

ARCHITEKTURA
ARCHITECTURE

TOMASZ KOZŁOWSKI

Dr hab. arch., prof. PK
Chair of Housing and Architectural Composition
Cracow University of Technology
Faculty of Architecture
Institute of Architectural Design
e-mail: tkozlow@pk.edu.pl

PIĘKNO A REALNOŚĆ ARCHITEKTURY

BEAUTY AND THE REALITY OF ARCHITECTURE

STRESZCZENIE

Tekst stara się ukazać zapomniane piękno w architekturze. Wydaje się, że architektura „rysowana” może ukazywać więcej niż ta realna — zbudowana. Awangarda początku XX wieku zabiła w sztuce potrzebę podążania ku pięknu. Nowość i współcześnie reklamowa forma architektury stają się najważniejsze. Problem piękna wydaje się jednak ciągle interesujący w sztuce. Architektura odchodząca powoli od funkcjonalistycznego sposobu tworzenia, mimo tego nie może powrócić do tak ważnego kiedyś piękna. Ta rysowana, niosąca przesłanie nierealności, umożliwia jednak powrót do zapomnianego podejścia do tworzenia. Rysunki architektów mogą na powrót przynieść przesłanie wizjonerskie i idealistyczne.

Słowa kluczowe: architektura, projekt, rysunek, sztuka

ABSTRACT

The text attempts to show the forgotten beauty in architecture. It seems, that the “drawn” architecture can reveal more than the real — built one. The avant-garde of the early 20th century killed in art the need to strive for beauty. Novelty and contemporarily advertising form of architecture are becoming the most important. However, the problem of beauty seems to be still interesting in art. Architecture is slowly departing from the functionalist way of creating, yet it cannot return to the beauty, that once was so important. It is the drawn one, carrying the message of unreality, that makes it possible to return to the forgotten approach to creation. Architects’ drawings can bring back a visionary and idealistic message.

Key words: architecture, art, design, drawing

1. ŚMIERĆ PIĘKNA

Projektowanie nie zawsze musi być działaniem czysto technicznym, powiązaniem z budowaniem i prowadzącym do powstania projektu technicznego i stworzenia czegoś realnego. Czasem twórca pozbawiony inwestora, a mający potrzebę tworzenia, kieruje swoją twórczość na działanie związane bardziej z artystycznym podejściem do projektowania. Nawet wyrafinowanym twórcom doby ekspresjonizmu nie zawsze udawało się zamienić swoje dzieła w realność. Może także dlatego — pomimo swych awangardowych postulatów — nie

odżegnywali się od wcześniejszego, dość podobnego, romantycznego podejścia do sztuki. Nie byli oczywiście już romantykami, mieli przecież radykalne społeczne ideały i marzenia o nowych formach sztuki. Jednak nawet dla nich ekspresjonizm mógł być następcą i dalszym ciągiem myśli romantyzmu. (...) *dalszym ciągiem, tzn. jest dążeniem, idącym w tym samym co Romantyzm kierunku, jeno że dalej spełniając jego postulaty w sposób bardziej konsekwentny, a tym samym bardziej radykalny. „Czucie i wiara” — powiada Mickiewicz w »Romantyczności« — „silniej mówią do mnie niż mędrca szkiełko i oko”.* Czyli: to, co się

we mnie dzieje, czego dostrzec, usłyszeć, dotknąć się żadnym zmysłem uchwycić nie mogę, co jedynie odczuwam, w co wierzę, jest rzeczą ważniejszą, prawdziwszą, wznioślejszą niż wszystkie objawy zewnętrznego, dotykającego świata. Konsekwencją logiczną wywyższenia duszy, wewnętrznych, niepodpadających pod zmysły uczuć, rozmyślań, namiętności itd., ponad świat materialnych kształtów, jest wywyższenie prawdy ponad piękno. Skoro uczucia nasze są rzeczą najpierwszej wagi, musimy się bezwarunkowo starać, by całe, nietknięte żadną stylizacją, żadnym przeinaczeniem nie sfalszowane, nie tracąc swego zabarwienia ni intensywności, przedostały się z wnętrza naszego do wnętrza osób, którym pragniemy je zakomunikować (Stur, 1920). Pomimo pozornego oderwania od idei piękna, Stur — i jego opis sztuki — nie dążył do funkcjonalności. Współcześnie twórcy architektury chętniej odwołują się do takiego podejścia do tworzenia niż do ideałów modernistów. Jak to zwykle bywa, zanegowanie podejścia do tworzenia przez obecnych artystów dotyczy tylko tego ostatniego — może najlepiej pamiętanego — okresu w historii sztuki. Współczesność bez wstydu stara się sięgać po tradycję sztuki ekspresjonizmu, jednak kolejne pokolenia twórców próbują już dekomponować zapamiętaną tradycję tworzenia dla zatarcia pierwowzorów.

W 1917 roku niejaki R. Mutt, jak przedstawiał się na swym dziele *Fountain* Marcel Duchamp, zapoczątkował śmierć piękna w sztuce. Było to dzieło, które miało doprowadzić do nowego spojrzenia nie tylko na sztukę, ale w konsekwencji i architekturę. Nic, co miało nastąpić po tej artystycznej demonstracji, nie miało być już takie jak kiedyś. Sztuka zmieniała się, a wraz z nią architektura. Jednak architektura — jak zwykle — miała problem z podążaniem ku nieznanym nowości i oderwaniu swojej formy od przyzwyczajenia odbiorcy. Pamiętajmy, że dzieło Duchampa w 1917 roku nie przypadło do gustu krytyków, a i obecnie — pewne, zapamiętane kształty w architekturze, nie dają się łatwo zmienić.

Kwestia piękna w architekturze wiąże się z problemem oderwania jej od pospolitej rzeczywistości. Jednak nawet w teoriach wielkich mistrzów nie zawsze taka rzeczywistość jest rzeczą pierwszoplanową. Le Corbusier twierdził, że: *Architektura to przemysłana, bezbłędna, wspaniała gra brył w świetle* (Le Corbusier, 2012, s. 80). Definicja ta uznawana jest za jezdnię z najpiękniejszych, czasem przez niektórych odbierana jako czysto materialna. Jednak sama definicja gry światła jest chyba czysto poetycka. Tu nasuwa się także skojarzenie słów wielkiego architekta z wcześniejszymi twierdzeniami filozofa.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling opisywał piękno doszukując się podobnych powiązań. Schelling już w XIX wieku pisał: *Piękno, można powiedzieć, konstytuuje się wszędzie tam, gdzie stykają się światło i materia, to, co idealne, i to, co realne* (Schelling von, 1983, s. 41). To mogłaby być piękna i poetycka definicja architektury — lub definicja piękna w architekturze. Ważny, jak się wydaje, w obu przypadkach jest styk idei i rzeczywistości — może idealnego projektu i zbudowanego dzieła, może piękna i funkcji.

Nie jest to oczywiście jedyne takie poszukiwanie ideału piękna, podobna definicja do tej Corbusierowskiej — architektonicznej, brzmi: *kryterium prawdy artystycznej należy szukać w zespoleniu światła, barwy i kształtu* (Detko, 1971, s. 170). Widzimy, że nie zawsze sztuka musi dotyczyć czegoś realnego i zbudowanego. Rzeczy niematerialne, kiedyś także filozoficzne idee, miały także dążyć do piękna.

Sam Corbusier został zapamiętany jako autor wielu zbudowanych architektur, był wielkim teoretykiem, ale i wielkim praktykiem. Jednak nie wszystkie jego dzieła i projekty doczekały się rzeczywistości. W 1922 roku rysuje miasto dla trzech milionów ludzi — *Ville Contemporaine*. Dzieło to nie powstałoby jako zbudowane. Architekt nie doczekał się widoku swych „doskonałych” brył w rzeczywistym świetle. Nie zmienia to jednak wagi projektu, który nawet jego przeciwnicy nazywają architekturą.

Sam jednak, jako artysta niepokorny i wielki budowniczy, głosił równocześnie pogląd, który możemy odbierać jako zgoła niepoetycki i daleko odchodzący od ideałów piękna: (...) *architektura to dom, świątynia albo fabryka* (Le Corbusier, 2012, s. 80). Należy pamiętać, że sam wyraz „fabryka” był — przez jego funkcjonalistyczne konotacje — przez długi czas synonimem brzydoty (Wallis, 1968, s. 249). Jednak Corbusierowi chodziło nie o samo nazwanie funkcji dzieła, lecz o podstawowy fakt budowania. Dla Le Corbusiera niemożliwe było oderwanie się od myśli o budowaniu i nie przyjmowanie możliwości rozdzielenia projektu architektonicznego od rzeczy zbudowanej.

Nieco prowokacyjne są inne teorie na temat samej nazwy i tego, co możemy uznać za architekturę. Dariusz Kozłowski, z wrodzoną przekorą, odcina się w swoich definicjach od materialności zbudowanego dzieła architektonicznego. Dla Kozłowskiego architektura nie jest związana z budowaniem, ale raczej z projektowaniem czy bardziej — rysowaniem. Jest to czysta forma, niczym z obrazów Witkacego. Sama architektura ma być (...) *budowaniem rzeczy fikcyjnych tak, by wyglądały jak prawdziwe* (Kozłowski, 1992). Postmodernizm przyzwyczaja

ił nas do fikcyjności dzieł zarówno w samym ich kształcie, jak i w trudnej do bezpośredniego odgadnięcia funkcji i takim dążeniu do piękna. Dla Dariusza Kozłowskiego, twórcy na wskroś postmodernistycznego, funkcja jest nieistotna — jest po prostu oczywista i nie może być pretekstem dla formy jako coś prostackiego. Być może dążenie do jakiejś wyższej prawdy i pogoń za fikcyjnością można wytłumaczyć słowami Witkacego, że (...) *warunkiem głębokiego, estetycznego zadowolenia jest niemożność pojęciowego zdania sobie sprawy, dlaczego dana kombinacja jakości jest jednością* (Witkiewicz, 1959, s. 26). Podejście funkcjonalistyczne niestety współcześnie jest najbardziej powiązane z komercją, a nie intelektualnymi potrzebami funkcjonalistów, i takie podejście staje się ważniejsze od dążenia do piękna.

2. ŚMIERĆ FUNKCJI

Funkcjonalistyczne podejście do projektowania umarło 15 lipca 1972, podobno wydarzyło się to o godzinie 15:32. Współczesna architektura stara się odwoływać raczej do podejścia „fikcyjnego”. Architektura po okresie modernizmu odrywa się od dosłowności i potrzeby odnajdywania funkcji, jaka jest warunkiem *sine qua non* dla jej istnienia.

Nauczyciele akademicy muszą jeszcze docenić niematerialność pewnego rodzaju architektury. Mowa tu o projektach studenckich. Są rysowane i budowane w komputerach. Powstają tylko na papierze, ale są oceniane i dyskutowane jako architektura. Ich materialność rodzi się tylko w wizualizacjach i malarskich perspektywach. Powstają często jako wyraz funkcji — autorzy są dopiero na początku swojej drogi projektowej. Jednak pomimo ich niematerialności, nikt nie odważy się nie nazwać ich architekturą. A wszyscy dyskutują tylko o ich pięknie.

Jakiś czas temu narodziło się określenie *paper architecture*. Dla niektórych niesie ono pejoratywne konotacje, dla niektórych jest związane z wizjonerskim podejściem do tworzenia. Taka utopijność projektowania była oczywiście odnajdywana już wcześniej, już Piranesi przyzwyczał nas do takiego podejścia twórczego. Może to jednak być kolejnym potwierdzeniem niematerialności świata sztuki. Jak widzimy, nie zawsze jest potrzebna lub możliwa do osiągnięcia materialność dzieła architektonicznego.

Jak więc podkreśla Dariusz Kozłowski, także rzeczy fikcyjne mogą być wyrazem budowania. Przecież studenci architektury podchodzą bardzo poważnie do swoich projektów wiedząc, że nigdy nie zostaną zbudowane.

Podobnie twierdził Alessandro Mendini z grupy *Alchimia*. Dla niego: *Motywacja do pracy leży w jej praktycznej efektywności; na „piękno” obiektu składa się miłość i magia, z jakimi został zaprojektowany i dusza, którą zawiera* (Mendini, 1988, s. 7). Tu pojawia się nie dwoistość projektu, ale może jego troistość. Mówimy tu o jego praktyczności, czyli funkcji i pięknie, pojawia się także coś nowego, całkiem niemożliwego do naukowego opisanie — dusza. Takie rozważania stają się więc bliższe teologii niż sztuce. Jednak, podobnie jak było w przypadku architektury dekonstruktywistycznej i niemożności jej jednoznacznego zdefiniowania, można przecież wskazać, który budynek ma duszę, a który nie. Podobnie może być z pięknem.

Historia architektury pokazuje, że wszelkie awangardowe podejście do projektowania zaczynało się zawsze od rysowania. Nie musiały być to za każdym razem rysunki techniczne. Hans Scharoun tworzył drobne szkice, w których wyrażał więcej o podejściu do tworzenia niż w swoich zbudowanych budynkach. Oderwanie się od myślenia o niedoskonałości materiałów budowlanych pozwalało mu na podejście absolutnie nowatorskie.

Hermann Finsterlina znamy tylko z jego rysunków i rzeźb. Mimo to zawsze przy jego nazwisku pojawia się określenie — wizjoner. Pomimo że nie zbudował żadnego budynku, jest uznawany za wielkiego architekta.

Dariusz Kozłowski starając się podkreślić pierwszeństwo projektu przed gotowym budynkiem — co nie zawsze jest oczywiste — tworzy dla swego podejścia specjalną nazwę. Ma być to *Architektura prenatalna*. Medyczne skojarzenie nie jest tu przypadkowe. Coś ma powstać, ale jeszcze się nie narodziło. Jednak taka niedoskonała architektura jest już nazywana architekturą, lecz jednak z przymiotnikiem. Rysunki powstałe z takiego budowania są łatwiejsze dla poszukiwania doskonałości w architekturze. Podejście postmodernistyczne w tworzeniu form daje nam także możliwość poszukiwań zapomnianego współcześnie piękna. Nie ma być to architektura modernistyczna, ma dążyć ku czystej sztuce.

Świat współczesny pełen jest sprzecznych teorii. Niemiecki filozof — Martin Seel stara się przedstawić osobisty opis świata. W swych przemysłeniach próbuje pokazać to — co jak twierdzi — bezpośrednio jest nam dane. Jego rozważania mogą być dla czytelnika otrzeźwiający i może on zanegować zarobliwie teorie sztuki Dariusza Kozłowskiego. Seel pisze, że: *Obrazy nie mogą zająć miejsca tego, co rzeczywiste — ponieważ obrazy istnieją tylko tam, gdzie (rzeczywiste) spód obrazu odróżnia się od*

(rzeczywistego lub nierzeczywistego) dziania się na obrazie. Bez rzeczywistości materialnego przedmiotu obrazu nie ma obrazu (jak bez przestrzeni projekcyjnej i procesora nie mogłoby być filmów lub cyberprzestrzeni) (Seel, 2008, s. 220). I takie podejście może być problematyczne dla zrozumienia fenomenu współczesnej *paper architecture*. Seel prawdopodobnie neguje takie podejście do rozważań o architekturze, gdyż architektura — jak się wydaje — powinna być materialna.

Jednak najpierw zawsze musi być przedstawiona w odpowiedni sposób, na odpowiednim rysunku, gdyż (...) w malarstwie, rzeźbie, co więcej, we wszystkich sztukach plastycznych w architekturze i sztuce ogrodniczej, o ile są one sztukami pięknymi, momentem istotnym jest rysunek, w którym podstawą, na jakiej opiera się smak, jest nie to, co sprawia zadowolenie w czuciu, lecz tylko to, co się podoba dzięki swej formie (Kant, 1986, s. 98). Mamy więc pewność, że możemy czerpać przyjemność nie tylko z tego, co zbudowane, ale także z samego projektu, szkicu, malunku. Współcześnie, może nawet z komputerowej wizualizacji tak przydatnej w rozmowach architekta z inwestorem, który nie musi przecież znać się na technicznych aspektach projektowania.

3. PIĘKNO ARCHITEKTURY

Niestety, cała sztuka nie jest już przeznaczona tylko dla wybranych. Współczesna architektura powstaje często dla celów czysto komercyjnych i drobnej rozrywki. Staje się reklamą i jest odbierana jako coś zmiennego (trwałość umarła razem z pięknem), trochę niepoważnego. Może jest to wyraz chęci zadowolenia zbyt wielu odbiorców i uniknięcia losu intelektualnego modernizmu, źle odbieranego przez ogół.

Problem oderwania sztuki od piękna nie jest przecież całkiem nowy, już Lew Tołstoj pisał: *Czymże tedy jest sztuka, jeżeli odrzucić gmatwające całą sprawę pojęcie piękna? Ostatnie i najzrozumialsze określenia sztuki, niezależne od pojęcia piękna, będą następujące: sztuka jest działalnością powstałą już w królestwie zwierząt z instynktu płciowego i ze skłonności do zabawy (Schiller, Darwin, Spencer), połączoną z przyjemnym pobudzeniem energii nerwowej (Grant Allen) (Tołstoj, 1980, s. 85).*

W architekturze takie pojęcie sztuki może kierować nas ku pojęciu *ludyczność*. Jest to cecha sztuki polegająca na zaspokojeniu potrzeby zabawy, która jest główną cechą kultury masowej.

Piękno zawsze było wyrażane w regułach, kano- nach, stylach, które dawały obserwatorowi i twórcy oparcie, i utwierdzały ich w przekonaniu o odpo-

wiednim wyglądzie dzieła sztuki czy budynku. Jednak odejście we współczesnym budowaniu od tworzonych przez lata reguł nie musi prowadzić do braku piękna. Przecież nawet w architekturze (...) *piękny przedmiot powinien, a nawet musi być regularny, lecz musi wydawać się wolny od reguł* (Schiller, 2006, s. 48, 68). Takie poszukiwania wyrażają się w obrazie sztuki ostatnich lat. Dzieła architektoniczne nawet najbardziej awangardowe nie mogą być wolne od utartych zasad. Potrzeba modularności w budowaniu i potrzeba zastosowania standardowych elementów ułatwiają odnajdywanie nawet skrzętnie skrywanej regularności. Także same formy budynków są często wynikiem ukrytej w nich głęboko funkcji, która jest trudna lub czasem niemożliwa do całkowitego ukrycia. Projektant, który ma stworzyć salę konferencyjną z łazienkami i niezbędnymi, szalenie użytecznymi pomieszczeniami, ma bardzo trudne zadanie w oderwaniu się od zapamiętanego wcześniej kształtu.

Wpływ rysowanej architektury jest dziś widoczny. Ta lekceważona kiedyś *paper architecture*, jest dziś gotowa do realnego tworzenia i powszechnie budowana. Rysowane budynki Zahy Hadid, kiedyś niemożliwe do stworzenia, są widoczne i stają się nawet powoli zwyczajne. Dziś budynki stają się na pozór uwolnione od dyktatu użyteczności, a ich tworzenie zmierza ku czystej formie. Trzeba powiedzieć, że (...) *piękno formy albo przedstawienia jest samą sztuką. „Piękno natury”, jak orzekł Kant, „jest pięknem rzeczy; piękno sztuki jest pięknym przedstawieniem rzeczy”. Ideal piękna, jeżeli można zauważyć, jest pięknym przedstawieniem pięknej rzeczy* (Schiller, 2006, s. 48, 68). I wyrazem takiego „piękna” może być właśnie doskonały rysunek architektoniczny przedstawiający „piękną rzecz” — rodzącą się architekturę.

Na niezwykle, rysowane budowle można spojrzeć poprzez pryzmat słów Władysława Tatarkiewicza, tłumaczącego różne znaczenie wyrazu piękno. *Mianowicie: 1) piękno jest prostą jakością właściwą niektórym rzeczom; 2) jest szczególnym kształtem właściwym niektórym rzeczom; 3) jest tym, co w ludziach wzbudza pewne szczególne wzruszenia; 4) jest objawieniem się w rzeczy czynnika powszechnego (typowego, idealnego); 5) jest ekspresją (Tatarkiewicz, 1975, s. 138).* W dobie komputerowych obrazów i ulotności takiego przedstawiania, rysunki odrębne architektów mogą wpisać się we wszystkie postulaty filozofa dotyczące piękna.

Angielski krytyk sztuki — Edward Morgan Forster, próbując wytłumaczyć sens dzieła sztuki, pisał: *Dzieło sztuki (...) jest tworem jedynym. Ale dlaczego tak jest, pytamy. Jest jedyne nie dlatego,*

że jest pomysłowe lub szlachetne, piękne lub oświeczone, oryginalne, szczere, pełne idealizmu, pożyteczne, pouczające — można mu przypisać którąkolwiek z tych jakości — lecz dlatego, że jest jedynym we wszechświecie tworem materialnym zdolnym posiadać wewnętrzną harmonię. Wszystkie inne twory muszą przybierać jakąś formę pochodzącą z zewnątrz, toteż rozpadają się, kiedy je tej formy pozbawić. Dzieło sztuki natomiast, jak żaden inny twór na świecie, zdolne jest stać o własnych siłach.

Osiąga to, co zawsze starali się — i zawsze bezskutecznie — osiągnąć ludzie (Praz, 1981, s. 5). Słowa te mogą stanowić podsumowanie i wskazywać na potrzebę istnienia architektury rysowanej, malowanej czy rzeźbiarskiej. Może ona stać się wyrazem poszukiwań piękna przez architektów wśród otaczającej nas komercyjnej zabudowy współczesnej. Może kolejne mody i tendencje pojawiające się co jakiś czas powrócą do marzeń o czymś więcej niż tylko do — tak potrzebnej dziś — nowości.

BEAUTY AND THE REALITY OF ARCHITECTURE

1. THE DEATH OF BEAUTY

Design does not always have to be a purely technical activity, that is linked to construction and leads to a technical project and the creation of something real. At times a creator deprived of an investor and having a need to create, directs his work towards an activity connected with a more artistic approach to design. Even the sophisticated creators of the Expressionist era did not always manage to turn their works into reality. Perhaps, this is also the reason why — despite their avant-garde postulates — they did not reject the earlier, fairly similar, romantic approach to art. Naturally, they were no longer romantics, they had radical social ideals and dreams about new forms of art. Yet even for them, Expressionism could have been the successor and continuation of Romanticism. It was (...) *a continuation, that mean an aspiration, going in the same direction as Romanticism, but fulfilling its postulates even further in a more consistent and, at the same time, more radical way.* “Faith and love” — Mickiewicz says in »The Romantic« — “are more discerning than lenses or learning”. That is: what happens in me, what I see, hear, touch — I cannot grasp with any sense, what I feel, what I believe in is more important, more true, more sublime, than all the symptoms of the external, tactile world. The logical consequence of elevating the soul, the inner feelings, thoughts, passions, etc., which do not fall under the senses, above the world of material shapes, is the elevation of truth above beauty. Since our feelings are a matter of the utmost importance, we must make every effort to ensure, that the whole of them, untouched by any styling or distortion, not falsified, not losing their colour and intensity, penetrate from within us to the people we want to communicate them to (Stur, 1920). Despite his apparent detachment from the idea of

beauty, Stur — and his description of art — did not strive for functionality. Nowadays, creators of architecture more willingly refer to such an approach to creation, than to the ideals of Modernists. As it usually happens, the negation of the approach to creation by current artists concerns only this last, perhaps best remembered period in the history of art. Contemporary art tries to reach for the tradition of Expressionist art without any shame, but the successive generations of artists are already trying to decompose the memorised tradition of creation in order to obscure the prototypes.

In 1917 R. Mutt, as Marcel Duchamp introduced himself in his work *Fountain*, initiated the death of beauty in art. This work was supposed to lead to a new perspective not only on art, but also on architecture. Nothing, that would happen after this artistic demonstration was to be the same as it used to be. Art changed, and so did architecture. However — as usual — architecture had a problem with heading for an unknown novelty and detaching its form from the habits of the recipient. Let us remember, that Duchamp’s work was not to the liking of critics in 1917, and even nowadays — certain memorised shapes in architecture are not easily changeable.

A matter of beauty in architecture is connected with the problem of its detachment from the common reality. However, even in the theories of great masters, such reality is not always a priority. Le Corbusier claimed, that: *Architecture is the masterly, correct and magnificent play of solids brought together in light* (Le Corbusier, 2012, p. 80). This definition is considered to be one of the most beautiful. It is sometimes perceived by some as strictly material, but the very definition of the game of light is arguably purely poetic. At this point, we can also associate the words of the great architect with the earlier statements by a philosopher. Describing

beauty, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling found similar connections. Schelling wrote as early as the 19th century: *Beauty, one could say, is constituted everywhere, where light and matter meet, that, which is perfect and that, which is real* (Schelling von, 1983, pp. 48, 68). This could be a beautiful and poetic definition of architecture — or a definition of beauty in architecture. In both cases, it seems, that the important aspect is the junction of idea and reality — perhaps an ideal design and a built work, perhaps beauty and function.

Naturally, this is not the only such quest for the ideal of beauty, a similar definition to that Corbusieran — architectural one, is as follows: *the criterion of artistic truth should be sought in the combination of light, colour and shape* (Detko, 1971, p. 170). We can see, that art does not always have to concern something real and built. Intangible things, once also philosophical ideas, were to strive for beauty.

Corbusier himself was remembered as the author of many built architectures, he was both a great theoretician and a great practitioner. However, not all of his works and projects have been made real. In 1922 he drew a city for three million people — *Ville Contemporaine*. This work would not be completed as a built one. The architect did not live to see his “perfect” solids in the real light. This does not change the significance of the project, which, even his opponents call — architecture.

However, as an unruly artist and a great builder, he simultaneously proclaimed opinion, that one can perceive as being completely unbelievable and very distant from the ideals of beauty: (...) *architecture is a house, a temple or a factory* (Le Corbusier, 2012, p. 80). It should be remembered, that the very word “factory” was a synonym for ugliness, for a long time — due to its functionalistic connotations (Wallis, 1968, p. 249). However, Corbusier was not concerned with the mere naming of the function of the work, but with the basic fact of construction. For Le Corbusier, it was impossible to dissociate oneself from the idea of construction and not to accept the possibility of separating an architectural project from a built structure.

The slightly provocative theories about the name itself, and what we can consider as architecture, are different. With his innate contrariness, Dariusz Kozłowski dissociates himself from the materiality of the built architectural work in his definitions. For him, architecture is related to design and drawing rather than to construction. It is a pure form as if from Witkacy’s paintings. The architecture itself is supposed to be (...) *building fictitious things in such a way as to make them look real* (Kozłowski, 1992).

Postmodernism has accustomed us to the fictitiousness of works, both in their very shape, and in the function, that is difficult to guess and such a pursuit of beauty. For Dariusz Kozłowski, a thoroughly post-modernist creator, the function is insignificant — it is plain obvious and, being something common, cannot be a pretext for a form. Perhaps, the pursuit of some higher truth and the pursuit of fictitiousness may be explained by Witkacy’s words, that (...) *the condition for deep, aesthetic satisfaction is the inability to realize conceptually, why a given combination of qualities is unity* (Witkiewicz, 1959, p. 26). Unfortunately, the functionalist approach is nowadays most closely connected with commercialism rather than the intellectual needs of Functionalists, and such an approach is becoming more important than the pursuit of beauty.

2. THE DEATH OF FUNCTION

The functionalist approach to design died on 15 July 1972, reportedly at 15:32. Contemporary architecture attempts to refer to the “fictitious” approach. After the period of modernism, architecture departs from literalness and the need to find a function, which is a *sine qua non* for its existence.

Academic teachers have yet to appreciate the immateriality of a certain type of architecture. We are referring to student projects. They are drawn and built in computers. They are created only on paper, but they are evaluated and discussed as architecture. Their materiality is born only in visualizations and painting perspectives. They are often created as an expression of function — the authors are only at the beginning of their design path. However, despite their immateriality, no one will dare not call them architecture. And all everyone discusses is their beauty.

Some time ago the term *paper architecture* was born. For some it brings pejorative connotations, for others it is associated with a visionary approach to creation. Such an utopian nature of design has obviously been found before, Piranesi had already accustomed us to such a creative approach. This may, however, be another confirmation of the immateriality of the world of art. As one can see, the materiality of an architectural work is not always necessary or attainable.

As Dariusz Kozłowski emphasizes, fictitious things can also be an expression of building. After all, students of architecture take their projects very seriously, knowing that they will never be built. Alessandro Mendini from the *Alchimia* group believed the same. For him: *The motivation of the*

work lies not in its practical efficiency; “beauty” of the object is in the love and magic, with which it is suggested in its soul (Mendini, 1988, p. 7). It is not so much the duality of the project, that appears here, but, perhaps, its triality. We are referring to its practicality, that mean its function and beauty, but something new appears, something completely impossible to describe scientifically — the soul. Such considerations become closer to theology than to art. However, just as it was in the case of deconstructivist, architecture and the impossibility of its unambiguous definition, one can indicate which building has a soul, and which one does not. The same could happen with beauty.

The history of architecture shows, that any avant-garde approach to design always began with drawing. Those did not always have to be technical drawings. Hans Scharoun created small sketches, in which he expressed more about his approach to creation than in his own built buildings. His detachment from thinking about the imperfections of building materials allowed him to take an absolutely innovative approach.

We know Hermann Finsterlin only from his drawings and sculptures. Nevertheless, the term — visionary always appears next to his name. Although he did not build any buildings, he is considered a great architect.

Trying to emphasize the priority of the project over the completed building — which is not always obvious — Dariusz Kozłowski creates a special name for his approach. It is supposed to be *Prenatal Architecture*. The medical association is not accidental here. Something is to come into being, but it has not yet been born. However, such an imperfect architecture is already called architecture, with an adjective though. Drawings resulting from such construction are easier for seeking perfection in architecture. Postmodern approach to the creation of forms also gives one the opportunity to search for contemporarily forgotten beauty. It is not supposed to be modernist architecture, it is to strive for pure art.

The modern world is full of contradictory theories. The German philosopher — Martin Seel tries to present a personal description of the world. In his reflections he tries to present that — which he claims — is directly given to us. His reflections may be sobering to the reader and they may negate the humorous art theories developed by Dariusz Kozłowski. Seel writes, that: *Pictures cannot take the place of the real. This is so because there are pictures only where a (real) pictorial ground can be distinguished from a (real or unreal) occurrence in the picture. Without the reality of the material picto-*

rial object, there is no picture (just as there could be no films or cyberspaces without projection rooms and processors) (Seel, 2008, p. 220). And such an approach can be problematic for understanding the phenomenon of contemporary *paper architecture*. Seel probably denies such an approach to considerations about architecture, because architecture — as it seems — should be material.

However, first it must always be shown in an appropriate way in a relevant drawing since (...) *in painting, sculpture, and in all the formative arts in architecture and horticulture, so far as they are beautiful arts, the delineation is the essential thing; and here it is not, what gratifies in sensation, but what pleases by means of its form, that is fundamental for taste* (Kant, 1986, p. 98). Thus, we are certain, that we can enjoy not only from, what we have built, but also from the design project itself, the sketch, the painting. Nowadays, even from computer visualization, so useful in conversations between an architect and an investor, who does not have to be familiar with the technical aspects of design.

3. THE BEAUTY OF ARCHITECTURE

Unfortunately, the whole art is no longer intended for the chosen ones. Contemporary architecture is often created for purely commercial purposes and for petty entertainment. It becomes an advertisement and is perceived as something changeable (durability died along with beauty), a bit ridiculous. It may be an expression of the desire to satisfy too many recipients and avoid the fate of intellectual modernism, badly perceived by the general audience.

The problem of detachment of art from beauty is not entirely new, it was already Leo Tolstoy, who wrote: *What is art, if we put aside the conception of beauty, which confuses the whole matter? The latest and most comprehensible definitions of art, apart from the conception of beauty, are the following: art is an activity arising even in the animal kingdom, and springing from sexual desire and the propensity to play (Schiller, Darwin, Spencer), accompanied by a pleasurable excitement of the nervous system (Grant Allen)* (Tolstoj, 1980, p. 85). Such a concept of art may direct us towards the concept of *ludicism*. This is a feature of art, that is based on satisfying the need for play, which constitutes the main feature of mass culture.

Beauty has always been expressed in rules, canons, styles, that have given the observer and creator support, and have strengthened their belief in the proper appearance of a work of art or a building. However, the departure from the rules created

over the years in contemporary construction does not necessarily lead to a lack of beauty. After all, even in architecture (...) *the beautiful product should, even must be in accordance with a rule, but it must appear rule-free* (Schiller, 2006, pp. 48, 68). Such a quest is expressed in the picture of the art of recent years. Even the most avant-garde architectural works cannot be free from the established rules. The need for modularity in construction and the need to use standard elements makes it easier to find, even the most meticulously concealed, regularity. Also, the building forms themselves are often the result of a deeply hidden function, that is difficult or sometimes impossible to hide completely. The designer, who is to create a conference room with bathrooms and the necessary, extremely useful rooms, has a very difficult task in detachment from the previously memorised shape.

The influence of drawn architecture is visible today. This once underestimated *paper architecture* is now ready for real creation and commonly built. Once impossible to construct, Zaha Hadid's drawn buildings, are visible and are even slowly becoming ordinary. Today, buildings are seemingly free from the dictates of utility, and their creation is heading towards pure form. It has to be said, that (...) *the beauty of form or representation is an art itself*. "The beauty of nature", as Kant said, "is the beauty of things; the beauty of art is the beautiful representation of things". The ideal of beauty, if one can say so, is a beautiful representation of a beautiful thing (Schiller, 2006, pp. 48, 68). And an expression of such "beauty" can be a perfect architectural drawing depicting a "beautiful thing" — a nascent architecture.

The unusual, drawn buildings can be seen through the prism of Władysław Tatarkiewicz's words, who explained the different meanings of the word beauty. Namely: 1) *beauty is a simple quality characteristic of some things*; 2) *it is a special shape characteristic of some things*; 3) *it is, that which evokes some special emotions in people*; 4) *is the manifestation of a common factor (typical, ideal) in a thing*; 5) *it is an expression* (Tatarkiewicz, 1975, p. 138). In the era of computer images and the transience of such depiction, freehand drawings of architects may become part of all the philosopher's postulates concerning beauty.

Trying to explain the meaning of a work of art, the English art critic — Edward Morgan Forster wrote: *A work of art (...) is a unique product. But why? It is unique not because it is clever or noble, beautiful or enlightening, or original, or sincere, or idealistic, or useful, or educational — it may embody any of those — but because it is the only material object in the universe, which may possess internal harmony. All the others have been pressed into shape from outside, and when their mould is removed, they collapse. The work of art stands up by itself, and nothing else does. It achieves something — which has often been promised by society — but always delusively (...)* (Praz, 1981, p. 5). These words may constitute a conclusion and indicate the need for the existence of drawn, painted or sculptural architecture. It may become an expression of the architects' quest for beauty among the contemporary commercial buildings surrounding us. Perhaps subsequent trends and tendencies appearing in some time will return to the dreams of something more than just a much-needed novelty.

REFERENCES

- Detko, J. (1971), *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa: PIW.
- Kant, I. (1986), *Krytyka władzy sądenia*, Warszawa: PWN.
- Kozłowski, D. (1992), *Sztuka budowania rzeczy*, Kraków.
- Le Corbusier (2012), *Trzy przypomnienia, bryła [w:] W stronę architektury*, Warszawa: Centrum Architektury.
- Mendini, A. (1988), *The Manifesto Alchimia* [w:] Sato, K., *Alchimia*, Berlin.
- Praz, M. (1981), *Mnemosyne: Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa: PIW.
- Sato, K. (1988), *Alchimia*, Berlin: TACO.
- Seel, M. (2008), *Estetyka obecności fenomenalnej*, Kraków: Universitas.
- Schelling von, F. W. J. (1983), *Filozofia sztuki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Schiller, F. (2006), *Kallias, czyli o pięknie*, Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki.
- Stur, J. (1920), *Czego chcemy?*, „Zdrój”.
- Tatarkiewicz, W. (1975), *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: PWN.
- Tolstoj, L. (1980), *Co to jest sztuka?*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wallis, M. (1968), *Przeżycie i wartość*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Witkiewicz, S. I. (1959), *Nowe formy w malarstwie i inne szkice estetyczne*, Warszawa: PWN.