UAP | POZNAŃ

UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY W POZNANIU

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY WNĘTRZ I SCENOGRAFII

„PŁASZCZYZNOWY OPIS RZECZYWISTOŚCI WYKORZYSTYWANY W PROJEKTOWANIU PRZESTRZENNYM.”

Praca doktorska w dziedzinie sztuk plastycznych

Autor: mgr Natalia Rozmus

Promotor: prof. Wiesław Krzyżaniak UA Poznań
Promotor pomocniczy: dr Maciej Basałygo UA Poznań
Recenzent: prof. Elżbieta Wernio ASP Wrocław
Recenzent: prof. Remigiusz Grochal ASP Gdańsk

Poznań

2015

SPIS TREŚCI

1. PROBLEMATYKA PRACY BADAWCZO-NAUKOWEJ 7
1.1 Obraz w roli “poruszyciela” wyobraźni. 9
1.2 Zarys zagadnienia syntezy poszczególnych dziedzin sztuki. 11
1.3 Próby definiowania i wyznaczania granic. 15
1.4 Synteza sztuk na kartach poszczególnych rozdziałów. 19

2. IDEA I ZAPIS 23
2.1 Architektura jako spójny układ przestrzenny łączący najwięcej dziedzin artystycznych. 23
2.2 Malarstwo w roli kolorystycznego dopowiedzenia układów przestrzennych. 25
2.3 Rysunek jako siatka geometrii. 29
2.4 Grafika jako rozpoznawalny znak w przestrzeni. 31

3. MALARSTWO ILUZJONISTYCZNE I ZŁUDZENIA OPTYCZNE W SZTUCE 37
3.1 Malarstwo iluzjonistyczne w architekturze. 37
3.2 Iluzje przestrzenne w sztukach płaszczyznowych. 39

4. SYNTEZA WYBRANYCH SZTUK PLASTYCZNYCH W ARCHITEKTURZE 45
4.1 Podniesienie znaczącej roli rysunku w procesie projektowym w odniesieniu do twórczości Alessandro Mendini. 45
4.2 Twórczość plasyczna le Corbusier’a jako świadectwo roli rysunku i malarstwa w projektowaniu. 53

5. PROJEKTY NA PŁÓTNIE 61
5.1 Synteza norm artystycznych przyjętych przez wybranych architektów na przykładzie graficzno-malarskich prac Zahy Hadid. 61
5.2 Proces zacierania się granic między płaszczyznowym a przestrzennym opisem rzeczywistości w świetle pojęcia tzw. architektury niemożliwej na przykładach grafik Esher’a oraz przestrzennych rysunków Christo. 71

6. IDEE ZMATERIALIZOWANE 81
6.1 Synteza sztuk w Placu Aubette. 81
6.2 Kreacje artystyczne w przestrzeniach projektu Gaudiego i Hundertwassera. 85
6.3 Kolor i jego miejsce w przestrzeni użytkowej. 91
6.4 Przenikanie struktur. 97

7. DZIAŁANIA PROJEKTOWE PRZEPROWADZONE W TRAKCIE PRACY BADAWCZO-NAUKOWEJ. 111
7.1 Opis poszczególnych etapów transformacji obrazów. 113
7.2 Konkluzja. 141
7.3 Zakończenie. 147

BIBLIOGRAFIA, CZASOPISMA 159
ŹRÓDŁA INTERNETOWE, SPIS REPRODUKCJI 160
SUMMARY 165

1. Świątynia “czerownych pasków” Kedar Ghat w Varanasi, Indie, ok. 1700 / http://bigindiatravel.com

2. Renzo Piano - audytorium w Aquila, Włochy, 2009 / © Marco Caselli Nirmal

1. PROBLEMATYKA PRACY BADAWCZO-NAUKOWEJ

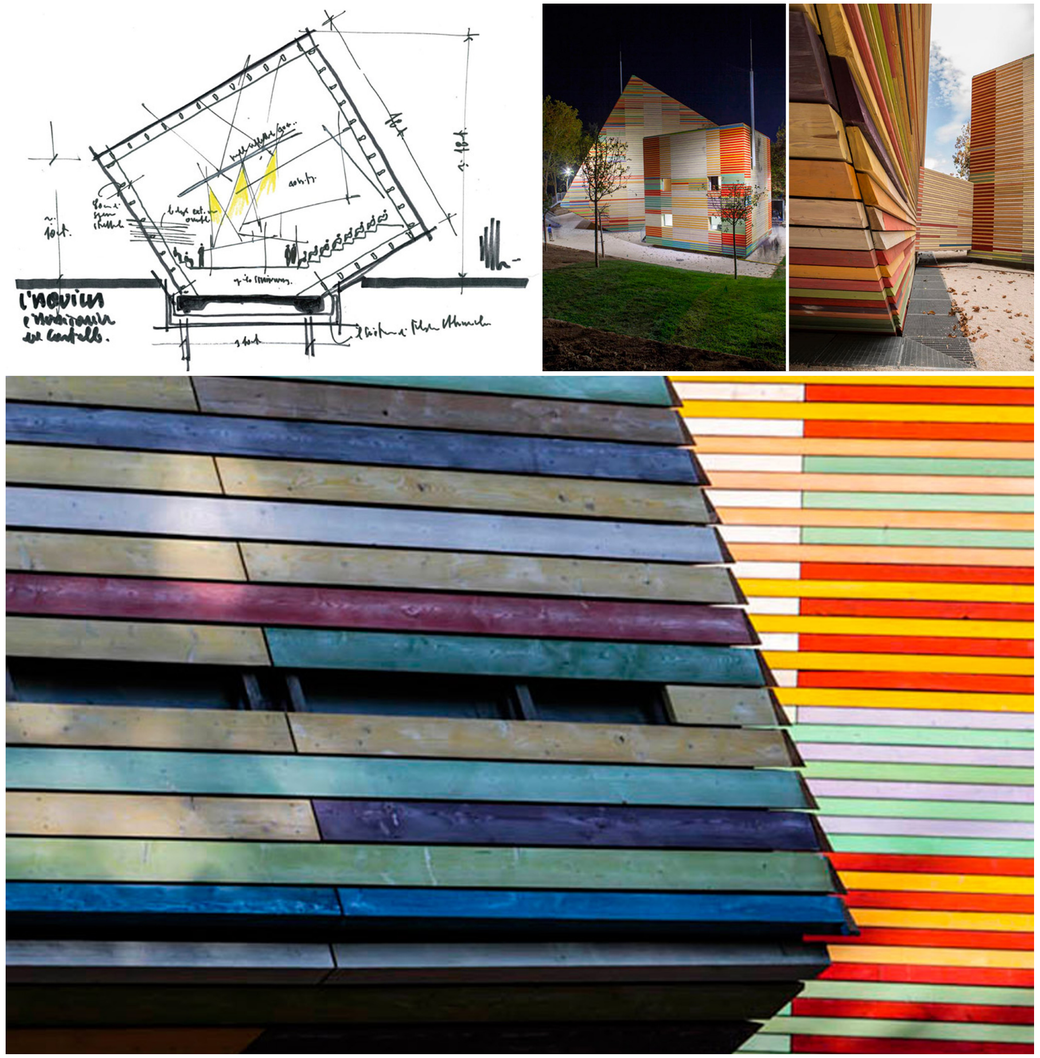
Być może nie jest rozsądnym już we wstępie przyznawać się do własnych ułomności w postaci niechęci do pisania. Słowa, zarówno te wypowiedziane, jak i te przelewane na papier nigdy nie były moją mocną stroną. Zdecydowanie silniej wyrażałam i wyrażam się w obrazach w szerokim pojęciu tego słowa. W technikach zapisu płaszczyznowego od dawna towarzyszył mi rysunek, z czasem pojawiła się fotografia. Malarstwo zaczęło mnie reprezentować najpóźniej, a jak się okazało, potrafi mnie wyrazić najpełniej. W projektowaniu przestrzennym są mi pomocne wszystkie wymienione wyżej techniki artystyczne z uzupełnieniem o autorskie eksperymenty z kolażem i łączeniem tradycyjnych metod opisu rzeczywistości z cyfrowymi. Powiadają, że człowiek uczy się całe życie i jak do tej pory to jedna z moich ulubionych dewiz. Wciąż poszukuję więc nowych technik, inspiracji, środków wyrazu, możliwości ich łączenia i przenikania. Niczym dobrze skomponowana potrawa, która poza podstawowymi składnikami potrafi nas zaskoczyć niespodziewaną poezją smaku, dodaną przyprawą, wyszukanym zapachem. Potrawa, która przyrządzana przez różnych kucharzy będzie za każdym razem przybierała osobisty, indywidualny charakter. Ponieważ to zawsze twórca decyduje o ostatecznym smaku swojego poematu.

Poszukując inspiracji do swojej pracy badawczej natrafiłam na wiele mądrych słów i jeszcze więcej wspaniałych ilustracji. Zapewne szukając dalej byłoby ich jeszcze więcej, a uzasadnienie idei projektowej znalazłoby odzwierciedlenie w coraz szerszych kręgach, które zataczam w poniższych rozdziałach. W moich rozważaniach pozwolę więc sobie przytoczyć wybrane cytaty, z pełną świadomością, że moje słowa nie potrafiłyby lepiej wyrazić napotkanych idei.

„Malarzu, nie jesteś mówcą! Maluj więc i milcz!” [1]

Gdyby to tylko było takie proste! W gruncie rzeczy – dlaczego nie? Dlaczego nie pozwolić filozofom, naukowcom, projektantom, artystom i innym twórcom wyrażać swoich myśli właśnie w ten najpełniejszy dla nich sposób. Można by się długo nad tym zastanawiać i zapewne nie raz powrócę w tej pracy do pytań *dlaczego*, ponieważ to jedno słowo jest esencją poszukiwań i głównym motywatorem działań. W czasie swojego życia zadajemy sobie wiele pytań. Od tych najprostszych o to, co mnie cieszy/ smuci, co mi sprawia przyjemność lub niepokoi, do tych bardziej skomplikowanych i zapewne najbardziej nas nurtujących o to, kim chcemy być? Trudne pytanie i coraz trudniejsze odpowiedzi, coraz bardziej wyszukane cele i marzenia. Wydawać by się mogło, że odpowiedź: *architekt, projektant* czy *malarz* z góry definiuje nasze wymagania w kontekście zawodu i realizacji pomysłu na samego siebie. Nic prostszego! Stawiam sobie zadanie, podejmuję decyzję i pilnie studiuję daną dziedzinę, aby stać się najlepszym. Tylko najlepszym, ponieważ poziom *wysoki* lub *wystarczający* będzie ważył o jakości podejmowanych przez nas działań i decyzji. Uczelnie wyższe dokonują więc starań, aby spod ich skrzydeł z gniazda wiedzy wyfruwali sami najlepsi, wyedukowani w zawężonej, ściśle określonej dziedzinie absolwenci. Jednak każdy z nas posiada indywidualną osobowość i czynnik woli, który często waży w dużym stopniu na podejmowane przez nas decyzje. Niektórzy wolą pozostać w jednym nurcie, który ich zadowala i nie wyściubić nosa poza ten wąski krąg zainteresowań. *Wąski* w odniesieniu do medycyny, muzyki, filozofii czy

1. „Dziennik geniusza” Salvador Dali, str. 95



3. Renzo Piano - audytorium w Aquila, Włochy, 2009 / © Marco Caselli Nirmal / http://www.designboom.com/architecture/renzo-piano-auditorium-in-laquila/

innych dziedzin nauki może się okazać niezbyt trafnym słowem. Naturalnie poszukiwanie własnej osobowości w tych dziedzinach będzie wymagało ogromnego wkładu nauki i zakresu wiedzy, aby w pełni móc zdefiniować ramy kręgu zainteresowań, który nas fascynuje.

Studia są w moim przekonaniu czasem najbardziej wyrazistego poszukiwania własnej osoby. Wybór zawodu często okazuje się nietrafny – lub wręcz przeciwnie – idealnie dobrany. Niewiele znam osób, które są w pełni zadowolone ze swoich życiowych wyborów, do których między innymi należy zawód. Udało mi się trafić właśnie do tego grona, które nie wyobrażają sobie zajmować się w życiu inną profesją. Tu pojawia się też problem i główne zagadnienie mojej pracy badawczej. Co się stanie jeśli w trakcie studiów i poszukiwań otworzymy tyle drzwi, że ciężko się zdecydować, w które z nich wejść i czym się zająć? którą ścieżkę wybrać?

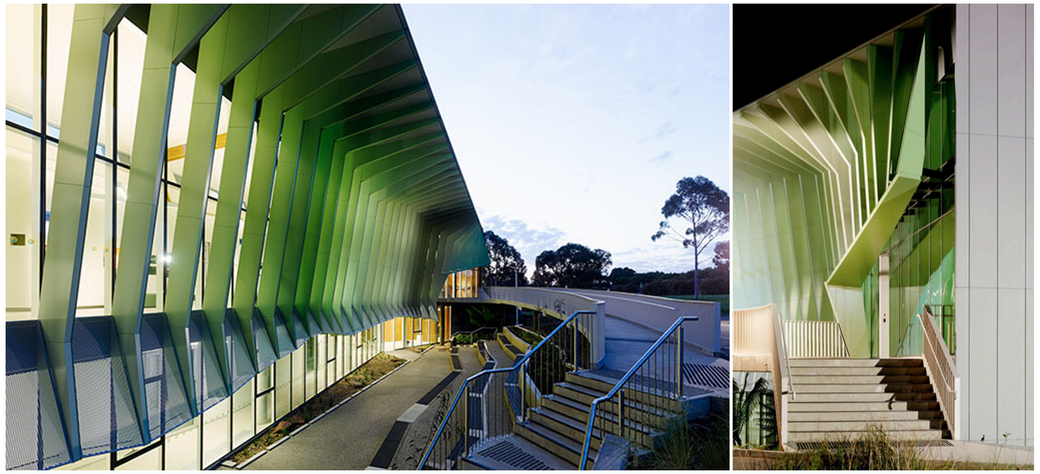
„Absolwent opuszcza szkołę po brzegi wypełniony wiedzą, mając jednak znikome doświadczenie w zakresie poznawania samego siebie. Odnosimy ogromne sukcesy w wymyślaniu sposobów na zaznajomienie naszych dzieci z osiągnięciami poprzednich pokoleń, ale słabiej idzie nam zachęcanie ich do formułowania własnych koncepcji. Zmuszamy je do tak pilnej nauki historii sztuki, że nie mają już czasu na wyrażanie swoich pomysłów. Jeszcze przed osiągnięciem dorosłości dojrzewa w nich tak sztywny pogląd na to, czym jest sztuka, że nie potrafią podchodzić do niej w sposób nieskrępowany, z myślą o jej twórczym przetwarzaniu.”[2]

Jako absolwentka dwóch kierunków postanowiłam zbyt długo się nie zastanawiać i zamiast dokonywać wyborów, którą z dziedzin odrzucić w drodze dalszej edukacji, zdecydowałam się na świadomy zabieg ich połączenia. Tak zrodził się nurtujący mnie temat poruszający możliwość odzwierciedlenia płaszczyznowych opisów rzeczywistości na formy obiektów przestrzennych. Czy rzeczywiście należy definiować i sztywno trzymać się wytyczonych granic? Jeśli tak – to na ile jesteśmy w stanie te granice przekraczać oraz co stanowi o ich wytyczaniu? Podjęłam się więc wędrówki po nieznanych terytoriach i poszukiwaniach, które zapewne będą trwały jeszcze przez wiele lat, a może nawet i do końca mych dni. Materiały, które przedstawię na kartach poniższej rozprawy są jedynie wycinkiem wiedzy, którą udało mi się zgromadzić pochłaniając łapczywie stosy książek i obrazów, aby udowodnić także samej sobie, że podjęte przeze mnie działania nie tylko zostały już wcześniej poruszone ale także aby dowiedzieć się jak zostały określone, zdefiniowane i użyte.

1.1 Obraz w roli “poruszyciela” wyobraźni.

Zagadnieniem, które zaczęło mnie nurtować jest możliwość inspirowania architektury/projektowania przestrzennego płaszczyznowym opisem rzeczywistości. W okresie wczesnochrześcijańskim obrazy religijne były dodatkiem do architektury sakralnej ale należy też pamiętać, że na przestrzeni dziejów to w zasadzie architektura była inspiracją dla wielu artystów. Była utrwalana na papierze, płótnach, fotografiach. Zarówno kiedyś, jak i dziś dzięki takim zapisom jesteśmy w stanie zajrzeć do najdalszych zakątków świata i obejrzeć w zasadzie każdy obiekt. Pomimo dostępnych dziś środków transportu i tak

2. „Pełnia architektury” Walter Gropius, str. 67



4. Woods Bagot “KIOSC” zielona szkoła, Victoria, Australia, 2012 / © Woods Bagot

5. Wnętrze kaplicy Rothko, Houston / © Darren Milligan

fizycznie trudne do wykonania byłoby spotkać się w cztery oczy z każdym obiektem naszych westchnień. Świat stoi otworem, lecz mnogość miejsc do odwiedzenia oraz tempo, w jakim nowa architektura wyrasta niczym grzyby po deszczu, może przerosnąć możliwości niejednego podróżnika. Dlatego chętnie sięgamy do zapisów, dziś najczęściej cyfrowych, aby móc nadążyć zarówno za historycznym, jak i za współczesnym, postępującym nurtem budownictwa. Architektura zawsze była obiektem westchnień rysowników, malarzy, grafików i fotografów. A w jakim stopniu te płaszczyznowe zapisy wpłynęły lub są w stanie wpłynąć na obiekty przestrzenne?

„Skłonny jestem sądzić – przyznał Ribot – że logika obrazów to pierwszy poruszyciel konstruktywnej wyobraźni.”[3]

Rzadko zdarzały się takie osobistości jak Leonardo da Vinci, które potrafiły czynnie działać w wielu gałęziach sztuki i w ten sposób zdobyć zasługi zarówno w dziedzinie rysunku, malarstwa jak i architektury oraz wielu innych. Dzisiejszy sposób edukacji i mnogość dostępnych kierunków stanowi zazwyczaj o możliwości wyboru wąskiej specjalizacji zainteresowań. Z jednej strony to oczywiście powinno przekładać się na wysoki poziom kwalifikacji studenta w tejże dziedzinie. Jednakże w moim przekonaniu poszukiwania związane ze sztuką w szerokim tego słowa znaczeniu, nie powinny być zawężone.

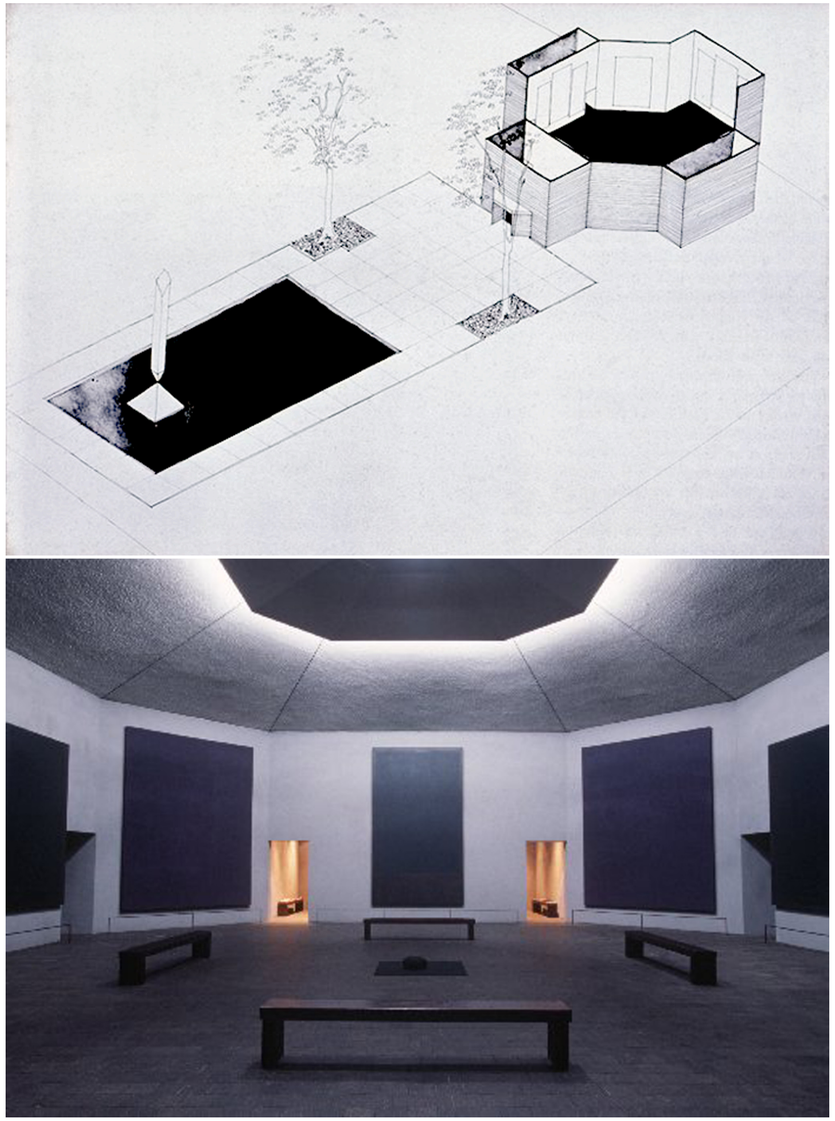
„Naturalnie, zboczywszy z utartego szlaku, człowiek poszukujący zajmuje pozycję względną, która czyni go podatnym na ataki ze wszystkich stron.”[4]

Być może da Vinci jest tu zbyt “banalnym” przykładem udowadniającym jak szerokie zainteresowania można ze sobą połączyć, lecz jego działania świadczą o głębokim poszukiwaniu i próbie zaspokojenia nurtujących go pytań. „Szkicowniki Leonarda da Vinci są zasłużenie znane (taki kolekcjoner jak Bill Gates wręcz rzucił się na Kodeks Hammera, gdy wystawiono go na aukcji w 1994 roku), ale Leonardo używał ich nie tylko do przepracowywania swoich pomysłów. Często po prostu zatrzymywał się na ulicy, by na rysunku uchwycić coś, co próbował zrozumieć: plątaninę zielska, wygiętego kota śpiącego na słońcu, wir wody w rynsztoku. Co więcej, badacze ślęczący nad jego rysunkami mechanizmów obalili mit, że wszystkie te rysunki przedstawiają jego własne wynalazki. Podobnie jak każdy świetny *design thinker*, również Leonardo da Vinci wykorzystywał swoją umiejętność rysowania do budowania na podstawie pomysłów innych.”[5] Jego postawa, a także wielu innych artystów malarzy i architektów stanowi dla mnie podwaliny o tendencji przenikania się sztuk z różnych gałęzi twórczych.

1.2 Zarys zagadnienia syntezy poszczególnych dziedzin sztuki.

O wykorzystaniu płaszczyznowego opisu rzeczywistości mogą dziś stanowić intensywne próby poszukiwania i konstruowania technik 3D jak trójwymiarowa telewizja, hologramy, drukarki 3D czy długopisy rysujące modele w przestrzeni. W poniższych rozdziałach nie chciałabym decydować o przyznaniu wyższości jednej techniki nad drugą, którą często prezentują nam zachowania z historii. Poprzez przywołanie poszczególnych przykładów i postaw, pragnę pozostawić otwarte pole do dyskusji w pytaniu o możliwość analizy sytuacji oraz o wykorzystaniu płaszczyznowego opisu rzeczywistości w postaci

3. „Myślenie wzrokowe” Rudolf Arnheim, str. 138
4. „Pełnia architektury” Walter Gropius, str. 13
5. „Zmiana przez design: jak design thinking zmienia organizacje i pobudza innowacyjność” Tim Brown, str. 80



Strona obok:
6. Wnętrze kaplicy Rothko, Houston
/ http://mark-rothko.tumblr.com

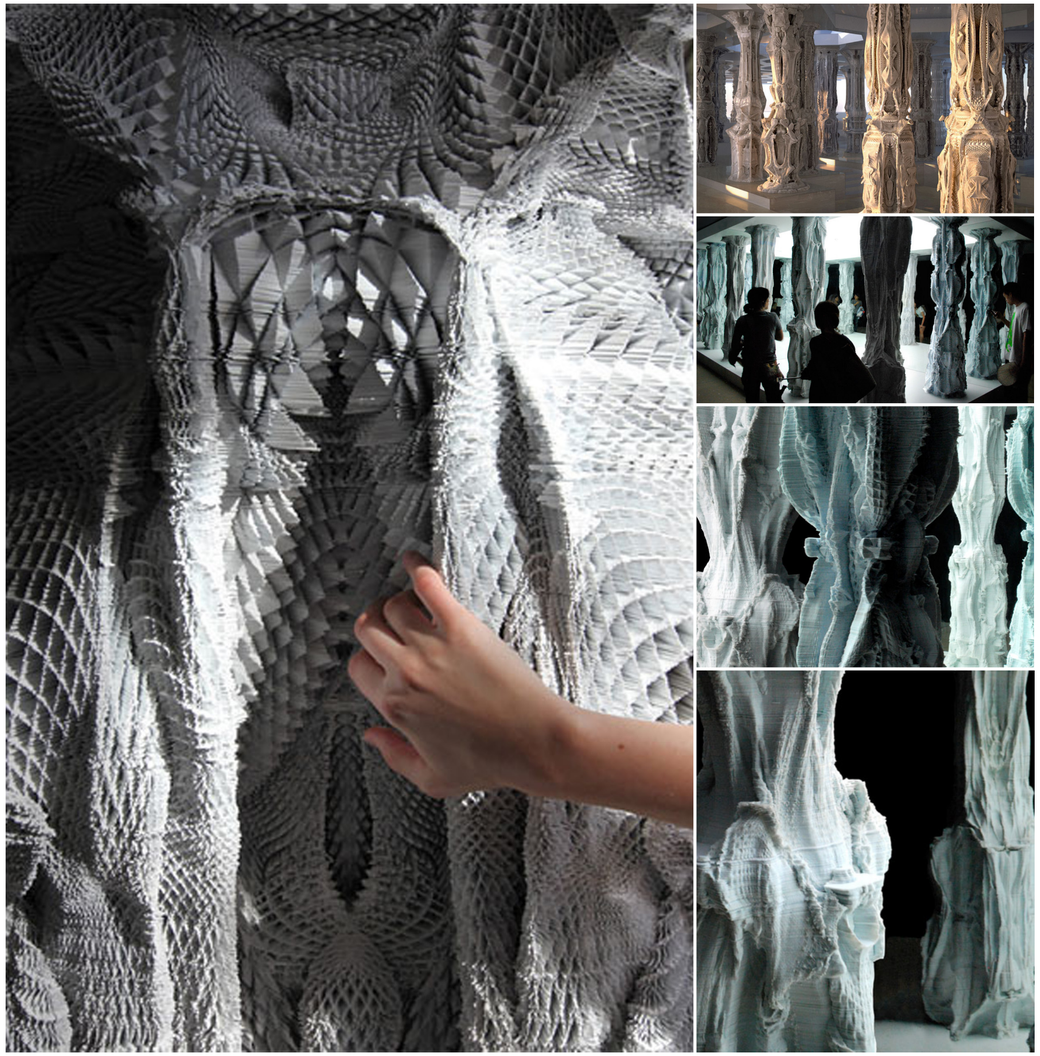
rysunku, malarstwa czy grafiki w projektowaniu przestrzennym. Dosyć oczywistym wydał mi się zakres opisywania obrazów w płaszczyźnie połaczenia z algorytmami. Wielu naukowców sięgało już po tego rodzaju rozwiązania, jak chociażby Hugo Steinhaus w obrazkowym opracowaniu "Kalejdoskop matematyczny" czy inny członek lwowskiej szkoły matematycznej - Stefan Banach kreując fundamentalne twierdzenia i określając terminologię analizy funkcjonalnej, a także tworząc aksjomatyczną definicję przestrzeni nazwaną później "przestrzenią Banacha". Są to opracowania, z których wiedzę czerpią naukowcy i twórcy na całym świecie i niewątpliwie należą do niewyczerpanej skarbnicy dalszych poszukiwań. Doceniając cały ten istotny wkład w szerokie pole zakresu mojej analizy, świadomie postanowiłam przyjąć odmienną metodykę pracy.

„Myślenie domaga się obrazów, a obrazy zawierają myśli. Z tego względu sztuki wizualne są naturalnym środowiskiem wizualnego myślenia."[6]

Dlaczego więc, wobec powyższego twierdzenia Tima Browna, architektura ma stać na piedestale wśród dziedzin artystycznych? O dyskusjach i sporach dotyczących wyższości architektury nad malarstwem świadczy niejeden przykład. Aby po części przybliżyć zagadnienie „bitwy" pomiędzy dziedzinami płaszczyznowego a przestrzennego przedstawiania rzeczywistości, chciałabym przywołać projekt kaplicy Rothko w Houston. W 1965 roku Dominique de Menil złożyła artyście propozycję wykonania malowideł do kaplicy, którą wraz z mężem planowali ufundować dla katolickiego Uniwersytetu św. Tomasza w Houston. Mark Rothko przyjął propozycję podpisując kontrakt na stworzenie serii wielkoformatowych obrazów mających uzupełnić wnętrze architektoniczne kaplicy. Od jesieni tegoż roku przez kilka kolejnych lat architekt Philip Johnson pozostawał w ścisłym kontakcie z artystą ustalając kolejne wersje projektu. Jednakże zrodził się konflikt, który spowodował wycofanie się architekta z prac projektowych. Spór wynikał z diametralnie odmiennych osobowości twórców. Pomijając aspekty pochodzenia i sposobu bycia, (które także ze sobą nie współgrały) architekt był zainteresowany tylko tym, jak budowla miałaby wyglądać, jako element architektury, którą projektował, podczas gdy Rothko, który nie był zwolennikiem architektonicznej górnolotności, pragnął, aby jego malarstwo pojawiło się w prostej oprawie. Zrodzony dysonans błyskotliwych rozwiązań architektonicznych, nie sprzyjałyby intymności, jaką cenił sobie malarz. Nie do przyjęcia była dla Rothko sytuacja, w której ludzie przybywaliby do kaplicy tylko ze względu na jej architektoniczną renomę nie mówiąc już o tym, że takie przyćmienie malarstwa było dla niego niedopuszczalne. Spór, więc wyniknął z prostej zachcianki artystów o to, która z dziedzin sztuki ma pierwszeństwo czy wyższość w aspekcie samego projektowania przestrzeni. Johnson zakładał wizualnie dominującą budowlę o artykulacji pionowej, do której malarz musiałby dopasować swoje obrazy. Rothko natomiast uparł się by budynek został dopasowany do jego obrazów, niczego sobie nie uzurpując. Nie miało to być nic spektakularnego. Prostota, czystość sprzyjająca ekspozycji malarstwa. Jednym słowem architektura miała być dodatkiem do obrazów mistrza.

Wiele projektów zostało więc odrzuconych. Spór między artystami ewoluował coraz to nowymi pomysłami na formę architektoniczną współgrającą z malarstwem, aż do propozycji planu oktagonalnego. Rothko wyobrażając sobie tę przestrzeń odczuł strukturę, w której jego obrazy tworzyłyby układ zamknięty. Widz był otoczony, ogrodzony, a wręcz „wewnątrz" jego malarstwa. Johnson przygotował więc kilka propozycji rzutów

6. „Zmiana przez design: jak design thinking zmienia organizacje i pobudza innowacyjność" Tim Brown, str. 80



7. Michael Hansmeyer “Computational Architecture” / http://www.michael-hansmeyer.com

oktagonalnych, lecz spór przeniósł się na formę wieży kaplicy, a dokładniej na kwestię oświetlenia. Wszystko miało być podporządkowane jak najlepszej ekspozycji malarstwa – łącznie ze światłem, które w kaplicy miało być zbliżone do tego istniejącego w pracowni artysty. Tu nastąpiła kulminacja sporu i w 1967 Johnson ustąpił miejsca architektom z Houston – Howardowi Barnstone’owi i Eugene’owi Aubry’owi. Przyjęli oni wszystkie sugestie malarza tworząc czystą, surową, opartą o proste linie konstrukcję, której efekt końcowy wydaje się być odbiciem malarstwa Rothko.

Sam malarz przyznał się, że prace nad obrazami do wnętrza kaplicy były także pewnego rodzaju eksperymentem i nowością. Wybrał ciemną tonację barw, dużo płócien było monochromatycznych, a miękkie, zatarte kontury zostały zamienione na czarne prostokąty o ostrych krawędziach, co w jego twórczości było nowością. Warto tutaj także przytoczyć wypowiedź samego artysty (który zaliczany jest do nurtu „color field painting” ekspresjonizmu abstrakcyjnego) o roli koloru w jego obrazach. Na pytanie kolekcjonera sztuki Duncana Philipsa czy w jego podejściu do malarstwa kolor znaczy więcej niż jakikolwiek inny element, odpowiedział: „Nie, nie kolor, lecz proporcje.”[7]

Cała sytuacja jest dowodem na to, iż także w malarstwie występuje projektowanie przestrzeni – nie tylko w ramach płaszczyzny. Jest to bowiem dwuwymiarowa przestrzeń płótna, ale sposób jej kompozycji czy proporcji między jej elementami będzie miał tak samo duże znaczenie o jego świetności jak dobrze zakomponowany rzut.

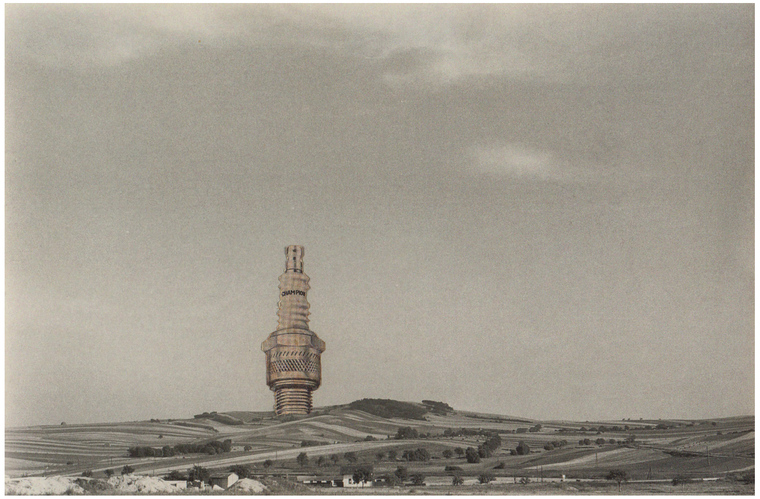
Myślę, że przedstawiona powyżej sytuacja jest idealnym punktem wyjścia do rozważań nad przenikaniem się i wzajemnym oddziaływaniem na siebie dziedzin artystycznych. Ma to istotne znaczenie dla moich przemyśleń, ponieważ jak już wcześniej zwracałam uwagę, szczególnie intrygująca jest dla mnie rola zastosowania oraz przełożenia sztuk w wymiarze 2D na formy wizualizacji w technice 3D. Gdzie leży więc norma wyznaczająca granice pomiędzy sztukami i w jaki sposób możemy je przekraczać?

1.3 Próby definiowania i wyznaczania granic.

Jacques Derrida w swoich rozważaniach zauważa, że granice nie są czymś naturalnym.[8] Jesteśmy więc za nie odpowiedzialni my sami. W moim przekonaniu pytanie o granice sztuki jest czysto abstrakcyjną i teoretyczną kwestią. Oczywiście nie da się kategorycznie zaprzeczyć rozróżnienia poszczególnych dziedzin sztuki. W takim wypadku podważalibyśmy cały system edukacji czy nawet własnej specjalizacji zawodowej. Pragnę jednak zwrócić uwagę na nomenklaturę poszczególnych elementów oraz coraz częstsze zjawisko interdyscyplinarności dziedzin sztuki. Pewnego rodzaju narzędzia (jak np. hologramy 3D) pozwalają nam czy wręcz wskazują naturalną drogę poszukiwań tej interdyscyplinarności pomiędzy znanymi nam już dziedzinami, nie tylko w płaszczyźnie sztuki ale także da drodze ich połączenia z dziedzinami naukowymi. Zapewne istotny jest kontekst wyznaczania granic i podziałów oraz jednostka, która to pytanie zadaje. Czy sztuka ma więc granice w ogóle, a jeśli tak – to kto jest uprawniony do ich wyznaczania? Zobaczmy więc jakim hasłem ramowym określana jest architektura:

7. „Czas przestrzeni” Krystyna Wilkoszewska, str. 146-150
8. „Szibbolet dla Paula Celana” Jacques Derrida

8. Eduardo Kac “Edunia” - kwiat zawiarający DNA artysty / http://www.ekac.org/star.tribune.2009.html



9. Hans Hollein “Sparkplug” - fotokolaż perspektywiczny, 1964 / “100 lat rysunku architektonicznego”

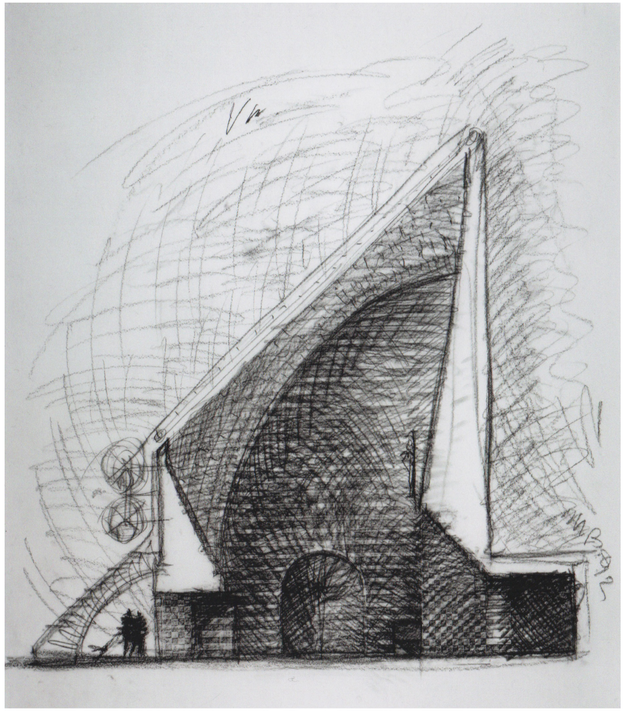
Architektura (łac. architectura) – obiekt budowlany lub grupa obiektów usytuowana w danym miejscu i w określonym czasie (epoce) widziana z konkretnego punktu obserwacyjnego. Obiekt architektoniczny jest to zrealizowany obiekt budowlany czyli budynek, budowla lub obiekt małej architektury. Obiekt architektoniczny składa się ze stabilnej konstrukcji oraz elementów wykończenia i posadowiony jest w górnej warstwie skorupy ziemskiej zwanej gruntem. To właśnie konstrukcja oraz jej elementy wykończenia stanowią o tym co nazywamy architekturą.[9]

Czy w takim rozumieniu definicji posadowiona na gruncie rzeźba, która również będzie posiadała swoją konstrukcję i elementy wykończenia, nie może zostać nazwana architekturą? Zapewne każdy z nas będzie wyznaczał granice wedle indywidualnej tolerancji na to co próbuje nam narzucić ktoś odgórnie. Takie dzieła ostatnich lat jak: „Dziewiąta godzina” Maurizio Cattelana, „Obóz koncentracyjny – klocki lego” Zbigniewa Libery, „Edunia” Eduardo Kaca czy „Piramida zwierząt” Katarzyny Kozyry trafiają w nasze osobiste, subiektywne granice. Nie tylko te granice dotyczące sztuki ale także moralności. Zaczynamy zadawać sobie pytania o przenikalność strefy artystycznej w tkankę ludzkich wyobraźni. Kwiat przedstawiający DNA artysty – jest modyfikacją genetyczną, zwykłą rośliną czy rzeczywiście dziełem sztuki na miarę możliwości XXI wieku. Czy w dzisiejszych czasach rzeczywiście należy się uciekać do takich zabiegów artystycznych aby tylko budziły w nas szok? Wymienione wyżej dzieła (tylko, jako kilka przykładów) oraz kontrowersje z nimi związane zaczęły wywoływać oburzenie nie tylko wśród otwartej publiki. Ale czy to oburzenie jest uzasadnione? Nie od dziś wiadomo, że artyści, jak też wszelkiego rodzaju autorytety artystyczne, media czy kuratorzy wystaw w pewnym stopniu narzucają nam sposób odbierania tych dzieł. Dlatego też, jeśli pojawi się w sztuce cokolwiek wykraczającego poza powszechnie przyjęty „schemat” zostaje okrzyknięte skandalem i z góry zyskuje statut złej/ dobrej sztuki. Ponad to odniesienia wielu dzieł artystycznych do spraw duchowo-religijnych ośmieliły polityków, którzy z coraz większą pewnością wypowiadają się o tym co powinno, a co nie powinno być dostępne dla szerokiego grona publiczności. W jakim stopniu możemy, więc sami zadecydować o tym, co pozytywnie lub negatywnie oddziałuje na naszą percepcję kulturową. Coraz częściej zostajemy bowiem pozbawieni własnego poglądu czy decyzji w kluczowych sprawach otaczającej nas przestrzeni. Czy więc w imię tak przyjętej poprawności społecznej czy politycznej albo w imię osobistych, mniej czy bardziej uzasadnionych przekonań również mamy dać się zaszufladkować jako odbiorcy sztuki, a tym bardziej jako jej „twórcy”?

Gdyby nie istniała konieczność stawiania sobie pytań o własną działalność zapewne nie powstałoby w historii tyle nurtów czy indywidualności twórczych. „Jeśli sztuka ma być wolna, nie może stawiać żadnych ograniczeń ludzkiej wyobraźni. Sztuka nie ma bowiem żadnych granic, wszystkie granice sztuki są sztuczne, narzucone z zewnątrz. Żadne granice nie wynikają w naturalny sposób z istoty sztuki, ponieważ nikt nie zna istoty sztuki, istota sztuki (jeśli istnieje) pozostaje nierozpoznana.”[10] Wobec tego każdy z nas wyznacza własne granice pojmowania i tolerancji dla zjawisk artystycznych.

Rodzi się więc pytanie: czy dla moich wywodów i dociekań jest to sztuka dobra czy niekorzystna? Być może zbyt daleko zakreślam krąg moich poszukiwań. Być może zbyt wiele teorii i faktów chciałabym przytoczyć. Lecz właśnie to poszukiwanie i kreślenie coraz większego kręgu wyznaczającego przysłowiową *granicę* pozwoli mi na dogłębną analizę postawionej

9. http://pl.wikipedia.org/wiki/Architektura
10. „Czas przestrzeni” redakcja: Krystyna Wilkoszewska, str. 20, Grzegorz Dziamski



10

11

Mario Botta, Kościół San Giovanni Battista w Szwajcarii:
10. szkic (1992)
/“100 lat rysunku architektonicznego”
11. realizacja / © João Amaral

we wstępie tezy. Jak to Keith Haring kiedyś określił: „Ja rysuję, ty czytasz, możesz wyczytać, co zechcesz, to Twoja decyzja.”[11] Jest to dla mnie kolejnym potwierdzeniem słusznego podjęcia wyzwania związanego z analizą syntezy sztuk.

1.4 Synteza sztuk na kartach poszczególnych rozdziałów.

Sięgając po materiały źródłowe w początkowej fazie poszukiwań związanych z projektem naukowo-badwczym, wciąż poszerzałam zakres gromadzonej literatury. Przybywało tytułów do przeczytania, bibliografia rosła na półkach już w metrach, jednocześnie mnożąc liczbę notatek i przydatnych (jakże trafnych!) cytatów i informacji. Jedną z nieocenionych i bardzo inspirujących pomocy okazała się być publikacja Waltera Gropiusa, którego słowa pozwalam sobie w tym miejscu przytoczyć:

„Zależy mi na uświadomieniu młodym ludziom, że wykorzystywanie możliwości oferowanych przez niezliczone wyroby naszych czasów sprawia, iż repertuar środków twórczych jest w zasadzie nieograniczony. Chcę zachęcić ich do poszukiwania rozwiązań na własną rękę.
Czuję się nieco zawiedziony, kiedy słyszę wyłącznie pytania o sztuczki i kruczki mojego warsztatu, podczas gdy dla mnie istotne jest dzielenie się zasadniczymi doświadczeniami i nieoczywistymi metodami.”[12]

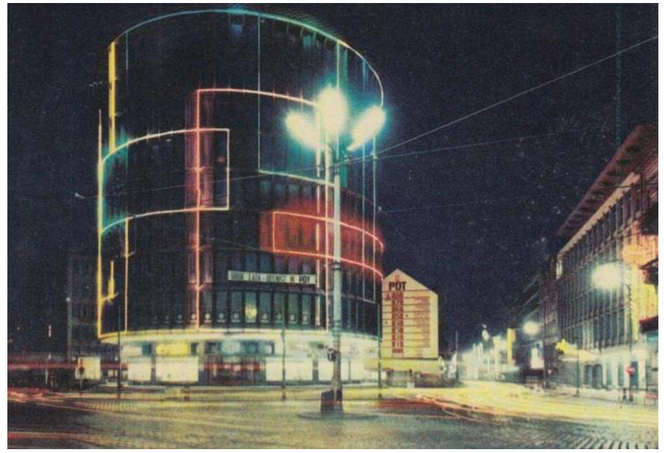
Te nieoczywiste metody znajdują odzwierciedlenie w szkole Bauhausu, która wychodziła z założenia o przygotowaniu studentów jako pracownika łączącego w sobie cechy artysty, technika i biznesmena. Jest to niezwykle aktualna myśl, która przekłada się na poczynania artystów z każdej dziedziny, poszukujących możliwości przedstawienia swoich wizji plastycznych. Stosując się do tych reguł i jednocześnie znajdując uzasadnienie w myśli o poszukiwaniu własnego środka wyrazu, z ogromu zgromadzonej literatury wyłuskałam postawy najbardziej bliskie moim własnym założeniom projektowym niniejszej pracy badawczo-naukowej.

Zanim jednak podjęłam się procedury przedstawiania wybranych projektów, w początkowych rozdziałach opisuję zagadnienia związane z pojęciami płaszczyznowego opisu rzeczywistości aby skonfrontować je z pojęciami określającymi formy przestrzenne. Z tych względów poddaję analizie zagadnienie przenikania między sobą poszczególnych dziedzin sztuki, prezentując jednocześnie przykłady dotykające cienkiej granicy inspirowania architektury malarstwem i rzeźbą oraz wykorzystania kreacji rysunkowych. To właśnie zagadnieniu rysunku, możliwościom jego przetworzenia oraz wynikającym z tych analiz realizacjom poświęcam kolejne rozdziały pracy, w których znaczącą pozycję odgrywa między innymi postać Le Corbusiera. W przypadku takich dociekań nie mogłam także pominąć złudzeń optycznych oraz malarstwa iluzjonistycznego, które stanowi łącznik w stosunku do dalszych rozważań nad twórczością Zahy Hadid oraz innych artystów działających na pograniczu syntezy dziedzin sztuki. Prezentując obrane przez wybranych projektantów normy artystycznego wyrazu nawiązuję także do roli koloru i sztuki w otaczających nas przestrzeniach przypominając działania Theo van Doesburga, Alessandro Mendiniego, Antonio Gaudíego oraz Friedrensreich Hundertwassera.

11. www.haring.com, data wejścia: 30.12.2014
12. „Pełnia architektury” Walter Gropius, str. 21

12. Mario Botta, Kościół San Giovanni Battista w Szwajcarii (1992) / © João Amaral

Mam też przekonanie, że opracowany przeze mnie układ graficzny rozprawy pozwoli czytelnikom tej pracy zapoznać się jednoznacznie i z uwagą z jej treścią i przesłaniem. Pragnę tu podkreślić, iż pojawiające się na parzystych numerach stron reprodukcje związane są w dużej mierze z realizacjami prezentującymi syntezę sztuk w architekturze. Stanowią one obrazowe uzupełnienie przykładów wymienionych w tekście ale niektóre z nich, pomimo braku bezpośredniego opisu w tekście, są także swoistego rodzaju dopowiedzeniem pozostałych projektów. Jednocześnie te najbardziej wyraziste i godne uwagi projekty postanowiłam opisać na końcowych stonach pracy. Stanowią one wstęp do rozważań związanych z subiektywnym wytworem mojej wyobraźni w postaci próby uprzestrzennienia malarstwa na struktury form trójwymiarowych, prezentujących syntezę podjętego tematu projektowego.



13. Neony na Okrąglaku (Powszechny Dom Towarowy) w Poznaniu, fot. ok 1968 / fotopoznan.blogspot.com

14. Kościół w Hérémence / fot. © Grzegorz Ziębik/ Zalewski Architecure Group

2. IDEA I ZAPIS

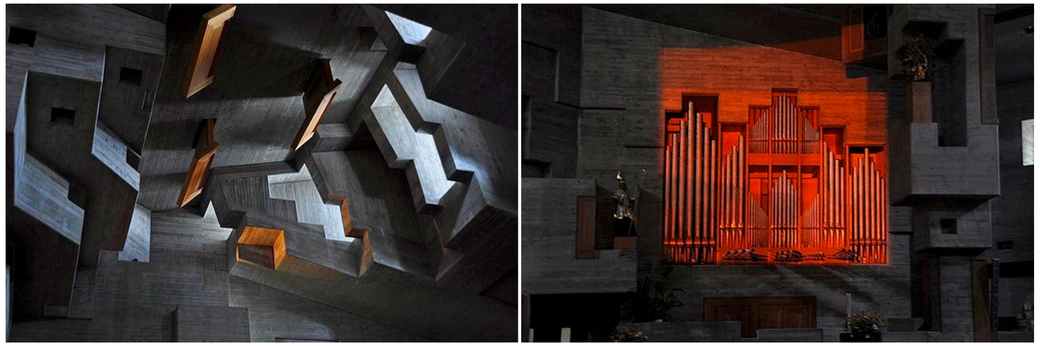
Architektura to dialog ogółu z jednostką, od gotyckich katedr – „biblii pauperum" dla niepiśmiennych, przez symbole potęgi ekonomicznej na przełomie XX wieku w postaci amerykańskich wieżowców, aż do wieloznacznej, intrygującej i czasem zaskakującej symboliki placówek publicznych. Te ostatnie mają być masywne i monumentalne, podczas gdy parki rozrywki mają przyciągać i rzeczywiście przyciągają feerią barw. W jakim stopniu jesteśmy więc w stanie wprowadzić do tych przestrzeni płaszczyznowy opis rzeczywistości?

2.1 Architektura jako spójny układ przestrzenny łączący najwięcej dziedzin artystycznych.

19 marca 1951 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku odbyło się sympozjum poświęcone zagadnieniu współdziałania architektury, malarstwa i rzeźby. Przewodniczący Philip C. Johnson już we wstępie swego wystąpienia sygnalizuje problem syntezy sztuk, jednocześnie odważnie głosząc, że nie będzie to nic odkrywczego ani nikt na konferencji tego zagadnienia nie rozwiąże.[13] Pojawia się więc otwarte pole do rozważań w tym zakresie oraz okazja do konfrontacji spostrzeżeń i polemiki. Na otwarcie tej dyskusji zostają przytoczone skrajne koncepcje i stwierdzenia innych twórców działających w przestrzeni. Pierwsza myśl przewodnia: architektura nie może być architekturą, jeśli nie posiada rzeźby oraz druga, że należy postawić na praktyczność rozwiązań i nie zważać na estetykę (np. malarską), ponieważ nie sięgnęliśmy jeszcze wystarczającego poziomu wrażliwości na piękno. Te dwa przykłady zostają przywołane, aby uzmysłowić publiczności absurdalność obu stwierdzeń oraz złożoność pojawiającego się problemu. Są one także wyrazem głęboko zakorzenionego przeświadczenia projektantów o absolutnej racji w swoich subiektywnych przemyśleniach. Zostają więc przywołane kolejne przykłady i zderzenia postaw twórców w dwu- i trójwymiarze przedstawiające pozytywne efekty użycia rzeźby i malarstwa jako substratów architektury.

„W artykule *Thoughts on Urban Design* opublikowanym we wrześniu 1965 roku w eleganckim kalifornijskim czasopiśmie „Arts & Architecture" Martin Pinchis, architekt o rumuńsko-francuskich korzeniach, umieścił w formie ilustracji rysunki (...). W tekście Pinchis deklaruje, że architektura jest sztuką abstrakcyjną. Według niego to malarze abstrakcjoniści – Hans Hartung, Pierre Soulages, Robert Motherwell i Franz Kline – wywierają wpływ na architekturę, dzięki ekspresjonistycznej spontaniczności."[14] Myślę, że nie należy tu rozpatrywać tego stwierdzenia tylko i wyłącznie w oparciu o malarstwo. Rdzeniem sztuk plastycznych jest zdecydowanie rysunek i jego znacząca rola w każdej z dziedzin artystycznych. W rysowaniu czy choćby tylko ilustrowaniu nie chodzi przecież jedynie o płaski zapis pomysłu, do którego może posłużyć każdy z aktualnych programów software. Trzeba bowiem pamiętać, że uczymy się rysować od najmłodszych lat po to aby wyrażać swoje pomysły i idee. W latach dziecięcych są to często jednorożce albo samochody i inne bajkowe marzenia i stwory. W późniejszych latach naszego życia tracimy dużą dozę fantazji, która skutecznie jest temperowana przez realia dorastania. Jednakże

13.http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206786.files/4405_Readings/Misc/JohnsonP-A_Symposium_on_How_to_Combine.pdf, data wejścia: 28.12.2014
14.„100 lat rysunku architektonicznego 1900-2000" Neil Bingham, str. 199



15. Kościół w Hérémence / fot. © Grzegorz Ziębik/ Zalewski Architecure Group

16. Toomas Rein, kompleks administracyjno-kulturalny dla kołhozu Saadärve w Estonii, widok z lotu ptaka, akryl na kartonie, 1982 / “100 lat rysunku architektonicznego”

w procesie kreowania otaczającej nas rzeczywistości należy sobie uświadomić fakt, iż słowa i liczby są oczywiście użyteczne w projektowaniu ale w obszarze rysunku cyfrowo opracowany obrazek nigdy nie przekaże emocjonalnej zawartości szkicu. Estetyka i indywidualny charakter pracy każdego artysty/ projektanta/ architekta wynika z kunsztu operowania narzędziem i ładunku emocjonalnego, który dana notatka prezentuje. Techniki płaszczyznowego opisu rzeczywistości zmuszają nas bowiem do podejmowania różnorodnych decyzji mających zasadniczy wpływ na formę, treść i sposób przekazu wizji tak w zakresie ideowym, jak też warsztatowym.

Odnosząc się do słów Tima Browna myślenie wizualne przybiera wiele form. Nie należy sugerować, że ogranicza się ono do samego ilustrowania. Czasem nie trzeba nawet posiadać umiejętności rysowania! „W listopadzie 1972 roku dwóch biochemików, którzy odpoczywali w barze w Honolulu pod koniec długiego dnia wypełnionego konferencyjnymi wystąpieniami, wzięło serwetki i zabawiało się tworzeniem nieco prostackich rysunków bakterii uprawiających seks. Kilka lat później Stanley Cohen leciał odebrać Nagrodę Nobla w Sztokholmie, a Herbert Boyer parkował swoje czerwone ferrari na parkingu przed Genetech.”[15] Przykład ten doskonale ilustruje jak prostym przekazem myśli staje się rysunkowy zapis odręczny. Architektura, w moim przekonaniu, jest dziedziną, która najpełniej korzysta właśnie z takich zapisów. Jednocześnie potrafi w sobie połączyć współistniejące i kompatybilne dla niej sztuki pokrewne, co postaram się udowodnić w poniższych rozdziałach.

2.2 Malarstwo w roli kolorystycznego dopowiedzenia układów przestrzennych.

Malarstwo może być traktowane jako pewnego rodzaju sztuka opowiadania historii bez użycia środków literackich. Wypowiada się więc w barwie, tonach, świetle, rytmie, linii... Zaglądając do tomów historii sztuki zauważymy różną formę pojawiania się malarstwa w przestrzeni jak np. malowidła naskalne, freski czy mozaiki. Kolor spełniał bardzo istotną rolę w obrzędowości i rytuałach, ale także w architekturze. Już w Mezopotamii zauważymy, iż budowle o charakterze sakralnym miały wybrane ściany przeznaczone do pokrycia odpowiednim kolorem gdzie np. sufity były barwione na złoto lub niebiesko. Szczególną rolę należy przypisać kolorowi czarnemu i czerwonemu, które wg badaczy zostały określone jako jedne z pierwszych. Czerni używano chętnie ze względu na wiarę w przyciąganie energii z otoczenia. Zauważono, iż w starych tekstach sanskrytu w ogóle nie pojawiało się określenie błękitu, ponieważ dopiero w trakcie rozwoju cywilizacji człowiek zaczął rozszerzać zdolność widzenia.

Wraz z rozwojem cywilizacji oraz zdobytą przez człowieka wiedzą pojawiła się świadomość, że malarstwo we wnętrzu spełnia bardzo ważną rolę psychologiczną. Odpowiednie dobranie koloru ścian będzie stanowiło nie tylko o charakterze obiektu, lecz także będzie wpływało na nasz nastrój. U starożytnych podłogi miały często kolor zielony. Zastosowanie błękitu w oknach chat wiejskich miało odstraszać insekty. W Chinach często barwa czerwona była zarezerwowana dla murów, a królestwem żółci stały się dachy. Miało to być sposobem na pozyskanie pozytywnej energii oraz odpędzanie złych duchów. Również malowanie przedmiotów codziennego użytku właściwymi barwami nadawało im odpowiedniego znaczenia.

15. „Zmiana przez design: jak design thinking zmienia organizacje i pobudza innowacyjność” Tim Brown, str. 79

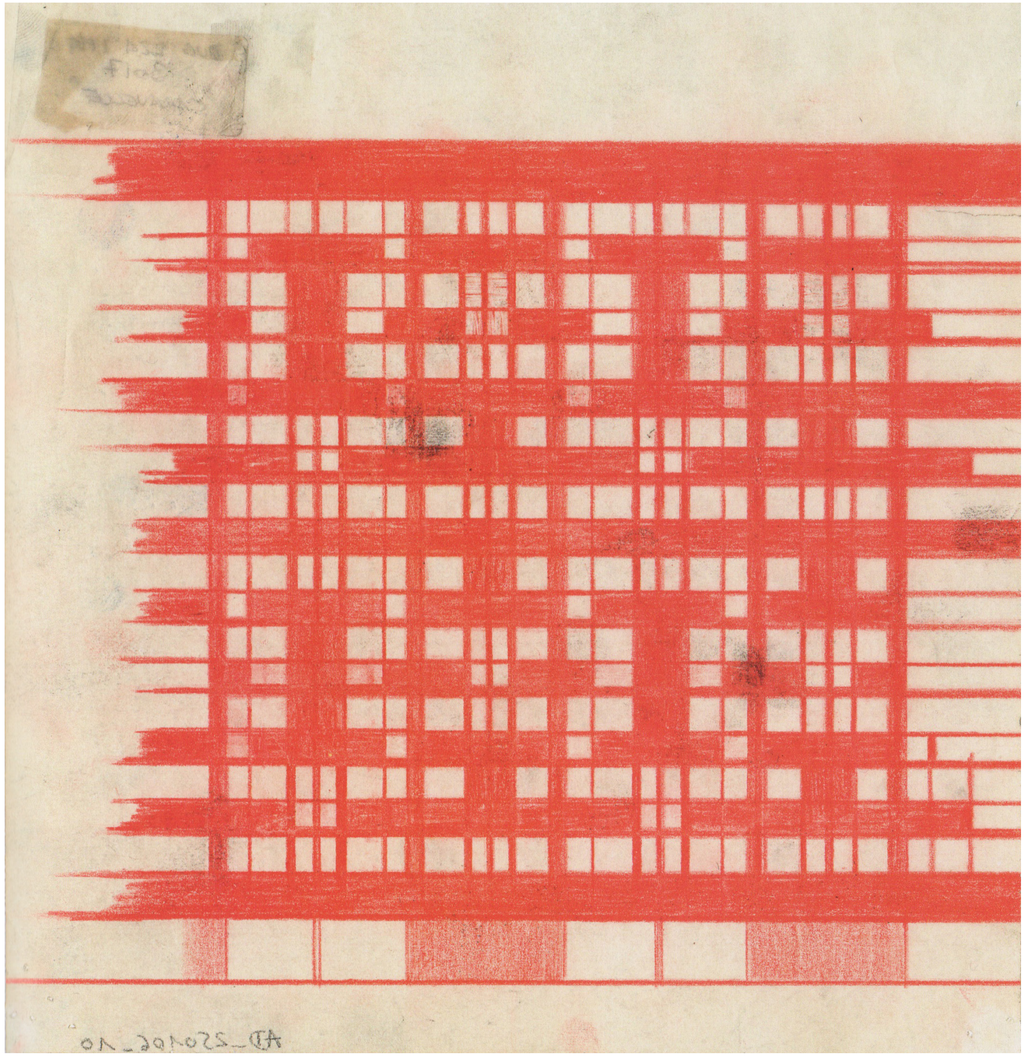
17. Chaty w Burkina Faso / fot. © Scott Worthington

Przytoczone przykłady świadczą jednoznacznie, że malarstwo nierozerwalnie wiąże się z szeroko rozumianym pojęciem koloru. Standardowa definicja, którą w swoich rozważaniach cytuje John Gage głosi, iż kolor to „atrybut doznań wzrokowych, który można opisywać przez posiadane przezeń, poddające się oznaczeniu ilościowemu natężenie odcienia, intensywności oraz jasności.”[16] Wydawać by się mogło, że tak prozaiczna sprawa jakim jest jedno z podstawowych doznań zmysłowych, nie powinna budzić wielu kontrowersji. A jednak na przestrzeni wieków pojęcie koloru wzbudza duże zainteresowanie badaczy, zarówno pod względem jego zastosowania w sztuce, jak i nauce. Świadczy o tym przywołana powyżej definicja Johna Gage’a, która kieruje uwagę na istotny aspekt subiektywnego doznania wzrokowego, prowokując jednocześnie do indywidualnych badań i eksperymentów osoby zainteresowane tym zagadnieniem.

Dziś użycie barwy w przestrzeni wydaje się być na porządku dziennym. Za pomocą barw możemy przecież dowolnie kształtować przestrzeń architektoniczną zarówno w sferze optyki, jak i psychiki. Liczne badania wykazały, że poszczególne kolory emitują promieniowanie radiestezyjne. Zarówno odczuwanie jak i spostrzeganie koloru jest więc bardzo subiektywne i stanowi o naszej indywidualnej wrażliwości estetycznej. Nie ma więc ograniczeń w stosunku do zastosowania elementów kolorystycznych w architekturze. Walter Gropius kwituje to następująco: „(...) Bunt ist meine Lieblingsfarbe, czyli mój ulubiony kolor to różnobarwny. (...) Spory na tle estetycznym najczęściej nie są wzniecane przez architektów – wyręczają ich w tym samozwańczy krytycy, którzy, kierowani lepszymi lub gorszymi intencjami, pragną dowieść słuszności własnych teorii estetycznych czy politycznych.”[17] Prawdą jest także, że na różnych szerokościach geograficznych kolor będzie przyjmował różną symbolikę. W Azji obowiązującym kolorem żałoby jest biel, podczas gdy w Europie opłakiwanie zmarłych kojarzy się tylko i wyłącznie z czernią.

Dziś kolorystyka architektury często może wynikać z cech materiałów budowlanych. Nie mówię tu oczywiście o projektach elewacji i subiektywnego poglądu inwestora na to co jest w jego mniemaniu „ładne/ przyjazne”. Oczywiście proponując kolorystykę elewacji poza szeroką gamą farb tynkowych możemy zastosować bardzo wiele różnych materiałów, które według projektu, nawet w obrębie jednego elementu np. kamienia, prezentują szeroki asortyment. Kompozycja wnętrza czy zewnętrza ujęta w technice 3D nie różni się więc zbytnio od płaszczyznowych zestawień malarskich. Poruszamy się w hasłach faktura, kolor, barwa, rytm, światłocień itp. To w jaki sposób skomponujemy elementy architektury będzie stanowiło subiektywny pogląd architekta/ twórcy, niezależnie od tego czy osiągnie zamierzone efekty przy pomocy użycia szkła i stali, czy mikstury gliny, gleby i słomy. Prezentowana na zdjęciach zabudowa wioski w Burkina Faso[18] jest bowiem przejawem nie tylko wrażliwości estetycznej jej twórców ale także chęci przedstawienia przez nich historii ludu. Na przestrzeni wieków architektura opowiada nam o występujących w niej stylach, trendach i materiałach oraz konstrukcjach stosowanych w budownictwie. Jest świadectwem historycznym samym w sobie. Tu natomiast jest odnawialnym nośnikiem służącym dodatkowej funkcji prezentowania historii plemienia, religii czy ilustracjom z życia codziennego.

16. „Kolor i znaczenie” John Gage, str. 11
17. „Pełnia architektury” Walter Gropius, str. 12
18.http://www.designboom.com/architecture/gurunsi-earth-houses-of-burkina-faso/?utm_campaign=monthly&utm_medium=e-mail&utm_source=subscribers



18. Jean Dubuisson, studium fasady domu mieszkalnego La Caravelle, Francja, ok. 1959 / “100 lar rysunku architektonicznego”

2.3 Rysunek jako siatka geometrii.

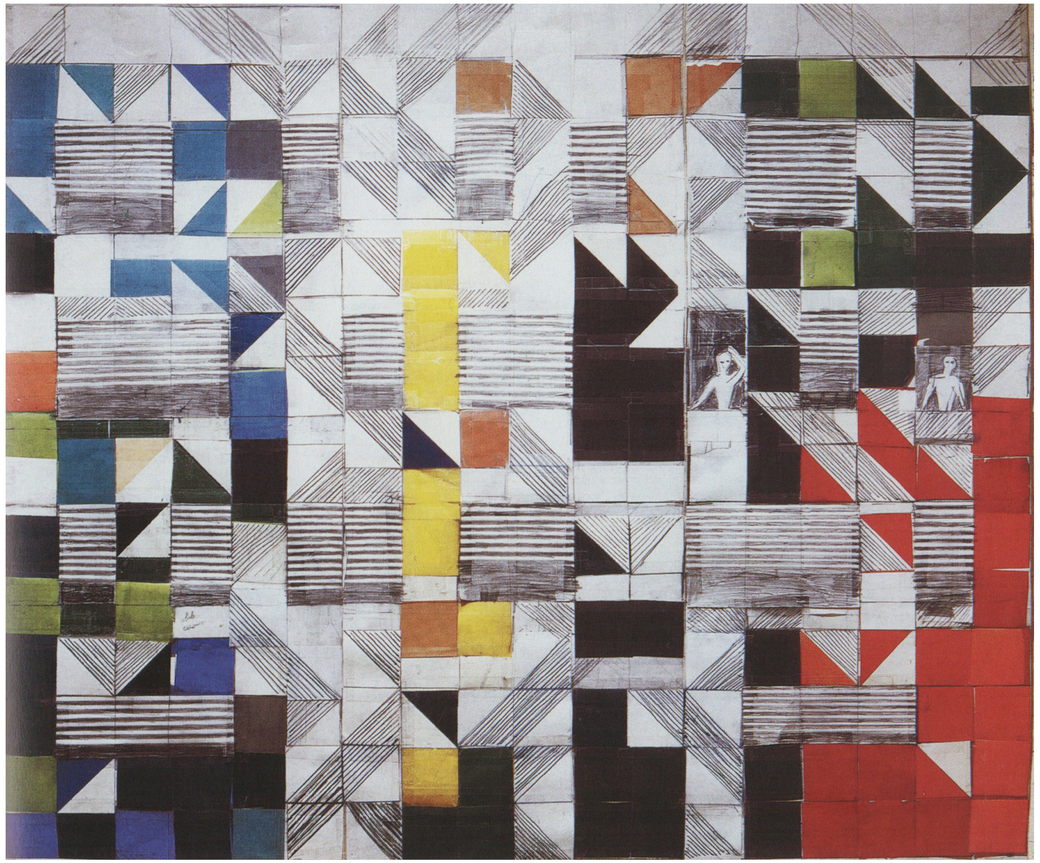
Rysunek dla większości ludzi nieodparcie wiąże się z pojęciem linii. Linie z kolei służą do określenia formy bądź zależności tej formy w całym układzie kompozycyjnym: płaskim lub przestrzennym. Natomiast sam rysunek podnoszony na piedestał chociażby poprzez studia nad perspektywą malarską (a szczególnie prspektywą linearną) uzyskał chyba najwyższy status wśród stosowanych technik przekazu plastycznego, w tym także przekazu projektowego.

Już od najmłodszych lat dzieci stosują rysunek jako podstawową i komunikatywną formę przekazu swoich obserwacji, doznań i dążeń. Nauka w szkole podstawowej przyzwyczaja dzieci do rysowania na tablicy, w zeszytach, w opracowaniach tematycznych, co pomaga rozwijać ich umiejętności manualne ale, co ważniejsze, także intelektualne. Diagramy i innego rodzaju proste zapisy graficzne służą szybszemu pojmowaniu i rozwiązywaniu problemów. Uczą logicznego przekazu myśli oraz są najprostszym przykładem zapamiętywania przekazywanej wiedzy. „Wszystkie dzieci rysują. Gdzieś na drodze ku logicznej i zorientowanej na słowa dorosłości tracą tę umiejętność. Specjaliści od kreatywnego rozwiązywania problemów, tacy jak Bob McKim, twórca programu nauczania designu na Stanford Univeristy, albo płodny brytyjski naukowiec i myśliciel Edward de Bono, poświęcili sporo swojej kreatywnej energii mapom umysłu, macierzom kwadratowym oraz innym wizualnym strukturom, które pomagają badać i opisywać pomysły w wartościowy sposób.”[19] Rysunek jest bowiem najszybszą drogą komunikacji i zapisu myśli na drodze umysł/ wyobraźnia – ręka. To co przelewamy i uwidaczniamy jako płaszczyznowy opis rzeczywistości jest najlogiczniejszą metodą opowieści o obrazie, który utrwalił nam się w pamięci. Oczywiście możemy stworzyć wersję słowną opisu o wybranym obiekcie, lecz nasza wyobraźnia jako subiektywny sposób postrzegania sytuacji będzie zupełnie inaczej “rysowała” dany przedmiot jak w przypadku gdy czyni to wyobraźnia naszego słuchacza. Wyrażając jakiś pomysł za pomocą rysunku, osiągamy zupełnie inny efekt niż próba opisania go słowami. Zazwyczaj też, nawet niekoniecznie ze względu na wprawę w rysowaniu, szybciej udaje nam się dotrzeć do jednoznacznych rezultatów przekazu poprzez rysunek. Zapis rysunkowy na płaszczyźnie nie pozostawia wątpliwości co do widoku danego wnętrza czy przedmiotu, który chcemy przedstawić. Nasze działanie może jednak polegać na przedstawianiu niedosłownym. Pozostawiając pole manewru np. w postaci nieopisanej skali, określonego widoku, planu czy koloru pozostawiamy otwarte pole do popisu wyobraźni odbiorcy tego przekazu. To my kreujemy daną przestrzeń. Sposób, w jaki ją określimy i “doprawimy” pikanterii smaku poprzez użycie różnych środków plastycznych pozostaje w naszym subiektywnym wyobrażeniu.

Natomiast rysunek rozpatrywany głównie pod hasłem siatki geometrii można odczytywać na wiele sposobów. Geometria wykreślna obiera rysunek jako podstawowe narzędzie przekazu rzutowania obiektów na płaszczyznę. Podczas nauki rysowania postaci budujemy na papierze siatkę z brył, w których proporcjonalnie powinna zawrzeć się sylweta ludzka. Nawet wielcy malarze posługiwali się siatką perspektywiczną w swoich obrazach, nie wspominając już o przestrzeniach niemożliwych i studiach geometrii w rysunkach M.C. Eschera (któremu został poświęcony jeden z dalszych rozdziałów).

„Architekci nie pracują w izolacji, zatem z kalejdoskopowego korpusu rysunku architek-

19. „Zmiana przez design: jak design thinking zmienia organizacje i pobudza innowacyjność” Tim Brown, str. 79



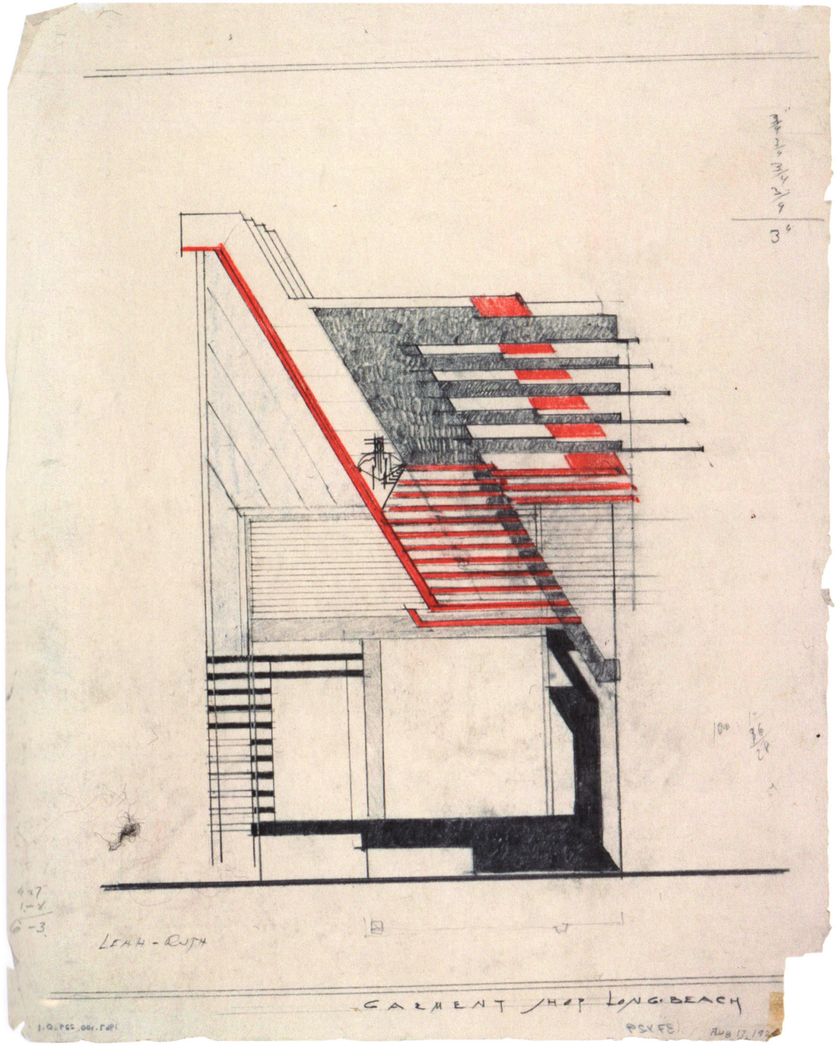
19. Gio Ponti, studium fasady domu towarowego Shui-Hing w Hongkongu, 1976 / “100 lat rysunku architektonicznego”

tonicznego, jaki zaistniał w XX wieku, wyłaniają się wiodące tematy i motywy przewodnie. W tym przypadku godna uwagi jest właśnie ciągłość historyczna – być może najlepszym jej uosobieniem w XX wieku jest szkoła Bauhausu. Rysunki wykonane przez mistrzów i studentów tej eksperymentalnej uczelni w ciągu jej krótkiej działalności w latach 1919 – 1933, a później przez wywodzących się z niej architektów, którzy na całym świecie odgrywali wiodącą rolę w architekturze, do dziś wywierają wpływ na rysunek architektoniczny i nauczanie architektury. Nowe i uproszczone metody przedstawiania form budynków w Bauhausie można obejrzeć m. in. na skromnym linorycie Farkasa Molnára z 1921 roku. W tym schematycznym studium współczesnej willi widać sprzeciw wobec drobiazgowych rysunków neoklasycznych, które powszechnie powstały w innych szkołach architektonicznych. Friedl Dicker-Brandeis i Franz Singer, studenci Bauhausu, w późniejszej praktyce architektonicznej wykonywali śmiałe rzuty aksonometryczne. Spopularyzowali je Walter Gropius, założyciel Bauhausu i Hannes Mayer, pierwszy mistrz architektury w tej szkole.”[20] To tylko fragment z rozważań Neila Binghama o rysunku w XX wieku. Ktoś jednak kiedyś nakreślił na skale pierwszego bizona, w gotyku zauważamy kamienne koronki maswerku, w baroku niedomknięte burzowe kontury a w impresjonizmie szalone plamy. Linia może być punktem, gestem, walorem, światłem, konturem, granicą, plamą... Rysunek może być obecny w każdej innej dziedzinie artystycznej i w każdej będzie się objawiał inaczej. W przypadku rysunku architektonicznego musi powstawać szybko - bo ręka musi błyskawicznie wyrażać idee. Jedno jest pewne: „Architecture cannot divorce itself from drawing, no matter how impressive the technology gets. Drawings are not just end products: they are part of the thought process of architectural design. Drawings express the interaction of our minds, eyes and hands. This last statement is absolutely crucial to the difference between those who draw to conceptualize architecture and those who use the computer.”[21] („Architektura nie może rozwieść się z rysunkiem, niezależnie od tego jak imponująca staje się technologia. Rysunki nie są tylko końcowym produktem: są one częścią procesu myślowego projektu architektonicznego. Rysunki wyrażają interakcję naszego umysłu, oczu i rąk. To ostatnie stwierdzenie jest absolutnie kluczowe w różnicy między tymi, którzy rysują aby zwizualizować architekturę a tymi, którzy używają komputera.”)

2.4 Grafika jako rozpoznawalny znak w przestrzeni.

Psychologowie poświęcili wiele uwagi wpływowi doświadczeń z przeszłości na proces postrzegania teraźniejszości. Często nie zdajemy sobie sprawy z faktu np. dopowiadania kształtów poprzez wcześniejsze wzrokowe poznanie. Ogólnie rzecz ujmując bardzo często widzimy to, co spodziewamy się zobaczyć lub na podstawie wcześniejszych doświadczeń jednoznacznie interpretujemy dany znak w przestrzeni. Odnosi się to zarówno do kształtów (np. widząc piłkę z przodu jesteśmy świadomi jej kształtu od niewidocznej dla nas strony), jak i symboli graficznych. Wykonane już 30.000 lat temu rysunki w Altamirze i Lascaux (jak też wiele innych pochodzących z odległych epok i rozsianych po całym świecie) świadczą o opanowaniu technik rysunkowych budując tym samym podstawę pod całą późniejszą selekcję graficznego sposobu tworzenia języka pisanego.[22] Wynikiem tych i podobnych poszukiwań staje się nie tylko historyczna ciągłość rozwoju egipskich hieroglifów czy chińskiej sztuki kaligrafii lecz także wywołuje rewolucję w procesie przełożenia myśli na język zapisu płaszczyznowego. Wizualizacja myśli z tego okresu nie prezentuje faktów o jednoznacznym zapisie alfabetu, jednakże ilość graficznych symboli może być rozpatrywana jako podwaliny pod język pisany w takim samym stopniu jak rozwój kaligraficzny w późniejszej sztuce i projektowaniu. W kontekście historycznym malarski zapis anato-

20. „100 lat rysunku architektonicznego 1900-2000” Neil Bingham, str. 6
21.http://www.nytimes.com/2012/09/02/opinion/sunday/architecture-and-the-lost-art-of-drawing.html?pagewanted=all&_r=0; data wejścia 2.02.2015, Michael Graves
22. http://www.architects.org/architectureboston/articles/mind-and-hand-drawing-idea, data wejścia: 10.10.2014



20. Rudolph Schindler, sklep odzieżowy, rzut pionowy, 1926 / “100 lat rysunku architektonicznego”

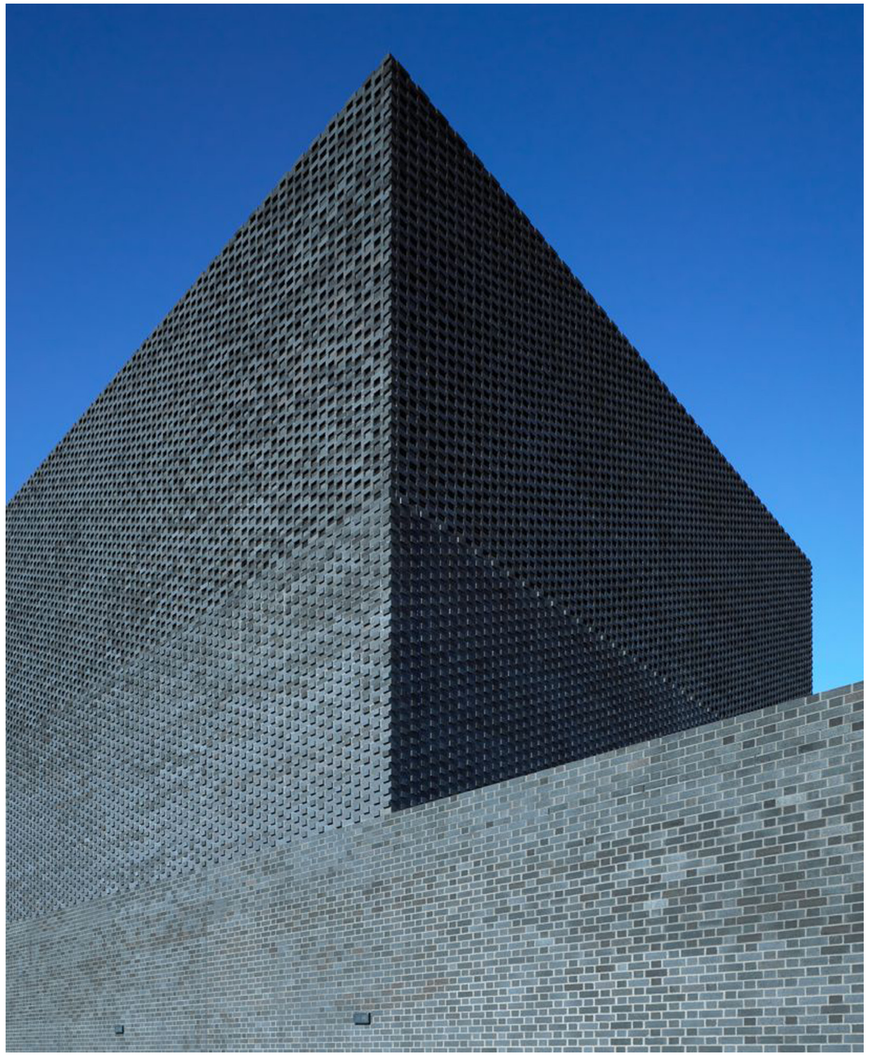
micznej formy bizona uwieczniony na skale był tylko małym “skokiem” estetycznym. Logicznym krokiem była kolejna analiza i przełożenie tego zapisu na piktogram/ streszczenie/ bądź też zunifikowany znak jako rozpoznawalny symbol. Toteż nie powinien nas dziwić kolejny etap w postaci stworzenia pisma klinowego, aż wreszcie wzmocnienie jego znaczenia w oparciu o fonetykę.

Wraz z tym dziedzictwem proces zapisu graficznego ewoluował z jednej strony w kierunku “szykownych”, różnorodnych czcionek cyfrowych, a z drugiej – do ekspresywnego patosu rysunków Picassa. Trzymając się podobnej (jeśli tak można to określić) drogi rozwoju graficznego Chiny rozbudowały sztukę kaligrafii w takim stopniu, że do dziś fragmenty pierwszego alfabetu pozostają częścią współczesnego pisma. Ponad to kaligrafia uzyskała statut autonomicznej sztuki wymagającej lat nauki i ćwiczeń. Takie połączenie interfejsu między rozwojem języka a estetyki rysunku stanowi o istocie wypowiedzi graficznej.

Oczywiście możemy sobie w tym miejscu kolejny raz zadać pytanie, który z płaszczyznowych zapisów rzeczywistości będziemy traktować jako grafikę, który jako rysunek, a który jako malarstwo? Czy rysunek wykonany pędzlem na płótnie pozostaje rysunkiem czy jest już może malarstwem? Powracając do konferencji z 1951 roku James Johnson Sweeney wypowiada się o kombinacji stylów jako pożądanym i naturalnym elemencie rozwoju sztuki. Po pierwsze, dlatego, że z punktu widzenia twórcy, izolacja i zajęcie się jedną gałęzią sztuki stanowi ograniczenie rozwoju artystycznego. Warto pamiętać, że poszczególne dziedziny poprzez izolację „wysychają” i tracą swoje wartości socjalne. Natomiast ich wzajemne przenikanie się i łączność będą stanowiły o wzajemnym podsycaniu energii i wkładzie w rozwój. Z punktu widzenia obserwatorów działanie na rzecz rozgraniczania sztuk będzie również działało niekorzystnie, ze względu na ograniczanie dostępu masowego oraz pozbawianie i ograniczenie stymulacji estetyczno-emocjonalnej. Aż wreszcie z punktu widzenia tylko samej architektury pozbawienie jej oddziaływania pozostałych sztuk plastycznych będzie stanowiło o jej znacznym zubożeniu. Malarstwo, grafika czy rzeźba w połączeniu i ujęciu architektonicznym reprezentuje przedłużenie myśli projektowej. Zbyt drastyczne oddzielenie sztuk płaszczyznowych od architektury “odsączy” ją z czynnika wyobraźni.[23] W tym miejscu należy spojrzeć więc na ilustrację Rudolpa Schindlera. Graficzna estetyka prezentowanej elewacji może swobodnie reprezentować autonomiczne dzieło. Śmiałe kontrasty barwne, skosy i geometryczne formy sprowadzone do odpowiedniej skali mogłyby jednocześnie stanowić piktogram marki odzieżowej, dla której projekt został wykonany. O pracy Neil Bingam pisze następująco:

„Rudolph Schindler pracował przy biurowcu Oak Park Franka Lloyda Wrighta i w 1920 roku przeniósł się do Los Angeles, aby asystować przy budowie Hollyhock House Wrighta. Jednak równolegle rozwinął własny bardzo osobisty styl i zaraz po przyjeździe do Kalifornii zbudował dla siebie dom i zaczął przyjmować prywatne zlecenia. Rzut pionowy nowego frontu dla niewielkiego sklepu odzieżowego świadczy o tym, że nie ma on wiele wspólnego z betonowymi masywnymi fasadami, jakie Wright projektował w tym okresie, m. in. dla domu La Miniatura czy Hollyhock House. Z drugiej strony, projekt Schindlera przypomina trójwymiarową wersję dekoracyjnych elementów Wrighta. Nad frontem

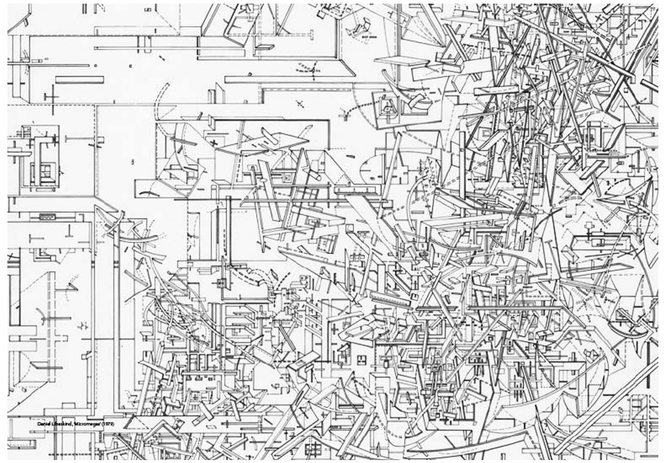
23. http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206786.files/4405_Readings/Misc/JohnsonP-A_Symposium_on_How_to_Combine.pdf, data wejścia: 28.12.2014



21. NORD Architecture - Alan Pert, budynek głównej podstacji zasilającej obiekty w parku olimpijskim, 2010, Londyn /© nordarchitecture.com

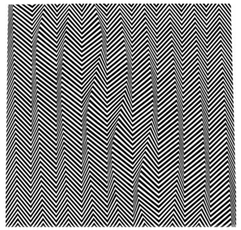
sklepu Schindler umieścił drewniany, pomalowany na czerwono architraw o grubości 15 cm. Regularne linie, ukośne elementy, a szczególnie wystające listwy są w zadziwiający sposób podobne do motywów kamiennej dekoracji umieszczonej nad kominkiem w Hollyhock House."[24]

Dziś znaki graficzne otaczają nas w przestrzeni nie tylko w ramach rysunku na fasadzie czy znaków drogowych. Grafika atakuje nas nieustannymi banerami reklamowymi wypełniając sferę miejską, a i coraz częściej krajobraz poza miastem. Być może większość ludzi jest już przyzwyczajona do ciągłego niemego wrzasku form i kolorów w przestrzeni, lecz osobiście ubolewam nad coraz słabszym oddziaływaniem czystych architektonicznie form, które mogłyby nas zainspirować grą światłocienia, walorem materiału czy rysunkiem będącym świadectwem znajomości proporcji. Architektura może być przecież równie malarska i graficzna, jak niejedno dzieło płaszczyznowego opisu rzeczywistości. Była przecież muzą wielu artystów zarówno w sferze malarskiej, jak i samych projektantów, o czym świadczyć mogą liczne zapisy i studia graficzne. W tym ostatnim przypadku nie sposób nie przywołać osoby Daniela Libeskinda i jego projektu „Micromegas", gdzie właśnie formy przestrzenne stały się inspiracją do studiów rysunkowych. Przykład dla mnie niezwykle wyjątkowy i świadczący o słuszności poszukiwań w interakcjach między sztukami. Początkowo powstało 11 rysunków, w których ten architekt studiował zależności między architekturą a muzyką, ponieważ Libeskind jako nastolatek był wiolonczelistą.[25] Jest to niebywały dowód na to jak daleko można szukać inspiracji i swoich subiektywnych przełożeń architektoniczno-malarskich. Projekt przywołuję także dlatego, że prezentuje on sprowadzenie studiów nad architekturą do pewnego symbolu w osi czasu historii sztuk graficznych.

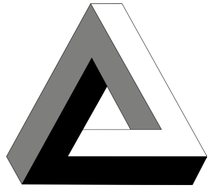


22. Daniel Libeskind "Mikromegas" (1979)
http://www.experimentsinmotion.com

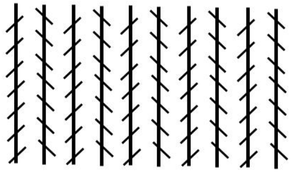
24. „100 lat rysunku architektonicznego 1900-2000" Neil Bingham, str. 83
25. http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=295, data wejścia: 20.11.2014



23. Bridget Riley “Descending” 1965/6
/ http://www.op-art.co.uk/bridget-riley/

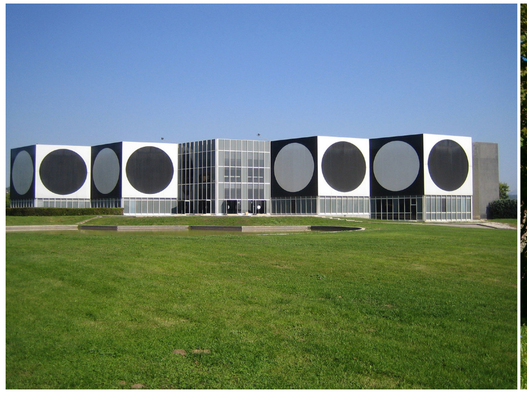


24. Figura niemożliwa: Trjókąt Penrose
https://pl.wikipedia.org/wiki/Złudzenie_optyczne

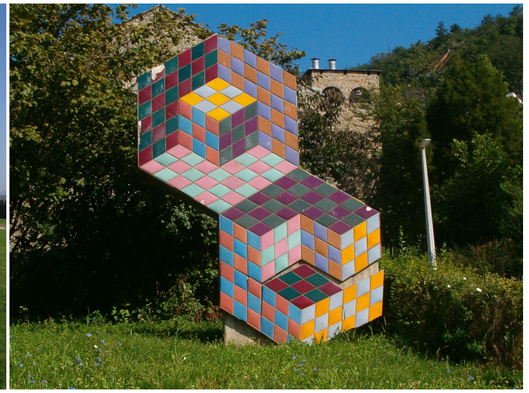


Złudzenie Zollnera

25. Kościół Mariacki w Legnicy - filary malowane we wzory “mauretańskie” / fot. © Krzysztof Goleń



26. Budynek Fundacji Vasarley w Aix-en-Provance
/ https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Vasarely



27. Instalacja Victora Vasarley przed kościołem w Pálos na Węgrzech
/ https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Vasarely

3. MALARSTWO ILUZJONISTYCZNE I ZŁUDZENIA OPTYCZNE W SZTUCE.

Malarstwo iluzjonistyczne jest chyba jednym z najlepszych przykładów syntezy sztuk w architekturze. Swoje skrzydła rozwinęło w renesansie włoskim, szczególnie we wnętrzach kościelnych i pałacowych. Charakterystyczne stosowanie perspektywy czy zabiegów złudzeń optycznych służyło stworzeniu iluzji rzeczywistości. Nierzadko oparte na żmudnych wyliczeniach matematycznych, we freskach najczęściej skupiało się na „dołożeniu” elementów architektonicznych we wnętrzu. Są to oczywiście wszystkim znane dzieła takich twórców jak Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci, Rafaela czy Andrea Pozzo. Nie należy także zapominać i o późniejszych czasach gdzie mistrzowskimi zabiegami złudzeń optycznych posługiwał się Salvador Dalí. Możemy je podziwiać w samym wnętrzu Dalí Theatre-Museum, jak i na każdym kroku odwiedzając Figueres. W telegraficznym skrócie postaram się więc nakreślić kilka najistotniejszych przykładów tego obszaru działań.

3.1 Malarstwo iluzjonistyczne w architekturze.

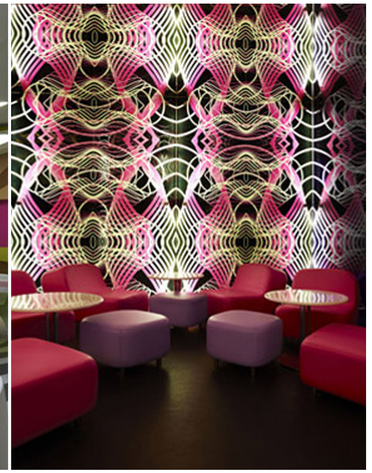
W najbardziej skrajnych przypadkach w naszym odbiorze optycznym świat może ulec zafałszowaniu. Podziwiając jeden z najznakomitszych przykładów małżeństwa architektury z krajobrazem i rzeźbą jakim jest Partenon, widz zostaje oszukany przez zabiegi optyczne zastosowane w jego budowie. Występuje tu jedno z najprostszych złudzeń optycznych, w którym leżące równolegle przy sobie linie wydają się zbliżać do siebie w odcinku środkowym. W związku z czym greccy architekci oddalili nieco od siebie środkowe części linii poziomych. Zabieg ten daje więc pozorne wrażenie idealnie równoległej konstrukcji. Prawdopodobnie z tych powodów greckie kolumny są nieco wybrzuszone pośrodku.

W historii występuje oczywiście wiele innych złudzeń optycznych nazwanych głównie od nazwisk ludzi, którzy jako pierwsi zajęli się ich badaniem.[26] Nie będę jednak przytaczać „suchych rysunków” skoro tworzenia iluzji optycznych podejmuje się dziś niejeden artysta. Poprzez zastosowanie zabiegów z psychofizjologii widzenia istnieje bowiem bardzo cienka granica, której przekroczenie wprowadzi nas w realny, trójwymiarowy świat. W tym miejscu pozwolę sobie przytoczyć słowa Arnhaima: „Jeśli myślenie dokonuje się w dziedzinie obrazów, to wiele tych obrazów musi być bardzo abstrakcyjnych, ponieważ umysł działa często na wysokim poziomie abstrakcji. (...) Dlatego też pożądanym materiałem są rysunki, które – miejmy nadzieję – nawiązują do takich obrazów.”[27]

Nie da się ukryć, iż kierunkiem najchętniej korzystającym z takich eksperymentów jest op-art. Za ojca i lidera tego nurtu uważa się węgiersko-francuskiej narodowości Victora Vasarley.[28] Oscyluje on nie tylko na granicy rysunku, malarstwa czy grafiki, ale wchodzi w głębsze struktury nawiązujące także do obiektów przestrzennych. W swoich wczesnych grafikach eksperymentował z perspektywą, strukturą oraz efektami cienia i światła, które możemy zobaczyć np. w „Chess board”. Kolejne etapy twórcze nie były jeszcze rozwinięciem unikalnego stylu i zostały zaszufladkowane jako surrealizm. Rozwój geometrycznych abstrakcji, które w pełni odzwierciedlały nowy styl przypadł na lata 1947-51. To w tym okresie artysta poszukiwał rozwiązań problemów związanych z otwartą

26. „Psychofizjologia widzenia” Agata Mączyńska-Frydryszek, Małgorzata Jaskólska-Klaus, Tomasz Maruszewski, str. 214
27. „Myślenie wzrokowe” Rudolf Arnheim, str. 299
28. http://pl.wikipedia.org/wiki/Widzenie_stereoskopowe, data wejścia: 8.10.2014

28. Karim Rashid, Amoje Food Capital, Seoul, 2013
/ © Karim Rashid



29. Karim Rashid, Restauracja Switch w Dubaju
/ © Karim Rashid

30. Charles Rennie Mackintosh, wnętrza domu przy 78 Derngate w Northampton oraz projekt krzesła użytego we wnętrzu
/ „Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)”

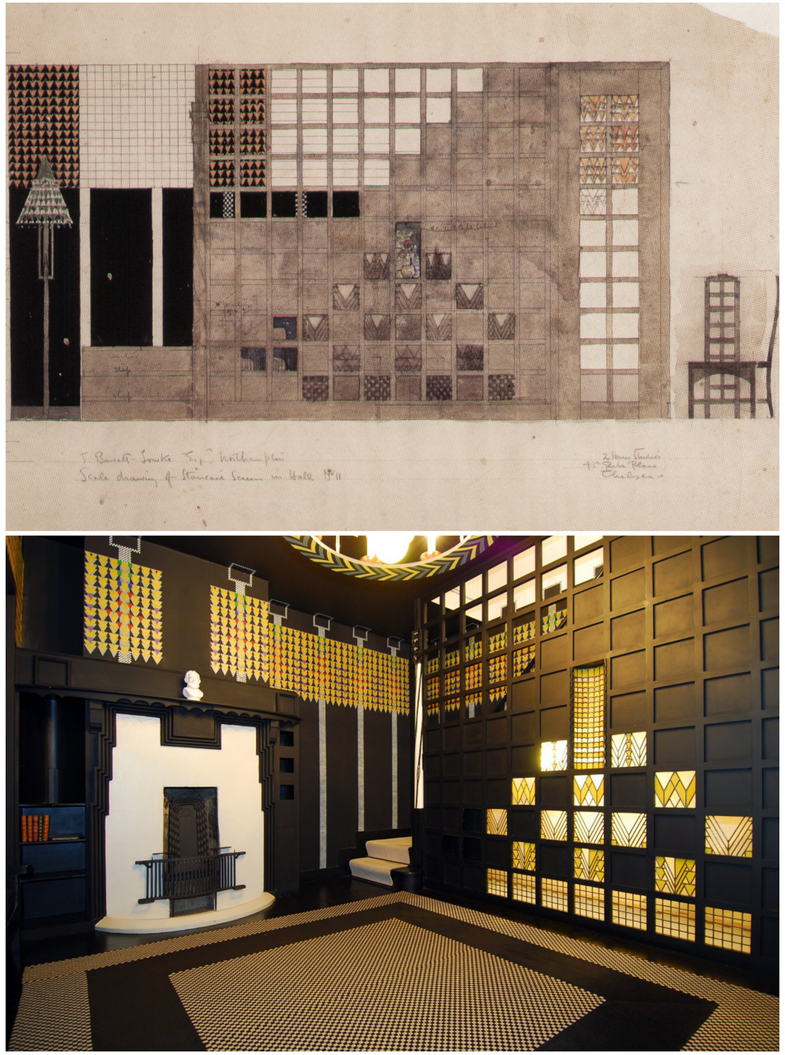
i zamkniętą przestrzenią w przedstawieniach płaszczyznowych oraz rozwijał badania nad widzeniem stereoskopowym. Praca nad kinematycznymi, nakładającymi się na siebie obrazami na szkle tworzyła dynamiczną impresję otaczającego nas świata kreując ruchome przedstawienia zmieniające się w zależności od punktu widokowego. Okres ten został nazwany „czarno-białym” ze względu na uzyskiwanie obrazów z przetransponowania fotografii na dwa kolory. W późniejszych etapach jego poszukiwania ograniczyły się do geometrycznych przekształceń wycinanych kwadratów prezentowanych w ściśle określonej gamie barwnej.

3.2 Iluzje przestrzenne w sztukach płaszczyznowych.

Kontynuując zapisy graficzne w przestrzeni nie można także pominąć takiej osobowości jak Karim Rashid. Jest to chyba jeden z najbardziej rozpoznawalnych projektantów operujących we wnętrzach agresywnymi kolorami i zabiegami z zakresu złudzeń optycznych. Śmiało mogę się pokusić o stwierdzenie, że jego twórczość oscyluje na granicy określenia *gesamtkunstwerk*. Małe formy projektowe, które balansują na pograniczu określenia rzeźby z przydaną wyrazistą kolorystyką wykraczają poza wszelkie granice schematów. Dodatkowo często są ubrane w charakterystyczne grafiki oparte na złudzeniach optycznych, które w znacznym stopniu potrafią dany przedmiot odrealnić. Podobnie się dzieje z projektowanymi przez Rashida wnętrzami. Przeglądając jego realizacje, zarówno w tych mniejszych, jak i większych skalach architektonicznych nie można pominąć wyjątkowej dbałości o detal. Bajkowe a czasem graniczące z kiczem wnętrza są zupełnie odrealnione od standardów, z którymi spotykamy się na co dzień. Ściany płynnie przechodzące w siedziska, te zamieniające się we wzorzyste blaty i podłogi, które dalej “pełzną” i przejmują rolę oświetlenia by na suficie przeobrazić się w grafikę. Nie sposób tu wyznaczyć nawet umownej granicy podziału między sztukami płaszczyznowymi a przestrzennymi. A mimo wszystko obrazy te przywołują na myśl działalność innego artysty i projektanta oscylującego na granicy wielu sztuk jakim jest Charles Rennie Mackintosh.[29]

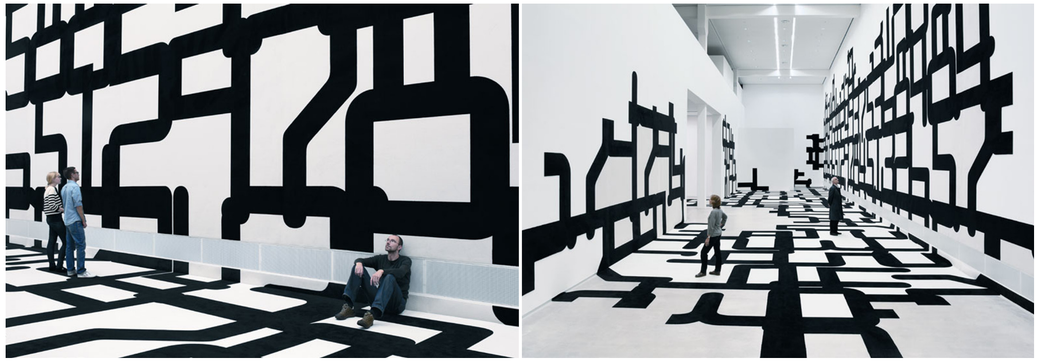
Szkocki architekt i malarz tworzący w dobie secesji projektował także meble i wnętrza. Jego formy są oczywiście bardzo ascetyczne w kolorze, posiadają wysublimowane, geometryczne kształty. Jego meble, które są istnym urzeczywistnieniem grafiki w przestrzeni, mogą śmiało rywalizować o miano autonomicznej rzeźby. Przyglądając się np. pokojowi gościnnemu w Northampton niewątpliwie uderzy nas logiczna grafika wynikająca z układu przestrzennego, która w moim przekonaniu może odnaleźć reminiscencje w malarstwie iluzjonistycznym. Naturalnie szkocka i wiedeńska szkoła secesji przejawiała się szczególną oszczędnością dekoracji, czego zaprzeczeniem były tendencje bogatej ornamentyki niemal w całej Europie. Przykładów sztuki secesyjnej można by tu przytoczyć wiele, są one bowiem kwintesencją syntezy wszelkich sztuk płaszczyznowych, jak i przestrzennych. W moim przekonaniu, z całym szacunkiem dla historycznych odniesień, należy jednak udzielić miejsca aktualnym próbom i poszukiwaniom tendencji wyznaczania nowych granic. Historia pokazuje nam bowiem wiele przykładów znakomitych połączeń architektury z malarstwem, o których staram się wodwołać na kartach niniejszej rozprawy. Jednakże nurtuje mnie osobiście pytanie: w jakim stopniu sami jesteśmy w stanie z niej czerpać i się nią inspirować?

29.„Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)” Charlotte & Peter Fiell, str. 97

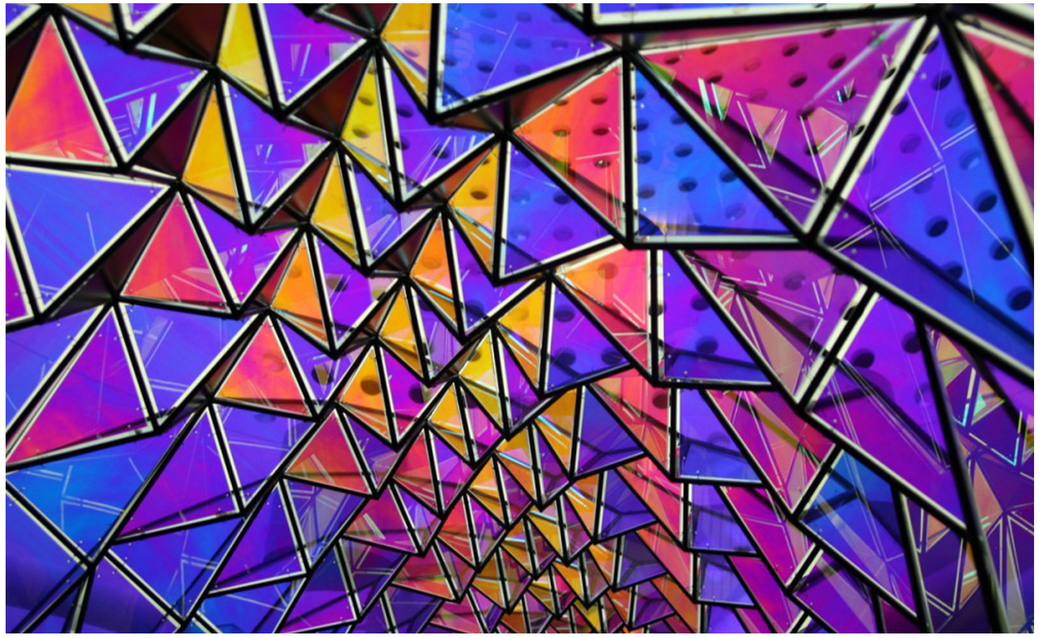


31. Charles Rennie Mackintosh, projekt osłony klatki schodowej w domu przy 78 Derngate w Northampton - szkic i realizacja / „Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)”

32. “La rue du soleil, Port Vendres” Charles Rennie Mackintosh, akwarela 1926 / „Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)”



33. “Eksperymentalne struktury przestrzenne” J. Mayer H., 2012, Galeria w Berlinie / fot. © Ludger PAFFRATH



34. “One way colour tunnel” Olafur Eliasson / © Olafur Eliasson

W tym miejscu, już jako podsumowanie rozdziału, pragnę więc zaprezentować projekt, który nosił nazwę „eksperymentalnych struktur przestrzennych” zaprezentowany w Galerii Berlińskiej w 2012 roku.[30] Co prawda zaprezentowany wzór jest interpretacją architektoniczną i zanegowaniem ścisłej geometrii, którą operuje budynek galerii. Ciekawostką jest fakt, iż instalacja została zaprojektowana przez studio architektoniczne J. Mayer H. Zdjęcie prezentuje nam jednak niesamowitą formę myślenia „totalnego” o przestrzeni galerii jako jednolitej płaszczyźnie obrazu. Wyreżyserowana scenografia wnętrza otwiera przed nami abstrakcyjne struktury, które oddają wrażenie migotania i przenikania między płaszczyznami. Poprzez nawarstwienie rysunku/ grafiki w niegeometryczny sposób eksplorujemy przestrzeń niczym wpuszczeni w płaszczyznę obrazu. Dodatkowe wycięcia i uskoki w ścianach galerii potęgują wrażenie trójwymiarowości i przenikania się struktur. Jestem więc ciekawa, w takim zderzeniu projektów, jakie doznania mógłby nam zaoferować inny przykład oscylujący na granicy malarstwa i rzeźby przestrzennej jakim jest „One way colour tunnel” autorstwa Olafura Eliassona. To już dzieło o zdecydowanie innej skali. Nie ukrywam, że moją szczególną uwagę przyciągnęła niezwykła kolorystyka tego obiektu przestrzennego. Niestety nie miałam okazji “namacalnie” przekonać się o jego walorach artystycznych, pozostaje więc zarówno mi, jak i pozostałym uczestnikom mojej opowieści o przestrzeniach, tylko odnieść się do indywidualnych pokładów wyobraźni. W moim subiektywnym przekonaniu – czułabym się pochłonięta przez barwy. Jakże poetyckie wyobrażenie o tym, jak pojedyncze nuty muszą czuć się w zestawieniu całej symfonii dźwięków. Tym samym otwieram rozważania nad wieloma przykładami z pogranicza syntezy dziedzin sztuki, zapraszając do dalszej wędrówki po kolejnych przykładach zawartych w obrazach i przekształceniach płaszczyznowego opisu rzeczywistości w projektowaniu przestrzennym.

35. “One way colour tunnel” Olafur Eliasson / © Olafur Eliasson

30. http://artpicsdesign.blogspot.com/2013/04/experimental-spatial-structures-by-j.html

36. Alessandro Mendini, architektura dla “Domusa”, rysunek, 2000 / “Mendini”

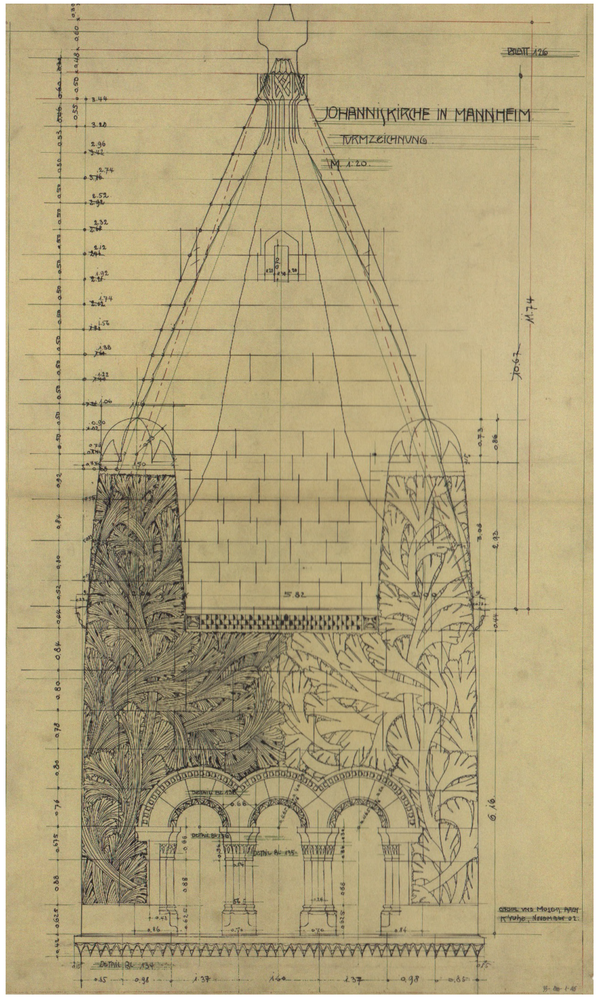
4. SYNTEZA WYBRANYCH SZTUK PLASTYCZNYCH W ARCHITEKTURZE

4.1 Podniesienie znaczącej roli rysunku w procesie projektowym w odniesieniu do twórczości Alessandro Mendini.

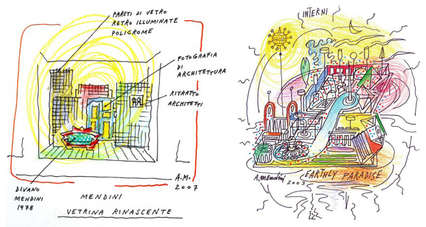
W roku 2013 w Muzeum Narodowym w Poznaniu miała miejsce wystawa poświęcona płaszczyznowym opisom architektury prezentująca szkice, obrazy i notatki jakimi w swoim warsztacie posługują się projektanci. Jej zapisem stała się również publikacja książkowa pod redakcją Krzysztofa Kalitko – kuratora tejże wystawy. We wstępie Kalitko przywołuje problemy z jakimi zderzyli się organizatorzy przedsięwzięcia. Wedle kuratora architektura jest bowiem najbardziej społeczną z dziedzin sztuki, stanowiącą obiekt doświadczeń estetycznych, a jednocześnie nieodłączny element codziennego życia. Poszczególne jej realizacje stają się impulsem debat publicznych wywołując często wielkie emocje i spory. Organizatorzy wystawy stanęli więc przed próbą przybliżenia istoty architektury, która w obecnej postaci coraz mniej skutecznie definiuje swoją istotę. Zdaniem autora w granice architektoniczne zostaje włączona coraz większa ilość jej „protez i implantów”, kompulsywnie zasysając przy okazji wiele idei i postaw co powoduje, że prawie wszystko jest architekturą. Stan ten oczywiście nie jest nowym zjawiskiem, bowiem jej twórcy i teoretycy wciąż poszukują nowych form definiowania zakresu swojej dyscypliny w obliczu nadchodzących nowinek technologicznych. Z nostalgią powracają więc często do dawnych, utartych ścieżek szukając możliwości ich przetransponowania i zaadaptowania do nowych warunków aby uniknąć poczucia zanikania własnej wartości. Dyskurs wyłaniający się z podwalin tradycyjnie rozumianej dyscypliny staje się próbą nowych poszukiwań i redefiniowania wartości artystycznych związanych z tworzeniem wizji architektonicznych. Wizji zupełnie nowych, bo wzbogaconych o doświadczenia z przeszłości, a dziś poszerzonych o zjawiska tymczasowe, czy o charakterze incydentalnym.

Takie poszukiwania nieodłącznie wiążą się z definiowaniem obrazów płaszczyznowego opisu rzeczywistości. Autorzy wystawy zwracają szczególną uwagę na formę zapisu, notatki, obrazu i słowa w tak szeroko nakreślonej wizji architektury. „Rysunek oraz tekst, jako podstawowe media opisu i komunikacji w obszarze praktyki architektonicznej oraz refleksji nad architekturą, wprowadzają nas w to, co nieuchronnie staje się zasadniczym źródłem konfliktu. Z jednej strony rozróżnienie między tymi dwiema formami zapisu nie może być postrzegane jako najistotniejsze, z drugiej strony jest ono absolutnie konieczne dla integralności tożsamości pisania i rysowania. Oczywiście, architektura nie ogranicza się jedynie do rysowania, a już tym bardziej do pisania. Można powiedzieć, że w istocie nie jest ani jednym, ani drugim, a jednak w szczególny sposób, zanika bez pewnego rodzaju pisma albo rysunku.”[31] Wynika więc jasno, że architektury nie można oderwać i pozostawić samej sobie jako indywidualnego bytu pozbawionego ingerencji pozostałych sztuk plastycznych. W jej tradycji akt samego rysowania, czy innych zapisów płaszczyznowych, jest nierozerwalnym elementem. Taka praktyka sytuuje architekturę gdzieś pomiędzy tworzeniem, opisywaniem a budowaniem otaczającej nas rzeczywistości w osobie rysunków, malarstwa, grafiki czy fotografii. Siła płaszczyznowych opisów rzeczywistości zyskuje więc autonomiczną formę prezentacji – nawet jeśli ma to być rzucona na stół zgnieciona kartka papieru (jak głosi anegdota o jednym z projektów Gehry’ego).

31. „Architektura – zapis idei” pod redakcją: Krzysztof Kalitko, str. 9



37. Karl Moser i Robert Curjel, szkic roboczy kościoła św. Jana w Mannheim, 1902 / “100 lat rysunku architektonicznego”



38. Alessandro Mendini, szkice / “Mendini”

39. Atelier Mendini, przystanek autobusowy, Hanower, 1992, współpraca z Giorgio Gregori / “Mendini”

40.Atelier Mendini, stacja metra w Neapolu / “Mendini”

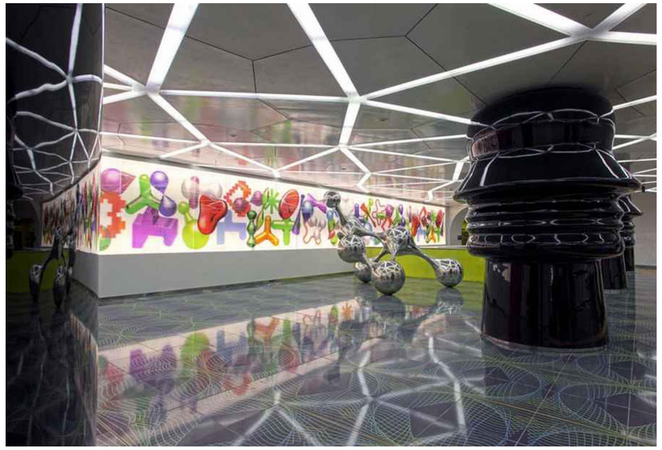
Obserwując architektów z czasów fin-de-siècle’u zauważamy głęboką wiedzę o rzemiośle wykonywanego przez siebie zawodu. Znajomość materiałów oraz forma ich użycia i zastosowania z powodzeniem mogła służyć dekoracji wykorzystującej tradycyjne materiały, takie jak kamień, cegła i drewno. Wiedza ta potrafiła zmienić nawet przeciętną pracę rysunkową w techniczne i artystyczne arcydzieło. Takie wrażenie możemy odnieść przyglądając się pracy Karla Mosera, prezentującej iglicę zaprojektowanego przez niego kościoła św. Jana w Manheim.[32] Fragment rysunku jest rzutem pionowym. W bardzo konsekwentny a jednocześnie delikatny i wysublimowany sposób zostały przez projektanta przepracowane proporcje. Architekt zaznacza w swojej pracy malejący rozmiar układanego warstwami kamienia, sygnalizując właściwe odległości między ościeżami oraz wielkość otworów. Wyrysowany z taką precyzją materiał zostaje jednak zakłócony, w pozytywnym tego słowa znaczeniu, przez swobodną linię wirującej kreski. Projektant właśnie w taki sposób zdecydował się ująć rzeźbiarską powierzchnię secesyjnych motywów roślinnych zdobiących lekką neogotycką bryłę. To takie czynniki decydują o plastyczności ujęcia i niewątpliwych walorach estetycznych kostycznego rysunku projektowego, który dzięki zabiegowi swobodnego dołożenia szkicu roślinnych motywów uzyskał autonomiczną formę wypowiedzi.

Praktycznie do większości koncepcji działań w przestrzeni wykonuje się szkic. Jest to forma przepracowania pomysłu i oczywiście ich efekt końcowy będzie wynikiem subiektywnych autorskich poszukiwań w obszarze środków płaszczyznowego opisu rzeczywistości. Niestety zazwyczaj jest tak, że światło dzienne najczęściej ujrzą tylko gotowe tzw. zweryfikowane i przyjęte przez decydentów wersje ostatecznej koncepcji projektowej. Warto się więc zastanowić chwilę nad ulotnością proponowanej architektury, która w drodze procesu projektowego pozostaje gdzieś porzucona i schowana do przysłowiowej szuflady. W zasadzie, jeśli dzieło architektoniczne nie zostaje ucieleśnione fizycznie, to pozostaje po nim ślad tylko i wyłącznie w płaszczyznowym opisie rzeczywistości w postaci szkicu, malarstwa, makiety, dokumentacji projektowej czy innej formy wyrazu artystycznego. W moim przekonaniu właśnie taki brak możliwości ucieleśnienia danej formy przestrzennej stanowi główny sens architektury rysowanej. Jest to w zasadzie jedyny trwały ślad pozostawiony po przepracowanej koncepcji. Jej trójwymiarowy zapis na płaszczyźnie szkicu czy obrazu będzie stanowił o przekazie formy, ładunku emocjonalnym i innych cechach, które pragnęliśmy w niej zawrzeć. Taki rysunek nie zyskuje więc tylko i wyłącznie autonomicznych cech zapisu artystycznego lecz gwarantuje możliwość powrotu do koncepcji, analizy kolejnych kroków czy po prostu pozwala wierzyć, że wkład naszej pracy nie popadnie w zapomnienie. W moim przekonaniu warto także pamiętać, iż często jeden obraz jest w stanie zastąpić tysiące słów. Zwłaszcza na drodze doświadczeń projektowych, gdzie szybciej można coś narysować niż opowiedzieć, ponieważ rysunek często odnosi się do naszych naturalnych doświadczeń i formy spostrzegania oraz odbioru i oceny otaczającego nas świata.

Dlatego wielu architektów mówi o niepodważalnej roli płaszczyznowego opisu rzeczywistości w swoich działaniach projektowych. Jedną z takich postaw prezentuje Alessandro Mendini, który we wszystkich okresach swojej działalności rysuje i tworzy obrazy. Jego najbardziej ekspresyjny okres to lata 70-te XX w. W latach 80. tegoż wieku z kolei podejmuje badania nad dziedziną projektowania malarskiego (tzw. „design pittorico”), których łączy dwuwymiarowe przestrzenie płótna z trójwymiarowymi formami.

32. „100 lat rysunku architektonicznego 1900-2000” Neil Bingham, str. 9

41. Atelier Mendini, stacja metra w Neapolu / “Mendini”



42. Karim Rashid, stacja metra Università w Neapolu, 2010 / karimrashid.com

Projekty powstają głównie w oparciu o projekcje motywów malarskich na obiekty przestrzenne. Do tych realizacji należą takie prace jak „Interno di un Interno” oraz seria przedmiotów „Ollo”. „W swoich obrazach z lat 80., inspirowanych malarstwem Kandinsky’ego, Malewicza i Matisse’a wykorzystuje formy, które nazywa „stilemi”. Stilemi to abstrakcyjny alfabet, język wymyślonych przez niego form – znaków i symboli, wykorzystywanych w wielu projektach, poczynając od malarstwa, poprzez dekorowanie przedmiotów, instalacje i architekturę. Do dziś w wielu pracach zarówno Alessandra Mendiniego, jak i grupy projektantów pracujących z nim w Atelier Mendini, stilemi pojawiają się jako motywy dekoracyjne.” [33]

O sile ekspresji jego prac niewątpliwie stanowi także obecność form antropomorficznych, które interpretuje w sposób przypominający działania pop-artu. Dość często w jego twórczości przewija się motyw głowy. To właśnie ta największa, czternastometrowa rzeźba „Grande Testa” [Wielka głowa], jest zainspirowana twórczością Mondriana. To dzięki tym inspiracjom Mendini jest w stanie przeobrazić przedmioty codziennego użytku w indywidualne, małe dzieła sztuki. Są to oczywiście przedmioty z produkcji przemysłowej firmy Alessi czy obiekty ze szkła projektowane dla firmy Venini, które również kolorystyką i formą odwołują się do czeskiego kubizmu i lat pięćdziesiątych. Możemy więc tutaj mówić nie tylko o inspiracjach malarskich, ale także o pewnej hybrydyczności designu, który poza połączeniem funkcji i formy lokuje się bardzo blisko sztuki.[34] Obszary designu rzeczywiście w ostatnich latach odwołują się do coraz większej ilości zagadnień i dziedzin, co powoduje, że nie tylko wymyka się on wszelkim klasyfikacjom ale także opiera się jakiejkolwiek próbie wyznaczania jego granic. Istotą designu w tym przypadku jest brak narzucania granic i możliwość jego hybrydowego pochłaniania wszelkich możliwych inspiracji, które w tym przypadku są najsilniej reprezentowane przez malarstwo.

Sam Mendini opowiada o tym co się dzieje w jego głowie, kiedy podejmuje się projektowania – czyli siada do rysowania przedmiotów, które mają trafić w ręce tysięcy użytkowników jako przedmioty wyposażenia domowego.[35] Jego największą obsesją staje się idea „zmiany”. Paradoksalnie artysta przyznaje, że siadając do pracy każdy z nas ma zamiar stworzenia czegoś prawdziwego i aktualnego, którego sens do końca pozostanie niezmieniony. Jednakże w aktualnych czasach, gdy życie nabiera coraz większego tempa i nie zawsze wiadomo, w którym kierunku zmierza, własne rysunki przestają go interesować w momencie ich ukończenia. Zdaje sobie bowiem sprawę z tego, iż to co przed chwilą narysował z pełnym przekonaniem o słuszności i aktualności tematu, już po chwili zdaje się być przestarzałe i często bywa tak, że nawet nie interesuje go gotowy przedmiot, który na bazie szkicu został wykonany. Dla projektanta w istocie ważniejsza jest bowiem zmienność, nieokreśloność i poszukiwanie samo w sobie, od końcowego realnego efektu pracy. Fascynuje go sposób przepracowania i ulotny charakter szkicu, który podlega nieustannym zmianom świadcząc o jego efemeryczności. Rysunek jest wiecznie żywą pasją, który po ubraniu w kostyczne reguły techniczne zdaje się oddawać ostatnie tchnienie. Dlatego Mendini przyznaje, że traktuje architekturę jak ubranie, która według niego jest najmniejszą wirtuozerską formą stworzoną wokół człowieka. Ściśle przylega do jego ciała i jest poddana ciągłym zmianom, zgodnie z anarchistycznymi regułami „upiększania”.

33. „Mendini” katalog wystawy, kurator: Dorota Koziara, str. 40
34. „Przemyśleć u/życie. Projektanci. Przedmioty. Życie społeczne.” Monika Rosińska
35. „Mendini” katalog wystawy, kurator: Dorota Koziara, str. 154

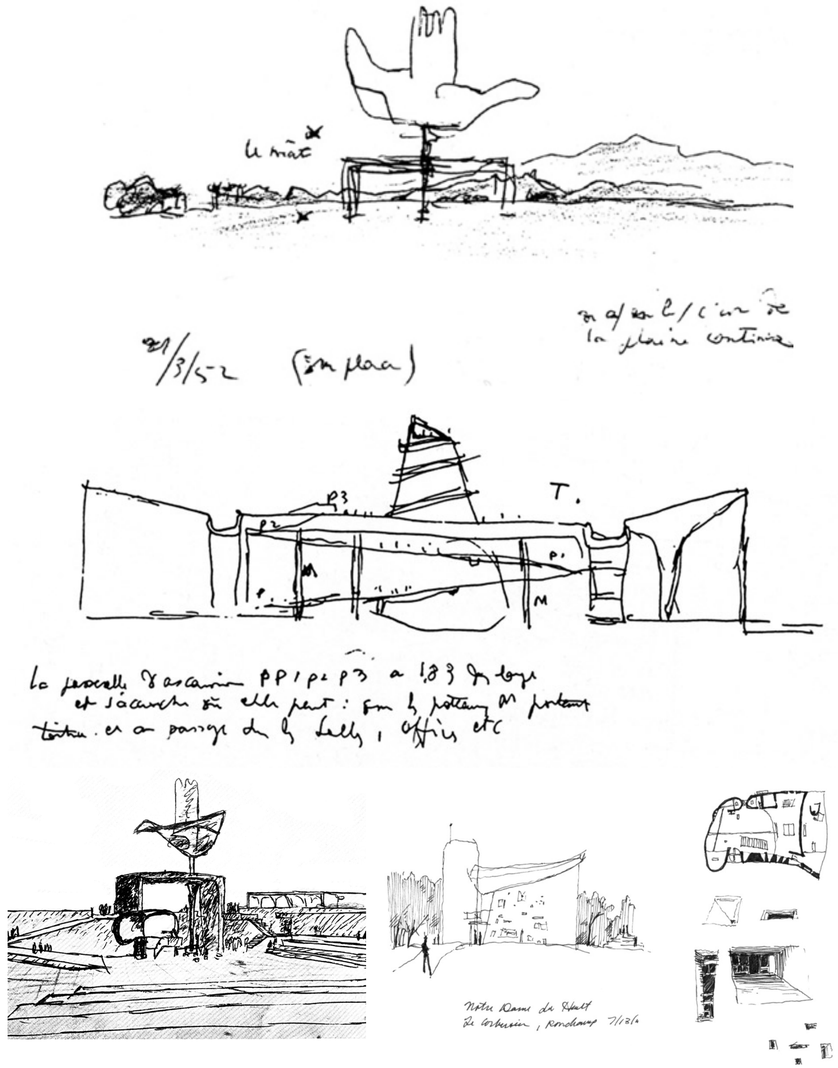
43. Alessandro Mendini “Senza titolo”, 1986 / “Mendini”

Tu pojawia się druga uparta myśl w głowie artysty, iż upiększanie może dziś górować nad projektowaniem. Przywołuje więc szalony pomysł aby architektura mogła być niczym pokaz mody. Przybierać sezonowe formy i wciąż zmieniać swoje wzory, które chorobliwie podobają nam się akurat w tej krótkiej chwili. Spowijają nas zachwytem niczym noworoczne konfetti czy świeże płatki śniegu. Jednocześnie jednak świadoma rezygnacja z upiększania świata stanowiłaby o naszej niezdolności do głębszej komunikacji z poczuciem estetyki. Paradoksalnie projektant mówi także o fakcie, iż dziś każdy jest zdolny do „zdobienia” z czego wniosek, że jeśli projekt pokrywa się zdobieniem, to wszyscy potrafią projektować. Być może jest to efektem chęci spostrzegania życia jako fantazji, ponieważ świat zdaje się trwać w sytuacji kontrolowanego chaosu. Zakończył się już czas radykalnych transformacji i rewolucji, a życie nieubłagalnie przyspiesza, co sprawia, że każda wartość ulega przedawnieniu w znacznie szybszym tempie i w większym stopniu, niż to kiedyś bywało. Prowadzi to więc do postawienia nas w sytuacji „fantazji ograniczonej”, bo tylko dekoracyjnej i powtarzalnej. Stąd wynika nieodparte wrażenie artysty o tworzeniu rysunków, które już kiedyś powstały. „Wydaje mi się, że wszystko, co mogę stworzyć, już istnieje, że każdy kolejny rysunek jest zawsze i tylko jakimś powtórzeniem innego rysunku, że wszystkie formy w kosmosie należą do nieskończonego strumienia „kosmetyki uniwersalnej”, są błyszczącym pyłem, jakimś naszym złudzeniem ciał, ubiorów, przedmiotów, obiektów świata.”[36]

Paradoksalnie Mednini nie projektował własnego mieszkania. Opowiada w tym momencie o pewnego rodzaju dysonansie, który pojawia się w chwili próby przepracowania w swojej świadomości wnętrza jako projektu. Automatycznie maleje jego instynktowna wrażliwość na utylitaryzm projektowanej przestrzeni. W jego przekonaniu „ładne” wnętrze to więzienie, które będzie pozbawiało nas swobodnego poruszania się. Źle wykorzystywana przestrzeń mieszkalna będzie zawierała w sobie negatywne emocje, odczucie nieładu i przygnębienia, które zdominuje rozwój indywidualnej twórczości. W dodatku, w dziedzinie projektowania chciałby się uwolnić od takich haseł jak: specjalizacja, funkcja, standard, zawód, użytek i seria. Namawia młodych projektantów do poszukiwań własnej drogi twórczej, odkrywania wielowarstwowości sztuk i odwagi w działaniach. „Z nienawiścią i miłością jednocześnie przekreśliłbym wszystkich mistrzów i antymistrzów, akademie i awangardy, i neoplastycyzm i pop i uspokajający czar szkół.”[37] Głębokim przekonaniem projektanta jest bowiem powszechna absolutna negacja nowatorstwa i wykluczenie odmienności. Stanowczo stawia więc na szali nawet własne zatracenie na rzecz nowego eksperymentu i poszukiwania połączeń w nieznanym ryzyku.

I wreszcie możemy zajrzeć do manifestu grupy Alchimia,[38] dla której najważniejsze rozważania rozgrywają się w zakresie form rysunkowych. Spontanicznie postawiony ślad na papierze jest wolny od projektowania. Jest tylko swobodnym zapisem myśli przedstawionym w graficzny sposób. Zadaniem grupy rysującej jest dostarczenie odbiorcom świadectwa „myślenia uczuciowego”. Sama motywacja pracy jest wynikiem przetransponowania miłości i magii duszy, którą w sobie zawiera, a nie zaś jej praktycznej skuteczności. Jest to znów powrót do głębokiego przekonania o poszukiwaniu własnej tożsamości i siły wyrazu artystycznego, który nie może zostać odarty z emocji. Według Alchimii istotą poszukiwań jest badanie wolnych przestrzeni znajdujących się pomiędzy sztukami. Wewnętrzne zasady określające te dyscypliny są bowiem mało interesujące i pozbawiają kreatywnego myślenia. W związku z czym wcale nie trzeba wiedzieć czy

36. „Mendini” katalog wystawy, kurator: Dorota Koziara, str. 155
37. „Mendini” katalog wystawy, kurator: Dorota Koziara, str. 158
38. http://pl.wikipedia.org/wiki/Alchimia, data wejścia: 4.01.2015



44. Le Corbusier, szkice / “W stronę architektury”

tworzy się architekturę, rzeźbę, malarstwo czy wnętrze. Sam projekt działa w tym momencie dwuznacznie stając się wg propagatorów tej idei służką ćwiczebną dziedziny rysunku. W dodatku są zwolennikami myślenia o przemieszaniu wszelkich metod tworzenia aby wyzbyć się konkretnych specjalizacji. Sam rysunek staje się dziełem ciągłym, a myśli w nim zawarte przeplatają się w dwu- i trójwymarowych obrazach. Triumfuje aspekt wizualny ponad korzeniami kulturowymi, którą umożliwia swobodna wędrówka wyobraźni wylewająca się na papier. Rysunek jest wręcz podstawą przetrwania świata gdyż, o ile kierowany jest głęboką pasją, posiada umiejętność przenikania każdej kultury. W każdym zapisie płaszczyznowym może natomiast drzemać projekt, który zawsze “czai się” gdzieś w jego pobliżu.

Drobiazgowa praca komputera zawsze będzie klarownym oczyszczeniem, schłodzeniem emocji i udoskonaleniem nieperfekcyjności naszej ręki. Nie podważając w tym momencie wartości elektroniki musimy pamiętać aby jednak traktować ją jako dodatkowe narzędzie służące przekładowi skarbnicy drzemiących w nas pomysłów. „Twórcze myślenie bowiem, zarówno w sztuce, jak i w nauce, charakteryzuje gra swobodnych interakcji sił działających w obrębie jednego pola oraz wzajemnych oddziaływań mniej lub bardziej zestalonych elementów, które trwają niezmiennie w zmiennych kontekstach.”[39] Zwróćmy jednak uwagę na to, że wytwór działań komputerowych nigdy nie będzie spostrzegany tak samo jak unikalny zapis wytworzony ręcznie. Dzieła sztuk wizualnych zazwyczaj przecież wykonuje się tylko i wyłącznie po to, aby były postrzegane. Artysta malarz czy rzeźbiarz dokłada więc wszelkich starań aby jego „wytwór” w możliwie najlepszy i najczystszy sposób przekazywał początkowy zamysł jego działania. W obrazach widzimy zespolone interakcje form i norm artystycznych. Ilustrują one jakieś zdarzenie, sytuację, materię nieożywioną czy wręcz są wynikiem swobodnego zapisu kształtów, który jednak wynikał również z chęci przekazania twórczej myśli w postaci obrazu. “Odbiorca” dzieła nigdy nie wie lub nie jest do końca przekonany o tym, co mogło być inspiracją dla danego przedstawienia. Czasem jest to emocja zauważona w przestrzeni, może dźwięk muzyki, znak graficzny lub realizowane etapowo i wciąż rozwijana myśl projektowa. Dlatego każde z tych działań będzie nosiło indywidualny charakter i znamię jego twórcy. Dlatego np. jeden z niemieckich krytyków Peter Weiss napisał o Mendinim, że jest osobowością przewijającą się między sztukami.[40] Twórczość obu braci Mendinich w tym architektura jest ściśle połączona z innymi dziedzinami sztuki dzięki czemu wywołuje tak silne emocje u obserwatorów i użytkowników, co stało się zresztą znakiem rozpoznawczym ich twórczości. W projektach tych i realizacjach często ważne jest to aby otoczony nimi człowiek mógł na chwilę odpocząć od szarej rzeczywistości i poddać się refleksji. Wiadomo przecież, że swoistego rodzaju „atak kolorytyczny” nie może pozostać niezauważony w przestrzeni. Dlatego formy reprezentujące ich twórczość przenoszą nas w bajkowy świat wyobraźni zaprzeczając codziennej szarzyźnie, napawając nas widzów, użytkowników i odbiorców ich dzieł kolorowym optymizmem.

4.2 Twórczość plasyczna le Corbusier’a jako świadectwo roli rysunku i malarstwa w projektowaniu.

„Artysta: prototyp „człowieka kompletnego”. Czy istnieje antidotum na tę tendencję? Nie ulega wątpliwości, że nasze społeczeństwo docenia kluczowe znaczenie, jakie ma dla

39. „Myślenie wzrokowe” Rudolf Arnheim, str. 277
40. „Mendini” katalog wystawy, kurator: Dorota Koziara, str. 68

45. Le Corbusier, kościół w Ronchamp / „Le Corbusier 1887-1965. The Lyricism of Architecture in the Machine Age”

jego przetrwania naukowiec. Niemniej w bardzo niewielkim stopniu jesteśmy świadomi bardzo istotnej roli, która w procesie kontrolowania i kształtowania naszego otoczenia przypada kreatywnemu artyście. Inaczej niż w trakcie mechanizacji, praca prawdziwego twórcy polega na wolnym od uprzedzeń poszukiwaniu środków wyrazu, które oddają powszechne zjawiska. Zadanie to wymaga niezależnego, szerokiego oglądu całego procesu życia. Jego praca jest w rozwoju prawdziwej demokracji najcenniejsza, ponieważ sam artysta stanowi prototyp „kompletnego” człowieka; jego wolność i niezależność są względnie nienaruszone. Intuicyjne wyczucie powinno być antidotum na zbyt daleko posuniętą mechanizację, idealnie sprawdzając się w przywracaniu życiu równowagi i nadawaniu ludzkiego wymiaru wpływom maszyn. Niestety artysta jest dziś zapomnianą, niemalże wyszydzaną postacią, którą uważa się za zbędnego, luksusowego członka społeczeństwa. Wierzę, że jest dokładnie odwrotnie – nasze zagubione społeczeństwo rozpaczliwie potrzebuje mieć swój udział w sztuce, która, jako cenna przeciwwaga dla nauki, hamuje jej atomizujący wpływ.”[41]

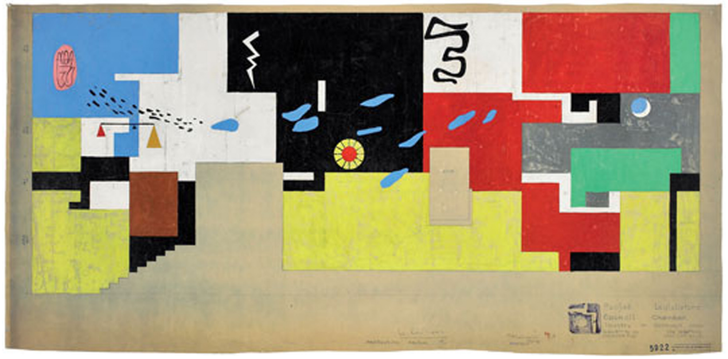
Można powiedzieć, że takim kompletnym artystą był le Corbusier. Jednocześnie zajmował się wieloma dziedzinami sztuki a formalnie nigdy nie zdobył architektonicznego wykształcenia. Często uznawany za najbardziej wpływowego architekta XX wieku, który jednocześnie był malarzem, pisarzem, rzeźbiarzem, filozofem, urbanistą... W historii działań innych architektów jest bardzo niewiele takich przykładów. Charles Jenks określił go „prawdziwym Leonardem współczesnych czasów”.[42] Był mistrzem w kreowaniu funkcjonalnych budowli i dla wielu niedoścignionym wzorem, pomimo ciężkiego charakteru i czasem popełnianych błędów. Charyzmatyczna postać tworząca radykalne projekty, które często były odrzucane – lecz na szczęście dla historii architektury pozostały na papierze jako świadectwo autorskiech poszukiwań i dążeń.

Artystyczne działania Corbusiera i jego pasja malarska przejawia się nie tylko w strategiach prezentacji architektury ale także w postrzeganiu jej jako obrazu samego w sobie. Ma być pozbawiona zbędnej ornamentyki i wynikać z czystych form geometrycznych. Ma być wynikiem analiz zależności pomiędzy elementami, niczym mozolna praca nad graficznymi zestawieniami elementów kompozycji płótna. Obrazy służą kontemplacji a architektura rozumiana w kontekście sztuki ma wywoływać takie same emocje. „Budować” nie oznacza tylko suchej i technicznej profesji. To także potrzeba zaspokajania emocji i kreowania nowych doznań.[43] Corbusier podkreśla bowiem jak istotna jest odpowiedzialność, czy nawet moralność architektów nadających kształt nowoczesnym miastom. Osobiście snuł utopijne wizje o naprawie i polepszeniu kondycji społeczeństwa miejskiego.

Dla Corbusiera słowo i obraz ma równoznaczną siłę. Niewątpliwie świadectwem tego jest publikacja „Vers une architecture”. Tak na prawdę jego gigantyczna spuścizna artystyczna w postaci malarstwa i rzeźby wciąż pozostaje znana tylko fragmentarycznie. Ze słów architekta wynika jednak jasno, iż malarstwo bije na głowę pozostałe dziedziny sztuki. W jego przekonaniu, architekt ma za zadanie stworzyć układ form, który będzie czystym wytworem jego wyobraźni. Tworzone przez niego kształty i relacje docierają do naszych zmysłów i budzą plastyczne emocje pobudzając każdy zakamarek naszego ciała. To wtedy mamy doznawać odczucia piękna.

“Architekturę należy wyzwolić od przyzwyczajeń, które duszą ją w zarodku powstawania.

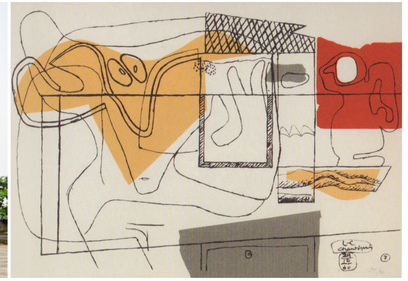
41. „Pełnia architektury” Walter Gropius, str. 217
42. „Arch. Magazyn architektoniczny SARP”, str. 17
43. „W stronę architektury” le Corbusier, str. 43



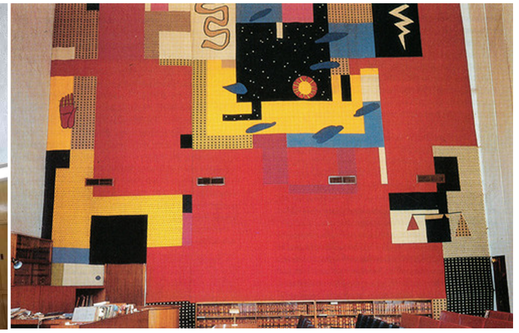
46. Le Corbusier szkic do obrazu dywanowego

47. Le Corbusier “Modulor” 1955

48. Le Corbusier, Chandigarh / “W stronę architektury”



49. Le Corbusier “Alraça” litografia, 1962



50. Le Corbusier “Dywany ścienne” w Chandigarh / “W stronę architektury”

Malarstwo jako dziedzina uzyskała autonomiczną wolność odrywając się od ściany, by zamknąć się w ramach.”[44] Odsuwając się od figuratywności przysparza chęci do medytacji, która według artysty jest bardzo istotna, zarówno w pracy, jak i czasie wolnym. Architektura natomiast wymaga wysokiego stopnia abstrakcji, oderwania się od rzeczywistości. Naturalnie poprzez studia interakcji form i proporcji oraz podporządkowanie ich ścisłym zasadom, inżynierowie budują bryłę z linii uwydatniających ich kształt. Posiadają kompetencje w zakresie stworzenia imponujących i przejrzystych dzieł plastycznych. To właśnie modelunek fasady jest w stanie rozróżnić prawdziwego artystę od zwykłego inżyniera. Według Corbusiera modelunek fasady nie podlega żadnym regułom. Nie można potraktować jej tylko jako zespołu zasad konstrukcyjnych wynikających z tradycji budownictwa. Fasada jest wytworem umysłu wymagającym udziału w procesie tworzenia artysty plastyka. W publikacji pojęcie *modénature*, które bezpośrednio odnosi się do sposobu ukształtowania fasady budynku, zostało przetłumaczone jako jej „modelunek”. Odwołując się jednak do terminu z zakresu malarstwa odnajdujemy jego dwojaką naturę, którą prawdopodobnie Le Corbusier miał na myśli. Projektant używając tego określenia odwoływał się zapewne do „rozmieszczania światła i cienia”, co niepodważalnie miało stanowić o kształtowaniu fasady jako swoistego rodzaju rysunku.

Tak na prawdę to architektura gotycka wprowadziła na stałe zapotrzebowanie w postaci rysunku architektonicznego ze względu na wzrastający wymóg organizacji prac konstrukcyjno-budowlanych. To ta magiczna wiedza i zdolność prezentowania pomysłów za pomocą rysunku stanowiła o istotnej pozycji społecznej architekta. Jako jedyny potrafił inwestorowi zaprezentować i odkryć tajniki budowli, w związku z czym rysunki musiały być czytelne i logiczne w przekazie. Jednocześnie były one niepodważalną wartością edukacyjną dla samych architektów o czym świadczą także późniejsze szkoły rysunku. Analizując proces dydaktyczny od wieku XVII można niezaprzeczalnie stwierdzić o szczególnym znaczeniu tej dziedziny, która stała się jedną z zasadniczych form wykształcenia.[45] W czasach współczesnych swobodnie możemy powiedzieć, że zdania na temat edukacji w zakresie sztuk plastycznych są podzielone. Są szkoły artystyczne, w których biegłe posługiwanie się rysunkiem jest wymogiem, w innych nie zwraca się na to uwagi. Prawdopodobnie jest to podyktowane zachłyśnięciem się nowymi technikami przekazu projektowego. Warsztat wielu znanych architektów, w tym Corbusiera, daje jednak namacalne świadectwo o potrzebie rysowania w procesie projektowym. Pracownia Normana Fostera zatrudnia 120 pracowników i każdy z nich posługuje się rysunkiem odręcznym.[46] Sam Foster w początkowej fazie projektu wykonuje ogromną ilość szkiców, które prezentują etapy poszczególnych idei i są pomocą dla zrealizowania koncepcji.

Corbusier przykładał wielką wagę do tworzenia swoich dzieł i samego procesu ich powstawania, w wyraźny sposób akcentując ważną rolę architekta w kreowaniu nowego języka estetycznego. Nie bez znaczenia jest więc fakt, że wraz z Amédée Ozenfantem rozwinął nowy kierunek w malarstwie – puryzm.[47] Purystom przyświecało dążenie do ascetycznej syntezy kształtu i barwy, a kluczem była prostota i czystość przedmiotów. Le Corbusier stosował te zasady w odniesieniu do swoich założeń projektowych i ściśle wiązał je z nowoczesną architekturą, głosząc zasady „czystej” formy. Pierwsze obrazy architekta stają się analizą rzutów, które zapowiadają własny język formy architektonicznej. Puryzm w działaniach Corbusiera był architekturą obrazu, który następnie stawał

44. „W stronę architektury” le Corbusier, str. 73
45. Białkiewicz A., O rysunku architektonicznym, str. 55
46. „Why Architects Draw” Edward Robbins, str. 82
47. http://pl.wikipedia.org/wiki/Puryzm_(kierunek_w_malarstwie), data wejścia: 30.12.2014

51. le Corbusier, południowe drzwi kościoła w Ronchamp / „Le Corbusier 1887-1965. The Lyricism of Architecture in the Machine Age”

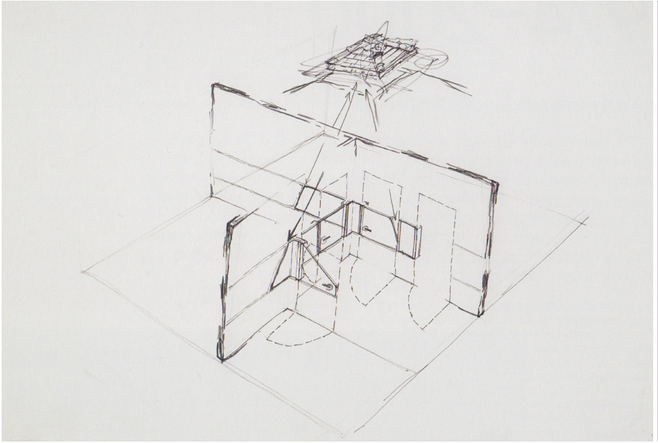
52. Mural Joan Miró (ok 1948) w restauracji Terrace Hotel w Cincinnati / http://archinect.com

się projektem. W połowie lat 30. artysta maluje także swój pierwszy obraz ścienny, który bardzo starannie jest wkomponowany w ramy architektoniczne. W tym samym czasie jego eksperymenty skierowane są także w stronę obrazów dywanowych, które w ujęciu filozoficznym architektury odtwarzają ciepło rodzinnego domu. Na szczególne wyróżnienie zasługują projekty dywanów administracyjnych w Chandigarh, które pokrywają powierzchnię surowego betonu nadając wnętrzu niezwykłej fakturowości. Doza eksperymentu sięga także po medium fotografii, którą umieszcza jako monumentalną dekorację w hallu Domu Studentów Szwajcarskich w Paryżu, który w późniejszych latach zostaje zamieniony na grafikę ścienną.

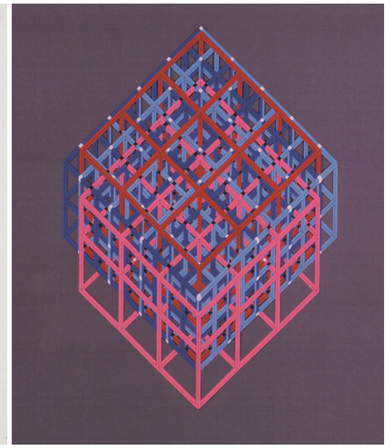
Wyczyny malarskie Le Corbusiera można także podziwiać w kościele w Ronchamp, w którym pokrywają one nie tylko szkło, ale i stalową formę drzwi wejściowych. Przedstawione tu myślenie wizualne jest dowodem na kompleksowe komponowanie przestrzeni, a jej autor udowadnia w praktyce założenie o syntezie sztuk. Corbusier występuje tu nie tylko w roli architekta, ale zarówno malarza i rzeźbiarza. W jego definicji architektury odnajdujemy dbałość o światłocień i wzajemną relację wszystkich elementów plastycznych.

Cały dorobek artystyczny Corbusiera nakreśla więc bardzo szerokie ramy badawcze w zakresie sztuk plastycznych. Podejmowane przez twórcę zagadnienia z budowania brył i form przestrzennych wychodziły z zainteresowań płaszczyznowym opisem rzeczywistości. Jego projekty dotyczyły zarówno małych form architektonicznych, jak i większych założeń (łącznie z planami urbanistycznymi), w których nigdy nie omijał estetycznych elementów malarsko-rzeźbiarskich. Jego studia z zakresu rysunku i malarstwa odegrały istotną rolę w budowaniu formy i bryły. Na przestrzeni historii architektury jest niewiele tak spójnych przypadków działania. W ograniczonym wymiarze w postaci wykorzystania elementu plastycznego jak mural czy mozaika spotkamy je np. u Oscara Niemeyera w Palacio Gustavo Capanema (Ministerstwo Oświaty i Zdrowia w Rio) gdzie zastosował lokalne materiały ceramicznych kafelek w mozaice na ścianie wejściowej. Obrazami mistrzów naszpikowany jest także modernistyczny fenomen Terrace Plaza Hotel w Cincinnati. Jednakże działania o tak szerokiej skali i zakresie poszukiwań jak u Le Corbusiera możemy odnaleźć także u Zahy Hadid, której postawę przybliżę w kolejnym rozdziale.

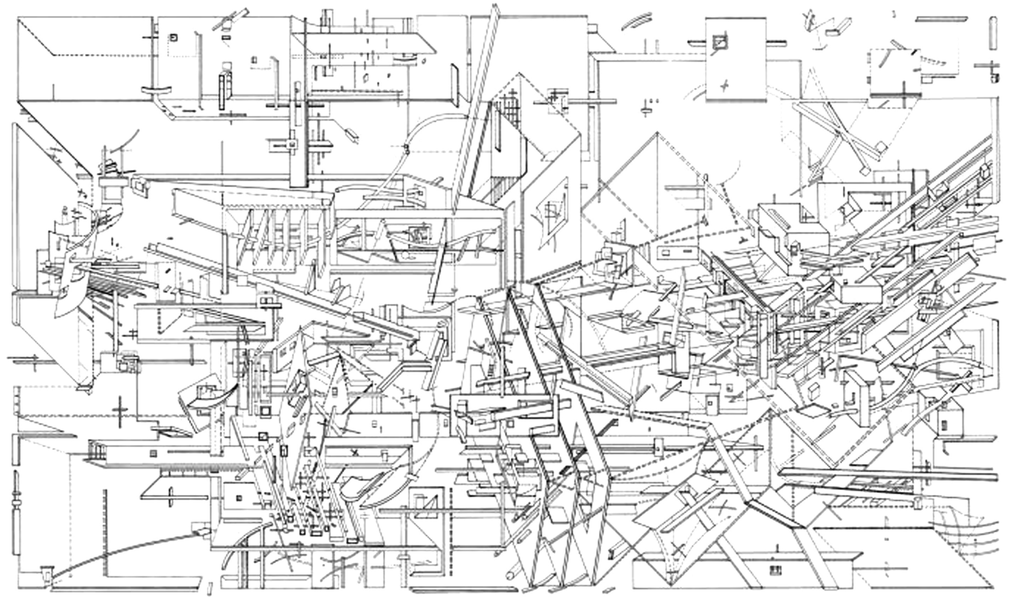
53. Oscar Niemeyer, mozaika przy wejściu do Ministerstwa Oświaty i Zdrowia w Rio / http://argosfoto.photoshelter.com



54. Gordon Matta-Clark “A W-Hole House”, szkic punktów cięcia domu w Genui, 1973 / “100 lat rysunku architektonicznego”



55. P. Eisenman, studium aksonometryczne domu, ok. 1972 / “100 lat rysunku architektonicznego”



ilustracja obok:
56. Daniel Libeskind “Micromegas project”
http://www.experimentsinmotion.com

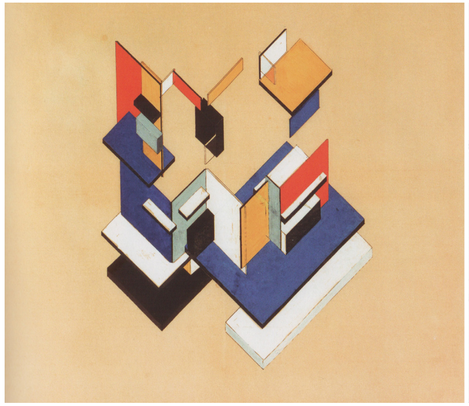
5. PROJEKTY NA PŁÓTNIE

Każdy z artystów z czasem wypracowuje sobie własną syntezę norm artystycznych, których używa w warsztacie twórczym. Jest czas na naukę, na opracowanie czy dopracowanie swoich technik, lecz nie zawsze jest czas na eksperymenty. Doza eksperymentu czasem kryje się w zakamarkach naszej wyobraźni aby w tym odpowiednim, lub właśnie tym najmniej oczekiwanym momencie, dać swój upust. Na przestrzeni wieków możemy zauważyć, że style i trendy w architekturze w dużej mierze ujawniają się poprzez płaszczyznowy opis rzeczywistości. Analizując np. rysunek architektoniczny lat 70. poprzedniego wieku możemy zauważyć jak uporządkowany racjonalizm modernizmu zaczął ulegać degradacji w stronę coraz większego rozkładu. Wdarła się do niego duża doza poszukiwań i eksperymentu. Spoglądając na rysunki Gordona Matta-Clarka wykonane przez niego tuszem, jako szkic przygotowawczy do projektu rozbierania i cięcia opuszczonych budynków, nie można oprzeć się wrażeniu ich innowacyjności w podjęciu samego tematu. Być może wynikało to z chęci wyrwania się szponom racjonalizmu, lecz rysunki są natchnione śmiałą dozą eksperymentu w łamaniu form architektonicznych, tworząc od nowa przestrzeń bryły. Jej dekonstrukcja w zdumiewający sposób nawiązuje do działań innego architekta, który w oparciu o proste elementy siatki (tak wielbionej przez modernistycznych architektów) potrafił otworzyć zupełnie inny wymiar rzeczywistości. Peter Eisenman podejmując prosty eksperyment częściowego usuwania, zaklejania i doklejania elementów podstawowej siatki potrafił tak przekonstruować przestrzeń aby zbudować na jej podstawie domy o zniekształconych wnętrzach. Innym przykładem może być tu osoba Daniela Libeskinda. Zanim jeszcze uzyskał statut dekonstruktywisty w 1979 roku stworzył cykl sitodrukowych rysunków, które oparte były na klasycznym rzucie aksonometrycznym. „Micromegas Project” prezentowały zbiór abstrakcyjnych pomieszczeń. Pomimo, iż narysowane z dużą dozą abstrakcji, wyczucie wnętrza i przestrzeni wizualnie przekonują nas jako nadające się do zrealizowania. Nie da się jednak ukryć, że w kręgu dekonstruktywizmów jedno z czołowych miejsc i najbardziej spektakularnych przedstawień obiektów przestrzennych stworzyła Zaha Hadid.

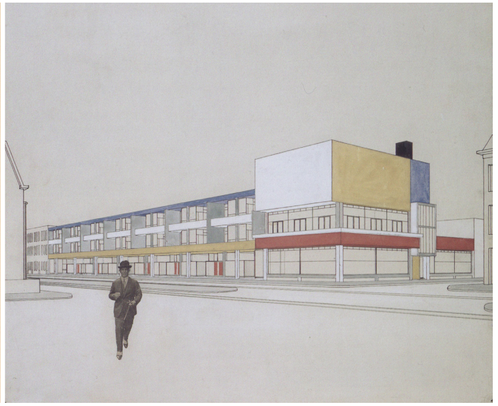
5.1 Synteza norm artystycznych przyjętych przez wybranych architektów na przykładzie graficzno-malarskich prac Zahy Hadid.

Zaha Hadid wycina kadry codziennego życia. Jest niczym reżyser kreujący zbliżenia, narrację, przestrzeń przyszłości. Jej prace często odzwierciedlają utopijne wizje rodem z filmów SC-FI. Eksponuje rytm życia układając go w nośne kompozycje malarsko-graficzne. Jej malarstwo jest częścią procesu projektowego – formy architektoniczne eksplodują na płótnie wciągając do projektu szeroką analizę terenu. Płótno, farby i ekspresja narzędzia dają jej swobodę tworzenia form, które w efekcie końcowym przecinają przestrzeń obrazu w bardzo oryginalny, zaskakujący, nowatorski sposób. Autor jednej z książek poświęconych twórczości Zahy Hadid pisze: „We see only what we have been trained to perceive. If only we can look in fresh ways, we can change the world by just that act.”[48] Artystka nie odkrywa przecież nowych form twórczości, konstrukcji czy technologii. Pokazuje nam świat w zdekonstruowany przez siebie, subiektywny sposób

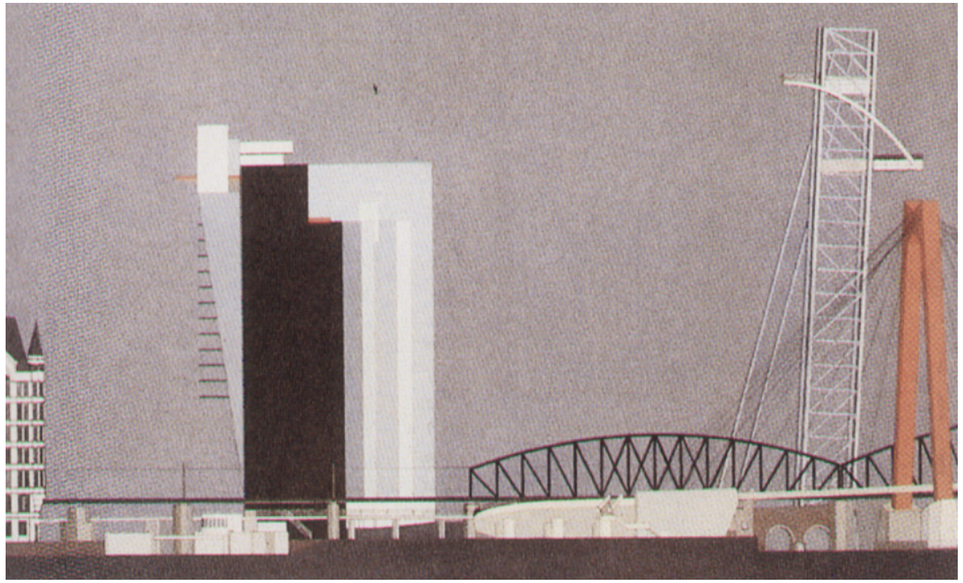
48. „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects” Aaron Betsky, str. 6 „Widzimy tylko tak w jaki sposób zostaliśmy przeszkoleni aby spostrzegać. Jeśli tylko możemy spojrzeć w świeży sposób, możemy zmienić świat samym tym aktem.”



57. Theo van Doesburg, projekt domu prywatnego, widok aksonometryczny, 1923 /“100 lat rysunku architektonicznego”



58. Cornelis van Eesteren, ulica handlowa, rysunek aksonometryczny / “100 lat rysunku architektonicznego”



59. Reem Koolhaas, budynek mieszkalny i wieża obserwacyjna, 1982 / “100 lat rysunku architektonicznego”

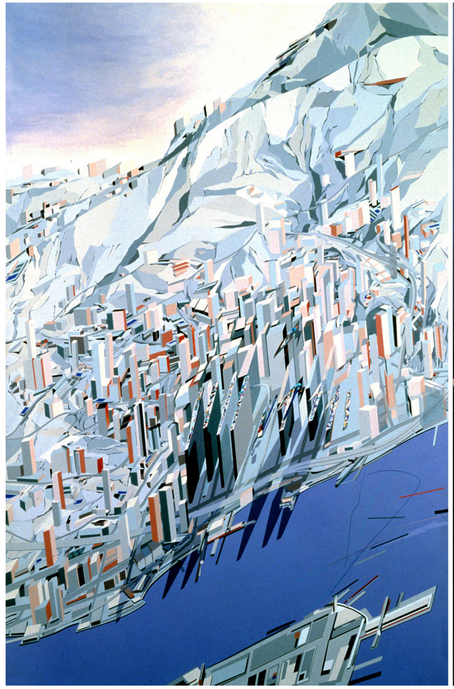
w postaci modernistycznych krajobrazów, których korzenie sięgają wijącej się, niekończącej miękiej linii baroku.

Hadid jako rodzona Irakijka nie ukrywa także fascynacji perskimi dywanami, których wzory transponowały rzeczywistość w sensualne płaszczyzny. Warto tu podkreślić, że nie bez znaczenia jest fakt, iż dywany te są efektem pracy rąk kobiecych. Połączmy to z modernistycznymi konotacjami, gdzie kubizm, ekspresjonizm czy suprematyzm korzystały z abstrakcyjnych fragmentów tworząc narracyjną strukturę. Ci artyści „podkładali bombę” pod swój świat aby następnie z jego kawałków stworzyć nowy ogląd rzeczywistości. W takim ujęciu, można pokusić się o stwierdzenie, że obraz „Nude Descending a Satircase” Marcela Duchampa jest dla Zahy Hadid niczym prababka.

Niewątpliwie duży wpływ na kształtowanie pracy projektantki miało “zderzenie” z takimi osobami jak Rem Koolhaas, Peter Cook, Bernard Tschumi czy Nigeal Coates. W pierwszych projektach, a dokładniej w swojej pracy dyplomowej na Architectural Association w Londynie, nawiązała bezpośrednio do Malewicza. Suprematyczne formy odnoszące się do jego samolotów w interpretacji Zahy mogłyby być zarówno rzeźbami, jak i budynkami. W takim przedstawieniu geometrii możemy rozpatrywać zarówno rzuty, jak i ujęcie aksonometryczne formy. Nie bacząc na skalę elementów sama analiza przestrzeni jest eksplozją nowego myślenia o zagospodarowaniu terenu. Nowatorskie podejście artystki do analizy formy stawia nas przed koniecznością refleksji, nie tylko w odniesieniu do kolorystyki i graficznej ekspozycji, ale zwłaszcza skali obrazowanych przedmiotów. Tym samym Zaha Hadid otwiera przed nami pole wyobraźni do szerokiej interpretacji przedstawionego obiektu. Jak już wspomniałam wyżej – mogą to być zarówno rzeźby, jak i zarysy budynków w krajobrazie a równocześnie interpretacja obiektu w postaci siedziska. W takim znaczeniu przed moimi oczami pojawia się słynne kolorowe krzesło Rietvelda, które osobiście kojarzy mi się ze świetną grafiką w przestrzeni. Owszem – doskonale zaprojektowany mebel pod wpływem neoplastycyzmu spełnia zasadę doświadczania przestrzeni przez użytkownika. Prostota formy i racjonalne użycie materiału zdają się nie mieć połączenia z kolorem. A jednak „Fotel niebiesko-czerwony” obok „Domu Schrödera” jest jego najbardziej rozpoznawalnym dziełem.

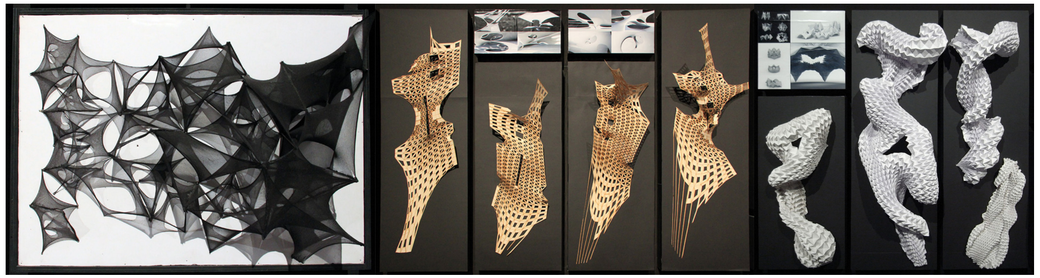
Aby w bezpośredni sposób odnieść się do relacji graficzno-kolorystycznych w trybie 2 i 3D pozwalam sobie przywołać w tym miejscu rysunek Theo na Doesburga. Abstrakcyjne formy w podstawowych barwach artysta traktuje jako badania nad harmonią kolorów w sztuce i architekturze. Zawieszone w powietrzu płaszczyzny nawiązują do rzutu aksonometrycznego. Sam rysunek nie zawiera jednak żadnej sugestii co do skali przedstawienia. Czy w takim wypadku możemy więc pokusić się o indywidualną interpretację i wymodelować z płaszczyzn zarówno budynek, jak i element małej architektury czy rzeźby?

W takim ujęciu i formie porównania obrazów przedstawienia graficzne Zahy Hadid są zdecydowanie bardziej rozbudowane. W przypadku kolorystyki krzesła Rietvelda naturalnie wynikała ona z silnego wpływu ruchu De Stijl, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Piet Mondriana. Nie jest więc przypadkowe użycie kolorów podstawowych: czerwonego, niebieskiego i żółtego. Hadid nie ogranicza swoich zestawień barwy. W różnych projektach sięga po dość zróżnicowaną gamę kolorystyczną, jednolicie łącząc je w kompozycyjną



60. Zaha Hadid “Hong Kong Peak” 1983
/ „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects”

61. Zaha Hadid “The World (89 degrees)” 1983
/ „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects”



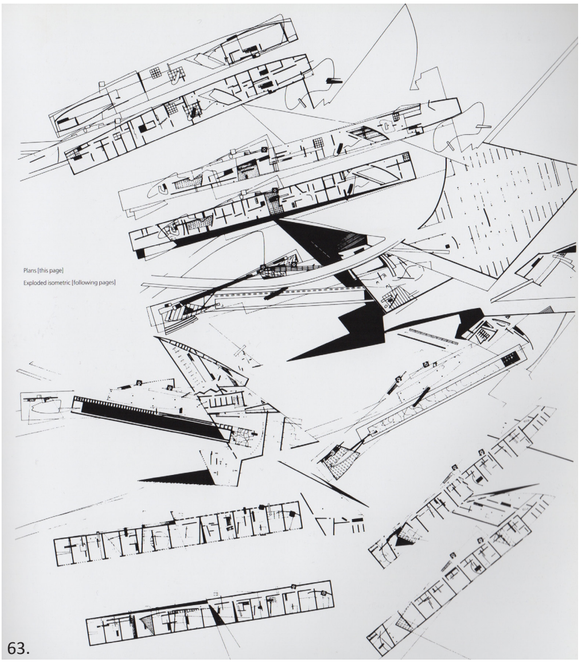
62. Zaha Hadid, studia makietowe / www.zaha-hadid.com

całość, emanującą ekspresyjną formą. Rietveld jako członek De Stijl poszukiwał harmonii i równowagi kompozycji, opartej na podstawowych formach uporządkowanych w pionie i poziomie. Spoglądając na obrazy Mondriana – nie odnajdziemy w nich ani krzty ducha artystycznego Hadid. A jednak w moim przekonaniu możemy sobie pozwolić na wielość i różnorodność interpretacji obrazów tychże artystów.

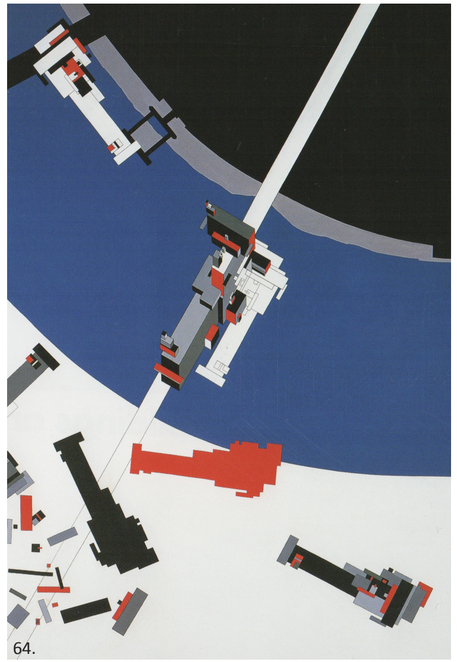
Kontynuując narrację dotyczącą działalności Zahy Hadid należy podkreślić, że po ukończeniu studiów projektantka rozwija swoją postawę narracji w swobodny język przestrzenny. Z początku jeszcze dość sztywno i zachowawczo w projekcie „59 Eaton Place”. Choć sama praca bezpośrednio nawiązuje do eksplozji bomby w tejże dzielnicy, nie mamy tu do czynienia z wybuchem malarskim projektu. Usytuowany skośnie plan oraz kompozycja mieszczą się w wąskiej gamie kolorystycznej. Eksplozja form i ekspresji jest zauważalna w samej bryle budynku. Prace te zostały w późniejszym etapie wykorzystane do wizji Halkin Place – szerokiego studium poświęconego architekturze Londynu. Hadid reinterpretuje tu historyczne formy miasta w modernistyczną utopię, w której mamy wrażenie, że Londyn został jakby rozczłonkowany i poskładany ponownie. Tego typu działanie znajdzie swoje odzwierciedlenie już w kolejnej pracy projektantki, gdzie wprowadzi nowy wyraz formy plastycznej jakim jest kolaż. Sumę kolejnych doświadczeń oraz sposób myślenia o reorganizacji przestrzeni możemy obejrzeć w pracy z 1985 roku „Grand Buildings” na Trafalgar Square w Londynie. Prace te świadczą o niesamowitej zdolności interpretacyjnej artystki dając temu wyraz w postaci niezwykle plastycznych obrazów, a zarazem ujmujących budynki w co najmniej pięciu perspektywach przestrzeni. Już w tej pracy dostrzegamy silny związek pomiędzy formą malarstwa, grafiki oraz architektury. Chcąc ukazać projekt zarówno z perspektywy żabiej, jak i z lotu ptaka projektantka łączy oba widoki w graficzny sposób organizując przestrzeń rodzajem niepewności co jest gruntem, a co odbiciem lustrzanym. Moim zdaniem praca ta w niezwykły sposób nawiązuje do twórczości M.C. Eschera, o którym będę pisała w kolejnych rozdziałach. Budowanie przestrzeni niemożliwych zdaje się mieć kulminację siedmiu lat pracy Zahy Hadid w obrazie „The world (89 degrees)”. Sama architekt podkreśla tu: „Technology’s rapid development and our ever-changing life styles created a fundamentally new and exhilarating backdrop for building, and in this new world context I felt we must re-investigate the aborted and untested experiments of modernism – not to resurrect them but to unveil new fields of building. The painting compresses and expands projects I had carried out over the last seven years.”[49]

Owszem – praca ta paczy perspektywę, zdaje się tracić grawitację i brak w niej definicji skali obiektów. Znów daje to nam możliwość wielości interpretacji. Obraz jednakże jest podsumowaniem kreatywności i konstrukcji architektonicznych, z którymi do tej pory Zaha Hadid się zmagała. W moim przekonaniu jest to także niezwykle istotny element w jej całokształcie pracy – podsumowanie pewnych etapów, uzupełnienie o nowe przemyślenia i przelanie ich na płótno. Sami bardzo często „po czasie” dochodzimy do wniosku, że w danym projekcie coś mogło zostać zaprojektowane inaczej. Nie jest to wynikiem złego projektu w pierwszym etapie lecz naszym świadomym rozwojem i nabywaniem kolejnych doświadczeń. Takie „twórcze” podsumowanie jest doskonałą formą analizy dotychczasowych działań i pewnego rodzaju nabraniem dystansu, wyrwaniem się ze schematu, oczyszczeniem umysłu wobec kolejnych działań.

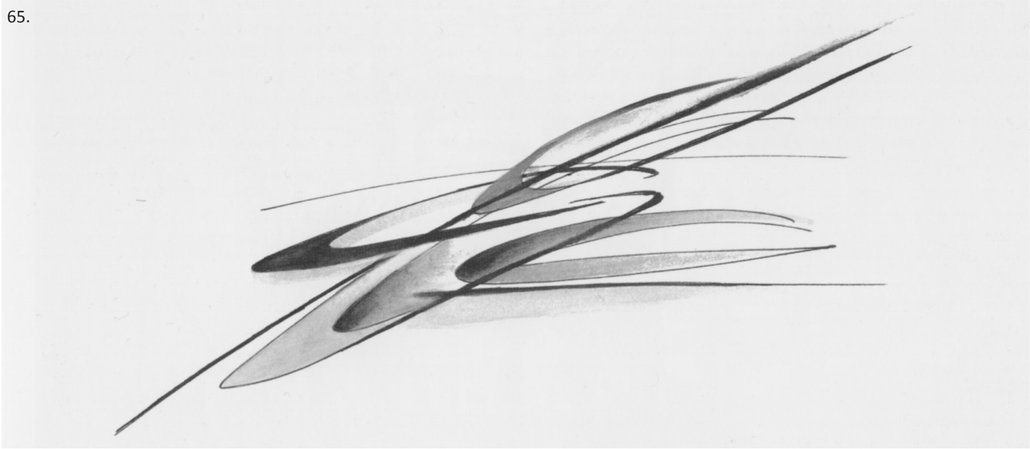
49. „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects” Aaron Betsky, str. 24 „Szybki rozwój technologii oraz nasz stale zmieniający się tryb życia stworzył całkowicie nowe i radosne tło dla budownictwa i w tym nowym globalnym kontekście czułam, że musimy ponownie zbadać przerwane i niesprawdzone eksperymenty modernizmu – nie po to aby je wskrzesać lecz aby odkryć nowe pola budownictwa. Obraz ten kompresuje i rozszerza projekty, które przeprowadziłam w ciągu ostatnich siedmiu lat.”



63.



64.



65.

Strona obok:
Zaha Hadid:
63. “Hong Kong Peak”, rzuty 1983
64. “Malevich’s tektonik” 1976/77
65. Szkic do Muzeum Sztuki Islamu, Qatar 1997
/ „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects”

Następne tego rodzaju podsumowanie twórczości uczyniło artystkę sławną. Jej zwycięski projekt na konkurs Hong Kong Peak w 1983 roku udowodnił, iż technika malarska, którą opisuje swoją architekturę stworzyła nowy język wizualny. Suprematyczną ideologię, w której elementy wpływają na siebie wertykalnie i horyzontalnie rozcinając klif, Hadid przedstawiła na ogromnych płótnach, które zdaje się nawiązywały do skali samego zagadnienia projektowego. Artystka wykorzystała naturalną topografię terenu, który w jej wyobrażeniu stał się integralną częścią projektu. Same formy eksplodowały z wnętrza klifu geometrycznie zagęszczając teren. Biblioteka, baseny oraz porty dokujące wydają unosić się ponad powierzchnią. Struktury architektoniczne poniekąd rywalizują z klifem lecz wnikliwe zastosowanie szczelin i pęknięć spaja je w jedną całość. Projekt nie został zrealizowany ale forma jego przedstawienia w postaci ogromnych płócien na stałe zwróciła uwagę na możliwości twórcze i osobowość Zahy Hadid.

Najbardziej znanym projektem artystki, wśród wielu zrealizowanych, jest Vitra Fire Station w Wel nad Renem. W swoim procesie twórczym ta malarka a jednoznacznie architekt zdążyła ewoluować ze swoimi działaniami w bardziej transparentne i wielopłaszczyznowe efekty. Projekt straży pożarnej na płótnach został sprowadzony niemal do symbolicznego gestu, znaku graficznego. Jednakże sama architekt podkreśla, że odnosi się on do ciągłej gotowości do akcji, w której żyją strażacy. Cały budynek jest zamknięciem niczym „stopklatka” zawieszona w emocji oczekiwania na sygnał alarmowy.

Zaha Hadid w swoich kreacjach rysunkowo-malarskich posługuje się wieloma językami. Wielokondygnacyjne budynki rysuje jako transparentne moduły, w które z łatwością możemy wkroczyć. Używa krajobrazu jako przyczynek do modelowania bryły aby następnie nagiąć otaczającą go przestrzeń do jego potrzeb. Manipuluje geometrią i planami uzyskując niesamowitą tektoniczność obrazu, który wobec projektowanej architektury nabiera własnej autonomicznej przestrzeni. Poniżej pragnę zaprezentować szkic wstępny oraz obraz przedstawiający Boilerhouse Extension Gallery przy muzeum Victoria & Albert w Londynie. Pierwsza ilustracja pokazuje zapis myśli architekt, podczas gdy druga wciąga nas w przestrzeń jednego z pięter. To pokazuje nam jak ogromny dysonans jest pomiędzy zapisem pierwszej myśli a końcową koncepcją, jednocześnie ujawniając tajemnicę – jak ważny jest początkowy szkic. Z czasem Hadid (zapewne ze względu na ilość zleceń i zyskaną popularność) sprowadza swoje działania artystyczne właśnie do tych prostych zapisów. Szkice opierają się na formie znaku graficznego lub eksplozji białych linii na czarnym papierze, które następnie są odczytywane i uzupełniane przez pomocników w studiu architektonicznym. Jednak na obrazie prezentującym wnętrze galerii uderza nas istotna rola grafiki w przedstawianej przestrzeni płótna. Ascetyczna materia koloru akcentuje najbardziej istotne elementy jednocześnie reprezentując subtelną grę wariacji przenikających się płaszczyzn. Nie bez znaczenia, zarówno dla samej architektury, jak i dla autonomii obrazu ma tutaj apla czerni. Naturalnie – podłoga piętra czy ściany nie zostaną tak wymalowane. Pragnę tu zwrócić uwagę na bardzo istotny aspekt kompozycyjny samego przedstawienia. Jest on oczywiście zauważalny we wszystkich pracach artystki. Zapewne naturalną drogą jest fakt, iż z czasem w swoje malarskie poszukiwania musiała włączyć także narzędzia cyfrowe aby zaawansować i osiągnąć zamierzony efekt końcowy. Fakt ten dowodzi jednak o kolejnym aspekcie łączenia technik i dziedzin artystycznych, jak malarstwo z projektowaniem czy

66. Zaha Hadid “Berlin 2000” 1988 / „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects”

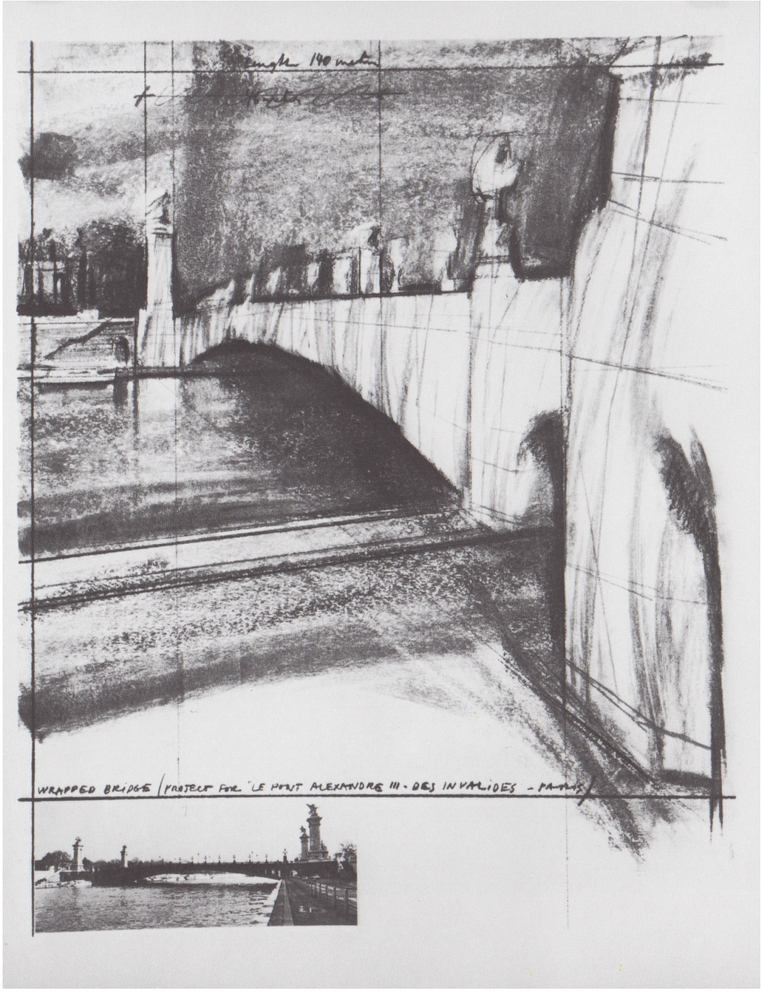
tradycyjny rysunek z technikami rysunku CAD. Wprowadzenie do powszechnego użytku komputerów i ostatnie techniki oprogramowania pozwalają, nie tylko takiej osobie jak Zaha Hadid, na przetwarzanie zastanej sytuacji przestrzennej w dowolny sposób: obrót, lustro, rozciągnięcie, rozczłonkowanie, zawinięcie, zagięcie i wiele innych komend. Nie sądzę aby takie działania miały być uznane przez krytyków tej twórczości za negatywne. Komputer wraz z pełnym oprogramowaniem świadomie używany staje się przedłużeniem ręki i myśli architekta w procesie projektowania. Także i malarstwo zaczyna się odnajdywać w tej przestrzeni w postaci nowych sprzętów typu hardware i software, które pozwalają zapisać szkic „na ekranie” w sposób cyfrowy. Nie uważam aby w tym wypadku możliwość jego powielania czy poprawek cyfrowych stanowiła w pierwszej kolejności o niskim poziomie unikalności szkicu. Wręcz przeciwnie. Zastosowanie technik cyfrowych w projektowaniu pozwala na głębszą analizę projektowanej formy. Kolejne warstwy powstające w sposób cyfrowy znakomicie zastępują użycie tradycyjnej kalki. Techniki cyfrowe nadają także zupełnie inną charakterystykę pracy. Możemy się spierać o fakt czy jest to pozytywne, czy negatywne doświadczenie i zapewne konfrontacja wielu osobowości i indywidualny charakter rozważań będzie miał wpływ na taką ocenę. Jednakże, w moim przekonaniu, łączenie sztuk i przenikanie się form artystycznych świadczy o naszym wewnętrznym i subiektywnym rozwoju. Czerpiąc z przeszłości dorastamy do przyszłości i nowych wizji. Nawet taka osobowość jak Zdzisław Beksiński, poważany przecież reprezentant nurtu klasycznego w malarstwie, w końcowym etapie swej twórczości postanowił zwrócić się w kierunku nowych mediów. Świadczy to o ciągłej chęci rozwijania się i poszukiwania swojej drogi twórczej, swojego sposobu przedstawiania wizji zapewne nie tylko w przypadku tego artysty. Zaha Hadid jako własną drogę ekspresji architektonicznej wybrała malarstwo i w moim przekonaniu to połączenie w pełni odzwierciedla słuszność koncepcji interdyscyplinarności dziedzin artystycznych.

Należy jednak pamiętać, że zarówno Zaha Hadid jaki nawet też Le Corbusier są dość kontrowersyjnymi postaciami ze świata architektury. Być może na wyrost wyprzedzające ideowo czasy, w których przyszło im projektować. Łączy ich jednak odrębny kanon wartości i zamiłowanie do szkiców odręcznych i malarstwa. Ich architektura powstaje z symfonii “dźwięków” w postaci kreski, punktu, plamy, światła i cienia, która stanowi o ich tożsamości. W zapiskach Corbusiera odnajduję cytat:

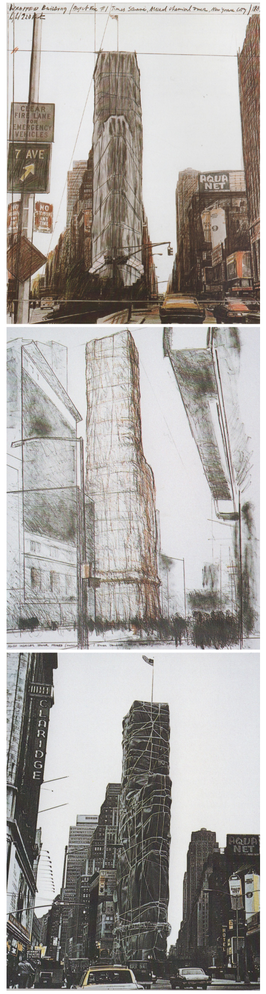
„Zapamiętajmy: dzieło sztuki musi mieć charakter. Jasno formułować, wzmacniać spójność dzieła, nadawać mu jakąś fundamentalną postawę, charakter: czysty wytwór umysłu.
Zgadzamy się z tym w przypadku malarstwa i muzyki; tymczasem architekturę sprowadza się do użyteczności: sypialni, wc, grzejników, żelazobetonu, sklepień kolebkowych, ostrołuków itp., itd. Wszystko to należy do budownictwa, nie do architektury. Z architekturą mamy do czynienia wtedy, gdy pojawiają się poetyckie emocje. Architektura to zjawisko plastyczne. Plastyka to coś, co widać i co da się zmierzyć wzrokiem.”[50]

Rozważania te w dużej mierze nawiązują znów do Partenonu. O świetności tego miejsca świadczy właśnie spójność stworzona ręką jednego człowieka, budząca w nas emocje z jasno zarysowanych elementów, jedności materiałowej i asymilacji z otoczeniem. Popisowe dzieło Fidiasza zrodzone z głębokiej, osobistej inwencji. Tak świat postrzegają

50. „W stronę architektury” le Corbusier, str. 238



67.



68.

67. “Zapakowany most” projekt opakowania mostu Aleksandra III w Paryżu 1977 / „Christo prints and objects, 1963-1987”
68. “Zapakowany budynek - Allied Chemical Tower” szkice do pierwszego projektu Times Square 1985 / „Christo prints and objects, 1963-1987”

wyżej wymienione osobistości tworzące na pograniczu działań płaszczyznowych i przestrzennych. Wielu ich wytworom, choć zdaje się czasem drgającym pod cienką granicą realizmu, udało się ujrzeć światło dzienne. W swoich rozważaniach chciałabym jednak przywołać także działalność artystów, którzy odwołując się do szerokiej gamy działań przestrzenno-płaszczyznowych, kreują zupełnie odmienny świat.

5.2 Proces zacierania się granic między płaszczyznowym a przestrzennym opisem rzeczywistości w świetle pojęcia tzw. architektury niemożliwej na przykładach grafik Esher’a oraz przestrzennych rysunków Christo.

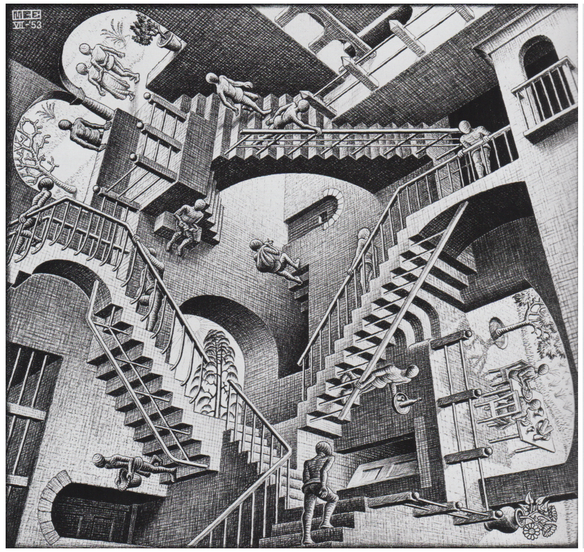
W mojej pracy badawczej opieram się głównie na aspekcie możliwości inspirowania płaszczyznowym opisem rzeczywistości obiektów przestrzennych. Jednakże istotnym aspektem moich rozważań jest aspekt syntezy, czy też przenikania się dziedzin sztuki. W moim przekonaniu taki zamysł, choć zupełnie odmienny w realizacjach końcowych, prezentuje działalność Christo oraz M. C. Escher’a.

Rezultaty pracy Christo i Jeanne-Claude są dość powszechnie znane (zapewne przez swoją medialność). Ich gigantyczne połacie „opakowanych“ przestrzeni czy architektury były okrzyknięte niejednym sformułowaniem: happening, sztuka konceptualna, sztuka krajobrazu, performance.... Te przestrzenne rzeźby, które powstały dzięki ich zamysłom przyciągały tłumy widzów i na wszystkich wywoływały ogromne wrażenie. Dla samego artysty najważniejsze było doświadczenie ograniczania lub zmiany widoczności, zwrócenia uwagi widza w odpowiednim kierunku, wyłuskanie poetyckości, polityczności czy historycznych aspektów danego miejsca. W jednym z albumów o jego twórczości znalazłam bardzo istotne, jeśli nie dla mnie najistotniejsze, zdanie: „ three–dimensional drawing on a giant scale.”[51] Pomijając wszelkie aspekty jakimi kierował się Christo, to jedno jego stwierdzenie wydało mi się niesłychanie ważne i dominujące w jego działaniach. Jakże to cudowny pomysł móc przekładać drobne szkice, rysunki, może nawet i malarstwo w tak żywiołowy sposób na formy trójwymiarowe.

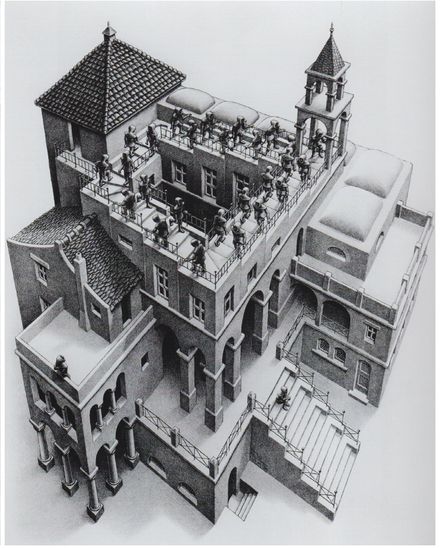
„W wypadku dzieł sztuki, na przykład na obrazach, możemy zaobserwować, jak zmysł wzroku maksymalnie wykorzystuje swoje zdolności porządkujące. Gdy artysta wybiera jakieś miejsce na plener pejzażu, dokonuje nie tylko wyboru i restrukturyzacji tego, co zastaje w naturze; musi przy tym zreorganizować całą postrzeganą przez siebie materię, tak by pasowała ona do porządku, który on sam odkrywa, wynajduje i oczyszcza.”[52] W jakże oryginalny sposób Christo otwiera i dekonstruuje przed nami przestrzeń. Wybrane przez niego krajobrazy zostają “zrenderowane” i przepuszczone przez pryzmat wizji artystycznej otwierając dla nas zupełnie inne spojrzenie na otaczającą nas przestrzeń. Istotnym aspektem tego działania jest też dokładne rozplanowanie detalu, perspektywiczne mieszanie planów, zastosowanie koloru co stanowi o głęboko przemyślanym koncepcie pracy. Graficzne elementy rysunków Christo, takie jak podziały czy cieniowanie, w rzeczywistości zamieniają się na masę materii „opakowania” i sznur uwydatniający konstrukcję opakowanego elementu. Pamiętajmy jednak, że artysta w swoich środkach wyrazu, poza tkaniną posługuje się także innymi elementami materialnymi.

Każdy ze zrealizowanych przez Christo projektów ma znaczącą funkcję w całym procesie

51. „Christo prints and objects, 1963-1987” Jörg Schellman, Joséphine Benecke, Werner Spies, str. 11 „trójwymiarowy rysunek w gigantycznej skali”
52. „Myślenie wzrokowe” Rudolf Arnheim, str. 47



69. M. C. Escher “Relativity”, litografia 1953 / „The graphic work”



70. M.C.Escher “Ascending and descending”, litografia 1960

71. “Endless stair” dRMM, Londyn 2013 / http://www.londondesignfestival.com/endless-stair

twórczym. Żaden z nich nie może zostać izolowany od pozostałej części jego pracy. Każdy z nich partycypuje w ciągłości reinkarnacji pomysłów, wyobraźni i pamięci. Kolejne szkice są przybliżeniem pracy ukierunkowanej w stronę realizacji zamierzenia, które po „publikacji” pozostaje uwiecznione w postaci zapisu fotograficznego. Taka jest ciągłość pracy Christo i jego strategii w realizacji pomysłów, stanowiącą także o komercyjnej stronie założeń projektowych, gdyż owe reprodukcje są podstawowym źródłem dochodu artysty. Jest to istotne dla tego artysty bowiem nigdy nie zdecydował się na przyjęcie publicznych pieniędzy czy prywatnego sponsoringu dla ułatwienia sobie realizacji projektu. Wolność jego tworzenia jest zagwarantowana własnymi szkicami, kolażami i reprodukcjami.

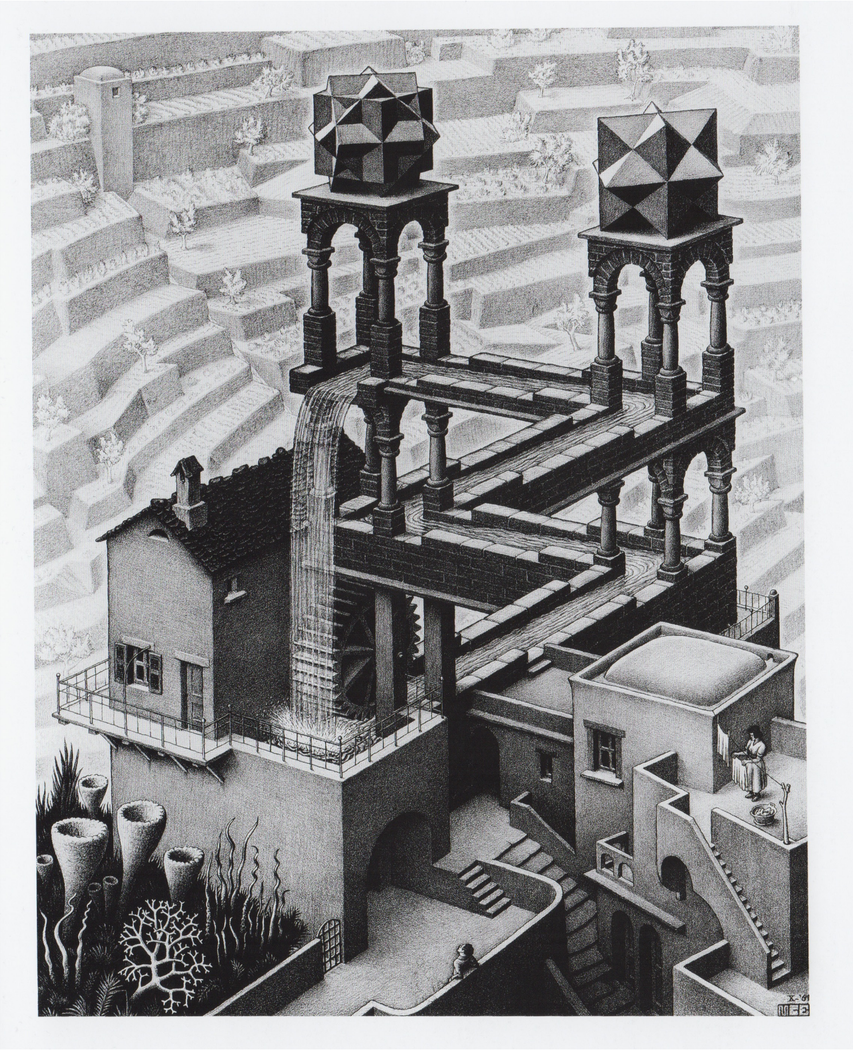
Nie da się ukryć, że artysta ten pozostawia po sobie spuściznę tchnącą w swej istocie “prowokacją”. W środowisku wręcz zatłoczonym historycznymi reminiscencjami przedstawia zupełnie odmienny tok myślenia w działaniach na pograniczu rzeźby, instalacji czy właśnie – rysunku przestrzennego. Nie wpisują się one na stałe w otoczenie i nie są namacalnymi pomnikami lecz pozostają “wieczne” w naszej pamięci. Christo sukcesywnie przerywa monotonię otaczającej nas rzeczywistości przydając nowych wartości obiektom i sytuacjom tak dobrze nam znanym, których w codziennym biegu zdajemy się juz nie zauważać. Słynny duet przemieszcza się niczym tornado po całym świecie siejąc kulturalny chaos w naszych umysłach, jednocześnie prowokując do rozważań i kontemplacji, którą tak cenił sobie nie kto inny jak le Corbusier.

Nie da się też ukryć, że działania Christo stanowią fenomen na skalę światową. Bardzo istotnym aspektem w samym procesie powstawania pracy jego autorstwa jest fakt, że artysta nigdy nie wykonuje szkicu po realizacji danego projektu. Proces graficzno-rysunkowy, przeprowadzony z najdokładniejszą analizą i pietyzmem jest najważniejszym elementem projektowym. Końcowy szkic koncepcji stanowi sama realizacja! Przeniesienie koncepcji na gigantyczną trójwymiarową skalę jest dla artysty dopełnieniem zapisu płaszczyznowego i ostatecznym rysunkiem. Podobnego zdania jest Renzo Piano, który uważa, iż makieta w postaci modelu stanowi jedynie fizyczne przekształcenie rysunku w trójwymiarową formę.[53] Należy się więc chwilę zastanowić nad tym, czy wszystkie kreacje rysunkowe można przeobrazić w tak śmiałe realizacje, którymi może poszczycić się Christo.

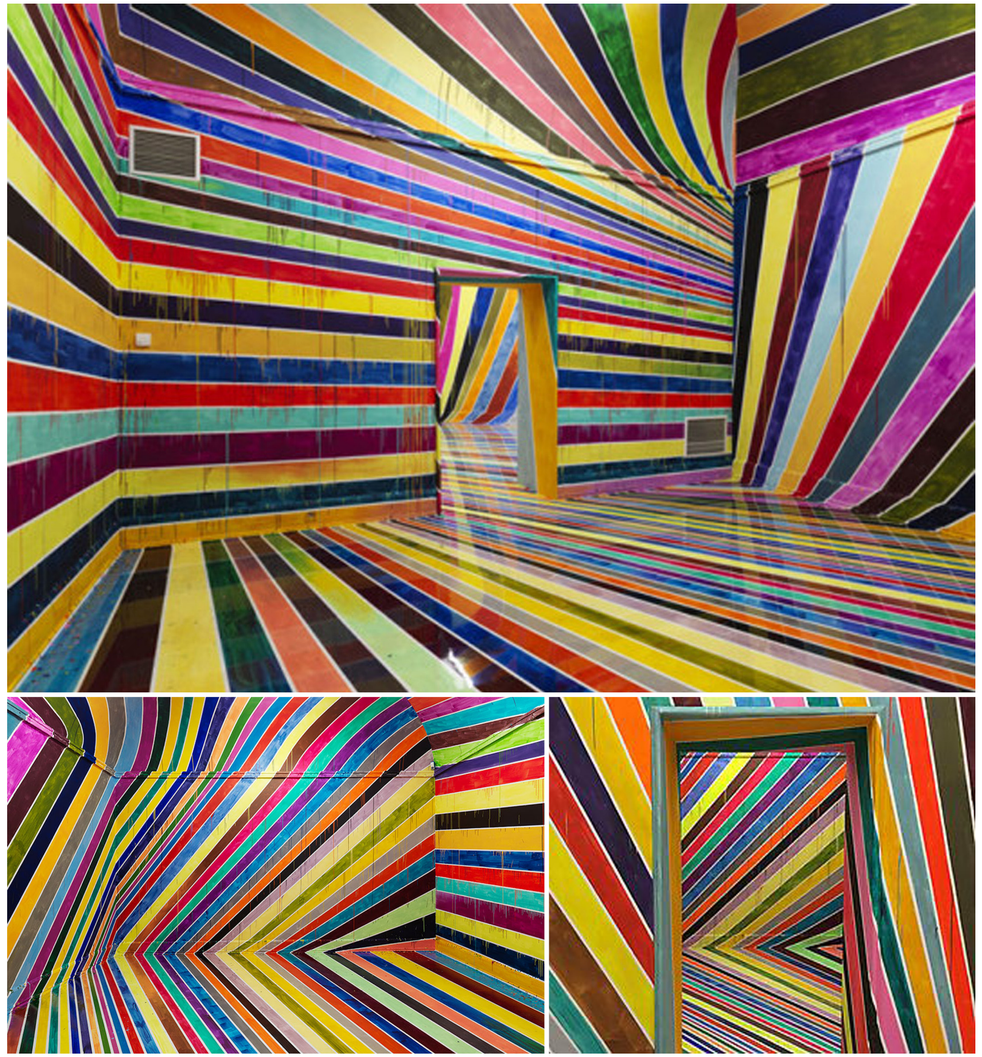
Mogłoby się wydawać niemożliwym aby uprzestrzennić rysunkowe kreacje znakomitego rysownika/ grafika/ wizjonera przestrzeni jakimi posługuje się Maurits Cornelis Escher, którego postać przywołam poniżej na kartach niniejszego rozdziału. A jednak takiego zadania podjęła się firma architektoniczna dRMM w ramach London Design Festival w 2013 roku. Ich rzeźba „Endless Stair” jest bezpośrednim nawiązaniem do kreowanych przez artystę rysunkowych przestrzeni niemożliwych. Przenikające się klatki schodowe są wertykalnie prowadzonym labiryntem stopni. Piętnaście układów pnie się ku górze, by za chwilę opadać w dół, na boki i skosami. W kontekście takiej interpretacji jednego z dzieł Eschera, pozwolę sobie ponownie zacytować słowa Arnheima:

„Sztuka (...) nie tylko wydobywa na jaw wielość postaci, ale też orzeka o ważności konkretnych wyglądów, wprowadzając przez to nowy wymiar różnorodności. Ponieważ zadaniem kształtów w sztuce nie jest przede wszystkim dawanie świadectwa o obiektywnej

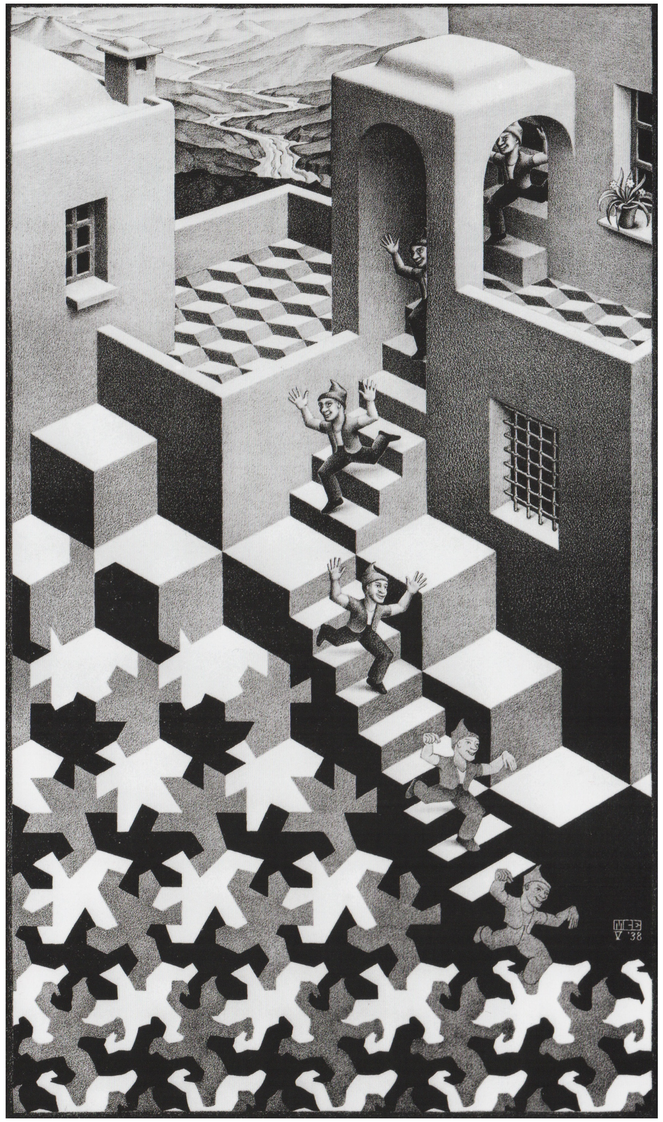
53. „Why Architects Draw” Edward Robbins, str. 126



72. M. C. Escher “Wodospad”, litografia 1961 / „The graphic work”



73. Markus Linnenbrink „Off the wall” instalacja w Kunsthalle Nuernberg 2014 / http://www.dezeen.com



74. M. C. Escher “Cycle”, litografia 1938
/ „The graphic work”

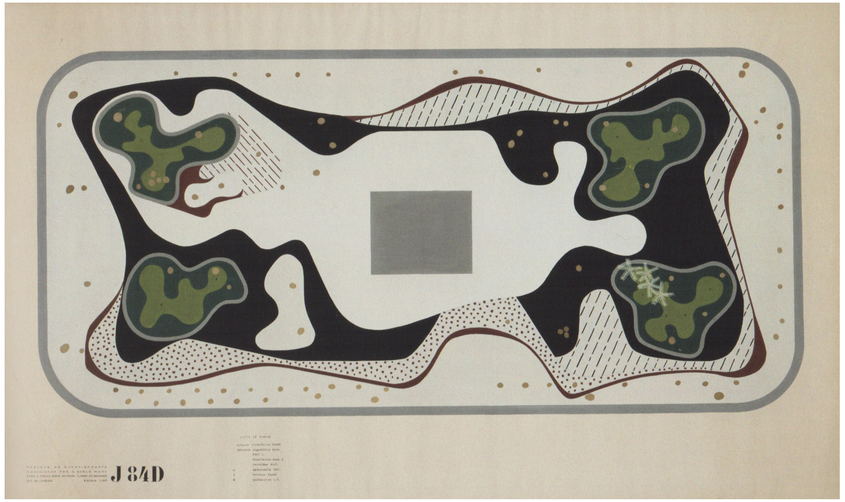
naturze rzeczy, które reprezentują, mogą one odzwierciedlać indywidualne interpretacje i inwencje.”[54]

Taką właśnie interpretacją i indywidualnym rozstrzygnięciem jednej z grafik artysty posłużyło się studio dRMM, prezentując tym samym wykonanie awykonalnego. W swoich kreacjach Escher przeprowadza głębokie studia nad geometrią kształtów analizując ich przeobrażenia. Inspiracją jego prac jest nie tylko architektura ale także formy antropomorficzne czy geometryczne kształty, które są czystym wytworem wyobraźni. Jego kreacje w łączeniu elementów zdają się nie mieć żadnych ograniczeń. Krajobrazy przemienia w ptaki, trójkątne formy w gady, miesza anioły z nietoperzami, wielokąty przeobraża w postać ludzką. Zapewne niejeden artysta mógłby tylko pozazdrościć takiej inwencji twórczej.

Dla samego Eschera jednak najważniejsze jest rzemiosło. Już we wstępie opracowania stara się nam przybliżyć grafikę jako czynnik wypełniający życie w sposób całkowity.[55] Jest bowiem zasadniczą różnicą posiadać talent, a wypracować go z wielką pieczołowitością i zrozumieniem materiału, nie wspominając o satysfakcji czerpanej z nauki i efektów końcowych. Zdecydowana większość twórców wie, że wypracowanie mistrzostwa swojej dziedziny wymaga absolutnego poświęcenia i wielu wyrzeczeń. Do osiągnięcia perfekcji nie wystarczy tzw. “talent”. Należy poświęcić wiele godzin aby nasza ręka chciała przełożyć w odpowiednim medium wizję artysyczną wykreowaną w głowie. Kiedy nastąpi ten moment, w którym odkryjemy, że rysunek i kolejne szkice nie służą już wypracowywaniu techniki, odczujemy niedosyt. To właśnie ten niedosyt będzie powodował o naszej chęci do poszukiwania nowych rozwiązań. W przypadku Eschera niedosyt pchnął go w zupełnie nowe rejony, które niekoniecznie miały się odnosić do samej grafiki. Jego mistrzowskie opanowanie narzędzia stało się medium w pracy nad pomysłami z wyobraźni. Wyraźnie podkreśla tu, że zrozumienie obrazów tworzonych mentalnie mogło się odbyć tylko i wyłącznie poprzez ich zapis płaszczyznowy. Nie był w stanie przekazać ich słowami i osobiście uważam, że powinniśmy być mu wdzięczni za podjęcie takiej właśnie decyzji. Należy w tym miejscu także podkreślić, że twórca ten był także doskonałym matematykiem, co odegrało ogromną rolę w jego kreacjach twórczych.

Artysta przyznaje jednak, że efekt końcowy nie jest identycznym, utworzonym przez niego wcześniej obrazem mentalnym. Dużo czasu zajmuje jemu klarowne wypracowanie koncepcji obrazu mentalnego i choć wydaje nam się, że dopracowany jest każdy jego szczegół, transfer na papier zawsze pozostanie odmienny. Z pomocą przychodzą znów słowa Arnheima: „Obrazy, które nie są zawieszone w powietrzu, lecz pozostawiają trwały ślad, wyraźniej niż gesty pokazują nam, czym mogą być obrazy myśli. (...) w reprezentacji obrazowej konkretny kształt danego wzoru myśli zależeć będzie od tego, czy reprezentacja ta rzutowana jest na płaszczyznę, czy na przestrzeń trójwymiarową, czy tworzy ją kontur, czy też duże plamy barwne i tak dalej, podczas gdy obrazów mentalnych nie ogranicza żadne z tych materialnych uwarunkowań.”[56] Z własnego doświadczenia wiem, że osiągnięcie perfekcyjnego obrazu w myślach będzie budowało fałszywe przekonanie o wizerunku już „widzianym”. Tak dokładnie wyobrażamy sobie konkretny obraz mentalny, że jest niemożliwym jego perfekcyjne przełożenie kiedy pracę przejmuje ręka, która jedynie może starać się przekazać istotę naszej myśli.

54. „Myślenie wzrokowe” Rudolf Arnheim, str. 352
55. „The graphic work” M. C. Escher
56. „Myślenie wzrokowe” Rudolf Arnheim, str. 141



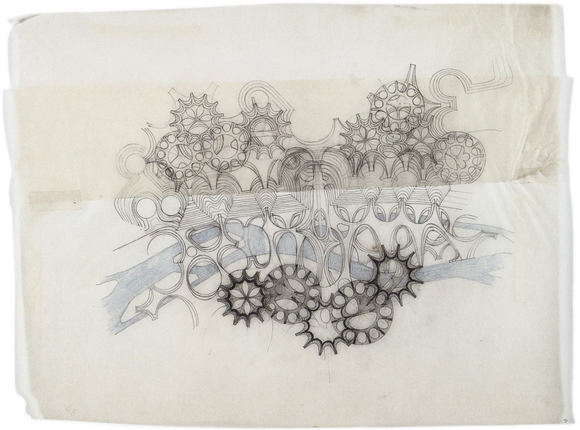
75

76

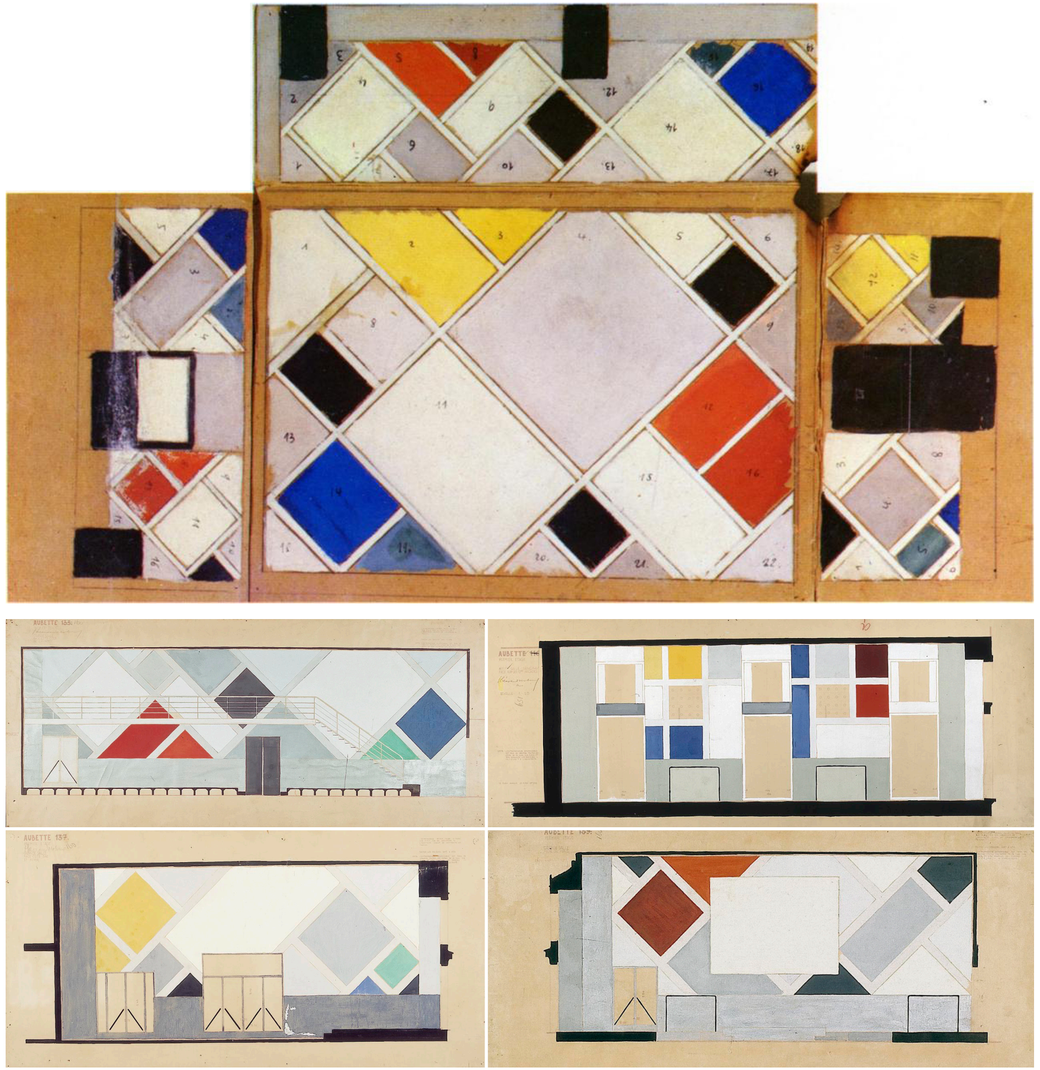
Zastanawiam się więc w jakim stopniu Escher nie był w stanie dopracować swoich grafik pod kątem obrazów mentalnych. Tworzone przez niego wizerunki architektoniczne, na pierwszy rzut oka wydają się być perfekcyjnie skonstruowane. I owszem – ich efekt wizualny i dopracowanie techniczne szczegółów stoją na najwyższym stopniu kunsztu rysowniczego. Architektura jest tak realistycznie przedstawiona, że nie pozostawia żadnych zarzutów. Dopiero po chwili zdajemy sobie sprawę, że jesteśmy oszukiwani. Escher w swoich grafikach stosuje wiele złudzeń optycznych, o których wspominałam w rozdziale trzecim niniejszej pracy. Litografia „Wodospad" otwiera przed nami zupełnie nowe spojrzenie na otaczającą nas rzeczywistość. Wykorzystane tutaj zabiegi trójkąta Penrose stanowią o architektonicznej niemożliwości wykonania dzieła. Ukazuje nam się zapętlony obieg cieku wodnego rozstrzygającego się na przestrzeni trzech pięter, który jednocześnie odbywa się w poziomie jednej płaszczyzny. Podobnie jest z nigdy niekończącą się klatką schodową. Perfekcyjnie wykreślone złudzenie optyczne jest wizualizacją syzyfowej pracy. Schodami przedstawionymi przez Eschera można wiecznie wchodzić lub schodzić.

Demiurg przestrzeni niemożliwych jakim jest M. C. Escher pozwala kreować w naszej wyobraźni nowe, odmienne wizje. Popycha nas do przekraczania granic między tym co realne a nierealne, ukazując jednocześnie jak cienka jest to granica. Jego działania, choć ujęte w formie grafik, znajdują wiele odniesień we współczesnym świecie kreowania rysunku, fotografii czy telewizji 3D. Jego prace, choć tworzące same w sobie niezwykłe wizje nowego ujęcia przestrzeni w sposób płaszczyznowy, doczekały się ostatecznie kolejnego przetworzenia w formie trójwymiarowej podczas gdy Christo za końcowy rysunek uważa zapakowane fizycznie w materiał różnego rodzaju formy lub fragmentu przestrzeni. Z pełnym przekonaniem więc poddaję dalszym rozważaniom tezę o możliwości inspirowania obiektów przestrzennych płaszczyznowym opisem rzeczywistości, przedstawiając w kolejnym rozdziale wybrane realizacje z pogranicza interdyscyplinarności sztuk.

Strona obok:
75. Roberto Burle Marx "Largo do Machado" plan placu w Rio de Janeiro, tusz i gwasz Brazylia 1948
/ "100 lat rysunku architektonicznego"
76. Claude Le Coeur "Zielone miasto dla 6000 mieszkańców", Francja ok. 1946, model malowany na drewnie
/ "100 lat rysunku architektonicznego"



77. Jean Renaudie, studium planu nowego miasta Le Vaudreull, Francja, ok. 1967
/ "100 lat rysunku architektonicznego"



78. Theo van Doesburg, rzuty “Aubette” Strasburg / http://thecharnelhouse.org

6. IDEE ZMATERIALIZOWANE

Chyba nie ma świecie osoby, która nie wiedziałaby kim był Steve Jobs. Charyzmatyczną postać, która rozwinęła markę Apple można uważać z jednej strony jako biznesmana, który znalazł się w odpowiednim miejscu i czasie, a z drugiej jako projektanta w bardzo szerokim tego słowa znaczeniu. Nie da się ukryć, że to jego dbałość o szczegóły i każdy najdrobniejszy detal stanowiły niewątpliwie o światowym sukcesie marki. Choć sam nie rysował i nie projektował bezpośrednio produktów, ze swoją wizją artystyczną był w stanie pokierować całym zespołem tak aby produkty odzwierciedlały najwyższy poziom kunsztu inżynierskiego ale również wizualnego. Zwykł mawiać, iż ludzie nie wiedzą czego chcą póki tego nie zobaczą.[57] Odnosi się to w dużej mierze do moich wcześniejszych spostrzeżeń o obrazach mentalnych ale także do subiektywnego poczucia estetyki. „Sztuka jest lekceważona, ponieważ opiera się na percepcji, a percepcję się bagatelizuje, gdyż panuje przekonanie, że nie zawiera ona myśli. W istocie nauczyciele i dyrektorzy szkół tak długo nie będą w stanie przyznać różnym rodzajom sztuki należnego im miejsca w formacji uczniów, jak długo nie rozumieją, że sztuka jest potężnym narzędziem wzmacniania zdolności postrzegania, bez której twórcze myślenie nie jest możliwe w żadnej dziedzinie.”[58] Zastanawiające jest w jakim stopniu jesteśmy więc w stanie wyrwać się z kostycznych reguł i nagiąć granice naszego indywidualnego postrzegania świata? Jak daleko jesteśmy w stanie posunąć się w naszych kreacjach jako artyści, projektanci, malarze, rzeźbiarze, designerzy otaczającej rzeczywistości? Często spotykam się ze stwierdzeniem, że artystom wolno wszytko. Przekonajmy się więc jak „wszystko” przekłada się na kilka dotychczasowych realizacji, które pragnę przedstawić na kolejnych kartach rozdziału.

6.1 Synteza sztuk w Placu Aubette.

Odwołując się do wielowiekowych doświadczeń dużej ilości twórców pragnę podkreślić, że również dla mnie architektura jest najpełniejszą, najbogatszą dziedziną sztuki, stanowiącą spójny wyraz interdyscyplinarności wielu dziedzin sztuki i nauki. Pobudza do wielokierunkowego myślenia, prowokując do poszukiwań nowych rozwiązań przestrzennych, a przede wszystkim dając możliwość ich fizycznej realizacji. Le Corbusier otwarcie głosił, iż architektura nie istnieje w oderwaniu od innych dziedzin sztuki. Taki przykład może stanowić projekt przebudowy Placu Kléber w Strasburgu[59] nazwanego „Aubette”. Pozostałości dużego kompleksu klasztornego z XIII wieku, który w większości zniknął z powierzchni w wieku XVI, zostały w 1764 roku oddane pod dyrektywę architekta Jacquesa Françoisa Blondela aby przywrócił im dawny kształt. Architekt zaczął od przywołania dawnej fasady, która dziś obejmuje niemal całą długość placu. Przez prawie 100 lat obiekt był wykorzystywany do celów wojskowych, aż do roku 1845 gdy powstała tam kawiarnia oraz “dołożona” w 1867 sala koncertowa, która służyła szkole muzycznej. Obiekt oficjalnie został przejęty przez miasto dwa lata później i częściowo został zaadaptowany na muzeum prezentujące obrazy wielkich mistrzów. Niestety rok później całość została doszczętnie spalona przez Niemców, a z pożaru uratowała się jedynie fasada Blondela.

57. „Steve Jobs” Walter Isaacson
58. „Myślenie wzrokowe” Rudolf Arnheim, str. 11
59. http://en.wikipedia.org/wiki/Place_Kléber, data wejścia: 4.01.2015

79. Theo van Doesburg, wnętrza “Aubette” Strasburg / http://thecharnelhouse.org

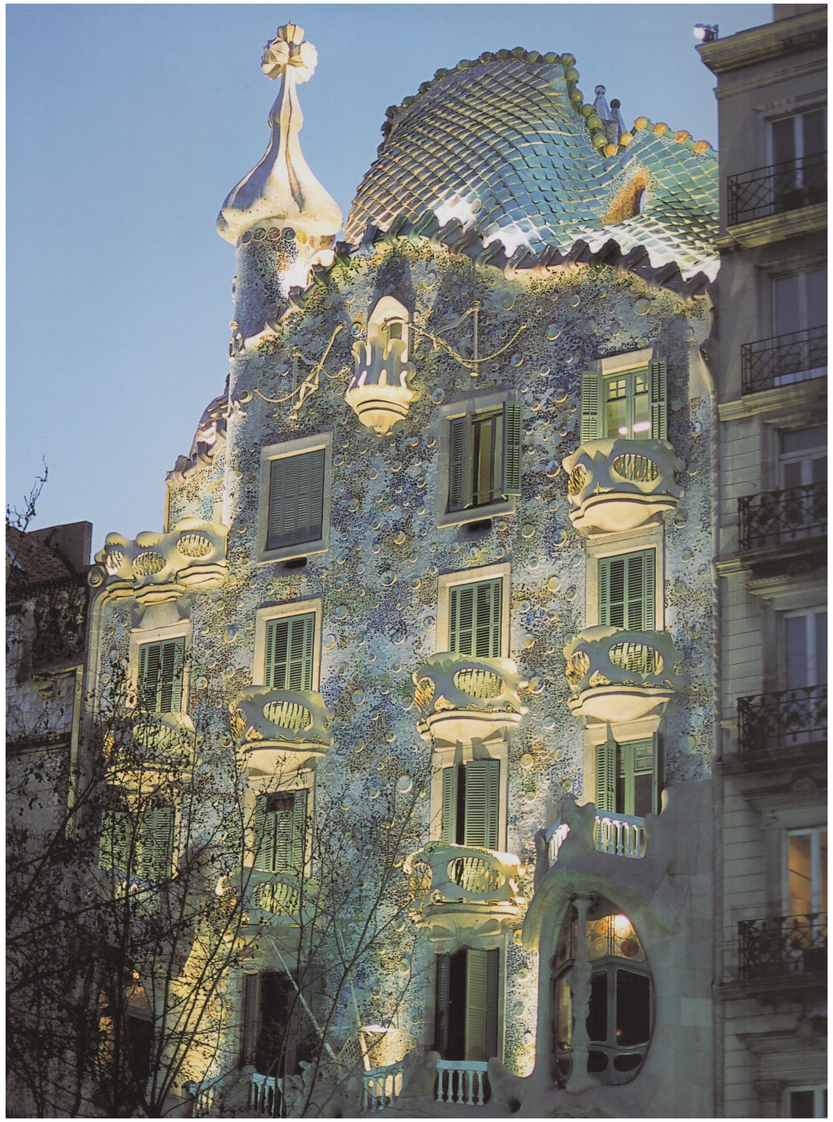
W 1911 Plac Klébera poddano gruntownej renowacji, w której miało wziąć udział aż 46 architektów. Pierwsze projekty artystów-dekoratorów, prezentujące różne style w sztuce a także wariacje na ich temat, nie zostały wykonane. Jeden z głównych deweloperów inwestycji Paul Horn podjął ważną decyzję o scaleniu wielu małych pomieszczeń w kilka większych sal, tworząc tym samym grunt pod działania artysty/ malarza/ projektanta, który nie mógł się oprzeć odrzuceniu propozycji zaprojektowania tych wnętrz - czyli Teo van Doesburg. Przystąpił do projektu w 1926 i dostał całkowicie wolną rękę na realizację swojej wizji artystycznej. Współczesnej wizji, która miała obejmować nie tylko architektoniczne uporządkowanie wnętrza, ale także estetyczne.

“The first task was the design of new floor plans in accordance with the location and purpose of the various halls. These designs were approved by the city as well as by the developers without important changes. Here I operated in the most functional manner, but how could one possibly define a priori the whole life and activities in such a building before learning how they actually develop. The floor plans undeniably bore the mark of metropolitan activities, while I avoided defining function and purpose too strictly.”[60]
(“Pierwszym zadaniem było zaprojektowanie nowych planów pięter zgodnie z ich lokalizacją i przeznaczeniem. Te projekty były zatwierdzone przez miasto, jak i deweloperów bez istotnych zmian. Operowałem tutaj w możliwie funkcjonalny sposób, jak jednak można zadecydować o priorytecie całego życia w takim budynku bez wiedzy w jaki sposób ma się rozwijać. Plany pięter niezaprzeczalnie nosiły znamię działalności metropolitalnych, kiedy ja unikałem zbyt surowego definiowania funkcji i przeznaczenia.”)

Van Doesburg postawił więc sobie za główne zadanie stworzenie galerii, która będzie łączyła przestrzenie i pozwoli publiczności wejść i wyjść, bez konieczności przebywania zbyt długo w jednym miejscu. Takim pomieszczeniem stała się istniejąca arkada, która separowała prawe skrzydło od lewego, łącząc wejście główne z ulicą. Arkada jednocześnie kierowała do pomieszczeń na parterze: kawiarni, restauracji, „Five O’clock” z dekoracjami Täuber-Arp, piekarni, baru oraz wind i głównej klatki schodowej. Aby ułatwić komunikację odwiedzającym artysta stworzył diagram, w której każdemu pomieszczeniu odpowiadała liczba kształtów i kolorów, umieszczonych także nad wejściem do poszczególnych sal. Projektant zadbał także o zróżnicowane użycie materiałów zgodnych z nowoczesnymi wymogami, w tym twardego kauczuku, który zastosował na balustrady schodowe i uchwyty drzwiowe. Starał się unikać drewna, wykonując np. drzwi z metalu i tafli szkła bez podziałów, wyciągając je jednocześnie do samego sufitu (okna też) aby uzyskać maksymalne doświetlenie, przejrzystość i porządek. Jednocześnie pozwoliło to na wyeliminowanie „denerwujących” fragmentów, które pozostają zazwyczaj nad drzwiami i oknami, jednoznacznie świadcząc tym samym o założeniach grupy de Stijl.

Van Doesburg poświęcił rzeczywiście dużo uwagi roli światła wpadającego do pomieszczeń, studiując skrupulatnie każde z nich osobno. Odnosi sie to także do zastosowania światła sztucznego, poprzez wprowadzenie różnego jego połączeń i konfiguracji. Indywidualnie zostały także dobrane zestawy umeblowania, wedle standaryzacji rozmiaru i kształtu, które pozbawione artystycznych kreacji wyszły również spod ręki van Doesburga. Zastosował najbardziej elementarne formy wynikające z logicznej konstrukcji, unikając przy tym przysadzistości. W swoim opracowaniu nie ominął także kompozycji ścian i sufitów. W dużej sali bankietowej oraz kinowej, służącej także za salę taneczną, zastosował geometryczne reliefy. Zabieg ten wprowadził świadomie z dwóch powodów. Po pierwsze aby osiągnąć bardziej restrykcyjną definicję płaszczyzn i przeciwdziałać interakcji kolorów, a po drugie w celu uniknięcia przypadkowego łączenia lub wymiany płaszczyzn.

60. http://thecharnelhouse.org/2014/05/19/the-transformation-of-the-aubette-in-strasbourg-1926-1928/, data wejścia: 4.01.2015



Strona obok:
80. Antonio Gaudi, fasada “Casa Battló”
/ „Gaudí. Dzieła wszystkie”

Dlatego oddziela je od siebie szeroki biały pas grubości 5cm. Kompozycja ta wraz ze światłem w sali bankietowej była działaniem funkcjonalnym. Takie sprzęty jak stoły i krzesła były wstawiane do sali tylko w przypadku bankietu, podczas gdy stałe elementy stanowiły układ koloru i światła. Można powiedzieć, że element światła stał się „zawartością” czy też “wyposażeniem” sali, w związku z czym, w celu uniknięcia wrażenia niepokoju, projektant przyjął sztywną jednostkę 120 cm w projekcie aranżacji planów kolorystycznych.

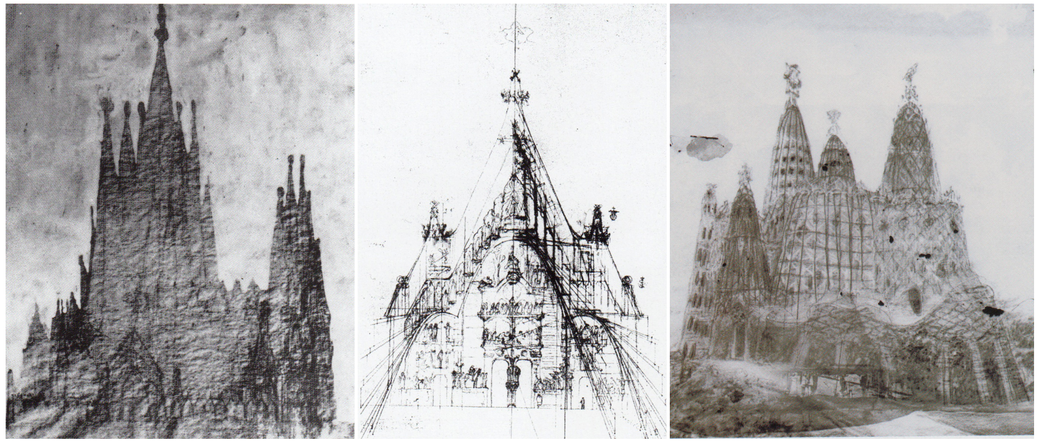
W swoim komentarzu do tych działań van Doesburg opowiada też o problemie, z którym zmierzył się projektując te pomieszczenia. Sala kinowa, uważana jako ta ukazująca najlepszy, najpełniejszy rezultat projektu, stanowiła największe wyzwanie. Artysta nie miał bowiem do dyspozycji żadnej ściany dla pożądanej ekspozycji i animacji przestrzeni kolorem. Wszystkie ściany były zakłócone elementami okien, drzwi, wejść do biura czy wreszcie kabiną projekcyjną. Nie zapominajmy oczywiście o koniecznym ustawieniu ekranu dla projekcji na ścianie, w której dodatkowo znajdowało się wyjście ewakuacyjne. Takie architektonicznie uwarunkowanie sali o silnych akcentach prostopadłych, stworzyło podatny grunt pod autorski zamysł autonomicznego układu po przekątnej, w którym kolor ma za zadanie udźwignąć naprężenie zastosowanych w kompozycji elementów. Dodatkowym atutem w tym przedsięwzięciu nagle stała się galeria, która zajmując całą prawą ścianę, zaistniała jako jeden z elementów kompozycji.

W tym miejscu kolejny raz pozwolę więc sobie przywołać słowa Le Corbusiera: „Z czego powstają emocje? Z relacji między jasno zarysowanymi elementami (...). Ze zgodności z otoczeniem. Z systemu plastycznego, którego efekty znać w każdej części kompozycji. Z jednolitej idei, która przejawia się zarówno w jedności materiału, jak i modelacji fasady.”[61] Co prawda projekt vad Doesburga nie obejmował tylko samej fasady ale jego zakres dotyczył szeroko rozumianego zagospodarowania wnętrza. Podjął ryzyko nie tylko samego założenia logicznego rozdysponowania pomieszczeń, lecz uwzględniał także całość kompozycji reliefowo-kolorystycznej, włączając w projekt również innych artystów. Współudział Hansa Arpa oraz Sophie Täuber-Arp stanowił o stworzeniu spójnego dzieła, które zostało okrzyknięte Kaplicą Sykstyńską Sztuki Abstrakcyjnej. Należy tylko dodać, że po jej zniszczeniu wnętrz w latach trzydziestych ubiegłego wieku, w roku 2006 zostały one pieczołowicie odtworzone i ponownie otwarte dla publiki.

6.2 Kreacje artystyczne w przestrzeniach projektu Gaudíego i Hundertwassera.

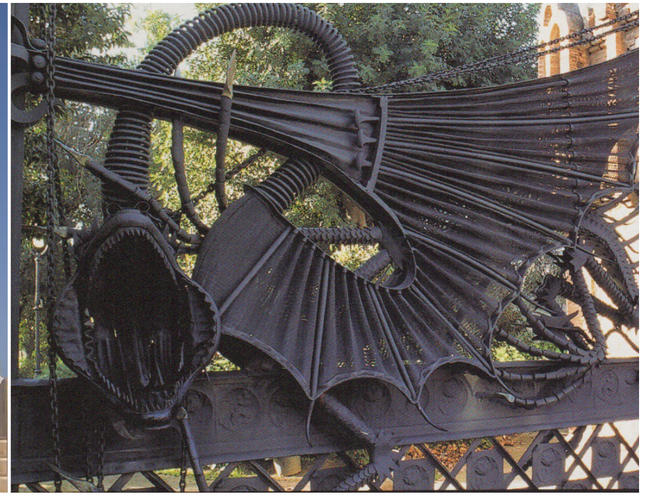
James Wines analizując trendy budownictwa oraz użycie materiałów odnosi się do słów Lewisa Mumforda, który w książce „Culture of Cities” głośno protestuje przeciw modernizmowi: „standardowe materiały, wzory, plany i elewacje – oto elementy architektury ery maszyn. Uciekając przed nią, stworzyliśmy nasze pozornie tętniące życiem przedmieścia, akceptując ją stworzyliśmy całe akry nieopisanej monotonii...”[62] Pomimo, iż styl kolejnego prezentowanego przeze mnie artysty po części czerpie z modernistycznych upodobań, z pewnością nie możemy przwołać tej wypowiedzi odwiedzając Barcelonę – rodzinne miasto projektanta wykraczającego poza wszelkie normy i style. Barcelona nieodzownie łączy się z postacią Antonia Gaudíego, którego projekty spotyka się niemal na każdym kroku wędrówki po tym mieście.

61. „W stronę architektury” le Corbusier; Fundacja Centrum Architektury, Warszawa, 2012, ISBN 978-83-934574-9-6, str. 231
62. „Zielona architektura” James Wines, str. 25



81. Antonio Gaudi, szkice do projektu Sagrada Familia / „Gaudí. Dzieła wszystkie”

82. Antonio Gaudi, kominy na Casa Milà
/ © fotografia autorska, 2007



83. Antonio Gaudi, brama żelazna
/ „Gaudí. Dzieła wszystkie”

Architekt w swoich pierwszych budowlach czerpał ze stylu neogotyckiego lecz w dalszych realizacjach zmierzał w stronę coraz wyraźniej zaakcentowanego eksperymentu. Wkradają się motywy secesyjne oraz coraz bardziej wyraziste elementy biomorficzne. Styl wkraczał odważnie w formy rzeźbiarskie stanowiąc w jego budowlach plastyczną kreację całej przestrzeni. Nie da się ukryć, że proponowane przez niego rozwiązania dotykają bardzo cienkiej granicy – mogą wzbudzać zachwyt lub potępienie. Jego architektura zawsze wywoływała sprzeczne emocje, “zdobywając” wielu krytyków. Stanowi to jednak o niepodważalnym fakcie, że nie sposób przejść obok niej obojętnie. Daniel Giralt-Miracle powiedział: „jego prace są przykładem logiki formy i sztuki najwyższej próby.”[63] Osobiście przychylam się do tego stwierdzenia ponieważ architektura jaką pozostawił nam Gaudi jest bardzo subiektywnym wytworem syntezy sztuk, która to idea jest mi tak bliska i znacząca.

Należy jednak pamiętać, przywołując słowa Krystyny Januszkiewicz, że: „Od wieków architekt był postrzegany nie tylko jako mistrz efektów przestrzennych, ale także jako budowniczy znający techniki budowlane, rozwiązujący problemy konstrukcyjne i materiałowe. Powstało nawet przekonanie, że jeżeli czegoś nie można narysować, to także nie będzie można tego ani zbudować, ani wykonać i *vice versa*. Technika i technologia, nie tylko w budownictwie, zostały dostosowane do pracy na podstawie rysunków ortogonalnych. Ten dwustronny związek między reprezentacją a środkami produkcji trwa do dziś.“[64] Ale jeżeli tak to zapewne niezwykła swoboda rozwiązywania problemów architektonicznych w połączeniu z niebywałą wyobraźnią projektanta, wypowiadaną w każdym najmniejszym detalu, stanowi o wciąż wzrastającym uznaniu dla wyczynów Gaudíego. Nie przerażały go techniczne czy artystyczne ograniczenia – nie stosował się do nich, brnąc w wyznaczonym przez siebie kierunku. Jego znajomość stylów oraz metod budowlanych pozwalała mu na realizację najbardziej śmiałych rozwiązań, stanowiąc także o bardzo indywidualnym charakterze budowli. Jego eklektyczny styl reprezentował dynamizm i twórczą pasję artysty, który przełamywał wszelkie granice i konwencje artystyczne. Stosując nowatorskie materiały w połączeniu z badaniami nad konstrukcją opartą na krzywych łańcuchowych, na nowo określił istotę architektury. W syntezie sztuk autorstwa Gaudíego uczestniczyły nie tylko rzeźbiarskie motywy biomorficzne ale także kataloński styl mozaiki, który stosował zarówno we wnętrzach budynku, jak i na zwenątrz. Niezwykle plastyczne kreacje prezentują nam fasady i elementy wykończenia domów takich jak Casa Batlló czy Casa Milà, których dachy zamieniają się w mozaikowe szaleństwo zaistniałych form kominów. Zwiedzając oba obiekty byłam pod ogromnym wrażeniem także innych zaprojektowanych detali, które mogłam odnaleźć w postaci mebli, drzwi i okien, faktury ścian, kolorystyce, lampach czy klatkach schodowych. Żaden z elementów nie umknął uwadze artysty i znajduje to potwierdzenie w wielu jego realizacjach. Niesamowite połączenie form i kolorów odnajdziemy także w Parku Güell. Bardzo wysublimowany autorski kunszt konstrukcyjny wraz z bogatą dekoracją rzeźbiarską podziwiamy w nadal trwającej budowie Kościoła Świętej Rodziny. Podkreślić należy, iż Gaudí jest autorem także mniejszych rozwiązań typu bramy wjazdowe, płoty i mury, w których jednakowo przejawia swój indywidualny styl.

Jako swoistego kontynuatora idei architektonicznych Antonio Gaudíego uważa się wiedeńskiego twórcę Friedrensreich Hundertwassera. Jednakowoż w swoich kreacjach unika on symetrii, regularności oraz prostolinijności. Za element najbardziej “typowy”

63. „Gaudí. Dzieła wszystkie” Paco Asensio
64. „Archivolta” 1(57)/2013 pod redakcją Krystyny Januszkiewic, str. 38

84

85

86

Strona obok:
F. Hundertwasser:
84. Museum Hundertwassera w Wiedniu
https://www.pinterest.com/austriatravel
85. “Spalarnia śmieci” Spittelau
/ http://www.travelin.pl
86. Dom artysty, Wiedeń
/ © Olimpio Fantuz/SIME

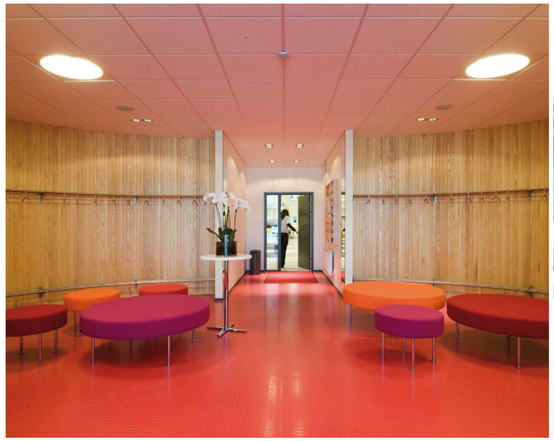
w jego projektach możemy uznać okna, które posiadają wiele kształtów i rozmiarów, a do tego są ubrane w kolor. Charakterystyczne w jego działaniach jest świadome wprowadzenie zieleni do architektury, którą stanowią np. drzewa na dachu czy we wnękach ścian. James Wines zwraca uwagę, iz stosowanie symboliki związanej z naturą jest zabiegiem włączającym ją nie tylko w kontest przyrody, ale także w kontekst kulturowy.[65] Przyglądając sie realizacjom Hundertwassera ponownie nie możemy oprzeć się wrażeniu o wyjątkowości proponowanych przestrzeni i ich kolorystyki. Na myśl przychodzą przywołane już wcześniej przeze mnie słowa o trójwymiarowym rysunku w dużej skali, z tą różnicą, że te transformacje uwikłane są w badziej malarski sposób. Te kolorystyczne kreacje odnajdujemy nie tylko w formie nałożonej farby. Podobnie jak Gaudí wprowadzał do budowli mozaiki, nie unikając także koloru w zaprojektowanych oryginalnych kolumnach czy złocistych wieżyczkach.

Austriak najpełniej wyrażał swoją twórczość właśnie w architekturze ale był także malarzem, grafikiem i rzeźbiarzem – co niewątpliwie świadczy znów o podwalinie w postaci stosowanej syntezy sztuk. Ponoć kiedy mieszkał we Francji, zawsze miał przy sobie farby, aby w każdym miejscu móc zanotować otaczającą go rzeczywistość.[66] W przypadku obu wyżej wymienionych artystów możemy sobie zadawać pytanie także o istotę koloru w architekturze. Bardzo szeroko o kolorze i jego znaczeniu w przestrzeni traktuje w swojej rozprawie John Gage. Dlatego pozwolę sobie w tym miejscu przywołać fragment, który co prawda nie dotyczy rozważań dotyczących bezpośrednio samej architektury ale może stanowić o jej odrealnieniu z formy.

„Z wiekiem Turner zwracał większą uwagę na (...) subiektywne efekty koloru. W 1845 roku grupę osób, które przyszły odwiedzić jego prywatną galerię (chcąc zapewnić własnym obrazom najlepsze oświetlenie i kolorowe tła, artysta sam ją zaprojektował i zbudował), poproszono o odczekanie przez jakiś czas w zupełnie ciemnym przedsionku, zanim pozwolono im obejrzeć obrazy, ponieważ *jasne światło zewnętrzne uniemożliwiłoby ich oczom właściwy odbiór obrazów, a po to, by je w najkorzystniejszym świetle zobaczyć, trzeba czas jakiś odczekać w ciemności.*
Wracamy tu (...) do świata późnego Moneta, bo to właśnie Monet tuż przed śmiercią wyraził żal, że nie urodził się niewidomy i nie odzyskał nagle wzroku, bo wtedy zobaczyłby świat na nowo wyłącznie jako układ plam koloru, bez jakichkolwiek odniesień do przedmiotów.”[67]

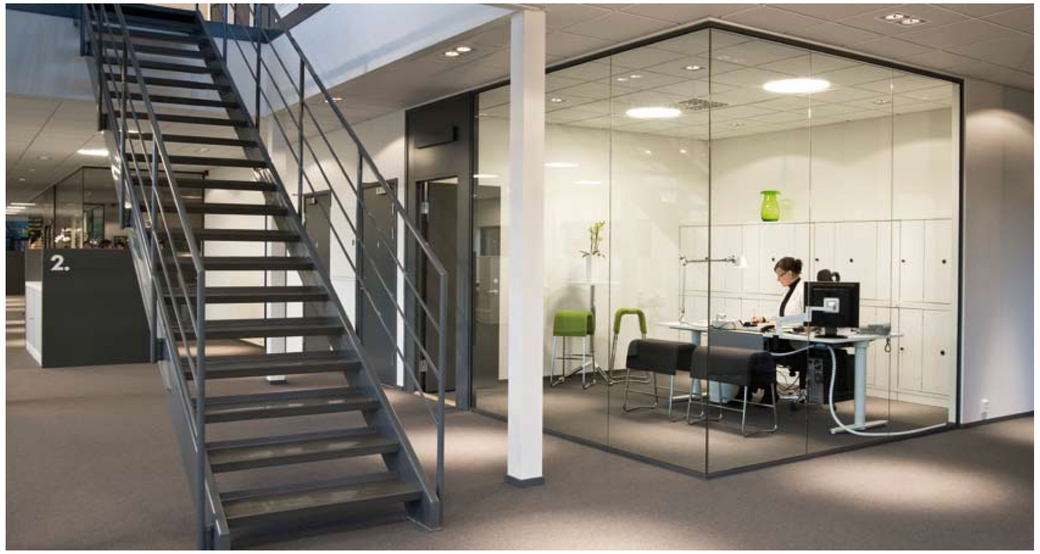
W przywołanym wyżej fragmencie można dostrzec pewne fundamentalne założenia. Po pierwsze – malarza, który buduje otoczkę przestrzenną dla najpełniejszego odbioru swoich dzieł (co niewątpliwie świadczy także o istotnej roli przenikania się malarstwa z architekturą). Po drugie – malarza, który kolor traktuje jako najwyższą istotę w budowaniu otoczenia. Opisane przeze mnie postawy z pogranicza syntezy sztuk prezentowane przez Gaudíego i Hundertwassera najpełniej wyraziły swoje działania w architekturze, traktując ją niczym przestrzenną, ubraną w kolor formę. Malarskość tych budowli możemy podziwiać nie tylko w bezpośrednim odbiorze ale nawet na ich fotografiach lub obrazach, będąc jednocześnie świadomym podwalin ich struktur. Ale w tych przypadkach istotnym jest także przypomnienie, że obaj projektanci swoje wizje przedstawiali w formie płaszczyznowego opisu rzeczywistości. Nawiązując w tym miejscu z kolei do kreacji światłocienia Turnera czy efemeryczności architektury

65. „Zielona architektura” James Wines, str. 67
66. http://pl.wikipedia.org/wiki/Friedensreich_Hundertwasser, data wejścia: 11.01.2015
67. „Kolor i znaczenie” John Gage, str. 168



87. Siedziba firmy Materia, wejście główne dla pracowników / © Materia

88. Siedziba firmy Materia, miejsce spotkań na I piętrze / © Materia



89. Siedziba firmy Materia, pomieszczenie biurowe / © Materia

i krajobrazów Moneta, nie sposób oprzeć się pokusie w zadaniu pytania – co jeśli swoje malarstwo również pragnęliby przełożyć na formy przestrzenne? Czy Monet byłby w stanie zrealizować swoją wizję układu plam kolorystycznych bez nadawania im formy i funkcji? Wizja godna przemyślenia i w dużej mierze nawiązująca do wcześniejszych rozważań nad subiektywnym odbiorem otaczającej nas rzeczywistości. Myślę, że każdy z nas podejdzie do tego tematu indywidualnie. Dlatego pozwolę sobie odwołać się do słów innego malarza, który zauważył, że łyżka położona obok filiżanki będzie pełniła zupełnie inną funkcję jeśli położymy ją obok buta (Georges Braque).[68] Takie spostrzeganie funkcji będzie towarzyszyło radykalnej zmianie naszego postrzegania zarówno form przestrzennych, jak i ich koloru, skali czy zastosowania. Sam Gaudí powiadał:

„Nie trzeba silić się na oryginalność, ponieważ styl spontanicznie wypływa z nas samych."[69]

O swoich własnych kreacjach związanych z niniejszą pracą badawczo-naukową będę opowiadała w kolejnym rozdziale. Zanim jednak przedstawię swój projekt, w poniższych podpunktach pragnę zaprezentować jeszcze kilka, bardziej już współczesnych naszym czasom realizacji, będących przejawem spójnego myślenia, wynikającego z syntezy sztuk w architekturze.

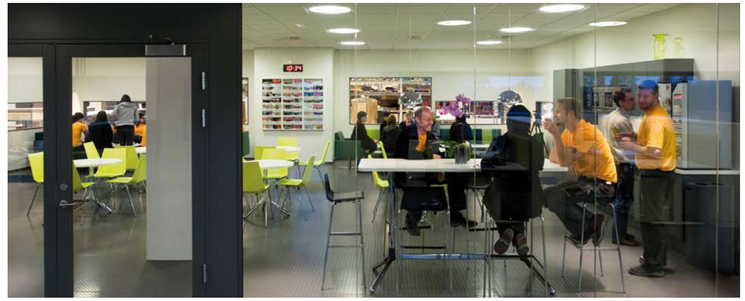
6.3 Kolor i jego miejsce w przestrzeni użytkowej

W poprzednich rozdziałach poruszałam możliwość inspiracji płaszczyznowym opisem rzeczywistości projektów przestrzennych. Dotyczy to również podpunktu, w którym odniosłam się także do koloru jako istotnego elementu kreującego wygląd architektury, zarówno na zewnątrz, jak i jego zastosowanie wewnątrz obiektu. Z doświadczeń związanych z zakresem psychofizjologii widzenia wiemy, jak barwy wpływają na nasze samopoczucie. Kreacje takich osobistości jak Gaudí i Hundertwasser, nie pozostawiają wątpliwości o słusznym wykorzystaniu koloru. Były to jednak subiektywnie wizje przestrzeni ujmujące architekturę w spójny organizm łączący wiele dziedzin sztuki w artystyczną wizję. W przykładach współczesnej architektury, choć już rzadziej możemy spotkać tak indywidualny charakter prezentowanych wizji, odnajdziemy wiele, mimo wszystko spójnych przykładów z pogranicza syntezy sztuk. Są one jednak opisane i wyrażone zupełnie odmiennymi wizjami i kreacjami wywodzącymi się z różnych postaw projektantów. Zanim jednak przejdę do zaprezentowania kilku takich przykładów pozwolę sobie ponownie przywołać słowa Krystyny Januszkiewicz:

„Unikatowość (...) jest teraz tak ekonomiczna i łatwa do osiągnięcia jak powtarzalność. Stawia wyzwania modernistycznemu pojmowania masowej produkcji i standaryzacji. (...) w modernistycznej estetyce dom mieszkalny był rozpatrywany jako przedmiot produkcji (np. „maszyna do mieszkania"). Masowa produkcja domów, choć mogła dostarczać najlepsze projekty na szeroki rynek, to nie zaspokajały one elit. Produkcja przemysłowa nie musi już dłużej oznaczać masowej produkcji standardowych powtarzalnych wyrobów. Cyfrowe technologie i metody masowej modyfikacji i wytwarzania na zamówienie dają przyzwolenie architekturze na indywidualizm przez kreację nowych niepowtarzalnych form."[70]

68. „Myślenie wzrokowe" Rudolf Arnheim, str. 282
69. „Gaudí. Dzieła wszystkie" Paco Asensio, str. 119
70. „Archivolta" 1(57)/2013 pod redakcją Krystyny Januszkiewicz, str. 45

1



2

3

90. Siedziba firmy Materia: 1. sala konferencyjna, 2. stołówka, 3. stanowiska pracy na parterze / © Materia

Choć może sama bryła zewnętrzna obiektu nie należy do tych najbardziej wyszukanych, zdecydowanie mianem *indywidualizmu* można okrzyknąć wnętrze firmy Materia – w Polsce rozpoznawalnej pod nazwą Kinarps. Odwiedzając nową siedzibę organizacji w Tranås w Szwecji w 2009 roku byłam przede wszystkim zainteresowana projektami mebli oraz ich produkcją. Nie spodziewałam się jak bardzo właśnie stylistyka projektów, wraz z ich linią produkcyjną oraz całym zestawem funkcjonalnym pomieszczeń, są ze sobą połączone. Ich jasno określona idea jest wyrażona w każdym z 7500 metrów kwadratowych budynku. Marka firmy jest wyrażana spójnie w każdym najmniejszym ze szczegółów – od wejścia do zakładu po odzież pracowników. Już nad wejściem głównym gości informuje wielki napis o tym, co dzieje się za drzwiami. „ideas MATERIAlized" – czyli w tym miejscu materializują się idee.

Historia firmy sięga roku 1970, kiedy projektanci Lars i Kersti podróżowali po kraju szukając zleceń w ramach designu dla różnych firm meblarskich i oświetleniowych. Jako konsultanci przez kilka lat odwiedzili wiele miejsc z różnorodną kulturą korporacyjną. Przez ten czas bardzo wiele się nauczyli lecz wciąż odczuwali pewien niedosyt, którego wtedy nie byli w stanie określić. Dopiero w 1980 roku po wizycie w firmie Duro znaleźli odpowiedź na nurtujące ich pytanie. Całość obiektu była spójnie zaprojektowana. Tam gdzie w większości pojawiało się oddzielenie biur od hali produkcyjnej i innych części strukturalnych firmy – tu pojawiło się scalenie. Dziś nazywamy to zjawisko *design management*.

Zarządzanie designem stanowi czyste powiązanie pomiędzy wizją a strategią jej realizacji. Jest to korporacyjna filozofia, która celowo wpływa wizualnie i strategicznie na decyzje projektowe. W Materii wpływ takiej strategii przekłada się na komunikację pomiędzy wszystkimi zespołami pracującymi w firmie, jak i na same relacje między pracownikami. Obiekty, wyposażenie wnętrz oraz cały projekt architektoniczny jest tu symbolicznym podkreśleniem zarządzonej wizji i jej wartości. Przejrzystość i otwartość to słowa kluczowe, które odzwierciedlają zarówno strukturę i komunikację stref pracy, odpoczynku i spotkań członków zakładowej społeczności. Oznacza to oczywiście wszechobecność szkła w różnych postaciach. Najlepiej prezentuje te założenia stołówka z częścią kuchenną, która została rozplanowana na styku obszarów biurowych i produkcyjnych, a która skupia pracowników podczas przerw. Od części komunikacyjnej jest całkowicie przeszklona jednolitymi taflami, podczas gdy na halę produkcyjną można zajrzeć przez poziome otwory okienne. W taki sposób jest także rozwiązana większość biur, a "wycinki" okienne możemy znaleźć prawie na każdej ścianie wewnątrz struktury budynku. Niewątpliwie stanowi to o otwartej i przejrzystej komunikacji między pracownikami ale także i z zarządem, który stawia swoje zapotrzebowanie przestrzeni na równi z innymi.

Wyśmienity projekt wnętrza podkreśla także bardzo ważną rolę kultury i fizycznego środowiska pracy, który niewątpliwie wpływa na wydajność i efektywność pracowników. Jasne, przejrzyste wnętrza o dużej dozie optymizmu, stymulują nie tylko wyobraźnię, ale także zachęcają do osobistego rozwoju i ośmielają w kontaktach między pracownikami. Wiadomo przecież, że ergonomiczne wnętrze, z odpowiednio dobranym oświetleniem i atrakcyjnym otoczeniem będzie wpływało na dobre samopoczucie pracowników, podnosząc tym samym jakość wykonywanej przez nich pracy. Podwyższony standard wyposażenia wnętrza będzie stymulował wszystkie działania indywidualne i zbiorowe,

1

2

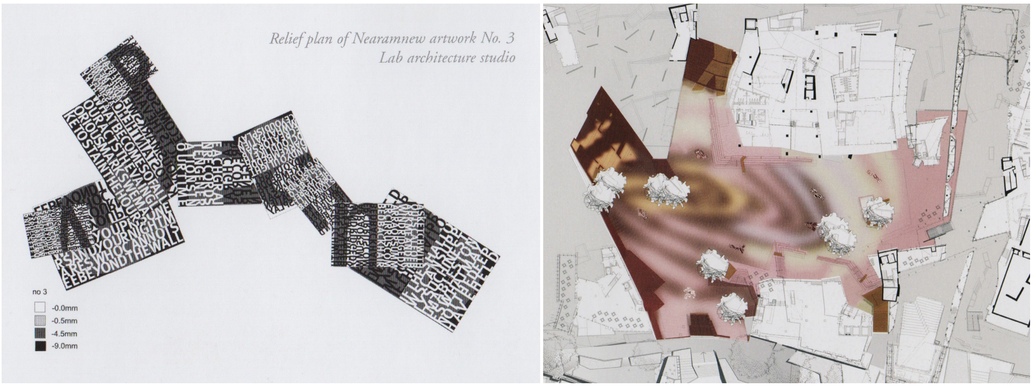
91. Siedziba firmy Materia: 1. stanowiska pracy na parterze, 2. hol główny / © Materia

a w efekcie będzie się przekładał na projektowany produkt. Jednocześnie starannie przemyślane wnętrze nie pozostaje obojętnym dla osób je użytkujących. Pracownicy nieomal automatycznie starają się utrzymać istniejący podwyższony standard, dbając o otaczające ich przedmioty i pomieszczenia.

Spójrzmy więc na poszczególne detale zastosowanego w Materii projektu, które prezentują syntezę z pogranicza malarstwa i architektury. Opis pomieszczeń, który został zaprezentowany poniżej, jest ukazany według kolejności drogi, którą przemierzają pracownicy firmy, a którą również i ja miałam okazję poznać i doświadczyć. Zaczynamy więc od wejścia głównego, które otwiera się dla wchodzących mocnym akcentem kolorystycznym. Okrągła sala, niczym *foyer* teatru, została pokryta intensywnym odcieniem czerwieni – antypoślizgowa podłoga oraz szafki osobiste i ławki otoczono drewnianymi panelami ściennymi. Całość pomieszczenia oraz szatnie zostały także wyposażone w przyjazne oświetlenie. Co nas zaskakuje to wprowadzenie do pomieszczenia zieleni, a także nawet odtworzony śpiew ptaków, który wita pracowników przed każdym dniem roboczym. Założycielka Materii i w dużej mierze odpowiedzialna za całokształt designerski Kersti Sandin mówi tak: „The staff entrance is the most important one in the whole building. The idea is to be met by warmth. If there are to be flowers anywhere, then here!”[71] Także pozostała część budynku jest wyraźnym zaakcentowaniem dbałości o zapewnienie najwyższego komfortu i jakości pracy. W hali produkcyjnej każde stanowisko jest zwrócone w stronę okna z widokiem na otoczenie lub do wewnątrz budynku, gdzie szczeliny okienne w ścianach dają możliwość kontaktu wzrokowego między pracownikami. Każde stanowisko ma także zapewnioną możliwość automatycznej standaryzacji wysokości i jest ergonomicznie wyposażone we wszystkie niezbędne narzędzia. Wszystkie elementy składają się na podstawowe kryteria skutecznie funkcjonującego miejsca pracy, w którym równie istotną rolę odgrywają rozwiązania kolorystyczne.

Część biurowa poza swoją podstawową funkcją stanowi jednocześnie rodzaj ekspozycji elementów projektowanych w firmie Materia oraz formę przekrojowego widoku sposobu rozdysponowania przestrzeni. Jest równie reprezentacyjna i starannie przemyślana pod kątem przejrzystości, przepływów widokowych, kolorów i funkcjonalności. Rozpościera przed pracownikami i klientami wachlarz klarownie usytuowanych stanowisk pracy, które rozróżnione zostały indywidualnym doborem tkanin w tapicerowanych krzesłach oraz obiciach tablic biurowych. Kolorystyka tych elementów jest ściśle połączona z reprezentowaną funkcją danego działu. Wyznaczenie poszczególnych funkcji nie jest wyraźnie odgrodzone w otwartej przestrzeni piętra. Hol wejściowy, który ukazuje widok na parter i piętro budynku wraz z nienachalną konstrukcją schodów, wita wszystkich ciepłą barwą oranżu. Kolejny podział funkcji jest przypisany wedle kręgów kolorystycznych: od pomarańczowego do żółci w dziale sprzedaży, przez odcienie żółto-zielone w obszarach księgowych i marketingowych, do barw niebiesko-liliowych na potrzeby rozwoju produktu i hali produkcyjnej, aż po wspomniany wcześniej ciepły czerwony w części wejściowej dla pracowników. Aby dodatkowo usprawnić komunikację i podporządkowanie kolorystyczne do grupy, na każdych drzwiach zamieszczony jest barwny znak koła działający jak przewodnik po wnętrzu. Poczynając więc od mocnego akcentu kolorystycznego na wejściu, wzrok pracowników, a szczególnie gości wędruje po kolejno wyznaczonych elementach opisanych przez pełne spektrum barw. Cały ten wizualno-artystyczny aspekt projektowy świadczy o spójności

71. http://materia.se, data wejścia: 25.03.2011 „Wejście dla pracowników to najważniejsze pomieszczenie w całym budynku. Głównym założeniem jast być przywitanym przez ciepło. Jeśli gdziekolwiek miałyby się pojawić kwiaty, to właśnie tutaj!”



92. Federation Square w Melbourne, projekt fragmentu posadzki i szkic kolorystyczny całości placu / © Lab architecture studio 2003

93. Federation Square w Melbourne, fragment posadzki kamiennej / © fotografia autorska, 2006

przestrzeni, która może zostać uznana za najlepszy swój *showroom*, kierujący jasny przekaz o produkcie i jakości pracy w Materii.

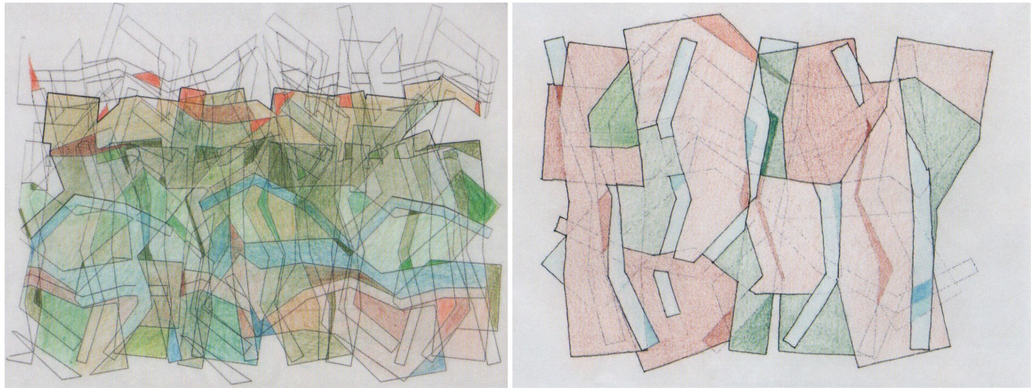
Nie mogę tu także ominąć sal konferencyjnych. Idea ustandaryzowanych, a jednak indywidualnych stanowisk pracy, przekłada się także na poszczególne pomieszczenia biurowe. Jednym z pomysłów marketingowych Materii jest sprzedaż mebli pod hasłem „twórcze spotkanie". Nie jest więc trudno doszukać się odwzorowania tej idei w ich własnych przestrzeniach konferencyjnych. Każda z tych sal jest zaprojektowana tak, aby zaspokoić różne potrzeby użytkowników i dopasować się do charakteru spotkania. Są więc zindywidualizowane pod kątem doboru kolorystyki, użytych materiałów, wielkości stołów i wysokości siedzisk. Całość wyposażenia, nosząca metkę Materii, jest oczywiście niepodważalnym dowodem świadczącym o ergonomii produktów firmy. Stanowi to także o jasno formułowanej idei aktywnych i zorientowanych na pozytywne wyniki spotkań.

Termin *wnętrze* większości społeczeństwa niejednokrotnie kojarzy się tylko i wyłącznie z ograniczoną przestrzenią wypełnioną wyposażeniem w postaci mebli. Kersti Sandin w swojej kreacji siedziby Materia redefiniuje ten termin w zupełnie odmienny sposób. Jej zdaniem, głównym celem przyświecającym architektom, powinno być stworzenie logicznej przestrzeni intuicyjnej. Jest to oczywiście kwestia postawienia fundamentalnych pytań o to w jaki sposób projektanci myślą o przestrzeni i jaką zaproponują formę poruszania się po niej – niezależnie od skali. Za każdym razem kiedy wkraczamy do nowej przestrzeni nasze postrzeganie jest mniej lub bardziej wyostrzone. Jeśli w swoim zawodzie podejmujemy się zaprojektowania i zdefiniowania na nowo istotnych dla nas zasad i elementów, powinniśmy kierować się rytmem przestrzeni odczuwanym w naszym ciele. Dlatego kolejnym projektem, który według mnie odzwierciedla taki pulsujący rytm jest Federation Square w Melbourne.

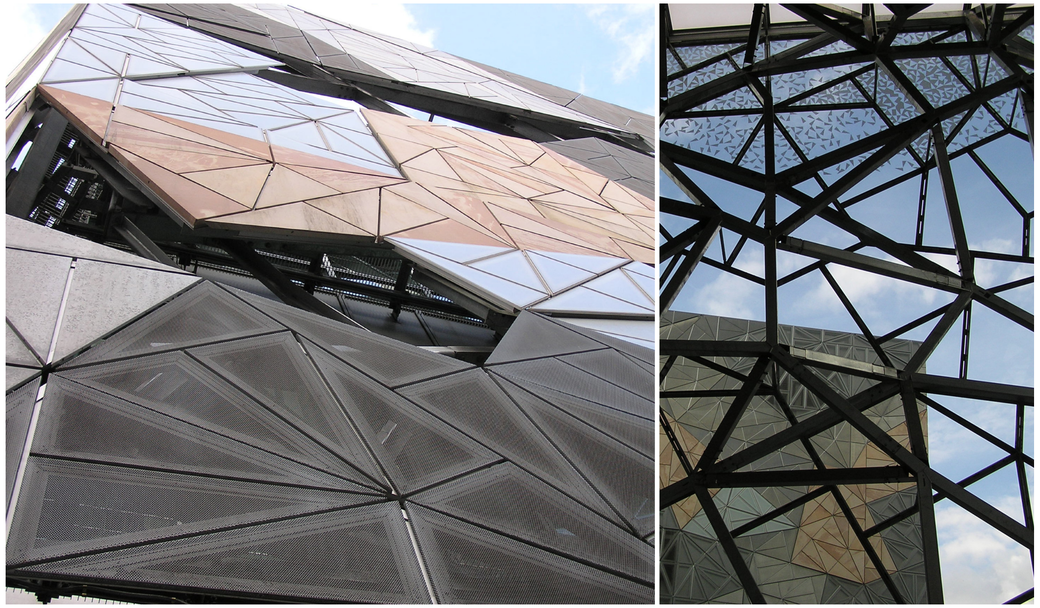
6.5 Przenikanie struktur.

Powtarzalne struktury modernizmu broniły się uniwersalnym językiem w logicznie konstruowanych kształtach odpowiadających idei „mniej znaczy więcej". Natomiast dzisiejszy świat architektury zdaje się nie znać granic. Można w nim usłyszeć nie tylko kakofonię dźwięków miasta, ale i dostrzec złożoność form i płaszczyzn. Kształty te są zróżnicowane, zindywidualizowane dla potrzeb miejsca lub pod wpływem swobodnej kreacji architekta. Tak jak już wcześniej zostało podniesione, niestety dość rzadko te kreacje zawierają spójny przekaz syntezy sztuk. Projekt Federation Square zawiera w sobie kompozycję będącą wynikiem połączenia wielu dziedzin (nie tylko sztuki), nie pomijając przy tym korzeni kulturowych, chociażby w zastosowaniu materiałów budowlanych aborygenów.

Projekt placu od samego początku przysparzał autorom tego opracowania wielu problemów. Autorzy wygranego projektu konkursowego ze studia Lab Architecture mówią wręcz otwarcie o widmie kompleksu Opery w Sydney. Odbyło się pięć konkursów na zagospodarowanie symbolicznego znaku Melbourne na przestrzeni XX wieku i każdy autor tego projektu cierpiał na syndrom monumentu słynnej opery. To dlatego tak ciężko było skomponować ogromny plac, który dodatkowo miał się stać miejscem skupiającym wielkie wydarzenia. Melbourne przez lata cierpiało na brak otwartej przestrzeni publicznej,



94. Federation Square w Melbourne, szkice koncepcyjne fasad NGV / © Lab architecture studio 2003



95. Federation Square w Melbourne, fragmenty fasad NGV / © fotografia autorska, 2006

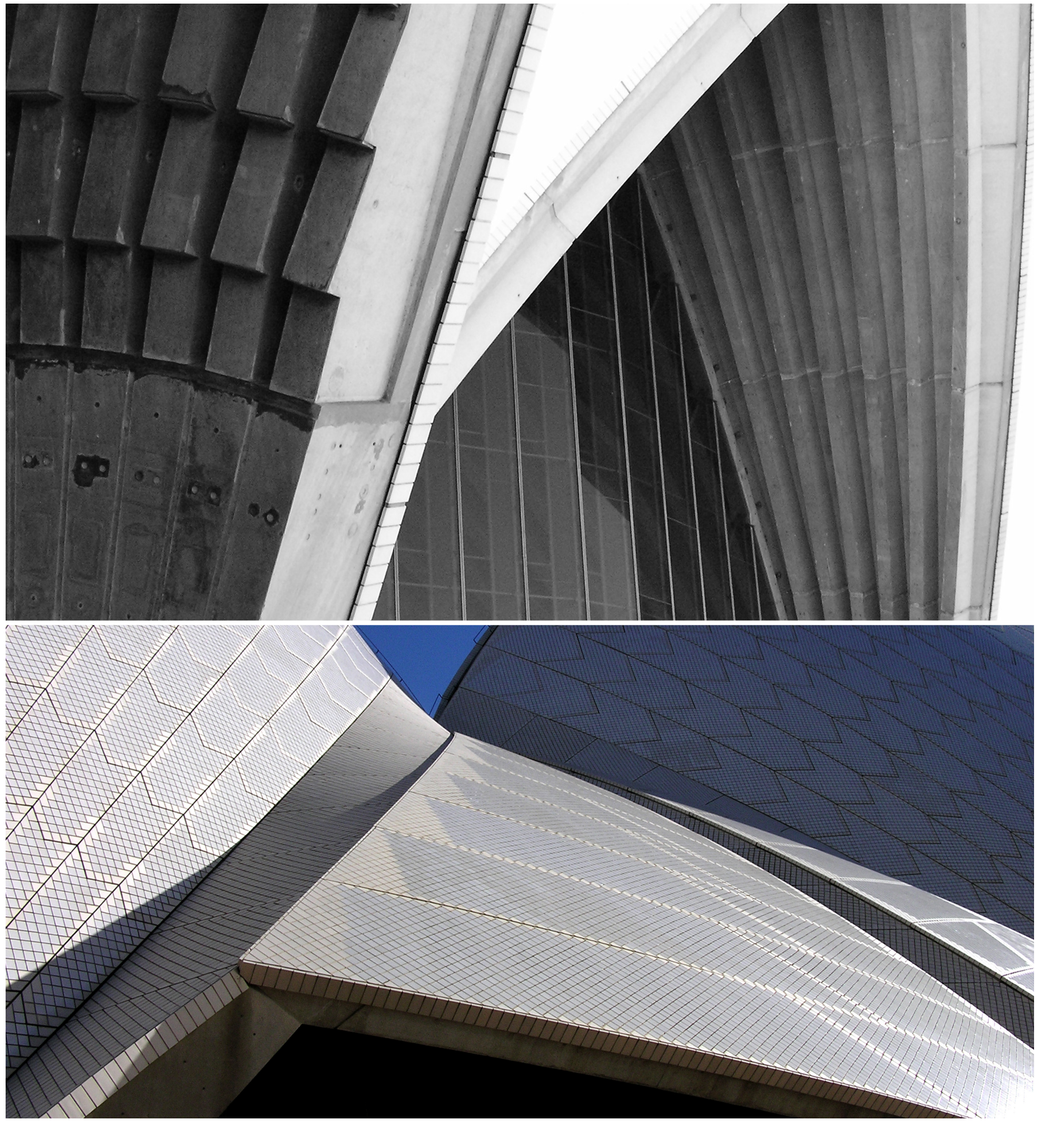
która w sposób jednoznaczny mogłaby być reprezentatywna dla takich przedsięwzięć jak plenerowe koncerty czy miejski sylwester. Dla projektantów ogromnym wyzwaniem było zaprojektować taką przestrzeń, którą mieszkańcy uznaliby za przyjazną i zachęcającą do ponownych odwiedzin – niczym powrót do domu. Kiedy więc obiekt został zrealizowany wyrażali nadzieję:

„It will become an icon in Melbourne, but not like Sydney's Opera House, because Melbourne is composed like a tapestry, with new architectural threads woven into its fabric, where Sydney is made of set pieces arranged around a blue harbour and low hills. One is assimilation the other is exhibition."[72]

Rzeczywiście cały projekt placu jest ubrany w misterną, przeplatającą się strukturę tkanki miejskiej, budynków, kolorów, materiałów i faktur. Część placu jest przeznaczona na otwartą scenę, inne fragmenty oferują relaks w cieniu drzew, a dla potrzeb imprez plenerowych wkomponowano w przestrzeń tego miejsca także ekran do projekcji. Ten usytuowany w nurcie głównych ulic miasta, gromadzi nie tylko wielu turystów, szukających inspiracji kulturowej ale także rdzennych mieszkańców metropolii. Odwiedzając to miejsce w 2005 roku nie mogłam oprzeć się wrażeniu, że w pełni uosobiło ono marzenia projektantów o stworzeniu tętniącego serca miasta dla mieszkańców Melbourne. W moim przekonaniu, czynnikiem decydującym o spójności projektowanej przestrzeni jest w dużej mierze posadzka placu. Całość została skomponowana z wzorzystych płyt kamiennych i bruku. Jednym z głównych zamierzeń ich specyficznego, a przy tym charakterystycznego ułożenia, zaprojektowanych w ramach opadania i wznoszenia poziomów, było także przepływowe kierowanie ruchem. Jednocześnie kluczowym wydźwiękiem posadzki był indywidualny charakter elementów, które pokryto dziełami sztuki, dostarczającymi informacji i wskazówek o autorstwie obiektów. Gigantyczna płaszczyzna kamiennych dekoracji i bruków w całości możliwa jest do odczytania tylko i wyłącznie z powietrza lub na tablicy informacyjnej. Jednak zastosowanie takiego zabiegu artystycznego wprowadza do tej przestrzeni pewien element abstrakcji. Pragnąc zaspokoić swoją ciekawość odczytujemy jej fragmenty, ukazujące opowieści i legendy miasta, starając się jednoznacznie dociec kompletnego obrazu. O wyszukanej formie posadzki i jej wnikliwej analizie świadczą także szkice kompozycyjne wykonane przez studio Lab. W tym przypadku poszukiwanie struktury przestrzennej w płaszczyznowym opisie rzeczywistości po raz kolejny poddaję procesowi analizy założoną tezę mojej pracy badawczo-naukowej.

Kolejnym istotnym elementem podniesionym do rangi sztuki w projekcie Federation Square jest modelunek fasad budynków. Zaproponowane formy obiektów, stanowiące Centrum NGV i Australijskie Centrum Sztuki Filmowej, nie tworzą zwartej, zamykającej przestrzeń struktury. Wręcz przeciwnie. Same bryły odzwierciedlają otwarty charakter tego miejsca, wyrażający się w przezroczystych gradientach i przenikaniu planów. W dokładnie taki sam sposób, z najwyższą starannością w dobraniu materiałów, zostały skomponowane fasady budynków. Poza rzeźbiarską posadzką pojawiają się więc niezwykle reliefowe, strukturalne płaszczyzny, otwierające widoki na podziemną kolej, nurt rzeki oraz pozostałą w tle tkankę miejską. Obiekty te z niezwykłą lekkością i swobodą wtapiają się w struktury zabudowań, jednocześnie odbijając migotliwie australijskie intensywne światło. Masywne konstrukcje nośne tych sporych rozmiarów obiektów, zostały sprytnie ukryte lub wplecione w samą formę wizualną fasad. Konstrukcja stalowa utkana

72. „Federation Square" Andrew Brown-May; Hardy Grant Books Australia, 2003, ISBN 1 74066 002 1, str. 30 „Stanie się ikoną Melbourne ale nie tak, jak Opera w Sydney, ponieważ Melbourne jest skomponowany jak gobelin, gdzie nowe wątki architetkoniczne są wplatane w jego tkaninę, podczas gdy Sydney składa się z elementów ułożonych wokół niebieskiego portu i niskich wzgórz. Jedno jest asymilacją, drugie wystawą."



Strona obok:
96. Fragmenty fasady Opery w Sydney, projekt: Jorn Utzon
/ © fotografie autorskie, 2006

z niezliczonej ilości niesymetrycznych tafli szklanych, zdaje się być niezwykle lekka, stawiając nam pytanie o jej wytrzymałość. Takie rozwiązanie można jednak przyrównać do uwitej sieci pajęczej, która w swej efemeryczności kryje niezwykłą siłę. Struktura ta zdaje się unosić ponad plastyczną formą posadzki, budując tym samym niepowtarzalny klimat wewnętrznego atrium.

Pozostałe elewacje obiektów otaczających plac są równie fascynującymi elementami sztuki. Zostały one złożone z powtarzalnych trójkątnych płaszczyzn, które stanowią unikatową, trójwymiarową strukturę z pogranicza działań malarskich. W tej plastycznej impresji, gra światła i koloru zdaje się niemal wprowadzać budynki w dynamiczny ruch. Pokuszę się więc w tym miejscu o przywołanie słów Stephena Melville'a, który tak dekonstruuje rolę koloru: „(...) w swym absolutnym przywiązaniu do własnej specyfiki i do powierzchni, na której staje się widzialny lub odnajduje swoją widzialność, kolor może się wydawać bezgranicznie oporny na nazewnictwo, jakkolwiek wydaje się jednocześnie nieskończenie podatny na zmiany wynikające z nakładania nań innych kolorów. Subiektywny i obiektywny, fizycznie ustalony i konstruowany kulturowo, absolutnie na miejscu i bez końca przemieszczany – kolor może się jawić jako rzecz niewyobrażalnie skandaliczna. W historii sztuki dzieje koloru i jego teorii to oscylowanie między degradacją do roli ozdoby czy ornamentu a awansem – do podstawowej prawdy malarstwa. Z tych oscylacji rodzą się raz po raz inne, które dotykają – zakłócają niekiedy ich przebieg – zjawisk tak ściśle z historią sztuki związanych, jak skomplikowane i zazębione ze sobą są granice poszczególnych sztuk oraz ich wewnętrzne podziały (...)."[73]

W odniesieniu do tych słów, przyglądając się trójkątnym elementom, wydaje się niemożliwym ustanowić granicę między sztukami. Nie jest to oczywiście malarstwo rozumiane w jego sztywnej definicji, jednakże kolor nie jest w tym wypadku zdegradowany do roli ozdoby. Graficzne rozwiązanie fasad stanowi jedność architektoniczną w kolorystycznych przestrzeniach światła i cienia, w rzeźbiarskim ruchu płaszczyzn i malarskości materiałów. Te, starannie wyselekcjonowane: szkło, cynk i piaskowiec, zostały docięte do tych samych formatów. Jednakże ich ponowne złożenie w pasującą do siebie strukturę, nadało jej autonomicznego wyrazu, swobodnie przepływającej abstrakcyjnej rzeźby. Elementy, które częściowo są szorstkie, a częściowo wypolerowane, mają jednocześnie odzwierciedlać reliefowy bruk. Dodatkowo wstawione prześwity okienne czy fragmenty perforowanej blachy, podkreślają efemeryczność kompozycji, rozmazując krawędzie obiektów na tle nieba. Zastosowanie blachy cynkowej o różnych właściwościach (perforowanej i gładkiej) będzie stanowiło również o ciągłej zmianie wyglądu budynku. Z czasem jej naturalne utlenienie będzie uwydatniało „wtapianie się" w krajobraz otaczający Federation Square. Powierzchnie zastosowanych materiałów odgrywają także bardzo dużą rolę podczas zmiany pogody, stając się bardziej połyskliwe lub matowe, co jeszcze bardziej podkreśla plastyczny charakter fasady.

Cały zastosowany zabieg artystyczny niewątpliwie odzwierciedla wyjątkową urodę Federation Square. Miejsce, które tak głęboko zapada w pamięci ze względu na swoją spójność architektoniczną i przyjazną dla ludzi przestrzeń. Zarówno w Melbourne, jak i w innych miastach, udało mi się odnaleźć wyjątkowe realizacje zaspokajające w dużym stopniu moje poszukiwania dotyczące inspiracji płaszczyznowym opisem rzeczywistości w obiektach przestrzennych. Kilka takich przykładów pozwolę sobie przedstawić jeszcze

73. „Kolor i znaczenie" John Gage, str. 26

97. Pixel Building w Melbourne / © Studio 505

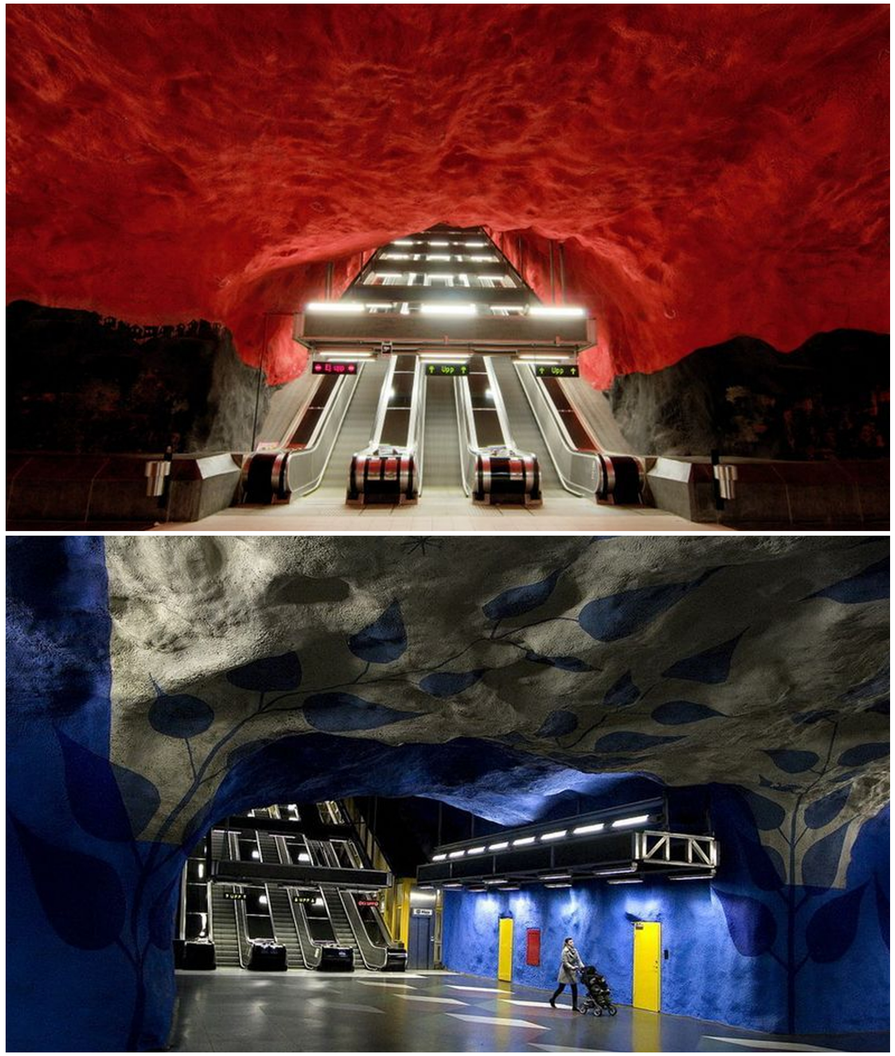
98. Stacja metra w Sztokholmie / http://www.domosfera.pl/wnetrza/51,94048,13408936.html?i=4

w poniższym rozdziale lecz najpierw pozostańmy jeszcze przez moment w Melbourne, gdzie w 2010 roku został oddany do użytku Pixel Building.[74]

Zaprojektowany przez Studio 505 budynek stał się kolejną ikoną miasta, nie tylko pod względem wizualnym. Założenie przede wszystkim dotyczyło rozwiązań ekologicznych, które w pełni zostały tu wykorzystane. Obiekt samodzielnie zaspokaja własne zapotrzebowanie na energię i wodę a jako prototyp tego rodzaju budownictwa komercyjnego, jednocześnie umożliwia analizę bieżących skutków użycia nowych technologii. W związku z czym zastosowanie mieniącej się kolorami formy zewnętrznej również znajduje swoje uzasadnienie. Fasada powierzchownie wydaje się być prostym i zabawnym zabiegiem graficznym. W rzeczywistości została skonstruowana z elementów bezodpadowych z uzyskanych z recyklingu. Kolorowe panele zapewniają optymalizację wnętrza umożliwiając regulację dostępu światła dziennego i cienia, kadrowanie widoku i kontrolę olśnienia przy pracy. Sterowanie pikselowymi panelami przechodzi przez spandrele, które stanowią nie tylko zacienienie od intensywnego australijskiego słońca, lecz także filtrują wodę dostarczając ją bezpośrednio na każde z pięter. Zastosowanie pikselowej fasady tworzy bardzo dynamiczną, nieprzerwaną strukturę wokół budynku. Panele, ubrane w żywe kolory, zdają się tańczyć wokół formy przydając jej jednocześnie wyjątkowej lekkości. Założenia projektowe są w tym wypadku zdecydowanie odmienne od tych opisanych przy Federation Square. Jednakowoż jest to świadectwo różnorodności jaką ujawnia przed nami możliwość różnorodnego wykorzystania płaszczyznowego opisu rzeczywistości w projektowaniu przestrzennym. Mocna ingerencja kolorystyczna zastosowana przy fasadach lub we wnętrzach będzie w znaczący sposób wpływała na ich odbiór. Pozostawiam otwartym spór o to, czy tego rodzaju zabiegi są trafnym rozwiązaniem, poddając je subiektywnej ocenie. Jednak nie mogę oprzeć się stwierdzeniu, że w dużej mierze podjęcie wyzwania o wprowadzaniu mocnych kontrastów, zdecydowanie działa na korzyść w bardzo wielu przypadkach. W moim przekonaniu jednym z takich przykładów są artystyczne kreacje poszczególnych stacji metra w Sztokholmie.

Uważane za jedne najpiękniejszych na świecie zachwycają swoimi rozwiązaniami architektonicznymi i artystycznymi. W zasadzie trudno stwierdzić, która z dziedzin sztuki zasługuje w tym przypadku na miano priorytetowej. Malarstwo zdecydowanie nie odgrywa tutaj drugiego planu, aczkolwiek w wielu przypadkach nie działałoby tak mocno, gdyby nie forma wykutych w skale tunelowych przestrzeni. Powstałe pod koniec lat 40. XX wieku stacje zachwycają swoją różnorodnością i formami. Idea była bardzo prosta – do wspólnej pracy zaproszono architektów, rzeźbiarzy, malarzy i innych twórców, którzy mieli stworzyć spójny wygląd metra. Wynikiem kreacji wielu artystów powstała galeria siedemdziesięciu stacji, które zamieniły szarą, użytkową przestrzeń publiczną w prawdziwe zjawisko wizualne. Malarskie wyczyny umożliwił bardzo prosty zabieg architektoniczny. Po wykuciu pierwotnej struktury tuneli w skale, pokryto nierówności cienką warstwą natryskiwanego betonu. Pozwoliło to zachować pierwotny charakter nierówności, tworząc jednocześnie optymalną strukturę dla zabiegów graficznych. Spowite w kolor przestrzenie prezentują także działania rzeźbiarskie, czy rozwiązania w postaci płynącej po ścianie wody. Nie sposób więc w tym miejscu nie powrócić jeszcze raz do jednego z projektów autorstwa Atelier Mendini.

74. http://www.studio505.com.au/work/project/pixel/8

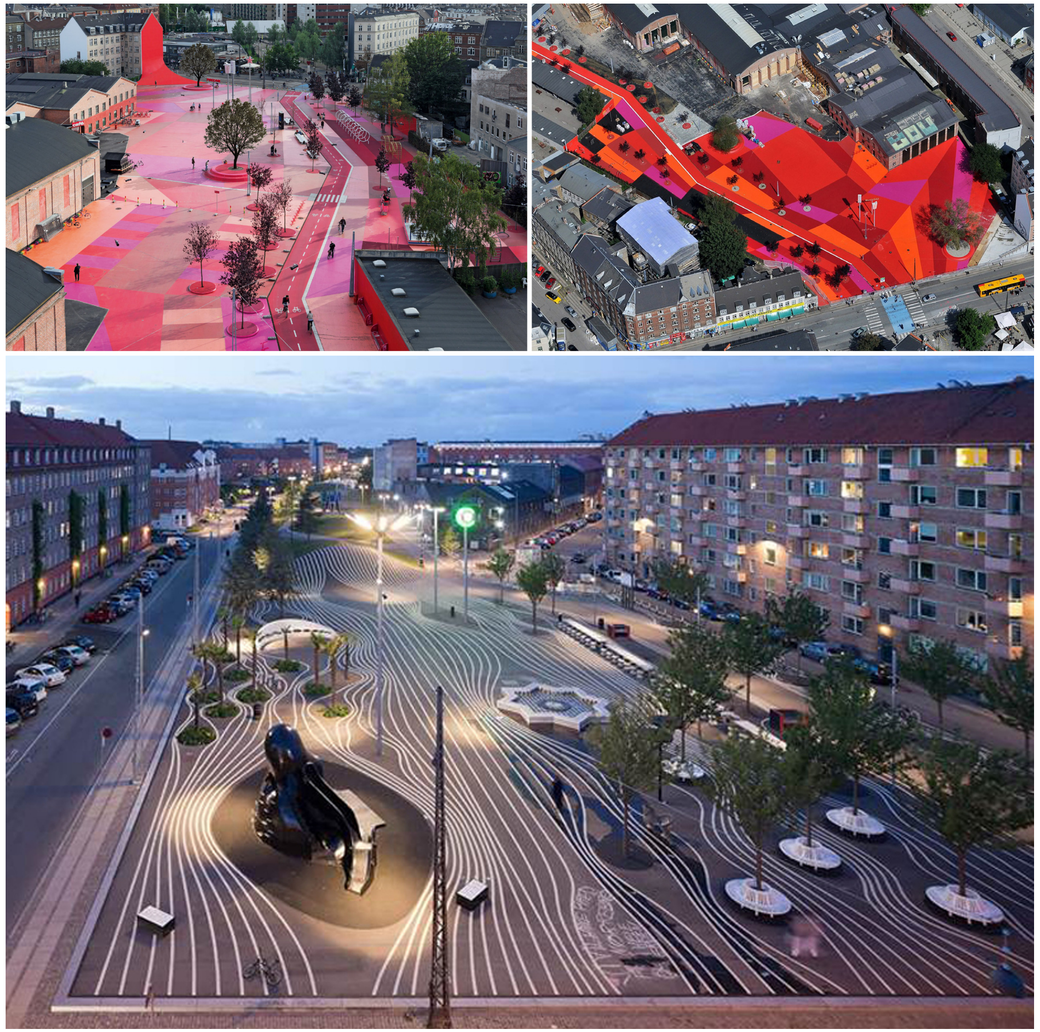


99. Stacje metra w Sztokholmie / http://www.domosfera.pl/wnetrza/51,94048,13408936.html?i=4

Realizacja metra w Neapolu przez wielu znawców sztuki uznana jest za najbardziej reprezentacyjny projekt, stanowiący syntezę twórczości braci Mendinich. Jako punkt wyjścia tej idei uważa się doprowadzoną do skutku metamorfozę parku neapolitańskiego w 1999 roku, znajdujące swoją kulminację właśnie w projekcie metra. Zastosowana tu synteza dziedzin objawia się w zestawieniu sztuk wizualnych w miejskim środowisku, ukazując projektantom możliwość tworzenia przestrzeni bardziej atrakcyjnych i niepospolitych. Wstawienie do nich malarstwa i rzeźby będzie w znaczący sposób wpływało na świadomość estetyczną użytkowników poprzez ich codzienne obcowanie ze sztuką. Dorota Koziara dodatkowo pisze o kreowaniu swoistego rodzaju „scenografii miasta". Miejskie place, ulice, targowiska czy stacje metra wg Mendinich należy traktować właśnie jako dzieła zewnętrznego teatru. Takie przestrzenie stanowią bowiem codzienną interakcję w społeczeństwie, posiadając własny ładunek emocjonalny. Można pokusić się ostwierdzenie, że są uwikłane w losy mieszkańców, stanowiąc tło dla wydarzeń, tworząc scenografię zachodzących interakcji. To właśnie idea kreacji nowej scenografii dla przechodniów przyświecała autorom opracowania w momencie podjęcia przez nich zadania rewitalizacji zdegradowanych stacji metra. Przestrzenie te miały stać się bardziej przyjazne poprzez świadomą zamianę „ubrania" na sztukę współczesną. Podobnie jak w przypadku artystów w Sztokholmie, do inicjatywy w Neapolu przyłączyli się Mimo i Salvatore Palladino, Enzo Cucchi, Mimmo Rotella oraz Giorgia Pastore. „W podziemiach metropolii narodził się trend mający za zadanie upiększenie jej powierzchni, a także transformację bloków mieszkalnych w kolorowe wieże. (...) gdy Mendini się bawi, nie chodzi mu o igraszki same w sobie, o kreatywne wytwory fantazji, które inteligentnie sprzedaje na postmodernistycznym rynku, pełnym przecież pięknych i pustych przedmiotów. Przedmioty i budynki projektu Mendiniego mają w sobie moralną konsekwencję, ponieważ Mendini to twórca, który mimo ogromnego sukcesu swych dzieł, nieustannie je podważa. Ponieważ twardo stoi na stanowisku, że należy „malować, nie projektować" i poszukiwać w sobie myślenia wizualnego (Tokyo, 1985)."[75]

Kolejnym projektem autorstwa grupy Superflex, w moim przekonaniu, prezentującym takie myślenie wizualne jest „Superkilen" w Kopenhadze.[76] Ogólną koncepcją połączenia przestrzeni miały stać się obiekty pochodzące z różnych punktów na ziemi. Idea skupiła więc ponad sześćdziesiąt narodowości takimi symbolami jak ziemia z Palestyny, rosyjskie neony, amerykański pączek czy hiszpański byk. Jednocześnie autorzy projektu postanowili wyznaczyć granice w wyraźny sposób kolorystyczny aby zindywidualizować kilometrowej długości teren. Podział został więc wykreowany poprzez zielony park, czarny i czerwony plac. Każda ze stref zawiera w sobie różne elementy małej architektury stanowiące o charakterze projektowanej przestrzeni. Czarny plac ma być strefą uspokojenia i kontemplacji. Znajduje się w im wiele rozmaitych form siedzisk i miejsc do grillowania oraz ustawione w rzędzie stoły do gry w szachy. Większy element stanowi przywieziona z Japonii zjeżdżalnia w formie ośmiornicy. W każdej części ustawione są stojaki rowerowe a całość przecina, bądź okala ścieżka rowerowa. Największy fragment założenia stanowi rozwiązanie parkowe, zachęcające do odwiedzin dzieci, młodzież i rodziny. Przestrzeń tą ubrano w dużą ilość elementów służących ćwiczeniom fizycznym, uwzględniając także boiska do koszykówki i hokeja. Duże połacie trawy są wykorzystywane pod pikniki i odpoczynek na słońcu. Dominującym kolorem jest oczywiście zieleń, wynikająca z nasadzeń. Na placu czarnym zastosowano też malowanie w białe

75. „Mendini" katalog wystawy, kurator: Dorota Koziara, str. 114
76. http://en.wikipedia.org/wiki/Superkilen



100. Park Superkilen / © Superflex

opływają rytmicznie posadowione pojedyncze drzewa i ławki, które stanowią miejsce spotkań lokalnej grupy mieszkańców. Najbardziej wyrazistym wizualnie jest plac czerwony skomponowany w całości w tej gamie barwnej. Jednolita powierzchnia z odcieni czerwonych jest otwartą przestrzenią, służącą głównie przedłużeniu aktywności sportowej w znajdującej się obok hali. Całość założenia, poza swoimi walorami kolorystycznymi, niewątpliwie może stanowić wzór do naśladowania w projektowaniu otwartych wnętrz publicznych. Kreacja artystyczna dopracowana przez każdy najmniejszy nawet detal jest zwieńczeniem w postaci spójnego stylistycznie dzieła. Podobnym rozwiązaniem wnętrza może poszczycić się Szwajcaria.

„Stadtlounge" - niegdyś zaniedbany zaułek St. Gallen, położony między dworcem a centrum starego miasta, usiany klubami stanowił miejsce spotkań alternatywnej młodzieży.[77] Jednak postawione tu w 2005 roku miejskie centrum finansowe, zmieniło fragment miasta nie do poznania, całkowicie zrywając z tradycyjnym pojmowaniem wnętrza publicznego. Całość placu została pokryta nawierzchnią z ognistoczerwonej ziarnistej gumy. Uzyskano w ten sposób jednorodną stylistycznie powierzchnię, która pochłonęła elementy małej architektury w postaci stołów, siedzisk, fontanny czy przykrytej formy samochodu marki Porsche. Roślinność została ograniczona do absolutnego minimum rozpościerając przed użytkownikami niczym niezakłócone morze rozlewającej się barwy. Pomiędzy budynkami zostały rozpięte stalowe kable, z których zwisają bezkształtne obłe formy stanowiące oświetlenie. Unoszące się w powietrzu świetlne rzeźby domykają przestrzeń optycznie, tworząc z niej przytulny "kąt" służący spotkaniom na świeżym powietrzu. Stworzona w tym miejscu kreacja artystyczna, w moim przekonaniu, ponownie skłania do refleksji nad istnieniem, bądź brakiem granic pomiędzy różnymi dziedzinami sztukami. Czy ławki skryte pod gumowym dywanem możemy faktycznie nazwać ławkami, czy może jednak są rzeźbami? Czy w takim układzie spowity w czerwień samochód rozpatrywać również w kategorii rzeźby?

Projekt, pomimo swojej prostoty wyrazu, ujawnia przed widzem wiele zagadek. Owiane tajemniczością ukryte przedmioty z powodzeniem mogłyby odwoływać się do przekonań Christo, nawiązując do jego rysunków przestrzennych. Opakowany w tym wypadku w jednorodną formę plac, przeplata się między budynkami niczym bluszcz obrastający jednakowoż napotkane struktury. Takie projekty na powrót przywołują nurtującą Mendiniego myśl aby „malować, nie projektować". Poszukując odpowiedzi w rozgraniczeniu dziedzin sztuki i ich granicach, należy sobie uświadomić bardzo cienką granicę, po przekroczeniu której świat płaszczyznowego opisu rzeczywistości może stać się światem trójwymiaru. Świadczą o tym zaprezentowane przeze mnie w tym opracowniu przykłady z pogranicza syntezy sztuk ale także stwierdzenia wielu artystów, którzy również poszukują nowych rozwiązań w swoich działaniach. Granice zazwyczaj są wyznaczane umownie. Dlatego w pełni jestem świadoma faktu bardzo subiektywnego podejścia do tematu mojej pracy badawczo-naukowej. Należy pozostawić otwartym pytanie o możliwość inspirowania projektowania przestrzennego płaszczyznowym opisem rzeczywistości. Dowolność tego typu kreacji pozwala na swobodną interpretację przestrzeni, tworząc z niej spójną wizję artystyczną gdzie niemożliwe spotyka się z realnym. Pytanie o praktyczność takich kreacji stawia nam Neil Bingam:

77. „Krajobraz miejski. Nowe trendy, nowe inspiracje, nowe rozwiązania." Àgata Losantos, Daniela Santos Quartino, Bridget Vranckx, str. 241

101. „Stadtlounge” w St. Gallen projektu Carlosa Martineza w kolaboracji z Pipilotti Rist / © Thomas Mayer

„Kiedy projekt „teoretyczny” przekracza granicę i staje się pomysłem oferującym rozwiązania praktyczne? Na pierwszy rzut oka ten rysunek tuszem wydaje się żartobliwym przedstawieniem domków jednorodzinnych równo ustawionych na półkach. Jednak jest to wiarygodne rozwiązanie zaproponowane przez Jamesa Winesa, założyciela nowojorskiego biura SITE (Sculpture in the Environment), dotyczące budowy domów na terenach miejskich o gęstym zaludnieniu. Zamiast typowej stalowo-betonowej ramy, używanej do wznoszenia wysokich bloków z przewidywalnymi mieszkaniami i nijakimi fasadami, Wines daje możliwość zakupu działki na ramie i wybudowania na niej własnego domu z ogrodem. Deweloper odpowiedzialny byłby za budowę ulic między domami i infrastruktury na środkowym poziomie. Projekt stanowi propozycję stworzenia wiejskiej atmosfery dla wspólnoty żyjącej w mieście.”[78]

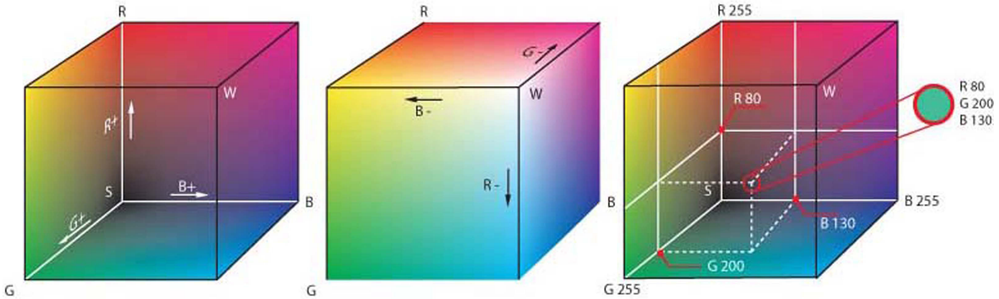
Mimo przywołanych w tekście przykładów różnych rozwiązań architektonicznych odzwierciedlających postawioną na początku pracy tezę nie mogę w tym miejscu stanowczo stwierdzić, iż każdą kreację artystyczną na papierze czy płótnie jesteśmy w stanie jako projektanci/ twórcy odwzorować w sposób przestrzenny. Niniejsza praca pokazuje jednak pewien wycinek podjętych do tej pory prób, które zdają się zaprzeczać istnieniu jakichkolwiek granic między sztukami co pozwala na dalsze w tym względzie eksperymenty. Nasza wypowiedź artystyczna jest kierowana różnymi bodźcami, które jednak w dużej mierze nawiązują do indywidualnej osobowości twórcy. Dlatego, jako osoba czynnie działająca w dziedzinie malarstwa i projektowania, z pełnym przekonaniem podjęłam się eksperymentu i próby przełożenia własnych inspiracji płaszczyznowych na struktury trójwymiarowe, których efekty założone w pracy badawczo-naukowej opisuję w kolejnym rozdziale rozprawy pisemnej.

102. „Stadtlounge” / © Thomas Mayer

78. „100 lat rysunku architektonicznego 1900-2000” Neil Bingham, str. 266

7. DZIAŁANIA PROJEKTOWE PRZEPROWADZONE W TRAKCIE PRACY BADAWCZO-NAUKOWEJ.

103. “The Mae West Room” Muzeum Dallego / http://illusion.scene360.com/art/18235/dalis-fascination-with-mae-west/



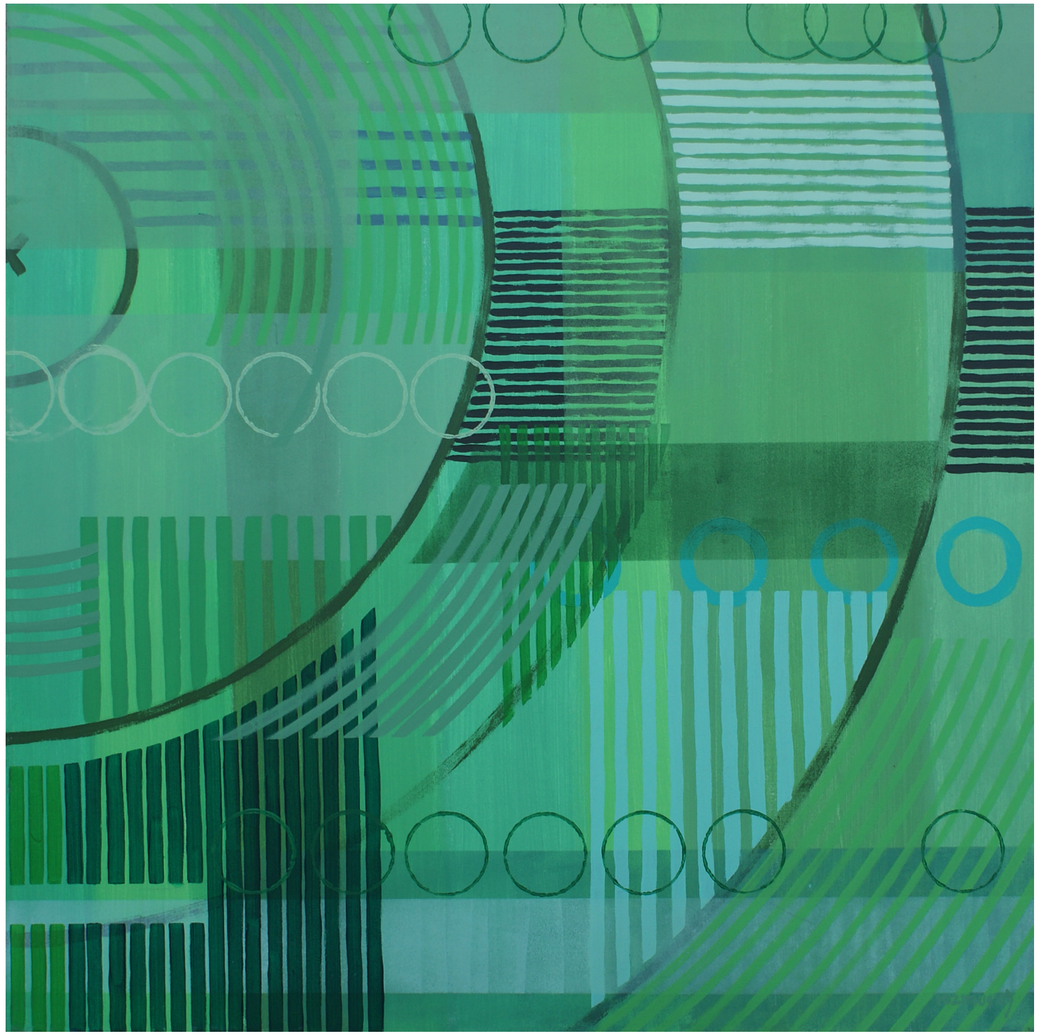
104. Model przestrzeni barw RGB / https://pl.wikipedia.org/wiki/RGB

Podejmując się analizy połączeń między płaszczyznowym opisem rzeczywistości a projektowaniem przestrzennym wytyczyłam sobie określoną formułę poszukiwań, od początku realizując zamierzone etapy działań pracy badawczo-naukowej. Głównym celem opracowania była możliwość wzbogacenia nabytych umiejętności kreacji przestrzennych o doświadczenia wynikające z transformacji obrazów 2D na 3D w oparciu o dotychczasową wiedzę z pogranicza dziedzin projektowej i artystycznej. Fundament niniejszej rozprawy stanowią światowe przykłady twórców w przestrzeni, którzy w dogodnym dla siebie zakresie i technikach korzystają z płaszczyznowego opisu rzeczywistości w codziennych zmaganiach projektowych. Wybrane przykłady, które w moim przekonaniu są najbardziej zbliżone do zakresu autorskich poszukiwań, przytoczyłam we wcześniejszych rozdziałach pracy doktorskiej. Już we wstępie pracy wspomniałam także, że wielu twórców zgłębiło ten temat na drodze korelacji dziedzin sztuki z matematyką czy fizyką. Z całym szacunkiem dla tej spuścizny oraz przekonana o szerokim polu i możliwości wyboru różnych ścieżek poszukiwań świadomie postanowiłam więc skupić swój nurt zainteresowań na przenikaniu się sfer artystycznych. Po wcześniejszych analizach wielu interpretacji oraz zastosowania płaszczyznowego opisu rzeczywistości w projektowaniu przestrzennym moje badania w zakresie indywidualnych rozwiązań tego zagadnienia uwolniły wyobraźnię od zachamowań, wprowadzając w początkowe opracowania sporą dozę eksperymentu. Takie podejście do tematu interdyscyplinarności dziedzin dwu- i trójwymiarowych otworzyło dla mnie jako twórcy, wiele nowych dróg możliwości przenikania i łączenia dotychczasowych doświadczeń z zakresu obu dziedzin sztuki.

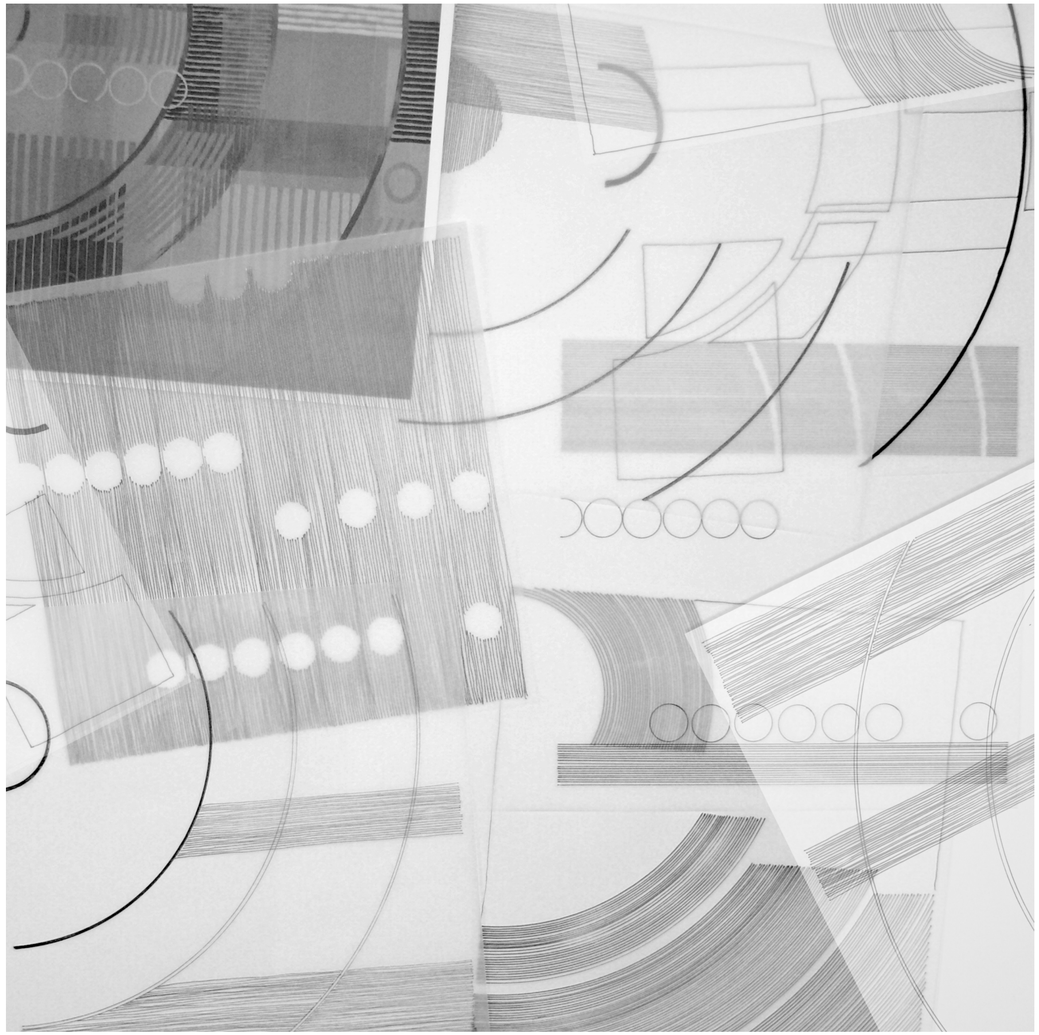
We wstępnie przyjętych założeniach analiz zadałam sobie pytanie: czy istnieje możliwość sprowadzenia malarstwa i projektowania do jednego wspólnego elementu o konkretnej funkcji? W moim przekonaniu niniejsze nurty mogą być elementami, które wzajemnie na siebie oddziałując będą podbijały swoją wartość i nawzajem się uzupełniały. Znalazłam w nich wspólne określenia jak: gest, kompozycja czy światłocień, które jednak w każdej z tych dziedzin ujawniają się poprzez inne metody wykonawcze. W związku z powyższym, aby uwolnić kreację twórczą w początkowej fazie badań, postanowiłam odrzucić wstępne myślenie o funkcji mających powstać obiektów oraz skupić się na ich dogłębnej analizie na drodze przekształceń plastycznych.

7.1 Opis poszczególnych etapów transformacji obrazów.

Pragnąc przybliżyć złożoność materii, której badania się podjęłam pozwolę sobie przywołać przestrzeń pokoju wystawowego „The Mae West Room” w Muzeum Dali w Figueres, która stanowi instalację obrazu „Il volto di Mae West” autorstwa Salvadora Dali. Tutaj sofa w kształcie ust czy kominek przybierający formę nosa stanowią dosłowne uprzestrzennienie elementów składowych obrazu i możemy je obejrzeć z każdej strony spacerując po sali wystawowej. Całe pomieszczenie jest tak skomponowane aby wejść na poziom pierwszego piętra, na którym znajduje się kulista soczewka, ukazująca widzowi „autentyczny” obraz twarzy. Jest to jednoznacznie określony element w przestrzeni



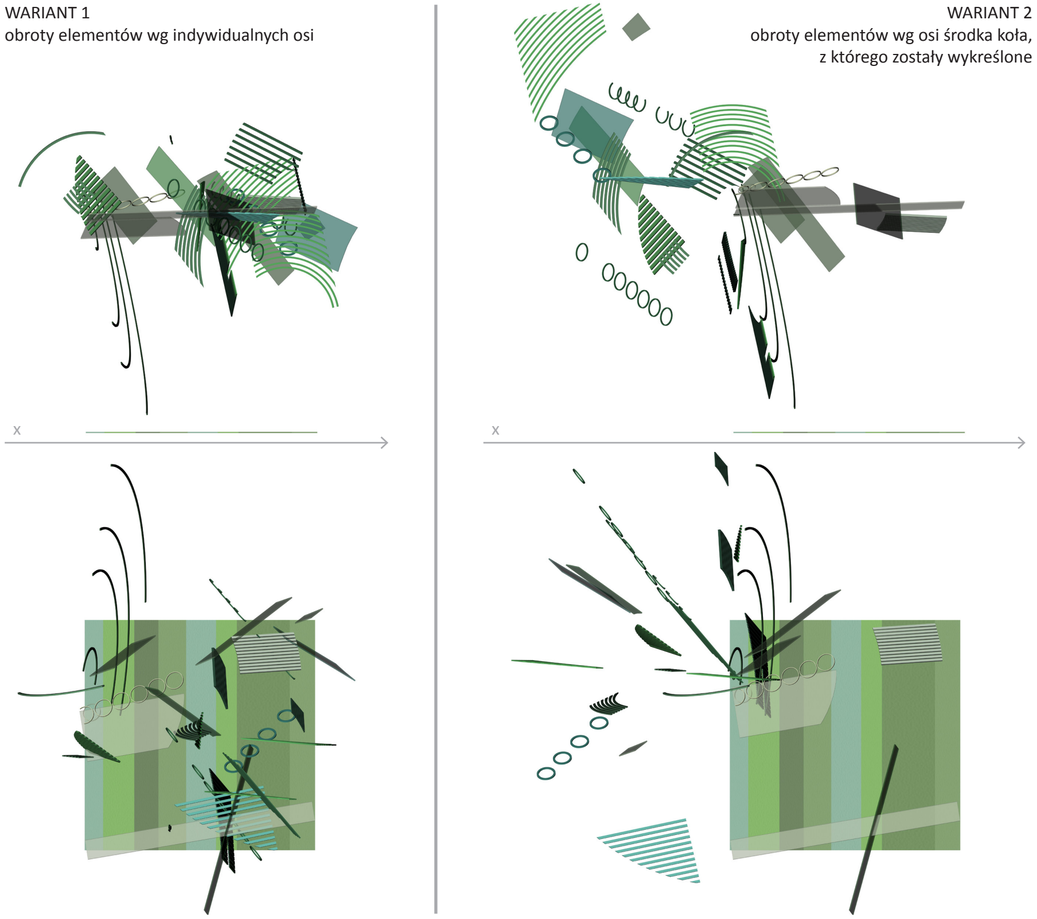
105. “Green”, olej na płótnie, 100 x 100 cm / ilustracja autorska



106. “Green” szkice koncepcyjne - analiza elementów składowych obrazu / fotografia autora

WARIANT 1
obroty elementów wg indywidualnych osi

WARIANT 2
obroty elementów wg osi środka koła,
z którego zostały wykreślone



107. Wizualizacja 3D obrazu “Green”. Poszczególne elementy składowe obrazu zostały poddane obrotom w osiach współrzędnych XYZ według indywidualnych parametrów kolorystycznych RGB. Wartości obrotów zostały podporządkowane następującym parametrom:

	zieleń 1	**zieleń 2**	**zieleń 3**	**zieleń 4**	**zieleń 5**	**zieleń 6**	**zieleń 7**	**zieleń 8**	**zieleń 9**	**zieleń 10**	**zieleń 11**	**zieleń 12**	**zieleń 13**	**zieleń 14**	**zieleń 15**	**zieleń 16**
R = oś X	109	46	189	72	36	40	93	85	84	40	102	57	196	68	54	185
G = oś Y	137	112	200	134	82	95	142	167	131	71	186	109	205	150	115	202
B = oś Z	103	102	178	77	39	45	104	91	95	55	173	74	168	138	73	183

wystawy. W przypadku moich poszukiwań te same elementy składowe obrazu miały przybierać wiele różnych postaci – w zależności od użytego narzędzia do ich uprzestrzennienia. W nawiązaniu do przykładu „The Mae West Room” najprościej stwierdzić, iż moje działania polegały na poszukiwaniu odpowiedniej „soczewki” do przetransformowania obrazów 2D w struktury przestrzenne. Jednocześnie kierowałam swoje badania w stonę rozwiązań bardziej złożonych niż dosłowne przełożenie modelu w postaci zdefiniowanych obiektów jak: podłoże, ściana, siedzisko itp.

Oczywistym jest fakt, że „bliźniacze obiekty”, które powstały na podstawie obrazów utworzone w programie 3D zawsze pozostaną odmienne od oryginałów. Dlaczego? Bryły po przetransponowaniu cyfrowym zostały pozbawione nierówności pędzla, struktury farby czy faturowości płótna. Świadomość ta, jeszcze przed pierwszymi działaniami malarskimi, od początku determinowała jeden z czynników tworzenia bazy obiektów badawczych, której wynikiem stały się obrazy o jednakowej stylistyce. W ramach przyjętej konkretnej konwencji malarskiej również format krosna przyjął stały wymiar 100 x 100 cm. Podjęcie decyzji o stworzeniu indywidualnej bazy badawczej do dalszych przekształceń optycznych jednoznacznie wiązało się z wyborem tylko i wyłącznie własnego malarstwa, które kolejno miało zostać poddane wszelkim przekształceniom. Ta decyzja miała także swój czysto praktyczny aspekt analizy poszczególnych etapów tworzenia obrazów bazy badawczej. Proponując własne obiekty byłam w stanie na każdym etapie nakładania kolejnych warstw farby na płótno dokumentować ich powstawanie. Zabieg ten znacznie ułatwił mi docelowe przetransponowanie form do programu 3D właśnie ze względu na ich etapowy zapis fotograficzny.

Samemu tworzeniu obrazu nie przyświecała myśl o zdefiniowanych efektach końcowych 3D, które mogłyby być wykorzystane w dalszym etapie projektowym. Zdecydowałam się na stworzenie serii obrazów olejnych w stylistyce geometryczno-graficzej, używając składowych elementów plastycznych w postaci linni i płaszczyzn jednolitych lub półprzezroczystych, czy nawet typografii dla podkreślenia charakteru płótna. Pięć wybranych i prezentowanych obrazów powstało z poczucia ekspresji, kompozycji, zestawienia form, barw, inspiracji muzycznych czy nawet aury klimatycznej (jak w przypadku obrazu „Winter”). Każdy z kolejnych etapów malarskich był dokumentowany w postaci fotografii, co umożliwiło mi dokładne odwzorowanie kształtów graficznych w programie 3D. Tu pojawił się także pierwszy moment decyzyjny co do wysokości przekładanych elementów. Założeniem początkowym było jak najwierniejsze przedstawienie obrazu w płaszczyźnie układu współrzędnych XY, które w ramach wstępnej bryły miały być możliwie „płaskim” obrazem w osi Z. Taki układ nie determinował jednak tego, że dane przedstawienie malarskie miało być odczytywane aż do zakończenia projektu jako rzut poziomy. Było to wstępne przyjęcie współrzędnych mające na celu ułatwienie pracy przy rysowaniu elementów w programie 3D, które na każdym etapie dalszych przekształceń mogło ulec zmianie.

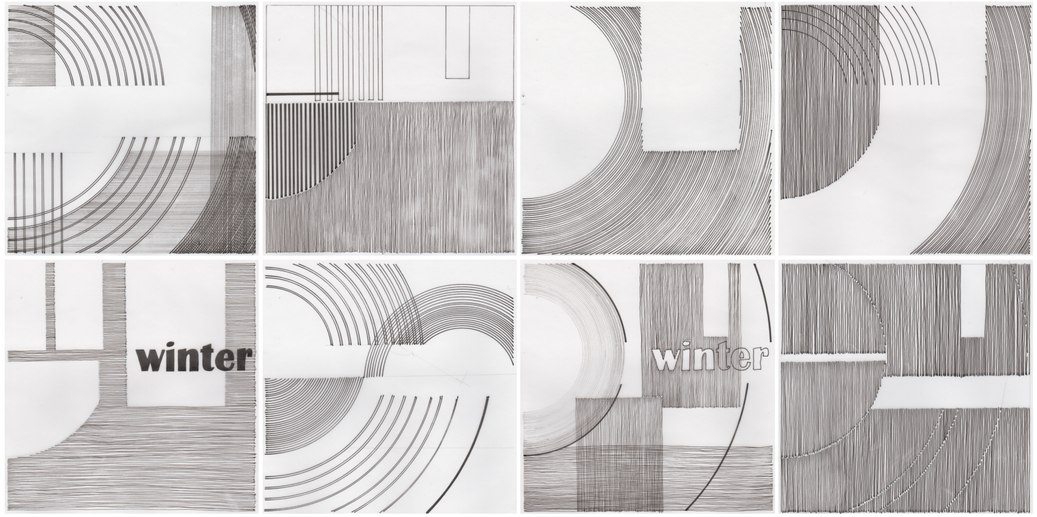
Zadaniem, które sobie założyłam w początkowych etapach poszukiwań nie było stworzenie gotowego jednego projektu wnętrza czy architektury lecz analiza wielu wariantów i możliwości wykorzystania inspiracji opisów płaszczyznowych w projektowaniu przestrzennym. Utwierdzeniem moich przekonań była cenna sugestia oraz przyzwolenie Rady Wydziału na wykreowanie przestrzeni modelowych i wręcz kategoryczny

108. “Winter”, olej na płótnie, 100 x 100 cm / ilustracja autorska

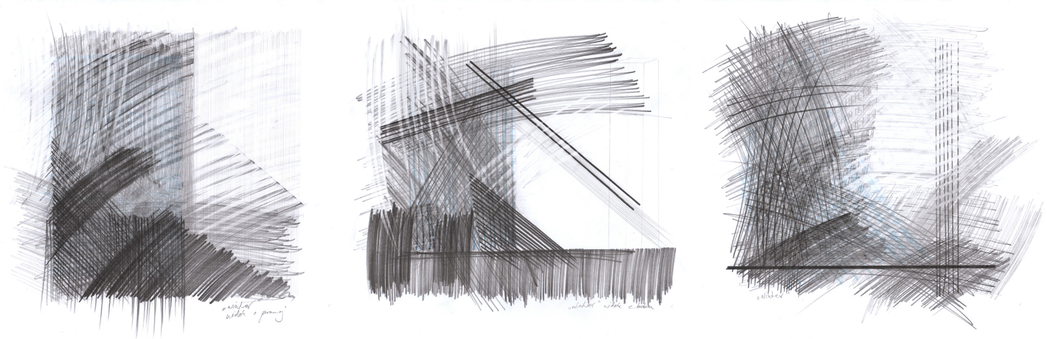
zakaz tworzenia projektu architektonicznego. Wszelkie uwagi dotyczące dalszych działań projektowych w zakresie proponowanego przeze mnie tematu dały mi więc niewątpliwą możliwość skupienia się na tak istotnym aspekcie poszukiwań i eksperymentów. Prezentowany efekt tych działań można chyba także nazwać „procesem artystycznym” czy też „projektowym”. Mówię to z pełną świadomością faktu, iż badania naukowe posiadają określony początek i koniec zakresu swojej analizy. Można stwierdzić, iż zagadnienie, którego podjęłam się jako twórca jest procesem ciągłym a prezentowane wnioski badań są pewnym etapem poszukiwań na drodze projektowej, która w różnych odstępach czasu pracy przybierała różne formy, co postaram się opisać w niniejszym rozdziale. Wedle obranej drogi procesu poszukiwań kreowałam narzędzia i sposoby transformacji obrazów niczym malarz mieszający nowy kolor na palecie w oparciu o barwy podstawowe. Zebrana przeze mnie dotychczas wiedza z zakresu posługiwania się „językiem elektroniki” stała się dla mnie naturalną ścieżką wykorzystania konkretnych funkcji przkształceń i jedyną obiektywną metodą zrealizowania i przedstawienia zamierzonych poszukiwań. W kontekście całościowym indywidualnych badań wszystkie próby i esperymenty przekształceń przestrzennych stanowiły dla mnie istotne doświadczenia, wytyczając punkt rozpoczęcia kolejnych etapów pracy. Uzyskana paleta rozwiązań na każdym kroku obfitowała w kolejne, nowe pomysły możliwości wykorzystania inspiracji płaszczyznowych w projektowaniu, które prezentuję na kartach niniejszej rozprawy.

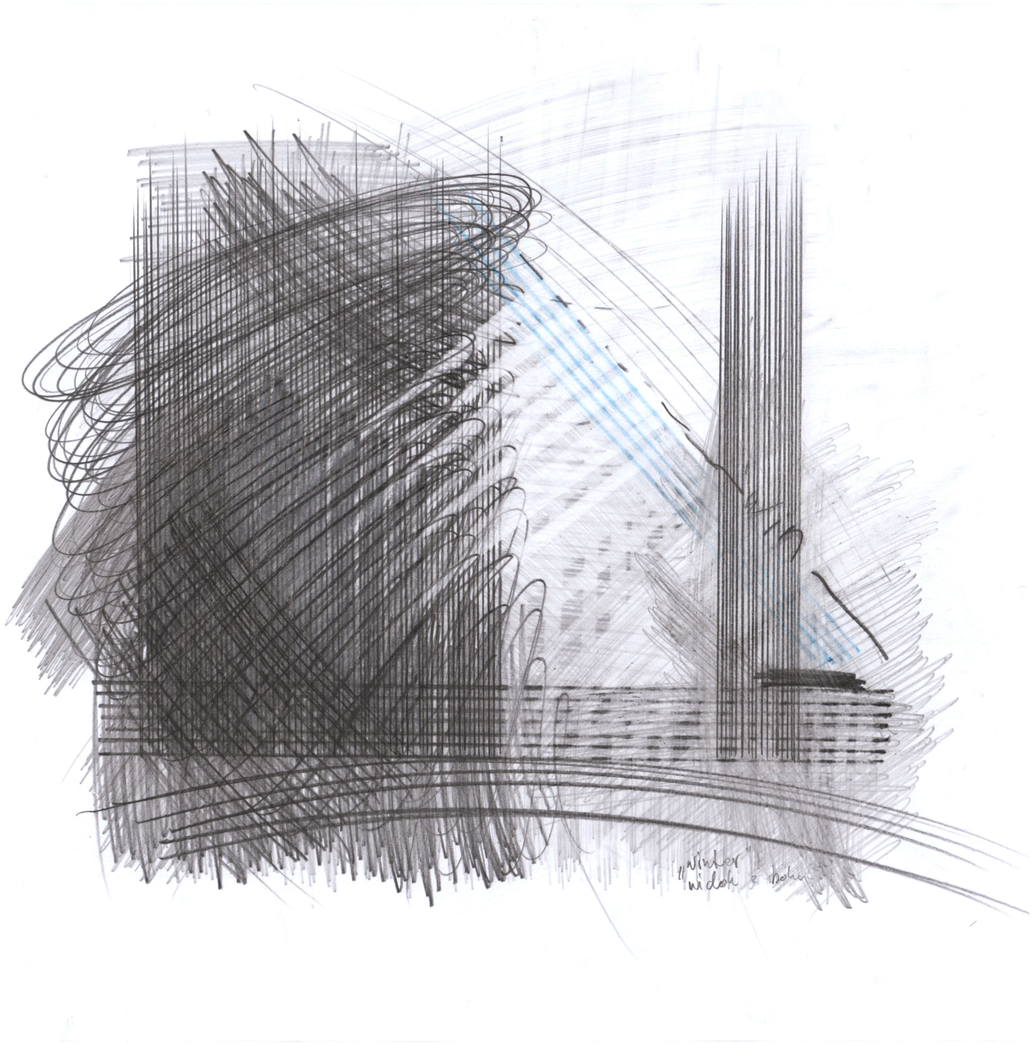
Jak już wspomniałam moim początkowym założeniem przekształceń obrazów dwuwymiarowych było ich jak najwierniejsze przedstawienie trójwymiarowe w odniesieniu do układu współrzędnych XY w wersji wyjściowej „płaskiego” obrazu. Tu pojawił się pierwszy istotny moment decyzyjny dotyczący zapisu płaszczyzn kolorystycznych. Jaką wartość początkową „wysokości” powinna mieć każda z kolejno nakładanych na siebie warstw? W operowaniu medium farby, a w przypadku mojej bazy badawczej - farby olejnej, uzyskana warstwa była uzależniona od wybranego narzędzia. Uzyskując ślad na płótnie dobieramy odpowiednią szerokość i rodzaj pędzla, szpachli czy wałka przy ujęciu „tradycyjnie” rozumianej nomenklatury narzędzia. Do uzyskania innego rodzaju efektów czy struktur każdy z twórców wypracowuje własny zestaw środków wyrazu artystycznego, malując np. rękoma, kawałkiem kartonu, szmaty czy innym jeszcze mniej konwencjonalnym narzędziem. Stąd moje początkowe rozważania nad samym sposobem uzyskania warstw malarskich w programie 3D dotyczyły ich umownej „grubości” w parametrach osi Z. W pierwszych wizualizacjach postanowiłam więc przyjąć jako wypadkową grubość elementów jednostkę minimalną umownej wartości równej 1. Podczas analizy innego obrazu ustaliłam wartość jednostki początkowej wszystkich elementów bazy badawczej, odpowiadającą ramowemu zamknięciu formatu krosna, który wynosi 100 x 100 cm. W tym wypadku suma wysokości wszystkich wrysowanych płaszczyzn składowych danego obrazu miała wynieść 100 jednostek miary, tworząc jednocześnie strukturę zamkniętą w kubaturze sześcianu.

Kolejnym zadaniem wyznaczonego postępu analizy i transformacji płócien bazy badawczej w odzwierciedlające je „bliźniacze” formy trójwymiarowe było oddanie kolorystyki poszczególnych elementów obrazu. Na tym etapie dociekań pominęłam próbę oddania śladów pędzla czy szpachli, a co za tym idzie, pozbawiłam jednocześnie wszystkie elementy zmienności odbicia światła wynikającego z mikrostruktury faktur farby. Poprzez



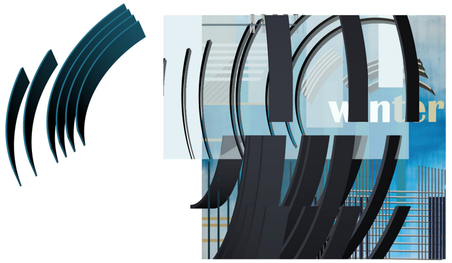
109. Szkice - analizy elementów składowych obrazu “Winter” / ilustracja autorska



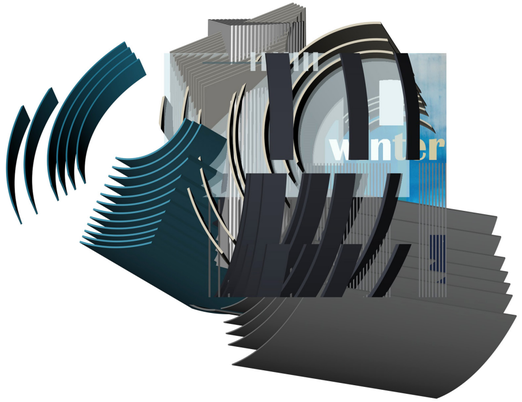


110. Wyżej i strona obok: Szkice koncepcyjne uprzestrzennienia obrazu “Winter” / ilustracja autorska

ilustracja po lewej:
111. Wizualizacja 3D obrazu “Winter” / ilustracja autorska

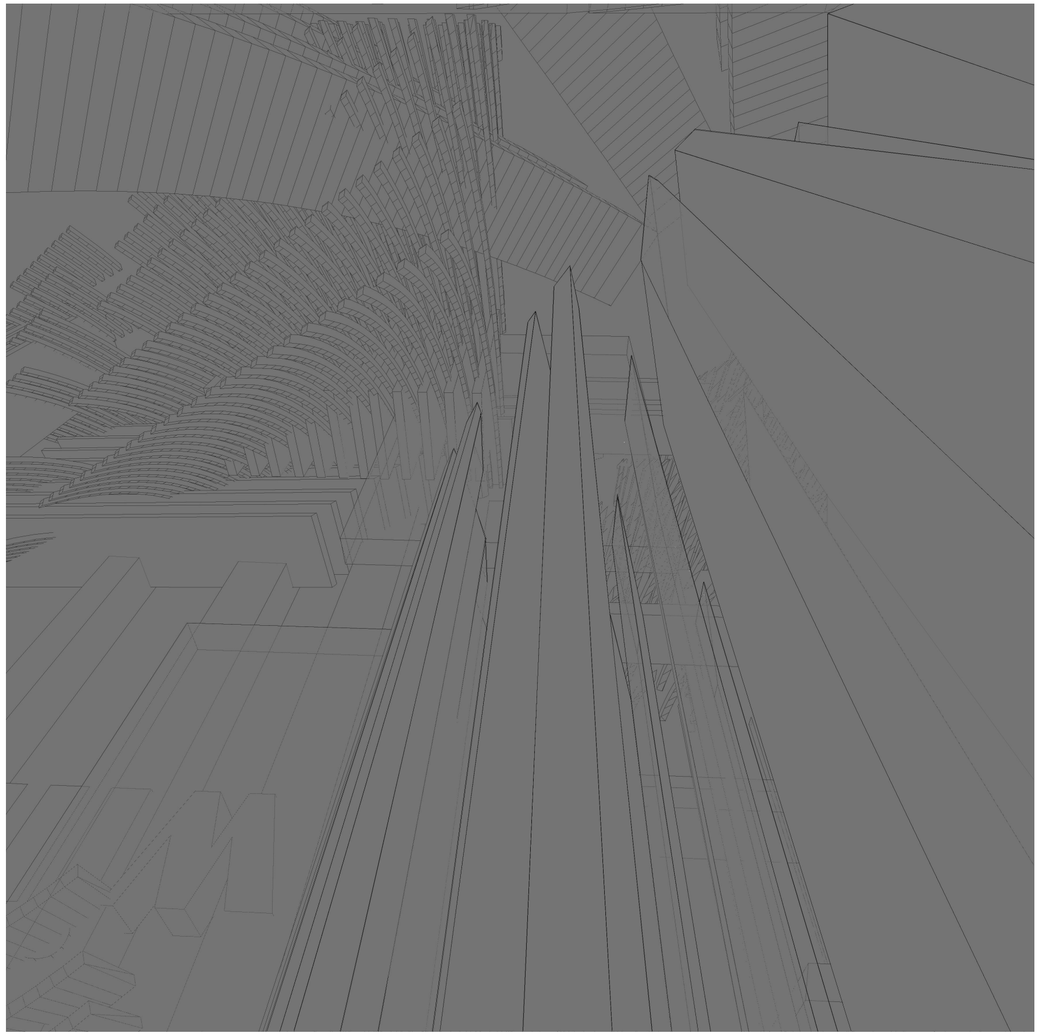


Widok końcowy transformacji obrazu z jednoczesną syntezą wybranych elementów składowych.

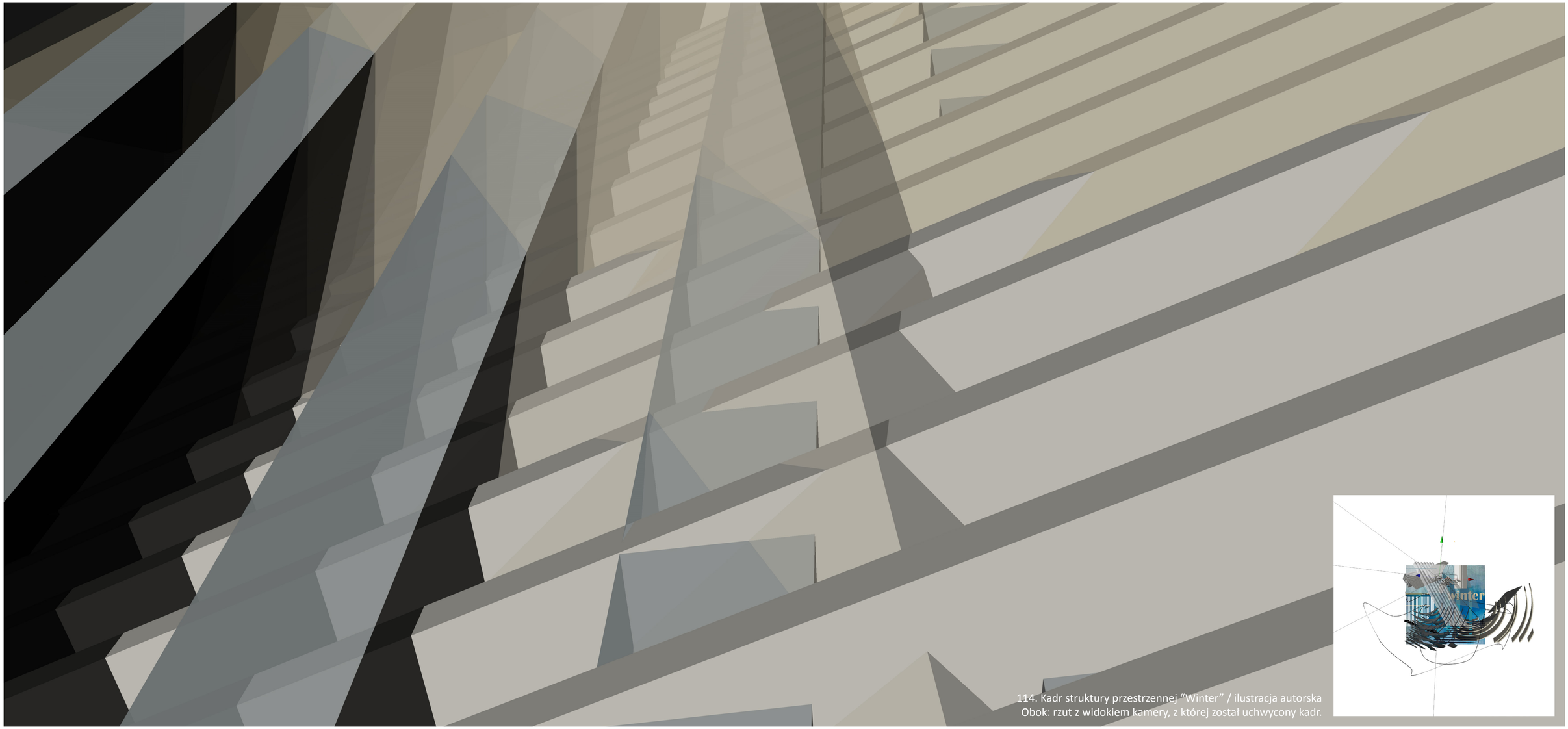


Widok końcowy transformacji obrazu pozbawiony syntezy elementów.

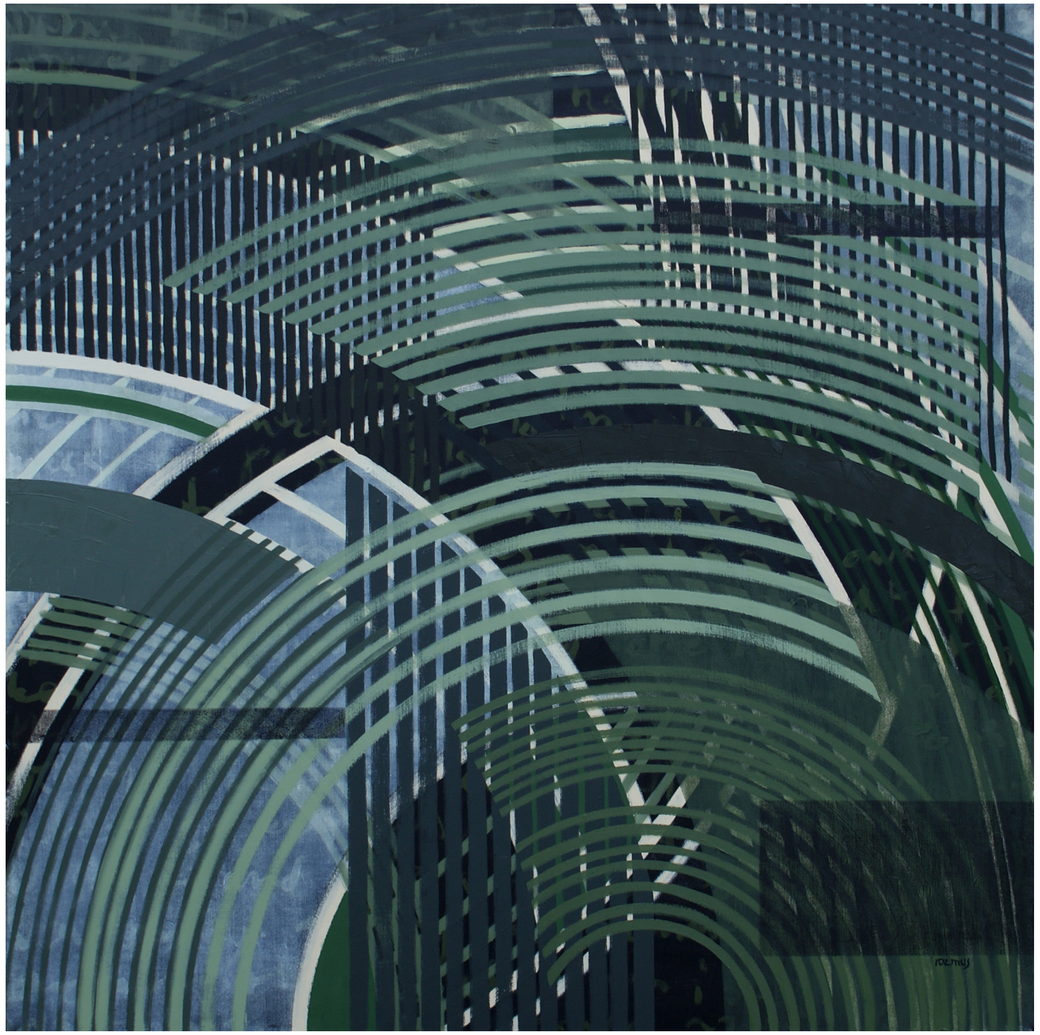
113. Uprzestrzennienie obrazu “Winter” wg kolorystycznych parametrów RGB - obroty w indywidualnych osiach XYZ każdego z elementów wraz z dopasowaniem wysokości poszczególnych składowych struktur obrazu. / ilustracja autorska



112. Kadr wnętrza struktury z syntezą elementów / ilustracja autorska



114. Kadr struktury przestrzennej “Winter” / ilustracja autorska
Obok: rzut z widokiem kamery, z której został uchwycony kadr.

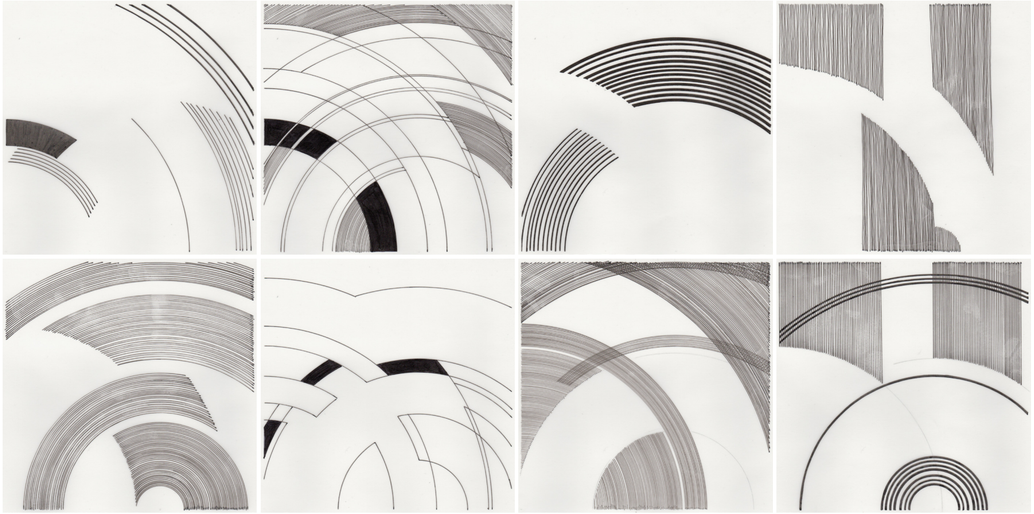


115. “Gradacja”, olej na płótnie, 100 x 100 cm / ilustracja autorska

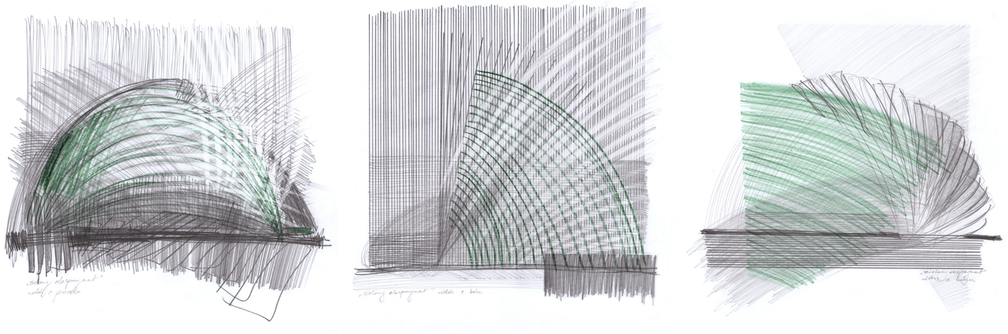
swoistą „mechanikę”, wynikającą z systemu zapisu elektronicznego, efekt ten całkowicie zaważył na kolejnym odrealnieniu warstw początkowych, pozbawiając je widocznego śladu odręcznego działania, z którym mamy do czynienia w bezpośrednim oglądzie bazy badawczej.

Innym aspektem minimalnie deformującym poszczególne obiekty ujęte na płaszczyźnie malarskich obrazów w programie 3D było samo ich wytyczenie w postaci wstawianych brył lub uprzestrzennianych linii za pomocą narzędzia „nurbs”. Podczas malowania obrazów olejnych przykładałam (i nadal przykładam) dużą wagę do jakości stosowanych linii i płaszczyzn aby były możliwie jak najbardziej równe i proste, co spełniało wytyczne związane z estetyką graficzną bazy badawczej. Malując więc serię położonych blisko siebie pasków np. fragmentu koła, starannie dobierałam narzędzia pracy tak aby łuki wychodziły z tego samego środka lub oddalały się od siebie w równych odstępach. Krawędzie, zarówno elementów liniowych, jak i jednolitych apli kolorystycznych często przed rozpoczęciem malowania wyklejałam taśmą aby uzyskać możliwie ostre i wyraziste krawędzie odcinające się od warstw spodnich. Tego typu działania graficzne miały stanowić o abstrakcyjnej konwencji bazy badawczej i pozornie „prostym” etapie zadania polegającego na przełożeniu tych form na trójwymiar, które mimo wszystko, w praktyce okazało się bardzo pracochłonnym wyzwaniem. Jak już wspomniałam, w pierwszej kolejności formowania elementów 3D zostały one pozbawione śladu narzędzia i faktury użytej farby. Wierne „odrysowanie” elementów składowych obrazu przydało kolejnego odrealnienia, które wynikało z minimalnej korekty zastosowanych narzędzi cyfrowych. Mianowicie: każde zachwianie pędzla, nierówność wynikająca ze splotu płótna czy nadmiar medium po przełożeniu w obróbce cyfrowej zostało zminimalizowane do idealnej linii prostej czy łuku. Elementy, które „na oko” wydawały się równe czy rozmieszczone w identycznych odstępach na obrazie zrealizowanym tradycyjnymi technikami, w rzeczywistości ulegały złudzeniom optycznym i nawet przy pomocy przykładnicy, czy innych narzędzi użytych podczas malowania, pozostawały w minimalnie odchylonych parametrach, które wychwyciła dopiero obróbka cyfrowa. Takie zmiany, a przy tym i być może moja nadgorliwość i dążenie do perfekcjonizmu zaważyły o niemożliwości użycia np. funkcji „duplicate” („powielanie”) mnożąc przy tym indywidualne dopasowywanie krzywych w programie 3D do elementów opracowywanego obrazu.

Po przebrnięciu wszystkich etapów związanych z wiernym oddaniem malarstwa w programie 3D (w tym przypadku Maxon Cinema 4D) mogłam każdy z obrazów poddać kolejnym eksperymentom związanym z poszukiwaniem odpowiedniej „soczewki” do ich uprzestrzennienia. Kontunuując wytyczoną ścieżkę badań sprawdzałam kolejno różne opcje wyprowadzania w przestrzeń poszczególnych elementów składowych obrazów. Pomimo powszechności wykorzystywania jako parametr wartości RGB i dla mnie stały sie one podstawowym narzędziem wyjściowych przekształceń. Barwy w programie zostały oddane tak wiernie, jak zostały nałożone na rzeczywistych obrazach także z uwzględnieniem wszelkich transparentności. W tym miejscu należy podkreślić, że transparentność danego koloru nie ma wpływu na jego wartość RGB w porównaniu z takim samym kolorem „pełnym”, ponieważ przezroczystość zastosowana w obrazie wynikała np. z użycia innego rodzaju narzędzia do nałożenia farby.



116. Szkice - analizy elementów składowych obrazu “Gradacja” / ilustracja autorska

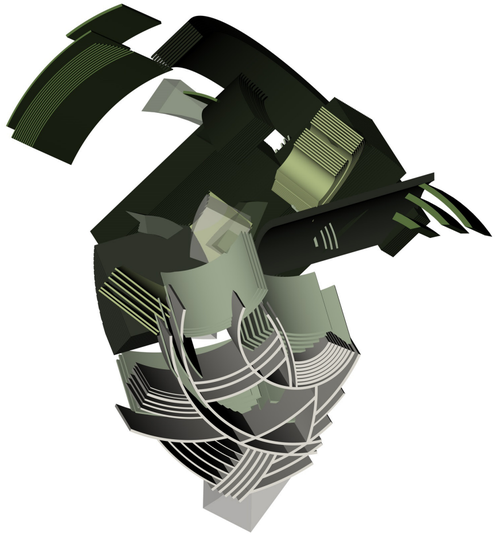


117. Szkice koncepcyjne uprzestrzennienia obrazu “Gradacja” / ilustracja autorska

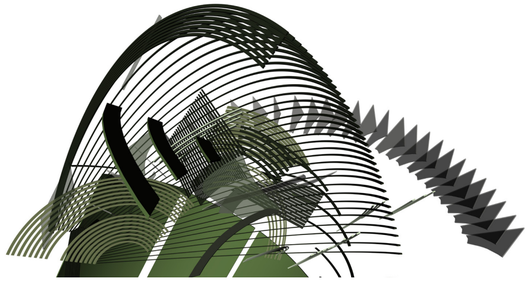
Wychodząc więc od wartości grubości elementu równej 1 postanowiłam następnie poddać każdy z elementów obrotowi w osiach XYZ zgodnie z jego zapisem kolorystycznym RGB. I tak założenie w obrazie konkretnego odcienia np. zieleni, obroty w osiach prezentowały się następująco: X=R= 85, Y=G=167, Z=B=91. Jak można zauważyć na załączonych wizualizacjach obrazu „Green” powstała dość rozproszona i jeszcze nie uporządkowana struktura. Jednakże ta istotna próba użycia narzędzia cyfrowej obróbki wytyczyła podstawę do kolejnych, bardziej rozważnych już przekształceń. Jak już wspomniałam wcześniej, w pierwszej kolejności należało się zastanowić nad wysokością generowanych i transformowanych form i elementów składowych obrazu. Przy założonych przeze mnie parametrach obrotu musiałam także podjąć decyzję, w którym miejscu dany obrót zastosować. Na tym etapie pracy pojawiły się więc już 3 kolejne opcje możliwych przekształceń do wyboru podczas kolejnych działań twórczych: obrót w indywidualnej osi środka każdego z elementów, obrót w stosunku do osi całego obrazu lub obrót w punkcie, z którego element został wykreślony np. środek koła. Naturalną ścieżką poszukiwań było oczywiście sprawdzenie każdego z tych wariantów i metody te zostały opisane przy poszczególnych wizualizacjach.

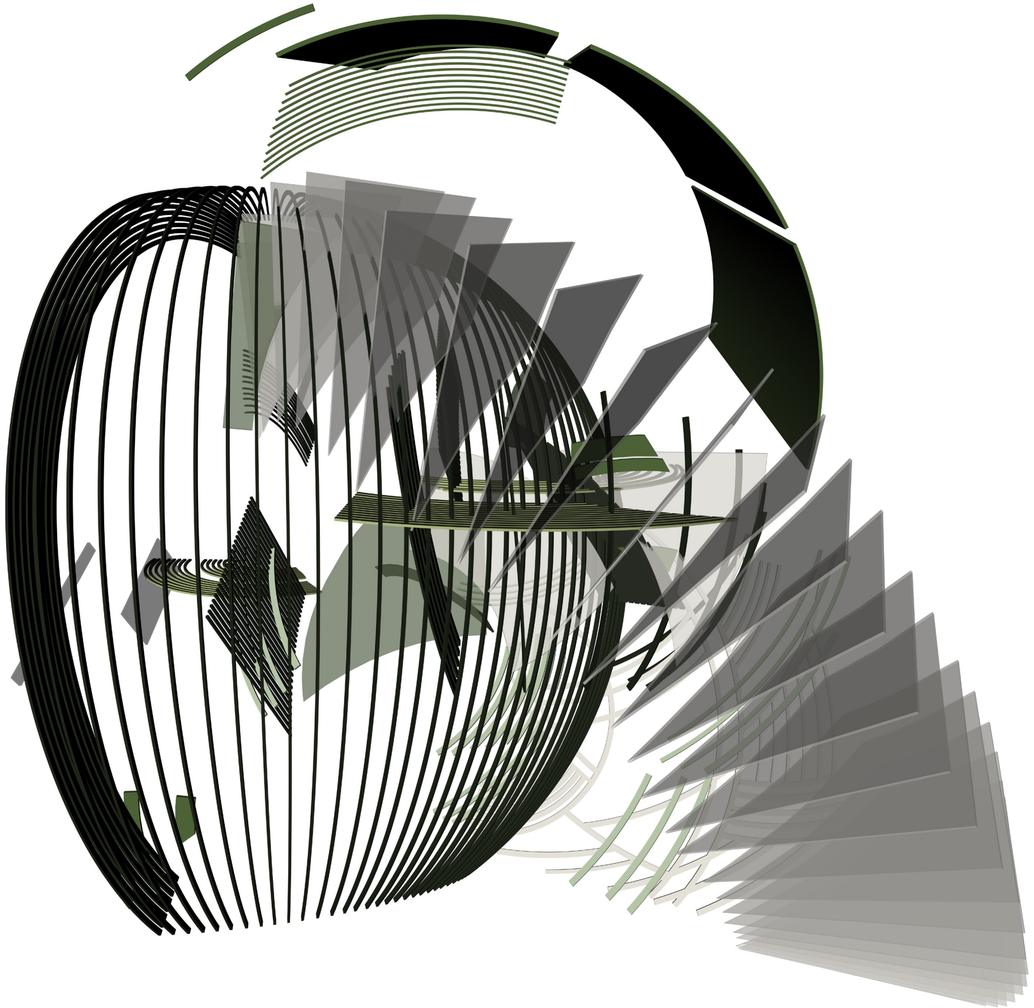
Kolejnym istotnym czynnikiem w poddawaniu obrazów przekształceniom było podjęcie świadomego założenia o pewnej chierarchii ważności składowych elementów w układzie kompozycyjnym. Równie ważnym założeniem tezy projektu było przebadanie wszelkich możliwości różnych form analiz obrazu, dlatego wydało mi się niewystarczającym uzależnienie „ruchu” elementów tylko w parametrach ich „grubości” czy obrocie wobec odpowiedniej osi. Wiadomo, że podczas kreowania kompozycji malarskich stawiamy sobie zadanie polegające na przekazaniu pewnej emocji wynikającej z zastosowanych plam, użytej gamy barwnej, czy wykreślonych elementów. Z podobną sytuacją mamy do czynienia podczas projektowania układów przestrzennych, zarówno tych zamkniętych, jak i otwartych. Ponieważ w moich działaniach nie przyjęłam żadnego układu funkcjonalnego w powstałych strukturach przestrzennych, następujące po sobie działania były wynikiem przemyśleń dotyczących układów kolorystyczno-kompozycyjnych, odpowiadających często „charakterowi” danego obrazu. Cały proces badawczy, poprzez odrzucenie nadania funkcji powstałym strukturom, mogłam podporządkować tylko i wyłącznie poszukiwaniom odpowiednich kadrów, które mogłyby być odpowiedzią na wybrane hasło projektowe czy też użyty w obrazie kolor. Poprzez pryzmat perspektywy barwy oraz zastosowanie kolejnych narzędzi, byłam w stanie dokonywać odpowiednich wyborów, który z elementów składowych obrazu ma zostać poddany przekształceniu i jakiego rodzaju ma to być transformacja. W kolejnych etapach pracy i na kolejnych obrazach starałam się za każdym razem modyfikować zebrane do tego momentu informacje aby z pełnym przekonaniem poszczególne fragmenty kompozycji poddawać określonym obrotom, przesunięciom, rozciągnięciom, transformacjom skali czy multiplikacjom. W ten oto sposób dotknęłam także innych wyborów projektowych, podejmując np. decyzję o uprzestrzennieniu tylko tych elementów, które zostały namalowane w obrazie pod kątem 40°. Innym zabiegiem stała się także synteza wybranych składowych elementów danego obrazu, które poprzez zastosowanie narzędzia „boole” tworzyły zupełnie nowy układ kompozycyjny odpowiadając np. w przypadku obrazu „Winter” charakterowi zimowej aury.

Transformacja obrazu “Gradacja” - wariant 1 / widok
Obroty wszystkich brył składowych wg wartości kolorystycznych RGB w osi środka koła kreślącego elementy.
Wysokość poszczególnych warstw równa 1 jednostce miary.

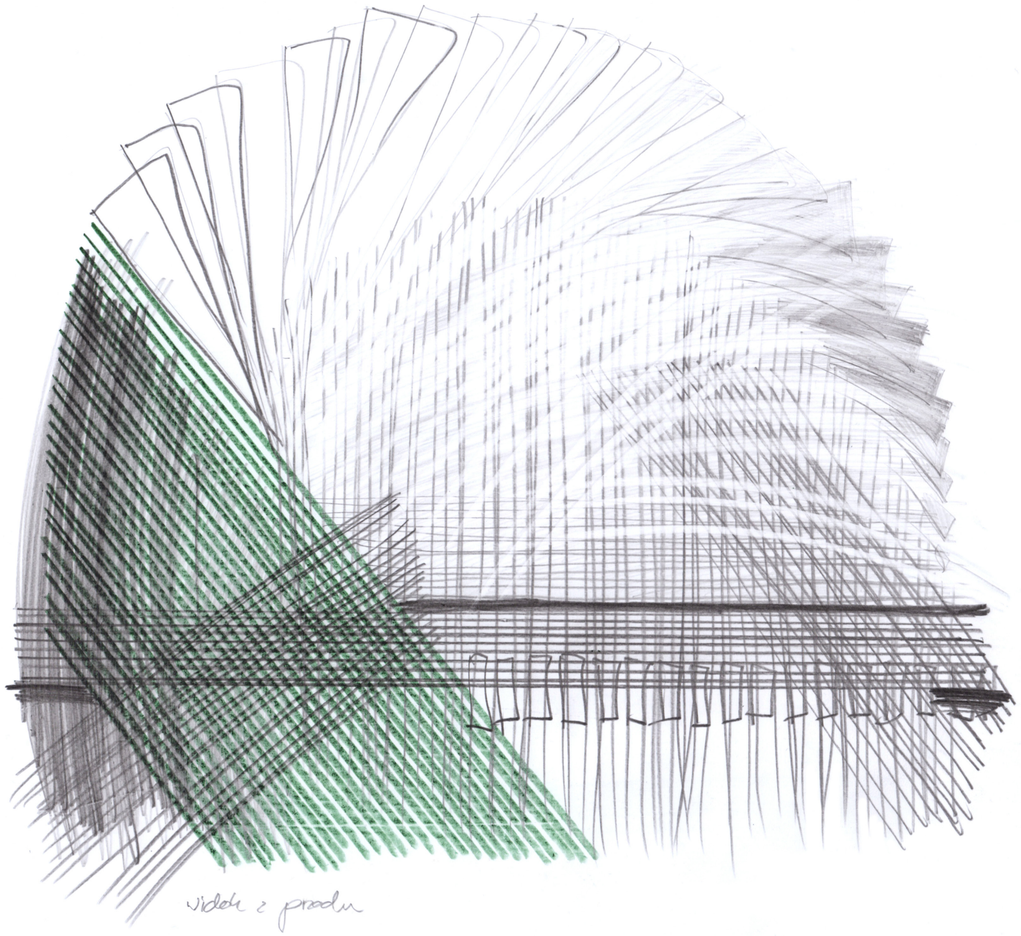


Transformacja obrazu “Gradacja” - wariant 2 / widok
Obroty wszystkich brył składowych wg wartości kolorystycznych RGB w osi środka koła kreślącego elementy.
Wysokość wszystkich warstw równa 100 jednostkom miary.

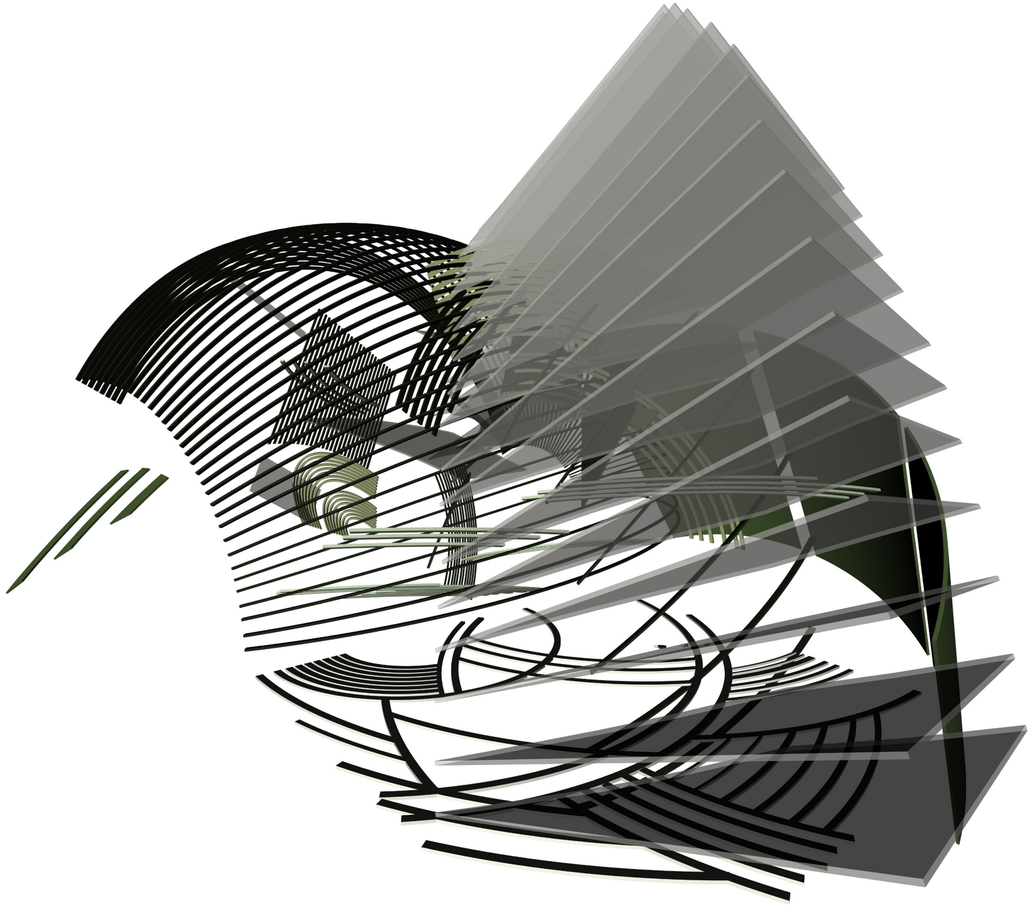




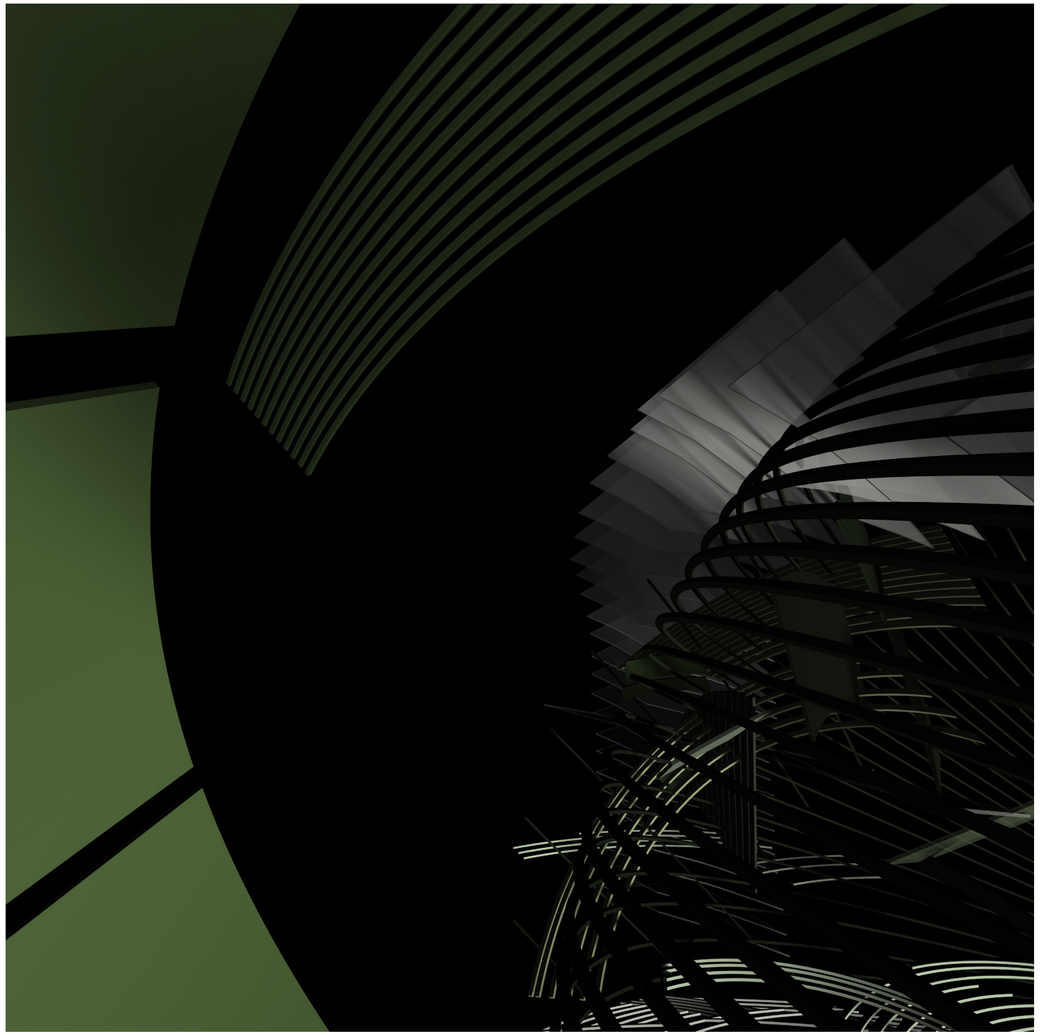
118. Ilustracje obok:
wizualizacje 3D struktury przestrzennej “Gradacja”
z uwzględnieniem multiplikacji wybranych elementów
składowych obrazu / ilustracja autorska



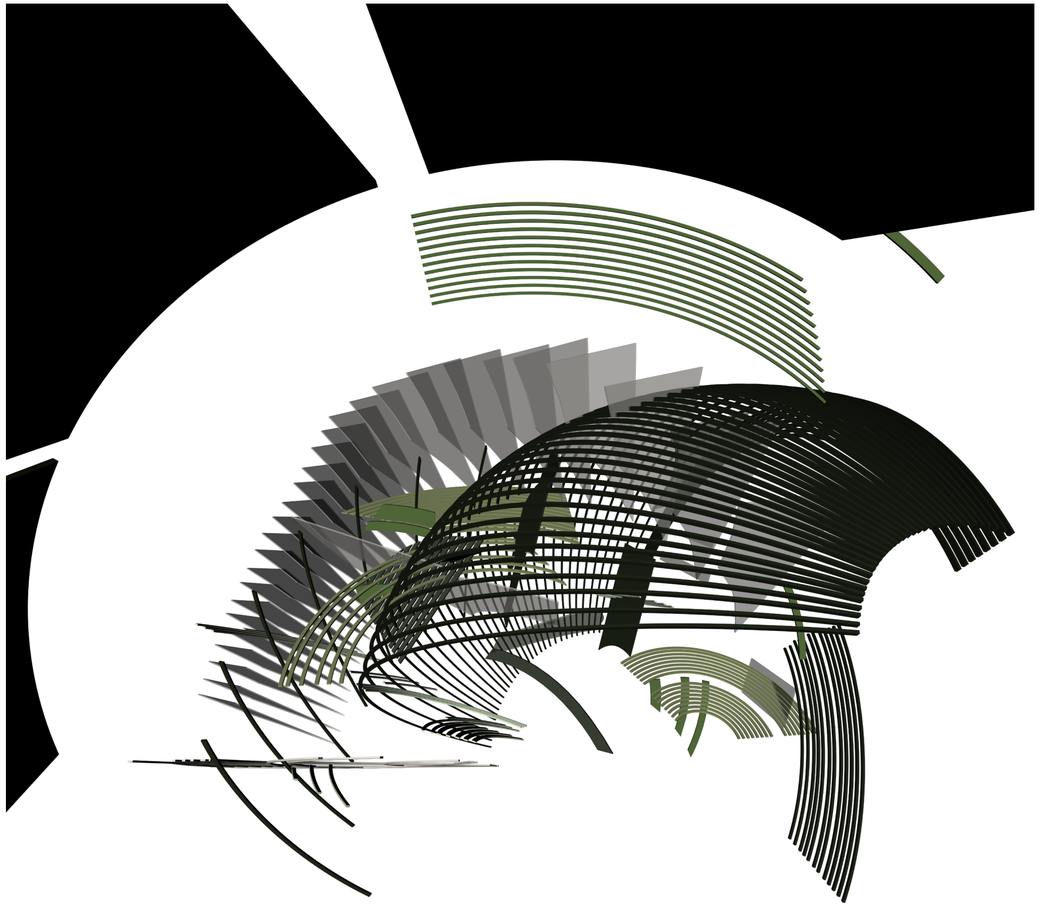
119. Szkice koncepcyjne uprzestrzennienia obrazu “Gradacja” / ilustracja autorska



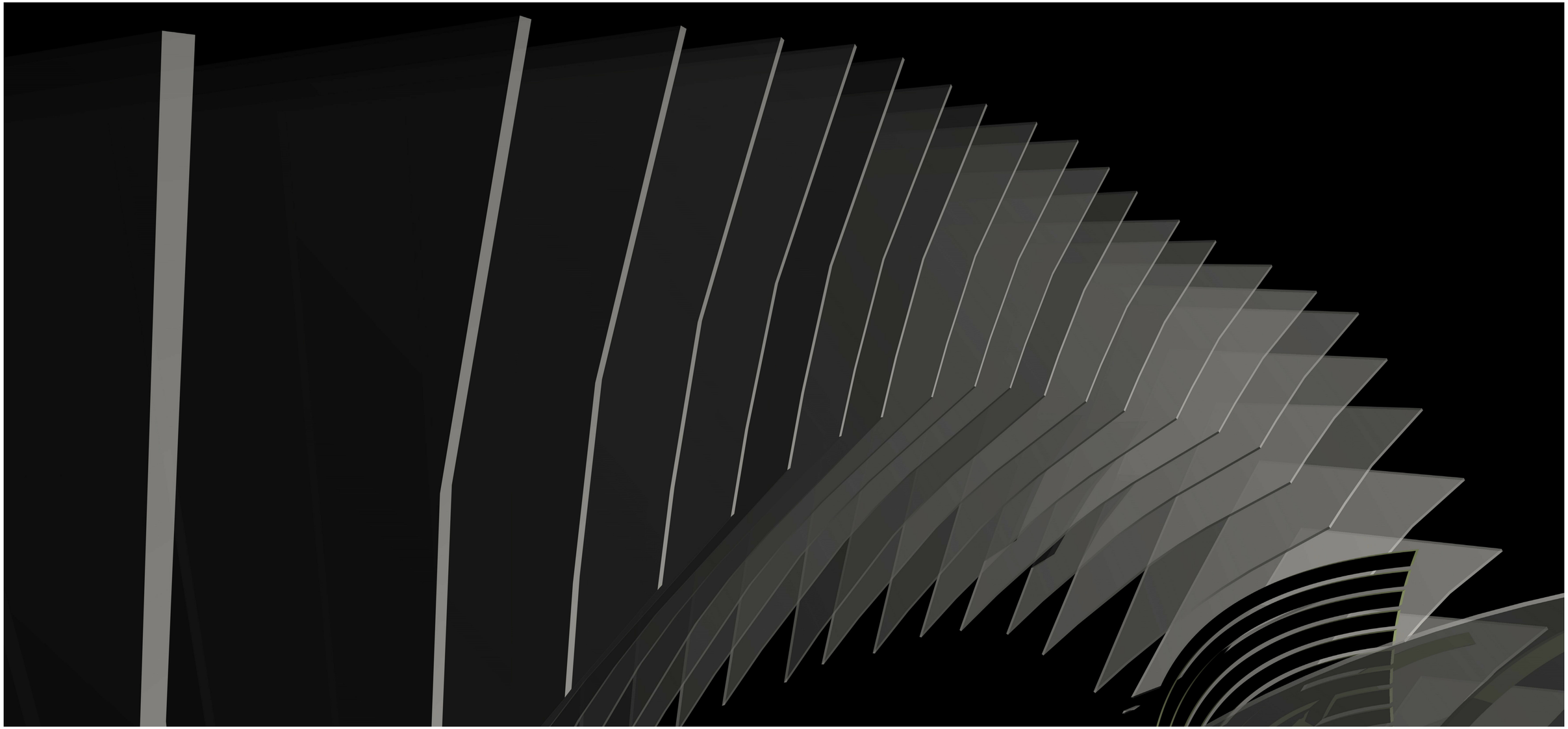
120. Wizualizacja 3D struktury przestrzennej “Gradacja” z uwzględnieniem multiplikacji wybranych elementów składowych obrazu - odpowiedź na poszukiwanie gradacji światła w obrazie / ilustracja autorska



121. Kadr struktury przestrzennej “Gradacja” - odpowiedź na poszukiwanie gradacji światła w obrazie dwu- i trójwymiarowym



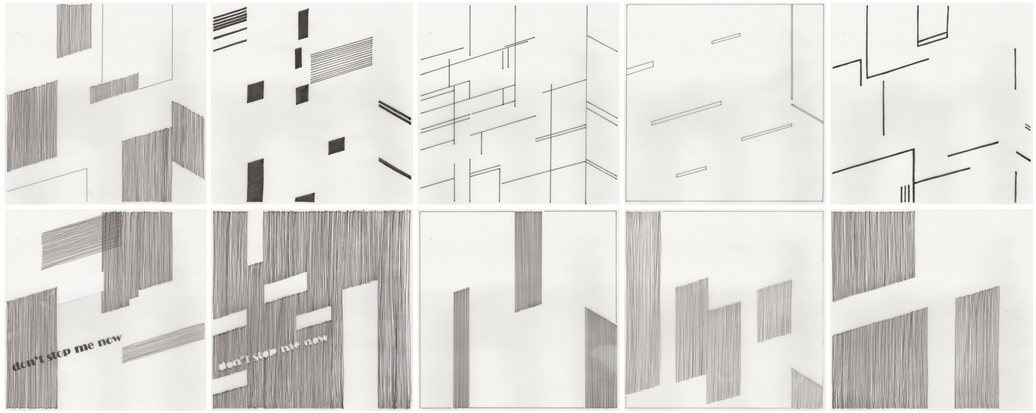
122. Widok z wnętrza struktury przestrzennej “Gradacja” / ilustracja autorska. Ilustracja na następnej stronie: Kadr struktury przestrzennej “Gradacja” - odpowiedź na poszukiwanie gradacji światła w obrazie dwu- i trójwymiarowym / ilustracja autorska



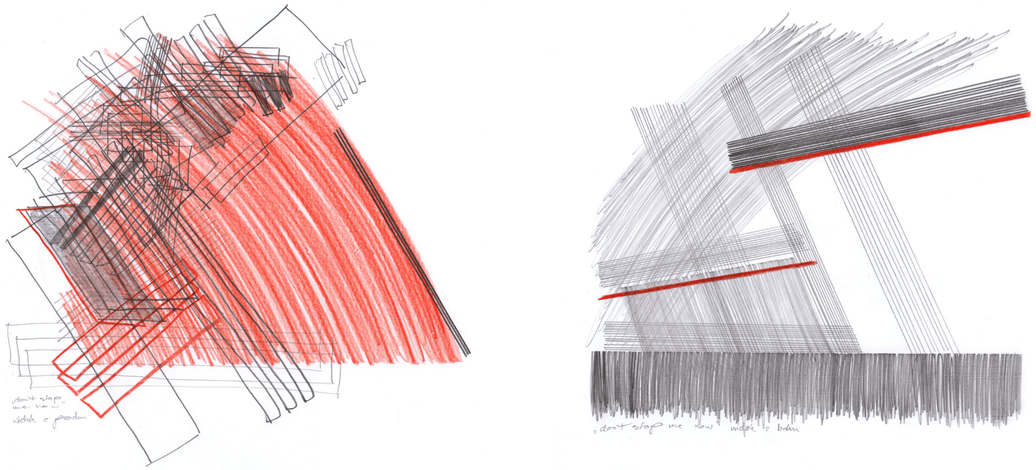
123. "Don't stop me now", olej na płótnie, 100 x 100 cm / ilustracja autorska

Chcę także nadmienić (w kontekście posługiwania się językiem elektroniki), że wszelkie następujące po sobie koncepcje dalszych transformacji były poprzedzane tradycyjnie rozumianymi szkicami koncepcyjnymi. Bardzo istotnym jest fakt, iż powstawały one w trakcie pracy pomiędzy kolejnymi wizualizacjami. W pierwszym etapie działań decydowałam się na zastosowanie w danym obrazie 3D wybranego zestawu narzędzi np. obroty wszystkich elementów składowych o własne wartości RGB przy założeniu „grubości" warstwy 1. Z powstałej struktury wybierałam najbardziej charakterystyczne elementy odpowiadające np. na hasło „kwadraty" aby podjąć decyzję o odłożeniu na miejsce początkowe tychże brył oraz poddanie ich odmiennym działaniom. Wtedy kreowałam szkice koncepcyjne na podstawie formy powstałej wstępnej struktury przestrzennej. Szkicowe określenie wyboru istotnych w projekcie elementów ważyło na kolejnych decyzjach projektowych w danym obrazie 3D. W związku z czym, występujące po sobie w prezentacji obrazy ulegają coraz bardziej elementarnym i coraz bardziej różnorodnym przekształceniom. Aby ukazać różnice w doborze zestawu narzędzi obróbki cyfrowej, które przy pierwszym oglądzie nie są aż tak oczywiste, pozwoliłam sobie opisać je hasłowo na poszczególnych wizualizacjach. W ten oto sposób prezentuje się cała baza mniej lub bardziej abstrakcyjnych struktur przestrzennych wynikających z kompozycji 2D.

Wszystkie te eksperymenty postanowiłam w formie końcowej zaprezentować jako animacje stworzone właśnie w programie 3D na zasadzie zapisu ruchu poszczególnych transformacji. Należy sobie jednak zdawać sprawę, że tego typu projekt badawczy, jak już wcześniej wspomniałam jest swoistego rodzaju „procesem ciągłym". Można tę sytuację przyrównać do samego procesu twórczego w malarstwie, w którym tak na prawdę zadajemy sobie pytanie: kiedy obraz jest skończony? Odpowiedzi zapewne udziela nam sam artysta, który decyduje się pokazać publicznie swoje dzieła podczas wystawy. Patrząc z punktu widzenia malarki dopowiem oczywiście, że nigdy nie dodaję nowej plamy czy kreski do obrazów po ich opublikowaniu. Bywa jednak tak, że perspektywa czasu zmienia nasze nasze postrzeganie i wielu artystów pragnie coś zmienić w swoich dziełach – nie z przekonania, że dany obraz jest zły, ale z pokusy, że mógłby być lepszy. W momencie gdy stawiamy siebie w roli twórcy, tak na prawdę „czynnikiem" który decyduje o skończoności własnych działań artystycznych jesteśmy my sami. W przypadku opisanych powyżej założeń, czy też raczej eksperymentów projektowych i przeprowadzonych analiz w zakresie interdyscyplinarności sztuki, można mówić tylko i wyłącznie o zakończeniu pewnego etapu działań. Tego typu projekt, w zależności od przyjętych wytycznych, będzie mógł przybierać za każdym razem odmienne oblicze i formę końcową, dlatego z pełnym przekonaniem finalny efekt działań prezentuje niedopowiedziane struktury przestrzenne, w których każdy z widzów dostrzeże zapewne odmienne elementy trójwymiarowych kreacji. Osobiście, uciekając się do odczuć twórczych podczas malowania, także w tym przypadku zdecydowałam się na zamknięcie analizy projektowej w formie uchwycenia gestu, emocji czy koloru. Zatrzymanie wizualizacji w poszczególnych kadrach jest wynikiem autorskich przemyśleń i estetyki wizualnej. Z tegoż powodu prezentowany „klucz" rozwiązań jest myśleniem o strukturach przestrzenych, a nie konkretnych obiektach architektonicznych. Struktury te, poprzez dalsze analizy i świadome utworzenie z nich elementów w postaci podłoża czy ścian, mogą z powodzeniem pretendować do miana architektury. Jest to oczywiście tylko kwestią poddania ich dalszym badaniom i przekształceniom. Ja uciekam się do bardziej kreatywnych pokładów naszej (jako twórców w przestrzeni) wyobraźni, decydując się na stworzenie struktur kontemplacyjnych,



124. Szkice - analizy elementów składowych obrazu “Don’t stop me now” / ilustracja autorska



125. Szkice koncepcyjne uprzestrzennienia obrazu “Don’t stop me now” - czerwień jako dominanta obrazu / ilustracja autorska

w których zachwycimy się kolorem lub może zaskoczy nas rytm zmiennego światła. Z pomocą przychodzą także słowa Waltera Gropiusa:

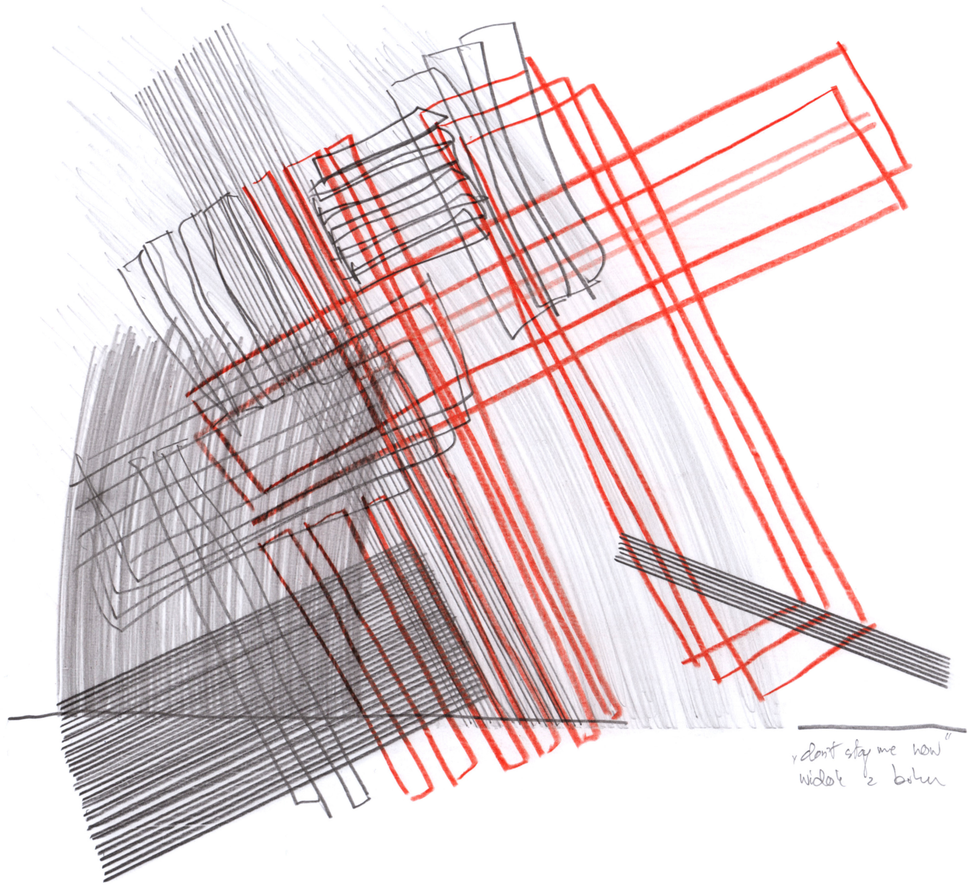
„Naturalnie porządek nigdy nie stanie się przepisem na uprawianie sztuki. Iskra inspirująca artystę wykracza poza logikę i rozum. Ale czerpiący ze starych i nowych odkryć naukowych język obrazu sprawuje kontrolę nad aktem twórczym, a równocześnie zapewnia powszechny klucz do zrozumienia przekazu artysty oraz przekłada tę paradoksalną treść na widzialne środki ekspresji.”[79]

7.2 Konkluzja

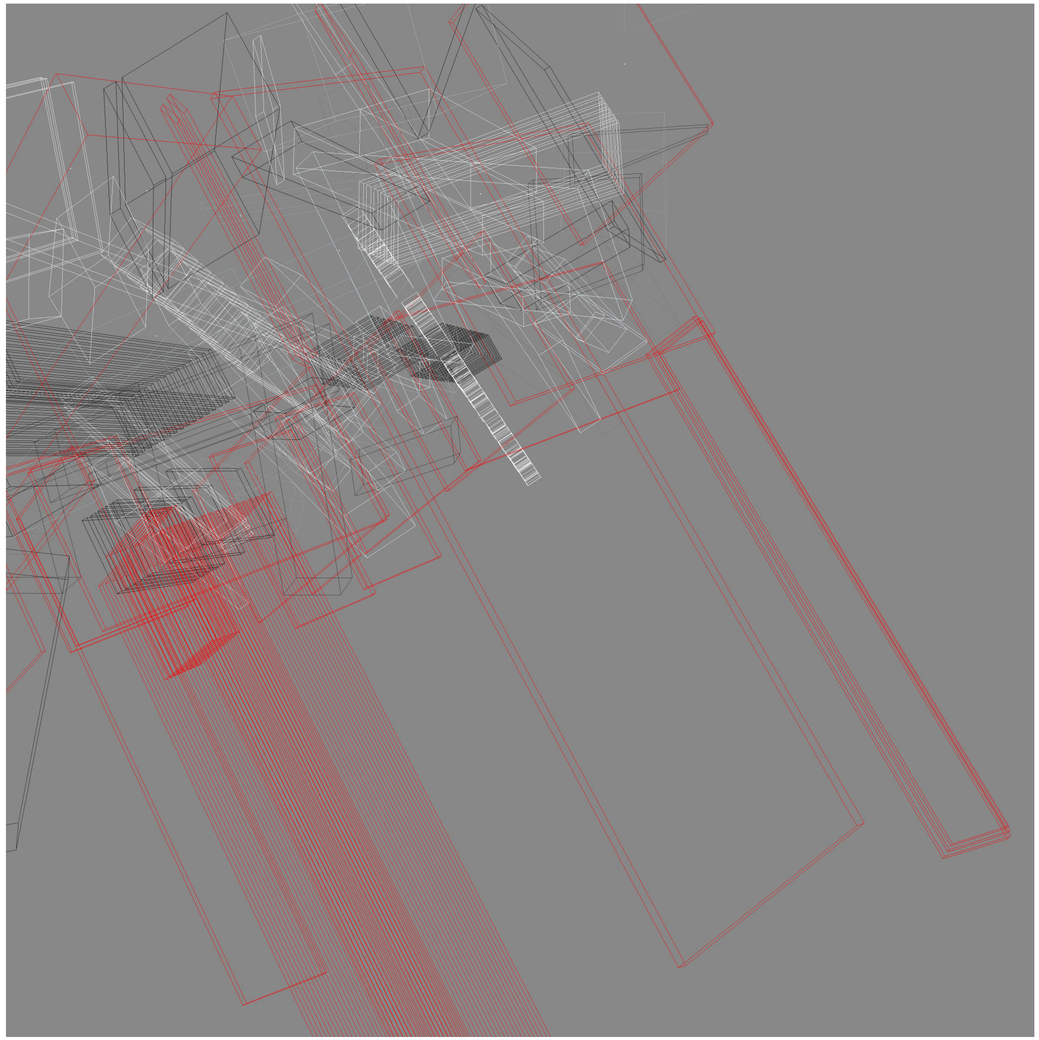
Zrealizowane w praktyce i przedstawione w tej publikacji pomysły i formy zaproponowanych struktur przestrzennych są tylko częścią składową poszczególnych etapów projektowych, które mogą stanowić punkt wyjścia do kolejnych przekształceń, podjętych już niekoniecznie tylko i wyłącznie przez moją osobę. Struktury te w pełni odwierciedlają wytyczone we wstępie badań założenia nawet, jeśli niektóre z opracowanych elementów pozostały tylko w „szkicowych” koncepcjach. Prezentowany wachlarz rozwiązań stał się dla mnie kopalnią wiedzy o możliwościach dalszych analiz na styku zapisu płaszczyznowego i przestrzennego. Podjęty przeze mnie temat, z racji na mnogość swoich rozwiązań, zapewne udało mi się przeanalizować tylko w jego dość skromnej części, która odzwierciedla zastosowanie konkretnych funkcji znanego mi „języka elektroniki”. Przeprowadzone badania pozwoliły mi jednak wykreować bardzo indywidualny zestaw własnych narzędzi i zabiegów, które będą bardzo pomocne w mojej przyszłej pracy, zarówno w zawodzie projektanta, pedagoga, jak i malarki.

Należy zwrócić szczególną uwagę, iż stworzona przeze mnie metoda kreowania struktur 3D nie stanowi narzędzia do automatycznego przełożenia dowolnego zapisu płaszczyznowego na obiekt trójwymiarowy. Jak już wcześniej wspomniałam nie możemy z góry założyć postanowienia, że każdy z rysunków czy obrazów będziemy w stanie uprzestrzennić. Ponadto suche parametry (jak np. składowe RGB barwy) „wklepane” do komputera i pozbawione czynnika ludzkiej wyobraźni i kreatywności nie spełnią oczekiwanego rezultatu zadania. Przedstawiony proces jest bardzo indywidualnym narzędziem, które pozbawione swoistego klucza intuicyjnego autora projektu może całkowicie zaprzeczyć podstawowemu poszukiwaniu zapisu na drodze umysł-ręka. Po analizie wytyczonych zadań można za pomocą barw budować świadome kompozycje służące oddaniu w przestrzeni emocji i charakteru miejsca. Po zdobyciu wiedzy o poszczególnych barwach dostrzeżemy, że wartość czerni w parametrach RGB wynosi 0,0,0 i świadomie wprowadzimy do obrazu (podczas malowania czy rysowania) elementy stałe, które nie będą poddawane żadnym przekształceniom. Co za tym idzie – zastosowanie elementów w zbliżonej gamie kolorystycznej po poddaniu ich transformacjom będzie je sytuowało w pobliżu siebie, niezależnie od tego, w którym miejscu będą się znajdowały na obrazie. Biorąc pod uwagę znane nam badania z zakresu psychofizjologii widzenia, a także świadomość, że każdy z kolorów posiada swoją „ergonomię”, podejdziemy do budowania przestrzeni w zupełnie odmienny sposób. Poznanie poszczególnych parametrów spektrum barw RGB będzie z góry definiowało nasze założenia kolorystyczno-płaszczyznowe w obrazie wyjściowym.

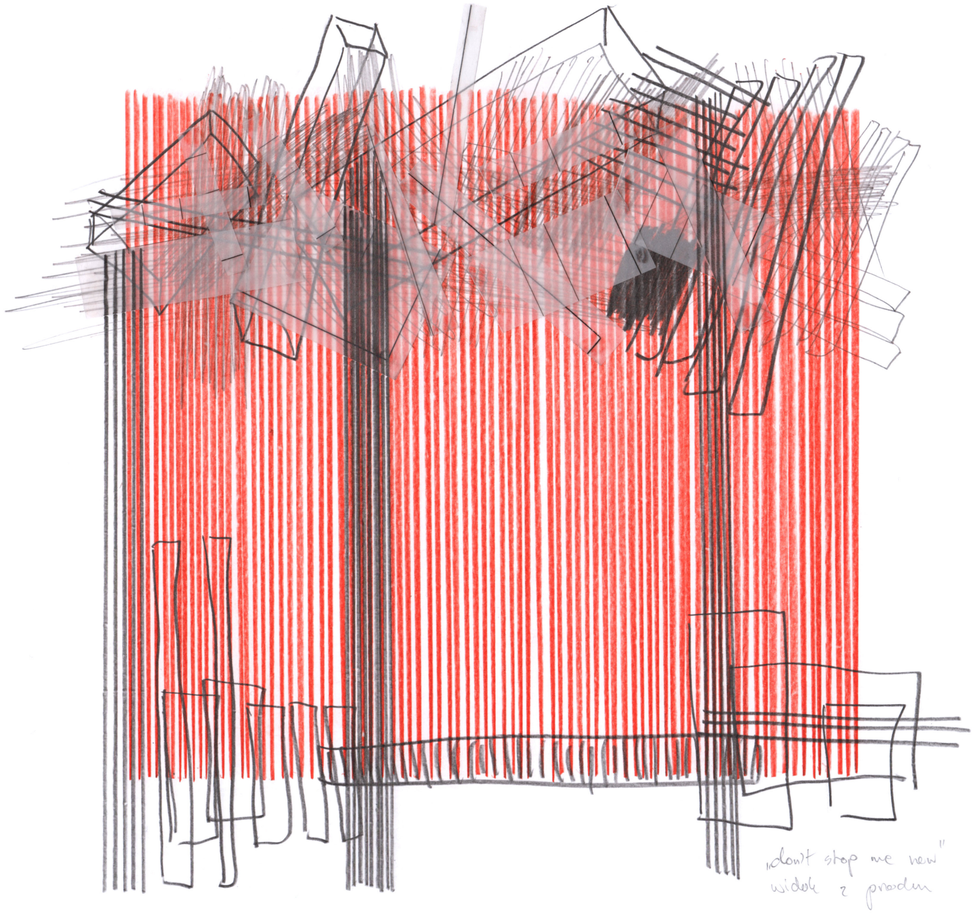
79. „Pełnia architektury” Walter Gropius; Wydawnictwo Karakter, 2014, ISBN 978-83-62376-57-3, str. 77



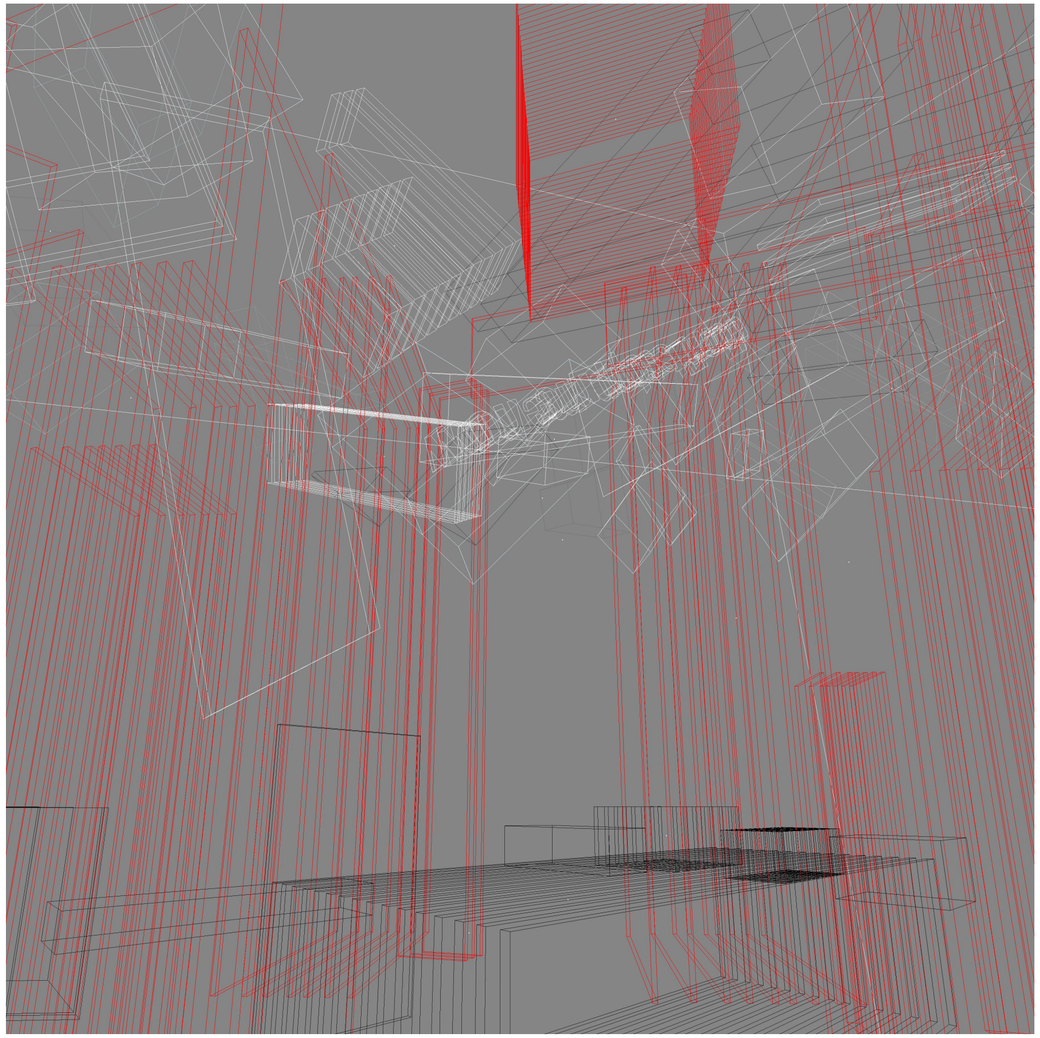
126. Szkic koncepcyjny - czerwień jako dominanta obrazu - wariant 1 struktury przestrzennej / ilustracja autorska



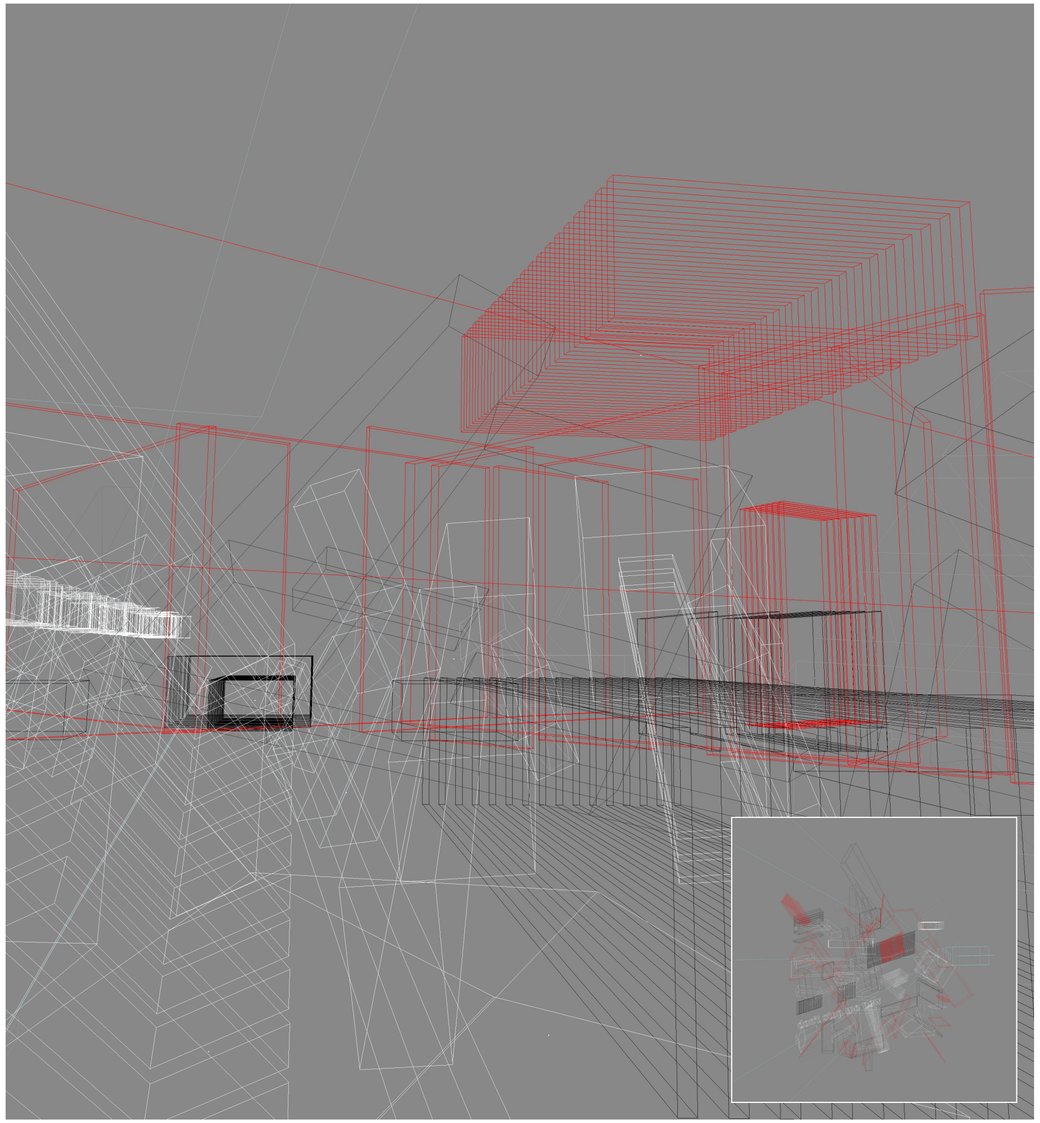
127. Wizualizacja 3D pierwszego wariantu uprzestrzennienia struktury “Don’t stop me now” / ilustracja autorska



128. Szkic koncepcyjny - czerwień jako dominanta, czerń jako element stały obrazu - wariant 2 struktury przestrzennej / ilustracja autorska



129. Kadr drugiego wariantu uprzestrzennienia struktury “Don’t stop me now” / ilustracja autorska



130. Ilustracja po lewej:
kadr wnętrza pierwszego wariantu struktury przestrzennej “Don’t stop me now” / ilustracja autorska

Na podstawie tak sformułowanych wytycznych można wykorzystać rezultaty moich badań np. do celów dydaktycznych w celu sprawdzenia kreatywnych umiejętności studentów. Ćwiczenie z pogranicza interdyscyplinarności sztuk oparte na stworzeniu kompozycji kolorystycznej, może uwzględnieniać konkretne parametry barwne czy narzędzia, które wcześniej zostały zaprezentowane młodym adeptom sztuki. Byłoby to swoistego rodzaju rozszerzenie „klasycznej” metody nauczania o przestrzeni, w której tworzymy wstępne zapisy płaszczyznowe w oparciu o eksperyment. Początkowy wybór narzędzia będzie determinował dalsze prowadzenie projektu pod względem użytego koloru, wykreowanego śladu, wybranego podłoża do zapisu, a co za tym idzie i powstałej struktury. Przykład ten udowadnia także słuszności wyboru przeze mnie autorskich obrazów olejnych jako bazy badawczej. Propozycja przeprowadzenia ćwiczenia dla studentów na podstawie własnych zapisów płaszczyznowych a następnie zaprezentowanie im możliwości ich przetrasfomowania, może stanowić ciekawą drogę ich indywidualnych poszukiwań rozwiązań struktur przestrzennych w oparciu o język elektroniki. Należy sobie uświadomić, iż dziś jest to właśnie najczęściej wybierana przez młodzież droga autorskich kreacji. Tradycyjny rysunek ołówkiem na papierze coraz częściej zostaje wyparty przez użycie wskaźnika na tablecie. Jestem przekonana, że sprawdzona przeze mnie metodyka działań, która jest tylko kroplą w morzu poszukiwań, może stanowić ciekawą zachętę i pomysł dla współczesnej młodzieży do wyrażania się w tak bliskim im i wręcz oczywistym języku elektroniki.

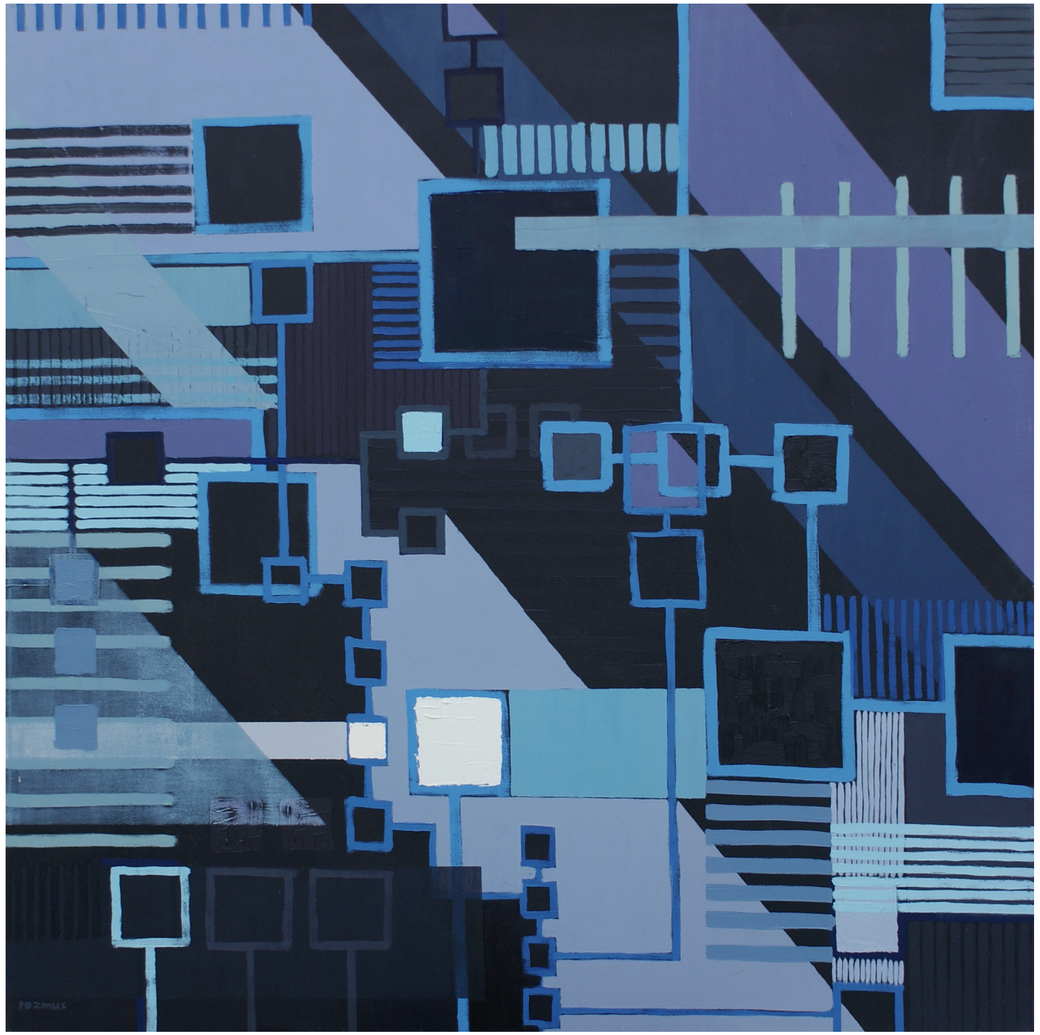
Opisana przeze mnie i przeanalizowana na kartach niniejszego rozdziału metodyka pracy może dla wielu osób stać się inspiracją do autorskich poszukiwań lub poszerzenia własnych doświadczeń projektowych. Wyciągając z niej poszczególne elementy składowe możemy oprzeć kolejne kreacje twórcze o dołożenie funkcji. Należy przy tym pamiętać, że nie jest to jedna stała metoda projektowania i tylko nasze świadome postępowanie w roli projektanta będzie stanowiło o prawidłowym zastosowaniu poszczególnych elementów jako „narzędzi” używanych w kreacji przestrzeni. Bardzo wymowne są w tym przypadku następujące słowa:

„(...) wiemy, że dzieła sztuki mają zdolność otwierania przed nami drogi wiodącej przez nas samych, do kresu naszego pojmowania, to czy dopuszczamy możliwość, że droga taka może zaświtać znienacka za sprawą rzeczy nie podejrzewanej zgoła o taką zdolność? A przecież drogi te mogą brać swoje początki skądkolwiek i może wymaga szczypty odwagi, by przystać na to, że właśnie stąd – bo byłaby to droga nasza, niepoparta żadnym autorytetem.”[80]

7.3 Zakończenie

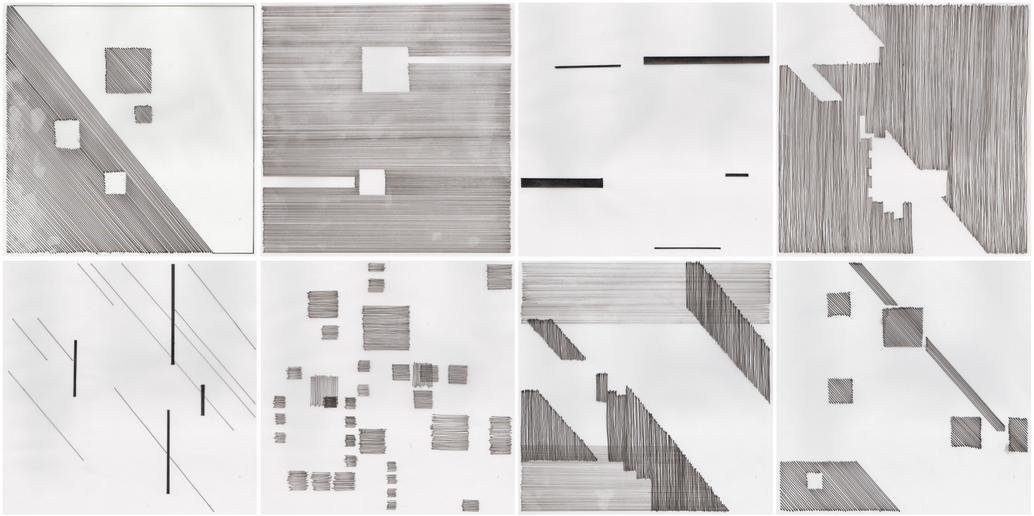
Słowem zakończenia pragnę poddać pod rozwagę kilka istotnych czynników pracy i opisanych we wcześniejszych rozdziałach działań i aspektów tematu inspiracji płaszczyznowym opisem rzeczywistości w projektowaniu przestrzennym. Jak już wspomniałam w pierwszych rozdziałach i zapewne uzyskało to potwierdzenie na kolejnych kartach rozprawy, podejście do zagadnienia zostało opisane w bardzo subiektywnym ujęciu tematu. Nie chodzi tu tylko i wyłącznie o dobór wykazanych artystów i analizę ich działań płaszczyznowo-przestrzennych ale także o podejście do zagadnienia poprzez

80. Wojciech Suchocki, “Mendini” katalog wystawy; Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2004, ISBN 83-89053-27-6, str. 6

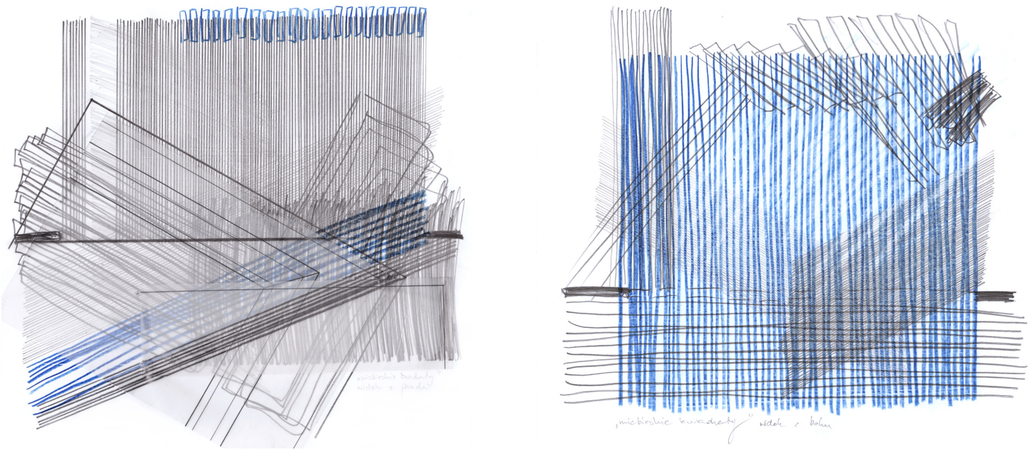


131. “Squares”, olej na płótnie, 100 x 100 cm / ilustracja autorska

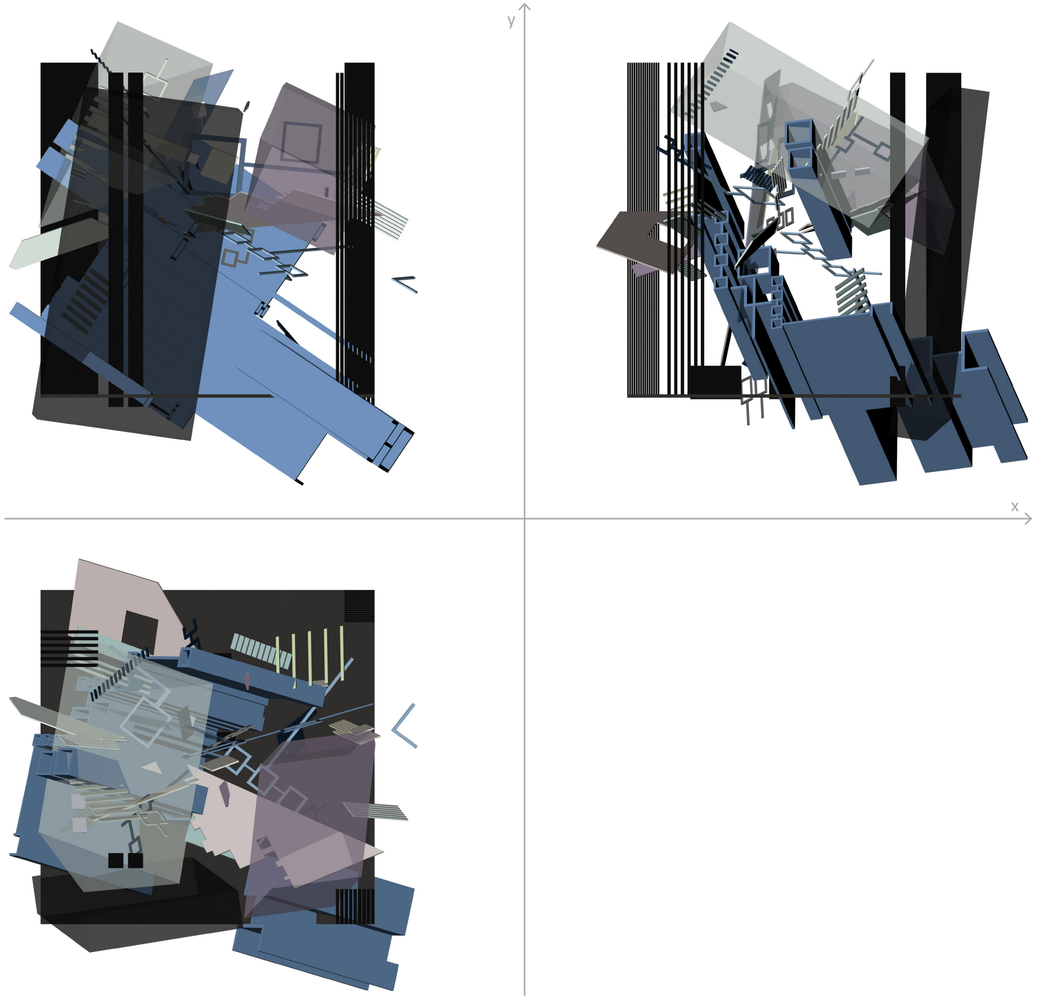
doświadczenia własnej pracy w przestrzeni realnej i wirtualnej, czyli styku z użytkowanymi narzędziami zapisu płaszczyznowego i cyfrowego. Należy mieć świadomość, że aktualny rynek narzędzi pracy cyfrowej ulega ciągłemu rozwojowi i udoskonaleniom. Podejmując próbę przetworzenia obiektów 2D w struktury przestrzenne osobiście stanęłam także przed wyborem technologii, którą będę się posługiwać. Było dla mnie oczywistym, że będą to programy, z którymi mam na co dzień styczność i których podwaliny poznałam jeszcze w trakcie studiów w macierzystej uczelni, a ich kolejne możliwości narzędziowe poznawałam podczas indywidualnej pracy w zawodzie projektanta. Są to m.in. programy pakietu Adobe służące do obróbki obrazów płaskich (rysunki, fotografie, plansze itp.) oraz Maxon Cinema 4D umożliwiająca wizualizacje przestrzenne. Wątpliwości nasunął wybór programu do stworzenia końcowej prezentacji moich działań projektowych. Mimo, iż przed wszczęciem przewodu doktorskiego miałam z nim styczność tylko dwa razy, to jednak zdecydowałam się na wykorzystanie iMovie służącemu edycji filmów. Na mojej decyzji niewątpliwie zaważył jego bardzo przejrzysty interfejs i dość intuicyjne w obsłudze narzędzia, które idealnie wpisywały się w moje wymagania dotyczące prezentacji końcowej pracy badawczo-naukowej. W moim przekonaniu najlepszą formą zaprezentowania kolejnych etapów projektowych niniejszej pracy doktorskiej było wygenerowanie krótkich animacji z poszczególnych obrazów w programie Cinema 4D, ich uzupełnienie o skany, opisy oraz podkład muzyczny. Poza animacjami wszelkie składowe fragmenty końcowej prezentacji zostały opracowane w pakiecie Adobe, a wszystko zostało poddane montażowi w programie iMovie, tworząc jeden film. Moim założeniem i autorskim zadaniem było takie „sklejenie” prezentacji aby krok po kroku prezentowała wybrane parametry przekształceń ukazując różnego rodzaju rozwiązania struktur przestrzennych. Piszę jednak o tym dlatego, że należy mieć świadomość, że każdy z twórców podejmujący subiektywną drogę analizy założonego zagadnienia, będzie się wyrażał w środkach sobie najlepiej znanych. Pragnę także podkreślić, że w dzisiejszej dobie wciąż rozwijającej się elektroniki wręcz ciężko nadążyć za nowymi programami, a ponadto każdy z nich jest tak rozbudowany, że wielu projektantów i architektów tworzących w „cyfrowym trójwymiarze” korzysta tak na prawdę tylko z części możliwości oprogramowania. Jako projektanci używamy najczęściej powtarzanych „komend”, które znakomicie się sprawdzają i wpisują w nasze wytyczone założenia projektowe. Dlatego praca doktorska jest w moim przekonaniu takim momentem, w którym można poszerzyć swoje horyzonty i pozwolić sobie na swobodę poszukiwań twórczych oraz pewną dozę eksperymentu, na którą często nie ma czasu ani miejsca w codziennych działaniach. Spotkałam się ze stwierdzeniem, iż największą wartością pracy badawczo-naukowej jest właśnie intelektualne poszukiwanie wartości, a nie sam ukończony projekt. Jestem przekonana, że opisany na niniejszych kartach rozprawy efekt działań został przeprowadzony zgodnie z dostępnymi mi narzędziami pracy i odzwierciedla zakres założonego planu badań. Opracowanie metodyki pomocnej w rozwiązywaniu określonych zadań pozwoliło mi zrealizować plan stworzenia przestrzeni modelowych prezentujących interdyscyplinarność między płaszczyznowym a przestrzennym opisem rzeczywistości.



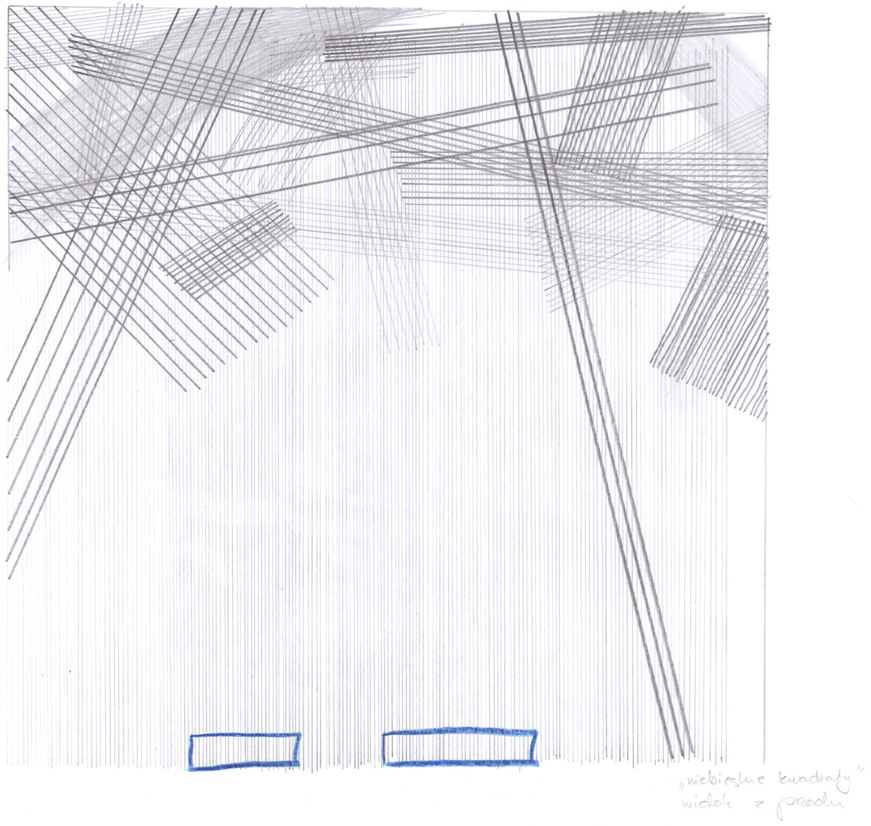
132. Szkice - analizy elementów składowych obrazu “Squares” / ilustracja autorska



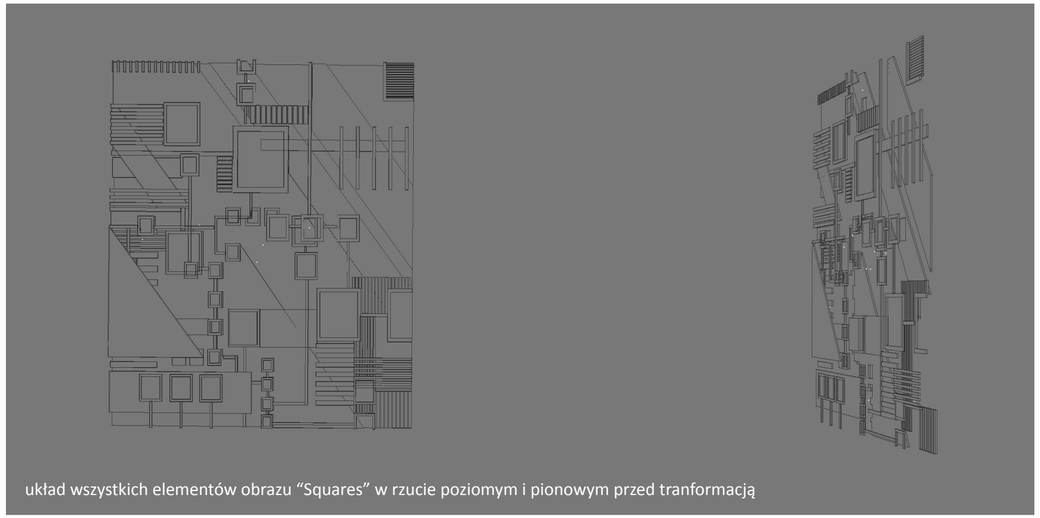
133. Szkice koncepcyjne transformacji obrazu “Squares” - poszukiwanie dominanty struktury przestrzennej / ilustracja autorska

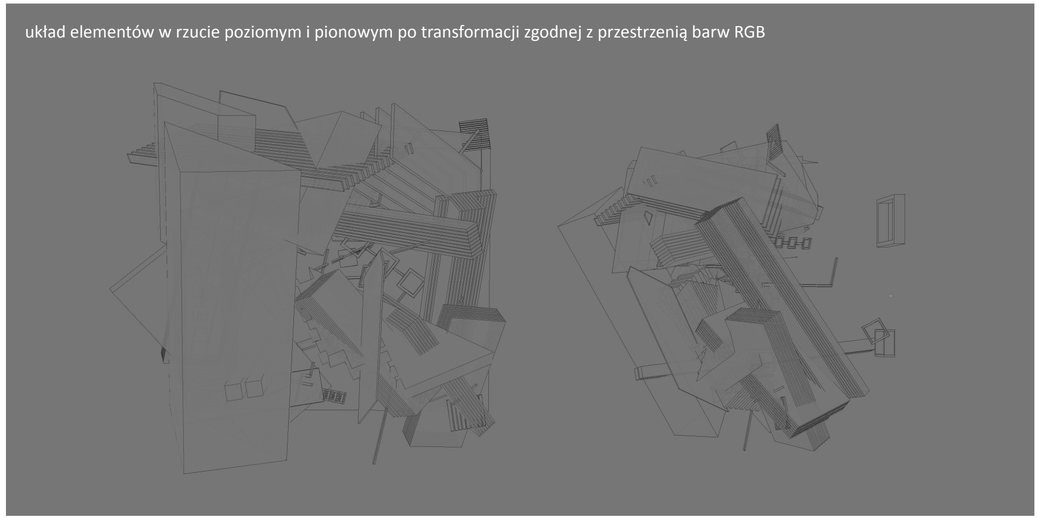


134. Wersja pierwsza struktury 3D obrazu “Squares” - zgodnie z parametrem RGB = 0,0,0 czerń w obrazie zostaje pozbawiona wszelkich przekształceń przy założeniu “grubości” warstwy 100 jednostek miary. Transformacje pozostałych elementów zgodne są z indywidualnymi parametrami barwnymi i zachodzą na drodze obrotów w centralnych osiach XYZ obrazu. Poszczególne bryły zostały także poddane zmianie skali w osi wysokości X wg wytycznej modelu przestrzeni barw RGB. / ilustracja autorska

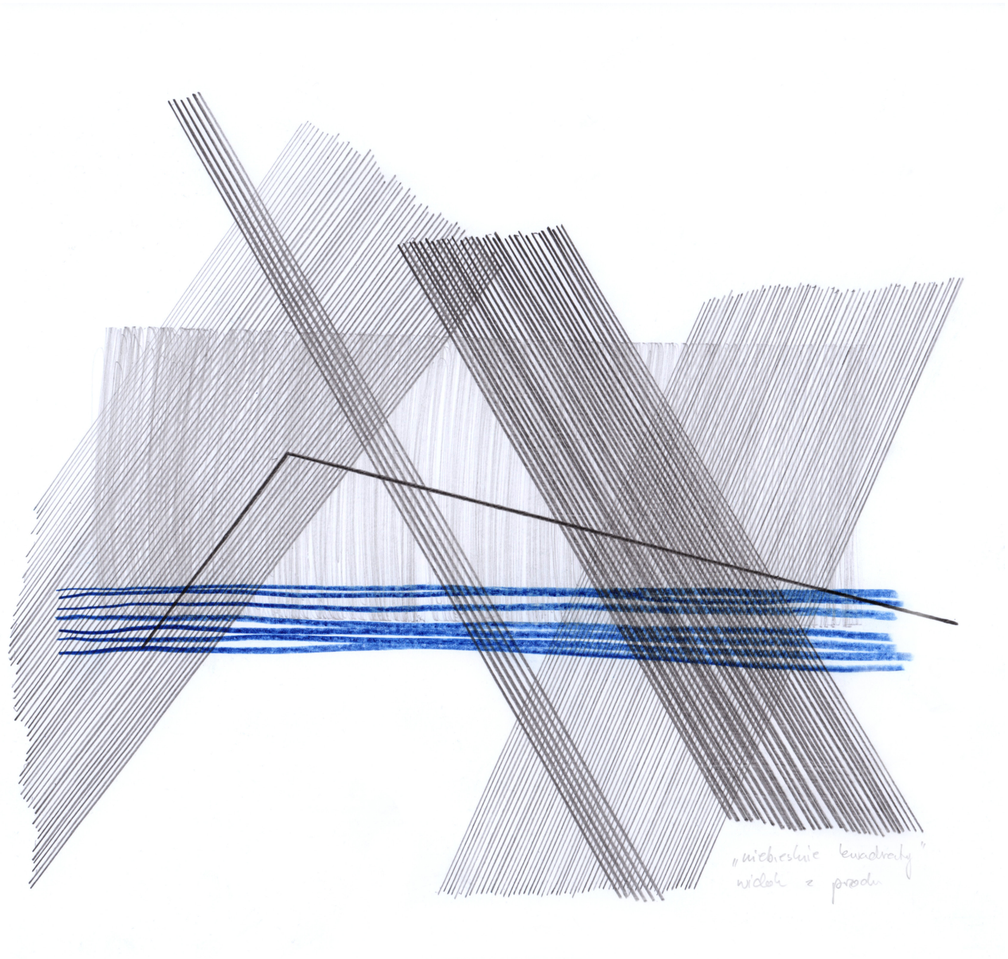


135. Szkic koncepcyjny transformacji obrazu “Squares” /ilustracja autorska/ - wariant 2. struktury - opis kolejnych etapów projektowych:
• ruchy poszczególnych elementów składowych obrazu wyznaczone w indywidualnych osiach, czerń jako element stały w obrazie dwu- i trójwymiarowym,
• zmiana skali poszczególnych elementów w oparciu o parametr kolorystyczny RGB w osi X,
• ustawienie centralnych kwadratów w roli dominanty struktury,
• zmiana kolorystyki z nadaniem jednolitego materiału elementów struktury - poszukiwanie wzajemnych relacji obiektów składowych.

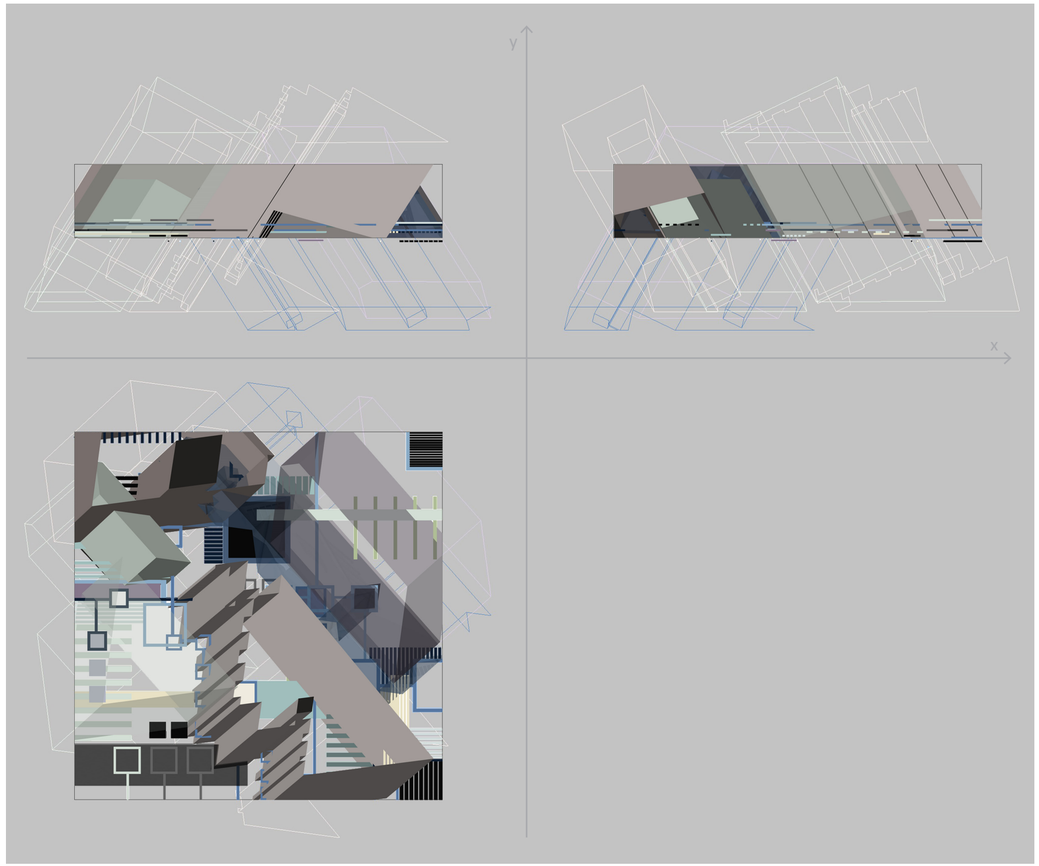

układ wszystkich elementów obrazu “Squares” w rzucie poziomym i pionowym przed tranformacją


układ elementów w rzucie poziomym i pionowym po transformacji zgodnej z przestrzenią barw RGB

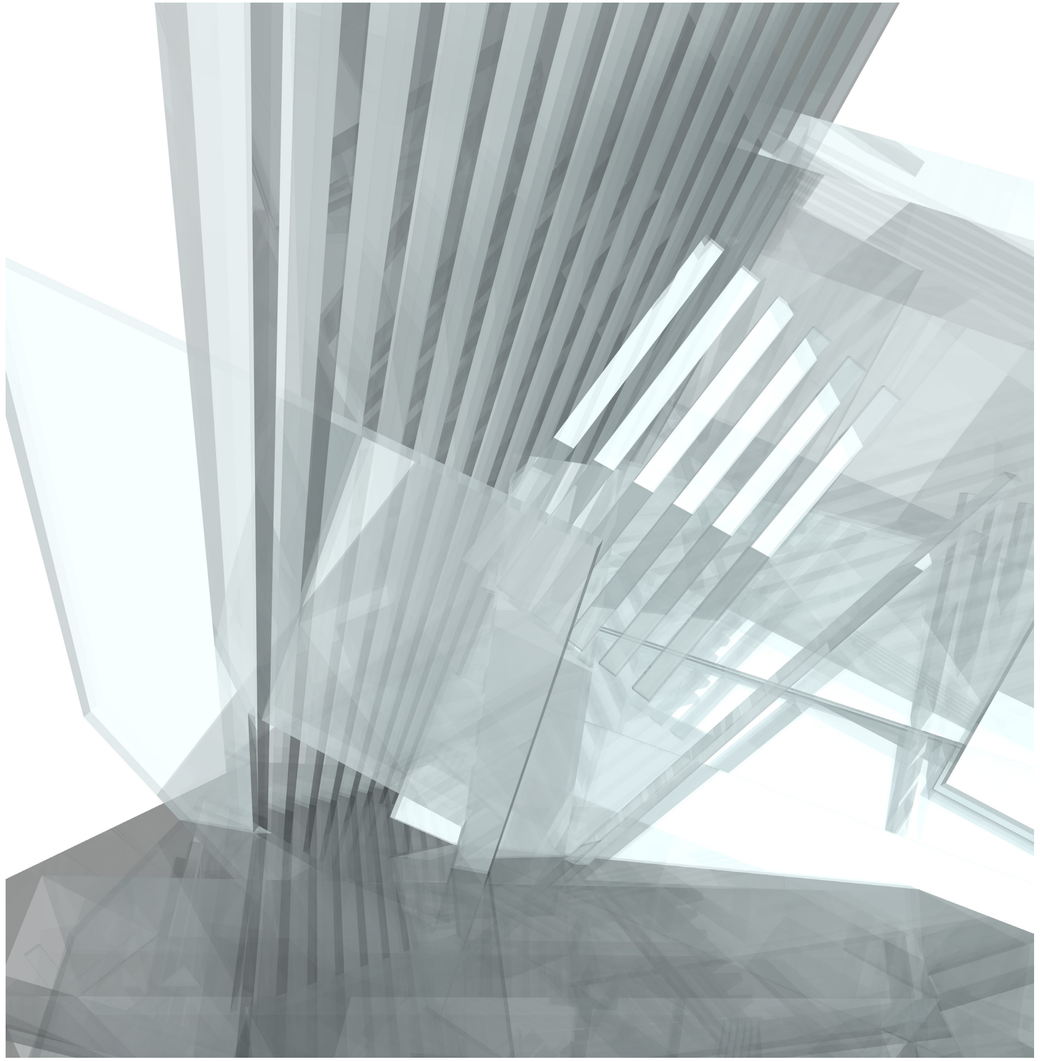
136. Model 3D obrazu “Squares” - wariant 2 / ilustracja autorska



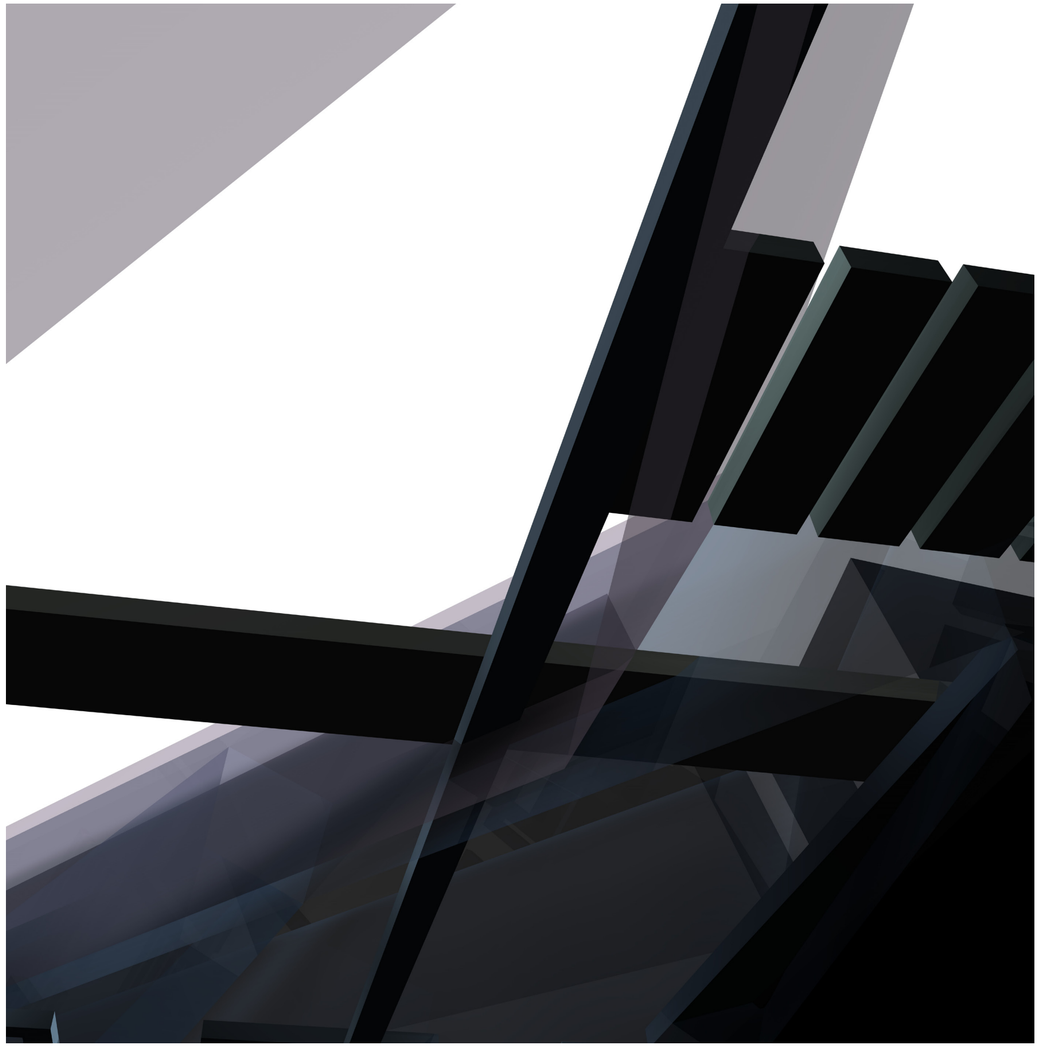
137. Szkic koncepcyjny transformacji obrazu “Squares” - wariant 3 struktury / ilustracja autorska



138. Wizualizacja 3D - wariant 3 struktury - opis kolejnych etapów projektowych:
• ujednolicenie wysokości wszystkich elementów składowych obrazu: przyjęcie wartości równej 1 jednostce umownej miary stosowanej w projekcie (w osi X),
• wybór dominaty struktury - płaszczyzny pełne i transparentne malowane pod kątem 40° w obrazie “Squares”,
• ruch wybranych płaszczyzn kolorystycznych wg wytycznej 40° w indywidualnych osiach XYZ brył,
• zmiana skali płaszczyzn w indywidualnych osiach X,
• podkład malarski (w czerni) zostaje poddany wyniesieniu w osi X równemu 40 jednostkom,
• synteza wyniesionych w przestrzeń płaszczyzn z podobraziem malarskim.



139. Kadr wnętrza struktury przestrzennej “Squares” - wariant 2 / ilustracja autorska



140. Kadr wnętrza struktury przestrzennej “Squares” - wariant 3 / ilustracja autorska

BIBLIOGRAFIA

• „Pełnia architektury” Walter Gropius; Wydawnictwo Karakter, 2014, ISBN 978-83-62376-57-3
• „100 lat rysunku architektonicznego 1900-2000” Neil Bingham; Top Mark Centre, 2013, ISBN 978-83-63688-00-4
• „Steve Jobs” Walter Isaacson; Insignis Media, 2011, ISBN 978-83-61428-51-0
• „Mendini” katalog wystawy, kurator: Dorota Koziara; Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2004, ISBN 83-89053-27-6
• „Federation Square” Andrew Brown-May; Hardy Grant Books Australia, 2003, ISBN 1 74066 002 1
• „Dziennik geniusza” Salvador Dali; Wydawnictwo Książnica, 2009, ISBN 978-83-245-7721-7
• „Zielona architektura” James Wines; Taschen Gmbh, 2008, ISBN 978-83-89192-47-9
• „Myślenie wzrokowe” Rudolf Arnheim; Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria sp. z o. o., 2011, ISBN 978-83-7453-056-9
• „Szibbolet dla Paula Celana” Jacques Derrida; Wydawnictwo FA-art. Bytom-Katowice, 2000, ISBN 83–912880–1–3
• „Przemyśleć u/życie. Projektanci. Przedmioty. Życie społeczne.” Monika Rosińska; Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2010, ISBN 978-83-62418-02-2
• „Czas przestrzeni” Krystyna Wilkoszewska, Jekub Petri; Universitas, 2009, ISBN 978883-242-0922-4
• „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects” Aaron Betsky; Thames & Hudson Ltd, 1998, ISBN 0-500-28084-3
• „Zmiana przez design: jak design thinking zmienia organizacje i pobudza innowacyjność” Tim Brown; Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytet Wrocławski, Wydawnictwo Libron, 2013, ISBN 978-83-64275-01-2
• „Psychofizjologia widzenia” Agata Mączyńska-Frydryszek, Małgorzata Jaskólska-Klaus, Tomasz Maruszewski; Wydawnictwo ASP, 2001
• „Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)” Charlotte & Peter Fiell; Taschen, 1997, ISBN 3-8228-7989-4
• „Architektura – zapis idei” pod redakcją: Krzysztof Kalitko; Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2013, ISBN 978-83-64080-01-2
• „W stronę architektury” le Corbusier; Fundacja Centrum Architektury, Warszawa, 2012, ISBN 978-83-934574-9-6
• „Le Corbusier 1887-1965. The Lyricism of Architecture in the Machine Age” Jean-Louis Cohen, Taschen, 2006, ISBN 978-3-8228-3535-7
• „Christo prints and objects, 1963-1987” Jörg Schellman, Joséphine Benecke, Werner Spies; Edition Schellmann, 1988, ISBN-10 3888142490
• „The graphic work” M. C. Escher; Taschen GmbH, 2008, ISBN 978-3-8365-0318-1
• „Kolor i znaczenie” John Gage; Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010, ISBN 97883-242-0927-9
• „Frank Gehry Architect“ J. Fiona Ragheb, rozdział: „Roll Over Euclid: How Frank Gehry Designs and Builds“ William J. Michell; Guggenheim Museum publications, New York, 2001, ISBN 0892072456, str. 352–363
• „Gaudí. Dzieła wszystkie” Paco Asensio; Warbud S.A., 2002, ISBN 83-912168-6-1
• „Les Muses” Jean-Luc Nancy; Galilée, 2001, ISBN-13 978-2718605746
• „Federation Square“ Andrew Brown-May; Hardy Grant Books Australia, 2003, ISBN 1 74066 002 1
• „Krajobraz miejski. Nowe trendy, nowe inspiracje, nowe rozwiązania.” Àgata Losantos, Daniela Santos Quartino, Bridget Vranckx; TMC Warszawa 2008, ISBN 978-83-925890-0-6

CZASOPISMA

• „Arch. Magazyn architektoniczny SARP”; Stowarzyszenie Architektów Polskich SARP, nr 1(15) 2013, ISSN 2081-8092
• „Why Architects Draw” Edward Robbins; The MIT Press, 1997, ISBN 026268098X
• „Archivolta“ 1(57)/2013 pod redakcją Krystyny Januszkiewicz; ISSN 1506-5928

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

• http://www.pan-ol.lublin.pl/wydawnictwa/TArch2/Bialkiewicz.pdf
• http://www.architects.org/architectureboston/articles/mind-and-hand-drawing-idea
• http://artpicsdesign.blogspot.com/2013/04/experimental-spatial-structures-by-j.html
• http://pl.wikipedia.org/wiki/Alchimia
• http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic206786.files/4405_Readings/Misc/JohnsonP-A_Symposium_on_How_to_Combine.pdf
• http://thecharnelhouse.org/2014/05/19/the-transformation-of-the-aubette-in-strasbourg-1926-1928/
• http://www.nytimes.com/2012/09/02/opinion/sunday/architecture-and-the-lost-art-of-drawing.html?pagewanted=all&_r=0
• http://pl.wikipedia.org/wiki/Złudzenie_optyczne
• http://pl.wikipedia.org/wiki/Charles_Rennie_Mackintosh
• http://pl.wikipedia.org/wiki/Puryzm_(kierunek_w_malarstwie)
• http://www.pan-ol.lublin.pl/wydawnictwa/TArch5/Gil.pdf
• http://thecharnelhouse.org/2014/05/19/the-transformation-of-the-aubette-in-strasbourg-1926-1928/
• http://pl.wikipedia.org/wiki/Friedensreich_Hundertwasser
• http://en.wikipedia.org/wiki/SuperkilenCombine.pdf
•http://thecharnelhouse.org/2014/05/19/the-transformation-of-the-aubette-in-strasbourg-1926-1928/
• http://www.nytimes.com/2012/09/02/opinion/sunday/architecture-and-the-lost-art-of-drawing.html?pagewanted=all&_r=0
• http://pl.wikipedia.org/wiki/Złudzenie_optyczne
• http://pl.wikipedia.org/wiki/Charles_Rennie_Mackintosh
• http://pl.wikipedia.org/wiki/Puryzm_(kierunek_w_malarstwie)
• http://www.pan-ol.lublin.pl/wydawnictwa/TArch5/Gil.pdf
• http://thecharnelhouse.org/2014/05/19/the-transformation-of-the-aubette-in-strasbourg-1926-1928/
• http://pl.wikipedia.org/wiki/Friedensreich_Hundertwasser
• http://en.wikipedia.org/wiki/Superkilen

SPIS REPRODUKCJI

1. Świątynia “czerownych pasków” Kedar Ghat w Varanasi, Indie, ok. 1700 / http://bigindiatravel.com
2. Renzo Piano - audytorium w Aquila, Włochy, 2009 / © Marco Caselli Nirmal
3. Renzo Piano - audytorium w Aquila, Włochy, 2009 / © Marco Caselli Nirmal / http://www.designboom.com/architecture/renzo-piano-auditorium-in-laquila/
4. Woods Bagot “KIOSC” zielona szkoła, Victoria, Australia, 2012 / © Woods Bagot
5. Wnętrze kaplicy Rothko, Houston / © Darren Milligan
6. Wnętrze kaplicy Rothko, Houston / http://mark-rothko.tumblr.com
7. Michael Hansmeyer “Computational Architecture” / http://www.michael-hansmeyer.com
8. Eduardo Kac “Edunia” - kwiat zawiarający DNA artysty / http://www.ekac.org/star.tribune.2009.html
9. Hans Hollein “Sparkplug” - fotokolaż perspektywiczny, 1964 / “100 lat rysunku architektonicznego”
10. Mario Botta, Kościół San Giovanni Battista w Szwajcarii, szkic (1992) / “100 lat rysunku architektonicznego”
11. Mario Botta, Kościół San Giovanni Battista w Szwajcarii, realizacja / © João Amaral
12. Mario Botta, Kościół San Giovanni Battista w Szwajcarii (1992) / © João Amaral
13. Neony na Okrąglaku (Powszechny Dom Towarowy) w Poznaniu, fot. ok 1968 / fotopoznan.blogspot.com
14. Kościół w Hérémence / fot. © Grzegorz Ziębik/ Zalewski Architecure Group
15. Kościół w Hérémence / fot. © Grzegorz Ziębik/ Zalewski Architecure Group
16. Toomas Rein, kompleks administracyjno-kulturalny dla kołhozu Saadärve w Estonii, widok z lotu ptaka, akryl na kartonie, 1982 / “100 lat rysunku architektonicznego”
17. Chaty w Burkina Faso / fot. © Scott Worthington
18. Jean Dubuisson, studium fasady domu mieszkalnego La Caravelle, Francja, ok. 1959 / “100 lar rysunku architektonicznego”
19. Gio Ponti, studium fasady domu towarowego Shui-Hing w Hongkongu, 1976 / “100 lat rysunku architektonicznego”
20. Rudolph Schindler, sklep odzieżowy, rzut pionowy, 1926 / “100 lat rysunku architektonicznego”
21. NORD Architecture - Alan Pert, budynek głównej podstacji zasilającej obiekty w parku olimpijskim, 2010, Londyn /© nordarchitecture.com
22. Daniel Libeskind “Mikromegas” (1979) / http://www.experimentsinmotion.com
23. Bridget Riley “Descending” 1965/6 / http://www.op-art.co.uk/bridget-riley/
24. Figura niemożliwa: Trjókąt Penrose i Złudzenie Zollnera / https://pl.wikipedia.org/wiki/Złudzenie_optyczne
25. Kościół Mariacki w Legnicy / fot. © Krzysztof Goleń
26. Budynek Fundacji Vasarley w Aix-en-Provance / https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Vasarely
27. Instalacja Victora Vasarley przed kościołem w Pálos na Węgrzech / https://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Vasarely
28. Karim Rashid, Amoje Food Capital, Seoul, 2013 / © Karim Rashid
29. Karim Rashid, Restauracja Switch w Dubaju / © Karim Rashid
30. Charles Rennie Mackintosh, wnętrza domu przy 78 Derngate w Northampton oraz projekt krzesła użytego we wnętrzu / „Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)”
31. Charles Rennie Mackintosh, projekt osłony klatki schodowej w domu przy 78 Derngate w Northampton - szkic i realizacja / „Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)”
32. “La rue du soleil, Port Vendres” C. R. Mackintosh, akwarela 1926 / „Charles Rennie Mackintosh (1868-1928)”
33. “Eksperymentalne struktury przestrzenne” J. Mayer H., 2012, Galeria w Berlinie / fot. © Ludger PAFFRATH
34. “One way colour tunnel” Olafur Eliasson / © Olafur Eliasson
35. “One way colour tunnel” Olafur Eliasson / © Olafur Eliasson
36. Alessandro Mendini, architektura dla “Domusa”, rysunek, 2000 / “Mendini”
37. Karl Moser i Robert Curjel, szkic roboczy kościoła św. Jana w Mannheim, 1902 / “100 lat rysunku architektonicznego”
38. Alessandro Mendini, szkice / “Mendini”
39. Atelier Mendini, przystanek autobusowy, Hanower, 1992, współpraca z Giorgio Gregori / “Mendini”
40. Atelier Mendini, stacja metra w Neapolu / “Mendini”
41. Atelier Mendini, stacja metra w Neapolu / “Mendini”
42. Karim Rashid, stacja metra Università w Neapolu, 2010 / karimrashid.com
43. Alessandro Mendini “Senza titolo”, 1986 / “Mendini”
44. Le Corbusier, szkice / “W stronę architektury”
45. Le Corbusier,kościół w Ronchamp/„Le Corbusier 1887-1965. The Lyricism of Architecture in the Machine Age”
46. Le Corbusier szkic do obrazu dywanowego / „Le Corbusier 1887-1965. The Lyricism of Architecture in the Machine Age”
47. Le Corbusier “Modulor” 1955 / „Le Corbusier 1887-1965. The Lyricism of Architecture in the Machine Age”
48. Le Corbusier, Chandigarh / “W stronę architektury”
49. Le Corbusier “Alraça” 1962 / „Le Corbusier 1887-1965. The Lyricism of Architecture in the Machine Age”
50. Le Corbusier “Dywany ścienne” w Chandigarh / “W stronę architektury”
51. le Corbusier, południowe drzwi kościoła w Ronchamp / „Le Corbusier 1887-1965. The Lyricism of Architecture in the Machine Age”
52. Mural Joan Miró (ok 1948) w restauracji Terrace Hotel w Cincinnati / http://archinect.com
53. Oscar Niemeyer,mozaika przy wejściu Ministerstwa Oświaty i Zdrowia,Rio /http://argosfoto.photoshelter.com
54. Gordon Matta-Clark “A W-Hole House”, szkic punktów cięcia domu w Genui, 1973 / “100 lat rysunku architektonicznego”
55. Peter Eisenman, studium aksonometryczne domu, ok. 1972 / “100 lat rysunku architektonicznego”
56. Daniel Libeskind “Micromegas project” / http://www.experimentsinmotion.com
57. Theo van Doesburg, projekt domu, widok aksonometryczny, 1923 / “100 lat rysunku architektonicznego”
58. Cornelis van Eesteren, ulica handlowa, rysunek aksonometryczny / “100 lat rysunku architektonicznego”
59. Reem Koolhaas, budynek mieszkalny i wieża obserwacyjna, 1982 / “100 lat rysunku architektonicznego”
60. Zaha Hadid “Hong Kong Peak” 1983 / „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects”
61. Zaha Hadid “The World (89 degrees)” 1983 / „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects”
62. Zaha Hadid, studia makietowe / www.zaha-hadid.com
63. Zaha Hadid “Hong Kong Peak”, rzuty 1983 / „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects”
64. Zaha Hadid “Malevich’s tektonik” 1976/77 / „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects”
65. Zaha Hadid, Szkic do Muzeum Sztuki Islamu, Qatar 1997 / „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects”
66. Zaha Hadid “Berlin 2000” 1988 / „Zaha Hadid. The Complete Buildings and Projects”
67. “Zapakowany most” projekt opakowania mostu Aleksandra III w Paryżu 1977 / „Christo prints and objects, 1963-1987”

68. “Zapakowany budynek - Allied Chemical Tower” szkice do pierwszego projektu Times Square 1985 / „Christo prints and objects, 1963-1987”
69. M. C. Escher “Relativity”, litografia 1953 / „The graphic work”
70. M. C. Escher “Ascending and descending”, litografia 1960 / „The graphic work”
71. “Endless stair” dRMM, Londyn 2013 / http://www.londondesignfestival.com/endless-stair
72. M. C. Escher “Wodospad”, litografia 1961 / „The graphic work”
73. Markus Linnenbrink „Off the wall” instalacja w Kunsthalle Nuernberg 2014 / http://www.dezeen.com
74. M. C. Escher “Cycle”, litografia 1938 / „The graphic work”
75. Roberto Burle Marx “Largo do Machado” plan placu w Rio de Janeiro, tusz i gwasz, Brazylia 1948 / “100 lat rysunku architektonicznego”
76. Claude Le Coeur “Zielone miasto dla 6000 mieszkańców”, Francja ok. 1946, model malowany na drewnie / “100 lat rysunku architektonicznego”
77. Jean Renaudie, studium planu nowego miasta Le Vaudreull, Francja, ok. 1967 / “100 lat rysunku architektonicznego”
78. Theo van Doesburg, rzuty “Aubette” Strasburg / http://thecharnelhouse.org
79. Theo van Doesburg, wnętrza “Aubette” Strasburg / http://thecharnelhouse.org
80. Antonio Gaudi, fasada “Casa Battló” / „Gaudí. Dzieła wszystkie”
81. Antonio Gaudi, szkice do projektu Sagrada Familia / „Gaudí. Dzieła wszystkie”
82. Antonio Gaudi, kominy na Casa Milà / © fotografia autorska, 2007
83. Antonio Gaudi, brama żelazna / „Gaudí. Dzieła wszystkie”
84. F. Hundertwasser, Museum Hundertwassera w Wiedniu / https://www.pinterest.com/austriatravel
85. F. Hundertwasser, “Spalarnia śmieci” Spittelau / http://www.travelin.pl
86. F. Hundertwasser, Dom artysty, Wiedeń / © Olimpio Fantuz/SIME
87. Siedziba firmy Materia, wejście główne dla pracowników/ © Materia
88. Siedziba firmy Materia, miejsce spotkań na I piętrze / © Materia
89. Siedziba firmy Materia, pomieszczenie biurowe / © Materia
90. Siedziba firmy Materia: 1. sala konferencyjna, 2. stołówka, 3. stanowiska pracy na parterze / © Materia
91. Siedziba firmy Materia: 1. stanowiska pracy na parterze, 2. hol główny / © Materia
92. Federation Square w Melbourne, projekt fragmentu posadzki i szkic kolorystyczny całości / © Lab architecture studio 2003
93. Federation Square w Melbourne, fragment posadzki kamiennej / © fotografia autorska, 2006
94. Federation Square w Melbourne, szkice koncepcyjne fasad NGV / © Lab architecture studio 2003
95. Federation Square w Melbourne, fragmenty fasad NGV / © fotografia autorska, 2006
96. Fragmenty fasady Opery w Sydney, projekt: Jorn Utzon / © fotografie autorskie, 2006
97. Pixel Building w Melbourne / © Studio 505
98. Stacja metra w Sztokholmie / http://www.domosfera.pl/wnetrza/51,94048,13408936.html?i=4
99. Stacje metra w Sztokholmie / http://www.domosfera.pl/wnetrza/51,94048,13408936.html?i=4
100. Park Superkilen / © Superflex
101. „Stadtlounge” w St. Gallen projektu Carlosa Martineza w kolaboracji z Pipilotti Rist / © Thomas Mayer
102. „Stadtlounge” / © Thomas Mayer
103. “The Mae West Room” Muzeum Dallego / http://illusion.scene360.com/art/18235/dalis-fascination-with-mae-west
104. Model przestrzeni barw RGB / https://pl.wikipedia.org/wiki/RGB
105. “Green”, olej na płótnie, 100 x 100 cm / ilustracja autorska
106. “Green” szkice koncepcyjne - analiza elementów składowych obrazu / fotografia autora
107. Wizualizacja 3D obrazu “Green” / ilustracja autorska
108. “Winter”, olej na płótnie, 100 x 100 cm / ilustracja autorska
109. Szkice - analizy elementów składowych obrazu “Winter” / ilustracja autorska
110. Szkice koncepcyjne uprzestrzennienia obrazu “Winter” / ilustracja autorska
111. Wizualizacja 3D obrazu “Winter” / ilustracja autorska
112. Kadr wnętrza struktury z syntezą elementów / ilustracja autorska
113. Uprzestrzennienie obrazu “Winter” wg kolorystycznych parametrów RGB - obroty w indywidualnych osiach XYZ każdego z elementów wraz z dopasowaniem wysokości poszczególnych składowych struktur obrazu. / ilustracja autorska
114. Kadr struktury przestrzennej “Winter” oraz rzut z widokiem kamery. / ilustracja autorska
115. “Gradacja”, olej na płótnie, 100 x 100 cm / ilustracja autorska
116. Szkice - analizy elementów składowych obrazu “Gradacja” / ilustracja autorska
117. Szkice koncepcyjne uprzestrzennienia obrazu “Gradacja” / ilustracja autorska
118. Wizualizacje 3D struktury przestrzennej “Gradacja” z uwzględnieniem multiplikacji wybranych elementów składowych obrazu / ilustracja autorska
119. Szkice koncepcyjne uprzestrzennienia obrazu “Gradacja” / ilustracja autorska
120. Wizualizacja 3D struktury przestrzennej “Gradacja” z uwzględnieniem multiplikacji wybranych elementów składowych obrazu - odpowiedź na poszukiwanie gradacji światła w obrazie / ilustracja autorska
121. Kadr struktury przestrzennej “Gradacja” - odpowiedź na poszukiwanie gradacji światła w obrazie / ilustracja autorska
122. Widok z wnętrza struktury przestrzennej “Gradacja” / ilustracja autorska. Ilustracja na następnej stronie: Kadr struktury przestrzennej “Gradacja” - odpowiedź na poszukiwanie gradacji światła w obrazie dwu- i trójwymiarowym / ilustracja autorska
123. “Don’t stop me now”, olej na płótnie, 100 x 100 cm / ilustracja autorska
124. Szkice - analizy elementów składowych obrazu “Don’t stop me now” / ilustracja autorska
125. Szkice koncepcyjne uprzestrzennienia obrazu “Don’t stop me now” - czerwień jako dominanta obrazu / ilustracja autorska
126. Szkic koncepcyjny - czerwień jako dominanta obrazu - wariant 1 struktury przestrzennej / ilustracja autorska
127. Wizualizacja 3D pierwszego wariantu uprzestrzennienia struktury “Don’t stop me now” / ilustracja autorska
128. Szkic koncepcyjny- czerwień jako dominanta, czerń jako element stały obrazu - wariant 2 struktury przestrzennej /ilustracja autorska
129. Kadr drugiego wariantu uprzestrzennienia struktury “Don’t stop me now” / ilustracja autorska
130. Kadr wnętrza pierwszego wariantu struktury przestrzennej “Don’t stop me now” / ilustracja autorska
131. “Squares”, olej na płótnie, 100 x 100 cm / ilustracja autorska
132. Szkice - analizy elementów składowych obrazu “Squares” / ilustracja autorska
133. Szkice koncepcyjne transformacji obrazu “Squares” - poszukiwanie dominanty struktury przestrzennej / ilustracja autorska
134. Wersja pierwsza struktury 3D obrazu “Squares”. / ilustracja autorska
135. Szkic koncepcyjny transformacji obrazu “Squares”- wariant 2 struktury / ilustracja autorska
136. Model 3D obrazu “Squares” - wariant 2 / ilustracja autorska
137. Szkic koncepcyjny transformacji obrazu “Squares” - wariant 3 struktury / ilustracja autorska
138. Wizualizacja 3D - wariant 3 struktury / ilustracja autorska
139. Kadr wnętrza struktury przestrzennej “Squares” - wariant 2 / ilustracja autorska
140. Kadr wnętrza struktury przestrzennej “Squares” - wariant 3 / ilustracja autorska

SUMMARY

It is widely known that over the centuries architecture was the object of sighs of many artists, pushing them to reflect on the form, gesture or chiaroscuro. In my indyvidual experiences as a graduate of two facultys (Faculty of Architecture and Design and the Faculty of Painting) it was the architecture that has become a major muse of my art pieces and at the same time the experience in painting I successfully transfered to the field of design. This interdisciplinary of arts has become a natural path of my research that I've decided to expand with new experiments and study in the doctoral thesis "Plane description of reality used in spatial design".

In previous experiences the world of designers and artists rarely collides simultaneously in two- and three-dimensional forms. Recalling the creative personalities such as Zaha Hadid, Peter Eisenman, Theo van Doesburg, Christo, Le Corbusier, Gaudi and many other great artists I undertake analysis of individual projects and artistic creations. Asking myself a question "if in modern times various fields of art have any boundaries and who is entitled to designate them?" I analyze the possibility of crossing those boundaries by transforming paintings in three-dimensional structures.

The main core of my work wanders around various examples of art in the field of interdisciplinarity of arts which at the end passes on to description of research methodology. Created by me five oil paintings in graphic convention made the basis of my research. The first step of the analysis was to transpose the "flat" objects into the twin 3D forms in the program for creating 3D visualizations. Successive transformations of images I've leaned on my previous experiences with Cinema 4D program, searching for new methods and possible inspirations to transfer 2D description of reality used in spatial design. The main factor in the initial transformation parameters become the color of individual picture elements within the RGB color spectrum. The next steps of transformations with such tools as: rotation, scaling, multiplication or synthesis of the individual elements, have been based on conceptual sketches made during the exploration of possible solutions to spatial structures. The main analysis and methodology of research, presenting all the variables and transformations of 2D to 3D, is put together in the form of a movie. The movie summary contains short descriptions of tools used in the digital transformations of structures, supported by appropriate animations, images and scans of my work. Presented methodology of analysis is just a "drop in the bucket" in the subject of interdisciplinarity in arts and one should be aware that presented research shows only a small part of individual experiences. Conclusion of the study does not touch ready-made architectural forms but stops at the range of analysis and possible solutions which creates 3D spatial structures. Presented here transformation tools and various stages of work represent a set of solutions, which in subsequent actions can be helpful in spatial design or used as a complement to the teaching program.