

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

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

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

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

W historii architektury możemy wyróżnić okresy, w których ugrupowania twórcze prześcigały się w tworzeniu dzieł awangardowych o wielkim ładunku emocjonalnym, poszukiwań formalnych opierających się na negacji dokonań epok poprzednich. Właśnie w tych okresach ilość fantazji architektonicznych, wyprzedzających swoją epokę zwykle bywała większa<sup>3</sup>. Utopie opierały się na przesłankach społecznych i funkcjonalnych a nie formalnych, chodziło o stworzenie idealnych warunków życia. Postmodernizm szukał poprawy jakości życia poprzez klimat architektoniczny wywołujący znane skojarzenia, czytelne, jednoznaczne odwołania do przeszłości. Operując doznaniem, do których nawykli odbiorcy, zmniejszał wrażenie szczególnie drastycznego „szoku estetycznego”, występującego przy wprowadzaniu form nowych, obcych tradycyjnej sztuce, czy uznawanych dotychczas za „aestetyczne” – oferujących brzydotę, dysharmonię, dziwactwo<sup>4</sup>.

Wśród nowojorskich architektów w okresie postmodernizmu obok Venturiego zwracały uwagę rysunki Michaela Gravesa. Jego przedmioty i wizje wynikały z przypadkowych skojarzeń i były niejako „przefiltrowane przez oko uzdolnionego malarza”. Rysunki były dla niego „konkretnymi spekulacjami”, które podporządkowane z góry założonej idei rozwijały się samodzielnie w zasadniczy sposób wpływając na finalny produkt architektoniczny. Rysowane jakby ręką dziecka szkice uczyły nas nowej estetyki, masywnych ścian z przypadkowo jakby wyciętymi otworami, zwieńczone wieżami i dekoracjami, niczym budowle z klocków<sup>5</sup>. Graves posługiwał się kolorem, metaforą i fragmentami reminiscencji historycznych, które przywoływały nastrój „niezwykłej jesiennej melancholii, unoszący się ponad zabytkami przeszłości, których pomimo wszelkich wysiłków niepodobna przywołać do życia”<sup>6</sup>.

Odmiennością wyróżniały się rysunki architektoniczne Raimunda Abrahama. Jego zaskakujące aksonometrie utrzymane w subtelnym odcieniu koloru ziemi przedstawiały przestrzeń „gdzie nie ma życia ani czasu”, budowle sytuowane były w absolutnej pustce. Żadna istota żywa, żaden samochód, roślina, drzewo, fragment krajobrazu nie były świadkami jego spektakli. Rysunki przeniknięte były melancholijną poetyczną tęsknotą za utraconą tradycją<sup>7</sup>. Przedstawiony wówczas świat fantazji Abrahama stawał się demonstracją, manifestem, ucieczką od zdewastowanej, przedrzeźnianej przyrody w świat marzeń niemożliwych do zrealizowania.

W przepojonych poezją i subtelną metaforą akwarelach czy obrazach olejnych Massimo Scolariego włoskiego malarza i architekta także trudno doszukiwać się było konkretnych projektów przeznaczonych do realizacji. W „bezlitosnych zimnych kompozycjach” interpretował on na swój sposób temat ciszy. Bajeczne, kolorowe wizje plastyczne utrzymane były w „temperaturze lodu” jak u René Magritte’a, w których przez metaforę „współczesnego ruchu” wyraźnie można odczuć zawarte napięcia dramatyczne<sup>8</sup>. Z wymienionych rysunków odczytywaliśmy świat, który architekci sami sobie wymarzyli i który tworzyli dla idealnego społeczeństwa, choć w rzeczywistości ten świat nie istniał. Jak w nadrealistycznej teorii André Bretona „zarówno

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

Rysunki neoracjonalistów włoskich wyraźnie kontrastowały z pracami nowych romantyków. Dzieliła ich nie tylko różnica pokoleń, ale odmienna formuła twórcza. Mocne i o cechach rzemieślniczych prace Mario Ridolfiego były rysunkami na pół grafika, na pół rzemieślnika<sup>11</sup>. Konkretnie, realistyczne pełne życia rzuty, przekroje tworzone były jakby od niechcenia. Można tam dostrzec linie pomocnicze, drugoplanowe, lekkie szkice. Nie chodziło mu o stworzenie dzieła sztuki, ale warsztatową technikę rysunków budowlanych, przeznaczonych dla wykonawcy. Zawarta w nich była atmosfera Rzymu i miasteczek włoskich.

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

Rossiego polegała na nieoczekiwanym zestawianiu archetypów form geometrycznych, które układał jak w rysowanych wcześniej martwych naturach budowanych z przedmiotów codziennego użytku – dzbanków, flaszek, kubków i archetypicznych prostych brył geometrycznych<sup>13</sup>. Do swoich ostatecznych form dochodził sukcesywnymi uproszczeniami. Można było dostrzec wyraźne związki z obrazami Giorgia de Chirico np. *Melancholia w jesienne popołudnie* z 1919 roku, czy *Nostalgia skończona* z 1913 roku<sup>14</sup>. W malarstwie surrealistycznym przedstawiany przedmiot jest wyabstrahowany i stłumiony przez magię światła i brak kontekstu. W analogiczny sposób przedmioty Rossiego stały się ekspresyjne i zadziwiające przez prowokacyjny bezruch i bogactwo skojarzeń.

Trudno nie zauważyć znaczenia w okresie postmodernizmu jakie miały rysunki braci Leona i Roba Krierów, które znalazły wielu naśladowców. Wzorowane na historyzmie całe założenia urbanistyczne szokowały przeskalowanym detalem. Leon Krier zachowując w projektowanych budynkach proporcje złotego podziału tworzył zwarty geometryczny system antycznego świata Witruwiusza, wyposażonego dodatkowo w rzeźby, konne pomniki w jaskrawych nieraz kolorach, podobnie jak czyniono to w Rzymie<sup>15</sup>. Rob Krier zaproponował rysunkowy katalog detali architektonicznych dla postmodernistycznej architektury miasta i bawił się możliwościami ich zestawiania. Lekkie, szybkie szkice sprawiały wrażenie warsztatowego rysunku, gdzie czasami formy nie były zdefiniowane do końca. Krótka kreska rwała się, jakby celowo nie chciała określać bryły jednoznacznie. Rysunki sprawiały wrażenie tajemnicy, wyraźnie demonstrowały chęć ukrycia, czasami tylko odsłaniając nowy, zaskakujący detal. Olbrzymie perspektywy i aksonometrie, widziane wielokrotnie z loku ptaka cechowała romantyczna malowniczość, choć przeważała w nich logika i surowość przedstawianego świata<sup>16</sup>.

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

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

Przemiany i style w sztuce zawsze wyprzedzały działania architektoniczne. W buncie postmodernistycznym wydają się wyraźne odwołania do sztuki surrealizmu podobnie jak sztuki pop-artu. Architektura postmodernistyczna łączy się z malarstwem i rzeźbą w koncepcji tzw. „wielkiej rzeczywistości” opartej na następujących prawach: po pierwsze – każdy przejaw rzeczywistości wart jest przedstawienia, zgodnie z Ruskinowską jeszcze zasadą „niczego nie dobierać niczego nie odrzucać”; po drugie – każdy sposób twórczości jest dozwolony, a sztuka ma w pełni odzwierciedlać „anarchię życia” i po trzecie – we wszystkich zewnętrznych przejawach rzeczywistości można doszukiwać się wskazówek odnoszących się do najbardziej wewnętrznych warstw natury<sup>17</sup>. Wielu współczesnych architektów powołuje się obecnie na inspirację sztuką abstrakcyjną. W sztuce abstrakcyjnej wyróżniamy dwa nurty obecne w XX wieku – dominujący nurt abstrakcji geometrycznej, wywodzący się z kubizmu, kładący nacisk na racjonalną konstrukcję i funkcje poznawcze oraz drugi nurt – dominujący po drugiej wojnie światowej – abstrakcji organicznej, ekspresjonistycznej, kolorystycznej i lirycznej, wywodzący się z impresjonizmu, ekspresjonizmu i fowizmu. Ten nurt posługiwał się formami organicznymi, amorficznymi i kaligraficznymi i kładł nacisk na ekspresję osobowości twórczej. Wtedy intuicja i pierwotny pomysł dzieła architektury staje się wartością dominującą, ważniejszą niż jego późniejsze, rozumowe przekształcanie.

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

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

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

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

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

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

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

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

In the history of architecture, we can distinguish the periods in which creative groups competed in the creation of emotionally-charged avant-garde works, a formal search based on negation of the achievements of the preceding ages. In such periods the amount of architectural fantasies, anticipating the new era, was usually higher<sup>3</sup>. Utopias were based on social and functional considerations rather than formal ones, they consisted in the creation of ideal living conditions. Postmodernism sought to improve the quality of life by architectural climate which was to evoke well-known associations, clear, unambiguous references to the past. Fiddling with sensations which the recipients were accustomed to, it decreased the feeling of particularly dramatic "aesthetic shock", which occurred when forms new to traditional art or previously recognized as "unaesthetic" were being introduced – offering ugliness, disharmony, weirdness<sup>4</sup>.

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

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

Like hand-drawn sketches of a child they taught us a new aesthetics of massive walls with accidentally cut out holes, culminated with towers and decorations, resembling buildings made from toy building blocks<sup>5</sup>. Graves used the colour, metaphor and fragments of historical reminiscences, which evoked the mood of "extraordinary autumn melancholy, hovering over monuments of the past, which despite all efforts are impossible to recall to life ..."<sup>6</sup>.

Raimund Abraham's architectural drawings were distinctive. His surprising axonometries decorated in subtle shades of earth depicted space "where there is no life or time". The buildings were located in an absolute void. No living creature, no car, plant, tree, detail of the landscape witnessed his performance. The drawings were imbued with poetic melancholy longing for the lost tradition<sup>7</sup>. The world of Abraham's fantasy became a demonstration, a manifesto, an escape from the devastated, mocked nature into the world of dreams which are impossible to realise.

It was also difficult to trace any specific designs ready for construction in poetry and subtle metaphor imbued watercolours and oil paintings created by Massimo Scolari, an Italian painter and architect. He interpreted the theme of silence in "merciless cold compositions" in his own way. Fabulous, colourful artistic visions were kept in "ice cold temperature", resembling René Magritte's works in which one can clearly feel dramatic tension included in "modern movement" metaphor<sup>8</sup>. These drawings show the world that architects dreamed about themselves and were creating for the ideal society, even though it never existed. Just like in André Breton's surrealist theory "both the real object, and the perceived, imaginary object can have the same degree of reality for the receiving subject"<sup>9</sup>. It is, therefore, a belief in the mutual interference of the real world and dreams and their future resolution into one absolute reality, or Surrealism. The artistic findings of Dadaism, later assimilated by the surrealists, became

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

The Italian neo-rationalists' drawings clearly contrasted with the New Romantic works. They were divided not only by a difference of generations, but a different creative formula. Mario Ridolfi's strong and bearing characteristics of craft drawings were partly the drawings of a graphic and partly of a craftsman<sup>11</sup>. Definite, realistic and lively projections and sections were created casually. One can see guiding lines, secondary, light sketches. His intention was not to create a work of art, but rather a workshop technique for construction drawings intended for the contractor. They contained the atmosphere of Rome and Italian towns.

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

His world is a world of elementary forms which, although originated in geometry, passed through the filter of history. They, therefore, appealed to the subconscious, to some shapes, proportions, emotions and sensations encoded in the recipient's memory. Rossi's compositional method consisted in compiling archetypes of unexpected geometric forms. He arranged them like in the previously drawn still lifes constructed from everyday items – pots, flasks, cups and archetypal simple geometric solids<sup>13</sup>. He reached his final forms with successive simplifications. One could see a clear relationship with such Giorgio de Chirico's paintings as "Autumn Melancholy" from 1919 and "The Nostalgia of

the Infinite” from 1913<sup>14</sup>. In surreal painting the presented object is abstracted and suppressed by the magic of light and lack of context. Similarly, Rossi’s objects became expressive and remarkable due to their provocative stillness and richness of associations.

It’s hard not to notice the importance of drawings by brothers Leon and Rob Krier in the postmodern period. They found a number of followers. The whole urban planning assumptions modelled on historicism shocked with resized details. Maintaining the proportions of the golden ratio in the designed buildings, Leon Krier created compact geometric system of the ancient world of Vitruvius additionally equipped with sculptures, horse statues often in bright colours, the same way it was done in Rome<sup>15</sup>. Rob Krier suggested drawing catalogue of architectural details for the post-modern architecture of the city and played with possibilities of their compilation. Light, quick sketches resembled workshop drawings, where the forms remained undefined, sometimes until the very end. A short line stopped short as if it deliberately not to define blocks clearly. The drawings gave the impression of mystery, clearly demonstrated the desire to hide, only from time to time revealing a startling new detail. Large perspectives and axonometry, seen repeatedly from the bird’s view were characterized by a romantic scenic beauty, but prevailed in their logic and severity of the presented world<sup>16</sup>.

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

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

every manifestation of reality is worth presenting, in accordance with the Ruskin’s principle “nothing to choose or reject”; secondly – each way of creation is allowed, and art has to fully reflect the “anarchy of life” and thirdly – guidelines relating to the innermost layers of nature can be traced in all external manifestations of reality<sup>17</sup>. Many contemporary architects currently draw inspiration from Abstract art. One can distinguish two currents of Abstract art present in the twentieth century – the dominant trend of geometric abstraction derived from Cubism, with its emphasis on rational structure and cognitive function, and the second current – dominant after World War II – the one of organic, expressionist abstraction, colourful and lyrical one, which is derived from Impressionism, Expressionism and Fauvism. This current used organic, amorphous and calligraphic forms and placed an emphasis on the expression of the creative personality. It is then, therefore, that intuition and some original idea of a work of architecture becomes the dominant, more important value than that of its later, rational transformation.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10. *Ibidem*, p. 23.

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

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

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

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

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

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

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