



Marcin Charciarek*

Aporie architektury, czyli spór między ideą a materią dzieła

Aporias of architecture, or the contest between the idea and matter

Idea i materia dzieła, a więc o co chodzi w architekturze?

Wszystko, jeśli w jakiś sposób istnieje w architekturze, ma formę wynikającą z idei oraz jakąś materię jej podporządkowaną. I nie ma żadnej takiej materii, która nie ukazywałaby się w pewnej – jej właściwej formie; i nie ma takiej formy, która byłaby pozbawiona materii. Wydaje się, że ów stan estetyczny jest ostateczny, a jego uniwersalność jest zasadą tworzenia każdego dzieła architektury, na wzór klasycznej antynomii między harmonią a wyobraźnią (*Il cemento dell'armonia e dell'invenzione*).

O nadrzędnym znaczeniu idei-myśli w architekturze świadczy to, że już od czasów renesansu uważano, iż szczególna wartość sztuki polega na zaprojektowaniu całej figury architektonicznej bez jakiegokolwiek materiału – materiał określa jedynie zakres, nie cel architektury. Przyczyną takiego myślenia jest to, że *idea* przez stulecia stała się synonimem *ideału*. Było to oczywiste wobec trwania źródeł antycznych i wydawało się to zgodne z neoplatońską teorią przyznania idei najwyższej wartości w każdej sztuce. Bo przecież, jak uważał Ficino, [...] *pięknem nie mogą być ciała, bo są dziś piękne, a jutro, [...] będą niepiękne* (za: [1, s. 104]). Neoplatonik twierdził wręcz, że materia jest z natury brzydka. Sugestywny zbiór architektury rysowanej odzwierciedla silną tendencję zapisu idei architektonicznej jako rzeczy

The work's idea and matter, i.e., what is architecture all about?

Everything that somehow exists in architecture possesses a certain form resulting from an idea and some subordinate matter. And there is no such matter which would not appear in a certain – its proper form; and there is no such a form which would be devoid of matter. It seems that this is the ultimate aesthetic state, and its versatility is the principle of creating any work of architecture, modelled on the classical antinomy between harmony and imagination (*Il cemento dell'armonia e dell'invenzione*).

The paramount importance of an idea-thought in architecture is evidenced by the fact, that ever since the Renaissance it has been believed that the special value of art consists in the design of the whole figure of architecture without any material – material determines only the scope of architecture and not its aim. The reason for such thinking is the fact that over the centuries an idea has become synonymous with an *ideal*. It was obvious considering the continuance of the ancient sources, and it seemed to be consistent with the neo-Platonic theory of granting an idea the highest value in every art. As Ficino believed [...] *bodies cannot be beauty as they are beautiful today and tomorrow will be [...] unbeautiful* (after: [1, p. 104]). The Neo-Platonist even claimed that matter is inherently ugly. The suggestive collection of drawn architecture reflects a strong tendency of the architectural idea's record as a thing not subject to discussion – the image of the architect-visionary-drafter in the 20th century turned out to be sharper than social ideas enshrined in the Congrès International d'Architecture Moderne's treaties. Among them there is the "shapeless" drawing of Le Corbusier's

* ORCID: 0000-0001-9634-3902. Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej/Faculty of Architecture, Cracow University of Technology.

niepodlegającej dyskusji – obraz architekta-wizjonera-rysuownika w XX w. okazał się wyrazistszy niż socjalne idee zapisane w traktatach Congrès International d'Architecture Moderne. Jest wśród nich „pozbawiony kształtu” rysunek systemu *Dom-ino* Le Corbusiera, akwarele Hermanna Finsterlina; jest też „labiryntowa” idea *Raumplanu* Adolfa Loosa, przejrzysta przestrzeń Miesa van der Rohe czy rozbite kształty w malarskiej twórczości Zaha Hadid. Uprzywilejowanie idei-formy jest tak głęboko zakorzenione w elementarnym sposobie odbioru architektury, że materia wydaje się elementem służebnym dla formy.

Istnieje jednak pogląd, że całą historię architektury należy tłumaczyć, przede wszystkim, czynnikami materialnymi. Sztuka budowania zawsze oznacza odnajdywanie potencjału zawartego w materii i dlatego mówi się, że dana rzecz ma swoją architekturę. To dostępna materia wyznaczała ideę obrazującą pewien ład, pewną siłę wynikającą z relacji poszczególnych części do siebie i ich relacji do całości. Przetawienie hierarchii wydaje się nie naruszać tej opozycji, a jedynie sugeruje alternatywny sposób pojmowania formy jako wyniku pomiędzy *przemijaniem* świata idei i form a *zmiennością* (nowościami) materii. O wyższości (albo równorzędności) materii nadmieniają dziś ci, którzy odkryli jej wartość fenomenologiczną (Peter Zumthor, Juhani Pallasmaa, Steven Holl), manifestując wręcz zależność idei od materii, dzięki której widzimy jasno i jednoznacznie jej przeznaczenie, że nie ma odczytania idei architektury bez jej fizycznej przeszłości, bo – jak sądzi Maurice Marleau-Ponty – [...] *idee nie byłyby lepiej znane, gdybyśmy nie mieli ciała, właśnie wtedy byłyby dla nas niedostępne* [2, s. 152]. Wszystkich twórców godzi inna formuła architektury, ta wyznaczona przez Maxa Berga w 1922 r., odwołująca się do syntezy formy, funkcji i materiału: *Architektura, jak każda dzieł sztuki, jest kształtowaniem materiału podług idei i odczucia* [3, s. 13]¹.

Czy architektura jest bezbarwna?

Klasyczne dyskursy na temat sposobu rozumienia i budowania świata architektury zawsze skupione były nad rozróżnieniem pomiędzy ideą oraz materią, nadającą idei/formie (lub jej koncepcji) wyraz nadrzędny. Z jednej strony, utrwalona historycznie teoretyczna tendencja do zadawania pytań o formę architektoniczną jest oczywista i wynika z przynależności architektury do świata sztuki, z drugiej zaś strony, architekt jako „dawca kształtu” stał się twórcą graficznych formuł spychających materię do „płaszczyzn” pomiędzy liniami na rysunku.

W XX w. ten stan ideowej warstwy architektury podkreślali wszyscy, którzy mieli wpływ na kształt architektonicznej rzeczywistości. Wśród nich Gio Ponti, spadkobierca racjonalnego *Novecento*, napisał to, co dla wielu było ostatecznym i absolutnym uznaniem dominacji idei nad jakąkolwiek materią architektury: *Architektura, jako plastyczny i abstrakcyjny fakt, jest bezbarwna* [4, s. 80].

Dom-ino system, Hermann Finsterlin's watercolours; there is the “labyrinth” idea of Adolf Loos' *Raumplan*, Mies van der Rohe's clear space or broken shapes in Zaha Hadid's paintings. Favouring the idea-form is so deeply rooted in an elementary way of perceiving architecture that matter seems to be a subordinate element to form.

However, there is also the view that the entire history of architecture can be explained mainly with the material factors. The art of building has always meant finding potential contained in the matter and then it is said that a given thing possesses its architecture. It was the available matter that determined the idea depicting a certain order, a particular force resulting from the relation of individual parts with one another and their relation with the whole. Presentation of the hierarchy seems not to violate the “opposition”, but merely suggests an alternative way of understanding form as a result of evanescence of the world of ideas and forms and variability (novelty) of matter. Today those who have discovered the phenomenological value of matter (Peter Zumthor, Juhani Pallasmaa, Steven Holl) mention its superiority (or parity), even manifesting the dependence of idea on matter through which we see clearly and unambiguously its purpose, i.e. that there is no perception of the idea of architecture without its physical aperture – [...] *ideas would not be better known if we had no bodies, they would be unavailable to us then* [2, p. 152].

A different form of architecture reconciles all artists – the one designated by Max Berg in 1922, referring to the synthesis of form, function and material: *Architecture, like any form of art, is the shaping of a material according to idea and feeling* [3, p. 13]¹.

Is architecture colourless?

Discourses on the meaning and creation of the world of architecture have always been focused on the distinction between idea and matter, giving idea/form (or its conception) superiority. On the one hand, the historically perpetuated theoretical tendency to ask questions about the architectural form is obvious and stems from the fact that architecture belongs to the world of art. On the other hand, an architect as a “donor of form” has become the creator of graphic formulas which push the matter to the “planes” between the lines in a drawing.

In the 20th century, this ideological state of an ideological layer of architecture was emphasized by everyone who had influence on the architectural reality. Among them was Gio Ponti, the successor of the rational *Novecento*, who wrote what for many was the ultimate and absolute recognition of the domination of idea over any matter of architecture: *Architecture, as a plastic and abstract fact, is colourless* [4, p. 80]. Thus, we can design it in terms of material and colour, but when you consider its purely architectural significance, we must treat it as if it were colourless. Like a block of glass. Architecture is therefore

¹ W oryg.: *Architektur ist wie jede Kunst Gestaltung des Stoffes nach Idee und Empfindung* (M. Berg, *Etwas vom Wesen der Architektur*, Breslau 1922, s. 17–25; cyt. za: [3, s. 13]).

¹ In original: *Architektur ist wie jede Kunst Gestaltung des Stoffes nach Idee und Empfindung* (M. Berg, *Etwas vom Wesen der Architektur*, Breslau 1922, pp. 17–25; acc. to [3, p. 13]).

Można ją zatem projektować pod względem materiału oraz koloru, ale jeśli wziąć pod uwagę jej znaczenia czysto architektoniczne, musimy ją traktować, jakby była bezbarwna. Jak bryła szkła. Architektura jest zatem naturalnie biała tak jak przezroczyste są idee, które mogą być realizowane w różnych materiałach..., tak jak jedna materia może odpowiadać za kształt wielu idei.

Lecz czy rzeczywiście tylko idee wyznaczają wzór rzeczom fizycznym w architekturze? A gdyby przyjąć odwrotną tezę, że jednak to postrzeganie zmysłowe rzeczy fizycznych powoduje poszukiwanie w nich architektury? Przecież istnieją w historii racje znawców „anatomii architektury”: Augusta Choisy’ego, Emila Kaufmanna, Gottfrieda Sempera, Kennetha Framptona, Herberta Reada czy Colina Rowe’a piszących o przemianach stylistycznych (ideowych) uzależnionych od tworzywa, dla których racjonalność budowy formy (a więc odwołanie się do narzędzi i budulca) jest wskaźnikiem formalnej i znaczeniowej potencji architektury. Dla nich rzeczy architektoniczne bez fizycznej strony nie uczestniczą w ideach, tak jak idee nie są obecne w rzeczach bez materialnej podstawy.

Uformowanie – zapis idei i obraz materii

Zapis, szkic, rysunek – wobec wytyczonego zagadnienia relacji idei i materii – są medium ustanawiającym zakres wyobrażenia i uporządkowania architektury. Według Leona Battisty Albertiego *disegno* wydawał się próbą „substancjalizacji” idei poprzez wyznaczenie ram za pomocą perspektywy, aksonometrii, planów, przekrojów, wzajemnych zależności elementów kompozycji [5, s. 16]. Specyficzna współzależność w owym zapisie idei wydaje się prezentacją napięcia pomiędzy „oporem materii” a wymogami intencji, starającymi się wydobyć możliwości z materii w celu idealnego, absolutnego samookreślenia i zorganizowania.

Powiązanie między światem architektury realnej (materialnej) i rysowanej (odwzorowującej idee) składa się na przeżycie trwające nieprzerwanie w dziejach budowania, przynoszące nowe interpretacje odbioru i zapisywania architektury. Owa mobilna relacja przejścia od plastyki wyobrażenia, poprzez racjonalizację wyborów w ukształtowaniu figur, aż do fizycznej kategoryzacji struktury pozwala widzieć świat architektury jako rzecz dynamiczną, istniejącą pomiędzy rzeczą pomyślaną i naszkicowaną, później zaś rzeczą narysowaną i wzniesioną. Właśnie dlatego w *Sofistice* Platon zastanawia się, czy nie tworzymy jednych domów przez umiejętność budowania, innych zaś przez umiejętność stworzenia wizerunku, który jest rodzajem sennej halucynacji [6, s. 72]. Potwierdza to tezę, że zapis rysunkowy nie oddaje jedynie estetycznej wartości, lecz nadaje w swoim wizualnym wyrazie metaforę lub ją generuje na potrzeby idealnej – według twórcy – architektury. Wynika to z orzekania przez rysunek jakiejś „fikcyjnej rzeczywistości”, jej kompensacyjnej funkcji wobec czasu powstania i momentu, kiedy odrzucenie „oporu” materii realizuje indywidualną ekspresję. Zdarza się jednak, że w wyniku nadania kolejnych wyróżnień materializacji dzieła (np. w projekcie budowlanym), następuje nierzadka przemiana i rozpad ideowy zapisu architektury.

as naturally white as translucent are the ideas that can be implemented in various matters... as a single matter may be responsible for the shape of many ideas.

But is it really so that only ideas determine the pattern of physical things in architecture? What if we accept the reverse thesis – that sensory perception of physical things leads to the search of architecture in them? After all, history knows the arguments of the experts on “architecture’s anatomy” such as August Choisy, Emil Kaufmann, Gottfried Semper, Kenneth Frampton, Herbert Read or Colin Rowe, writing about stylistic (ideological) changes dependent on the material used, who perceived rationality of the applied material (and so reference to the tools and building material) is the study of formal and semantic potency of architecture. For them, architectural things do not participate in the ideas without the physical side, just as ideas are not present in things without the material basis.

Formation

– the record of idea and the image of matter

In the face of thus posed question on the relation between idea and matter, a record, sketch, drawing properly establishes the scope – representation and ordering of architecture. According to Leon Battista Alberti, *disegno* seemed to be an attempt at the “substantialization” of an idea through frame setting by means of perspective, axonometry, plans, cross-sections of the interdependencies of the composition’s elements [5, p. 16]. A specific interdependence within the record of idea seems to be a presentation of tension between “the resistance of matter” and the requirements of intention, seeking to bring the potential out of matter for a perfect, absolute self-determination and organisation.

The connection between the world of the real (material) architecture and the drawn one (representing ideas) constitutes the experience lasting continuously in the history of building, bringing new interpretations of the perception and record of architecture. This mobile relation with the transition from the art of representation, through rationalization of choices in shaping figures, to the physical categorization of a structure allows one to perceive the world of architecture as something dynamic which exists between the devised and sketched and later the drawn and constructed thing. For this reason the philosopher wonders in *The Sophist* whether we do not create some houses with the ability to build and others with the ability to create image that is a kind of a dreamy hallucination [6, p. 72]. This confirms the thesis that the drawn record does not reflect merely aesthetic values but it also applies a metaphor in its visual expression or it generates one for the needs of an ideal, in the creator’s opinion, architecture. This is due to the fact that some “fictional reality” is predicated by a drawing, its compensating function against the time of creation where depriving matter of “resistance” fulfils individual expression. However, it also happens that due to addition of further distinctions to the materialisation of work (e.g., in a construction project) an uncommon transformation and ideological dissolution of the record of architecture follows.

Obraz jest zatem zdolny odtworzyć pewien model architektury, który może utracić tożsamość w dziele trójwymiarowym i fizycznym. Klasyfikacja tych obrazów, choć jest wielokierunkowa, w odczuciu jest tak naprawdę dwuwątkowa – po pierwsze, ma prezentować wybraną ideę architektoniczną, po drugie – jest fizycznym nośnikiem zamierzeń materialnych architekta – a zatem jest zapisem pierwszej materii przetworzonej na dzieło architektury. Wszelaki obraz architektury rysowanej wydaje się punktem odniesienia dla uporządkowania jakiegoś rzeczywistego odwołania, które na drodze przybliżenia – od koncepcji (zarysu) do projektu budowlanego (obiektu materialnego) – uzyskuje odpowiedni stopień w zawieraniu informacji przybliżającym nas do istoty widzenia architektury. Rysunkowe „wycinanie form w papierze” zgodnie jest zatem z kolejnym aktem przetwarzania idei poprzez obraz – czasami słowo, abstrakcyjne pojęcie – w rzecz określającą realną naturę budulca.

Rysunek jako narzędzie odwzorowania idei i materii jest zatem procesem formułowania i porządkowania – jakiejś materii odpowiadającej jakiejś idei. Formowanie tego dzieła i formowanie tej materii to nie są dwa, lecz jeden nierozdzielny proces, a „natężenie”, jakie wytwarza się pomiędzy sformalizowaną ideą a materią, jest przyczyną zinterpretowania tej współzależności – a więc jej czytelnej identyfikacji. Początkiem definiowania architektury jest zatem zapis myśli; końcem – zdefiniowanie obrazu materii. Jeden i drugi obraz z pewnością należą do świata przeżywanego, jednak i świat wyobrażeniowy, i ten realny nie jest do końca tym, na co „patrzmy” – być może dlatego, że wciąż musimy uczyć się go „widzieć”.

Czy przestrzeń architektury jest materialna? Materia i materiał dzieła

Pośród dywagacji ideowo-materialnych pojawia się autonomiczna cecha architektury – jej przestrzenność. Tu należy zacytować jedną z opowieści *Mahabharaty*, w której zapytano Yudhiszthirę, co to jest przestrzeń. Heros odpowiedział, rozstawiając szeroko dłonie, jak gdyby obejmował niewidzialny przedmiot – oto jest przestrzeń! (za: [7, s. 17]). Odpowiedź była trafna. Przestrzeń określona była poprzez „uwięzienie w formie”. Architektura jest ograniczaniem przestrzeni, której sens i rozumienie wyznacza materia obranej przez autora granicy. Najczęściej zdefiniowanie ram przestrzeni architektonicznej następuje poprzez użycie odpowiedniego budulca. Materia w swoim podstawowym znaczeniu jest tu pojęciem pierwotnym – opisującym, w szerokim zakresie, tworzywo lub substancję do budowy świata, dzieł, rzeczy – ich fizycznego wymiaru mającego swoje podstawy w analizie i nazewnictwie cech.

Starożytny epos przynosi coś więcej niż bajkową metaforę definiowania przestrzeni architektonicznej. Jest w swoim podstawowym odniesieniu nie tyle archetypem przestrzeni, ile przywołaniem próby zdefiniowania materii jako rzeczy istniejącej przed *dziełem*, gdzie o formie decyduje pojedynczy gest bez wnikania w kształt obrazu fizycznej ramy. Słowa te są także odwołaniem do teorii wyższej i kompletnej – myśli Gottfrieda Leibniza, który

The image is thus able to reconstruct a certain model of architecture which may lose identity in the three-dimensional and physical work. Although omnidirectional, the classification of these images is in fact two-threaded in reading. Firstly, it is to present a selected architectural idea, and secondly – it is a physical carrier of the architect's tangible plans – and hence it is the record of the prime matter transformed into an architectural work. Any image of drawn architecture seems to be a reference point for ordering some actual reference, which by approximation – from the concept (outline) to the construction project (material object) – obtains an appropriate degree in containing information for those getting closer or trying to get closer to the essence of the perception of architecture. A drawn “cutting form in paper” is therefore consistent with another act of processing the idea through an image – sometimes a word, abstract concept – into the thing determining the real nature of a building material.

A drawing as a tool for representation of an idea and matter is thus a process of formulating and organizing – a certain matter corresponding to a certain idea. The formation of this work and this matter does not constitute two but one integral process, while the “intensity” which develops between the formalized idea and matter is the cause for the interpretation of this interdependence – and so its readable identification. The beginning of defining the architecture is therefore the record of thought; while its end lies in defining the image of matter. Both images certainly belong to the experienced world, even though neither the imaginary world nor the real one is entirely what we “look” at – perhaps because we still have to learn to “see” it (as Merleau-Ponty wants).

Is the space of architecture material? Matter and material of the work

Among the material and ideological digressions there appears an autonomous architectural feature – its spatiality. Here one should quote a story from the *Mahabharata* in which Yudhishtira was asked what space is. The hero answered by spreading his arms very wide as if he was embracing an invisible object – this is space! (after: [7, p. 17]). The answer was correct. The space was determined by “imprisonment within the form”. The architecture is a limited space whose meaning and understanding is determined by the matter of the border chosen by the author. The most common designation of the frame of architectural space occurs through the use of appropriate building materials. Matter in its basic significance is the primary concept here – broadly denoting a material or substance for the construction of the world, works, things – their physical dimension – possessing its foundation in the analysis and nomenclature of features.

The ancient epic brings something more than just a fairy-tale metaphor to define architectural space. In its basic respect it is not so much an archetypal space, but also an evocation of the attempt to define matter as the thing existing before the *work*, where form is determined by a single gesture without penetrating the shape of the physical frame's image. These words are also a reference

w kontekście definiowania przestrzeni orzeka nie tyle o jej materialnym pochodzeniu, ile raczej o jej fizycznym „zorganizowaniu”. Przestrzeń jest zatem nie tyle materią, ile właśnie jej relacją między ciałami – ich uporządkowaniem i fizycznym wyznaczeniem [8].

A co w tym kontekście stanowi o rozróżnieniu pomiędzy *materią* przestrzeni i *materiałem* dzieła? Znanie zaprezentowanie przez Louisa Kahna pojedynczej cegły, która poprzez przemianę z materii nieokreślonej gliny staje się uformowanym materiałem, budulcem potencjalnego łuku, rzeczy aspirujących do ponadmaterialnych konotacji, jest przykładem obrazującym transformację zrzeczy potencjalnej w rzecz realną. Wyjątkowy w tej dywagacji jest beton, wydający się idealną matrycą idei architektonicznych – najbardziej „podatnym na wyobrażenie” materialnym śladem i odciskiem wyrażanych w nim ekspresji formalnych. Jako substancja niezwiązana i kompozytowa jest synonimem arystotelesowskiej „materii pierwszej”, która w sensie właściwości jest „potencjalnością”, metafizycznym podłożem zmian architektonicznych. W sensie gotowej substancji – zastygły beton staje się „materią drugą” – materiałem, którego charakter i właściwości fizyczne stają się budulcem dla wyznaczonej przez twórcę idei lub metafory. Ślady tego procesu można odnaleźć w poszukujących „praformy” szkicach Kahna podkreślającego, że budowla musi zaczynać od *niemierzalności*, następnie musi przejść w fazę *wymierzalnego* projektu, aby w końcu ukazać ponownie swoją *niematerialność* [9, s. 153].

Obie kategorie (*materii* i *materiału*) stanowią właściwy przedmiot pracy architekta – jako rzecz fizycznie traktowana: po pierwsze jako „substrat” dla wszelakich form architektonicznych, po drugie jako „abstrakt” – ukazujący jego cechy i naddane przez architekta znaczenia. Nieubłagany „rozpad” znaczeń i następujące w czasie ideowe „wyczerpanie” estetyczne jest powodem innego istotnego rozróżnienia – w architekturze materią można nazwać to, co tworzy dzieło; natomiast materiałem jest to, co w nim pozostaje.

Niematerialność „szałasu” i materialność „groty”

Jest też inny początek myślenia o przestrzeni architektonicznej. Istnieje fenomen linii horyzontu, który rozdziela kształt tworzony „pod ziemią” lub „pod niebem”. Teorie architektury mówią o grocie (a może grobowcu, bunkrze, bastionie, konstrukcji murowanej) dającej pierwsze schronienie i bezpieczeństwo – wydrążonej przestrzeni związanej z ziemią lub skałą ukrywającą przed widzem materialną logikę całości budowli – oraz o szałasie (później pałacu, wieży, strukturze słupowo-płytowej), a więc formie uzewnętrznionej, związanej z materią kości lub drewna (później cegły i stali, konstrukcji słupowej), odkrywającej przed widzem logikę materii i z niej stworzonego kształtu. Archetyp „groty” tworzony poprzez drążenie przestrzeni z masy jest odniesieniem do znaczenia mroku, pustki i tajemnicy, odgradzenia od świata zewnętrznego – jest stabilnością i związaniem z bazą, archetypem *domu*. Archetyp „szałasu” zbudowanego z *ramy* tworzy świat otwarcia na zewnątrz, stanowiąc pojemny

to the higher and complete theory – the thought of Gottfried Leibniz who, in the context of defining space, predicates not so much its material origin, but rather its physical “arrangement”. The space is not so much matter but its relation between bodies – their ordering and physical designation [8].

And what constitutes a distinction between the *matter* of space and the *material* of the work in this context? A well-known presentation by Louis Kahn of a single brick, which through the transformation of the matter of indeterminate clay becomes the formed material, a building material of a potential arc, things aspiring to more than a material connotation, is an example illustrating the transformation from a potential into the real thing. Concrete seems to be unique in this digression as it seems to be an ideal matrix of architectural ideas – a material trace most “susceptible to representation” and an imprint of formal expressions conveyed within it. As an unbound and composite substance it is synonymous with Aristotelian “prime matter” which in the sense of properties is “potentiality”, a metaphysical ground for architectural changes. Understood as a finished material – solidified concrete becomes “secondary matter” – a material whose character and physical properties become the building blocks for the idea or metaphor designated by the creator. Traces of this process can be found in Kahn’s sketches seeking pre-form. He emphasised that the structure must begin with *immeasurability*, then it must pass into a phase of the *measurable* project to finally show its *immateriality* again [9, p. 153].

Both categories – *matter* and *material* are the proper subject of an architect’s work – as matter considered physically: first as a “substrate” for any architectural forms, and as an “abstract” – showing its characteristics and meanings given by the architect. The merciless “disintegration” of meanings and succeeding ideological aesthetic “exhaustion” is the reason for another important distinction – in architecture that which constitutes the work can be called matter; while material is that which remains within.

Immateriality of a “hut” and materiality of a “cave”

There is also another beginning of thinking about architectural space. There is a phenomenon of the skyline that separates the shape created “underground” or “under heaven”. Theories of architecture speak of a cave (or a tomb, bunker, bastion, wall-type construction) providing the first shelter and safety – a hollowed space, connected to soil or rock hiding the material logic of the entirety of the structure from the viewer and of a hut (later a palace, tower, pole-plate structure) and therefore an externalised form related to the matter of bone or wood (later brick and steel, pole construction) revealing to the viewer the logic of matter and the shape created from it. The archetype of a “cave” formed by excavating space from a mass is a reference to the significance of darkness, emptiness and mystery, separation from the outside world – the stability and bond with the base, the archetype of

wzorzec drewnianej „arki”, jest ciągłą próbą uniwersalizacji przestrzeni i jej dematerializacji – w racjonalnym świecie architektury jest także oczywistym odniesieniem do postulatów opata Marca-Antoine’a Laugiera nawołującego do celowości i czystości form architektury.

Obie rzeczy potrzebują światła. W „szałasie” jest ono niezbędne do unaocznienia stosowności i poprawności formy i gry brył; w „grocie” natomiast światło odgrywa rolę przewodnika – dzięki niemu odkrywamy „sens drogi” i „kształt miejsc”, jak we wnętrzu platońskiej jaskini, w której odbija się „poetyckim cieniem” nierzeczywistość całego realnego świata. Zrozumienie idei „groty” jest uzależnione od kształtu obrazu rzutowanego „na” materię i „w” niej przeobrażonego. Rama „szałasu” dąży do zwiewności oraz dematerializacji masy i kieruje się ku niebu, zaś stereotomia „groty” odpowiada za skoncentrowanie we wnętrzu i monolityczność formy.

„Grota” i „prymitywny szałas” odsyłają nas poprzez uniwersum elementu mitycznego do prymarności języka, rytuału, pracy, formy dachu, ściany, konstrukcji. Oba archetypy dają początek genetyce tej architektury, która wspiera się na cyklicznym, podświadomym obrazie architektury. Jeden podąża do atektonicznego nowatorstwa, w którym materia jest uniwersalnym budulcem ukrytym pod tynkiem lub przezroczystą szklaną kurtyną. Drugi zaś typ określa sens materii jako treści tradycyjnej tektoniki wspartej „niemą” składnią zewnątrz i bogactwem wnętrza.

Mieści się w tym binarnym świecie architektury wizja Adolfa Loosa mówiąca, że są dwie rzeczy, które należą do architektury, unaoczniające zasadę *zewnątrzości* oraz istoty *wnętrza*: monument i grobowiec. Reszta według Loosa powinna być wyrzucona ze świata sztuki [9, s. 153].

Ekspresje formy i ewolucje materii? „Wynalazcy”, „odkrywcy” i „kompozytorzy” architektury

Nie mają racji ci, którzy mówią, że architektura ponowoczesna wyróżnia się brakiem tożsamości, a jej kolejne, pomodernistyczne wcielenia zmieniają się szybko, jak obrazy w kalejdoskopie. Wielość i bogactwo architektury współczesnej każe nam jednak powtarzać za Jorgem Luisem Borgesem (nie bez nuty satysfakcji), że choć wszyscy poszeptują smętnie, iż nasze stulecie niezdolne jest snuć spójnych wątków, to jednak ma ono jakąś wyższość nad przeszłością w wątkach decydujących o kształcie całości.

Dziś wszystkie kierunki architektury odarte z doktryny okazują się tak samo ważne i aktualne dzięki przekonaniu, że można je kontynuować tylko na swój indywidualnie rozumiany sposób. Pojawiają się więc zarówno nowe, jak i stare formy – lub ich metafory. To, że każdy może ogłosić swój „dowolny temat główny”, nastawia nas na odkrywanie świata architektury, który w XX i XXI w. nie jest wyrażeniem jakiegoś określonego ideału czy idei – lecz jest wyrażeniem każdego ideału lub idei, którym architekt potrafi nadać odpowiednie formy. Różnica ta jest wyraźna, jeżeli zdamy sobie sprawę, że jedne szkoły zmierzają do doskonałości, a inne – przeciwnie – mają za cel wielość, oryginalność, nowość wyrażania siebie i wyrażania świata – chcą po prostu ekspresji. Dostrzegamy ów

home. The archetype of a “hut” built from a frame creates an opening to the outside world, acting as a capacious pattern of a wooden “ark” (after Oswald Mathias Ungers); it is a continuous attempt to universalise space and its dematerialisation – in a rational world of architecture it is also an obvious reference to the demands of the abbot Marc-Antoine Laugier calling for purpose and purity of architectural forms.

Both things need light – a “hut” to illustrate the appropriateness and correctness of form and play of solids; while the light in a “grotto” plays the role of a guide – through which we discover the “sense of the road” and “the shape of places”, like inside Plato’s cave, where unreality of the whole real world is reflected with “a poetic shadow”. Understanding of the concept of a “cave” is dependent on the shape of an image projected “on” matter and transformed “within” it. The frame of a “hut” seeks airiness and dematerialisation of mass and points to the sky, while stereotomy of a “cave” is responsible for focusing on the interior and monolithicity of form.

A “cave” and “primitive hut” send one back through the universe of a mythical element to primacy of language, ritual, labour, forms of the roof, wall, construction. Both archetypes give rise to the genetics of the architecture which is based on the cyclic subconscious image of architecture. The former heads for the atektonic innovation where matter is the same universal building material hidden under plaster, a transparent glass curtain, while the latter determines the sense of matter as a content of traditional tectonics supported with the “mute” external syntax and the richness of interiors.

This binary vision of the world of architecture contains Adolf Loos’ vision speaking of the two things that belong to the architecture revealing the principle of externality and the essence of interior: a monument and tomb. According to Loos, the rest should be thrown out of the world of art [9, p. 153].

Expressions of form and evolutions of matter? “Inventors”, “explorers” and “composers” of architecture

Mistaken are those who say that postmodern architecture is distinguished by a lack of identity, and its subsequent, post-modernist incarnations are changing rapidly, like images in a kaleidoscope. Yet, the multiplicity and richness of contemporary architecture tells us to repeat after Jorge Luis Borges (not without a note of satisfaction) that although everyone whispers sadly that our century is incapable of spinning coherent threads, it still has a superiority over the past in these threads determining the shape of the whole.

Today, all architectures stripped of a doctrine appear to be equally important and up-to-date due to the belief that one can continue them in one’s own individually understandable way. Therefore, both new and old forms appear – or their metaphors. The fact that anyone can announce their “arbitrary main theme” leaves one to discover the world which in the 20th and 21st century is not an expression of any particular ideal or idea in an artistic form – it

specyficzny dualizm myślenia w dialektyce *tradycji* i *innowacji*, rozróżniając dwa typy oryginalności podporządkowane obu kategoriom: jedna realizuje się jako interpretacja i przedłużenie utrwalonej konwencji, druga urzeczywistnia się poprzez zerwanie więzów z tradycją. Bierze w tym udział jej tworzywo jako integralny element dzieła, w którym stylizacja jest zawsze wyrazicielem pewnej wymyślonej treści dla materii.

Dzieje sztuki architektonicznej wypełnione są przykładami, które ujawniają genialną wynalazczość twórców, jednak zdecydowaną większość dzieł sztuki stanowią powtórzenia. Sens architektonicznej serii ukazuje się tak samo w dziele pierwszym – „wynalazku”, jak i w woli wzorujących się na nim orędowników – „odkrywców” modyfikujących cechy pierwowzoru. Są także „kompozytorzy” przeobrażający utrwalonego porządek – dla nich sztuka jest wyrażeniem idealności formy, ogólnych prawd i trwałych fikcji zawartych w przestrzeni architektonicznej².

Za każdym razem „wynalazcy” architektury głoszą, że sztuka w swojej podstawowej funkcji wymaga od artysty wyobrażenia rzeczy – jednak architektura w maszynowym, technologicznym wyrazie staje się „techniczną masą” gotową do urobienia mocą wyliczonego „konceptu” określenia jego docelowej estetyki. Towarzyszy tym początkom ewidentna surowość formy i materii charakterystyczna dla każdej z „rzeczy pierwszych”. Architektura staje się „prototypem”. Ci, którzy wynaleźli materiał, stworzyli z niego „narzędzia” i nauczyli ich używać. Od tego momentu kryterium „nowości” staje się podstawowe w określaniu znaczenia dzieła.

W poszukiwaniu autonomii architektury twórcy czynią jednak próby określenia specyfiki indywidualnego języka architektury – formalnego, plastycznego i materialnego. Architektura staje się zrozumiała poprzez dostosowania możliwości materii – „udoskonalania medium”, którego wyrazistość uzyskuje dzięki ponownemu zinterpretowaniu. „Innowatorzy” takiej architektury – „odkrywczy” – poprzez gromadzenie pojęć i znaczeń tworzą świat architektury utrwalonego językiem i składnią pasującą do pierwowzoru, lecz modyfikowaną własną stylizacją. Po raz kolejny architektura okazuje się dziedziną opartą na podświadomej pamięci rzeczy wcześniejszych, zinterpretowanego „powtórzenia”. Pozwala to architektowi na tworzenie „od nowa”, lecz w oparciu o pewną podświadomą tożsamość rzeczy minionych. Tym, co łączy, różnicuje i pozwala twórczo się powtórzyć w ramach poszukiwania oryginalności, jest jakaś wymaginowana, „naga materia” użyta w sposób symboliczny, na zasadzie metafory lub przez analogię [10, s. 372].

A ponieważ „odkryć” znaczy „odnaleźć”, artysta uwikłany w grę pomiędzy teraźniejszością a przeszłością sztuki eksploruje nie tylko sensy rzeczyste, lecz także

² Wątek „prototypu” i „powtórzenia”, „oryginału” i „repetycji”, „inwencji” i „kombinacji” w sztuce jest znany i opisywany wielokrotnie. Innym pretekstem dla takiego sformułowania tematu przez autora jest rozwinięcie myśli Profesora Dariusza Kozłowskiego, który podzielił twórców na „wynalazców” i „kompozytorów”, co wydawało się przed laty odpowiednim rozróżnieniem świata funkcjonalizmu i postfunkcjonalizmu architektonicznego.

has always been an expression of every ideal or idea which an architect can provide with an appropriate form. The difference is clear when we realize that some schools tend to perfection and others – on the contrary – have multiplicity, originality, novelty of expressing themselves and the world as its objective – they simply want expression. One recognises this particular duality of thought in the dialectic of *tradition* and *innovation*, distinguishing between two types of originality subordinated to the two categories: one is realised as an interpretation and extension of the established convention, the other is accomplished by abandoning tradition. Its material takes part in it as an integral part of the work in which stylistics is always an exponent of a certain fictitious content for matter.

The history of architectural art is filled with such examples which reveal the brilliant inventiveness of artists, even though the vast majority of the works of art are repetitions. The sense of architectural series reveals itself the same in the first work – an “invention” – and in the will of advocates inspired by it – “explorers” modifying the characteristics of the original. There are also “composers” transforming the fixed order – who perceive art is an expression of ideality of form, general truths and lasting fictions contained within architectural space.

Every time “inventors” of architecture say that art in its basic function requires the representation of things from an artist – yet, architecture in its mechanical, technological expression becomes a “technical mass” ready to be moulded with the power of a calculated “concept” of determining its final aesthetics. These beginnings are accompanied by the evident severity of form and matter specific to each of the “prime things”. Architecture becomes a “prototype”. Those who invented a material, created “tools” out of it and learned how to use them. Since that moment the “novelty” criterion has become essential in determining the meaning of work.

However, in the search for the autonomy of architecture, creators make efforts to determine the specifics of an individual architectural language – formal, artistic and material one. Architecture becomes comprehensible through the adjustment of the potential of matter – “perfecting the medium” whose clarity is achieved through reinterpretation and improvement. By collecting concepts and meanings, the “innovators” – “discoverers” of such architecture create the world of architecture strengthened with the language and syntax that matches the original but is also modified by its own style. Once more, architecture turns out to be the field based on subconscious memory of the previous things, an interpreted “repetition”. This allows an architect to create “from scratch”, but on the basis of some subconscious identity of things past. What unites, differentiates and allows to repeat creatively within this search for originality is some imaginary “bare matter” used in a symbolic way, as a metaphor or analogy [10, p. 372].

And since to “discover” means to “find”, an artist, entangled in a game between the present and the past of art, explores not only the actual meanings but also those non-real ones. An alibi for such an action is guaranteed by the quest for formal pretexts, urban motivations, appearances

te pozarealne. Alibi dla takiego działania architektów zapewnia poszukiwanie pretekstów formalnych, motywacji urbanistycznych, pozorów trwania idei oraz zagadkowych formuł z „Muzeum Wyobraźni” transformujących materię na atrakcyjny kształt architektury. Forma w takim przeobrażeniu jest już wynikiem przekonania o absolutnej dominacji sztuki wraz z wartością nadrzędności fikcji. W tej grze stricte formalnej – „kompozytorskiej” materia jest odwołaniem budującym idealny lub abstrakcyjny świat wzorcowych form i znaczeń. „Kompozytorzy” uznają za nadrzędny prymat kształtu nad sensem odkrywania możliwości materii i bezkompromisowej czystości formy nad użytecznością budulca. Dla nich materia staje się tym, co może, lecz nie musi być różnicowane. Świadomość „kompozytorów” architektury nastawiona jest na przekonywanie o cyklicznych powrotach idealności architektury i nadziei trwania idei bez wnikania w głąb twardej nieprzenikliwej materii.

Trwanie idei i trwałość (tożsamość) materii?

Pośród kreacji architektury odkrywamy, że twórczość architektoniczna jest osadzoną w podświadomości obroną przed przemijaniem znaczeń. Od wieków język architektury jest retoryką uznania realnego obrazu za pomocą idei trwających poza czasem, poza swym materialnym istnieniem.

Okazuje się jednak, że nie tylko przedmioty materialne, lecz także idee podlegają procesowi destrukcji. Jedne rzeczy zachowujemy w pamięci, inne zaś nieświadomie z niej wypieramy. Problem przemijania idei architektonicznej traktowany jest jako ustawiczny fakt argumentacji estetycznej i jej skutków będących powtarzalną negacją dokonań poprzedników i zawiera w sobie konfrontację będącą grą obliczoną na wyjaśnienie własnych dokonań lub zamierzeń formalnych. Nie odnosi się to bezpośrednio do materii – ta pozostaje w cieniu jako rzecz należąca po prostu do natury dzieła.

Paradoksalnie może się jednak wydawać, że to materia dzieła jest zwycięska w batalii o trwanie architektury. Fenomen trwałości (pamięci) kształtu materialnego zawiera w sobie zarówno potencję przywołania informacji, jak i dowód na przywiązanie do znaczenia architektury jako kultury materialnej. Potwierdzeniem tego jest praktyka przypisywania *ruinom* mocy pełnej rekonstrukcji ideowej (sentymentalnej?) istoty architektury. Innym ważnym źródłem tej wiary w materiał jest przekonanie, że przedmioty, odwrotnie niż słowa, „nie kłamią”. W materii jako nośniku informacji może wydawać się być zapisane wszystko, ponieważ – jak się uważa – materialna kultura jest prawdziwsza niż pisana. Sentencja Mieczysława Porębskiego (zgodna z koncepcją göllerowskiego „zobojetnienia znaczeń”), że słowa przemijają, a obiekty architektoniczne pozostają i trwają, przypomina, że otaczający nas obraz architektury nie jest trwały, że w zapomnienie odchodzi nieodwołalnie treść i znaczenie [11, s. 156].

Czy architektura jest zatem nośnikiem dla pamięci, czy jest jedynie środkiem aktualizacji idei określającej pozamoralny, pozbawiony ducha czasów, niewyczerpany repertuar rozwiązań technicznych i estetycznych. Jak

of the continuance of idea and mysterious formulas from the “Museum of Imagination” transforming matter into an attractive shape of architecture. Form in such a transformation is already the result of the belief in the absolute dominance of art together with the value of the primacy of fiction. In this purely formal – “composing” game, matter is a reference which builds the ideal or abstract world of model forms and meanings. “Composers” consider the primacy of shape superior to the sense of exploring the potential of matter and the superiority of the uncompromising purity of form over the usefulness of building materials. For them matter becomes something which may but does not have to be differentiated. The consciousness of the “composers” of architecture is aimed at persuading one about the cyclical returns of architecture’s ideality and hope for the continuance of idea without permeating hard impenetrable matter.

Continuance of idea and durability (identity) of matter?

Among the creations of architecture, one discovers that an architectural work is embedded in the subconscious defence against the passing of meanings. For centuries, the language of architecture has been the rhetoric of recognition of the real image by means of ideas lasting beyond time, beyond their material existence.

It turns out, however, that not only material objects but also ideas are subject to a process of destruction. While one keeps some things in mind, one unknowingly denies some others. The problem of the passing of architectural idea treated as an incessant fact of aesthetic argument and its effects which are repetitive negations of the predecessors’ achievements contains a confrontation which is a game designed to explain one’s own achievements and formal intentions. This does not apply directly to matter – it remains in the shadow like a thing simply belonging to the work’s nature.

Paradoxically, it may seem, however, that the matter of a work is triumphant in the battle for the continuance of architecture. The phenomenon of persistence (memory) of the material shape contains both the potential for the recollection of information and evidence of commitment to the significance of architecture as a material culture. It is evidenced by the practice of assigning to *ruins* the power of a full reconstruction of the ideological essence of architecture. Another important source of faith in the genuineness of this type of material is the belief that objects, unlike words, do not lie. It seems that everything is saved in matter which serves as an information carrier because material culture is considered to be more genuine than the written one. Also Mieczysław Porębski’s maxim (consistent with Göller’s “neutralisation” of meanings) saying that words fade away whereas architectural objects remain and continue reminds us that every image of architecture that surrounds us is not stable as content and meaning go irrevocably into oblivion [11, p. 156].

Hence, architecture is not a carrier for the memory after all; it is only a means for updating the idea which determines inexhaustible repertoire of technical and aesthetic

uważa Robert Krier, architektura jest po prostu skarbnicą sztuki budowania [12, s. 72]. Idea *Imaginarium* André Malreaux służy jedynie indywidualnemu wyobrażeniu rzeczy – jest dokumentem postaci budynków, fragmentów budynków, modeli, obrazów, szkiców bardziej oddającym sens pewnego porządku – bardziej poetycką, metaforyczną interpretacją niż dowodem odkrywającym autentyczność architektury.

W architekturze wola odbudowy czy dokończenia budowli po śmierci artysty jest tym większa, im bardziej zaczynamy, z upływem lat, rozumieć istotę i doniosłość konceptu. Im bardziej motywacje są pozafunkcjonalne, tym bardziej *koncept dokończenia* architektury (najczęściej monumentalnej) nabiera pewnych cech odwzorowania pamięci i tożsamości stylistycznej. Chociaż nikt nie chce myśleć o dokończeniu *Kunst der Fuge* Jana Sebastiana Bacha, to pozwolono sobie, powtórnie, wznieść barceloński pawilon Miesa van der Rohe (1983–1986). Chociaż nie do pomyslenia jest dokończenie *Woyzecka* Georga Büchnera (chyba że przez Albana Berga...), są jednak plany wybudowania Auli Louisa Kahna w weneckim Arsenalu. Trwa też budowa bazyliki *Sagrada Familia* Antonia Gaudiego.

Do omawianych przypadków należy też *casus Firminy* – wybudowany prawie od podstaw kościół pod wezwaniem św. Piotra autorstwa Le Corbusiera. Budowla ta, choć zaświadcza o trwaniu oryginalnych kształtów, wywołuje pytania na temat ich autentyczności w „nowym – nieoryginalnym” betonie. Czy niewątpliwa zmiana budulca architektury nie powoduje, że wraz ze słowami, ideami i znaczeniami w niebyt mogą odejść także materie dzieła? Czy poprzez restytucję obiektu nie zatracą się pierwotnego sensu konceptu i czy rzeczywiście w sferze wizualnej pozostaje jedynie jakość referencyjna formy architektury, charakterystyka stylu, zastosowane proporcje, skala, faktura itd.?

Problem dotyczy raczej pamięci po materii niż idei – w tym wypadku to ona pozostaje niewzruszona, bo jest wciąż akceptowalna i zrozumiała. Wykorzystanie nowej technologii jest także ciekawym faktem uznania modernizmu za tradycję architektury XX w. wraz z jej odmitologizowaniem i pełną akceptacją dla odbudowania sensów symbolicznych. Nawet widoczny, współczesny, gładki i „mniej surowy” beton świątyni jest nie tylko akceptacją też Aarona Betskiego, Kennetha Framptona i Colina Rowe’a, że modernizm po prostu trwa, lecz także stał się okazją dla przypomnienia konwencji naturalnej selekcji, modyfikacji i dostosowania tworzywa w ramach przyjętej jednej rozumiałej zasady.

A może, po prostu, monument w Firminy wpisuje się idealnie w nierozwikłany „paradoks łodzi Tezeusza” – ów mityczny dylemat ciągłego poszukiwania autentyczności dzieła po wymianie całej zużytej materii? Architektura jako sztuka fikcji przyjmuje tę możliwość jako domenę, z której możemy czerpać dowolnie wraz z oznaczeniem współczesności jako szeroko pojemnego czasu zgadzającego się na powtórzenie, reinterpretację i odnowę znaczeń dla idei i materii wymyślonych sto lat temu. *Stare warunkuje nowe*, ale nowe – jak pisał Thomas Stearns Eliot – przekształca stare, gdy wkracza w jego przestrzeń

solutions devoid of the spirit of the times and remaining beyond morality. According to Robert Krier, architecture is simply a treasure trove of the art of building [12, p. 72]. The idea of André Malreaux’s *Imaginarium* serves only as an individual representation of things – it is a document of the form of buildings, parts of buildings, models, paintings, sketches – reflecting more the sense of a certain order or a poetic, metaphorical interpretation – rather than being the evidence which reveals the authenticity of architecture.

In architecture, the will to rebuild or complete the building after the artist’s death is greater, the more one begins to understand the nature and importance of the concept over the years. The more non-functional motivations are, the more often the *concept to complete* architecture (most often the monumental one) takes on certain characteristics of representing memory and stylistic identity. Although no one wants to think about completing *Art of the Fugue* by Johann Sebastian Bach, some allowed themselves to raise the Barcelona Pavilion by Mies van der Rohe again (1983–1986). Even though it is unthinkable to complete Georg Büchner’s *Woyzeck* (unless by Alban Berg), there are plans to construct the Hall of Louis Kahn in the Venetian Arsenal. *Sagrada Familia* by Antoni Gaudí in Barcelona is still under construction.

Among the above-mentioned there is also the *casus Firminy* – the Church of the Saint Peter built almost from scratch by Le Corbusier. The building in Firminy attests to the persistence of original shapes, but raises questions about their authenticity in the “new-unoriginal” concrete. Does not the undeniable semantic change of the building material of architecture lead to the possibility that the matters of work may go into oblivion along with words, ideas and meanings? Does not the restitution of an object lead to the loss of the original concept’s meaning? Does the mere reference quality of an architectural form, characteristic of style, applied proportions, scale, texture, etc. actually remain in the visual sphere?

However, the discourse concerns the memory of matter rather than idea – in this case it remains steadfast as it is still acceptable and understandable. It is also a fact of recognition of Modernism as the tradition of 20th century architecture with its demystification and full acceptance to construct symbolic meanings. The visible, contemporary, smooth and “less severe” concrete of a temple is not only the acceptance of Aaron Betsky, Kenneth Frampton and Colin Rowe’s theses that Modernism simply lasts. It has also become an opportunity to remind one about the convention of a natural selection, modification and use of material according to one single, adopted and understandable principle.

Or, perhaps, a monument in Firminy simply fits perfectly into an inextricable “Theseus’ boat paradox” – this mythical dilemma of a constant quest for the work’s authenticity after the replacement of the whole consumed matter? Architecture as the art of fiction accepts this aspect as the domain from which one can draw freely together with a designation of modernity as a broadly capacious time agreeing on repetition, reinterpretation and renewal of meanings for idea and matter invented a hundred years

[13, s. 3, 4]. Każda innowacja zmienia się w tradycję. Staje się ona częścią tego samego zbioru, który dąży do wieczności poprzez trwanie idei i trwałość materii, bo przecież jeśli marzenie ma być dostatecznie trwałe, musi ono znaleźć stosowną dla siebie materię, która mu nada zasadę, specyficzną poetykę.

ago. *The old determines the new*, but the new – as Thomas Stearns Eliot wrote – alters the old when it invades its space [13, pp. 3, 4]. Every innovation turns into tradition. It becomes part of the same collection which pursues eternity through the continuance of idea and durability of matter. After all, if a dream is to be sufficiently stable, it must find an appropriate matter for itself which would provide it with a principle, specific poetics.

Translated by
Berta Chojnowska

Bibliografia/References

- [1] Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 3: *Estetyka nowożytna*, Arkady, Warszawa 1991.
- [2] Merleau-Ponty M., *Widzialne i niewidzialne*, Aletheia, Warszawa 1996.
- [3] Ilkosz J., *Hala Stulecia i tereny wystawowe we Wrocławiu – dzieło Maksy Berga*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2005.
- [4] Ponti G., *Amate l'architettura: „l'architettura è un cristallo”*, Witalli et Ghianda, Genova 1957.
- [5] Alberti L.B., *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, PWN, Warszawa 1960.
- [6] Platon, *Sofista, Polityk*, Antyk, Kęty 2002.
- [7] Kozłowski D., *7 przypadków architektury*, Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej „Pretekst” 2004, nr 1, 17–19.
- [8] Leibniz G.W., *Polemika z S. Clarke'iem*, [w:] G.W. Leibniz, *Wyznaczenie wiary filozofa. Rozprawa metafizyczna. Monadologia. Zasady natury i łaski oraz inne pisma filozoficzne*, PWN, Warszawa 1969, 510–514.
- [9] Loos A., *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Centrum Architektury, Warszawa–Tarnów 2013.
- [10] Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, KR, Warszawa 1997.
- [11] Porębski M., *Ikonosfera*, PIW, Warszawa 1971.
- [12] Krier L., *Modernizm i pamięć*, Arkady, Warszawa 2001.
- [13] Eliot T.S., *Tradycja i talent indywidualny*, [w:] T.S. Eliot, *Szkice literackie*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1963.

Streszczenie

Artykuł odnosi się do problematyki definiowania architektury. Za pomocą przedstawienia relacji pomiędzy ideą a materią dzieła wydaje się możliwe wskazanie pewnej wymiennej zależności mówiącej o pochodzeniu formy w sztuce architektonicznej. Celem artykułu nie jest wskazanie, co decyduje o powstaniu budowli, lecz dywagacja (poparta historycznymi przykładami), co jest ważniejsze dla architekta – idea czy materia dzieła. Wsnucie wniosków autor pozostawia czytającemu.

Słowa kluczowe: idea, materia, materiał dzieła, architektura

Abstract

The article refers to the problems of defining architecture. By showing the relationship between the idea and the matter of the work, it seems possible to indicate a certain interchangeable dependence about the origin of the form in architectural art. The purpose of the article is not to indicate – what determines the construction of the building but the division (supported by historical examples) what is more important for the architect – the idea or matter of the work? The author leaves the application to the reader.

Key words: idea, matter, material of work, architecture