

Bruno Zevi, 65 lat temu<sup>1</sup>, kiedy nie było jeszcze mowy o sztuce konceptualnej, różnicę między architekturą a rzeźbą widział przede wszystkim w tym, że architektura mieści w sobie przestrzeń wewnętrzną, podczas gdy rzeźba jest przedmiotem pełnym, w przestrzeni zanurzonym.

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

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

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

Borges przedstawił w krótkim tekście<sup>2</sup> borykanie się z równie niemożliwym zapisem przestrzeni - w tym wypadku przestrzeni geograficznej Cesarstwa Chińskiego: „W tym Cesarstwie Sztuka Kartograficzna doszła do takiej Perfekcji, że mapa jednej tylko Prowincji zajmowała przestrzeń całego Miasta, a mapa Cesarstwa całą Prowincję. Z czasem te olbrzymie Mapy okazały się jednak niezadowolające i Kolegium Kartografów sporządziło Mapę Cesarstwa, która miała rozmiar Cesarstwa i dokładnie się z nim pokrywała. Mniej zapalone do Studiów Kartografii następne pokolenia uznały, że ta rozszerzona Mapa jest niepotrzebna i bezlitośnie wystawiły ją na niełaskę Słońca i Zim. Na Pustyniach Zachodu istnieją jeszcze porwane Ruiny Mapy, zamieszkałe przez zwierzęta i Żebraków; w całym Kraju nie ma poza tym żadnego reliktu Dyscyplin Geograficznych”.

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

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

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

kańców Pompei podczas igrzysk gladiatorских.

Architekt średniowieczny, nie zawsze anonimowy - był bardziej zainteresowany zapisem architektonicznego szczegółu, technik budowy, szkicami maszyn wojennych, portretów, koni, imaginacyjnych scen, czy symboli heraldycznych, niż ogólnego obrazu budowli i jej przestrzeni, bo ich kształt był określony nie tyle autorską inwencją, co wizją przekazywaną przez kościół i tradycję murarskiego rzemiosła. Świadczy o tym notes Villarda de Honnecourt z XIII wieku<sup>3</sup>. Architekci tego czasu byli równocześnie rzemieślnikami, budowniczymi i artystami pracującymi na zamówienie. Więcej od nich, zapisów ówczesnej przestrzeni miasta i architektury przekazała nam średniowieczna ikonografia malarska – aż po freski Ambrogio Lorenzetti i Giotto.

Filippo Brunelleschi, który w wieku XV zwieńczył katedrę florencką swoją kopułą, otworzył epokę nową. Nastąpił czas architekta, na którym spoczęła misja budowy nowego świata i stworzenia w nim nowego miejsca i roli człowieka, którego oko, dzięki wynalazkowi perspektywy, stało się punktem centralnym spojrzenia na przestrzeń zarówno doczesną, jak i transcendentalną. Widzimy to na fresku Masaccia, w którym wprowadził on Trójcę Świętą do świeckiej, trójwymiarowej przestrzeni. Jednym z najbardziej znanych zapisów przestrzeni architektonicznej tej epoki są słynne perspektywy miasta idealnego z kręgu Piera della Francesca - może dzieła di Giorgio Martiniego, albo Laurany – rozrzucone dziś między Urbino, Berlinem i Baltimore. Ernst Gombrich<sup>4</sup> wyraził tę przemianę angielską grą słów. Artysta przestał myśleć o *commission* – czyli o zamówieniu, i zaczął myśleć o *mission* – czyli o misji do jakiej jest powołany i jaką ma spełnić. Był to pierwszy krok ku narodzinom postaci architekta jako samodzielnego geniusza i wszechstronnego twórcy.

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

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

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

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

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

To, co łączy Boullée z Piranesim, to ich skromny

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

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

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

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

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

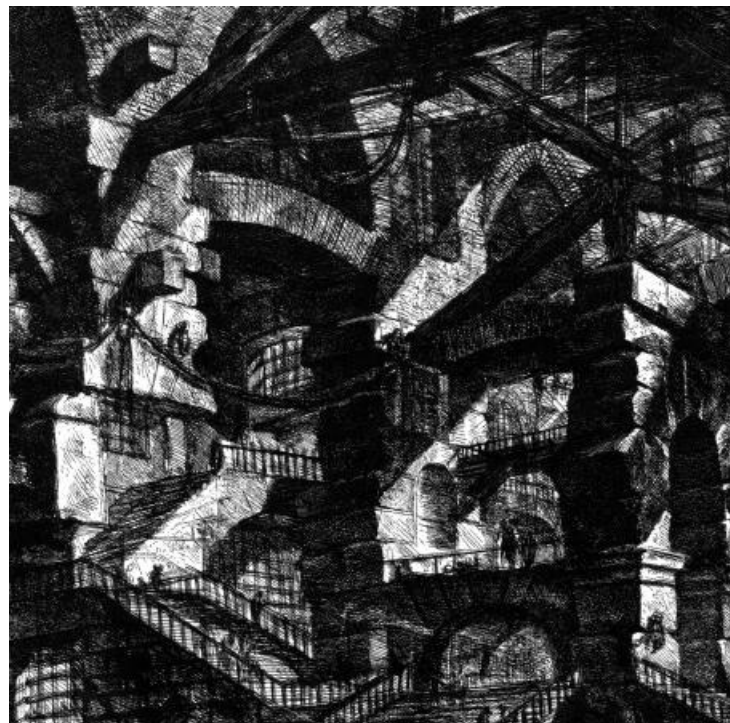
Idee architektury i jej przestrzeni, które nie wychodzą poza zapis, stają się często załącznikiem idei budowanych. Dzieła grupy Archigram pozostały w zapisie, ale wyrosła na nich architektura high-tech, która trwa do dziś. Podobnie idee fikcyjnych obiektów wyrastających w zapisach przestrzeni architektonicznej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

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

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

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

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



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

65 years ago, when there was no question of conceptual art, Bruno Zevi<sup>1</sup> saw the difference between architecture and sculpture mainly in the fact that architecture contains an internal space within, while sculpture is a whole object submerged in space.

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

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

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

In a short text, Borges<sup>2</sup> presented a struggle with an equally impossible record of space – in this case, the geographic space of the Chinese Empire:

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

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

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

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

diatorial games.

A medieval architect, not always anonymous – was more interested in saving architectural detail, building techniques, sketches of war machines, portraits, horses, imaginary scenes, or heraldic symbols than the overall picture of a building and its space, as its shape was determined not so much by the author's inventiveness as by the vision bequeathed by the church and the tradition of masonry crafts. It is evidenced by Villard de Honnecourt's notebook from the thirteenth century<sup>3</sup>. Architects at the time were craftsmen, builders and artists working on commission – we receive more records of the contemporary city and architecture from the medieval iconography and Ambrogio Lorenzetti and Giotto's frescoes than from them.

Filippo Brunelleschi, who crowned the Florentine cathedral with his dome in the fifteenth century, opened a new era. It was the time of the architect responsible for the mission of building a new world and creating a new place and role of the man. With the invention of perspective, his eye became the focal point of looking at both temporal and transcendental space. We can see this in Masaccio's fresco in which he introduced the Holy Trinity to secular three-dimensional space. One of the most famous records of that era's architectural space are the famous projections of an ideal city from the circle of Piero della Francesca – perhaps the works of di Giorgio Martini or Laurana – scattered today between Urbino, Berlin and Baltimore. Ernst Gombrich<sup>4</sup> described this transformation with a play on words. The artist stopped thinking about “commission” – and began to think about “mission” – the mission he is appointed for and must accomplish. That was the first step towards the birth of an architect as an independent genius and versatile creator.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

characteristic stubbornness.

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

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

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

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

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

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