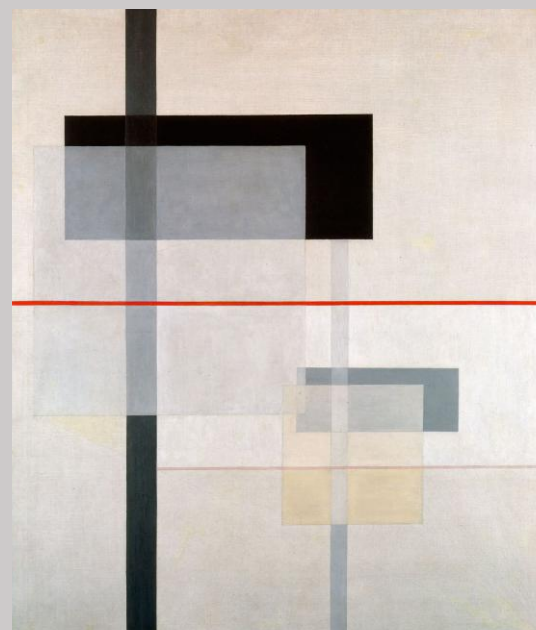
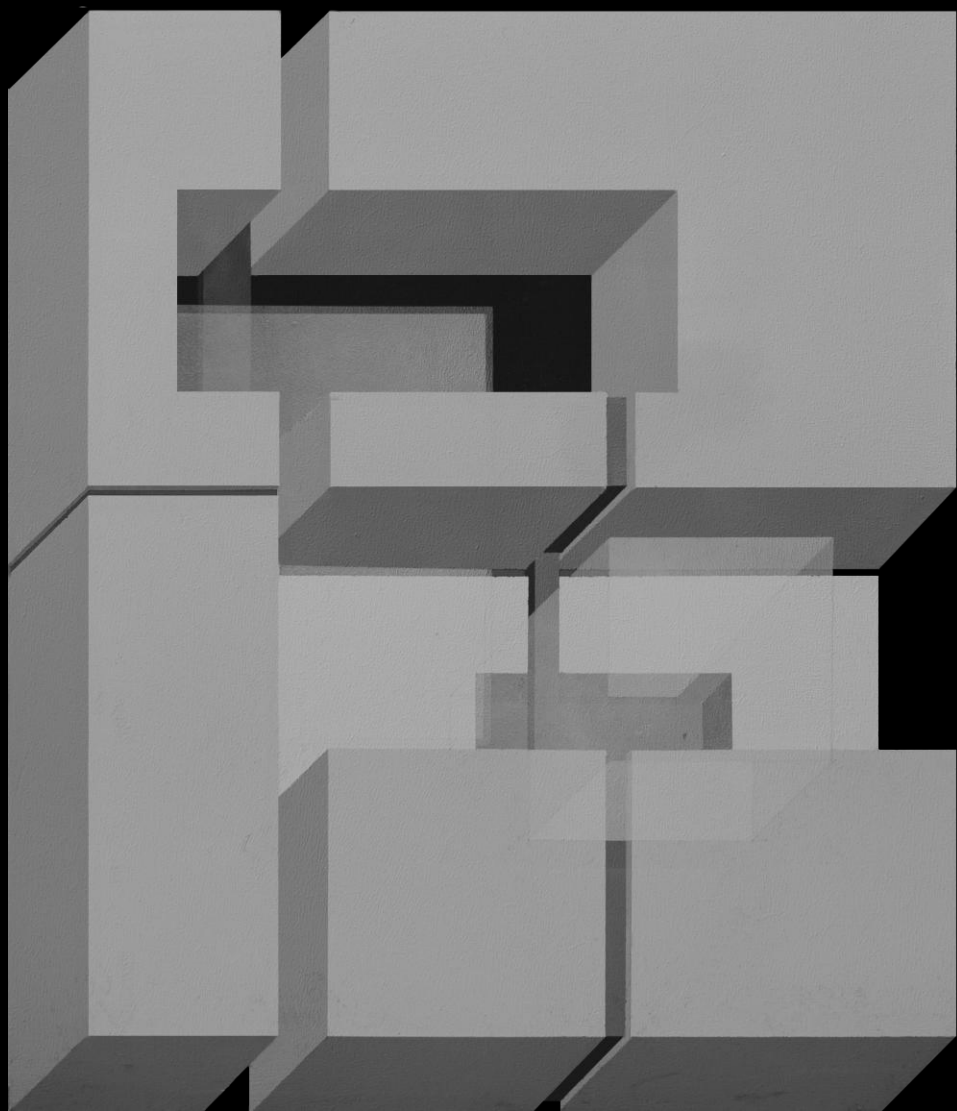




NR 5. 2015
ZESZYTY KATEDRY ARCHITEKTURY MIESZKANIOWEJ
I KOMPOZYCJI ARCHITEKTONICZNEJ

PRETEXT



NR 5. 2015
Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej
i Kompozycji Architektonicznej
Wydział Architektury
Politechnika Krakowska

PRETEXT

Pretekst

Zeszyty

Katedry Architektury Mieszkaniowej

i Kompozycji Architektonicznej

Nr 5. 2015

©Katedra Architektury Mieszkaniowej

i Kompozycji Architektonicznej

Wydział Architektury

Politechnika Krakowska

31-155 Kraków, ul. Warszawska 24

tel./fax (12) 628 20 21

e-mail: tkozlow@pk.edu.pl

Zespół redakcyjny/Editorial staff:

redaktor wydawnictwa/

publication editor

Dariusz Kozłowski

redaktor zeszytu/

issue editor

Tomasz Kozłowski

zespół redakcyjny/

editorial team

Marcin Charciarek

Anna Mielnik

materiały fotograficzne/

photographs courtesy of

Przemysław Bigaj

Tomasz Kozłowski

Piotr Stalony-Dobrzański

Jan Zych

rada naukowa/

scientific council

Andrzej Białkiewicz

Wojciech Bonenberg

Armando Dal Fabbro

Sławomir Gzell

Jacek Gyurkovich

Dariusz Kozłowski

Konrad Kucza-Kuczyński

Maria Misiągiewicz

Wacław Seruga

Juan Luis Trillo de Leyva

Stefan Wrona

tłumaczenia/

translations

Małgorzata Meiges

wydawca/

publisher

Katedra Architektury Mieszkaniowej

i Kompozycji Architektonicznej WA PK

druk/

printing

DJAF

ISSN 2449-5247

Spis treści/Contents

1. Dariusz Kozłowski

Miejsce szuka formy, forma szuka funkcji.....7

Place seeking form, form seeking function.....8

2. ***Kształt miejsca/***

The Shape of Space.....10

Wojciech Kosiński

This is a Real Art.....11

This is a Real Art.....14

3. ***Pisma/Writings***.....96

Maria Misiągiewicz

Idee, preteksty, inspiracje.....97

Ideas, Pretexts, Inspirations.....100

Marcin Charciarek

Odkrywanie pretekstu – odkrywanie architektury.....103

Discovering Pretext – Discovering Architecture.....105

Tomasz Kozłowski

Sztuka naśladowania.....107

The Art of Imitation.....109

4. ***Archiwum/Archives***.....112

Piąty zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej – PRETEKST – prezentuje metodę i efekty nauczania na seminarium specjalistycznym na 3. semestrze 2. roku II stopnia studiów na Wydziale Architektury PK. Metodę opisuje zwięźle temat ćwiczenia: *Miejsce szuka formy – forma szuka funkcji*. To także jeden z tematów badawczych katedry wiążący się także z ideą katedralnego wydawnictwa dotyczącą poszukiwania – istoty formy architektonicznej. Zamieszczone artykuły są teorią i komentarzem do ujawnionej metody nauczania projektowania architektonicznego i ilustrujących ją projektów studenckich. Jak zazwyczaj zeszyt kończy dział archiwum mieszczący obecne i minione wydarzenia związane z działaniami katedry.

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

W tym roku gościem katedry był prof. arch. Armando Dal Fabbro z Università Iuav di Venezia, Direttore del Corso di Laurea Magistrale Architettura per il Nuovo e l'Antico, Dipartimento Architettura Costruzione Conservazione, który był również profesorem wizytującym na Wydziale Architektury PK. Profesor wygłosił trzy wykłady otwarte dla studentów, oraz zaszczylił swoją obecnością seminaria, seminaria terenowe, seminaria objazdowe z naukowcami oraz studentami I, II i III stopnia studiów.

Obecny numer Zeszytu jest także katalogiem wystawy prac studenckich wykonanych w Katedrze Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej pod tytułem: *Kształt Miejsca / The Shape of Space*, której wernisaż miał miejsce 22.06.2015 roku w Galerii „Gil” mieszczącej się na Politechnice Krakowskiej.

Zespół Katedry Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej (do 2013 r. Katedra Architektury Mieszkaniowej) Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej: prof. dr hab. inż. arch. Dariusz Kozłowski, prof. dr hab. inż. arch. Maria Misiągiewicz, dr hab. inż. arch. Tomasz Kozłowski – kierownik katedry, dr. inż. arch. Przemysław Bigaj, dr inż. arch. Marcin

Charciarek, dr inż. arch. Anna Frysztak, dr inż. arch. Monika Gała-Walczowska, dr inż. arch. Anna Mielnik, dr inż. arch. Maciej Skaza, dr inż. arch. Ernestyna Szpakowska-Loranc, dr inż. arch. Mariusz Twardowski, dr inż. arch. Rafał Zawisza, mgr inż. arch. Marek Początko, mgr inż. arch. Ewa Heger, mgr inż. arch. Halina Kadłuczka, mgr inż. arch. Piotr Stalony-Dobrzański; doktoranci: mgr inż. arch. Marcin Brataniec, mgr inż. arch. Marcin Głuchowski, mgr inż. arch. Michał Konarzewski mgr inż. arch. Piotr Pyrtek, mgr inż. arch. Grzegorz Tyc; logistyka KAMiKA: mgr inż. arch. Krzysztof Jasiński, mgr Urszula Pytlowany.

Redaktor zeszytu, komisarz wystawy:
Tomasz Kozłowski

The fifth issue of the Chair of Housing and Architectural Composition's journal – PRETEKST – presents the method and effects of teaching a seminar course during the 3rd semester of the second year of second-cycle study programme at the Faculty of Architecture, Cracow University of Technology. The method is briefly described by the topic of the task: *Place seeking form – form seeking function*. It is also one of the Department's research topics related to the idea of the Department's press concerning the search for – the essence of architectural form. The articles are theory and commentary on the disclosed methods of teaching architectural design illustrated with students' projects. As usual, the journal ends with Events and Archive section presenting current and past events associated with the Chair.

The title of the journals – PRETEKST – still conveys a certain metaphorical but also 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. PRE-TEKSTY (PRE-TEXTS) architecturally and – pretexts – simply participate in this play.

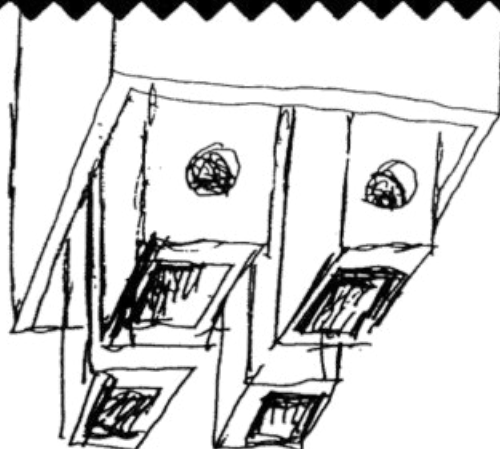
Professor Armando Dal Fabbro from Università Iuav di Venezia, Direttore del Corso di Laurea Magistrale Architettura per il Nuovo e l'Antico, Dipartimento Architettura Costruzione Conservazione was a guest of the Chair this year. He was also a visiting professor at the Faculty of Architecture. The professor gave three open lectures to students, and graced seminars, field seminars and field practice seminars with his presence interacting with researchers and first, second and third-cycle programme students.

The current issue of the journal serves also as the exhibition catalogue presenting students' works created in the Chair of Housing Architecture and Architectural Composition entitled *Kształt Miejsca / The Shape of Space*. The opening took place on June, 22nd 2015 in the "Gil" Gallery at Cracow University of Technology.

Academic staff members of the Chair of Housing Architecture and Architectural Composition (until 2013 – the Chair of Housing) at the Faculty of Architecture of Cracow University of Technology:

Prof. Dariusz Kozłowski, PhD, Eng. of Architecture, Prof. Maria Misiągiewicz, PhD, Eng. of Architecture, Tomasz Kozłowski, PhD, DSc, Eng. of Architecture – holder of the chair, Przemysław Bigaj, PhD, Eng. of Architecture, Marcin Charciarek, PhD, Eng. of Architecture, Anna Frysztak, PhD, Eng. of Architecture, Monika Gała-Walczowska, PhD, Eng. of Architecture, Anna Mielnik, PhD, Eng. of Architecture, Maciej Skaza, PhD, Eng. of Architecture, Ernestyna Szpakowska-Loranc, PhD, Eng. of Architecture, Mariusz Twardowski, PhD, Eng. of Architecture, Rafał Zawisza, PhD, Eng. of Architecture, Marek Początko, M.Sc. in Architecture, Ewa Heger, M.Sc. in Architecture, Halina Kadłuczka, M.Sc. in Architecture, Piotr Stalony-Dobrzański M.Sc. in Architecture; doctoral students: Marcin Brataniec, M.Sc. in Architecture, Marcin Głuchowski, M.Sc. in Architecture, Marcin Konarzewski, M.Sc. in Architecture, Piotr Pyrtek, M.Sc. in Architecture, Grzegorz Tyc, M.Sc. in Architecture; Logistics of the Department of Housing Architecture and Architectural Composition: Krzysztof Jasiński, M.Sc. in Architecture, Urszula Pytlowany, M.A.

The journal's editor, exhibition commissioner:
Tomasz Kozłowski



1

**Miejsce szuka formy, forma szuka funkcji/
Place seeking form, form seeking function**

Miejsce szuka formy, forma szuka funkcji. Projektowanie przeddyplomowe i dyplomowe w Katedrze Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej

1. Miasto nie jest architekturą. Miasto jest zbiorem „rzeczy architektonicznych”: zanim można rozpoznać jego budowę, i nazwać rzecz – *domem*, *teatrem* lub *świątynią*, są tylko kierunki, płaszczyzny, bryły... Miasto jest zbudowaną przez architekturę przestrzenią, na którą składają się inne: kulturowa, ekonomiczna, polityczna... Jest wynikiem Gry, gdzie przypadek ma swoją rolę (także w wyborze jury konkursowego).

Miasto jest palimpsestem form zapisywanych przez teraźniejszość, bez zbytniego zwracania uwagi na wolę przeszłości (podobnie, jak to czynił Baudolino ze swoim pierwszym rękopisem). Kolejne kształty dewastujące przeszłość dla chwili obecnej odbierane po latach jako całość, rodzą obawy przed naruszeniem tej doskonałości.

Miasto jakie chcemy pamiętać umarło: czytelne kształty miejsc i oswojonych form budowli. Skończyła się przestrzeń umożliwiająca identyfikację z nią – mieszkańcom, i podróżnym. „Miasto” zastąpiła „zabudowa”, zgodna z grą rynkową, ułomnie korygowana według nostalgicznych intencji. Ten amorficzny twór nie pozwala na odnalezienie Architektury bez przewodnika. W tej sytuacji ważne stają się pozostałe enklawy „miejskości”, które można objąć się wyobraźnią, i odnaleźć ich znaczenia i role. [*Budowanie miasta – budowanie Miasta*, 2002.]

2. Tworzenie architektury nie jest budowaniem w „miejscu pustym”. Drogę do budowania (formy) Świata architektury może prowadzić poprzez odkrywanie – „motywacji urbanistycznych”, rozumianych (jak chce Giuseppe Samonà) jako zespół cech miasta możliwy do opisanie i przeanalizowania. Motywacje urbanistyczne wynikają z przesłanek przestrzennych sytuacji istniejącej. Jest to zagadnienie szerokie i ważne: istnieje przekonanie, że należy wyjść od motywacji urbanistycznych by dojść do wytycznych dla tworzenia architektury (w historycznej przeszłości taki sposób postępowania nie występował). Odwoływanie się do motywacji urbanistycznych jest realizacją potrzeb

racjonalizacji kompozycji architektonicznej.

Zapisy graficzne motywacji urbanistycznych, w stosunku do kompozycji przestrzeni, stanowią rodzaj prenatalnych notacji myśli i idei. Zapisy takie, stanowiąc nieprzedstawiające figuracje, nie zawierając informacji o formie architektonicznej, lecz – generują ją. Wg. Gianugo Polesello, należy je zakończyć zanim pojawi się myślenie o formie architektonicznej.

Czy motywacja urbanistyczna może zaistnieć jako rodzaj inspiracji romantycznej, bez naukowej analizy przestrzeni miasta: raczej jako nakładanie się wspomnień, powidoków, wyobrażeń obrazów miasta, jako zapamiętane kształty, kolory, zapachy, płaszczyzny i kierunki, bądź jedynie jako wyobrażenie mitu? – Wtedy motywacja staje się inspiracją.

Są powody działania architekta, których z pewnością nie można racjonalizować, a które „usprawiedliwiają poczynania twórcy we własnych oczach i w oczach publiczności”, pomagając budować światy architektury. Można je nazwać „pretekstami architektonicznymi”. Pretekst – należy wtedy rozumieć jako „zmyślony powód” podany dla ukrycia właściwej przyczyny, pozór, podczas gdy – motywacja – to „prawdziwy powód”, to ukazanie motywów wyjaśniających działanie, nadających ogólny kierunek działalności. Określenie „pretekst”, pozwala traktować rzecz z pewnym dystansem. Preteksty architektoniczne służą nie tyle bezpośrednio budowaniu formy, co tworzeniu konwencji, wokół której możliwe jest budowanie dalszej opowieści. Lista pretekstów architektonicznych do budowania światów jest rozległa.

Pretekstów architektonicznych dostarcza *Światowe Muzeum Wyobraźni*: nie ma ksiąg zakazanych – świat Piranesiego, i świat Malewicza jako zbiór wzorów, można przywołać do teraźniejszości. Można ponownie potwierdzić tezę El Lissitzky'ego, iż „malarstwo jest stacją przesiadkową do architektury”, dostrzegając w obrazach Henryka Stażewskiego kształty miasta i przekładając je na formy architektoniczne.

Jest to sfera pretekstów architektonicznych, która dotyka już poezji. Preteksty poetyckie dotyczą raczej problemów konwencji niż kreacji kształtu architektury. Mieści się w tym zagadnieniu także problem nazywania rzeczy: rzecz nie nazwana nie istnieje, moc słowa posiada siłę sprawczą nie do przecenienia.

[Skąd dziś wziąć nowy tekst, albo preteksty racjonalne i poetyckie, 2007].

Zgodnie z tezą El Lisitzky'ego idee poszukiwanej rzeczy architektonicznej – *Miasta, Monumentu* lub *Domu*, można odnaleźć w sztuce, także w malarstwie zgromadzonym w *Światowym Muzeum Wyobraźni*. Doświadczenie wskazuje, że poszukiwania należy rozpocząć w dziale – Sztuka nowoczesna, na półce – konstruktywizm. Być może spenetrować trzeba cały dział malarstwa abstrakcyjnego; zachęcająco wygląda abstrakcjonizm geometryczny! Jest to gra w poszukiwanie – *pretekstu architektonicznego* (poszukiwaną ideę można odnaleźć także wśród kształtów rzeczy pospolitych).

Postępowanie:

1. *Miejsce*. Wybrane miejsce w sytuacji miejskiej należy poddać analizie – ustalić motywacje: konteksty bliskie i odległe, przestrzenne, i kulturowe. Zapis analizowanego miejsca, rozszerzony do fragmentu miasta, dotyczyć może: linii, płaszczyzn, kubatur sąsiedztwa istniejącego lub istniejącego w przeszłości, linii zabudowy, osi kompozycyjnych, punktów widokowych...

2. *Miejsce szuka formy*. Stosownie do wyników tej analizy może nastąpić aplikacja w miejscu na planie urbanistycznym stosownego zapisu malarskiego, obrazu (np. abstrakcji geometrycznej). Ten pretekst architektoniczny ukrywający ideę *Miasta, Monumentu, Domu*, płaskie wyobrażenie malarskie należy zamienić w przestrzenny zapis aksonometryczny – zachowując kody kolorystyczne malarskiego oryginału. Uzyskana, lub odkryta, forma jest faktycznie obrazem architektury idealnej, należącej do prawdziwego świata sztuki – rzeczy pozbawionej użyteczności. Atrakcyjność rzeczy i jej walory plastyczne potwierdzą obrazy perspektywiczne.

3. *Forma szuka funkcji*. Tak określona rzecz architektoniczna reprezentująca ideę przestrzeni by mogła uzyskać statut *architektury prenatalnej* należy przeprowadzić negocjacje między funkcją, formą, miejscem, miastem... Konkretyzacja projektu koncepcyjnego, napelnionego użytecznością, nastąpi później (w semestrze dyplomowym).

Dariusz Kozłowski

Place seeking form, form seeking function. Pre-Diploma and Diploma Design in the Department of Housing Design at the Faculty of Architecture, Cracow University of Technology

1. The city is not architecture. The city is a collection of “architectural objects”: before one can recognise its buildings and call them – *a house, theatre or temple*, there are only directions, planes, solids... The city is space constructed by architecture which constitutes in other ones: cultural, economic, political... It is the result of the Game where chance plays its role (including the selection of the jury).

The city is a palimpsest of forms recorded by the present, without much regard for the will of the past (as Baudolino did with his first manuscript). Subsequent shapes devastating past for the here and now, after years perceived as a whole, raise fears of violation of this perfection.

The city we want to remember is dead: clear shapes of places and domesticated forms of buildings. The space allowing – residents and travellers – to identify with it has ended. “The city” has been replaced by “development” in line with market gambling, faultily adjusted by nostalgic intentions. This amorphous creation does not allow to find Architecture without a guide. Remaining enclaves of “urbanity” that one can embrace with imagination and find their meanings and roles become important in this situation. [*Budowanie miasta – budowanie Miasta (Constructing city – constructing City)*, 2002.]

2. Creating architecture is not constructing in a “blank spot”. The path to construction (form) of the world of Architecture can lead through the discovery – “urban motivations”, understood (as Giuseppe Samonà wants) as a set of features of the city possible to be described and analysed. The urban motivations result from spatial premises of the existing situation. It is a broad and important issue: there is a belief that one should start from urban motivations to reach the guidelines for creating architecture (in the historical past, such a procedure did not exist). Referring to urban motivations consists in the realisation of the needs to rationalise architectural composition.

In relation to the composition of space, graphic records of urban motivations form a kind of prenatal notation of thoughts and ideas. Such records, being non-representational figurations, do not contain information about architectural form, but – they generate it. According to Gianugo Polesello, they should end before one begins to think about architectural form.

May urban motivation come into existence as a kind of romantic inspiration, without scientific analysis of urban space: rather as overlapping memories, afterimages, projections of the images of the city, as memorised shapes, colours, smells, planes and directions, or merely as an idea of myth? – Then motivation becomes inspiration.

There are reasons for an architect's actions, which certainly cannot be rationalised, and yet ones which "justify the actions of the creators in their own eyes and in the eyes of the public", helping to build the worlds of architecture. One could call them "architectural pretexts". Pretext – is then to be understood as a "bogus reason" given to hide the real reason, pretence, whereas – motivation – is "the real reason", it is the demonstration of the motive explaining the action, setting the general trend of activity. The term "pretext" allows to treat an object with a certain distance. Architectural pretexts do not contribute directly to the construction of form as much as the creation of convention which one is able to build further stories around. The list of architectural pretexts to build worlds is extensive.

The World Museum of Imagination supplies architectural pretexts: there are no prohibited books – Piranesi's and Malewicz's world, as a set of prototypes, can be summoned in the present. One can re-confirm the thesis of El Lissitzky that "painting is an interchange station to architecture", perceiving city shapes in Henry Stażewski's paintings and translating them into architectural forms.

This realm of architectural pretexts verges on poetry. Poetic pretexts are concerned more with the problems of convention than the creation of architectural shape. This issue also includes the problem of naming things: a thing which is not named does not exist, the power of words has a driving force

not to be underestimated. [*Skąd dziś wziąć nowy tekst, albo preteksty racjonalne i poetyckie (Where to find a new text today, or rational and poetic pretxts)*, 2007].

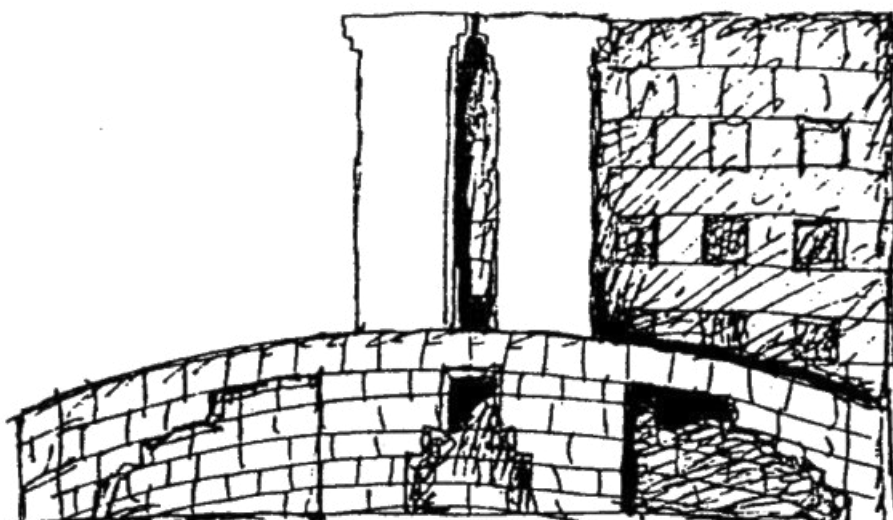
According to El Lissitzky's theory, ideas of the sought architectural thing – *City, Monument* or *House*, can be traced in art, including paintings gathered in *the World Museum of Imagination*. Experience shows that the search should begin in section – Modern Art, on the shelf – constructivism. Perhaps one needs to penetrate a whole section of abstract painting; geometric abstractionism looks appealing! It is a searching game for – *architectural pretext* (the sought concept can also be found among the shapes of common things).

The game play:

1. *Place*. Selected place in the urban situation must be analysed – to determine motivations: close and distant, spatial, and cultural contexts. The record of the analysed space, expanded to a part of the city, can apply to: lines, planes, cubatures of existing past neighbourhood, building alignment, compositional axis, viewpoints...

2. *Place seeking form*. According to the results of that examination there may be an application of a relevant painterly record, a painting (e.g. geometric abstraction) in a place on the urban plan. This architectural pretext hiding the idea of *City, Monument, House*, a flat painterly image must be turned into an axonometric spatial record – retaining the colour codes of the original painting. Obtained or discovered form is the actual image of the ideal architecture, belonging to the real world of art – an object devoid of utility. The attractiveness of the object and its artistic values will be confirmed by perspective projections.

3. *Form seeking function*. To obtain the *prenatal architecture* statute for the so defined architectural object representing the idea of space, one should conduct negotiations between function, form, place, city... The accomplishment of conceptual design, filled with utility, will follow later (in the diploma semester).



2

Kształt Miejsca/ The Shape of Space

Tytuł, wykładający się w języku polskim mniej więcej słowami: „Oto prawdziwa Sztuka”, użyty w wokalizacji przez Ninę Hagen, oryginalną twórczynię muzyki rockowej z epoki postmodernistycznej lat 80. XX w.¹, wyraża dokładnie opinię autora niniejszego tekstu, na temat obrazów malowanych przez studentów na w trakcie zajęć z projektowania przeddyplomowego w klasie prof. Dariusza Kozłowskiego w Katedrze Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej Wydziału Architektury PK.

Obrazy, prace, którym poświęcony jest ten artykuł stanowią wysoce artystyczną, wielce ambitną i w większości udaną syntezę, wydobywającą grę abstrakcyjnych form geometrycznych projektowanego miejsca.

Od kilku już lat w klasie prof. Kozłowskiego „ćwiczone były” w takiej właśnie „obrazowej” postaci, z użyciem kryjących farb, na sztywnym kartonie – fascynujące interpretacje architektoniczne według konkretnych obrazów malarskich mistrzów Ruchu Nowoczesnego „Modern Movement”, bohaterów pionierów i ich kontynuatorów; np. Malewicza, El Lisickiego, Kandyńskiego, Moholy-Nagya...

W czasoprzestrzeni powstawania tych prac widoczny jest niezmienny, wysoki poziom ideowy i warsztatowy. Jeśli przeanalizować ten przepływ czasu w odniesieniu do przemian estetycznych, to być może w miarę jego upływu, prace akademickie rzadziej nawiązują do rozwichrzonego modernizmu ekspresyjnego, a grawitują bardziej w stronę minimalizmu. Nie jest to jednak przemiana doktrynalna, zasugerowana, ale raczej swobodna „gra szklanych paciorków”² swobodnego wyboru.

Szkoła projektowa katedry jest silnie rozpoznawalna, ideowa i bezkompromisowa. Przekazuje młodym adeptkom i adeptom architektonicznej twórczości, przesłanie o nieuniknionej nowoczesności, abstrakcji, nonkonformizmie i estetyce. Bez nachalnego patosu, a jednak „wysoko” i ambitnie – niedostojnie, ale skutecznie – wpajana jest młodym kreatywnym osobom, zawartość („content”) maksymy rozstawionej przez Dostojewskiego (paradoksalnie w powieści *Idiota*) brzmiacej: „Piękno zbawi świat”³.

Ważnym w tej mierze przesłaniem jest prowokacyjne, ale wytłumaczone na stronicach artykułu

oświadczenie: „transfiguracja form, albo – niech szczególnie funkcjonalizm!”⁴. Oczywiście należy odczytywać to inteligentnie: Nowy – Trzeci Modernizm XXI wieku nie może być funkcjonalnie wadliwy; ale funkcja nie stanowi już dyktatu dla formo-twórstwa, jak bywało podczas powojennego Drugiego Modernizmu w latach 50.-80. XX w., z makabrycznym motto: „architektura to cienka przezroczysta koszulka okrywająca szkielet – schemat funkcjonalny”.

Innym, ale pokrewnym, kapitalnym czynnikiem ideowym tej Szkoły jest wpajana wartość, klarownie przedstawiona w manifestie D. Kozłowskiego, stworzonym przezeń na użytek Międzynarodowego Biennale Architektury w Krakowie: „mniej ideologii, a więcej geometrii”⁵. W warunkach komunistycznych takie motto byłoby zdjęte przez cenzurę, a autor mógłby się liczyć z sankcjami. Ponieważ tu analizowana architektura jest wyrazem wolności, otrząśniętej z nalołów ideologicznych wymuszeń: demografii, socjologii, ekonomii, ekologii itp., a oddanej pięknu proporcji i formy.

Przedstawione tu rozumowanie stopniowo zawęża się i precyzuje, ponieważ dydaktyczny program ukierunkowujący warsztat formotwórczy młodych projektantów – autorów pięknych geometrycznych obrazów – kompozycji architektonicznych (urbanistycznych), uszczegóławia się i radykalizuje. Może to być doskonale wyrażone przez dwa trafne *bòn móty*, zastosowane przez D. Kozłowskiego w jego programowym artykule: *Architektura minimum i architektura w pióropuszu*...⁶, oraz dalej: *Wolimy Bacha od Wagnera*⁷.

Pierwsza sekwencja, to krytyczne skontrastowanie z apollińskim minimalizmem (w tym przypadku reprezentowanym zwłaszcza przez dzieło Tadao Ando *Przestrzeń Medytacji* w Paryżu, na ideowym tle Oświecenia i maksymy Miesa van der Rohe *mniej to więcej – less is more*) – *architektury w pióropuszu*; co może oznaczać: niepoważne odmiany postmodernizmu, zbyt pretensjonalny dekonstruktywizm, albo kiczowaty neo-regionalizm. A więc przesłanie dla studenckich projektów i obrazów to „czystość” i umiar.

Kontynuując ten wątek: bezpretensjonalność i klarowność pożądanego formy, przyzywa drugie hasło: „pół żartem – pół serio”, zarysowane przez profesora przeciwności – Bach *versus* Wagner. Jest tu jednoznaczna analogia z etosem apollińskim i dionizyjskim

w kreacjach architektonicznych i urbanistycznych, w sztukach pięknych i stosowanych, oraz w innych dziedzinach kultury. Patologia to dekonstruktywizm chaosu: przypadek po(z)miętego papieru, i „gargamele – dziwadła”.

Jednak otwartość i nie-doktrynerstwo opisywanej tu Szkoły powodują, że jest w niej – także, w dozwolonej ilości i selekcji jakości – udział dla twórczości umiarkowanie ekspresyjnej i ciepłej. Ostrożne, z umiarem i wyrafinowaniem: wprowadzenie cylindra, bryły łukowatej i harmonijnie falistej; oraz obok bieli, czerni i szarości – także ostrego koloru w bryle akcentowanej – wszystko to mieści się w obrębie wysokiej kultury, umiaru i harmonijności. Profesor nawet Wagnera pochwalił, pisząc o arii w *Śpiewakach Norymberskich*⁸.

Wreszcie – *last but not least* – w przedmiotowej analizie należy zdecydowanie podkreślić mądre i ciekawe podejście do kompozycji urbanistycznej. Świątek architektów pełen jest cytowań słynnego hasła opublikowanego przed równo 20 laty przez Rema Koolhaasa: „*F*ck the Context*”⁹. Obrosło ono nieporozumieniami, ponieważ autor ów nie solidaryzował się z owym sloganem, ale w wywiadzie użył go dla scharakteryzowania postawy architektów modernistów, o demiurgicznej, totalnej i dyktatorskiej postawie.

W studenckich projektach zilustrowanych artystycznymi obrazami, w programie nauczania przyłożono wielką wagę do kompozycji nowo projektowanej bryły obiektu lub zespołu, wobec kontekstu: działki z otoczeniem, a zwłaszcza wobec głównej osi kompozycyjnej. Najczęściej bowiem wybierane lokalizacje cechują się wyrazistym krajobrazem dużego miasta (ang. *cityscape*); majestatyczne osie z zamknięciami perspektywicznymi: Al. Róż, Al. Focha, Al. 3 Maja, ul. Reymonta...

Obiekt i zespół o silnym wyrazie modernistycznym: abstrakcyjny, kubistyczny, o silnej i pełnej masie formy, z elementarnymi bryłami stereometrycznymi, biały lub z ostrym kolorem – jest niebagatelnym wyzwaniem kompozycyjnym „w mieście”¹⁰. W przedstawionych projektach – konfrontacja artystycznego obrazu z planem sytuacyjnym rysowanym w konwencji graficznej „czarnego planu” – ukazują wielką troskliwość młodych projektantów (i zapewne nauczycieli) o harmonię kontekstu.

Harmonia ta – *sensu largo*, w skali wyznaczonej osią alei – jest zazwyczaj uzyskiwana przez zastosowanie ciekawego akcentu, detalu, uskoku itp. w taki sposób, aby stanowił atrakcyjne zamknięcie perspektywy. Harmonia – *sensu stricto*, w sensie „zgrania” z bliższym otoczeniem, jest przeważnie uzyskiwana poprzez układ lub / i rozrzeźbienie bryły w taki sposób, aby następowało możliwe do osiągnięcia „oswojenie – zbliżenie estetyczne” z otaczającymi obiektami. Gry: abstrakcja *versus* kontekst (kultury i natury) są frapujące¹¹.

Tego rodzaju „gry brył” są w niniejszych projektach stosowane z podobnym powodzeniem zarówno przy budynkach o zwartej bryle jak też przy zespołach rozczłonkowanych. Katedra gdzie odbywa się to nauczanie jest *eo ipso* „Mekką” nauczania przede wszystkim architektury, jednak mimo silnego nachylenia w kierunku minimalizmu, pustki, wyrafinowania rzeźbiarskiego – w opisywanych tu pracach autor niniejszych słów z satysfakcją odnajduje pełny program potrzebny studentom do „pełnego” dobrego zaprojektowania „części miasta”¹².

Szkoła prof. D. Kozłowskiego ukazuje nauczanie projektowania radykalnego – bez kompromisu, z uznaniem potęgi rewolucji Ruchu Nowoczesnego i jej aktualnej ewolucji. Młodzi utalentowani i umotywowani ludzie, uczennice i uczniowie tej Szkoły, mają okazję pięknego projektowania i projektowania piękna – zarówno kameralnej geometrii domu i zespołu, jak też pięknego uzupełniania dzięki tym obiektom, szerszej przestrzeni miejskiej¹³.

1. N. Hagen, *Fearless*. Long Play, Wyd. C.B.S. Records, Los Angeles 1983.

2. H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*, Wyd. T.M.M. Publishing Polska, Warszawa 2007, s. 590.

3. F. Dostojewski, *Idiota*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 424.

4. D. Kozłowski, *Transfiguracja form, albo – niech szczególnie funkcjonalizm!*, Czasopismo Techniczne. Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Rok 101, Zeszyt 10-A., 2004, s. 75-78.

5. D. Kozłowski, *Mniej ideologii – więcej geometrii w przestrzeni do życia w mieście*, IX Biennale Architektury, Stowarzyszenie Architektów Polskich, 2002.

6. D. Kozłowski, *Trwałość i trwanie architektury (betonowej)*, XVII

Ogólnopolska Konferencja Warsztat Pracy Projektanta Konstrukcji, Ustroń 2002.

7. Jak wyżej; Maksyma Le Corbusiera (1928), za: Ch. Jencks, *Ruch Nowoczesny w Architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.

8. Jak wyżej. *A propos* umiarkowanej, ale jednak akceptacji w opisywanej Szkole dla kulturalnej ekspresji – por. wybrane realizacje D. Kozłowskiego z innymi, zarówno z dawniejszego okresu, np. Dom Alchemika w Krakowie, jak też z najnowszego okresu, np. Dom Lekarza w Lublinie. Por. w tej mierze też pracę: T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*. Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 206.

9. *Rem Koolhaas interview by John Reichman*, ArtForum International Magazine, December, New York 1994, s. 7-17.

10. Na ten temat por.: P. Zumthor, *Atmospheres*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin 2006, s. 76., *passim*.

11. Na te tematy por.: R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, New Jersey 1979, s. 158-258.

12. Na te tematy por.: S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Karakter, Kraków 2015, s. 38-173.

13. E. Cassirer, *Pojęcie przestrzeni i geometria*. W: *Substancja i funkcja. Badania nad podstawowymi problemami krytyki poznawania*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2008, s. 86-127.

Wojciech Kosiński *This is a Real Art*

The title, whose meaning could be rendered in Polish as: “Oto prawdziwa Sztuka”, was used in vocalise by Nina Hagen, an outstanding and original creator of rock music from the postmodern era of the 80s¹. It expresses the exact opinion of the author of the article about the paintings made by pre-diploma Design students in Professor Kozłowski’s classes at the Faculty of Architecture of Cracow University of Technology.

The paintings, works which this article is concerned with constitute a highly artistic, highly ambitious and most often than not extremely successful synthesis which extricates a play of abstract geometric forms of the project.

They have been “practiced” in such a “pictorial” form, with the use of opaque paint on a square cardboard box in Professor Kozłowski’s classes for several years – fascinating architectural interpretations of specific images of painting masters of the Modern Movement, the heroic pioneers and their successors; e.g. Malevich, El Lissitzky, Kandinsky, Moholy-Nagy... An unchanging, absolutely high, ideological and technical level caused by ambition can be seen in the space-time creation of these works. The analysis of the flow of time in relation to the aesthetic changes indicates that as the time passes academic works may refer to the wild expressive modernism less frequently and more often gravitate towards minimalism. However, it is not a doctrinal, suggested transformation, but rather casual “glass bead game”² of free choice.

Professor Kozłowski’s school of design is highly recognizable, ideological and uncompromising. It imparts the message of inevitable modernity, abstraction, non-conformism and aesthetics to young adepts of architectural creativity. The content of the maxim “Beauty will save the world”³ made famous by Dostoyevsky (paradoxically, in the novel *The Idiot*) is engrained in young, creative people’s minds without strident pathos, but “highly” and ambitiously – not literally, but effectively.

In this respect an important message is a provocative, but explained in the pages of the article, statement: “Transfiguration of form, or – let the functionalism perish!”⁴. It obviously needs to be read intelligently: The New – Third XXI century Modernism

cannot be functionally defective; yet function is no longer a dictate for form building, as it happened during the post-war Second Modernism in the 50s - 80s, with the macabre motto: “Architecture is a thin, transparent T-shirt covering the skeleton – functional diagram”.

A different, but related, brilliant ideological factor of the School is the instilled value, clearly presented in Professor Kozłowski’s manifesto, created by him for the purposes of the International Architecture Biennale in Cracow: “less ideology and more geometry”⁵. In the communist regime conditions such a motto would have been removed by the censors, and the author could have faced sanctions. As architecture analysed here is an expression of freedom shaken free from ideological extortion raids: demography, sociology, economics, ecology, etc., and dedicated to the beauty of proportion and form.

The reasoning presented here gradually becomes narrowed down and clarified, as the didactic program orienting the form-shaping skills of young designers – authors of beautiful geometric paintings – architectural (urban) compositions becomes refined and radicalised. This can be perfectly expressed by the two relevant *bòn móts* (French “good words”), applied by Professor Kozłowski in his programmatic article: *Minimum architecture and architecture in a plume...*⁶, and further in: *We prefer Bach to Wagner*⁷.

The first sequence is a critical contrast between the Apollonian minimalism (in this case represented especially by the work of Tadao Ando *Meditation Space* in Paris set against the ideological backdrop of the Enlightenment and Mies van der Rohe’s maxim *less is more*) – and *architecture in plume*; which could mean: flippant varieties of postmodernism, over pretentious deconstructionism or kitsch neo-regionalism. Hence, the message for students’ projects and paintings is “clarity” and moderation.

Continuing this thread: unpretentiousness and clarity of the desired form summons a second slogan: “serio-comical”, the contraposition of Bach *versus* Wagner outlined by the professor. There is a clear analogy with the Apollonian and the Dionysian ethos in the architectural and urban planning creations, in fine arts and applied (design, interior design), and in the remaining areas of culture. Pathology is the

deconstructionism of chaos: the case of crumpled (up) paper, and "gargamels - oddities".

However, openness and non-doctrinairism of the described Schools results in the fact that there is also – in a dosed amount and with quality selection – a place for moderately expressive and warm creativity. The careful, moderate and refined introduction of cylinder, arcuate and harmoniously corrugated solid; and black and grey next to white – as well as a vivid colour in an accentuated solid – all of it within high culture, moderation and harmony. Professor praised even Wagner writing about the aria in *The Master-Singers of Nuremberg*⁸.

Finally – last but not least – clever and interesting approach to urban composition should be clearly emphasized in this analysis and assessment. The small world of architects is full of citations of the famous slogan published 20 years ago by Rem Koolhaas: "*F*ck the Context*"⁹. It has overgrown in confusion since the author has not sympathised with that slogan, but used it in the interview to characterise the attitude of the modernists architects, of quasi-divine, total and dictatorial attitude.

In the students' projects, illustrated with artistic paintings, the curriculum focuses on the composition of the newly designed body of a facility or complex in the context of the plot with the surroundings, and especially with reference to the main compositional axis. The most frequently selected locations are characterized by a distinctive landscape of the big city, i.e. cityscape; majestic axles with perspective closures: Al. Róż, Al. Focha, Al. 3 Maja, ul. Reymonta, etc.

A facility or complex with a strong modernist expression: abstract, cubist, with a strong and full mass of form, with elementary stereometric solids, white or with a vivid colour – is a considerable compositional challenge in "the city"¹⁰. The artistic confrontation of a painting with a situational plan drawn in the graphic convention of a "black plan" in the presented projects – shows great care of young designers (and probably teaching staff) for a harmony of context.

This harmony – s.l. in a scale designated by the axis of an avenue – is usually achieved by the use of an interesting accent, detail, ledge, etc. in such a way as to provide an attractive closure of perspective. The

harmony – s.s. in the sense of "matching" the proximal environment – is usually achieved by such an arrangement and / or carving of the body that the feasible "taming – aesthetic closeness" with the surrounding facilities can follow. Games: abstraction *versus* context (of culture and nature) are compelling¹¹.

This type of "game of forms" are used in these projects with similar success in the case of both buildings of compact body as well as fragmented complexes. The said Department is *Eo ipso* the teaching "Mecca" of architecture in the first place. However, despite a strong inclination towards minimalism, emptiness, sculptural sophistication – the author of the text find in these projects a complete programme the students need to design a "part of the city" fully and well¹².

Professor Kozłowski's school presents radical design teaching – without any compromise, recognizing the power of the Modern Movement revolution and its current evolution. Young talented and motivated people – students of this school have the opportunity to design beautifully and design beauty – both the cosy geometry of a house or a complex and the beautiful complement of the wider urban area with these facilities¹³.

1. N. Hagen, *Fearless*. Long Play. C.B.S. Records. Los Angeles 1983.
2. H. Hesse, *Gra szklanych paciorków*. T.M.M. Publishing Polska, Warszawa 2007, p. 590.
3. F. Dostojewski, *Idiota*. P.I.W. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1987, p. 424.
4. D. Kozłowski, *Transfiguracja form, albo – niech szczególnie funkcjonalizm!* Czasopismo Techniczne, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Year 101, Issue 10-A., 2004, pp. 75-78.
5. D. Kozłowski, *Mniej ideologii – więcej geometrii w przestrzeni do życia w mieście*. IX Biennale Architektury. Stowarzyszenie Architektów Polskich, 2002.
6. D. Kozłowski, *Trwałość i trwanie architektury (betonowej)*. XVII Ogólnopolska Konferencja Warsztat Pracy Projektanta Konstrukcji, Ustroń 2002.
7. As above; Maksyma Le Corbusiera (1928), quoted after: Ch. Jencks, *Ruch Nowoczesny w Architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
8. As above. Speaking of moderate, but still acceptance for cultural expression in the described School – cf. selected projects by

Professor Kozłowski with others, both from the former period, e.g. Dom Alchemika in Cracow, and the ones from the latest period, e.g. Dom Lekarza in Lublin. Cf. in this respect also the following work: T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, p. 206.

9. *Rem Koolhaas interview by John Reichman*, ArtForum International Magazine, December, New York 1994, pp. 7-17.

10. Cf.: P. Zumthor, *Atmospheres*, Birkhäuser, Basel Boston Berlin 2006, p. 76., *passim*.

11. Cf.: R. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*. Princeton University Press, New Jersey 1979, pp. 158-258.

12. Cf.: S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Karakter, Kraków 2015, pp. 38-173.

13. E. Cassirer, *Pojęcie przestrzeni i geometria*. In: *Substancja i funkcja. Badania nad podstawowymi problemami krytyki poznawania*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2008, pp. 86-127.



Agnieszka Miecznikowska, 2005-2006
Forma architektoniczna na podstawie obrazu
Architectural Form on the basis of painting



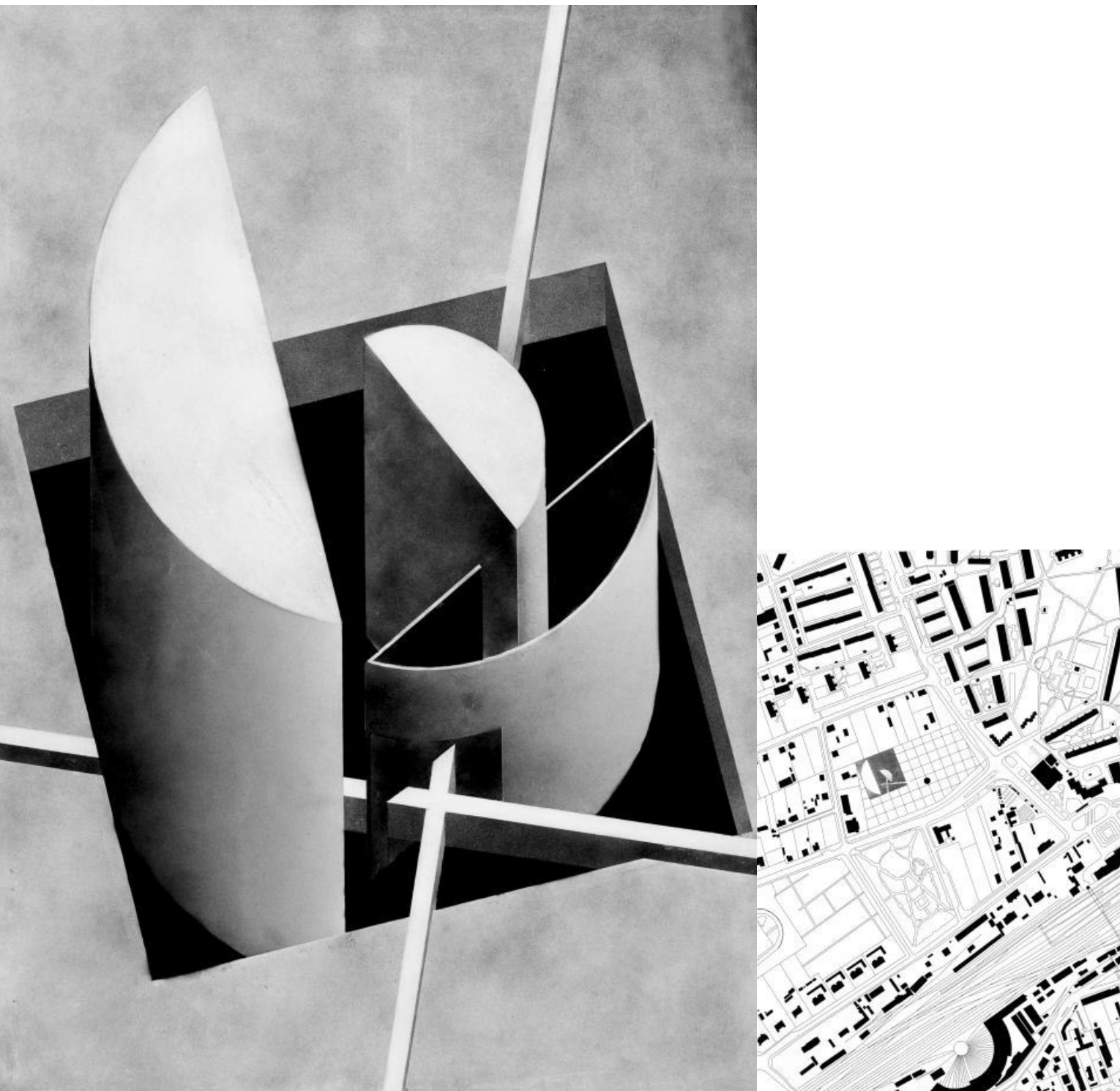
Monika Kowalska, 2005-2006

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza Suprematyzm, 1915

Architectural Form based on a painting by Kazimierz Malewicz Suprematist Composition, 1915



Magdalena Kowal, 2005-2006
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza Non-Objective Composition, 1915
Architectural Form based on a painting by Kazimierz Malewicz Non-Objective Composition, 1915



Michał Paszke, 2005-2006

Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya okładka Der Sturm, 1924

Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy Der Sturm cover, 1924



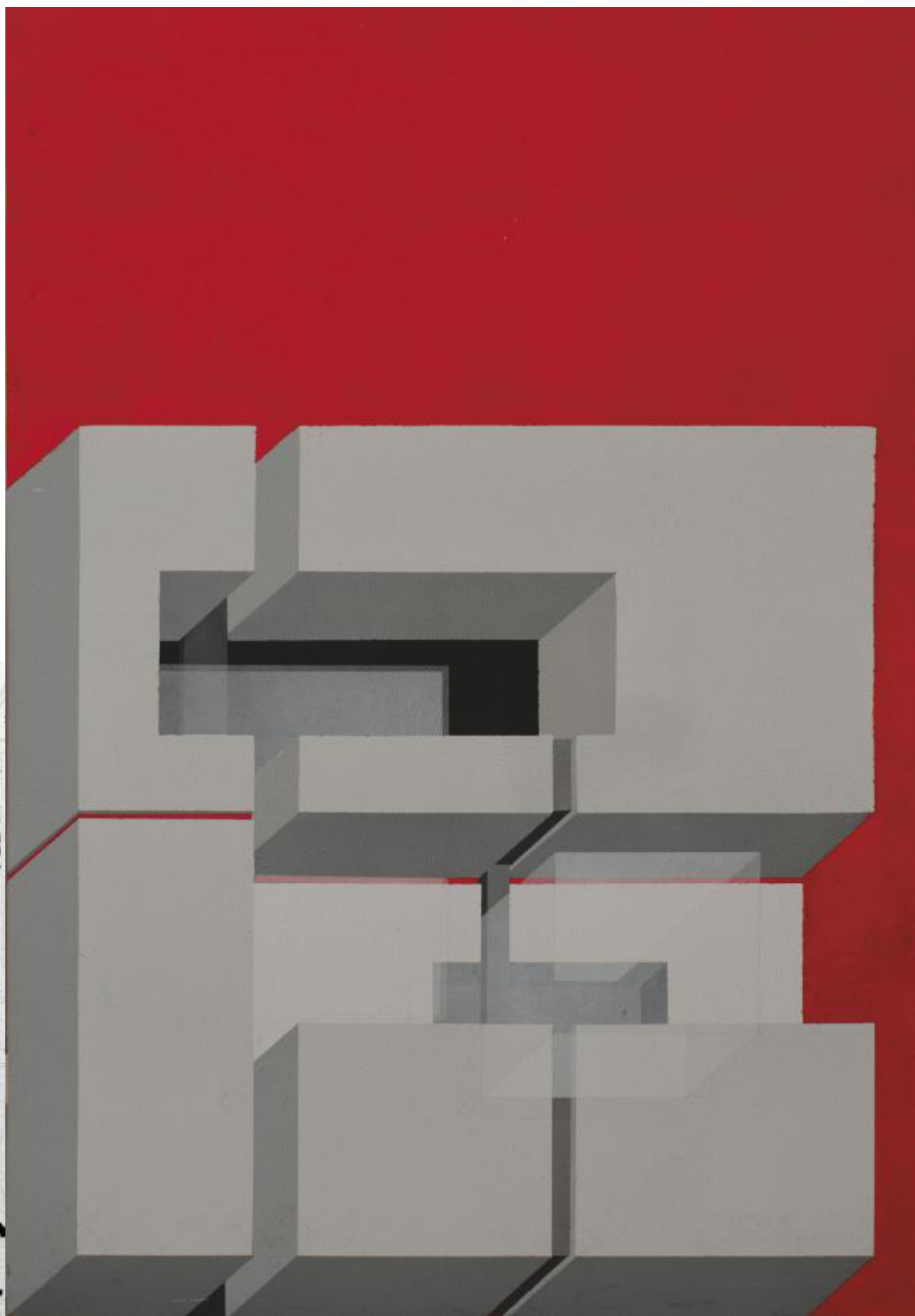
Katarzyna Goska, 2005-2006
Forma architektoniczna podstawie obrazu Wassilego Kandinskiego Contrasting Sound, 1924
Architectural Form based on a painting by Wassily Kandinsky Contrasting Sound, 1924



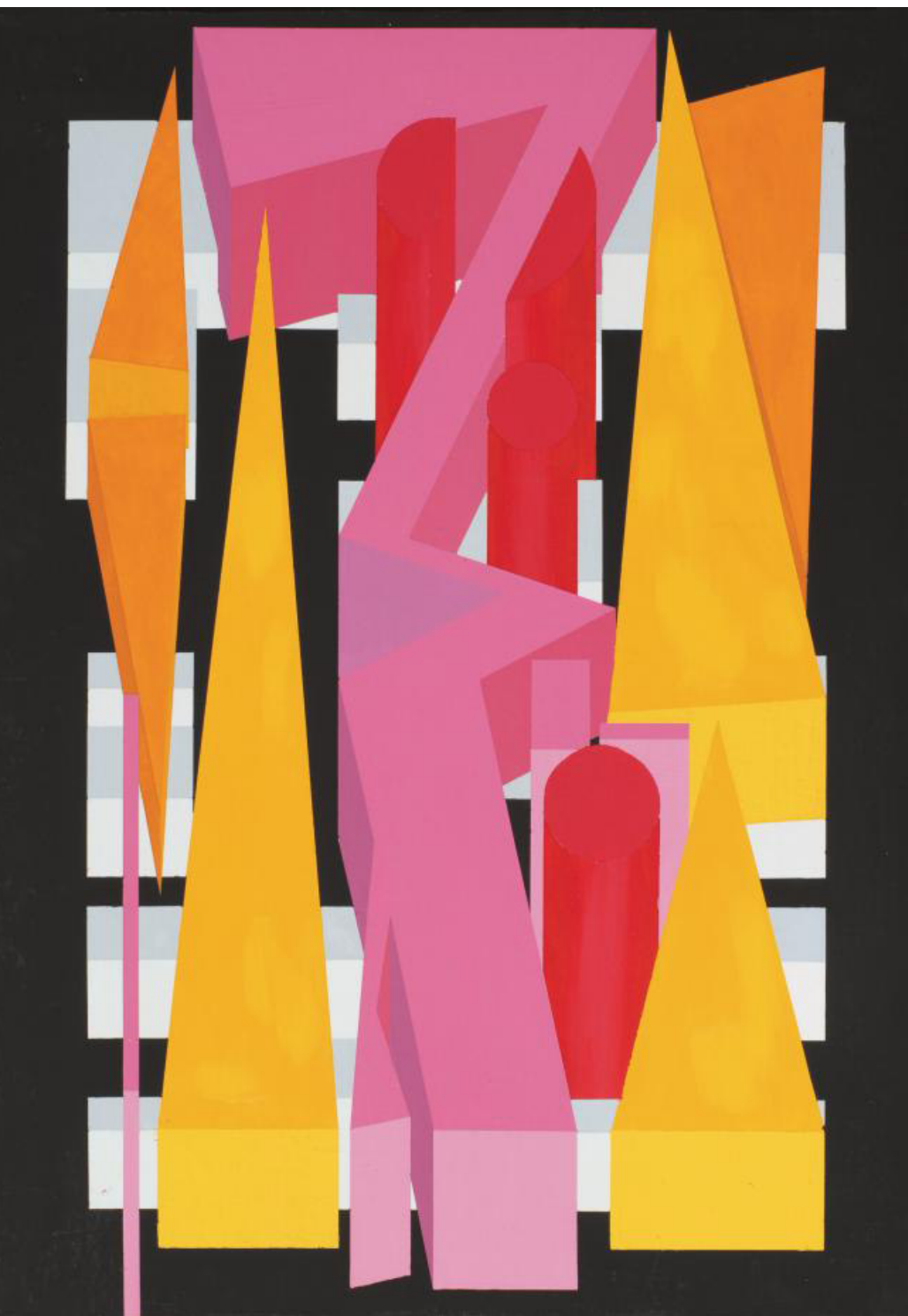
Dominika Zielińska, 2010-2011

Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya AXX, 1922

Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy AXX, 1922



Kamil Walczyk, 2010-2011
Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya Composition KVII, 1924
Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy Composition KVII, 1924



Magdalena Sławińska, 2006-2007

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Auguste'a Herbina Mal, 1952

Architectural Form based on a painting by Auguste Herbin Mal, 1952



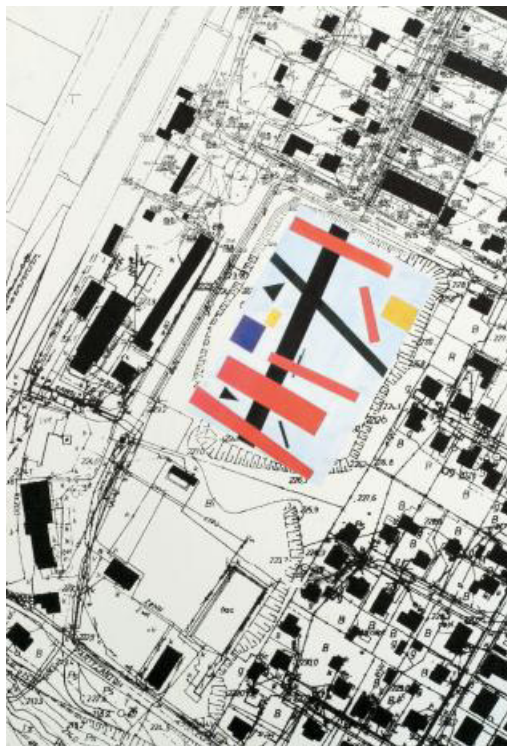
Piotr Wroczek, 2006-2007
*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Bruna Munari *Positivo Negativo Giallo*, 1956*
*Architectural Form based on a painting by Bruno Munari *Positivo Negativo Giallo*, 1956*



Tomasz Grochowicz, 2006-2007

Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya Construction Z1, 1922-23

Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy Construction Z1, 1922-23



Mateusz Zieliński, 2006-2007
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza Supremus nr 50, 1915
Architectural Form based on a painting by Kazimierz Malewicz Supremus nr 50, 1915



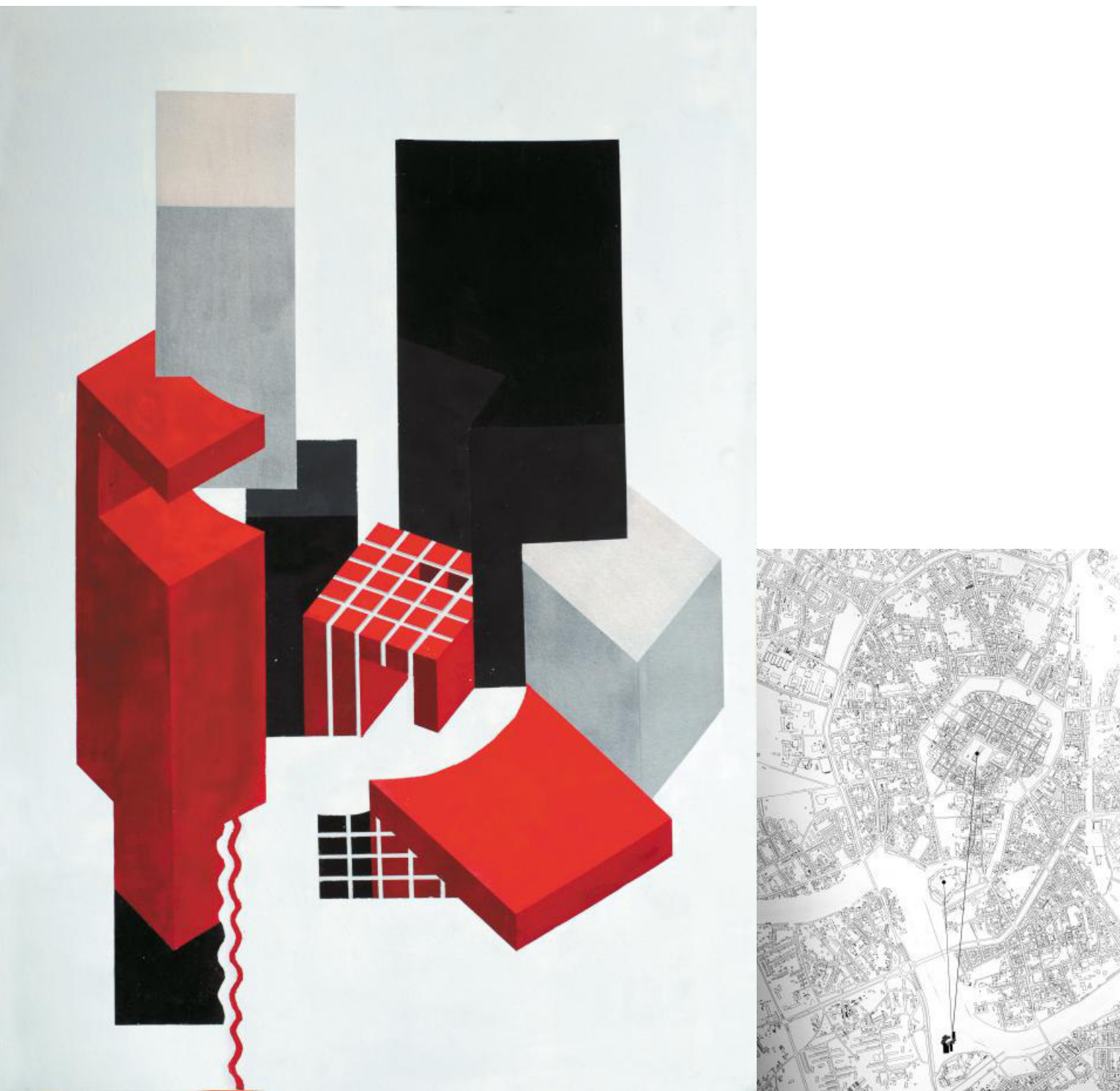
Paula Gibała, 2006-2007

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza Suprematyzm, 1915

Architectural Form based on a painting by Kazimierz Malewicz Suprematist Composition, 1915



Anna Pacut, 2006-2007
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Wassilego Kandinskiego Gray, 1931
Architectural Form based on a painting by Wassily Kandinsky Gray, 1931



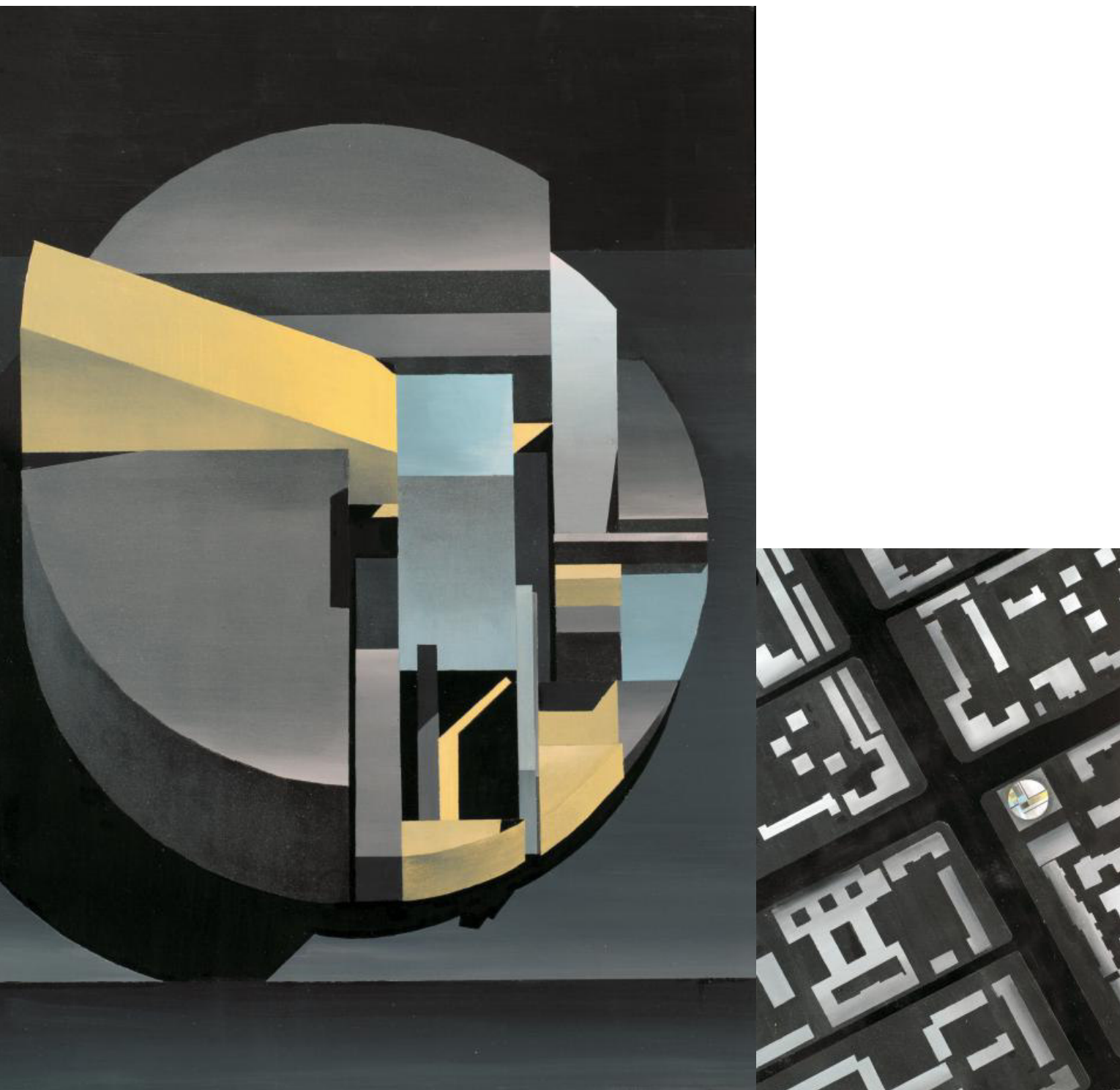
Robert Ciula, 2006-2007

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Henryka Berlewiego Kompozycja Abstrakcyjna, 1924

Architectural Form based on a painting by Henryk Berlewi Kompozycja Abstrakcyjna, 1924



Grzegorz Siemienieć, 2006-2007
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Dominique'a Gaudina Side to Side
Architectural Form based on a painting by Dominique Gaudin Side to Side



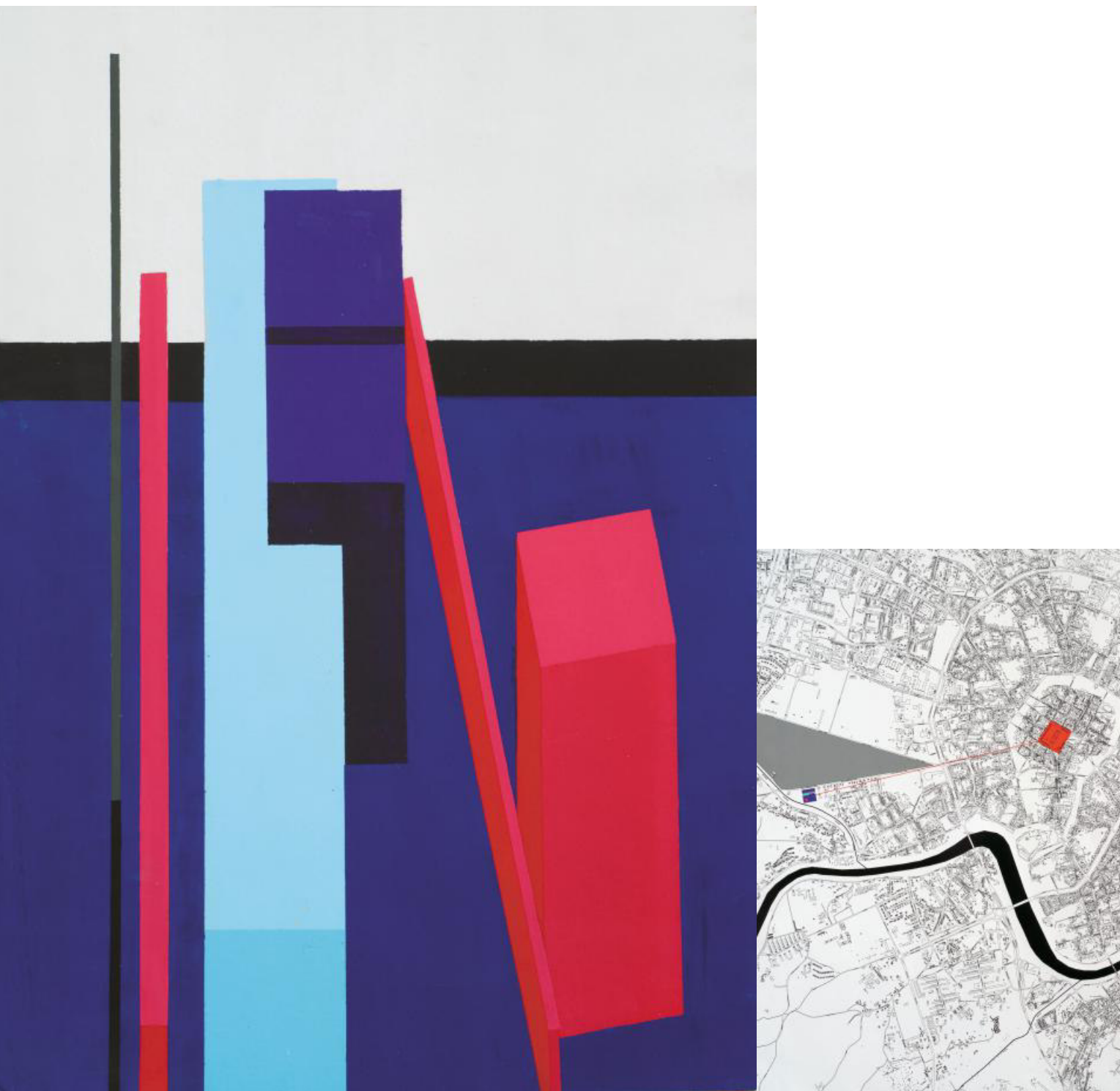
Katarzyna Herodecka, 2006-2007

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Ilyi Bolotowsky'ego Light Blue and Yellow Tondo, 1980-1981

Architectural Form based on a painting by Ilya Bolotowsky Light Blue and Yellow Tondo, 1980-1981



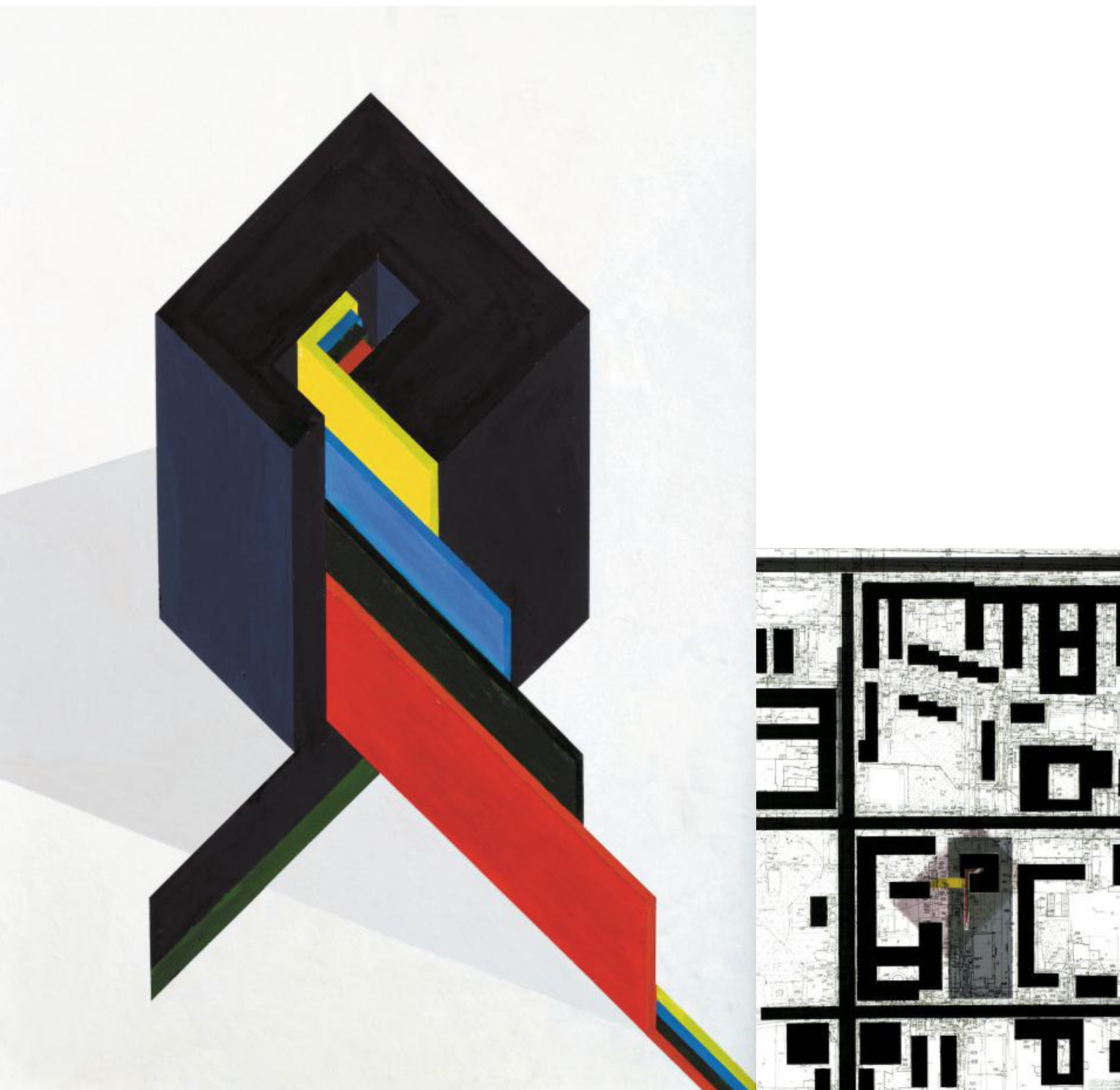
Wojciech Sumlet, 2006-2007
Forma architektoniczna na podstawie obrazu
Architectural Form on the basis of painting



Marcin Musień, 2006-2007
Forma architektoniczna na podstawie obrazu
Architectural Form on the basis of painting



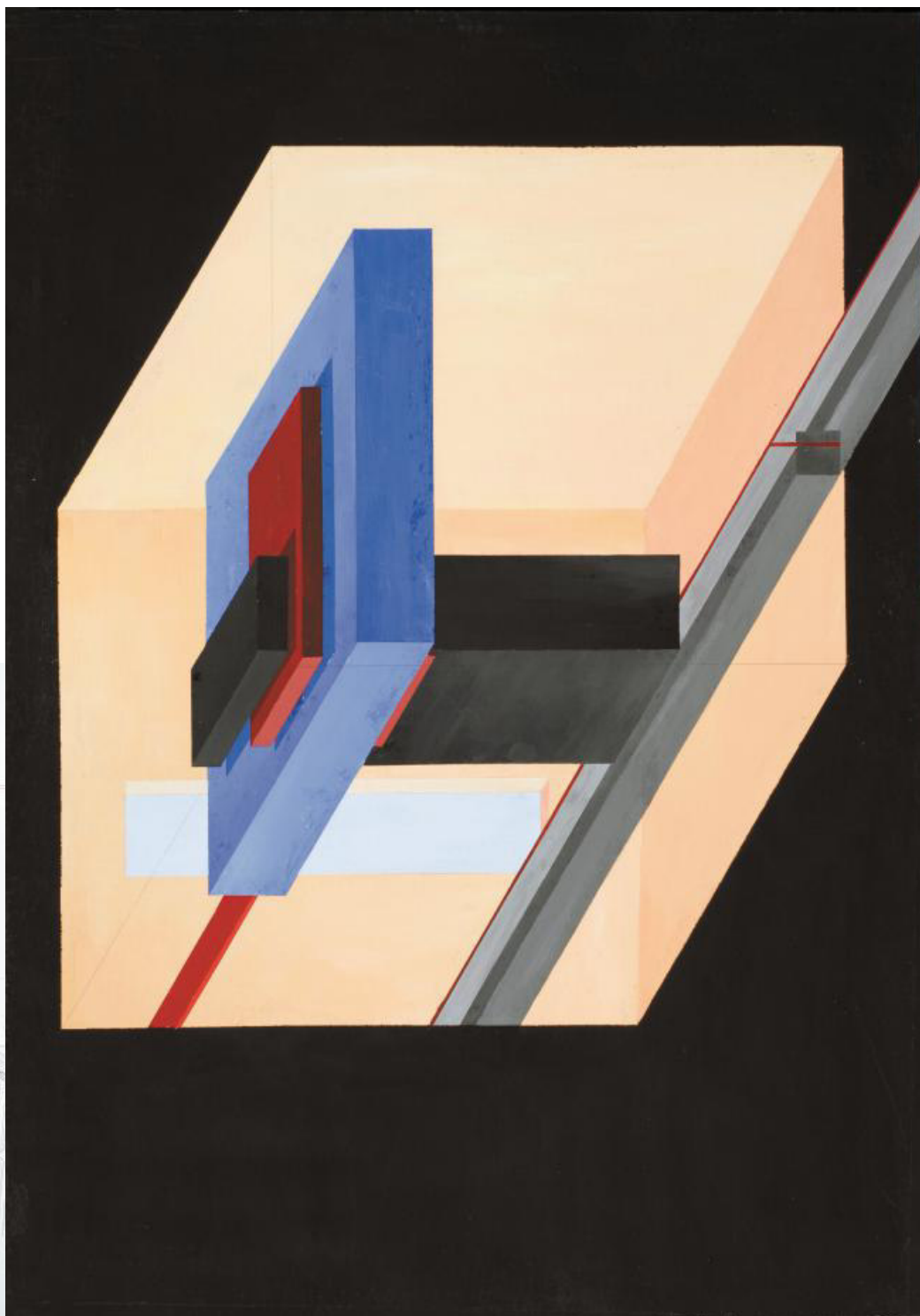
Katarzyna Zięba, 2006-2007
Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya Construction, 1921
Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy Construction, 1921



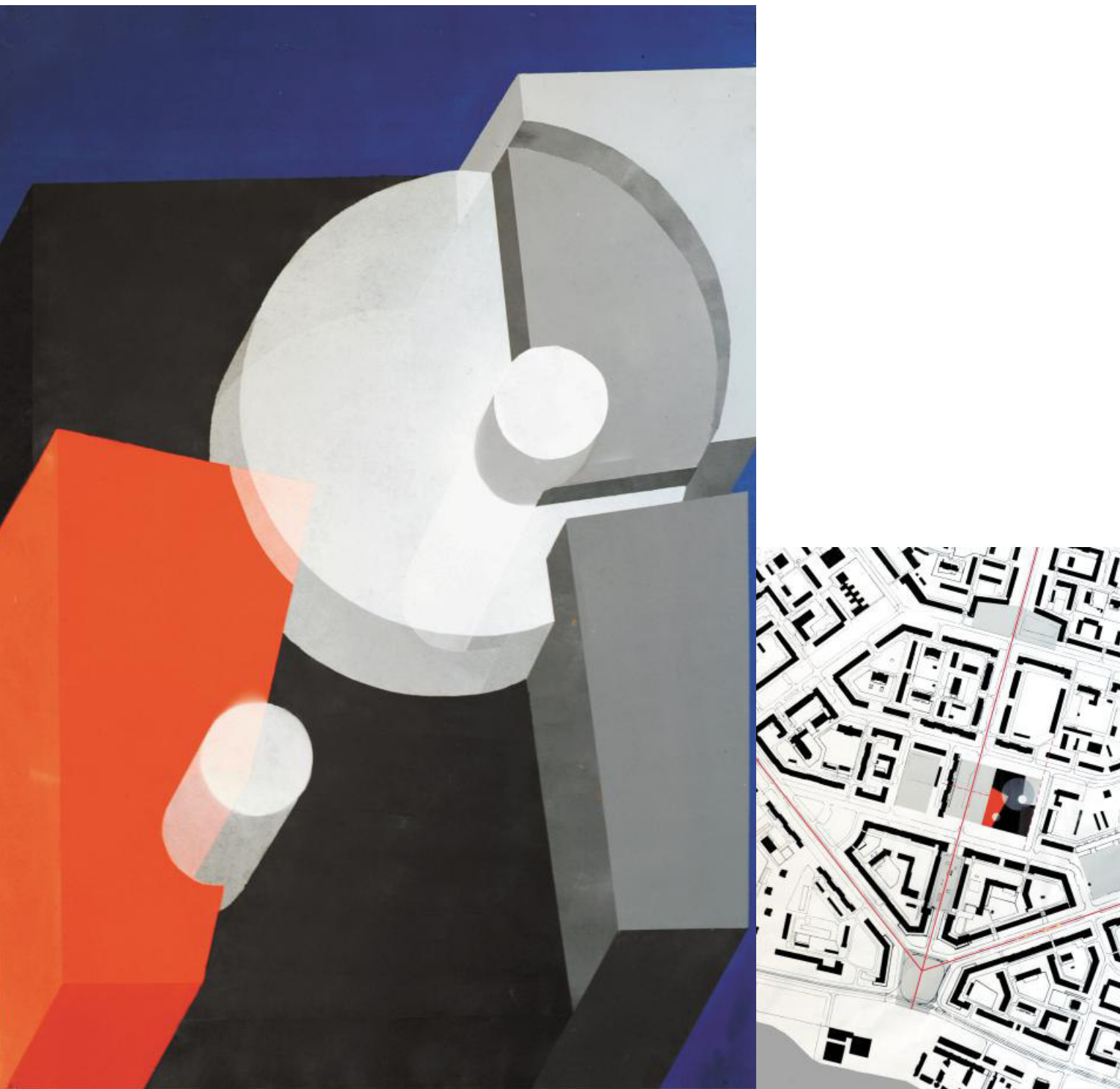
Daniel Pohorecki, 2005-2006

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Jerzego Grabowskiego Strefy, 1968

Architectural Form based on a painting by Jerzy Grabowski Strefy, 1968



Joanna Bąk, 2005-2006
Forma architektoniczna na podstawie obrazu El Lissitzky'ego Proun GBA 4, 1921
Architectural Form based on a painting by El Lissitzky Proun GBA 4, 1921



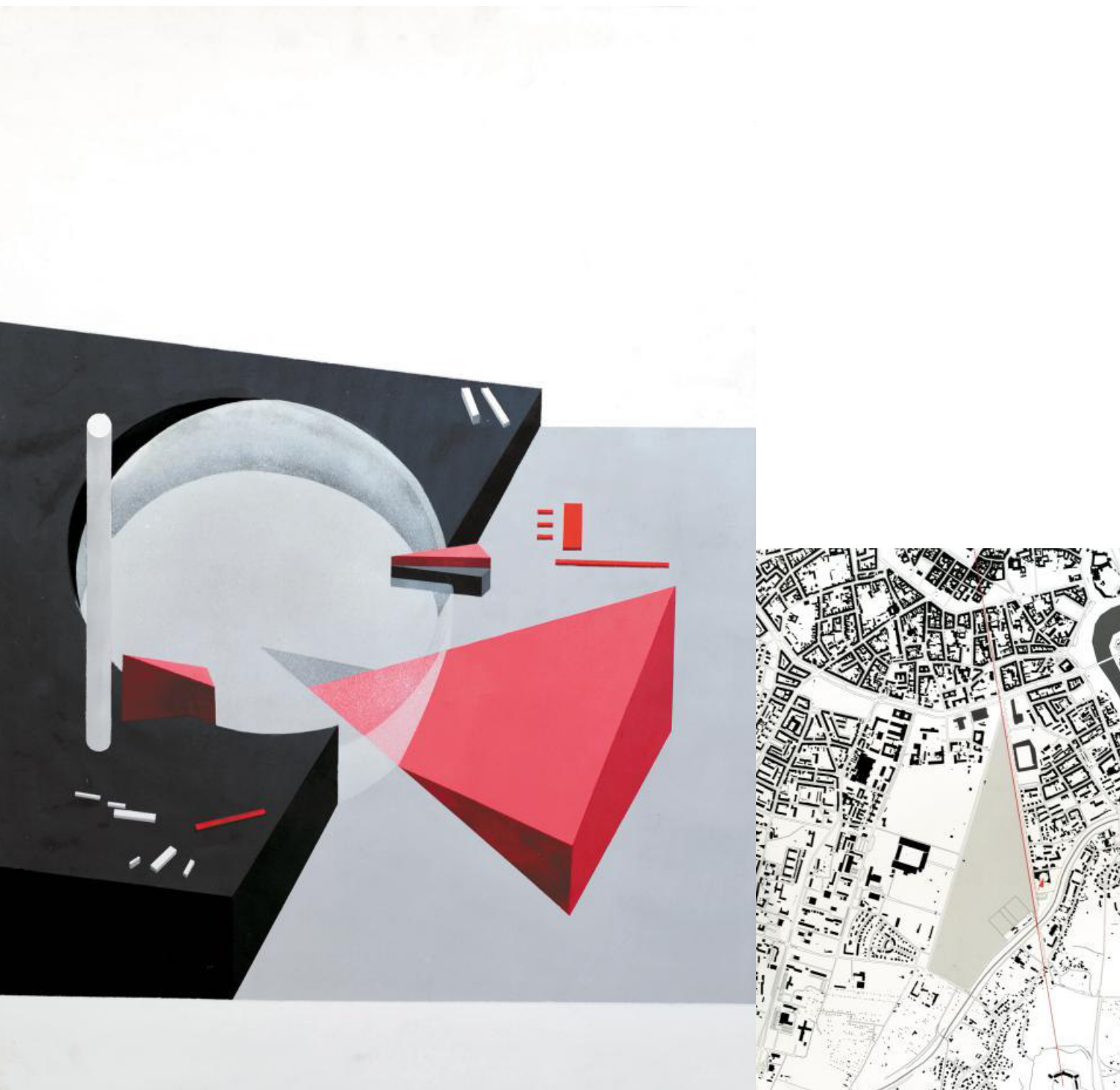
Edyta Dłutko, 2013-2014

Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya AM7 (26), 1926

Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy AM7 (26), 1926



Anna Maria Brożek, 2013-2014
Forma arch. na podstawie obr. K. Malewicza Suprematyzm z niebieskim trójkątem i czarnym prostokątem, 1915
Architectural Form based on a painting by K. Malewicz Suprematism with Blue Triangle and Black Square, 1915



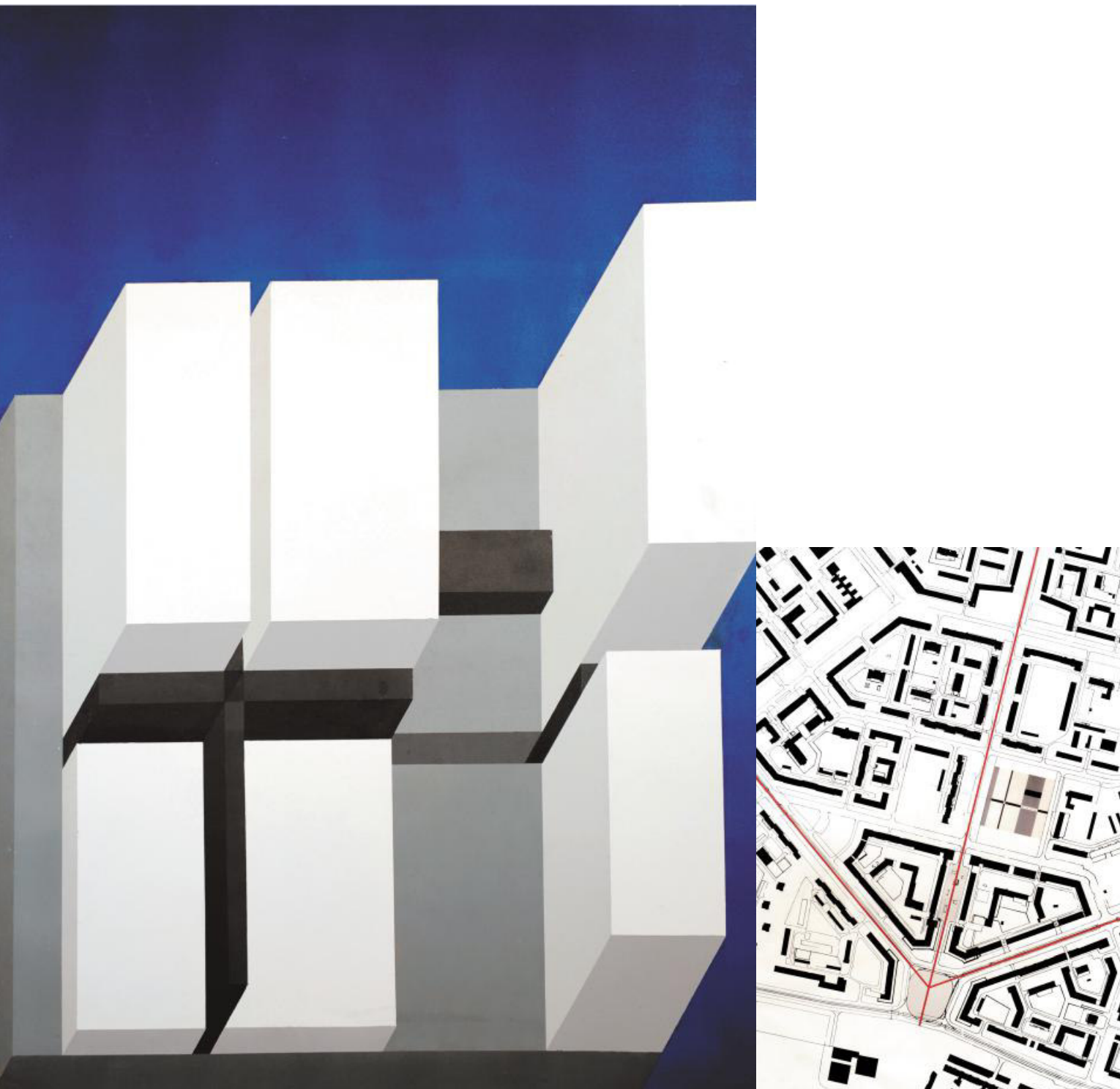
Maciej Koziół, 2013-2014

Forma architektoniczna na podstawie obrazu El Lissitzky'ego Czerwonym klinem uderz w białych, 1919

Architectural Form based on a painting by El Lissitzky Beat the Whites with the Red Wedge, 1919



Mateusz Dam, 2013-2014
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza Suprematyzm, 1915
Architectural Form based on a painting by Kazimierz Malewicz Suprematist Composition, 1915



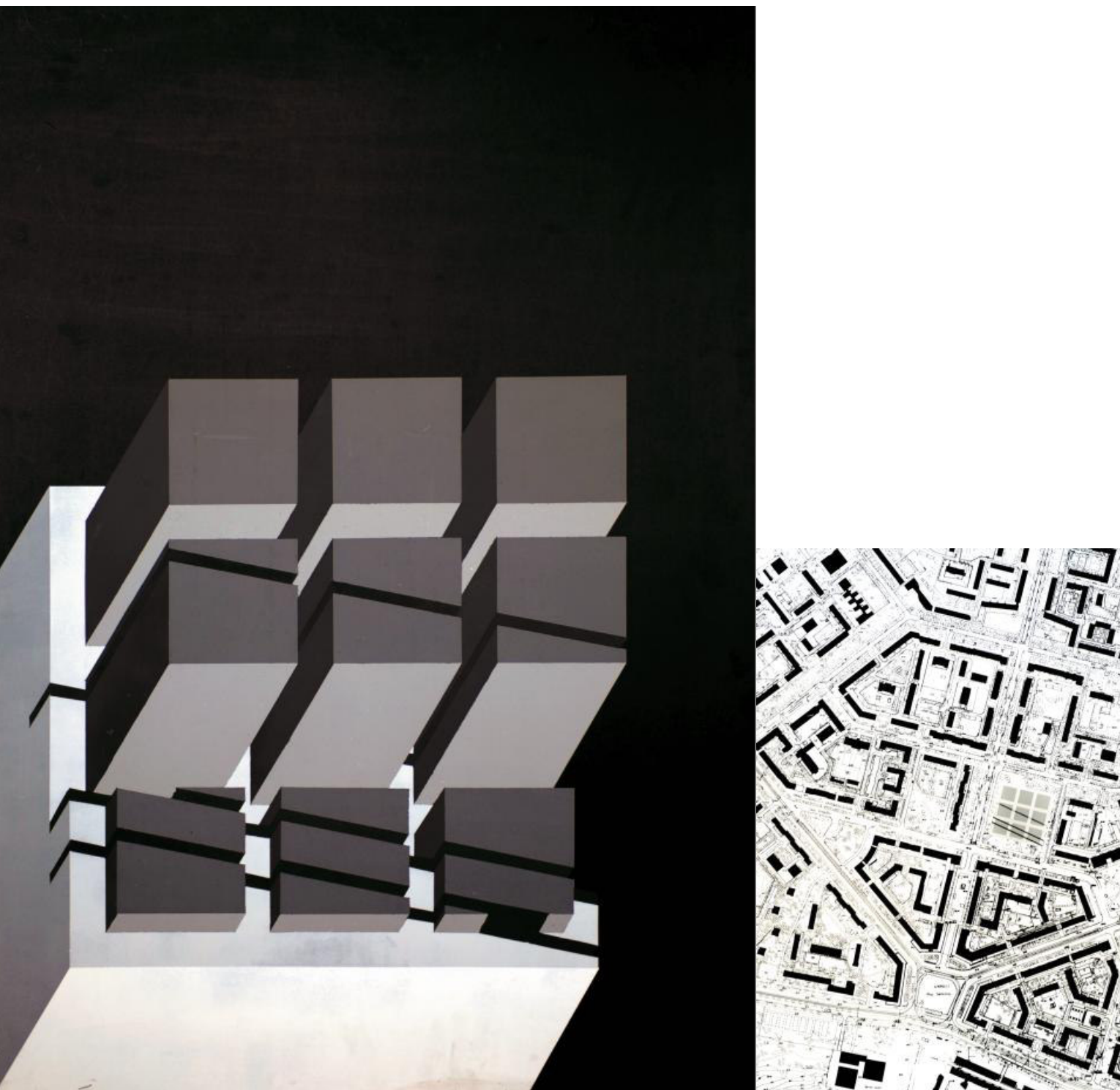
Ewelina Łapa, 2013-2014

*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Burgoyne'a Dillera *Second Theme*. 1949*

*Architectural Form based on a painting by Burgoyne Diller *Second Theme*. 1949*



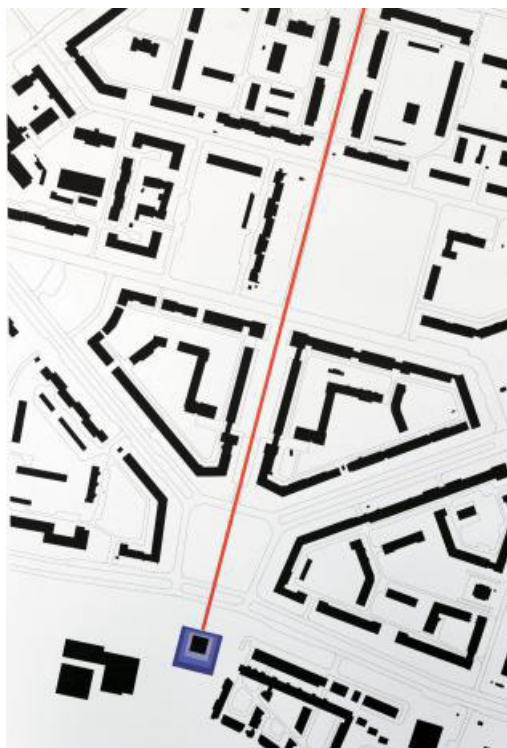
Agata Jóźwiak, 2014-2015
*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Lajosa Kassaka *Equilibrium*, 1926*
*Architectural Form based on a painting by Lajos Kassak *Equilibrium*, 1926*



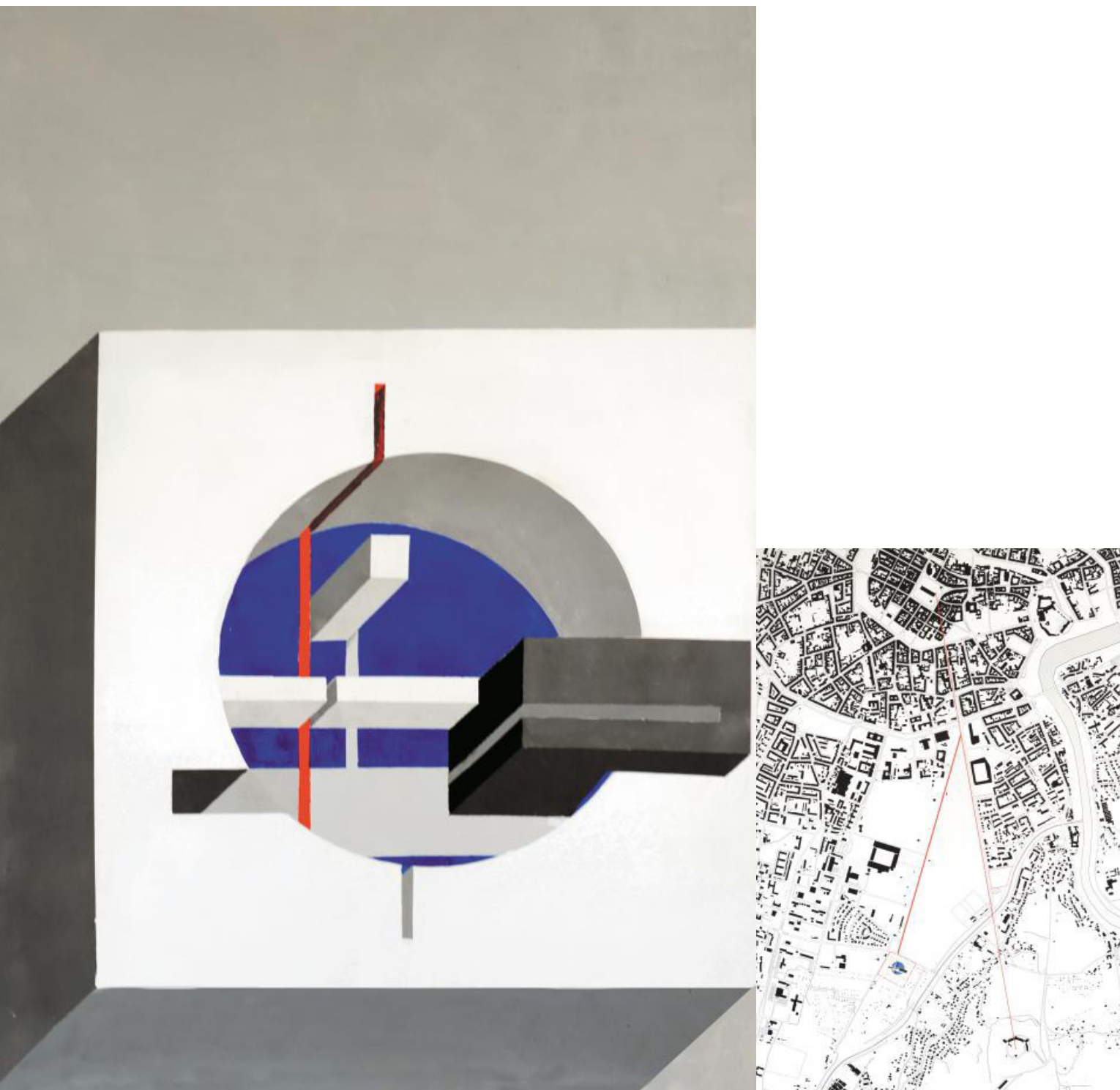
Wojciech Cieplucha, 2013-2014

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Henryka Stażewskiego *Nr 5*, 1973

Architectural Form based on a painting by Henryk Stażewski *No. 5*, 1973



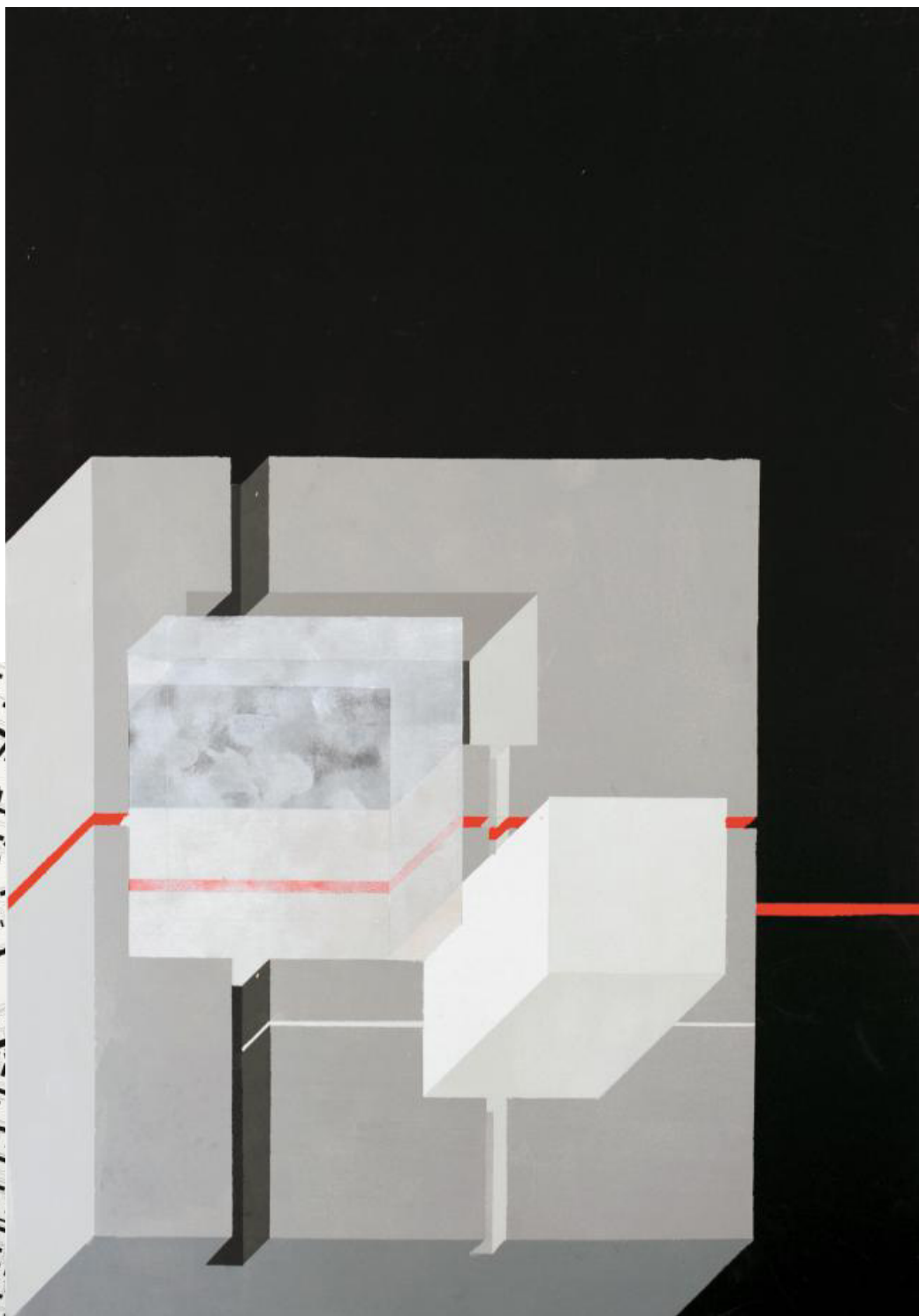
Joanna Kopeć, 2010-2011
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Josefa Albersa Homage to the Square I-S LXXIII, 1972
Architectural Form based on a painting by Josef Albers Homage to the Square I-S LXXIII, 1972



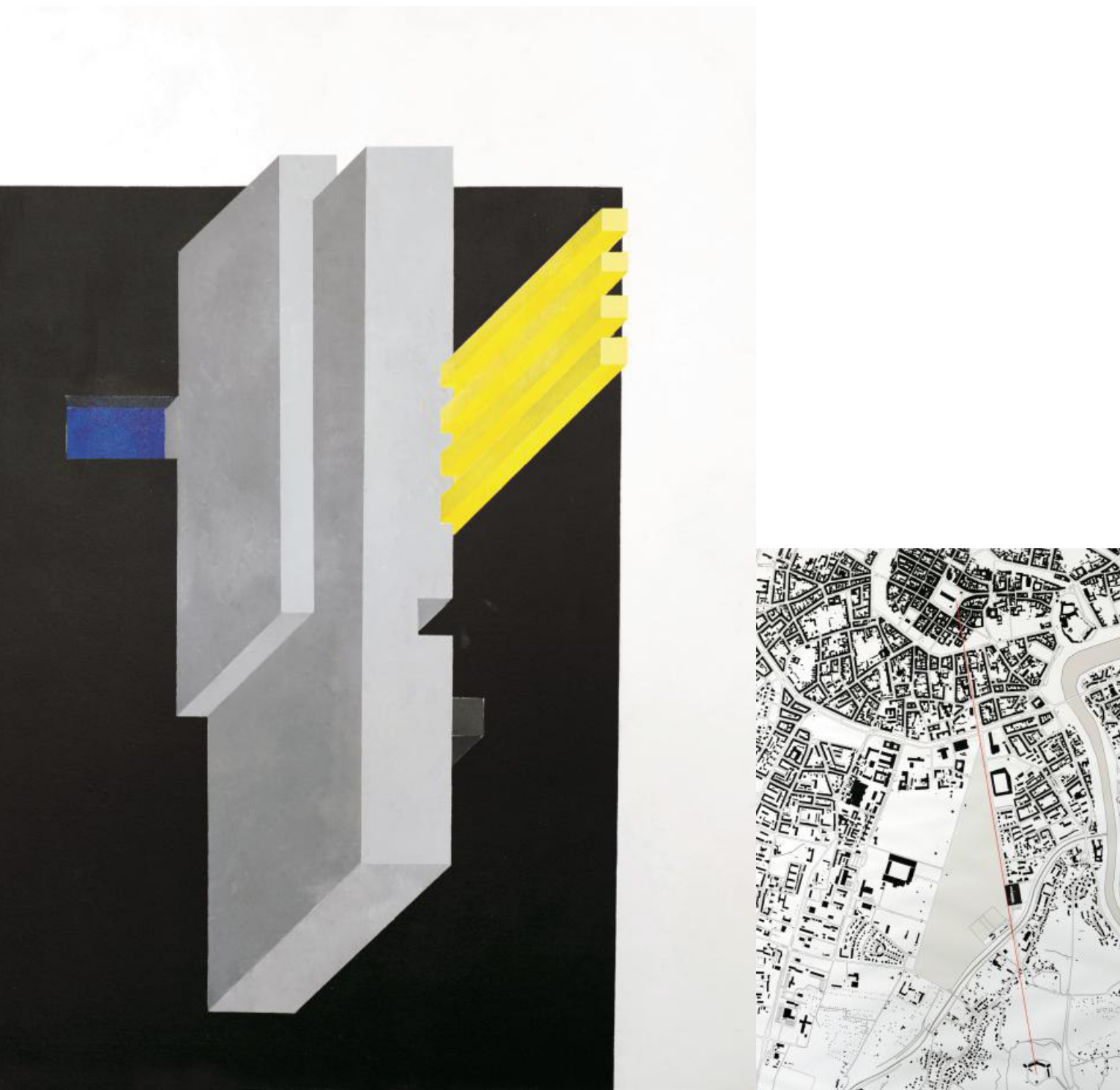
Barbara Iwasieczko, 2014-2015

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Jeana Gorina Abstract Composition, 1967

Architectural Form based on a painting by Jean Gorin Abstract Composition, 1967



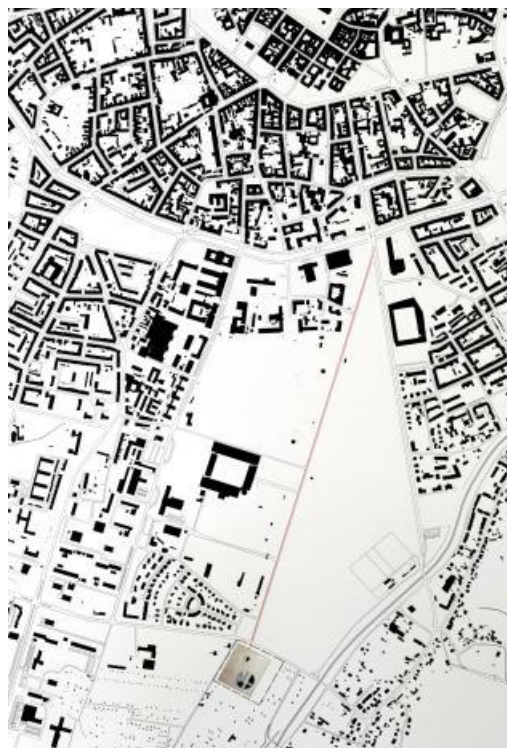
Magdalena Rybarska, 2010-2011
Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya K VII, 1922
Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy K VII, 1922



Sabina Bogacz, 2012-2013

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Lazara M. Hidekela Suprematist Composition, 1925

Architectural Form based on a painting by Lazar M. Hidekel Suprematist Composition, 1925



Magdalena Kopcińska, 2012-2013
Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya Kompozycja A.XX, 1924
Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy Composition A.XX, 1924



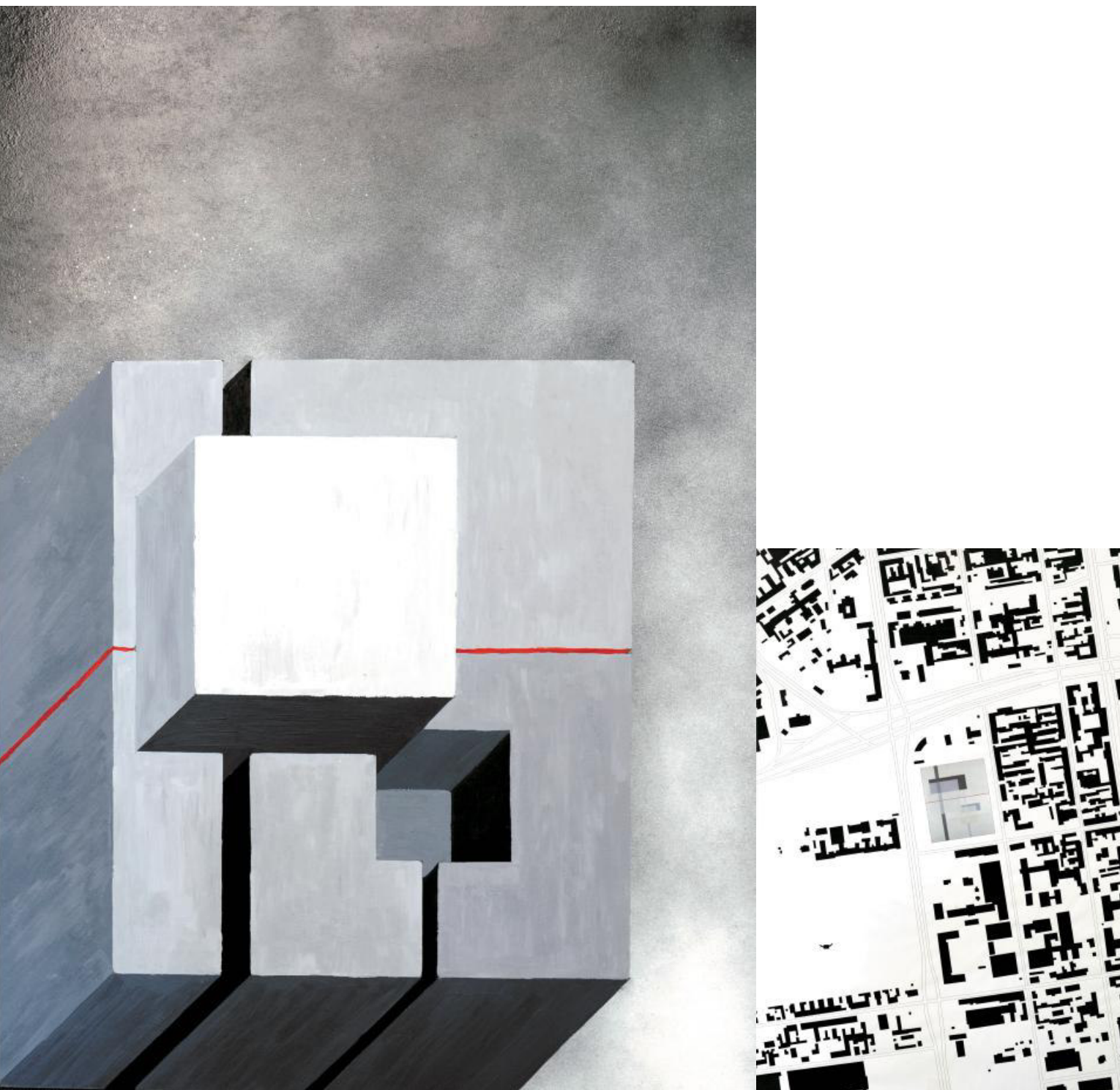
Joanna Nowak, 2012-2013

Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya Kompozycja A.XI, 1923

Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy Composition A.XI, 1923



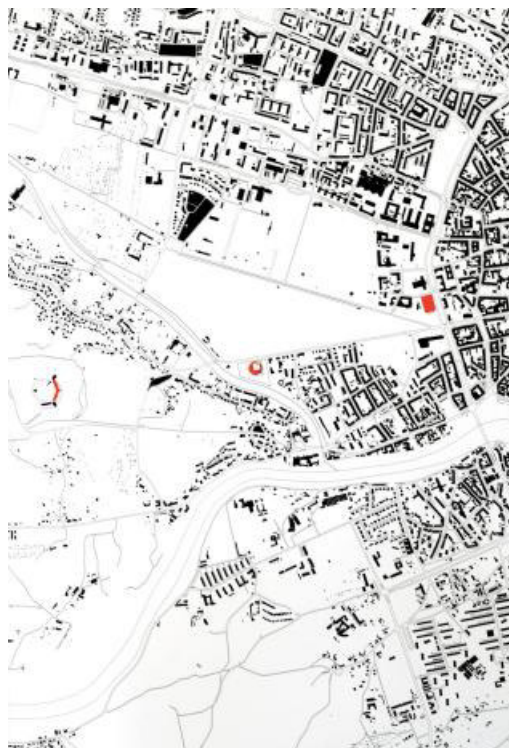
Jacek Cinal, 2010-2011
*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Bruno Munariego *Negativi-positivi*, 1951*
*Architectural Form based on a painting by Bruno Munari *Negativi-positivi*, 1951*



Marcin Kosiński, 2010-2011

Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya K VII, 1922

Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy K VII, 1922



Jan Mazur, 2011-2012
*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Jeana Gorina *Untitled*, 1972*
*Architectural Form based on a painting by Jean Gorin *Untitled*, 1972*



Antoni Banaś, 2009-2010

*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Bruno Munariego *Negativo-positivo*, 1951*

*Architectural Form based on a painting by Bruno Munari *Negativo-positivo*, 1951*



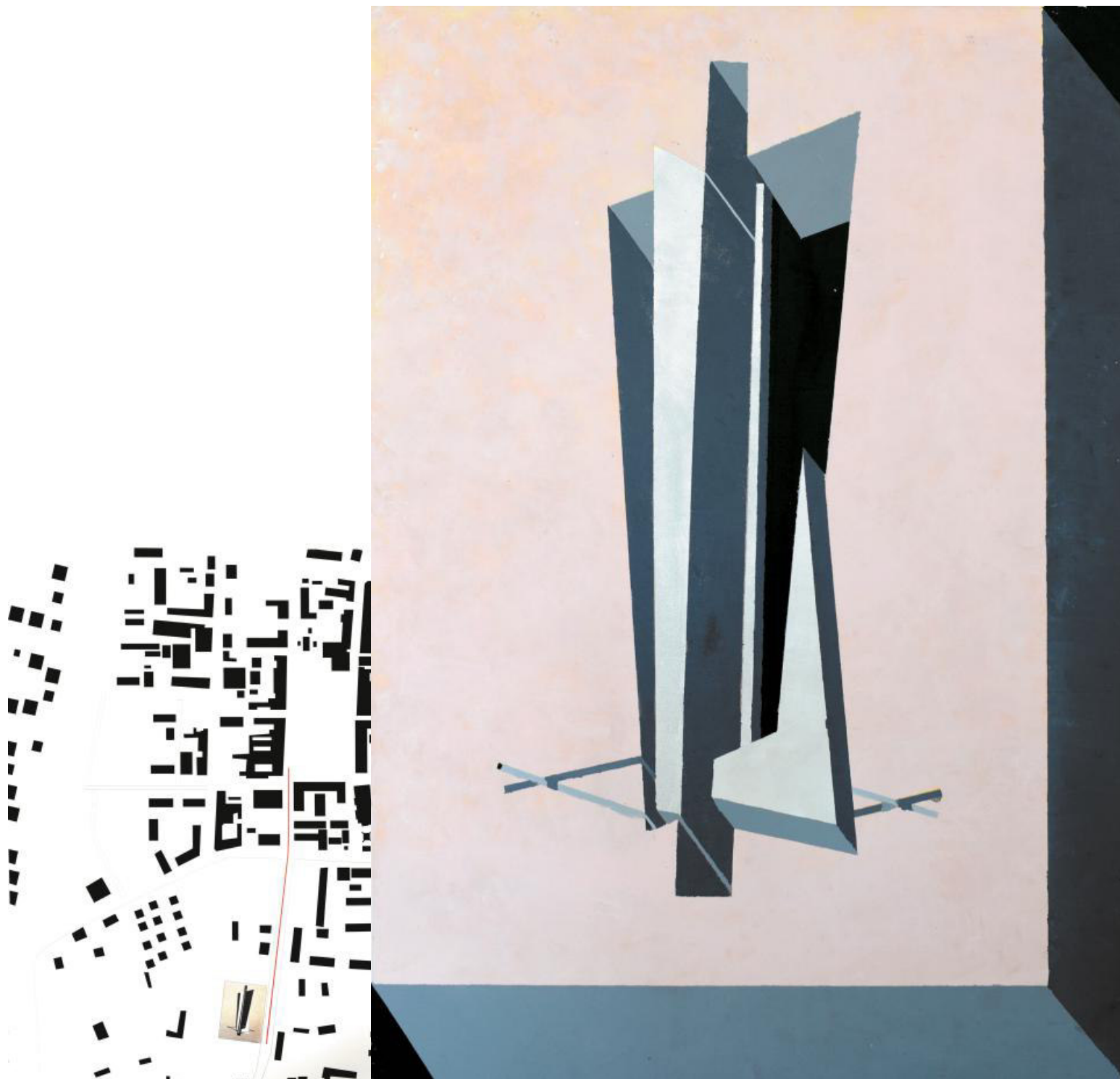
Emilia Fijałkowska, 2009-2010
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Pieta Mondriana Composition with Red Square, 1921
Architectural Form based on a painting by Piet Mondrian Composition with Red Square, 1921



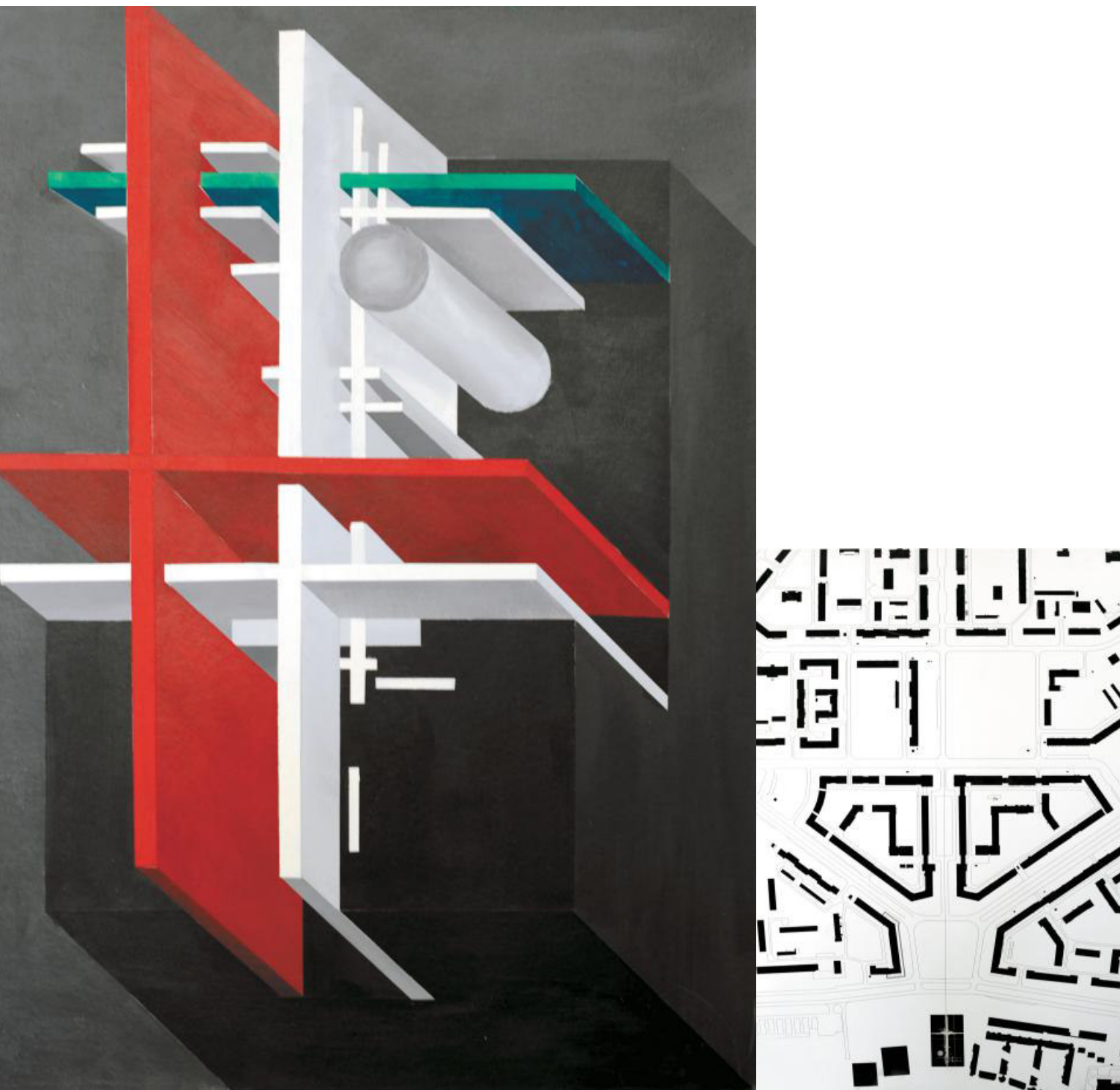
Dorota Sankowska (Bojkowska), 2009-2010

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza Suprematyzm, 1915

Architectural Form based on a painting by Kazimierz Malewicz Suprematist Composition, 1915



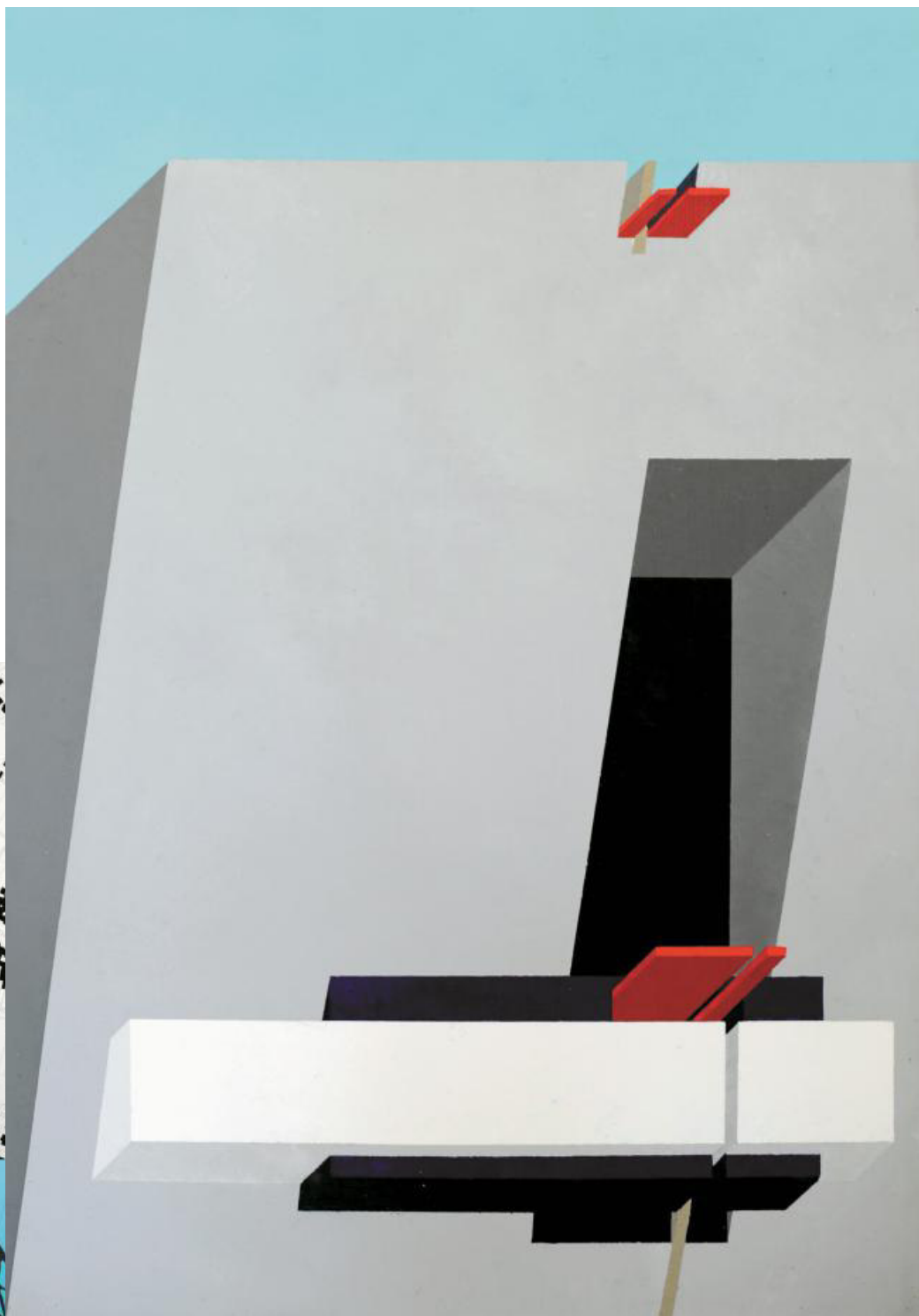
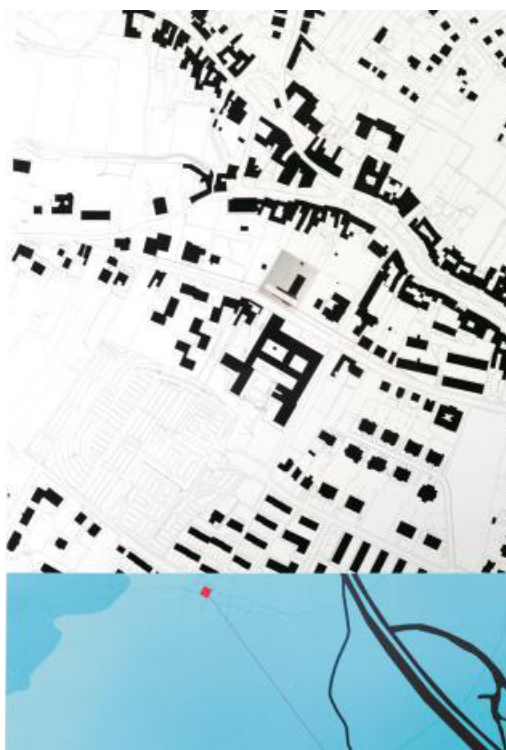
Karol Nadymus, 2009-2010
Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya Konstrukcja, 1923
Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy Konstruktion, 1923



Magdalena Bębenek, 2009-2010

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Ilyi Chashnika Kompozycja suprematyczna, 1926-27

Architectural Form based on a painting by Ilya Chashnik Suprematist Composition, 1926-27



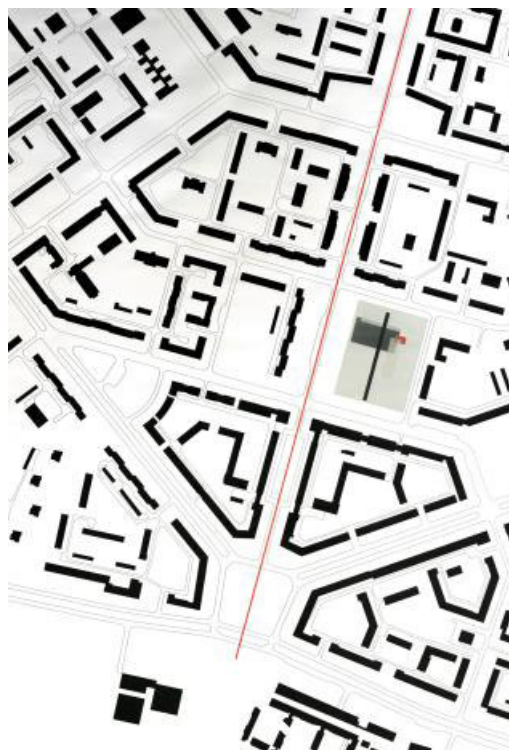
Kamila Fijałkowska, 2009-2011
Forma architektoniczna na podstawie obrazu El Lissitzky'ego Proun GBA 4, 1923
Architectural Form based on a painting by El Lissitzky Proun GBA 4, 1923



Tomasz Janiec, 2009-2010

Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya AXI, 1923

Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy AXI, 1923



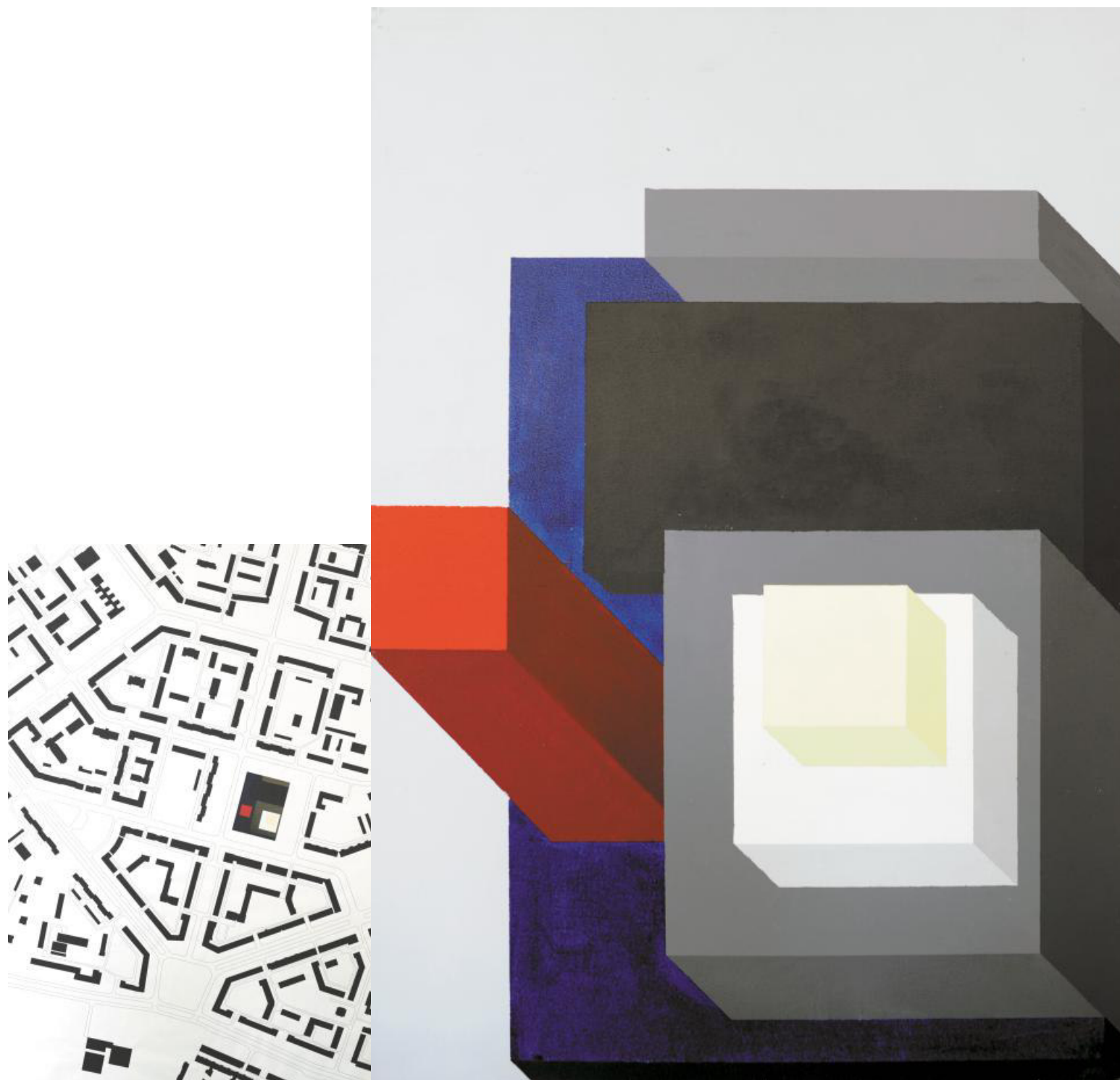
Magdalena Garbaciak, 2012-2013
Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya Composition, 1923
Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy Composition, 1923



Mateusz Dudek, 2012-2013

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Henryka Stażewskiego Kompozycja (5), 1930

Architectural Form based on a painting by Henryk Stażewski Kompozycja (5), 1930



Anna Fajger, 2012-2013
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Alastaira Mortona Abstract Painting December 1939, 1939
Architectural Form based on a painting by Alastair Morton Abstract Painting December 1939, 1939



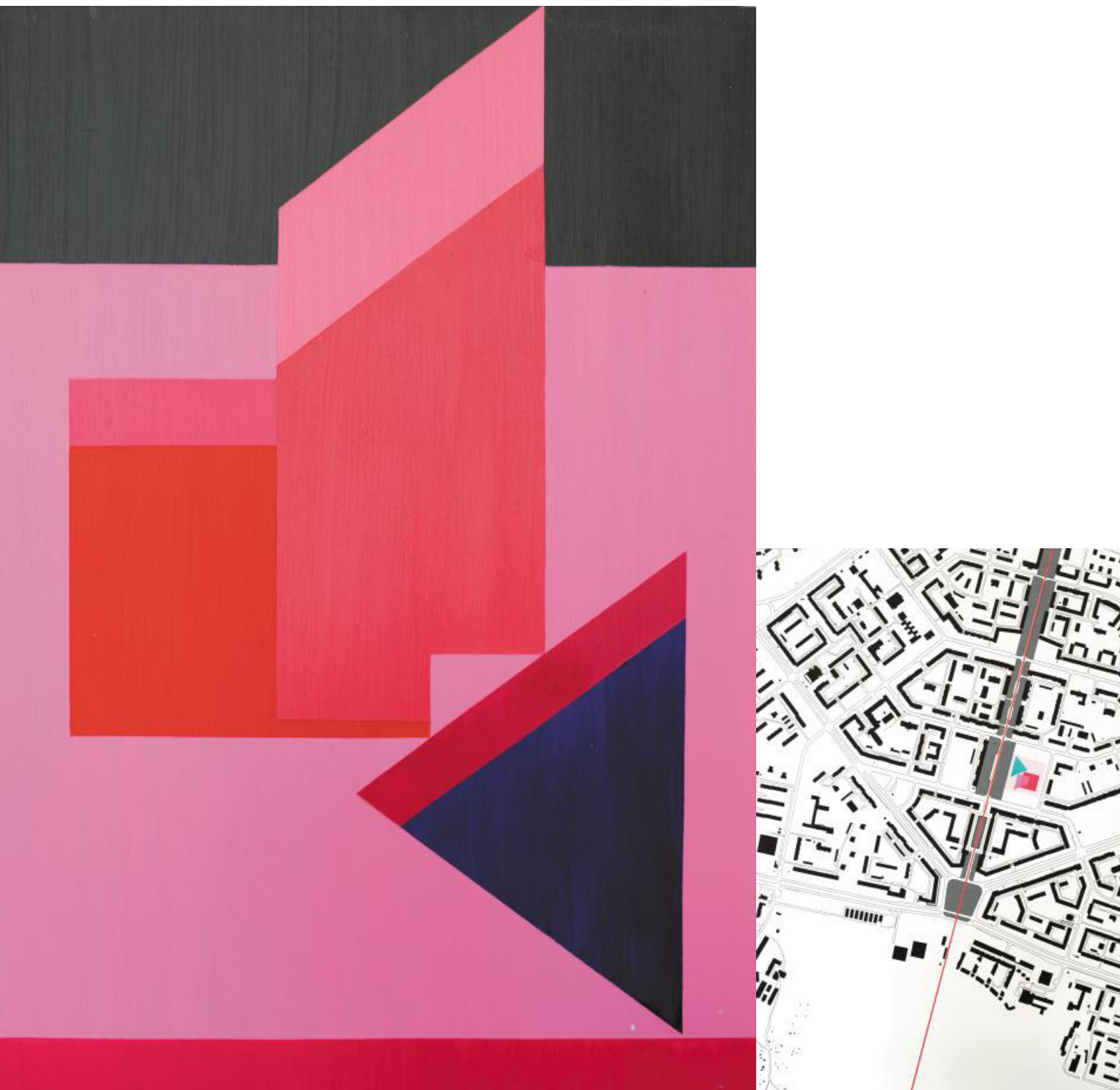
Mateusz Dudek, 2012-2013

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Carla Badialego Composizione in Verde N. 150, 1938

Architectural Form based on a painting by Carlo Badiali Composizione in Verde N. 150, 1938



Karolina Majak, 2011-2012
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Ilyi Chashnika Suprematist Cross, 1920-21
Architectural Form based on a painting by Ilya Chashnik Suprematist Cross, 1920-21



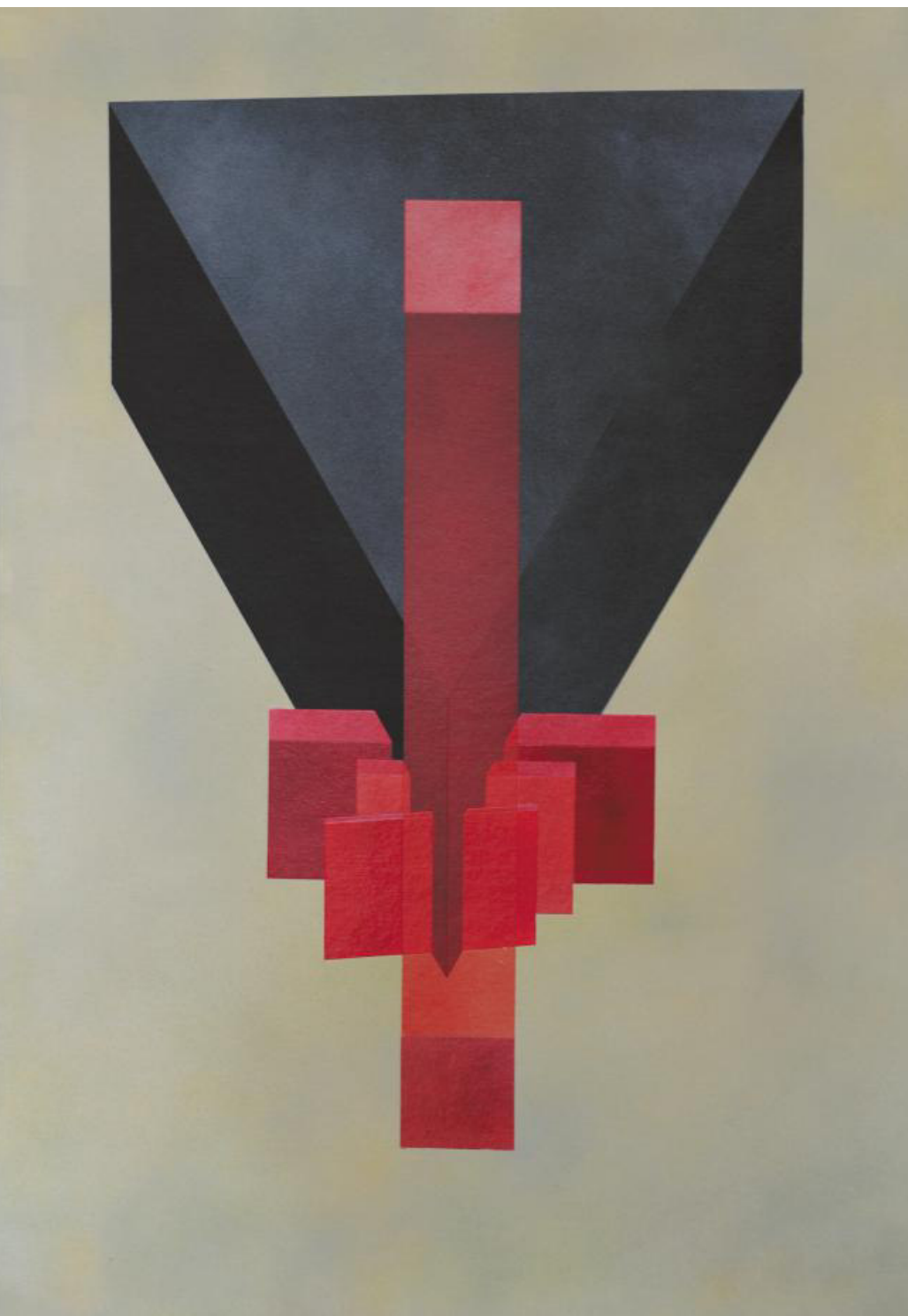
Karolina Syrek, 2012-2013

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Henryka Stażewskiego Kompozycja z trójkątem Nr 19, 1983

Architectural Form based on a painting by Henryk Stażewski Kompozycja z trójkątem Nr 19, 1983



Sławomir Pażucha, 2011-2012
*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Bruno Munariego *Negativo-positivo*, 1996*
*Architectural Form based on a painting by Bruno Munari *Negativo-positivo*, 1996*



Paulina Kultys, 2011-2012
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Ilyi Chashnika, 1920
Architectural Form based on a painting by Ilya Chashnik, 1920



Rafał Piniaż, 2011-2012
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Ilyi Bolotowsky'ego Large Black, Red and White Diamond, 1971
Architectural Form based on a painting by Ilya Bolotowsky Large Black, Red and White Diamond, 1971



Karol Grabowski, 2011-2012

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Fredericka Hammersleya Me and Three, 1980

Architectural Form based on a painting by Frederick Hammersley Me and Three, 1980



Mateusz Dudek, 2011-2012
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Hermana Heblera Kwadrat V, 1997
Architectural Form based on a painting by Herman Hebler Square V, 1997



Justyna Ogórek, 2011-2012

*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Bruno Munariego *Negativo-positivo*, 1996*

*Architectural Form based on a painting by Bruno Munari *Negativo-positivo*, 1996*



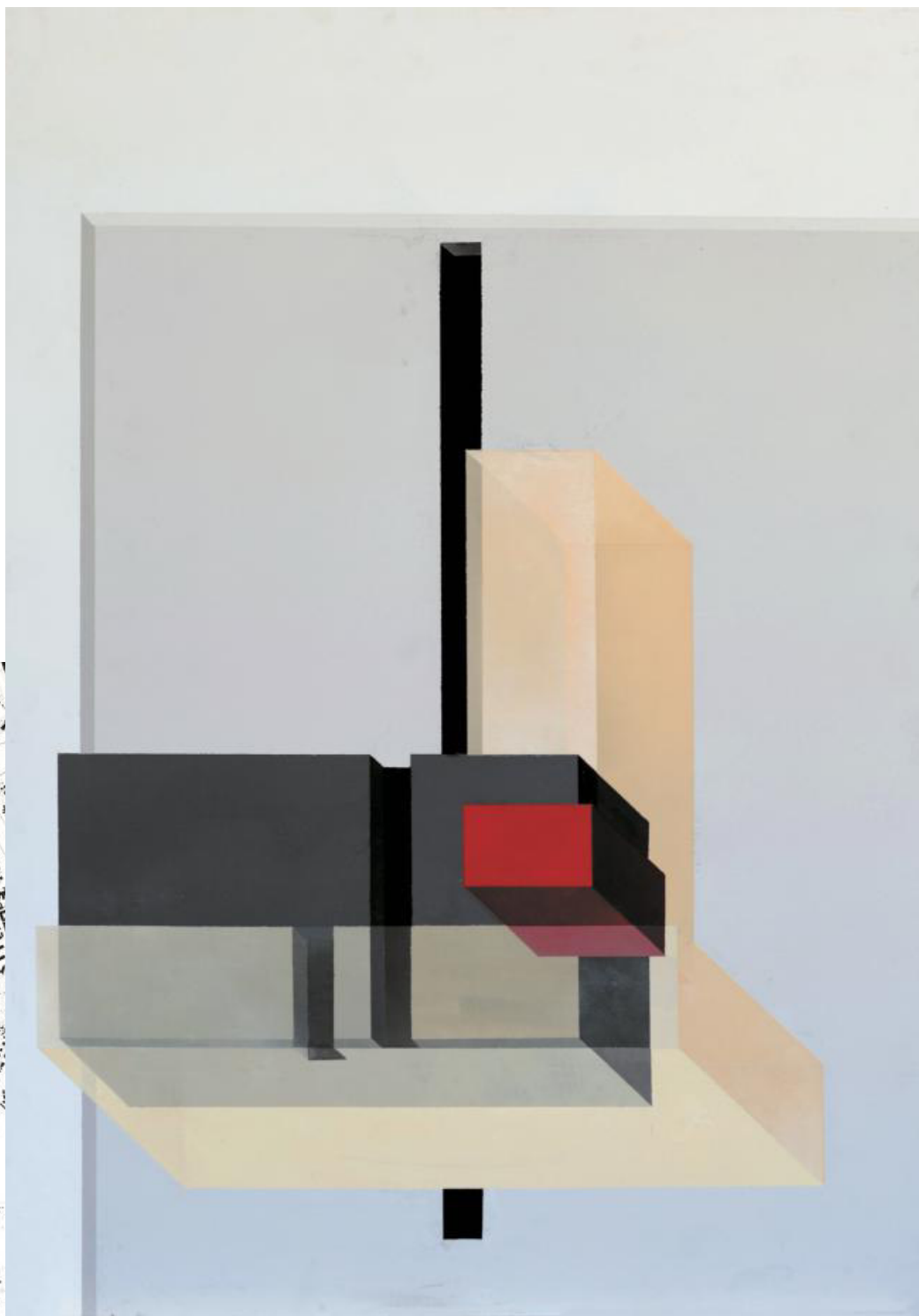
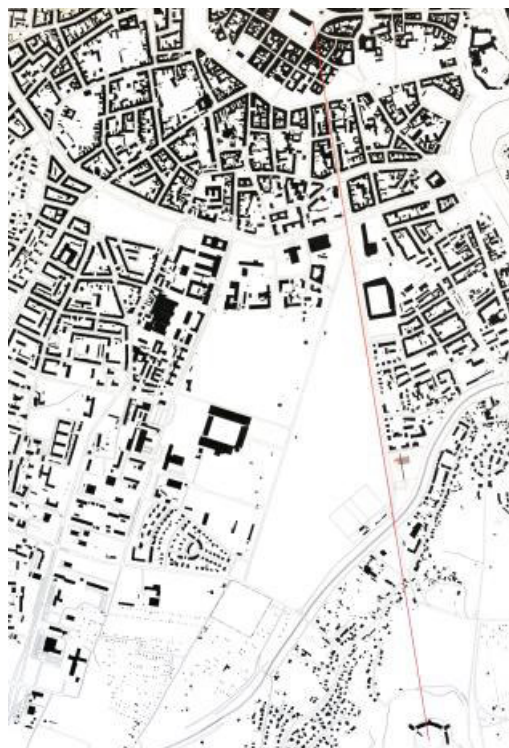
Bartłomiej Stańczyk, 2011-2012
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Jeana Gorina Composition Spatio-Temporelle, 1968
Architectural Form based on a painting by Jean Gorin Composition Spatio-Temporelle, 1968



Magdalena Marek, 2010-2011

*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Lyubov Popovej *Untitled*, 1917*

*Architectural Form based on a painting by Lyubov Popova *Untitled*, 1917*



Aleksandra Matuszyńska, 2013-2014
Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya Composition, 1923
Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy Composition, 1923



Oscar Rubio Herrandiz, 2013-2014

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Theo Van Doesburga Composition in Gray, 1919

Architectural Form based on a painting by Theo Van Doesburg Composition in Gray, 1919



Magdalena Garczewska, 2013-2014
Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya Composition, 1923
Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy Composition, 1923



Mateusz Sarzyński, 2013-2014

Forma architektoniczna na podstawie obrazu El Lissitzky'ego Proun GBA 4, 1923

Architectural Form based on a painting by El Lissitzky Proun GBA 4, 1923



Mariusz Czechowicz, 2013-2014
Forma architektoniczna na podstawie obrazu El Lissitzky'ego Proun GBA 4, 1923
Architectural Form based on a painting by El Lissitzky Proun GBA 4, 1923



Joanna Krawczyk, 2013-2014

*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Bruno Munariego *Negativo Positivo Rosso*, 1970*

*Architectural Form based on a painting by Bruno Munari *Negativo Positivo Rosso*, 1970*



Agnieszka Bobrowska, 2013-2014
Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya *K VII*, 1922
Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy *K VII*, 1922



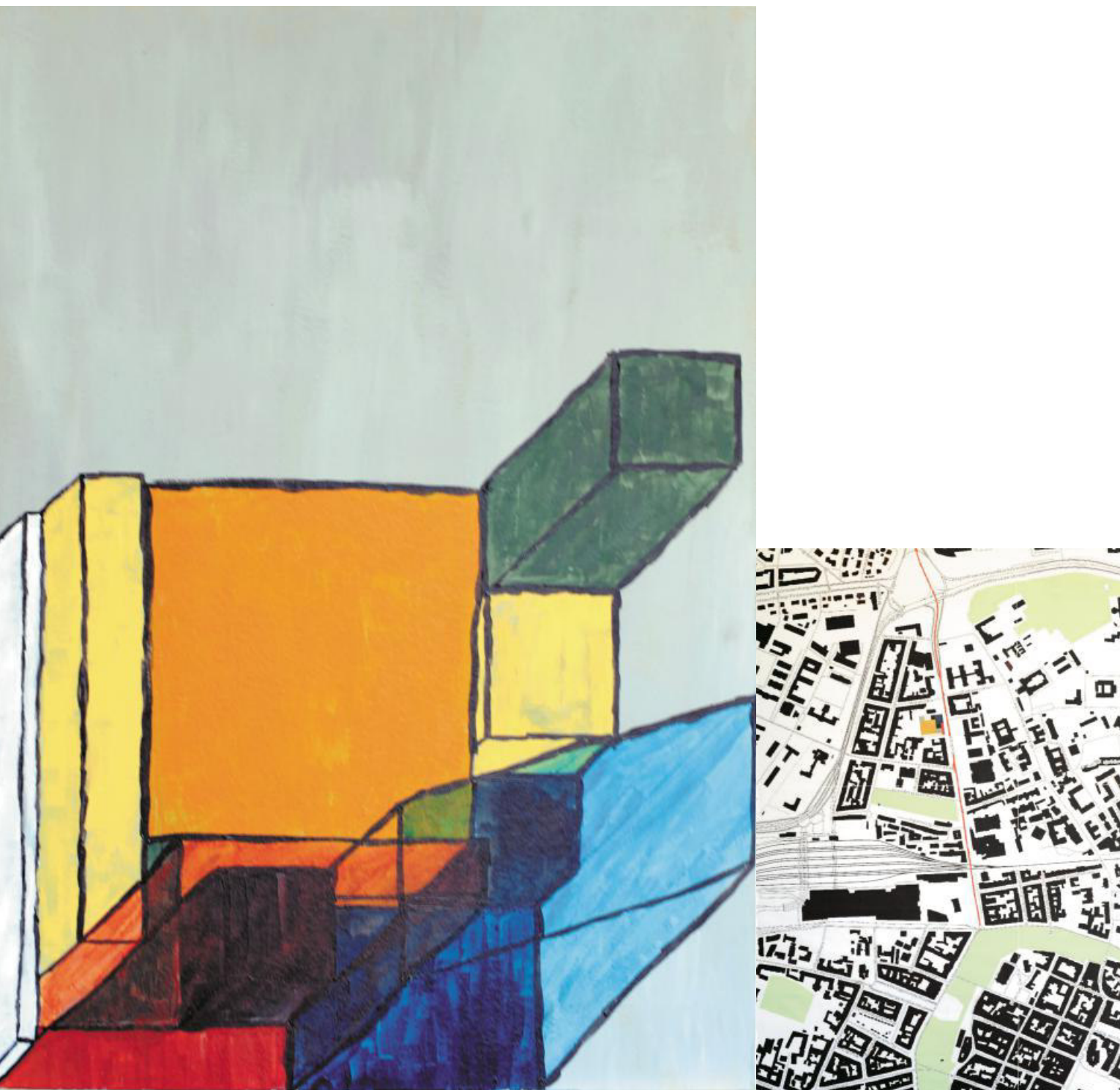
Ken Lusenge Ithopin, 2013-2014

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza Non-Objective Composition, 1915

Architectural Form based on a painting by Kazimierz Malewicz Non-Objective Composition, 1915



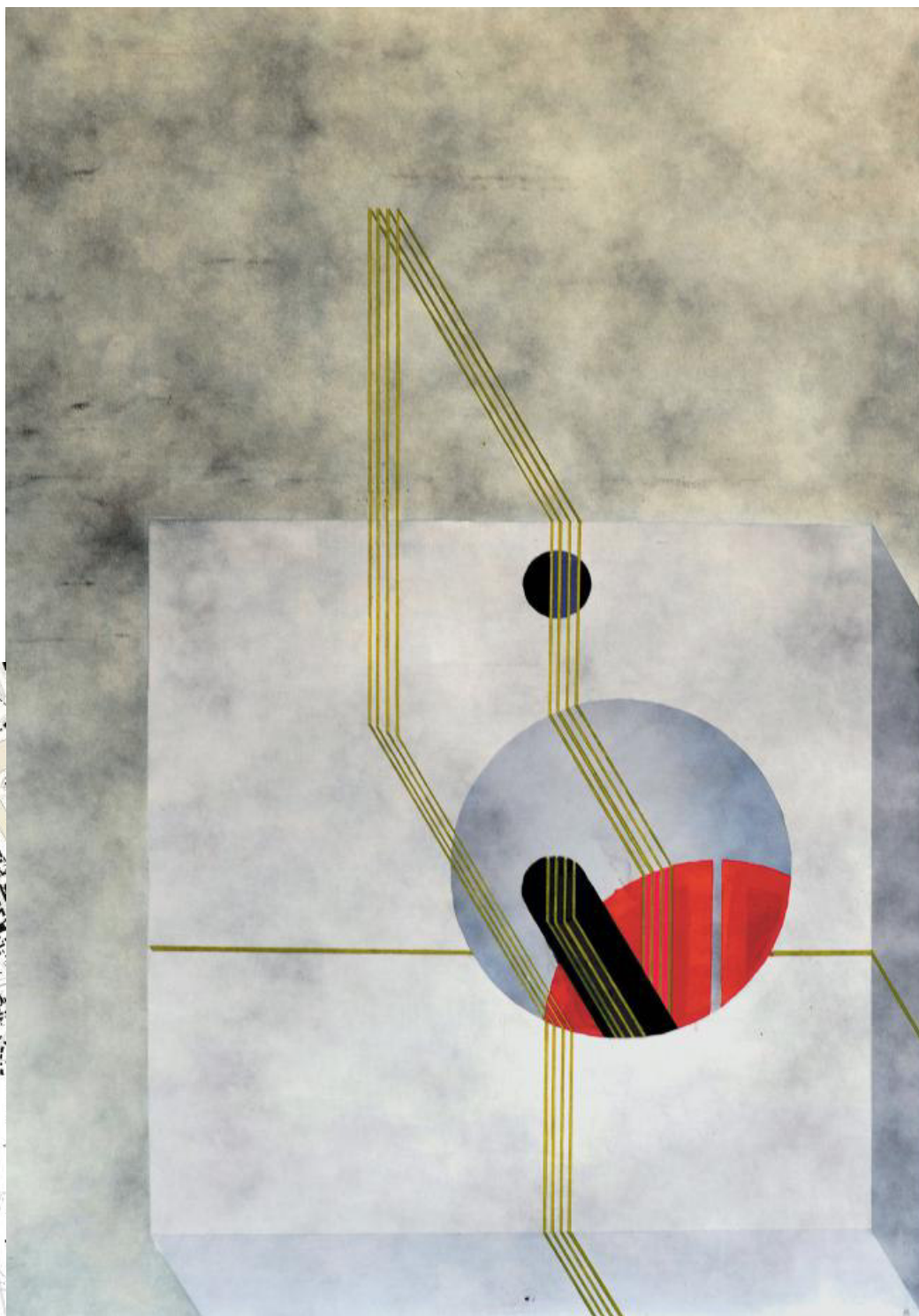
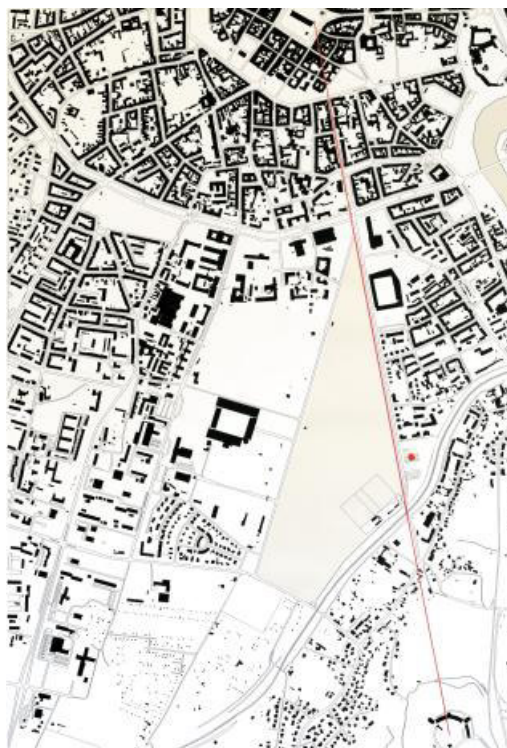
Natalia Jakóbek, 2013-2014
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Krzysztofa Klimka, 1997-2000
Architectural Form based on a painting by Krzysztof Klimek, 1997-2000



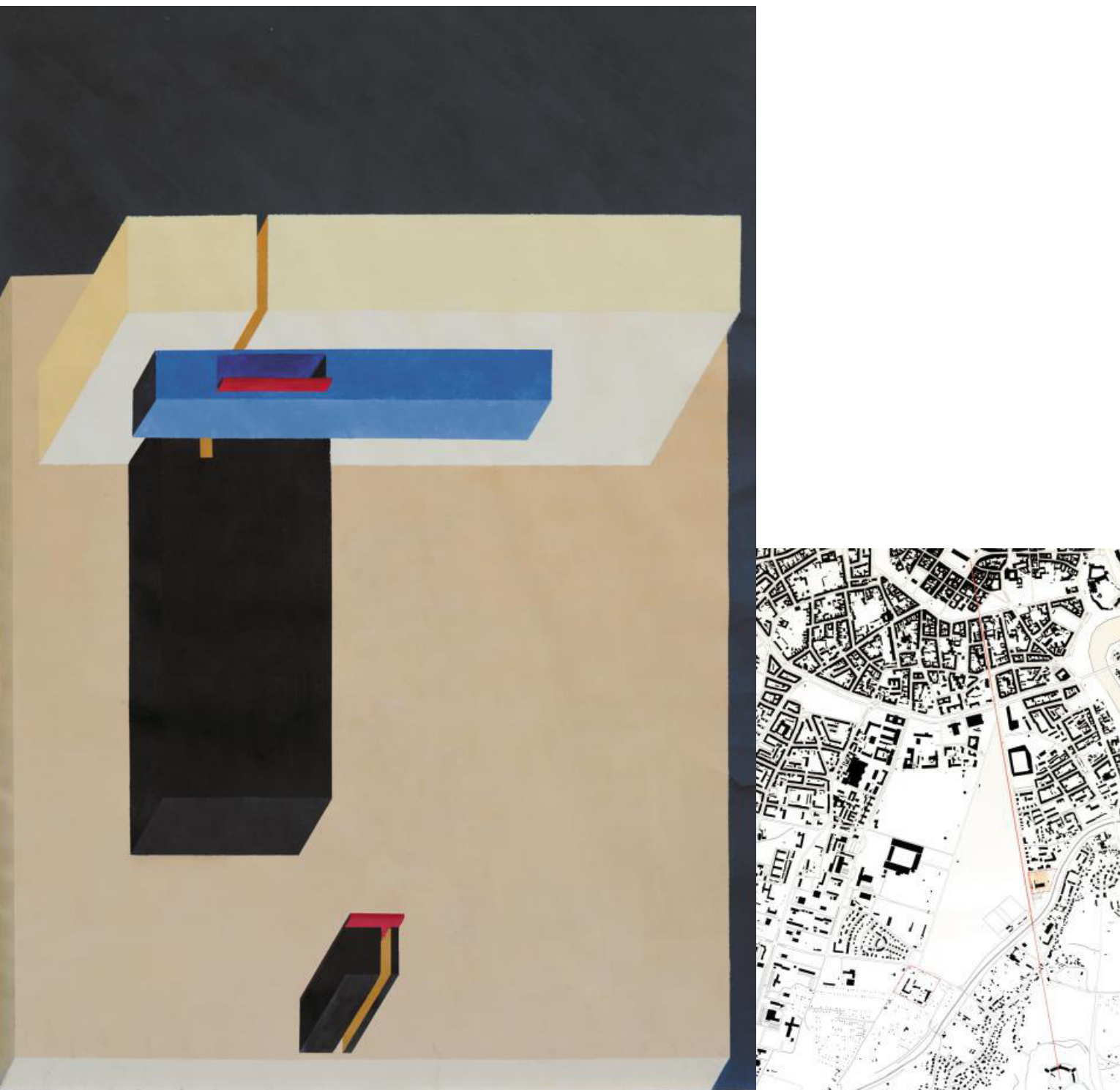
Harum Kayo, 2014-2015

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Theo Van Doesburga Composition VII, 1922

Architectural Form based on a painting by Theo Van Doesburg Composition VII, 1922



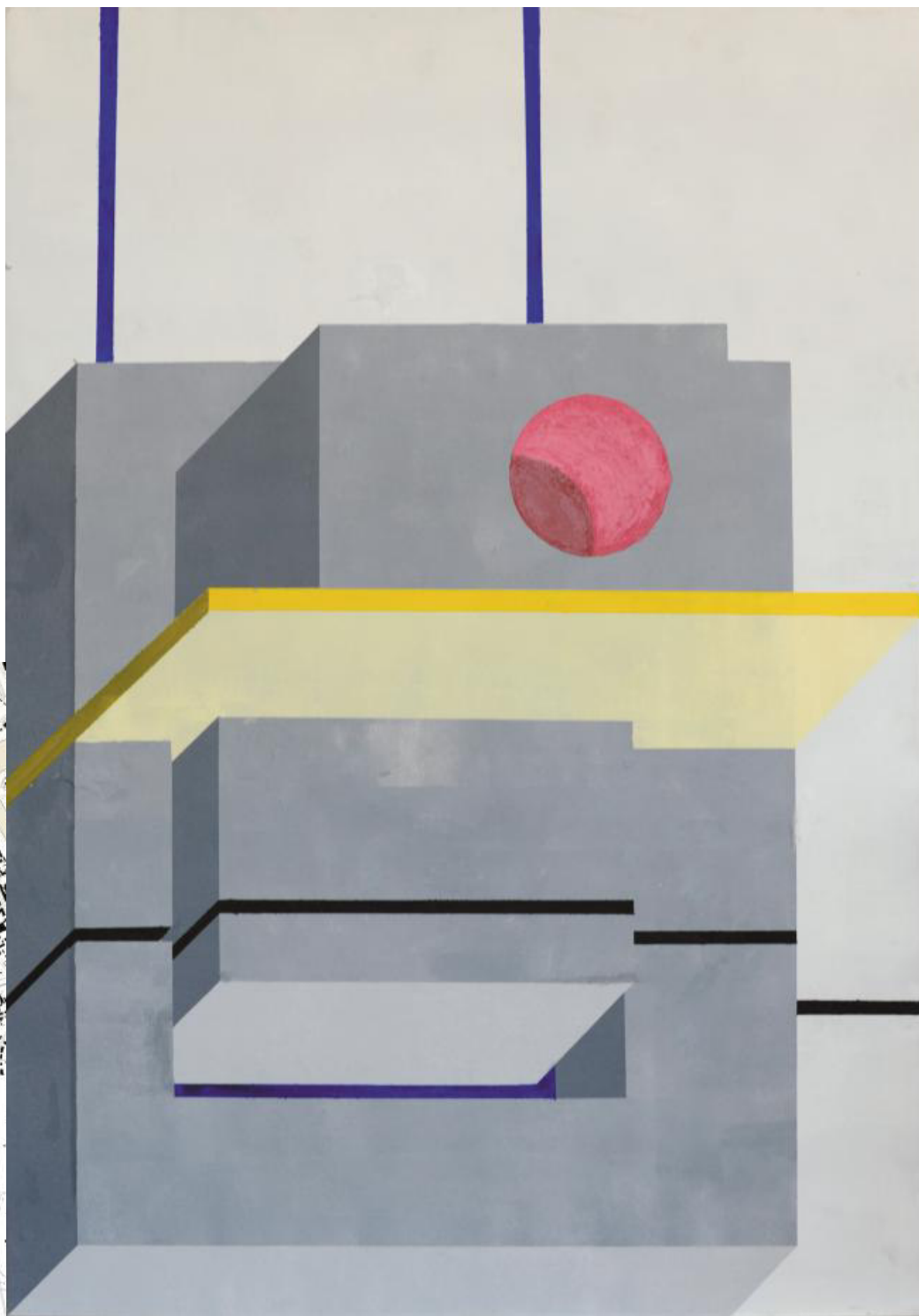
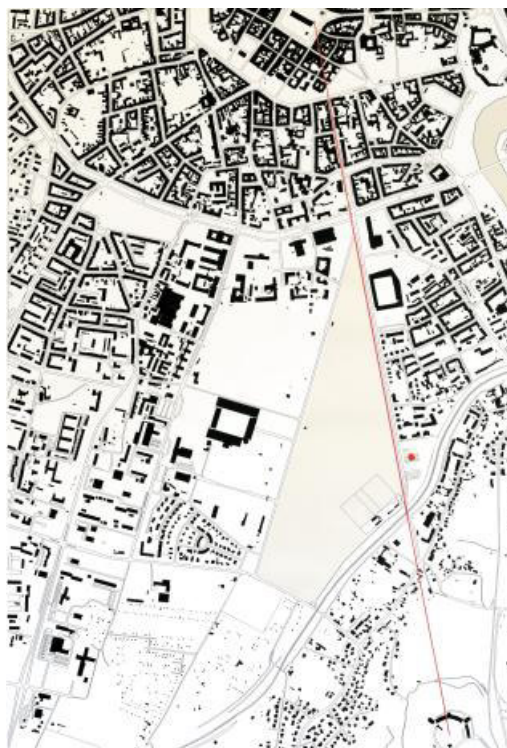
Olimpia Pamuła, 2013-2014
Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya Q1, 1923
Architectural Form based on a painting by László Moholy-Nagy Q1, 1923



Paulina Bartosik, 2013-2014

Forma architektoniczna na podstawie obrazu El Lissitzky'ego Proun GBA 4, 1923

Architectural Form based on a painting by El Lissitzky Proun GBA 4, 1923



Kaja Mrzygłód, 2013-2014
*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Burgoyne'a Dillera *Early Geometry*, 1934*
*Architectural Form based on a painting by Burgoyne Diller *Early Geometry*, 1934*



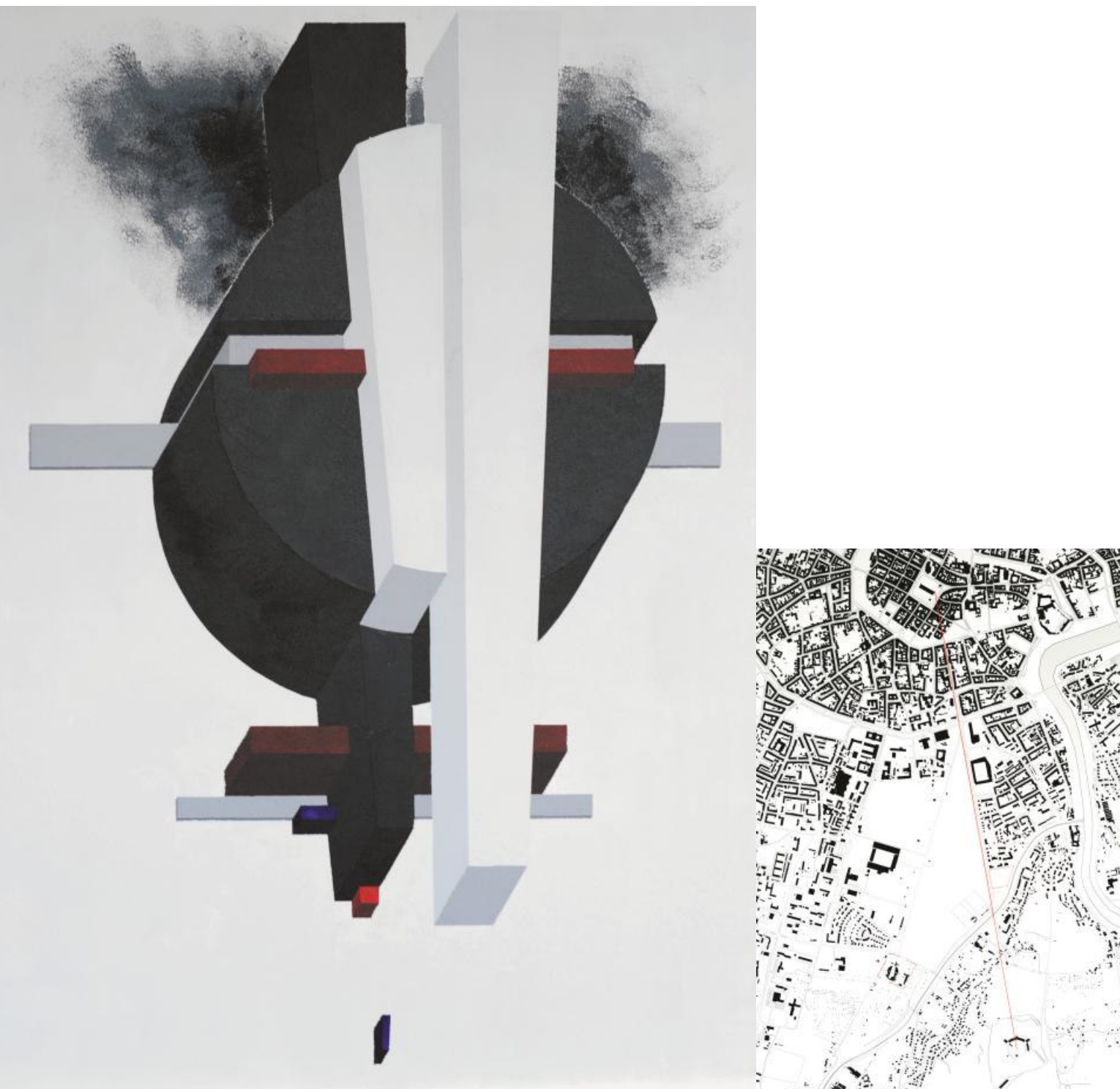
Anna Jankowska, 2014-2015

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza Kompozycja suprematyczna, 1915

Architectural Form based on a painting by Kazimierz Malewicz Suprematist Composition, 1915



Julio Geremias, 2014-2015
Forma architektoniczna na podstawie obrazu Liubov Popovej Untitled, 1916-1917
Architectural Form based on a painting by Liubov Popova Untitled, 1916-1917



Maciej Chmielowiec, 2014-2015

Forma architektoniczna na podstawie obrazu Kazimierza Malewicza Suprematyzm, 1920

Architectural Form based on a painting by Kazimierz Malewicz Suprematist Composition, 1920



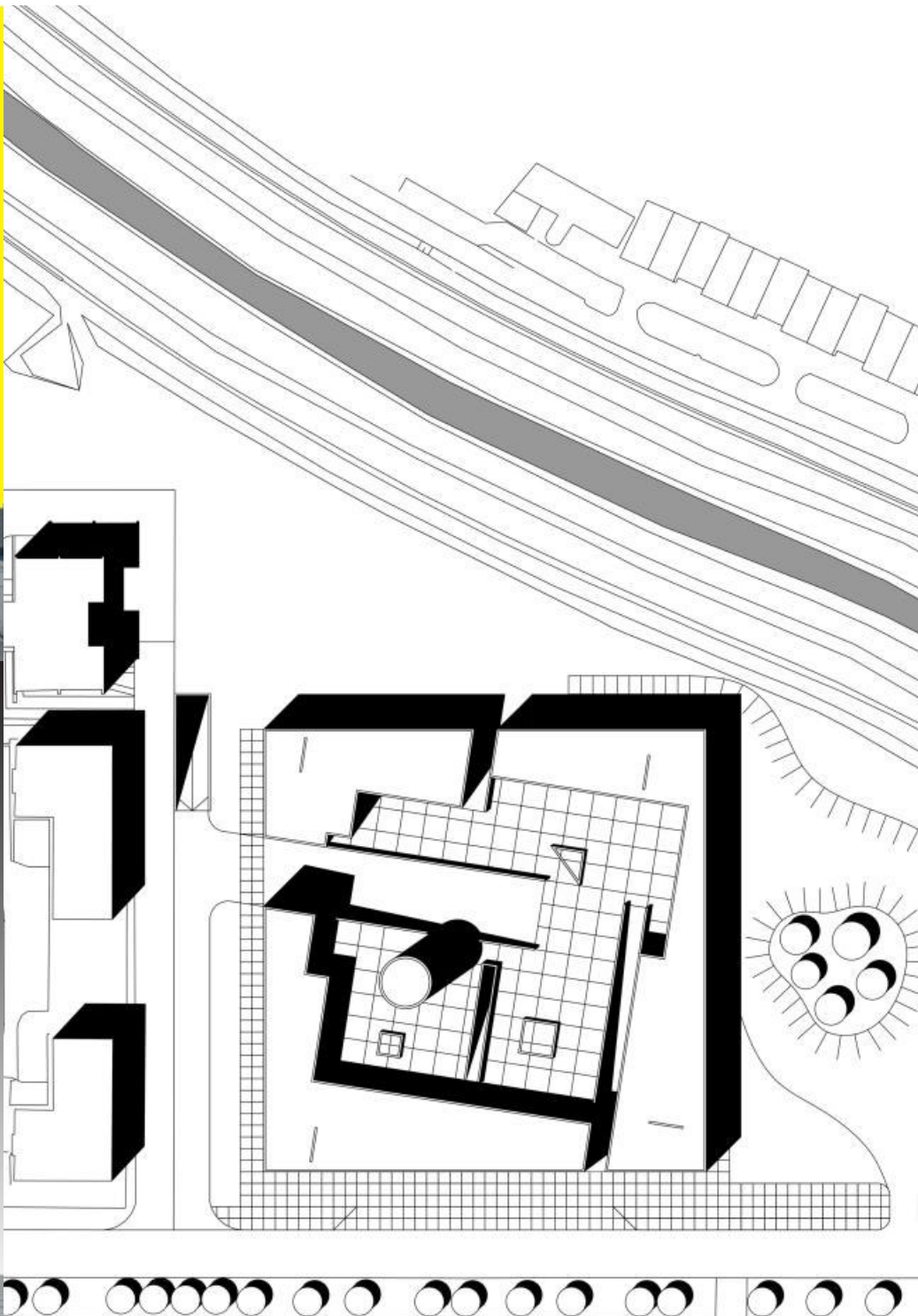
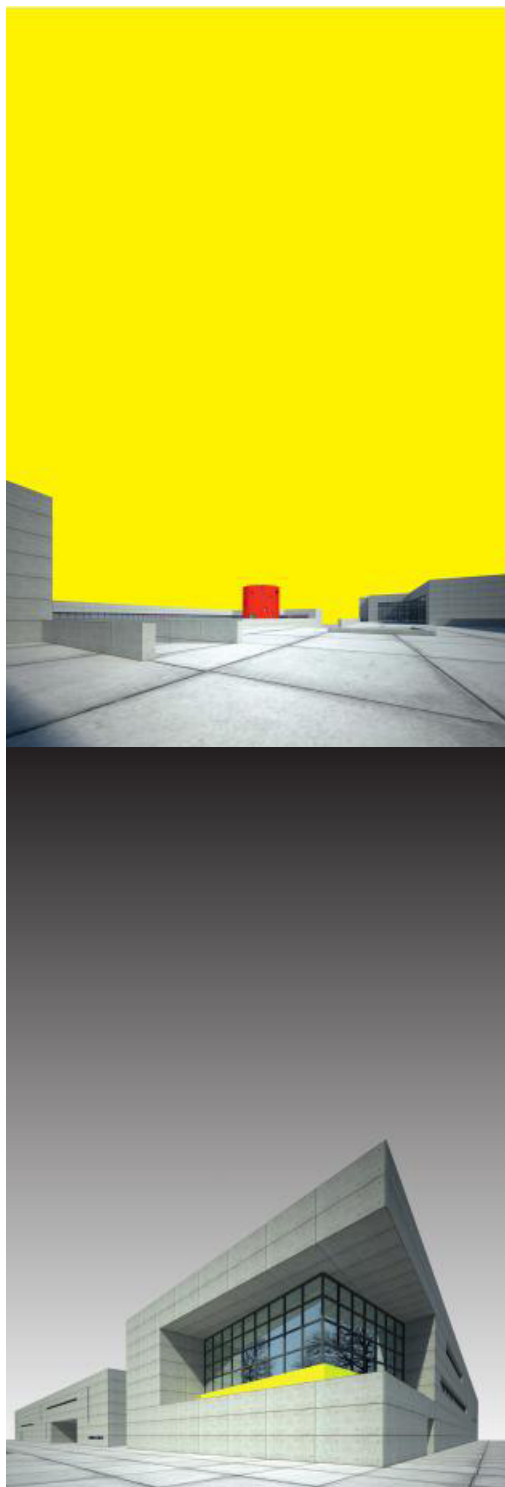
Aleksandra Róg, 2013-2014
Forma architektoniczna na podstawie obrazu László Moholy-Nagya PL.6, 1923/1923
Architectural Form based on a painting by Moholy-Nagy PL.6, 1923/1923



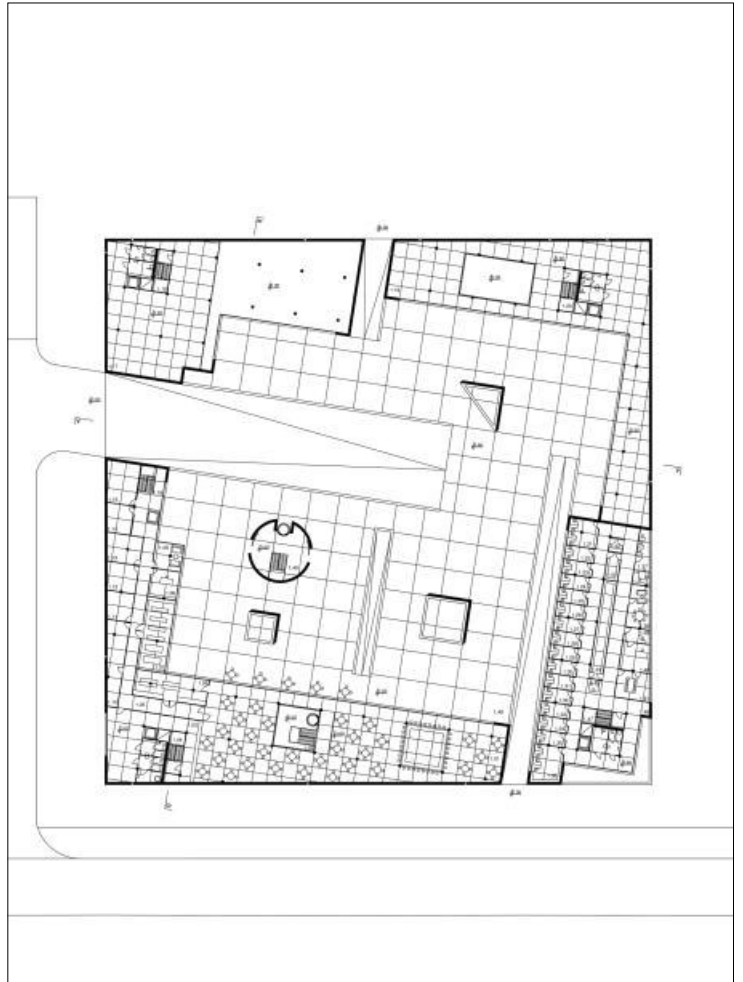
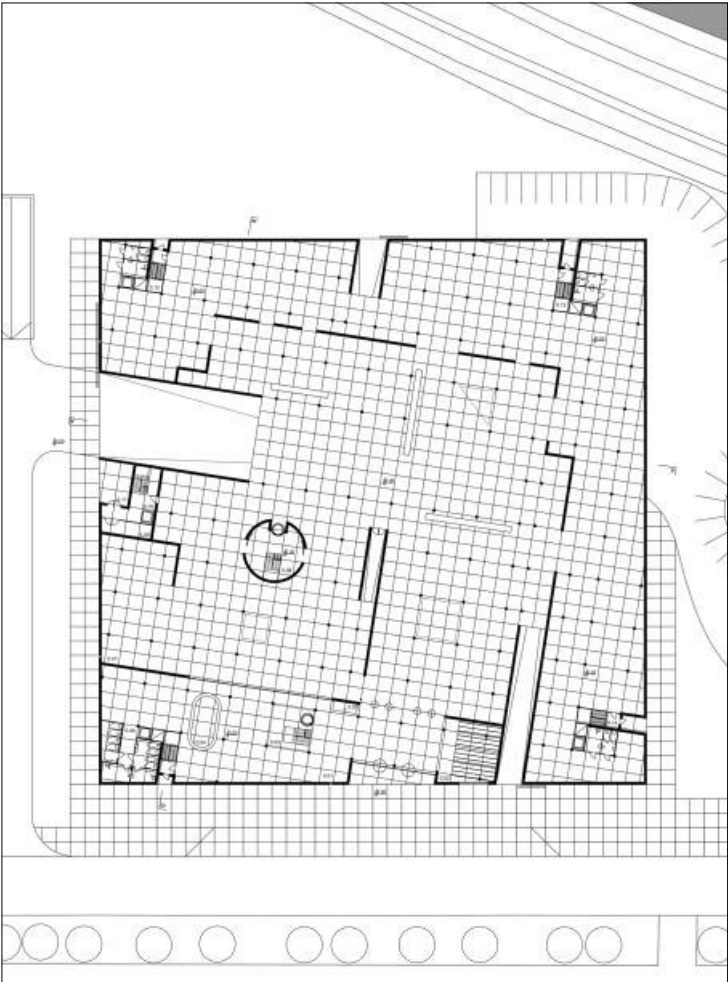
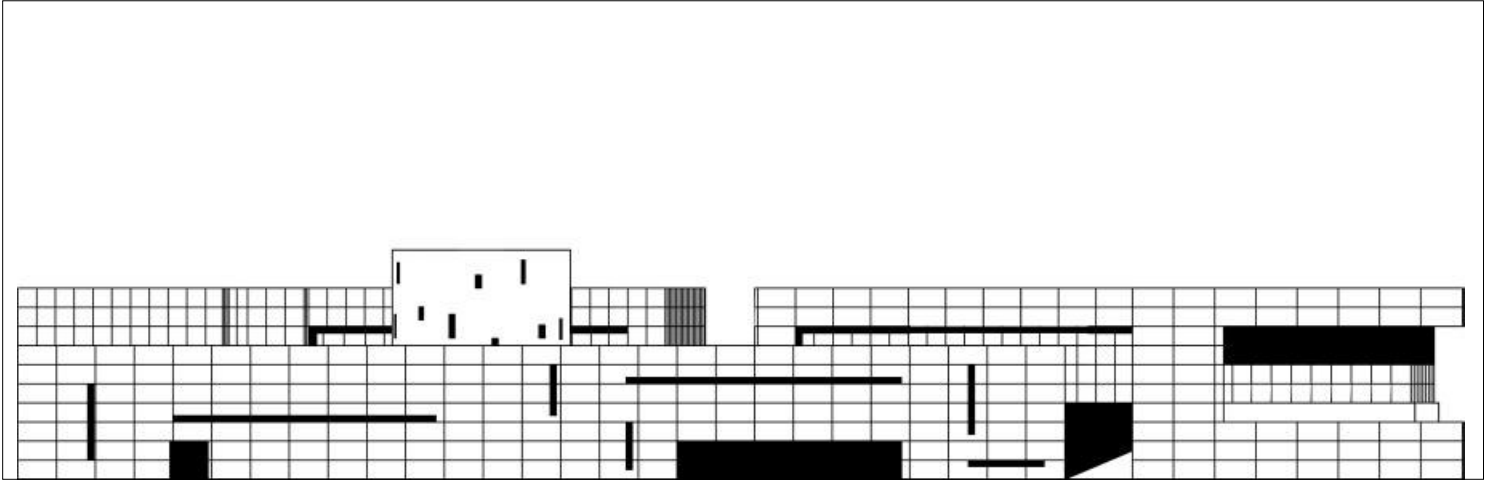
Anna Dobrowolska, 2013-2014

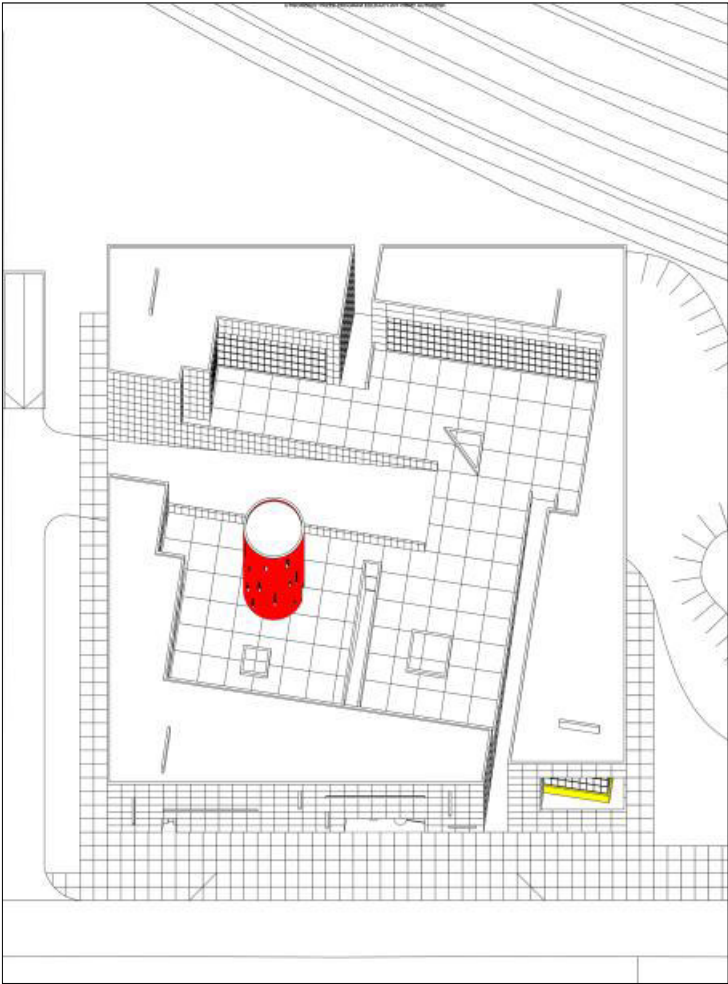
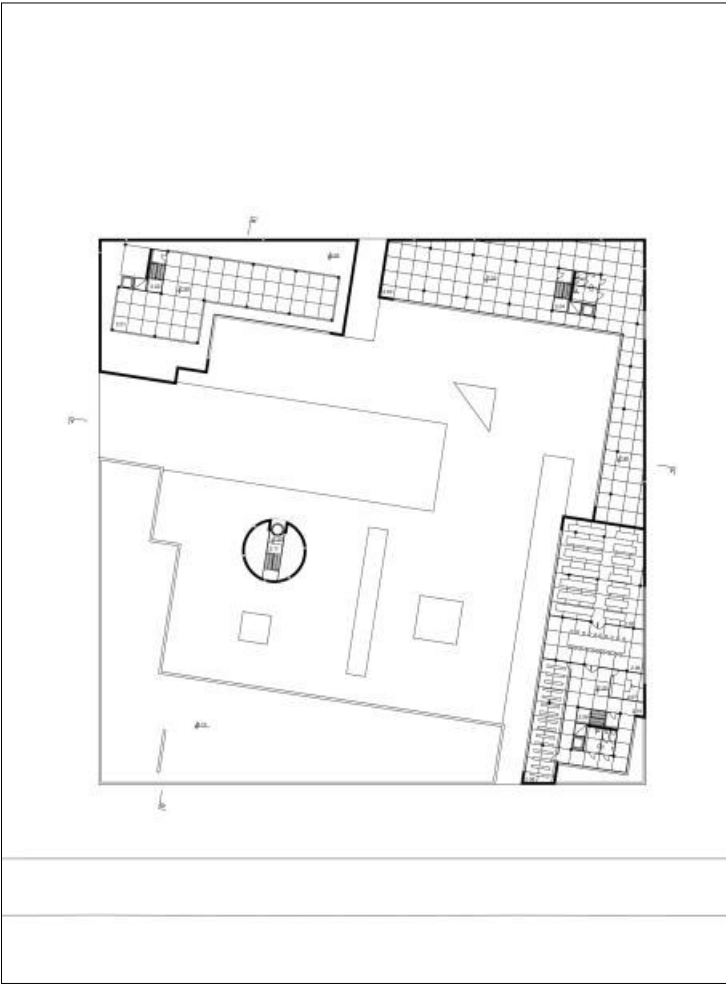
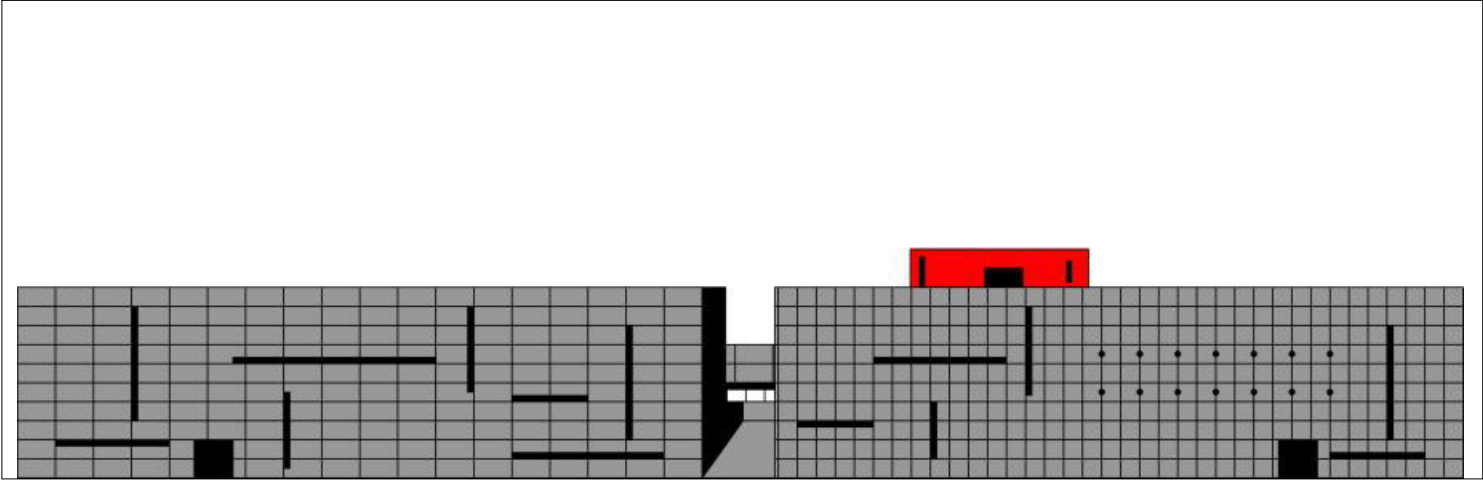
*Forma architektoniczna na podstawie obrazu Lajosa Kassaka *Equilibrium*, 1926*

*Architectural Form based on a painting by Lajos Kassak *Equilibrium*, 1926*



Anna Dobrowolska, 2013-2014
Centrum wystawiennicze ul. Focha w Krakowie
Expo Center Focha Street in Krakow







3

Pisma/Writings

Wiara w unikalność oryginalnego dzieła sztuki objawiła się w dobie renesansu. Wówczas w swojej teorii sztuki Leonardo da Vinci udawał, że malarstwo, rzeźba i architektura są »sztukami wyzwolonymi« a nie »rzemieślniczymi umiejętnościami« jak określano je w średniowieczu¹. Artystom stawiał najwyższe wymagania, zleceńodawcom zalecał okazywanie uznania dla pomysłu mistrza. W wieku XVI malarzy, rzeźbiarzy i architektów nie traktowano już jako »wytwórców« lecz określano mianem – »twórcą«. Od tamtego czasu potrzebę »doskonałości« uzupełniało i wpisywało się w sferę sztuki pojęcie – »oryginalność«.

Oryginalność utożsamiano z ideową i fizyczną autentycznością rzeczy pokazującej to, że nie jest ona powtórzeniem, podróbką, falsyfikatem czy fałszerstwem. Owo hasło nadawało rzeczom wartość wyjątkową, uznawaną za efekt twórczej indywidualności, wynosiło twory sztuki na szczyt hierarchii wartości artystycznych. Określenie »oryginalna architektura« kieruje uwagę na jej innowacyjny kształt, na zadziwiający wyraz plastyczny, wyraża także uznanie dla wyobraźni i talentu twórcy. Wybitni architekci mieli zawsze największą siłę oddziaływania, wyznaczeni nurty myślenia o architekturze odkrywając nieznane terytoria wyobraźni i wrażliwości plastycznej.

Swoją oryginalność, swoją »inność« i nowość, którą architektura ujawniała od początku XX wieku Reyner Banham komentował w słowach: »rewolucja w architekturze«, Nicolaus Pevsner »pionierami współczesności« mianował tych, którzy w niej uczestniczyli, a później Charles Jencks tamtym wydarzeniom przypisał rolę inicjującą »ruch nowoczesny w architekturze«². Wprowadzając innowacyjny repertuar form architektura nowoczesna, nie po raz pierwszy w swoich dziejach, potwierdziła fakt, że budowanie w każdej kolejnej teraźniejszości jest efektem reakcji na klimat czasu, na bieg wydarzeń, które inspirują i są pretekstem nieuniknionej zmiany.

Immanuel Kant powiada, że »wszelka forma przedmiotów zmysłów [...] jest albo kształtem [...] albo grą kształtów [...] we wszelkiej sztuce pięknej moment istotny polega na formie«³. Do tych myśli filozofa odwołuje się Władysław Stróżewski w swoich rozważaniach o pięknie. Akcentuje fakt że »forma jest dla Kanta nie tylko czynnikiem dyscyplinującym wyobraźnię, ale

Maria Misiągiewicz *Idee, preteksty, inspiracje...*

i warunkiem koniecznym i wystarczającym piękna«⁴. W odczuciu Herberta Reada formy odnajdywane w naturze jawią się jako »uparcie matematyczne«. To spostrzeżenie odnosi do terytoriów sztuki, do tworzenia formy wspartej na precyzyjnym myśleniu. Jednak nie utożsamia owego powiązania z tym, że problem formy można zredukować do wskazania jakiejś formuły czy reguły. Przeciwnie twierdzi, że »każde dzieło sztuki musi formę stwarzać na nowo«⁵.

Tak też było w czasie nowoczesnym. Chociaż inspirującą moc miała nowatorska technika budowania, nie ona rozstrzygała o pojawieniu się budowli, dziś uznanych za unikatowe, oryginalne dzieła nowoczesnej architektury. Stało się to możliwe dzięki twórczym umysłom wybitnych mistrzów, którzy stworzyli innowacyjne kształty architektonicznej przestrzeni. Wybitni prekursorzy nowoczesności, nade wszystko: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright obdarzeni byli wrażliwością wspierającą wykorzystanie możliwości natury technicznej do przekształcenia swoich poetyckich wizji w innowacyjne formy przestrzeni architektonicznej. Ich talent należy mierzyć siłą oddziaływania i idei, i budowli, które stworzyli. Ich dzieła, wciąż inspirują poszukiwanie stosownych »pretekstem« wspierających definiowanie nowych form na tyle atrakcyjnych by zaistniały w wyobraźni społecznej. Te formy wsparte na ideach wytyczających tropy myślenia o oryginalności (lub pięknie) wydobywanej z jaźni, wyrażonym unikalnym kształtem, jawiącym się ludzkim oczom po raz pierwszy, o pięknie (oryginalności) nie mającym nic wspólnego z kaprysem.

Utkana przez Umberta Eco *Historia piękna* utwierdza w przekonaniu, że nie było ono nigdy czymś absolutnym i niezmiennym⁶. Przeciwnie, przybierało ono różne oblicza w różnych epokach historycznych. Zdarzało się także, że skrajnie odmienne odcienie piękna współistniały obok siebie w tym samym czasie. Potwierdza się to w dobie nowoczesnej i współczesnej architektury i znajduje wyraz w swobodzie wyboru inspiracji formy i jej piękna z obszarów myśli i rzeczy znanych i odkrywanych.

Szczególną oznaką myślenia nadającego kształt architekturze doby nowoczesnej jest szybka zmiana postaw i przekonań architektów. Jakie są efekty? Obok siebie istnieją skrajnie odmienne formy rzeczy.

Wydaje się, że jak nigdy dotąd, w tym samym czasie, nie objawiały się artystyczne indywidualności, rozpoznawalne przez oryginalność pomysłów. Naśladownictwo tych dzieł wydaje się być trudne, „kopie” są odbierane poprzez owe oryginały. Architekci nie rozwiązują wszystkich problemów, dążą czy też starają się rozwikłać, udramatyzować kilka z nich, wybranych. Walory architektury są wynikiem przekonań skupiających uwagę na takich a nie innych jej sensach. Historia architektury jest najczęściej przekazywana jako historia stylów. Racja wydaje się być po stronie Eliasa Zenghela postrzegającego sztukę budowania, poczynając od Stonehenge do Villi Savoye, jako historię idei⁷. Oryginalnemu myśleniu należy przyznać prawo rozstrzygnięcia o walorach architektury.

W nowoczesnej przestrzeni architektonicznej wszystko to, co zwykło się uznawać za jakąś postać porządku czy też jego symptomy, w myśl obyczajów o rodowodzie z bliższej i odległej przeszłości, jawi się jako wieloznaczny zbiór. Antonio Monestiroli widzi architekturę nowożytną jako tę objawiającą się drogą kontynuacji lub kontestacji myśli klasycznej i doszukuje się w niej jedynie „intencji” wspólnych dla kolejno pojawiających się epok⁸.

Ruch nowoczesny nie ustaje, panuje nadal w architektonicznej przestrzeni. Poruszanie się w tym świecie, jednoznaczne wskazanie owych „intencji” nie wydają się ułatwiać takie czy inne kryteria wartościowania, bowiem czas nie dokonał jeszcze ostatecznej weryfikacji. Racjonalistyczne podejście do tych zagadnień jest wpisane w kod genetyczny naszych postępowaniowych nawyków i pozytywistycznego nastawienia, tak po stronie teoretyka jak i twórcy. Lecz wyłowienie ich pierwotnego sensu, dotarcie do prawostwy architektonicznego palimpsestu ujawniającej przyczyny inspirującego „porządku” lub „nieładu” architektonicznej przestrzeni wydaje się być skazane na niepowodzenie. Poszukiwania przyczyn sztuki nie zawsze mogą dotrzeć do zawołowanych tajemnic uczuć i myślenia architektów. Być może drogowskazem dla rozeznania tych doświadczeń myśli, przekonań i odpowiadających im znaków-form stosowne jest przyjęcie zalecanej przez Hansa Georga Gadamera postawy „rozumienia”, postawy wspartej na refleksyjnym odczytywaniu i wysiłku interpretacyjnym⁹.

Na takie lub inne układy linii, figur i brył wypada spojrzeć jak na efekt reakcji na klimat jakiegoś czasu określonego możliwościami i oczekiwaniami oryginalnych pomysłów. Dariusz Kozłowski widzi dzieje sztuki architektonicznej jako historię poszukiwania nowości wyznaczającej przełomy tworzące style, kierunki i maniery. Znużeniu przypisuje prowokowanie nowości. Znużony może być odbiorca, ale raczej to zniecierpliwienie artysty jest tu inicjatorem działania¹⁰. Wcześniej, łagodnym przemianom w architekturze przeciwstawia „epidemię oryginalności” w czasie nowoczesnym, w którym szczególne miejsce ma twórczość jednostek wybitnych. Im zawdzięczamy to o czym mówi Henryk Wölfflin – „żywołność i piękno architektury polegają na niewykończeniu jej formy zjawiskowej, na wiecznym stawianiu się i jawieniu się w zawsze nowych obrazach”¹¹.

Spełniło się hasło *all right* Roberta Venturiego ogłoszone w *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) w skali szerszej niż zamierzał to pomysłodawca. Przestrzeń nowoczesnej architektury jest jednocześnie konstruowana i dekonstruowana, zdarzają się w niej nieoczekiwane sąsiedztwa form, metafory stają się dosłownością, fikcje wkraczają w realność. Żadne układy przeciwstawne jak wydaje się nie roszczą już sobie prawa do budowania systematyzującego mianownika. Ów nieporządek można uznać za szczególny przypadek porządku. Pozytywny sens architektury „oryginalnej” wypada dostrzec w tym, że przedtem i teraz wspiera nabywanie umiejętności dostrzegania i przeciwstawiania się tej „nieoryginalnej”. A chodzi tu rzeczy budowane bez inwencji, bez zasady, które w trywialny sposób kompilując wypróbowane wzory przemieniają je w kicz.

Kraków lipiec 2011, poprawiono i uzupełniono w 2015

1. N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, t. I, Warszawa 1979, s. 298-301.
2. R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*, Warszawa 1979., N. Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, Warszawa 1978, Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987.
3. I. Kant, *Krytyka władzy sądownia*, przeł. J. Gałęcki, tłumaczenie A.

Landman, Warszawa 1986, s. 99., 260.

4. W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 62.

5. H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, przeł. E. Życieńska, przedmowa A. Osęka, Warszawa 1973, s.101.

6. U. Eco, *Historia piękna*, przeł. A Kuciak, Poznań 2005, s.14.

7. E. Zenghelis, *The Aesthetics of the Present*, „Architectural Design” 1988, nr 3-4.

8. A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Bari 2002, s. 3-14.

9. H. G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Warszawa 1979, s. 18, 126.

10. D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982-1992. Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, Kraków 1992, s. 7-8.

11. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problemy rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, s. 275.

Belief in the uniqueness of an original work of art appeared during the Renaissance. At the time Leonardo da Vinci in his theory of art pointed out that painting, sculpture and architecture are »liberal arts« and not »craft skills« as described in the Middle Ages¹. He put the highest demands on artists, he advocated patrons to show appreciation for the master's idea. In the sixteenth century, painters, sculptors and architects were no longer treated as "manufacturers" but described as – "creators". Since then the concept of "originality" complemented the need for "excellence" and became immersed in the realm of art. Originality was identified with the ideological and physical authenticity of the thing which demonstrated that it was not a repetition, fake, counterfeit or forgery. That term provided things with unique value, considered the effect of creative individuality, and elevated art creations to the top of the hierarchy of artistic values. The term "original architecture" draws attention to its innovative shape and astonishing artistic expression, it also expresses appreciation for the creator's imagination and talent. Prominent architects have always had the greatest influence, they have set the currents of thinking about architecture, exploring unknown territories of imagination and artistic sensitivity.

Reyner Banham described the originality, "otherness" and novelty which architecture has revealed since the beginning of the twentieth century as: "revolution in architecture". Nicolaus Pevsner appointed those who took part in it "the pioneers of modern times". Later, Charles Jencks attributed the role initiating "modern movement in architecture" to those events². By introducing innovative repertoire of forms, modern architecture, not for the first time in its history, confirmed the fact that constructing in each successive present is the result of the reaction to a climate of the times, the course of events that inspire and constitute a pretext for inevitable changes.

Immanuel Kant says that "all form of the objects of senses [...] is either shape [...] or play of shapes [...] in all fine arts the important moment depends on form"³. Władysław Stróżewski refers to these thoughts of the philosopher in his deliberations on beauty. He stresses the fact that "not only is form a factor in disciplining the imagination for Kant, but it is also a

necessary and sufficient condition for beauty"⁴. Herbert Read feels that forms traced in nature appear to be "stubbornly mathematical". This observation applies to the realms of art, to the creation of form supported on precise thinking. Yet, he does not identify this relationship with the fact that the problem of form can be reduced to indication of a formula or rule. On the contrary, he says that "every work of art must create form anew"⁵.

And so it was during the modern time. Although innovative building technique had an inspirational power, it was not to decide about the appearance of the buildings recognized as unique and original works of modern architecture today. This was made possible owing to the creative minds of eminent masters who created innovative shapes of architectural space. Prominent precursors of modernity, above all: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, were endowed with sensibility supporting the use of technical capabilities to transform their poetic visions into innovative forms of architectural space. Their talent should be measured with the power of influence and ideas, as well as the buildings they created. Their works still inspire the search for appropriate "pretexts" assisting in defining new forms attractive enough to arise in the social imagination. These forms based on the ideas charting the clues for thinking about originality (or beauty) extracted from the self, expressed with a unique shape, appearing to human eyes for the first time, about the beauty (originality) having nothing to do with whim.

History of Beauty woven by Umberto Eco confirms the belief that it was never something absolute and unchanging⁶. Quite the contrary, it took on various faces in different historical eras. It also happened that extremely different shades of beauty coexisted side by side at the same time. This proves to be true in the era of modern and contemporary architecture and finds expression in the freedom to choose inspiration of form and its beauty within the area of thoughts and things known and discovered

A particular sign of thinking which shapes modern day architecture is fast changing attitudes and beliefs of architects. What are the effects? Extremely different forms of things exist side by side. It seems that

like never before, artistic individualities, recognizable by the originality of ideas, have manifested themselves at the same time. Imitation of these works seems to be difficult, “copies” are perceived through these originals. Architects do not solve all problems, they seek or try to unravel, dramatize a selected few of them. The virtues of architecture are the result of convictions focused on one and not the other of its meanings. The history of architecture is most commonly conveyed as the history of styles. The right seems to be on the side of Elias Zenghelis who perceives the art of construction, ranging from Stonehenge to the Villa Savoye, as the history of ideas⁷. Original thinking should be given the right to decide upon the virtues of architecture.

In modern architectural space everything that used to be considered as a certain form of order or its symptoms, in accordance with customs originating from the near and distant past, appears as an ambiguous set. Antonio Monestiroli sees modern architecture as manifested through the continuation or contestation of classical thought, and he discerns in it merely “an intention” common to successively emerging epochs⁸.

Modern movement does not stop, it still prevails in the architectural space. Moving in this world, a clear indication of these “intentions”, does not seem to be facilitated by these or other criteria of evaluation, as time has not done the final verification yet. Rationalistic approach to these issues is inscribed in the genetic code of our post-Enlightenment habits and positivist attitudes, both on theorist and creator’s side. However, finding their original meaning, reaching the primeval layer of architectural palimpsest which discloses the cause of inspirational “order” or “disorder” of architectural space, seems to be doomed to failure. The search for the causes of art cannot always reach the veiled mysteries of architects’ feelings and thinking. Perhaps a signpost to discern these experiments of thoughts, beliefs and corresponding signs-forms is to adopt the attitude of “understanding” recommended by Hans Georg Gadamer, an attitude based on reflective reading and interpretative effort⁹.

It befits to perceive such or other arrangements of lines, figures and shapes as the result of a response to the climate of a certain time defined by specific capabilities and expectations of original ideas. Dariusz

Kozłowski sees the history of architectural art as the history of novelty-seeking which defines breakthroughs creating styles, trends and manners. He assigns provoking novelty to weariness. The recipient may be weary, but it is rather the impatience of the artist that is an initiator of the action here¹⁰. He contrasts earlier, mild changes in architecture with “the epidemic of originality” in the modern times in which the work of prominent individuals holds a special place. We owe to them what Henryk Wölfflin describes – “vitality and beauty of architecture rely on not finishing its phenomenal form, on the eternal becoming and appearing in ever new images”¹¹.

Roberta Venturi’s slogan *all right* published in *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) has been fulfilled on a scale wider than the inventor intended. The space of modern architecture is both constructed and deconstructed, neighbourhood of unexpected forms happen in it, metaphors become literal, fictions encroach on reality. No opposing systems, as it seems, claim the right to build the systematizing denominator. This mess can be considered as a particular case of order. It befits to discern the positive sense of „original” architecture in the fact that before and now it has supported the acquisition of skills to perceive and to oppose the “non-original” one. That includes objects built without creativity, without rules, which by compiling the proven designs in a trivial way, transform them into kitsch.

Kraków, July 2011, revised and updated in 2015

1. N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Vol. I, Warszawa 1979, pp. 298-301.
2. R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*, Warszawa 1979., N. Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, Warszawa 1978, Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987.
3. I. Kant, *Krytyka władzy sądu*, trans. J. Gałęcki, (A. Landman), Warszawa 1986, p. 99, 260.
4. W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, p. 62.
5. H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, trans. E. Życieńska, preface by A. Osęka, Warszawa 1973, p.101.

6. U. Eco, *Historia piękna*, trans. A. Kuciak, Poznań 2005, p.14.
7. E. Zenghelis, *The Aesthetics of the Present*, "Architectural Design" 1988, No 3-4.
8. A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Bari 2002, pp. 3-14.
9. H. G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 1979, p. 18, 126.
10. D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982-1992. Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, Kraków 1992, pp. 7-8.
11. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problemy rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, p. 275.

Studenckie opracowanie na semestrze przed-dyplomowym w Katedrze Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej WA PK pt. *Miejsce poszukuje formy – forma poszukuje funkcji* jest pomysłem na określenie pewnej dyscypliny projektowania. Rzeczą polega na tym, aby odnaleziony w *Światowym Muzeum Wyobraźni* obraz (traktowany jako malarski pretekst) ustanowił wstęp dla stworzenia formy, która wraz z osadzeniem w stosownym kontekście przestrzennym była sposobem na przywrócenie zapomnianej już *architektura miasta*. Taka formalna restytucja – zagubionego obrazu miasta, monumentów, wież, placów, domu, kwartałów zabudowy wiąże się z uznaniem, że naśladowcza reprezentacja staje się funkcją analizy urbanistycznej i próbą jej zdefiniowania za pomocą form wyobrażonych.

Po pierwsze – w stosownie odnalezionej skali otoczenia miejskiego (tego „bez właściwości” a także tego, które „posiada wyraz przestrzenny”) pretekst malarski powinien stać się istotnym dopełnieniem kreującym pewnego rodzaju wartość formalną – określoną prestiżem, kontekstem, skalą, symetrią, typem architektonicznym lub miarą. Dwuwymiarowa aplikacja oryginału – staje się zatem „obiektem” urbanistycznym o możliwościach identyfikacji przestrzeni miejsca, która choć ujawnia pewną uniwersalną „sterylność” i „anoniowość” naddaje jednak miejscu nowych cech przestrzennych. Ta konfrontacja „starego” i „nowego” jest w swojej zasadzie bardziej zbliżeniem i kontynuowaniem tradycyjnej idei *miasta analogowego* i jego pozytywowej tkanki niż uzupełnieniem pozbawionej ograniczenia „negatywowej” koncepcji miasta nowoczesnego. Pomysł na aplikację oryginału spięta analizą urbanistyczną ma dawać obraz idealnego rozwiązania. Po drugie – przełożenie malarskiej kompozycji na przestrzeń architektoniczną musi odbywać się w uznaniu, że przecież sama forma może być przecież dziełem sztuki! Owa „architektura barwna” definiowana jako poszukiwanie stosunków form (a także plam barwnych) – ich komponowanie, dekomponowanie, powtarzanie, odnajdywanie w pustce i bryle jest oczywistym przykładem na poszukiwanie oryginalności w celu nieustannego zadziwiania widza. Jest także zbliżeniem definiowania architektury jako przestrzeni absolutnej polegającej na poza-funkcjonalnym odwzorowaniu my-

śli na papierze. Granicą tej zabawy jest kadr oryginalnego obrazu, który wyznacza obszar dyscyplinujący poczynania twórcy.

Zespolenie w studenckich pracach plastycznej twórczości Kazimierza Malewicza, Władysława Strzemińskiego, Henryka Stażewskiego, El Lissitzkiego czy Władimira Tatlina z rzeczywistym uwarunkowaniem przestrzennym należy traktować jako kontynuowanie tej tradycji sztuki architektonicznej gdzie „architekt nic nie wymyśla, jedynie przeobraża rzeczywistość”. Mieści się w tym zagadnieniu idea *Imaginarium* André Malraux, bezprzedmiotowość świata minimalizmu, abstrakcja suprematyzmu i unizmu albo po prostu pomysł na corbusierowską grę brył w świetle. W poszukiwaniu formy, wartości ściśle malarskie zamieniają się w specyficzną dynamikę przestrzenną, trójwymiarową interpretację przestrzeni naśladującą poczynania znane w przeszłości: konstruktywistycznych *architektonów*, *planistów* i *prounów*, iluzyjnych eksperymentów Gerrita Rietvelda i grupy De Stijl czy podobnych im pretekstualnych poszukiwań Zahy Hadid, grupy OMA czy Bernarda Tschumiego. Tożsame z tym są wszystkie idee wyrażające dążenie do poszukiwania jakości formy poprzez myślenie w kategoriach czystej absolutyzacji przestrzeni – traktowanej jako kompozycja z linii, płaszczyzn, brył oraz barw.

Tytuły kompozycji zdradzają także charakterystyczną cechę opracowań – szczególną właściwość interpretowania sztuki abstrakcyjnej jako pewnej syntezy formy, która jest odkryciem pewnego procesu przejścia z malarskiej „formy zmiennej, niekonkretnej i uniwersalnej” we wszelakie doświadczenie stanu *monumentalizacji*. To przekonanie, że architektura może być „opakowaniem” dla różnorodności, gdzie struktura jest bazą dla przenoszenia znaczeń reprezentatywnych jest bliskie specyfice tego rodzaju powinowactwa sztuk, które jest opisane przez Wassilija Kandinskiego jako pewna suma cech pochodzących z różnych dyscyplin: „każda sztuka oparta na procesie syntezy i pokrewieństwa typowych dla innej dziedziny sztuki, pozwala stworzyć sztukę monumentalną”¹.

Po trzecie – jak się wydaje, tak traktowane obrazy architektury wraz z analizą urbanistyczną mogą być zdolne do odtworzenia pewnego modelu, którego plastyczna tożsamość jest kontynuowana w projekcie

architektonicznym w semestrze dyplomowym. Klasyfikacja tych obrazów, choć bogata i wielokierunkowa w odczycie jest tak naprawdę dwuwątkowa – po pierwsze ma prezentować wybraną ideę struktury architektonicznej, po drugie – jest metaforycznym nośnikiem zamierzeń autora – a zatem jest zapisem pierwszej przestrzeni przetwarzanej na dzieło architektury. Wszelaki obraz tej architektury malowanej wydaje się punktem odniesienia dla uporządkowania jakiegoś rzeczywistego odniesienia, które na drodze przybliżenia – od właściwego umiejscowienia poprzez zarys formalny uzyskuje odpowiedni stopień realności w zawieraniu informacji zbliżającym lub próbującym się zbliżyć do istoty widzenia miasta i architektury miasta.

W przestrzeni malarskiej nie widać rozdzielenia kształtu pomiędzy *res publica* i *res privata*. Wszystkie formy chcą być wzorcowe i dopasowane do otoczenia – podobnie jak wykorzystane źródłowe kompozycyjnie należy uznać za dzieła „skończone”. W tym przypadku konwencja tworzenia izometrii służy obiektywizacji i przejrzystości intencji w dogłębnym analizowaniu formy. Lecz dodatkowo – ten „plan przestrzenny” jest nie tylko wstępem do dalszych poszukiwań związków architektoniczno-urbanistycznych, lecz jest także konsekwencją myślenia o reprezentatywnej formie stworzonej jedynie z konkretnych relacji i proporcji. Restytucja przestrzeni prezentowana wśród prac studenckich jest uznaniem kompozycji malarskiej jako „rzutu” – matrycy formy, która może przyjąć w niezmienionej kształcie funkcję np. *Teatru*, *Muzeum*, *Mauzoleum*, *Świątyni* lub *Miasta Idealnego*.

Pozbawiony pejzażu malarski artefakt jest dopiero początkiem konstruowania świata architektonicznego. W ten sposób możemy postrzegać prace studentów jako wzorcową rzecz, o niematerialnej jakości bardziej stosowną rzeczom poetyckim niż realnym. Wynika to z faktu oddziaływania przez rysunek-obraz pewnej „fikcyjnej rzeczywistości” zapisu wyobrażonej przestrzeni architektonicznej – tej pozbawionej „oporu” materii i niedoskonałości reprezentacji architektury ukazane na kawałku papieru. Taka formalna-geometryczna „idealność” posiada nieskończony zbiór kształtów i rozmiarów – ma także wzorzec najprostsz jako najbardziej „pojemny” w zasobie elementarnych zna-

czeń, metafor i symboli.

Zdarza się jednak, że w wyniku nadania kolejnych wyróżnień w następującym projekcie dyplomowym, materializacja dzieła staje się przyczyną nierzadkiej przemiany i rozpadu ideowego sensu zapisu architektury. To co jest idealne niekoniecznie nie musi stać się tym co jest rzeczywiste, a to co jest formalne tym może być niemożliwe do zrealizowania w fizycznej kubaturze.

1. W. Kandinsky, *Sztuka dzisiejsza jest żywotna bardziej niż kiedykolwiek*, [w:] E. Grabska-Wallis, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977, s. 469.

Students' study *Place seeking form – form seeking function* in pre-diploma semester in the Department of Housing Design at the Faculty of Architecture, Cracow University of Technology, is an idea to define a particular discipline of design. The thing is that the image found in *the World Museum of Imagination* (treated as a painterly pretext) is to become an introduction to the creation of form, which embedded in an appropriate spatial context, becomes a way to restore the already forgotten urban architecture. Such a formal restitution – of the lost image of the city, monuments, towers, squares, houses, quarters implies the recognition that the imitative representation becomes a function of urban analysis and an attempt to define it by means of imaginary forms.

First of all – in an appropriately chosen scale of urban environment (the one “without qualities” as well as the one which “possesses a spatial expression”) a painterly pretext should become an important complement creating a certain kind of formal value – defined by a certain prestige, context, scale, symmetry, architectural type or measure. The two-dimensional application of the original – thus becomes an urban “object” capable of identifying space, which, despite revealing a certain universal “sterility” and “anonymity”, provides the places with new spatial features. This confrontation between “old” and “new” is, in its principle, an approximation and continuation of the traditional idea of *analogue city* and its positive fabric rather than an addition to the limitless “negative” concept of modern city. The idea for the application of the original fastened with the urban analysis is to give the picture of a perfect solution.

Secondly – transposing painterly composition to architectural space must be done in recognition that the form itself can surely be a work of art! This “colourful architecture” defined precisely as the search for relations of forms (as well as colour patches) – their composition, decomposition, repetition, discovering them in the void and solid is an obvious example of the search for originality in a constant attempt to astound the viewer. It is also an approximation of defining architecture as absolute space consisting in non-functional mapping of thoughts on paper. The limit of this game is the frame of the original image defining the

area that disciplines the creator's actions.

The fusion of artistic creativity of Kazimierz Malewicz, Władysław Strzemiński, Henryk Stażewski, El Lissitzky or Władimir Tatlin with real spatial conditioning in students' works should be treated as the continuation of the tradition of architectural art in which “architects don't invent anything; they transform reality”. This issue involves the idea of Andre Malraux's *Imaginarium*, the subjectlessness of the world of minimalism, abstraction of Suprematism and Unism or simply an idea for Corbusierian game of forms assembled in the light. In the search for form, the strictly painterly values turn into a specific spatial dynamics, the three-dimensional interpretation of space mimicking the actions known in the past: constructivist *architektons*, *planits* and *proun works*, illusory experiments of Gerrit Rietveld and De Stijl group or similar pre-textual search of Zaha Hadid, OMA group or Bernard Tschumi. Alike all the ideas expressing the desire to seek the quality of form by thinking in terms of pure absolutisation of space – treated as a composition of lines, planes, shapes and colours.

The titles of compositions also reveal the characteristic of the studies – a particular feature of interpretation of abstract art as a synthesis of form, which is the discovery of a transition process from painterly “variable, vague and universal form” to all kinds of experience of monumentalisation state. This conviction that architecture can be a “wrapping” for diversity, where structure is the basis for the transfer of representative meanings is close in character to the type of affinity of arts which is described by Wassilij Kandinsky as a certain sum of characteristics from different disciplines: “every art based on the process of synthesis and kinship typical of other discipline of art allows one to create monumental art”¹.

Thirdly – it seems that images of architecture treated this way together with urban analysis may be able to recreate a particular model, whose artistic identity continues in the architectural design during the diploma semester. The classification of these images, though rich and omnidirectional is actually both-threaded – firstly, it is to present the selected idea of the architectural structure, secondly – it is a metaphorical carrier of an author's intentions – and

thus it is the record of the first space processed into a work of architecture. Any image of this painted architecture seems to be a reference point for ordering a certain true reference, which by approximation – from the proper placement through a formal outline, obtains the appropriate degree of reality in concluding information reaching or attempting to reach the essence of view of the city and the architecture of the city.

In the space of painting the separation lines between the *res publica* and *res private* are not visible. All forms want to be model and adapted to the environment – likewise used frontal compositions should be considered as “completed” works. In this case, the convention of creating isometric drawings serve to objectify and provide transparency of intent in an in-depth analysis of form. Additionally – this “spatial plan” is not only an introduction to further search for architectural and urban planning relationship, but it is also a consequence of thinking about a representative form created solely out of specific relationships and proportions. Restitution of space presented among the students’ works is a recognition of a painterly composition as a “projection” – matrix of form which may take the function in its original shape, e.g. *Theatre, Museum, Mausoleum, Tower, Temple* or *Ideal City*.

A painterly artifact deprived of landscape is only the beginning of the construction of the architectural world. In this way we can perceive students’ works as a model of nonmaterial quality more relevant to poetic than realistic things. This is due to the influence of the “fictional reality” of the record of imaginary architectural space through the drawing-painting – the matter devoid of “resistance” and imperfections of architectural representation that is shown in a piece of paper. This formal-geometric “ideality” possesses an infinite set of shapes and sizes – it also has the simplest pattern as the most “capacious” in the stock of elementary meanings, metaphors and symbols.

It happens, however, that giving further honors in a following diploma project leads to the fact that the materialization of the work becomes a cause of infrequent transformation and dissolution of ideological sense of architectural record. That which is ideal does

not necessarily have to become that which is real, and that which is formal may be impossible to be implemented in the physical cubature.

1. W. Kandinsky, *Sztuka dzisiejsza jest żywotna bardziej niż kiedykolwiek*, [in:] E. Grabska-Wallis, H. Morawska, *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1977, p. 469.

Niech żyje sztuka naśladowania! – wiarę w takie hasło można przypisać architektom pewnego pokolenia wychowanego na sztuce postmodernizmu. Wtedy architektura i twórca, potrzebowała jakiejś inicjacji odnajdywanej w historycznej przeszłości, jakiegoś wspomnienia, snu, lub obrazu odnajdywanego w Światowym Muzeum Wyobraźni, obrazu który dziś nazywamy chętnie „pretekstem” architektonicznym. Można opisać to poetycko słowami Norwida:

„...I – chociaż małe mam wyobrażenie
O sztuce – przecież wiem, co jest muzyka,
I może lepiej wiem od grającego:
Jeśli mi serce bierze i odmyka,
Jak ktoś, do domu wchodzący własnego...”¹.

Bywa, że pamiętamy jakieś formy architektury, wryte w pamięć, od których nie można się oderwać. Jeśli to jest dom pojawia się kształt Willi Savoye w Poissy, jeśli kościół pojawia się myśl o Katedrze Notre-Dame w Paryżu (pewnie rzadziej Wotrubakirche – Kirche Zur Heiligsten Dreifaltigkeit); można mnożyć przykłady. Ale jeszcze do niedawna, jednym z najbardziej rozpowszechnionych obsesyjnych obrazów architektury było wyobrażenie – kolumny (klasycznej?). Nawet marksistowscy filozofowie starali nie odcinać się od takiego antyku², starając się wytłumaczyć niesłabnące zainteresowanie grecką kulturą, a Engels wykazywał: „w różnych formach filozofii greckiej znajdują się już w zarodku, w procesie powstawania prawie wszystkie późniejsze systemy poglądów”³. Dziś jednak po przeminieciu mody na postmodernizm (a socrealizm jest odległą historią) i jego spoglądaniem w sztukę przeszłości, przychodzi czas na abstrakcyjną ekspresję z jej wyrazistą formą i fascynacją emocjami oraz – pokusy konstruktywizmu z jego geometrycznymi światami form i pozorną oczywistością. Tu miejsce na „naśladownictwo”, określane jako inspiracja raczej niż wzorzec. Właśnie taki wzorzec, który był zawsze kwestionowany we wszystkich sztukach awangardowych pojawia się w architekturze współczesnej. Artyści mówią, że odżegnują się od wszelkiego naśladownictwa i kopiowania, ale współczesne projekty Zahy Hadid czy Franka Gehry’ego mogą być uznawane za rozwinięcie sztuki ekspresjonizmu z początków XX wieku bez żadnych negatywnych konotacji. Jest to już wszakże inne pojmowanie sztuki. Już w 1921 roku T.S. Eliot pisał:

„Sztuka nigdy się nie doskonali, ale ... materia sztuki nigdy nie jest taka sama”⁴. Dziś w „sztuce kształtowania przestrzeni” obserwować można zanikanie tradycyjnie rozumianego ładu i harmonii (o pięknie zapomniano dawniej), wartości porzuconych dla bezwzględnego poszukiwania nowości. Taka sytuacja prowadzi do trudności lub niemożliwości odczytania autorstwa dzieła (marzenie konstruktywistów?), gdyż każda kolejna forma musi być nowa – inna. To, co dionizyjskie w sztuce kojarzy się współcześnie z architekturą bardziej niż kiedykolwiek wcześniej. To budowanie stało się nieokiełznane i ekstatyczne, a architekt stał się swojego rodzaju rzeźbiarzem, jak się wydaje tworzącym budowlę bez zastanawiania się nad ich konstrukcją, także trwałością (przecież inwestor zmienia funkcję lub zburzy budynek jeżeli stanie się on już niepotrzebny).

Kiedyś Charles Baudelaire poszukiwał teorii piękna w czymś niezmiennym, oderwanym od materii dzieła. Tłumaczył to tak: „(...) piękno zawsze i nieuchronnie składa się z dwóch elementów, choć wrażenie, jakie wywiera, jest jedno (...). Piękno składa się z elementu wiecznego, niezmiennego, którego ilość jest nader trudna do określenia i elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, którym będzie moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem”. (...) Przyjmijmy, że element wiecznie istniejący jest duszą sztuki, zmienny zaś jej ciałem”⁵. I właśnie idea, wspomnienie, inspiracja rozumiane jako „pretekst”, mogą być duszą sztuki zaś zmieniające się choć podobne kształty mogą być jej ciałem.

Ale sztuka rozwija się jak twierdzą niektórzy, a z pewnością zmienia się – zapewne ekspresja „nieładu” wkrótce się znudzi, i sztuka powróci do ułudy harmonii i oczywistości kompozycji, i może właśnie wtedy obrazy sowieckich konstruktywistów będą mogły stać się wstępem do tworzenia nowej architektury bez potrzeby zrywania z przeszłością czy jej negowania. Dziś nie proponuje się dosłownego naśladownictwa: dzieła z przeszłości są interpretowane!. Można próbować rozważać problem bardziej filozoficznie „...pojęcie *powtórzenia*, jako mechanizm umożliwiający *powrót* do „uprzedniości”, rozważa Søren Kierkegaard. Według niego, świadomość odnosi się do czasu na trzy sposoby – pierwszym jest wspomnienie, drugim nadzieja,

trzecim zaś *powtórzenie*⁶. I właśnie tu powtórzenie staje się drogą do uzyskania oryginalności. A malarstwo pozostaje „stacją przesiadkowa do architektury.”

I wreszcie możemy dojść do koloru i geometrii formy tak potrzebnej architekturze współczesnej. Wojciech Kosiński w swych rozważaniach o pięknie miasta podkreśla potrzebę poszukiwania piękna treści architektury. „Jednym z najważniejszych aspektów, zwłaszcza z profesjonalnego punktu widzenia badacza-architekta, jest „czysta forma” czyli geometria, kompozycja, proporcja, forma, kolory i ich świadoma analityczna percepcja zwieńczona oceną oraz podświadome odczuwanie ewentualnie później uświadomione”⁷. W naszych poszukiwaniach „pretekstu” architektonicznego obraz może pełnić rolę tej *czystej formy* niezbędnej do powstania dzieła sztuki.

Takie *nowe* naśladowanie może dać sztuce jaką jest architektura – wolność i stać się drogą do realizacji idei jej bezużyteczności. Kończąc rozważania, można przytoczyć myśl Teofila Gautiera, który nie pozostawia nam już żadnej wątpliwości: „...Prawdziwie piękne jest jedynie to, co nie może przydać się na nic; wszystko, co użyteczne, jest brzydkie, ponieważ jest wyrazem jakiejś potrzeby, a potrzeby ludzi są plugawe i wstrętne jak ich biedna i ułomna natura. Najbardziej użytecznym miejscem w domu jest wychodek”⁸. Ale być może problem użyteczności i bezużyteczności architektury mamy za sobą od pewnego czasu za sobą; architektura użyteczna w świecie umarła o godzinie 15:32 dnia 15 lipca 1972 w St. Louis.

Teraz poszukując formy architektonicznej można już zanurzyć się w czystej sztuce: [1.] odszukać stosowny obraz [najlepiej w dziale abstrakcji geometrycznej, może być konstruktywizm], [2.] kompozycję skonfrontować z kontekstem miejsca w mieście, [3.] teraz naśladować rzecz dokonaj przestrzennej interpretacji zamieniając malarstwo w malowaną architekturę, [4.] kolejne czynności projektowe mogą nastąpić. Jeśli nie, malowana architektura może znaleźć poważne miejsce w galerii sztuki.

4. T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* [w:] *The Sacred Wood*, 1921, tłumaczenie T.K. bardziej architektoniczne „Art never improves, but... the material of art is never quite the same”, T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny* [w:] S. Skwarczyńska, *Teoria badań literackich za granicą*, Tom II, Kraków 1981, s. 402. , „...sztuka w toku stuleci nie doskonalą się bynajmniej, tylko materiał sztuki się zmienia”.

5. Ch. Baudelaire, *O sztuce*, Wrocław 1961, s. 194.

6. B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009, s. 124.

7. W. Kosiński, *Miasto i piękno miasta*, Kraków 2011, s. 155.

8. T. Gautier, Przedmowa autora, *Panna de Maupin*, Warszawa 1958. s. 52.

1. C. K. Norwid, *Promethidion*, Warszawa 1989, s. 61.

2. N. Stółowicz, *Kategorie piękna a ideał społeczny*, Wrocław 1982, s. 89.

3. F. Engels, *Anty-Dühring*, Warszawa 1956, s. 375.

Long live the art of imitation! – faith in such a motto can be assigned to the architects of a certain generation raised on postmodernist art. At the time architecture and its creator needed some initiation found in the historical past, a memory, dream, or image found in the World Museum of Imagination, the image which we now willingly call the “pretext” of architecture. One can describe it poetically with Norwid’s words:

“...And – even though little do I know
About art – I still know what music is,
I may know better than the playing one:
If it grips and opens up my heart,
As someone entering his own house...”¹.

Sometimes we remember certain forms of architecture, branded in memory, ones which you cannot get away from. If this happens to be a house, it appears in the shape of the Villa Savoye in Poissy, if it is a church, it appears as the thought of Notre-Dame in Paris (less frequently probably that of Wotrubakirche – Kirche Zur Heiligsten Dreifaltigkeit); one can multiply the examples. But until recently, one of the most common obsessive images of architecture was the idea – of the (classical?) column. Even Marxist philosophers strove not to distance themselves from such antiquity², trying to explain the continued interest in Greek culture. Engels pointed out that: “almost all subsequent systems of views are already in the bud, in the process of stirring, in various forms of Greek philosophy”³. Today, however, after postmodernism and its glance at the art of the past went out of fashion (and socialist realism is a distant history), it is time for abstract expression together with its distinctive form and fascination with emotions and – the temptation of constructivism with its geometric forms and apparent obviousness. The place for “imitation” is defined here as an inspiration rather than a pattern. The very pattern that has always been challenged in all the avant-garde arts appears in contemporary architecture. Artists say they dissociate themselves from all imitation and copying, but contemporary designs by Zaha Hadid and Frank Gehry may be considered a development of the early twentieth century art of expressionism without any negative connotations. Yet, this is already a different understanding of art. As early as in 1921, T.S. Eliot wrote: “Art never improves, but... the material of art is

never quite the same”⁴. In today’s “art of shaping space”, the disappearance of traditionally understood order and harmony, values abandoned for relentless novelty-seeking, can be observed (beauty was forgotten earlier). This situation leads to difficulty or inability to recognise the authorship of a work (constructivists’ dream?) as every single form must be new – different one. That which is Dionysian in art today is associated with architecture more than ever before. Such construction has become rampant and ecstatic, while an architect has become a kind of a sculptor who seems to be creating buildings without considering their structure or durability (after all, an investor will change the function or destroy a building if it is no longer needed).

Charles Baudelaire once sought theory of beauty in something unchangeable, detached from the matter of the work. He explained it in the following way: “(...) beauty is always and inevitably compounded of two elements, although the impression it conveys is one (...). The beautiful is made of an eternal, immutable element the quantity of which is excessively difficult to determine, and of a relative and circumstantial element which will be in turn or at once, the era, the fashion, morality or passion”. (...) Consider, if you please, the eternally substantial element as the soul, and the variable element as its body”⁵. Thus, an idea, memory, inspiration understood as “a pretext” can be the soul of art while changing but similar shapes can be its body.

Yet, art is developing, as some say, and it certainly does change – the expression of “disorder” will surely soon pall, and art will return to the illusion of harmony and obviousness of composition. Perhaps then Soviet Constructivists’ paintings would manage to become a prelude to the creation of a new architecture without the need for abandoning the past or its denial. Today literal imitation is not proposed: the works of the past are interpreted! One can try to consider the problem more philosophically “...Søren Kierkegaard considered the concept of *repetition* as a mechanism for the *return* to the “precedence”. According to him, the awareness refers to the time in three different ways – the first is a memory, the second being hope, and the third *repetition*”⁶. And it is here where repetition becomes a way to achieve originality. And painting

remains “an interchange station to architecture”.

Finally we come to the colour and geometry of a much-needed form in contemporary architecture. In his reflections on the beauty of the city, Wojciech Kosiński emphasises the need to seek the beauty of architectural content. “One of the most important aspects, especially from the point of view of a professional researcher architect, is a “pure form”, i.e. geometry, composition, proportion, shape, colours and their conscious analytical perception topped with assessment as well as the subconscious feeling, possibly realised later”⁷. In our search for an architectural “pretext”, an image can serve as the pure form essential to the creation of a work of art.

This *new* imitation can give such art as architecture – freedom and become a means to implement the idea of its uselessness. Concluding considerations, one can cite the thought of Theophilus Gautier who leaves us with no doubt: “...There is really in vain only what can be used for nothing; all that is useful is ugly, because it is the expression of some need, and those of the man are wretched and disgusting, like its poor and natural disabled person. The most useful place in one's house is privy”⁸. But perhaps the problem of usefulness and uselessness of architecture has been left behind us for quite some time; useful architecture in the world died at 15:32 on July 15, 1972 in St. Louis.

Searching for an architectural form, one can now immerse themselves in pure art: [1.] find an appropriate image [preferably in the section of geometric abstraction, constructivism will do], [2.] confront the composition with the context of place in a city, [3.] now imitating the thing, make spatial interpretation, turning painting into painted architecture, [4.] other design activities may take place. Otherwise, painted architecture can find an important place in art galleries.

Skwarczyńska, *Teoria badań literackich za granicą*, Vol. II, Kraków 1981, p. 402.

5. Ch. Baudelaire, *O sztuce*, Wrocław 1961, p. 194.

6. B. J. Obidzińska, *Wenus w otoczeniu luster. Powroty w sztuce*, Warszawa 2009, p. 124.

7. W. Kosiński, *Miasto i piękno miasta*, Kraków 2011, p. 155.

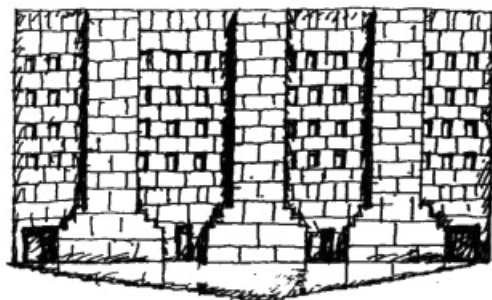
8. T. Gautier, Author's Preface, *Mademoiselle de Maupin*, Warszawa 1958, p. 52.

1. C. K. Norwid, *Promethidion*, Warszawa 1989, p. 61.

2. N. Stółowicz, *Kategorie piękna a ideał społeczny*, Wrocław 1982, p. 89.

3. F. Engels, *Anty-Dühring*, Warszawa 1956, p. 375.

4. T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* [in:] *The Sacred Wood*, 1921, T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny* [in:] S.



4

Archiwum/
Archives



Stefan Scholz, Dariusz Kozłowski, Axel Schultes na budowie Wyższego Seminarium Duchownego Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców w Krakowie/Stefan Scholz, Dariusz Kozłowski, Axel Schultes on the construction site of Higher Theological Seminary of the Resurrectionist Congregation in Cracow

2015



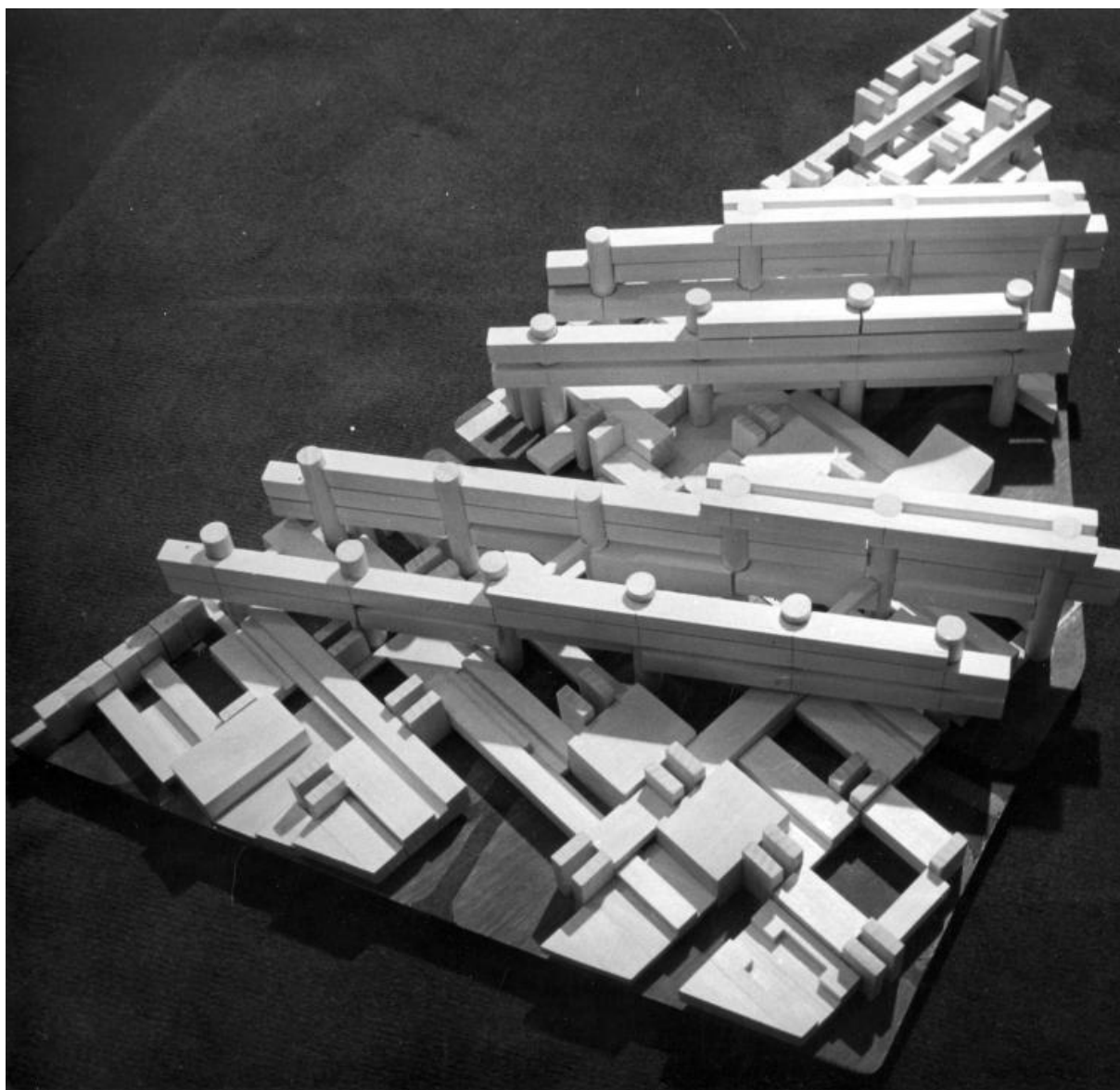
2015

114



Profesor Maria Misiągiewicz
w kapeluszu profesora
Kozłowskiego/Professor Maria
Misiągiewicz wearing Professor
Kozłowski's hat.

Profesor Armando Dal Fabbro w
Sali Rady Wydziału Architektury pod
galerią portretów dziekanów/
Professor Armando Dal Fabbro in
the Council Chamber of the Faculty
of Architecture, at the gallery of
portraits of the Deans.



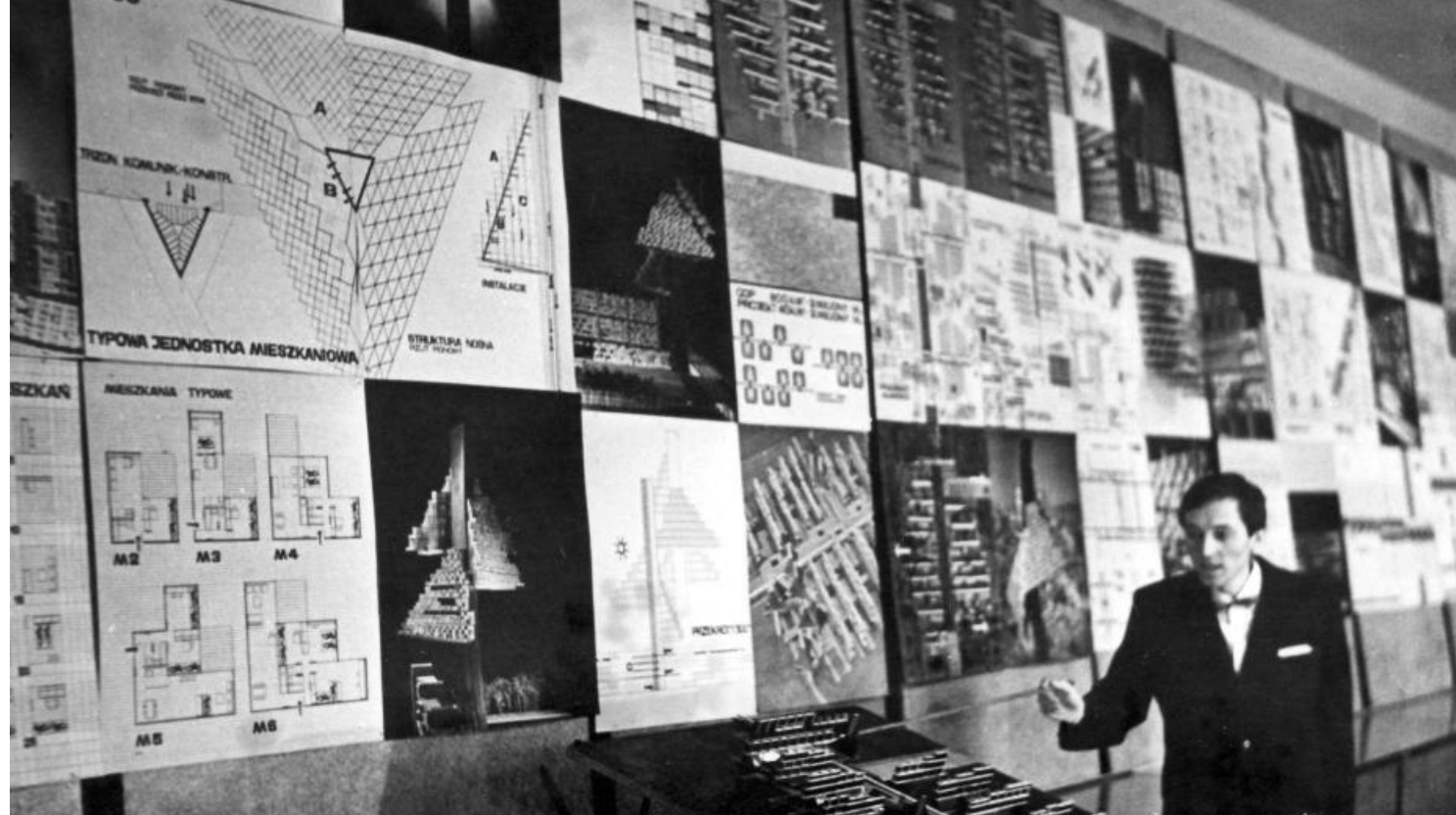
Centrum Karlsruhe, praca konkursowa, D. Kozłowski, stud. K. Bojanowski, stud. A. Marduła/
Karlsruhe Centre, competition entry, D. Kozłowski, stud K. Bojanowski, stud A. Marduła.

1966

116



Obrona wspólnego projektu dyplomowego Dariusza Kozłowskiego i Gerharda Dürschke *Modelowa jednostka mieszkaniowa* wykonanego pod kierunkiem prof. dr hab. inż. arch. Tomasza Mańkowskiego.



Defence of a joint diploma project by Dariusz Kozłowski and Gerhard Dürschke *Modelowa jednostka mieszkaniowa* (The model residential unit) under the supervision of Professor Tomasz Mańkowski.

2013

118



Międzynarodowa Konferencja Katedry Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej Definiowanie przestrzeni architektonicznej – Zapis Przestrzeni Architektonicznej/International Conference of Chair of Housing and Architectural Composition Defining Architectural Space – Description of Architectural Space.



Wojciech Kosiński, Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, Jacek Gyurkovich, Dariusz Kozłowski



DK, Stefan Scholz



Konrad Kucza-Kuczyński,
Wacław Seruga,
Dariusz Kozłowski



Bohdan Paczowski, Juan Luis Trillo de Leyva,
Stefan Scholz, Antonio Martinez Garcia,
Maciej Złowodzki



Armando Dal Fabbro, Patrizio M. Martinelli, Urszula Pytlowany



Piotr Gajewski, DK, Wojciech Buliński



Krzysztof Jasinski,
Andrzej Kadłuczka



Sławomir Gzell



Tomasz Kozłowski, Rafał Zawisza, Marcin Charciarek, Biś Lisowski



Konrad Kucza-Kuczyński



Mariola Żychowska,
Wojciech Bonenberg,
Andrzej Białkiewicz



Jan Kazior, Maria Misiągiewicz, Jacek Gyurkovich, DK