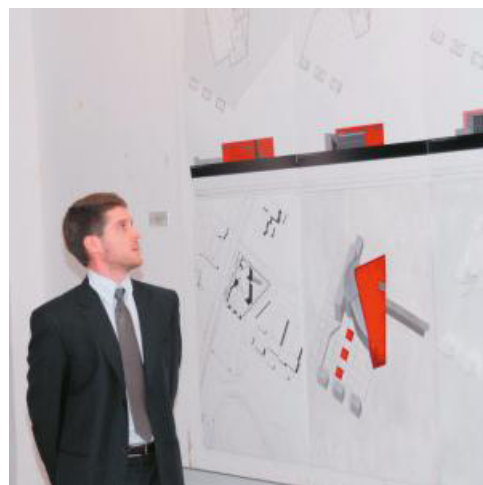
Maria Kmieć, Wojciech Sumlet
Jakub Mrozowski, Barbara Ostrowska, Łukasz Maurer

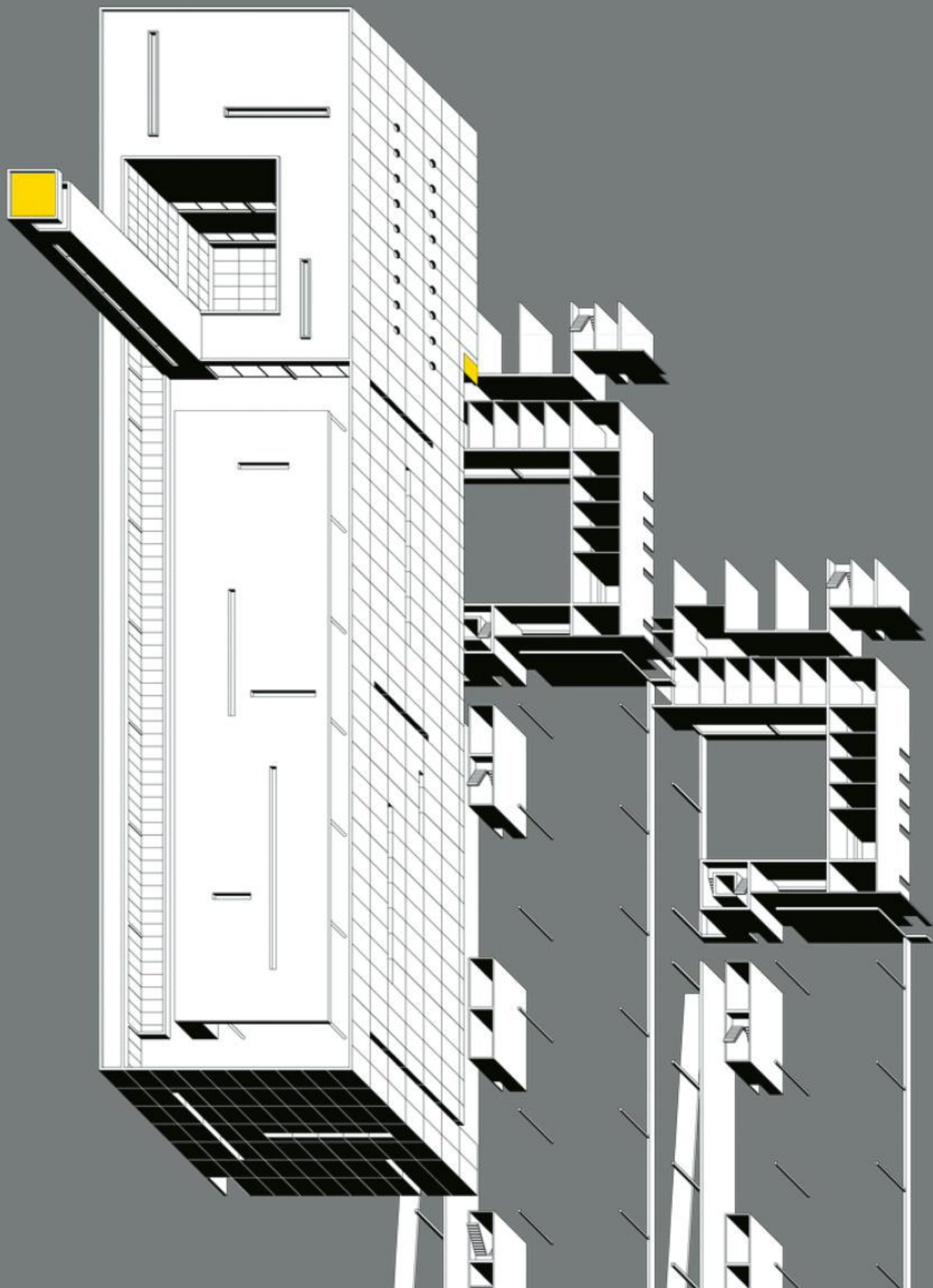


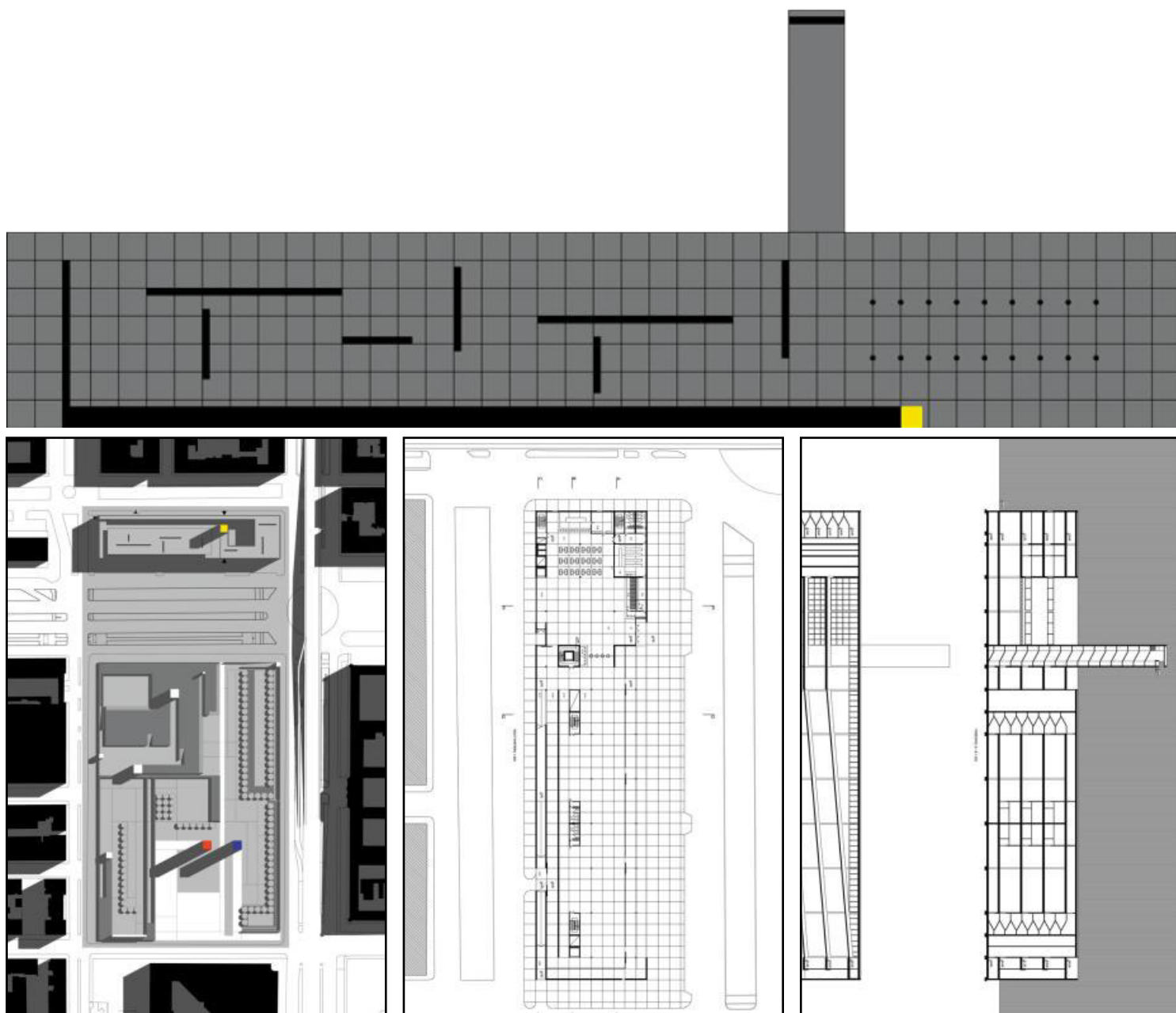
Anna Macek, Aleksander Gruszka, Anna Maurer
Agnieszka Fitta, Mateusz Gierszon, Kacper Janicki

4. Dyplomy Diplomas



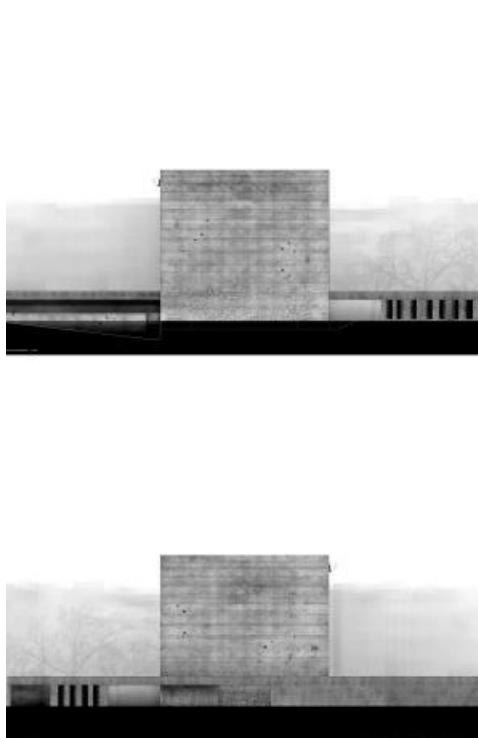
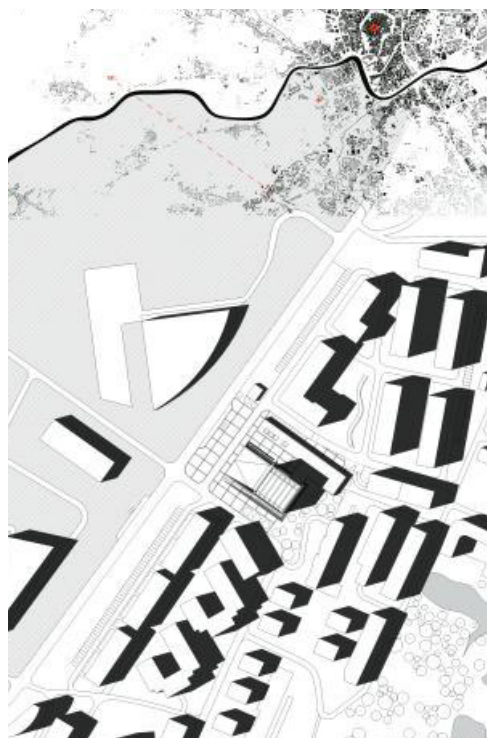
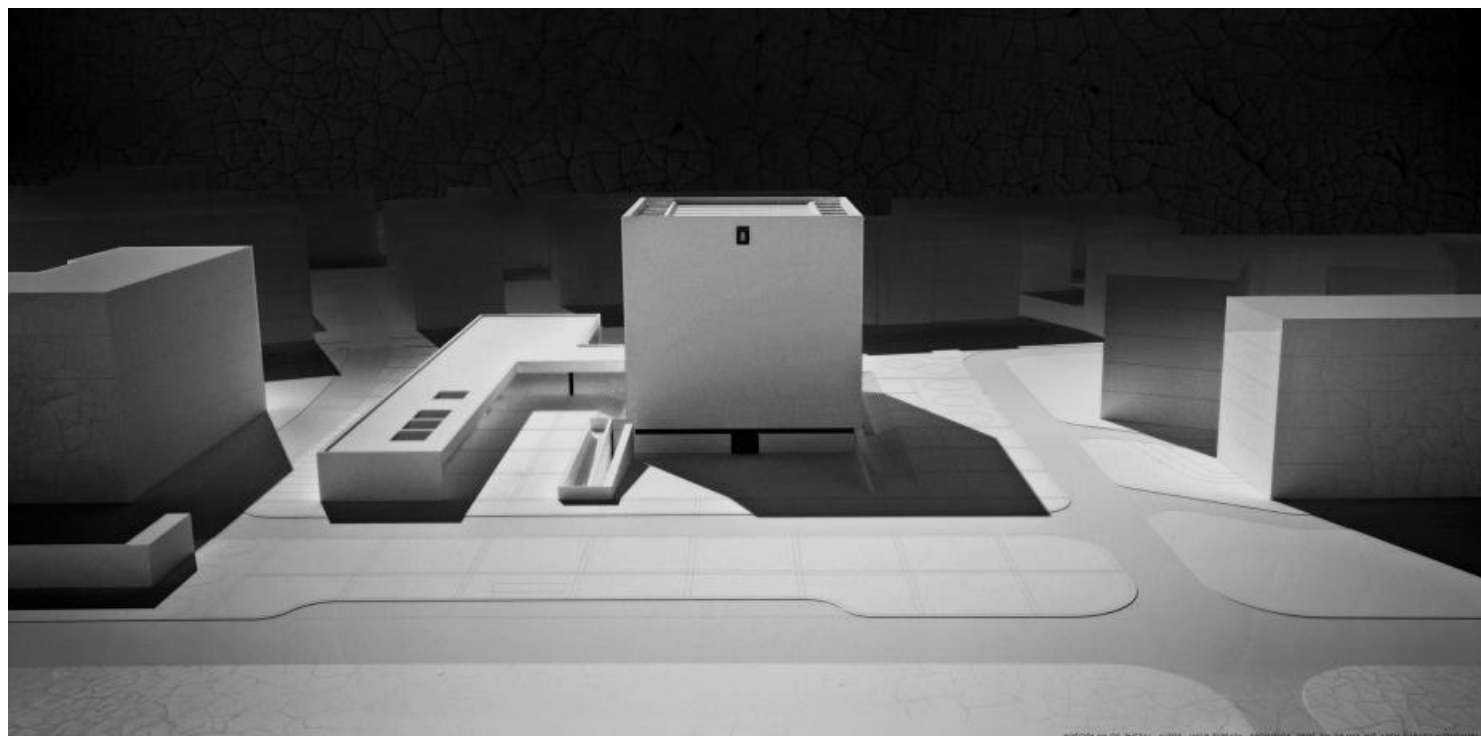






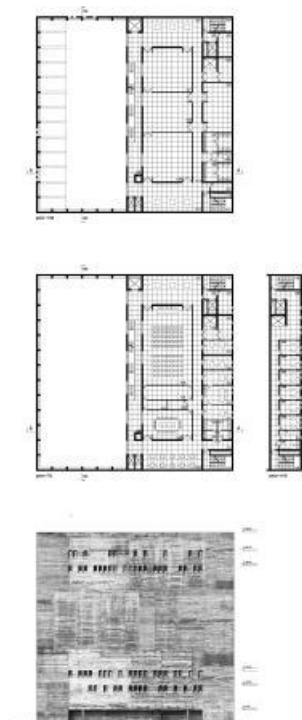
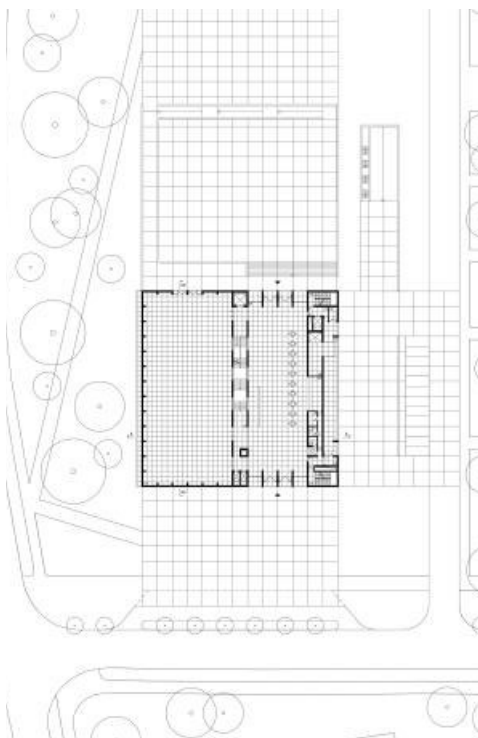
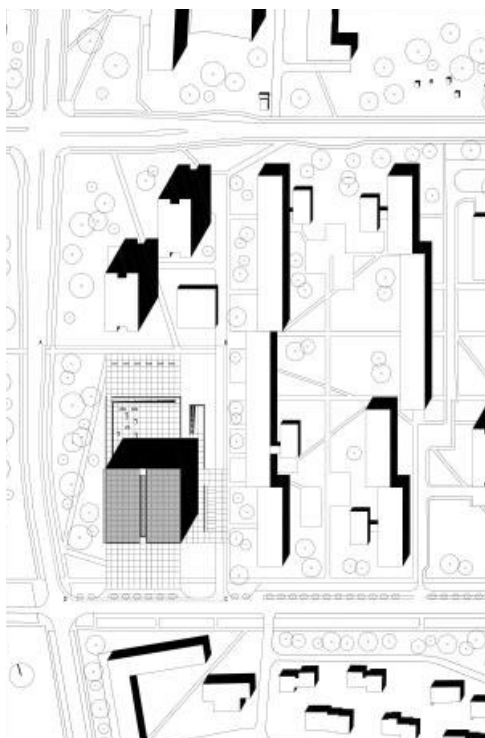
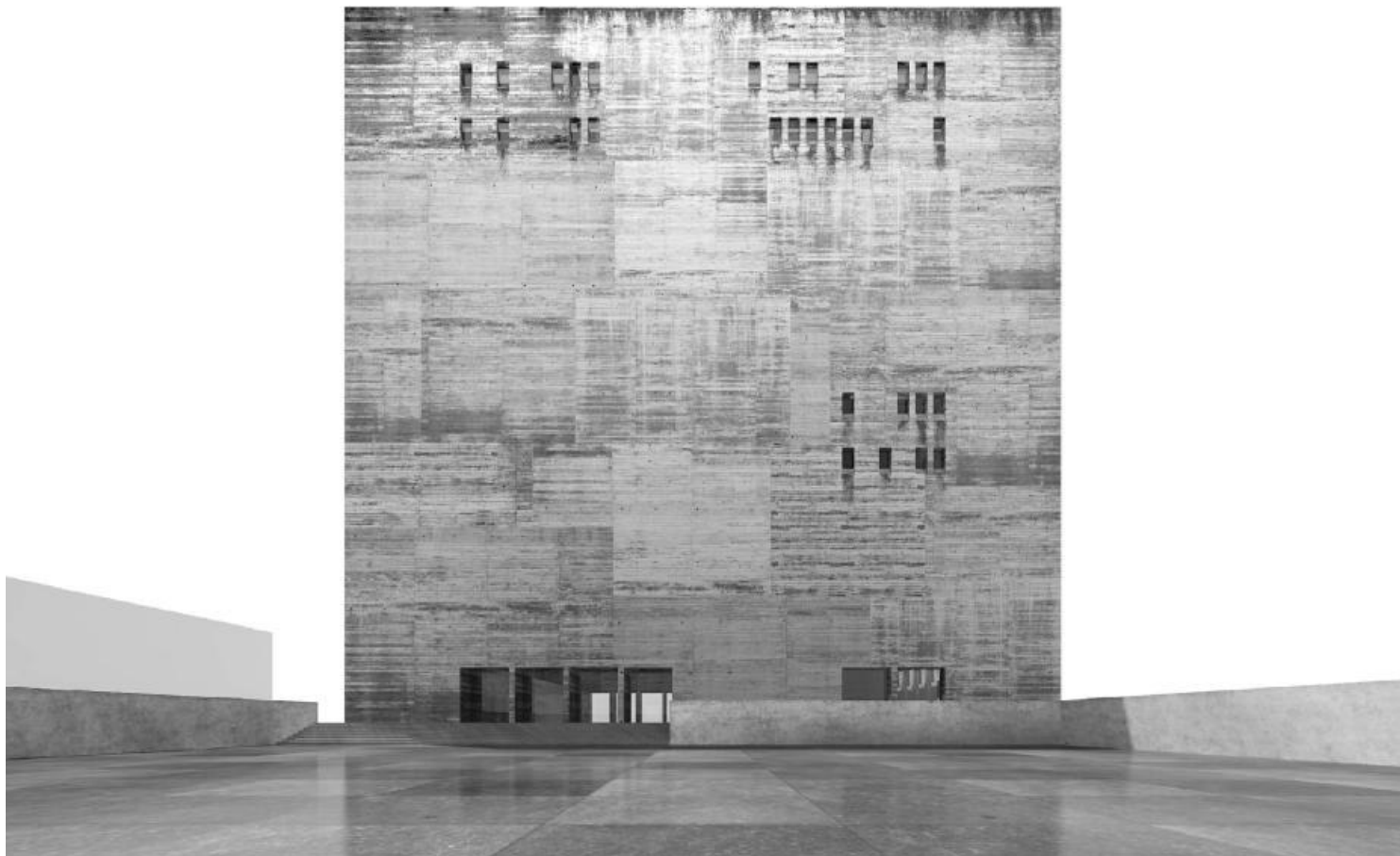
Piotr Wroczek, *Muzeum Fiata w Turynie*, 2006/2007
The FIAT Museum in Turin, 2006/2007





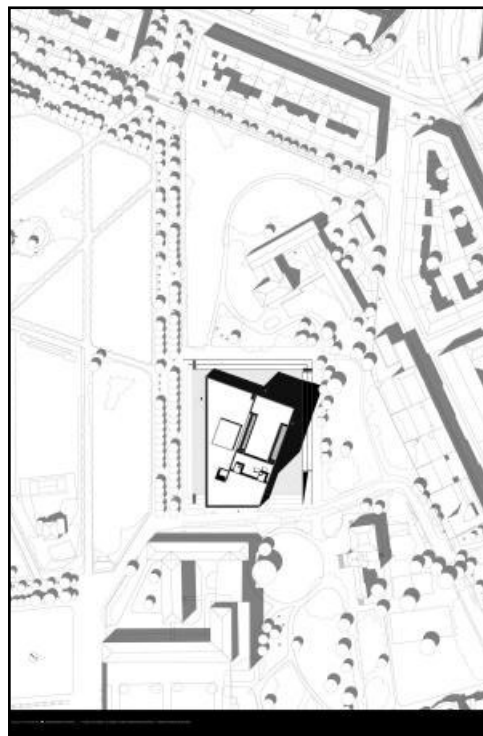
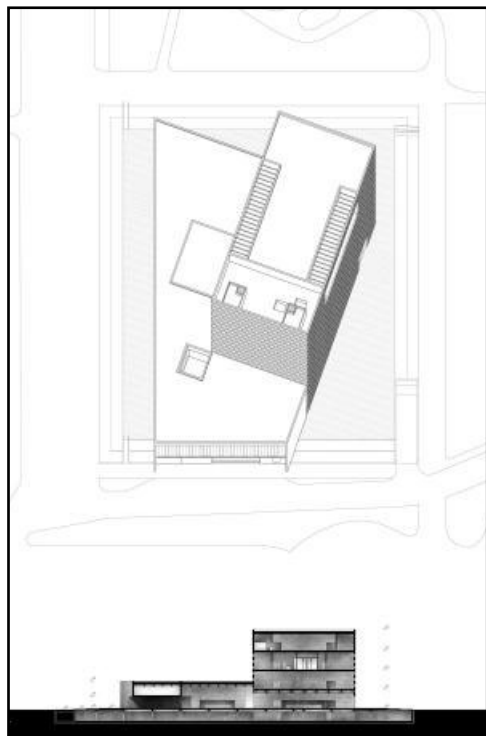
Jakub Turbasa, *Kościół na os. Ruczaj w Krakowie*, 2008/2009
The Church in Ruczaj Housing Estate in Cracow, 2008/2009





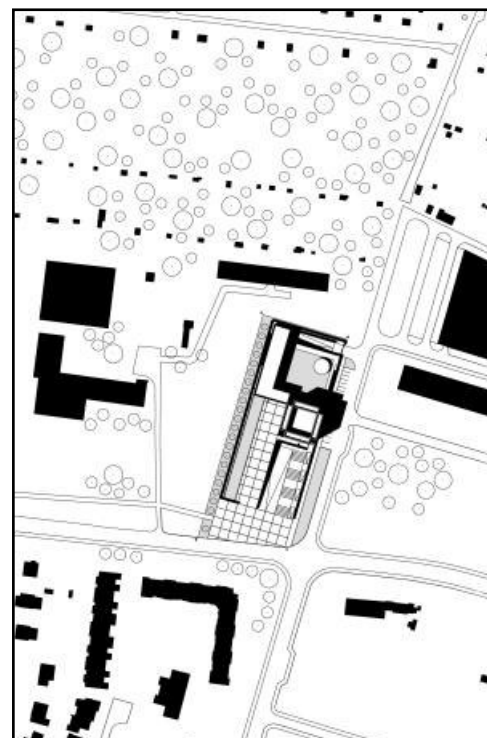
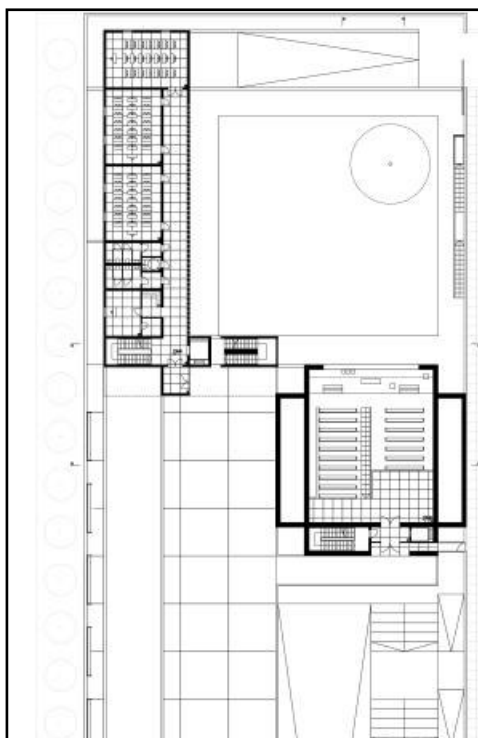
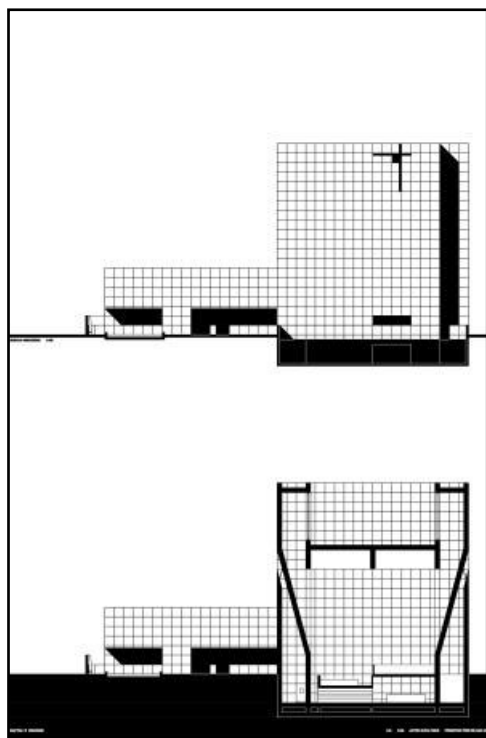
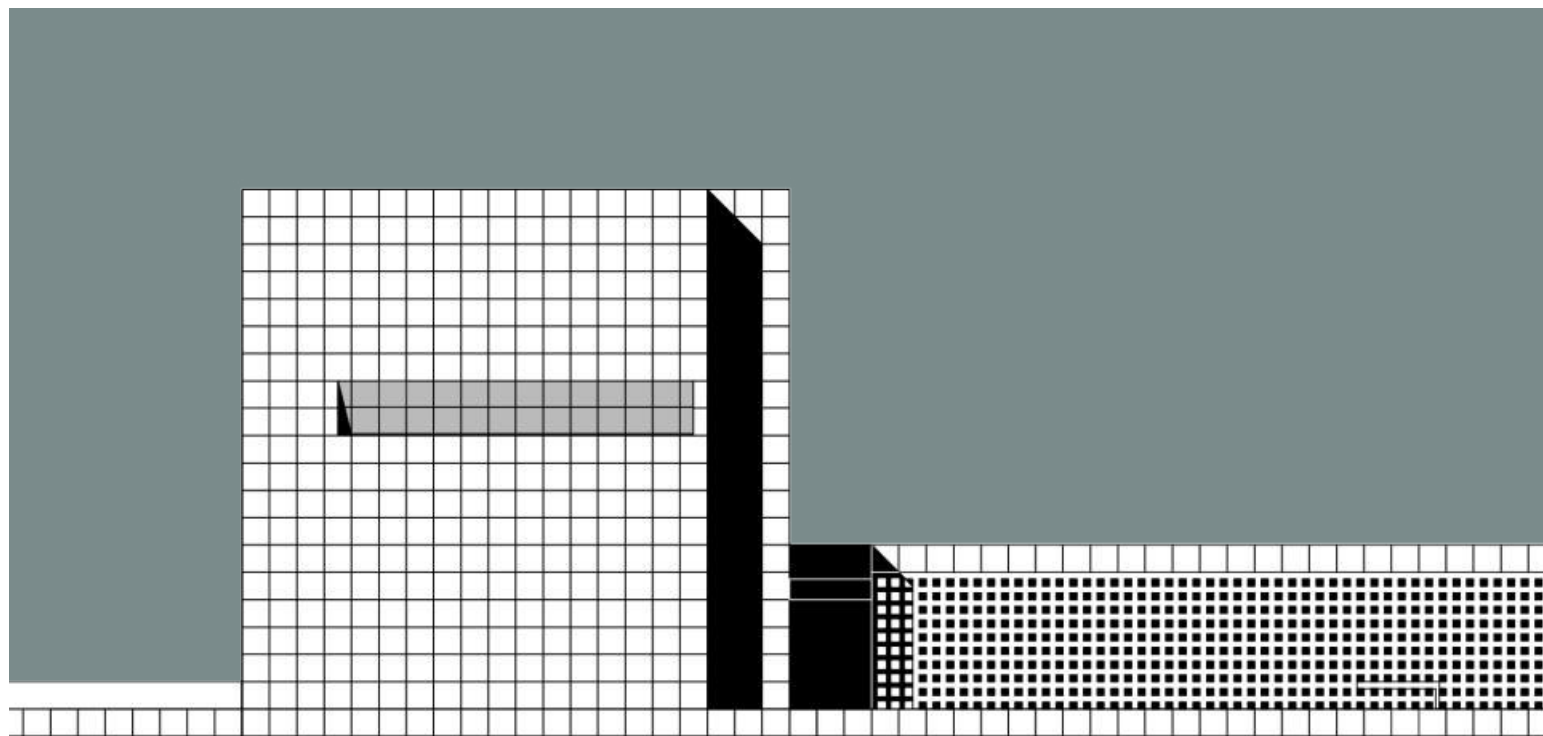
Antoni Banaś, Muzeum Techniki w Krakowie, 2009/2010
 Museum of Technology in Cracow, 2009/2010





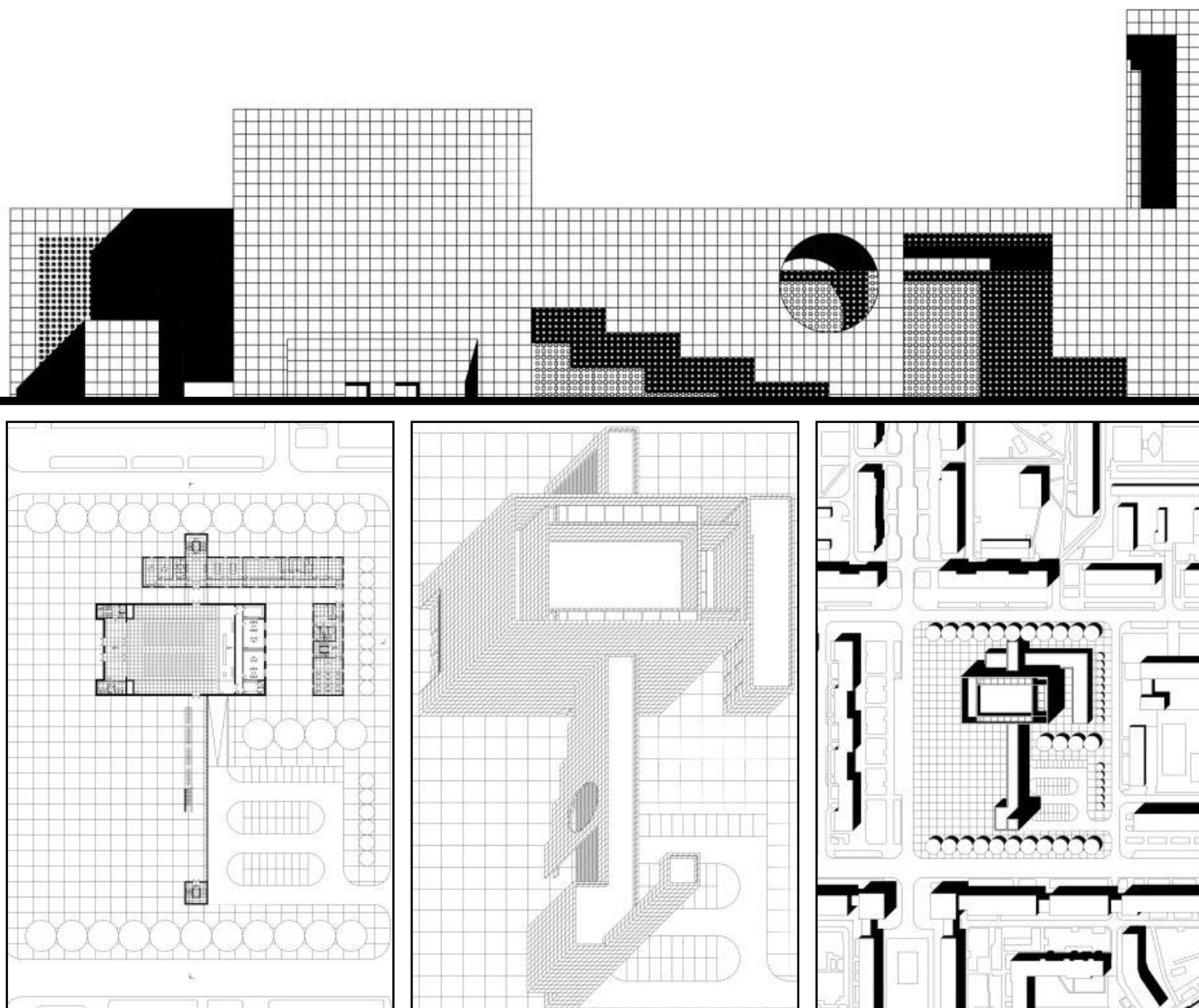
Tomasz Janiec, *Centrum muzyki w Wiedniu*, 2009/2010
The Music Centre in Vienna, 2009/2010





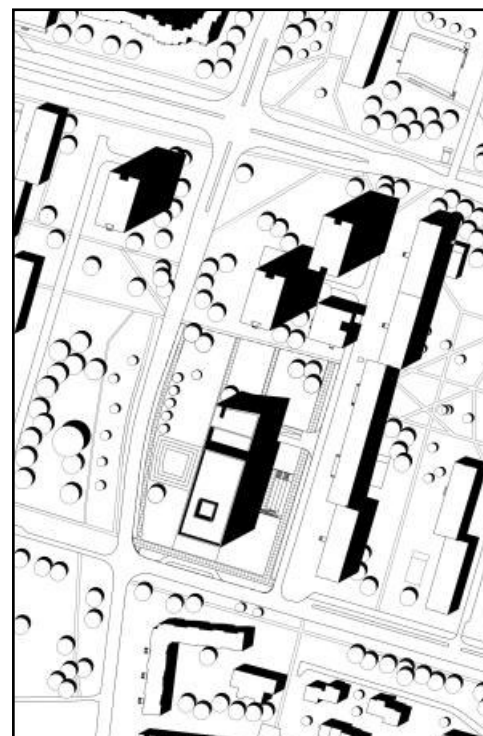
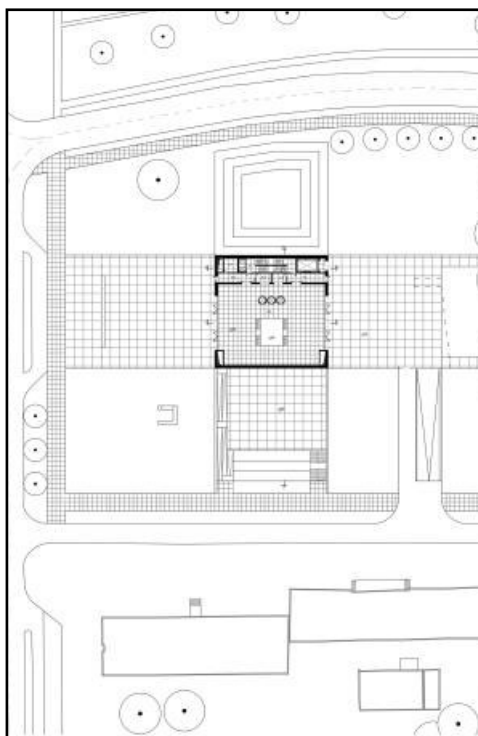
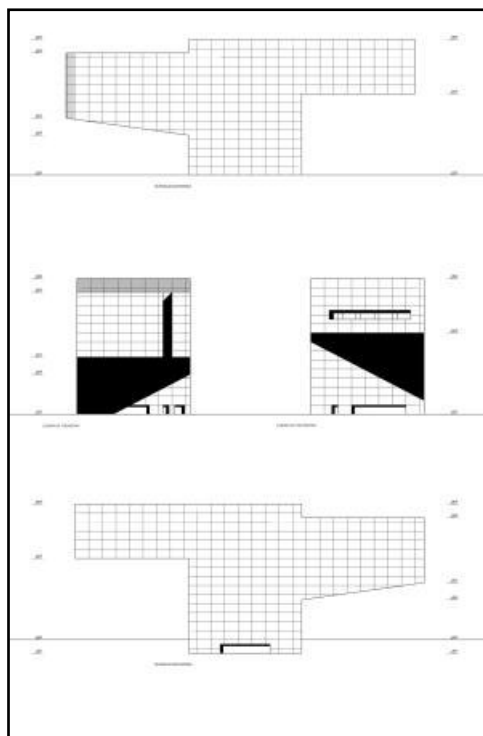
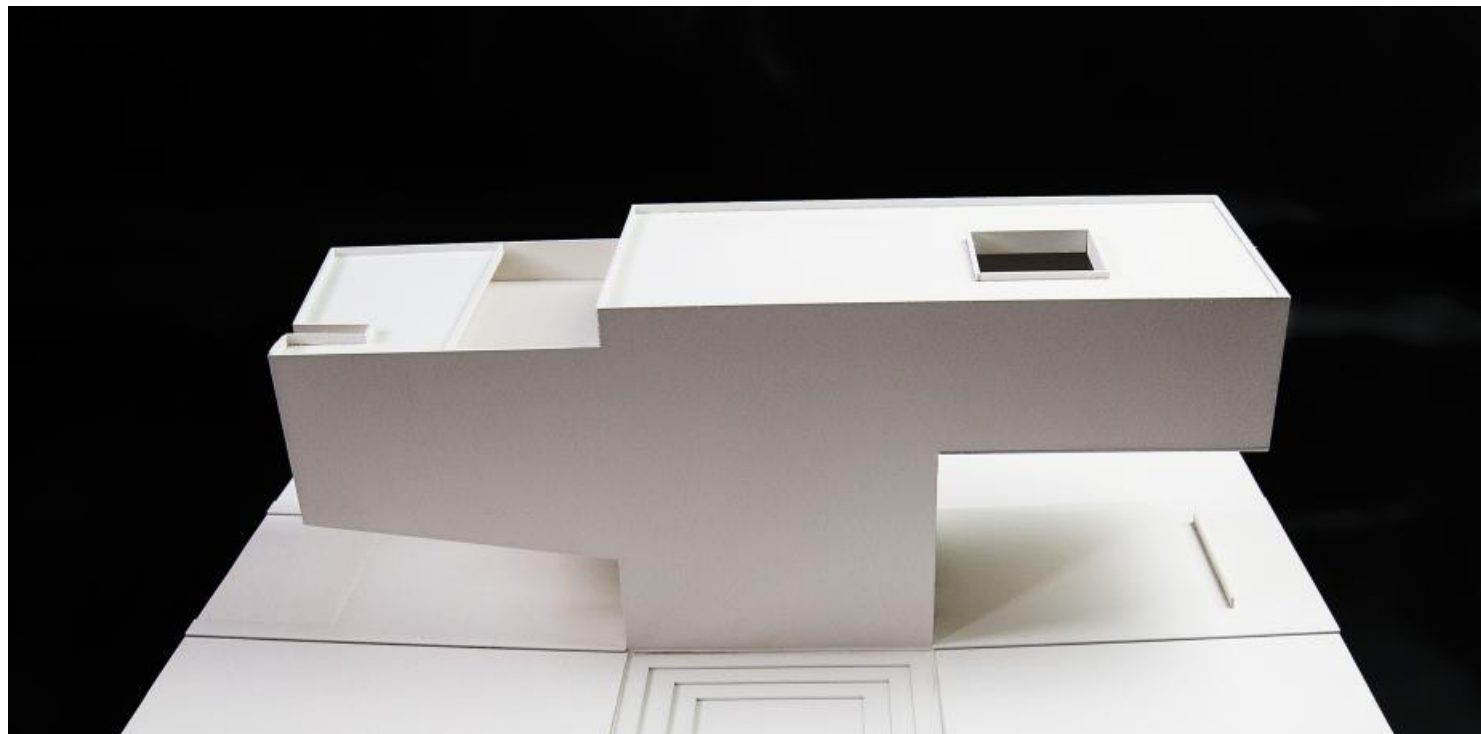
Rafał Piniaż, *Świątynia w Krakowie*, 2011/2012
A Temple in Cracow, 2011/2012





Magdalena Garbaciak, *Świątynia w Nowej Hucie*, 2012/2013
A Temple in Nowa Huta, 2012/2013





Justyna Piecha, *Teatr studencki w Krakowie*, 2012/2013
The Student Theatre in Cracow, 2012/2013

5. Archiwum Archives

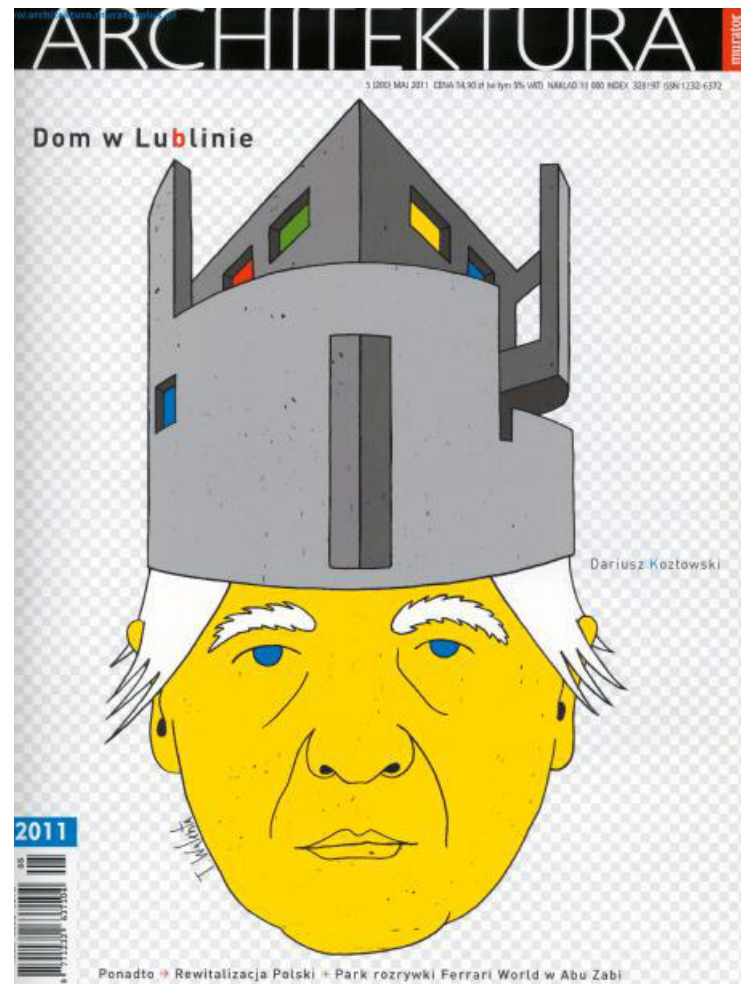




2000



2011



1994



2006

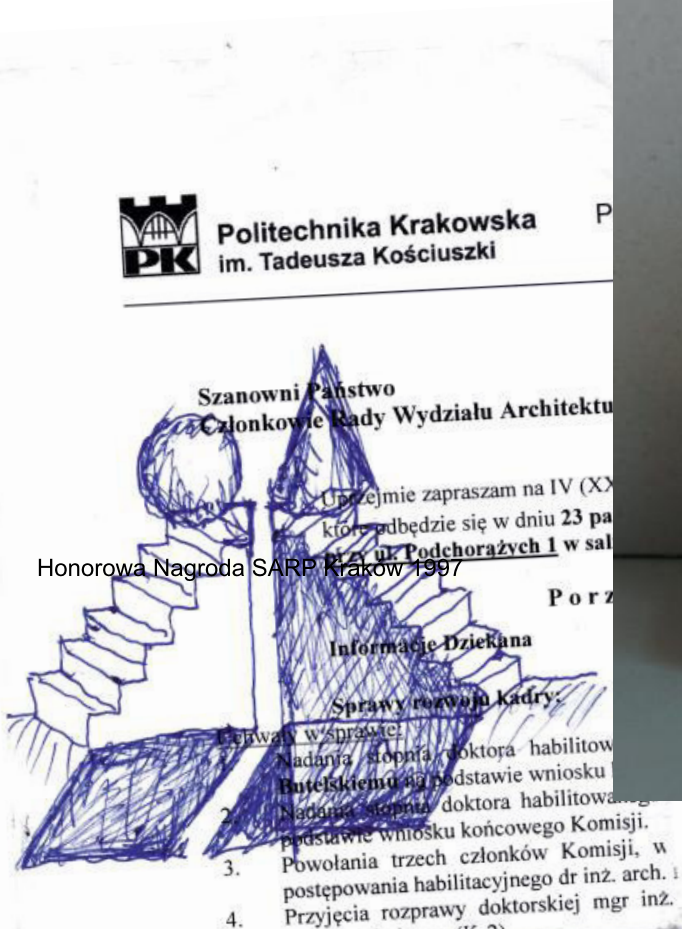


Warsztaty Projektowe – *Natura betonu* Kraków 2006
WA PK/ Akademia Sztuk Pięknych, Polski Cement Sp. z o.o

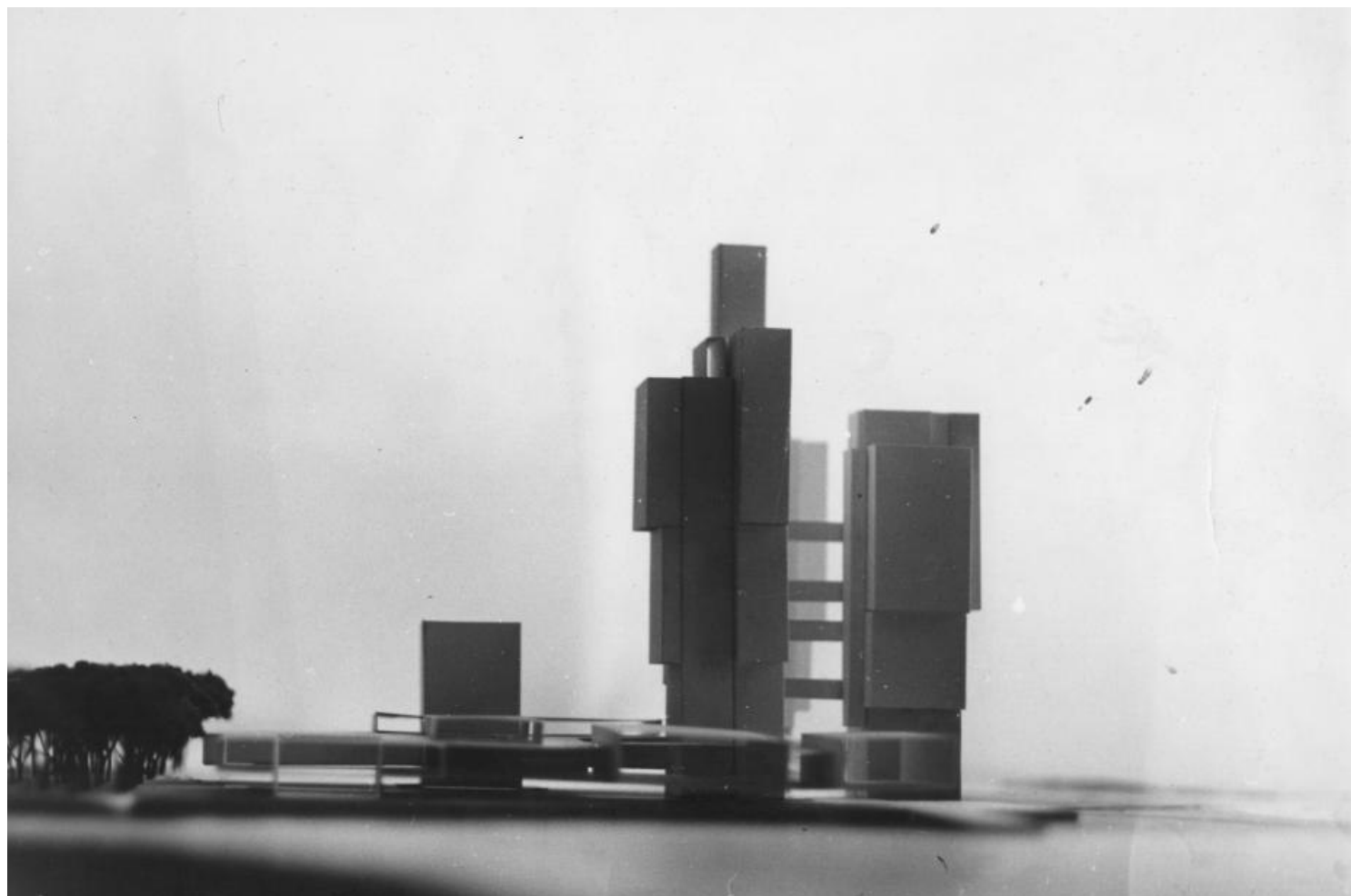
1997



2012



Nagroda Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za całokształt dorobku dla DK



1969
Architektura 11/69

Projekt konkursowy

Jedna z trzech prac, nadesłanych z Polski, które weszły do trzeciej rundy konkursu.

Autorzy: architekci

Gerard Dürschke — SARP, Kraków

Tadeusz Gawłowski — SARP, Kraków

Dariusz Kozłowski — SARP, Kraków

Andrzej Wojda — SARP, Kraków

Z wypowiedzi autorów:

„...Do podstawowych tez projektu należy uzyskanie:

- charakterystycznego — indywidualnego uformowania nadającego się na symbol miasta,
- kontrastu z płaską zabudową Amsterdamu dla wyróżnienia obiektu i stworzenia elementu urbanistycznego, ułatwiającego orientację i poruszanie się w mieście,
- możliwie dużej elastyczności użytkowej.

Dla realizacji postawionych tez podzielono program na funkcje, które nadają się do piętrzenia w budynku wielokondygnacyjnym, oraz na takie, które do tego się nie nadają. Z tego powodu bryła budynku składa się z części wysokiej i części płaskiej. Aby uzyskać dużą elastyczność użytkowej części wysokiej, wydzielono plany komunikacyjne w oddzielny element, najwyższy w całym układzie. Cała kilka kondygnacji jest on połączony napowietrznymi korytarzami z trzema budynkami biurowymi. Całość tworzy rzeźbiarską wieloplanową grupę budynków...”

