

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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