

IDEOWA RZEŹBA ARCHITEKTONICZNA. DOM

Cokolwiek pomyślimy o finalnej formie, stanowi ona jedynie moment w procesie stawiania się rzeczy.

Tom Ingold¹

wstęp

Obecnie pojmujemy wszechświat jako dynamiczną i niepodzielną całość, której części składowe są zależne od siebie, wypracowując jednocześnie wartości synergiczne. Tak zasadniczo pojmuje świat psychologia architektury². Obejmując jednocześnie człowieka wraz z jego zachowaniem w przynależnym mu otoczeniu, jest bliska filozofii holistycznej. Jednym z celów, które psychologia architektury stara się wypracować, jest wskazanie potrzeby subiektywizacji architektury, aby dopasować ją do indywidualnych potrzeb użytkowników/ odbiorców. Jednocześnie przywołana dziedzina nauki uzasadnia konieczność dostrzegania w projektowaniu architektonicznym aspektów pozatechnicznych, świadomego formowania przestrzeni z uwzględnieniem indywidualizmu odbiorców i użytkowników oraz celowego urzeczywistniania treści w obiektach. Indywidualizm postaw i metod twórczych jest immanentną cechą procesu projektowania architektonicznego oraz oczywistym ich aspektem, ale szczególne traktowanie odbiorców wymaga dodatkowej uwagi. Czytelność przekazu dokonującego się poprzez obiekt architektoniczny gwarantuje odbiór zawartej w nim treści.

Prawdziwie twórcza architektura stawia sobie bowiem pytania nie tyle typu 'jak?' (a zatem pytania o formę), ile pytania 'co?', czyli pytania o treść, którą to treść stanowią w architekturze ludzkie zachowania się. Zapisana w architekturze nowa interpretacja zależności między człowiekiem a jego fizycznym otoczeniem może dać całkiem nowe doświadczenia środowiskowe³.

¹ T. Ingold, *Ruch, którym jesteśmy zawiera też ruch naszych myśli*, [z Timem Ingoldem rozmawiają Katarzyna Wala i Magdalena Zych], „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2014, nr 2 (45), s.12.

² Więcej w: K. Lenartowicz, *O psychologii architektury. Próba inwentaryzacji badań, zakres przedmiotowy i wpływ na architekturę*, Kraków 1992.

³ Tamże, s.15.

W projektowaniu architektonicznym modelowanie, czy rzeźbienie jest manualnie twórczym⁴, bazującym na osobistej wypowiedzi, fragmentem procesu⁵, dlatego etap ten jest bardzo istotny dla indywidualnego zapisu treści w przyszłym obiekcie. W trakcie formowania rzeźby istnieje możliwość synergicznego współdziałania zmysłów. Zamysł zaczyna przestaczać swój graficzny, często zgeometryzowany schemat czy ideogram w realne fizyczne uformowanie bryły lub struktury przestrzennej. Następuje wzbogacenie przekazu. Jest to jednocześnie wyraźny moment urzeczywistniania treści w architekturze. Nawet jeśli jest ona zapisana ideowo w schematycznej skali małej formy przestrzennej, może być poddana oglądowi i podlega pełnoprawnemu procesowi percepcji. Co prawda, odnieść należy poznawanie tego typu obiektów raczej do odbioru dzieł sztuki⁶, ale w formie i treści tu zawartej istnieje też idea/przesłanie referujące lub wskazujące przyszłą funkcję lub jej ideowy zamysł⁷. To zbliża ideową rzeźbę architektoniczną do architektury. Wydaje się, że można ten rodzaj obiektów klasyfikować jako szczególną kategorię rzeźb: ideowe rzeźby architektoniczne. Stanowią one koncepcyjne uformowania urzeczywistniające treść w obiekcie, służąc raczej przekazaniu idei struktury architektonicznej niż będąc jej dokładnym pierwowzorem. Jest to obiekt na granicy rzeźby i architektury z możliwymi ‘wychyleniami’ w dowolną stronę w zależności od sposobu uzewnętrznienia/wyrażenia docelowej funkcji. To jeszcze nie architektura (w tradycyjnym jej rozumieniu), ale też nie tylko rzeźba, ponieważ, oprócz artystycznie wyrażonych komunikatów, zawiera zamysł i zarys potencjalnych relacji przestrzennych.

rzeźba w projektowaniu architektonicznym

Ideowa rzeźba architektoniczna jest efektem kreacji rzeźbiarskiej w procesie projektowania architektury. Dlatego należy spróbować ją w tym procesie umiejscowić. Po pierwsze dobrze

⁴ „Dzieło sztuki ma być dostępne spojrzeniu odbiorcy, a zarazem występują w nim czynniki koncepcyjne mniej lub bardziej wyraźnie uświadamiane przez artystę, zależnie od typu procesu twórczego”, M. G o ł a s z e w s k a, *Kim jest artysta?*, Warszawa 1986, s. 14.

⁵ Obok prac graficznych, czy malarskich we wcześniejszych etapach pracy

⁶ Więcej w: R. I n g a r d e n, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981; G o ł a s z e w s k a, dz. cyt.

⁷ „W postrzeganiu architektury wyróżnić można różne aspekty, co wynika ze specyfiki samej architektury będącej jednocześnie materialnym środowiskiem i dziełem sztuki. Aspekty te to: psychofizjologiczna percepcja architektury, percepcja estetyczna, odbiór architektury. (...) percepcja architektury ma skomplikowany fizykopsychosocjalny charakter.” A. A s a n o w i c z, *Percepcja jako czynnik kształtujący formę architektoniczną*, Białystok 1998, s. 8.

byłoby wyróżnić granice rozdzielające od siebie kolejne etapy⁸, które mogą zaistnieć w projektowaniu architektonicznym. I tak, rozpoczynający ten proces czas wstępnego namysłu wraz z towarzyszącą mu kontemplacją rozgraniczyć należy z następującym po nim przejściem do geometryzacji zapisu⁹. Wyraźne rozgraniczenie oddziela kolejny etap: zapisu liniowego od formowania przestrzennego (choć niejednokrotnie przejście to następuje bardzo płynnie). Następną granicę postawić można po modelowaniu będącym końcowym etapem formowania przestrzennego. Na tym etapie powstać może samodzielny obiekt rzeźbiarski. Może on stanowić autonomiczne zwieńczenie pracy lub być pretekstem/punktem wyjścia do dalszego kształtowania obiektu. Kolejne rozgraniczenie oddziela etap przełożenia koncepcji modelowej lub rzeźbiarskiej na projekt obiektu architektonicznego. Potem jednoznacznie można oddzielić etap końcowy, czyli realizację obiektu.

W uproszczonym przebiegu procesu projektowego, gdzie od ideowej pracy rzeźbiarskiej architekt i wykonawcy przechodzą od razu do konstruowania fizycznej struktury, etapów tych jest mniej. Działanie takie występuje jednak sporadycznie i ogranicza się raczej do niewielkich struktur przestrzennych, często tymczasowych. Rzeźba może towarzyszyć równolegle procesowi projektowania także jako narzędzie rewidowania rozwiązań przestrzennych wymagających korekty. Jest to podejście bardziej efektywne twórczo niż stosowanie cyfrowych modeli trójwymiarowych, stanowiących mechaniczne narzędzie odtwórcze.

Należy też zauważyć, że istotnym wyróżnikiem ideowej rzeźby architektonicznej jest jej autonomiczność, którą można rozumieć, za Gabriellą Świtek, jako „uniezależnienie modelu od procesu projektowania dzieła architektonicznego, którego kulminacją jest realizacja dzieła w rzeczywistej skali, możliwego do zamieszkania czy użytkowania.”¹⁰ Ważną cechą jest też synteza formy oraz umowność tworzywa, trudna do uzyskania w obiekcie budowlanym. Tworzywo artystyczne jakim posiłkuje się rzeźba, ułatwia swobodne przekazywanie myśli poprzez materiał i formę, ponieważ jest pozbawione tak restrykcyjnych ograniczeń, jakim musi poddać się obiekt budowlany. **Sposób kształtowania i tworzywa stanowiące budulec w**

⁸ Patrz też: L e n a r t o w i c z, dz. cyt.

⁹ Więcej w: A. K u r k o w s k a, *Struktura kreacji przestrzennej* [w:] *Integracja Sztuki i Techniki w Architekturze*. tom II, red. J. Flizikowski, Bydgoszcz 2015, s. 277-288; A. K u r k o w s k a, *Struktura procesu projektowania obiektu architektonicznego w ujęciu geometrycznym* [w:] *Topical problems of World Artistic Culture. In memory of Professor I.D. Rozenfeld*. Tom II, red. T. Г. Барановская, Grodno 2015, s. 234-242.

¹⁰ G. Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powiniwactwa i współczesne integracje*.

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013, s. 424.

rzeźbach architektonicznych wskazują na konceptualny, a nie tylko realizacyjny charakter tych obiektów.

ideowa rzeźba architektoniczna jako nie-miejsce

Ideowa rzeźba architektoniczna może być traktowana jako przestrzeń dodana. Nie mieści się ona co prawda w podstawowych kategoriach nie-miejsca. Mieści się za to dobrze w wyjaśnieniu, że „rozdzielenie pomiędzy miejscami a nie-miejscami dokonuje się przez przeciwstawienie miejsca i przestrzeni”¹¹.

Jeśli jednak odwołamy się do podawanego, przez Marca Augé, za jej archetyp przestrzeni podróźnego, to można spróbować lokować ją w przestrzeni prowadzącej do obiektu docelowego. Nawet jeśli ten docelowy jest nierealny, nieosiągalny. Jesteśmy w pewnej „przedprzestrzeni” lub „międzyprzestrzeni”, w tym sensie w pewnym nie-miejscu. Przestrzeń powoływana zaistnieniem takiej szczególnie rzeźby może być lokowana w opozycji do socjologicznego pojęcia miejsca tradycyjnie łączonego z pojęciem kultury w czasie i przestrzeni¹². Bo istnieje, dzięki zawartej treści i komunikowanej idei, przede wszystkim poza przestrzenią fizyczną i poza czasem codzienności z jej uwikłaniami i koniecznościami. Chociaż przykład omawiany poniżej nie lokuje się całkowicie poza przestrzenią antropologiczną, bo odwołuje się do procesu zamieszkiwania, utożsamiania, ukorzenia – ściśle ludzkich potrzeb egzystencji wykraczającej poza bytowanie. Zachodzi tu jednak szczególny przypadek inności intymnej, który to „inny” intymny zdaniem Augé „jest obecny w sercu wszelkich systemów myśli, a którego uniwersalna reprezentacja wyraża fakt, że indywidualność absolutna nie jest do pomyślenia: dziedzictwo, spadek, pochodzenie, wpływ są także kategoriami, poprzez które może być zrozumiana komplementarna, a co więcej konstytutywna dla wszelkiej indywidualności inność”¹³. Rzeźba architektoniczna nie jest więc ona, jak typowe *nie-miejsce* pozbawiona rysu indywidualnego, tak że podobna byłaby do innych nie-miejsc. Nie sytuuje się też poza relacjami, bo właśnie zaistnienie bardzo określonych relacji jest jej celem. Chwilowe wykorzystanie dotyczy jej w czasie realnym, jednak fakt przekazu treści oznacza, że przyswajamy tę przestrzeń na dłużej, powracamy do niej, korzystamy z niej w sytuacjach kiedy potrzebujemy azylu dla naszych myśli. Czy mogłaby więc być traktowana jako specyficzne *nie-miejsce*?

¹¹ Marc Augé, przekład Roman Chymkowski, *Nie-miejsca*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 54.

¹² Tamże, s. 20.

¹³ Tamże, s. 9.

Ideowa rzeźba architektoniczna może reprezentować celowo manifest zamysłu obiektu nierealnego, utopijnego. Jednak fakt jej realizacji, poza poszerzeniem przestrzeni rzeczywistej, swoim zaistnieniem może przyczynić się do wprowadzenia zmiany myślenia odbiorców. Może też taka rzeźba lokować nasze pragnienia, ucieleśniać niedostępny wzór przestrzeni wymarzonej, a niemożliwej do wykreowania z przyczyn pozatechnicznych. Wtedy tworzy przestrzeń wyobrażeń, jak inne obiekty ze sfery sztuki czy literatury.

rzeźba autorska: Dom

Ideowa rzeźba architektoniczna wydaje się bardzo istotną formą wypowiedzi w architekturze. Jej rolę w procesie przekazywania treści celowo przedstawiono poprzez autorski obiekt zatytułowany 'Dom jako znak tożsamości'¹⁴. Gwarantuje to wykonanie rzetelnej analizy założeń twórczych i planowanych efektów przekazu. Formalnie obiekt składa się z trzech prostych elementów, co sprzyja czytelności¹⁵. Treść zawarta jest w samych elementach oraz ich wzajemnych relacjach, znaczeniu użytych materiałów i form oraz złożoności konotowanych odniesień.¹⁶ Współistotne są wszystkie elementy przyczyniając się do zbudowania ogólnego sensu obiektu. Tak jak w przypadku dokładnej treści idei przekazywanej przez dzieło sztuki, która często jest jasna intuicyjnie, ale niełatwa do zwerbalizowania, tak i w tym przypadku, treści i tu niekoniecznie jest oczywista chociaż składa się „z wielu czynników wzajemnie się uzupełniających i komplikujących, a także podlegających rozmaitej interpretacji.”¹⁷

Dom wynika z potrzeby zamieszkiwania, ale zanim powstanie w fizycznej formie obiektu architektonicznego podlega procesowi projektowania. W początkowych etapach architekt często posiłkuje się ideową rzeźbą architektoniczną. W przypadku opisywanego tu obiektu,

¹⁴ Obiekt zaprezentowany na Międzynarodowej Wystawie pt. *Design a Sztuka* w Oddziale Sztuki Nowoczesnej Muzeum Narodowego w Gdańsku – Oliwie, VI-VII. 2015.

¹⁵ „Łatwość odbioru jest także uwarunkowana strukturą dzieła. Takie cechy jak logika konstrukcyjna, zwartość, spójność stanowią m. in. warunek łatwiejszej przyswajalności dzieła, w szczególności dzieła architektury.” *Lenartowicz*, dz. cyt., s. 88.

¹⁶ Jak referuje A. Asanowicz odnosząc się do percepcji formy architektonicznej: „Przedmioty oddziałujące na receptory wywołują wrażenia, spostrzeżenia i wyobrażenia. Wrażenia są materiałem pierwotnym w odniesieniu do innych obrazów zmysłowych i do wyższego poziomu poznania – myślenia. Na podstawie wrażeń kształtuje się percepcja form i zjawisk otaczającej nas rzeczywistości. Każde spostrzeżenie składa się z wielu wrażeń, ale percepcja nie jest zwykłą ich sumą.” *Asanowicz*, dz. cyt., s. 5.

¹⁷ Za: E. Borowiecka, *Poznawcza wartość sztuki*. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986, s. 92.

ideą nadrzędną jest Zamieszkiwanie¹⁸. Bazuje ono na poczuciu tożsamości i integracji z otoczeniem, a także uwidocznieniu kontekstu kulturowego. Wszystkie te elementy stanowią treść, urzeczywistnieniem której stać ma się Dom. Zanim to nastąpi konstytuuje się w umyśle twórcy kompletny zamysł, przeistaczany w graficzne ślady, będące punktem wyjścia przestrzennego formowania. Kształtowanie ideowej rzeźby architektonicznej pozwala kolejnym elementom komunikatu przenikać z umysłu twórcy do tworzonej formy. **Gabriela Świtek**, odnosząc się do architektonicznych rzeźb Katarzyny Józefowicz zauważa, że „kwestionują [one] podstawowy i odwieczny postulat *utilitas*, czyli użyteczności, celowości, którą „zapewnia się budowli przez bezbłędne rozplanowanie przestrzeni, nie ograniczające możliwości użytkowania”¹⁹. Prezentowana tu rzeźba autorska, nie będąc, jak zaznaczono uprzednio, architekturą wprost, posiada jednak wspomniane aspekty użytkowe. Wspomaga kreowanie wizerunku domu własnego i współuczestniczy we wzbogacaniu procesu zamieszkiwania, stawiając pytania o tożsamość i ukorzenie.

idea autorska

Dom reprezentują dwie bryły (il. 1). Jedna wyraża archetyp schronienia, druga manifest inności. Odrębność brył to niejednoznaczność samoświadomości. Ich rozsuniecie to moment refleksji, dopuszczenia świata zewnętrznego, przepływ idei i myśli. To codzienna wędrówka pomiędzy rzeczywistościami, uwolnienie lęków, dopuszczenie nadziei. Ten Dom to ani chata kaszubska, ani blok mieszkalny. Połączenie pozornie obcych światów daje przestrzeń na odnalezienie siebie. Dom chroni, jednocześnie manifestując swoją odrębność, ale też dopuszcza dialog korespondując z różnymi aspektami tożsamości. **Wykorzystanie do reprezentacji opisanej idei modelu w postaci rzeźby, nie jest działaniem nowatorskim. Architektura ma swoje ustalone już miejsce w nowoczesnym rozumieniu jej powiązań ze sztukami wizualnymi.**

Podczas gdy artyści sięgają po modele i makiety jako zapisy określonej koncepcji przestrzeni, architekci wykorzystują te formy reprezentacji (...) także jako zapis filozoficznych rozważań o źródłach i podstawowych funkcjach architektury. Model może pierwszym intuicyjnym niemal zapisem pomysłu; dopiero później jest konfrontowany z możliwościami technicznymi i konstrukcyjnymi.²⁰

¹⁸ Więcej w: A. Kurkowska, *Istota indywidualnego projektowania domów* [w:] *Badania Interdyscyplinarne w Architekturze 1*, Tom 1. *Problemy jakości środowiska w kontekście zrównoważonego rozwoju*, red. B. Komar, J. Biedrońska, A. Szewczenko, Gliwice 2015, s. 205-216.

¹⁹ Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powiniactwa i współczesne integracje*, s. 32.

²⁰ Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powiniactwa i współczesne integracje*, s. 426.

Na doświadczenie tożsamości, która jest „rdzeniem integrującym wszelkie jego cechy i wartości”²¹ składają się w prezentowanej rzeźbie poszczególne warstwy wyodrębnione w oparciu o podział podany przez Magdalenę Żmudzińską-Nowak²². Warstwa fizyczna to przestrzeń naturalna miejsca (któremu dedykowany jest obiekt), środowisko zbudowane, z którego zaczerpnięto wzory i wartości przestrzenne miejsc, do których odwołuje się rzeźba. Warstwa aktywności i doświadczenia odwołuje się do doświadczeń przestrzennych odbiorców. Opiera się ona na procesie percepcji, nadawania i odczytywania znaczeń, interpretacji i wyobrażaniu, czyli procesie komunikacji pomiędzy twórcą i odbiorcą obiektu. Warstwa wartości humanistycznych bazuje na doświadczeniu czytelności, swojskości, sensu/logiki uformowania, estetyki obiektu – dosłownej i denotowanej, doświadczeniu granicy²³.

aspekty Domu w rozpatrywanym obiekcie

Dom w prezentowanym obiekcie rozpatrywać można w kilku aspektach. Po pierwsze, jest to obiektywnie istniejący przedmiot, uczestniczący w procesie projektowania i odbioru, a przyjmujący fizyczną postać zbudowanej struktury przestrzennej. Po drugie, Dom traktowany jest jako znak tożsamości, której źródłem jest dziedzictwo kulturowe. **Vladimir Czumalo odnosi się do domu jako architektonicznego obrazu rodziny. W ten sposób „przynależność do domu i przynależność domu do miejsca jest odwiecznym źródłem indywidualnej tożsamości, wreszcie przynależność domu do osady stanowi naturalny łącznik tożsamości indywidualnej z tożsamością zbiorową wspólnoty wiejskiej, czy miejskiej. Masowa ucieczka z kolektywizmu blokowisk do indywidualnych domów jednorodzinnych (...) jest także oznaką (nieświadomego) poszukiwania tożsamości.”**²⁴ Jak zauważa Jan Kurowicki „człowiek ‘chowa’ się nie tylko pod odzież, ale i określonymi formami estetyczności. A te formy z kolei są wyrazem jego duszy.”²⁵ Można więc rozumieć obiekt architektoniczny jako sposób projekcji własnych intencji, ujawniających nasze przekonania, przynależność, jako świadectwo naszego miejsca w kulturze, w społeczności. Odczucie tożsamości kulturowej oznacza odpowiedzialne rozumienie przynależności do miejsca, grupy

²¹ M. Ż m u d z i ń s k a - N o w a k , *Miejsce. Tożsamość i zmiana*, Gliwice 2010, s. 115.

²² W oparciu o: tamże.

²³ „Wartości humanistyczne nadbudowują się w procesie doświadczenia przestrzeni ponad aspektami fizycznymi i stanowią o istocie i racji bytu miejsca.” Ż m u d z i ń s k a - N o w a k , dz. cyt.

²⁴ V. Czumalo, *Potrzeba identyfikacji?* s 46-52 [w:] *Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni*. nr 1 [36] 2012 pt. *Tożsamość po ‘89.*, Kwartalnik Małopolskiego Instytutu Kultury, Wydawnictwo Małopolskiego Instytutu Kultury, Kraków 2012, s. 50.

²⁵ J. Kurowicki, *Kultura jako źródło piękna. Wprowadzenie*. Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 1997, s. 62.

społecznej, kręgu kulturowego. Dom odbierany i doświadczany jako projekcja tożsamości osób i tożsamość przedmiotu stanowiącej jego autoidentyfikację. Po trzecie, Dom stanowi efekt potrzeby i konieczności schronienia, ale też wynik poszukiwania tożsamości, wzorów, form, relacji opisujących nas i nasze miejsce w kulturze, regionie, świecie. Po czwarte, Dom jest tu medium przekazu określonych treści i wartości. Ostatni aspekt to rys indywidualny. Prezentowany poniżej model dotyczy konkretnego Domu: mojego i mojej rodziny, to schemat ideowy jego struktury formalnej. Wywodzi się z połączenia kaszubskich wzorów regionu (il. 2), z którego pochodzimy i znanego nam z dzieciństwa blokowiska (il. 3).

Ponieważ, istotny jest dla mnie, zarówno jako teoretyka – badacza jak i praktykującego architekta, przekaz treści, dlatego więcej uwagi chcę poświęcić aspektowi semiotycznemu. Podążając za Eco²⁶, można powiedzieć, że model architektoniczny jest ikonicznym rezultatem zakodowania idei, komunikuje potrzebę architektoniczną, szczególną, bo jednostkowo/indywidualnie sprecyzowaną. Prezentowany obiekt symbolizuje dom rozumiany jako schronienie, uwzględniające lokalne wzorce i uwarunkowania kulturowe, z którymi utożsamiają się przyszli mieszkańcy. Tak jak w sztuce nieprzedstawiającej, posiadającej formę rozpoznawaną poprzez wygląd, układ elementów lub ukształtowanie zewnętrzne już ta właśnie forma może być uważana „za znaczącą bądź samoistnie, bądź przez ślady rzeczywistości, z której się wywodzi, bądź przez skojarzenia, bądź przez konwencję, bądź przez jakiś bliżej nieokreślony związek istotnościowy”.²⁷ W opisywanym domu ślady rzeczywistości, stające się poprzez zapisany w nich sens znakami, są podstawą wartościowego przekazu treści i kluczem do zrozumienia obiektu zamieszkiwania.

Przedmiotami odniesienia są tu: lokalna chata kaszubska i blok mieszalny z prefabrykatów. Możliwa, dzięki procesowi odbioru, denotacja tej rzeźby architektonicznej odnosi do miejsca zamieszkiwania indywidualnie spasowanego do uwarunkowań kulturowych (lokalnych: w odniesieniu do miejsca i osobistych: w odniesieniu do przyszłych mieszkańców). Obiekt konotuje symbiozę domu kaszubskiego i prefabrykowanego bloku mieszkalnego wielorodzinnego jako wzorców przestrzennych, z którymi utożsamiają swój Dom przyszli mieszkańcy oraz estetyczne upodobanie w formach prostych, nowoczesnych. Sparafrazowana forma tradycyjnego budynku kaszubskiego opiera się na proporcjach i formie zwieńczenia (dach dwuspadowy). Forma współczesna to prostopadłościan pozbawiony dekoracji. Nieprzypadkowy jest dobór materiałów. Wielowarstwowa drewniana sklejka

²⁶ U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996, s. 201.

²⁷ Za: Borowiecka, *Poznawcza wartość sztuki*. s. 99.

osnowa i betonowy prefabrykat konotują ciepło i chłód, ręczne rzemiosło i przemysłową technologię. To także zderzenie złożonej wieloelementowości i monolitu, odzwierciedlenie procesów analizy i syntezy. Z jednej strony mamy do czynienia z zaangażowaniem emocjonalnym, z drugiej, z dystansem. Konkurują ze sobą: zobowiązanie i uwolnienie.

Architektura, w aspekcie semiotycznym, może być traktowana jako fakt komunikatywny. Zawarta w rzeźbie architektonicznej 'idea Domu' z punktu widzenia semiotyki jest tematem wymiany komunikatów. Idea wyjściowa potrzeby i konieczności schronienia (raczej socjologiczna i filozoficzna w swoim charakterze) przetworzona została na ideę architektoniczną. Jej uzewnętrznienie warunkuje posiłkowanie się kodem ikonicznym, gwarantującym odbiór treści urzeczywistnionej w rzeźbie. Ogląd i odbiór komunikatu, w tym komunikowanych znaczeń, zreferowane są subiektywnie, ponieważ nie towarzyszyły prezentacji obiektu na wystawie *Design a Sztuka* żadne pogłębione badania ankietowe. Przekaz podstawowy wydaje się czytelny od pierwszego spojrzenia. Uwidacznia się dom. Jednak zastosowany dobór i zauważalna komplikacja układu elementów zmuszają do refleksji nad nieoczywistością przekazu i towarzyszącymi mu odniesieniami.

Eco referuje miejsce działań komunikatywnych w dziedzinie architektury, bazując na autorsko przez niego definiowanej postawie semiotycznej, szczególnej w przypadku architektów²⁸. Ja także umiejscawiam opisywany obiekt w sytuacji komunikacji pomiędzy twórcą i odbiorcą. Celowym działaniem autorskim było wywołanie poczucia pozornej sprzeczności i nieoczywistości. Wynika ono ze zderzenia dwóch brył, dwóch kultur (a może raczej kultury i jej braku, w rozumieniu działań promujących wartości), dwóch tworzyw i ukazania w ich sprzeczności dylematów tożsamości osobistej. Zgodnie z zamysłem uwidoczniony miał być rozdźwięk między poczuciem zakorzenienia i okresowego 'wykorzenienia' (zasiedlanie PRL-owskiego anonimowego, bezpostaciowego, pozakulturowego²⁹ blokowiska).

Architektoniczna rzeźba Domu denotuje możliwość schronienia, konotuje (i tu następuje zagęszczenie odniesień) wzorce kulturowe, uwarunkowania społeczno-kulturowe czasów współczesnych mieszkańcom (którym dedykowana jest ta rzeźba), sytuację geograficzną i historyczną oraz indywidualną filozofię życia. Życia konkretnych osób z ich niedookreślonym rodowodem kulturowym, trudnymi do jednoznacznego zdefiniowania (także z racji niepełnej zgody na wartości ujawniane w przyswajanych mimowolnie wzorcach

²⁸ Tamże, s. 201.

²⁹ Więcej w: M. Filipiak, *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*, Lublin 2003, s. 13.

przestrzennych)³⁰. W ten sposób architektura ujawnia zagadnienia socjologiczne i historyczne, ukazując efekty wzrastania w czasach przemian politycznych, społecznych, ekonomicznych i kulturowych końca XX wieku.

odbior ideowej rzeźby architektonicznej

Proces odbioru obiektu architektonicznego wymaga czasu i pokonania określonej drogi. Nie zawsze odbiorca aktywnie podejmuje wyzwanie poznania określonej struktury przestrzennej. Nie zawsze jest ona, z wielorakich względów, dostępna. Sam brak czasu, współcześnie (z racji na wszechobecny pośpiech, nawet w chwilach wolnych od codziennych obowiązków) wydaje się wystarczającą barierą. Ponadto, jak zauważa Iwona Mikołajczyk,

dzieła fizycznie większe bądź kompozycyjnie złożone i wieloelementowe, wymuszają na odbiorcy kilkietapowe przetwarzanie bodźców wzrokowych, obejmujące odbiór wrażeń, ich organizację percepcyjną oraz identyfikację.³¹

Tak więc, mniejszy kubaturowo model, jakim jest zazwyczaj ideowa rzeźba architektoniczna, dzięki swojej skali może zyskiwać na możliwości odbioru syntetycznego³². Odbiór obiektu architektonicznego wiąże się z odległościami do przebycia, wpływającymi na dynamikę spostrzegania architektury. Redukcja tej drogi i skrócenie czasu percepcji być może zubaża, ale też syntetyzuje, koncentrując uwagę na istocie zagadnienia, czyli na treści przekazu. Wydaje się jednak, że dokonane uproszczenia wzmacniają w tym przypadku czytelność. Oglądowi obiektu nie towarzyszy rozproszenie, nieuniknione w czasie dłuższego odbioru dużych obiektów, których nie da się doświadczać w sytuacjach wyizolowanych. Warto zauważyć za Aleksandrem Asanowiczem, że „w czasie jednokrotnego aktu percepcji człowiek odbiera bardzo mało. Przestrzeń odbierana jest najbardziej intensywnie wówczas, kiedy tworzące ją elementy są raczej tylko ‘naskicowane’, a nie w pełni zakończone (...)”³³. Mikołajczyk pisze:

³⁰ W oparciu o: Eco, dz. cyt., s. 206.

³¹ I. Mikołajczyk, *Gdzie wspólne jest krążenie rzeczy. Przyleganie sztuk pięknych i literatury. Egzemplifikacje*, Koszalin 2014, s. 9.

³² W rozumieniu poświęcanego czasu i pokonywanej drogi, z uwagi na gabaryty obiektu oraz na fakt wyizolowania z kontekstu

³³ Asanowicz, dz. cyt., s.16.

widz rzadko postrzega całe pole percepcyjne z uwagi na to, że w pierwszej kolejności docierają do niego bodźce najintensywniejsze, odpowiadające jego potrzebom i stanom emocjonalnym (afordancja). Często też jego odbiór ukierunkowany jest przyzwyczajeniami, które w proces spostrzegania wprowadzają mechaniczne reakcje, skutkujące fiksacjami bądź hiperkodowaniem.³⁴

W omawianym przypadku pole percepcyjne jest zredukowane, a obiekt jedynie zarysowany, co pomaga w konkretyzacji i intensyfikacji doznań i przekazu (il. 4).

Warto tu przytoczyć rozumienie skali z Deklaracji Stuttgarckiej:

skala ludzka w architekturze nie jest (...) pojęciem bezpośrednio związanym z wymiarami ciała człowieka (...). Skali ludzkiej powinno się szukać w innym parametrze, w stopniu, w jakim użytkownicy architektury mogą ją przyswoić. To przyswojenie może być zarówno fizyczne (...), jak i psychologiczne.³⁵

Wynika z niego, że model wykonany w małej skali może prowadzić do równoprawnych odczuć i doświadczeń jak pełnowymiarowy obiekt. Decyduje o tym włączenie w procesie percepcji doświadczeń odbiorcy. Pozostaje jednak aspekt perspektywy, która w przypadku małego modelu jest nieadekwatna do relacji rzeczywistych³⁶. Może to faktycznie powodować zaburzenia w odbiorze, pozostaje jednak ufać, że umysł ludzki w procesie percepcji postrzegając pokonuje i tę niedogodność, wspomagając prawidłowe odczytanie zawartej treści.

Prezentowany obiekt poddaje się zarówno przeżyciu estetycznemu jak i odbiorowi architektonicznemu, może też stanowić przedmiot poznania. Odbiór obiektu przebiega w krótszym czasie, w porównaniu z obiektami architektonicznymi. Jest to proces wielofazowy i wymaga określonego czasu potrzebnego do konkretyzacji efektów doznawanego przeżycia, uformowania się poznawanego komunikatu. W wyniku odbioru, perceptor doświadczyć może

³⁴ Mikołajczyk, dz. cyt., s. 9-10.

³⁵ V. M. Lampugnani, *Die Stuttgarter Erklärung*, „L'Architettura”, XXIV (1978), nr 4-5 (8-9), s. 194 n – Deklaracja Stuttgarcka planowana była jako suplement do Karty Machu Picchu z 1978; za: Lenartowicz, dz. cyt., s. 65.

³⁶ „Wbrew pozorom, trójwymiarowa makieta nie jest lepszym od rysunku sposobem odtwarzania rzeczywistości w celu uzyskania wrażeń percepcyjnych maksymalnie zbliżonych do odbieranych w rzeczywistej przestrzeni. Dzieje się tak dlatego, że przeważnie mamy do czynienia z makietami w skali zmniejszonej, które są oglądane ze skażonej perspektywy.” Lenartowicz, dz. cyt., s. 77.

swoistego wzruszenia i poznaje zawartą treść, będące więcej niż prostą sumą czynności psychofizycznych twórcy, jak wskazuje Roman Ingarden odnosząc się do przeżycia estetycznego³⁷. **Mimo wspomnianej wcześniej trudności w zwerbalizowaniu idei, trzeba pamiętać, że po to właśnie powołana jest sztuka, aby „wyrażać i komunikować to, co w języku nauki nie znajduje możliwości wyrazu”³⁸. Jak zaznacza Ewa Borowiecka niejasność wypowiedzi w obszarze sztuki i ich niedyskurywność nie przekreślają faktu, że w procesie odbioru poznajemy wypowiedź.³⁹**

Jak dowodzi Eco, w pierwszej fazie procesu poznawczego odbiorca odczuwa pewne zadowolenie i niedosyt, co skłania go do powrotu do danej sytuacji i w drugiej fazie powstaje system nowych znaczeń. Dzięki koegzystencji wspomnień oraz nowo wyłonionych znaczeń powstaje znaczenie różne od tych powstałych w momencie pierwszego kontaktu, ponieważ złożoność bodźca estetycznego wpływa na fakt dokonywania się ponownego odbioru z innej perspektywy (w oparciu o nową hierarchię bodźców⁴⁰). Systemy powstałe w obu fazach łączą się, wraz z bagażem wcześniejszych doświadczeń, w akcie transakcyjnym, kształtując ‘głębsze znaczenie wyrażenia’. „Im bardziej proces poznania się komplikuje, tym mniej komunikat początkowy – jakkolwiek jest i z czegokolwiek jest zbudowany – zużywa się, tym bardziej się odradza, otwiera na wciąż nowe ‘lektury’”⁴¹. Później ma miejsce już reakcja łańcuchowa charakterystyczna dla organizacji bodźców tworzących formę. W teorii można przyjąć, że jest to reakcja nieograniczona, a do jej ustania, bądź wygaśnięcia dochodzi wówczas, gdy wspomniana forma przestaje być bodźcem dla odbiorcy. Nie można pominąć odbiorcy, ujmując możliwości semantyczne określonej struktury komunikacyjnej. Przyjmując psychologiczny punkt widzenia, uznaję, że komunikat może mieć formalnie sens tylko, o ile rozważamy go jako funkcję jakiejś określonej sytuacji. Dlatego bardzo istotne jest wzajemne oddziaływanie powstające na płaszczyźnie percepcji lub rozumienia intelektualnego

³⁷ Aspekt doświadczenia estetycznego w oparciu o: Ingarden, dz. cyt., s. 27: „Przeżycie estetyczne jest wielofazowym procesem, który musi mieć jakąś rozpiętość czasową i obiekt, z którym mamy do czynienia w tym przeżyciu, jest czymś, co w nim dopiero się tworzy. Istnieje pewien korelatywny proces powstawania przedmiotu estetycznego. Przedmiot estetyczny, to, co daje nam ostateczne wzruszenie, to nie jest prosty fizyczny wytwór czynności psychofizycznych artysty.”

³⁸ Za: Borowiecka, *Poznawcza wartość sztuki*. s. 101.

³⁹ Za: *ibidem*, s. 101.

⁴⁰ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka i in., Warszawa 1994, s. 80.

⁴¹ Tamże, s. 79-81.

między bodźcami, a światem odbiorcy. Jest to stosunek transakcji będący właściwym procesem tworzenia się percepcji (czyli poznania intelektualnego)⁴².

Filozoficznie ujmując poznanie Krzysztof Paczos⁴³. Stwierdza on, że w przypadku poznania mamy do czynienia z pewnym rodzajem asymilacji. Poznając zewnętrzną względem nas rzeczywistość ‘posiłkujemy się’ nią w swoisty sposób, który można by nazwać: formalnym, psychicznym czy intencjonalnym (łac. *intentio* – zamierzenie, zamysł, natężenie). Psychika skierowana jest ku jakiemuś przedmiotowi. W podmiocie więc dany przedmiot istnieje intencjonalnie, co znaczy, istnienie w podmiocie realnego wychylenia (odniesienia) ku temu przedmiotowi. Oznacza to, że podmiot tego nowego typu ruchu wsobnego (poznania), w wyniku tego ruchu, posiada nową rzeczywistość. Posiadanie to dzieje się w specyficzny sposób, bo nowa rzeczywistość nie zostaje wchłonięta i zniszczona, ale pozostaje nienaruszona. W przeciwieństwie więc do odżywiania się, asymilacja zachodząca w trakcie poznania zmysłowego nie kończy się w ciele tego kto się karmi, ale realizuje swoją jedność między dwoma autonomicznymi bytami: podmiotem poznającym i przedmiotem poznany⁴⁴. Dzięki poznaniu następuje ubogacenie, a ponieważ dokonuje się ono w sposób bardziej oderwany od materii niż podstawowe odżywianie (czyli poznawanie rzeczywistości poprzez jej wchłonięcie i zniszczenie), więc pozwala na ubogacenie w pewnym sensie nieskończone.

Poznanie jest zatem czymś więcej niż recepcją materialną. Widzieć to coś więcej niż być osiągniętym przez promienie światła. Słyszeć to coś więcej niż być dotkniętym przez fale dźwiękowe. Widząc zieleń drzewa, nie posiadamy jej fizycznie, materialnie, ale jedynie psychicznie, intencjonalnie⁴⁵.

Poznanie umysłowe możliwe jest dzięki istnieniu dwóch władz: intelektu i woli. Intelekt odpowiada za poznanie i może pracować w dwóch trybach. Tryb pierwszy, czyli ogląd, umożliwia widzenie węższego sensu oraz olśnienie (proste wejrzenie). Poznawanie poprzez ogląd jest poznaniem bezpośrednim w sferze umysłowej – bez wysiłku. Drugi tryb – rozumowanie, to powolne przechodzenie od kolejnych prawd do złożenia całości. Inaczej mówiąc, jest to myślenie. Poznawanie rozumowe to poznawanie pośrednie, składanie kolejnych myśli i tez. Druga władza – wola, odpowiada za chcenie i wybory człowieka.

⁴² W oparciu o: tamże, s. 80-81, 136.

⁴³ K. P a c z o s, *Zwierzę rozumne. Zagadnienia podstawowe z filozofii wyższej warstwy duszy ludzkiej. Perspektywa Arystotelesa i św. Tomasza z Akwinu*, Gdańsk 2004.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 102.

Poznanie umysłowe umożliwia ogólne spojrzenie, w którym przedmiot jest jednym z przejawów, fragmentem całości (poza materialnym uwarunkowaniem konkretnego). Poznanie umysłowe to przenikanie materii, widzenie jej sensu, a także przyjęcie innej perspektywy w ujęciu powszechnej prawdy i dobra.

Analizowany obiekt odwołuje się do doświadczeń percepcyjnych odbiorcy, do reprezentowanej przez niego postawy wobec urzeczywistnienia potrzeby Zamieszkiwania oraz jego własnej koncepcji Domu będącego przestrzenią (nie tylko fizyczną) realizacji tej potrzeby. W procesie odbioru wartości te współtworzą obraz stanowiąc materiał porównawczy/polemiczny z prezentowanym zamysłem. Całość pozyskanych wrażeń wzbogaconych o odniesienia wywołane kontaktem z obiektem tworzą spójną całość. Jak pisze Asanowicz:

Idea spoistości realizuje się w gestaltpsychologii jako spoistość dynamicznej sytuacji i jej struktury formalnej. Zgodnie z gestaltpsychologią percepcja nie jest procesem pasywnym. Na percepcję wpływa wcześniej nagromadzona wiedza oraz nasze zamiary, które z kolei zależą od naszego stanu i odpowiedniej im sytuacji.⁴⁶

Prezentowany tu, konkretny obiekt, mimo, że w relacji do docelowego obiektu architektonicznego jest jedynie jego modelem, etapem wstępnym procesu projektowego, jest jednak bliżej architektury niż rzeźby. Jednym z powodów takiego ujęcia jest fakt, że został on uformowany już w realnych, docelowych proporcjach elementów. Umożliwia to bezpośrednie przełożenie zamysłu formy na obiekt budowlany pod warunkiem równoczesnego spełnienia oczekiwań użytkowych oraz wymogów technologicznych, technicznych i legislacyjnych.

Kluczowym mentalnym zadaniem budowli jest schronienie i integracja. Budynki są projekcjami naszych ludzkich miar i naszego poczucia porządku rzutowanymi na pozbawioną miary i znaczenia naturalną przestrzeń. Architektura nie sprawia, że zamieszkujemy wyłącznie światy wytworów i zmysłów, ale służy także artykulacji naszego doświadczenia bycia w świecie oraz wzmacnia nasze poczucie realności i podmiotowości.⁴⁷

Podobne zadanie spełnia prezentowany obiekt, nie będąc jednak budynkiem.

⁴⁶ Asanowicz, dz. cyt., s. 21-22.

⁴⁷ J. Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. M. Choptiany, Kraków 2012, s. 16.

podsumowanie

Dzięki rzeźbie, jej modelowaniu, architekt przekracza granicę. Ideowa koncepcja podlega transformacji koniecznej dla zawarcia zamysłu i treści w fizycznej formie. Abstrakcja musi poddać się rygorom technologicznym. Ustalić należy skalę, proporcje elementów. Pojawia się zagadnienie relacji, przestrzeni i pustki. Wciąż niesprecyzowany fizycznie pozostaje kontekst, chyba, że realizacja rzeźbiarska także posiada zaprojektowane elementy teł towarzyszące prezentacji, rodzaj kontekstu ideowego. Jednak kontekst zapewne dopowiadają wyobrażenia i doświadczenia odbiorcy. Opierając się na analizach Arnheima należałoby sądzić, że prawdopodobnie w indywidualnym doświadczeniu percypowany obiekt zyskuje inne właściwości. Przeskalowuje się niejako do miary człowieka: „Zobaczenie czegoś łączy się z wyznaczeniem mu miejsca w całości: z osadzeniem w przestrzeni, z zakarbowaniem na skali rozmiarów, walorów i odległości.”⁴⁸

Odbiór ideowej rzeźby architektonicznej jest procesem odgrywanym się w warunkach laboratoryjnych. Nigdy nie zajdzie w tego typu sytuacji odbiorczej multispektralny proces poznania, jak dzieje się to w przypadku rzeczywistego odbioru obiektu architektonicznego. Czas i droga odbioru, zaangażowanie zmysłów słuchu, węchu, równowagi ustępują pola zmysłowi wzroku i dotyku. Zachodzi kompletny odbiór na poziomie zmysłowym i umysłowym, ale jest to odbiór właściwy raczej dziełu sztuki. Otwarte pozostaje pytanie o rolę ideowej rzeźby architektonicznej w procesie urzeczywistniania treści architektonicznej (architektonizacja myśli i idei).

Można, za **Gabriela Świtek** postawić pytanie „czy istnieje architektura bez architektonicznej realizacji?”⁴⁹ **Uważam, że pod postacią ideowej rzeźby obiekty nie są mniej architektoniczne, nie są też, jak próbowałam uzsadzić wcześniej, pozbawione funkcji. Za to oddziałują mniej dosłownie i przez to silniej na ich odbiorcę.**

Prezentowany tu obiekt mógł pozostać jedynie rzeźbą, a jednak stał się fizycznie Domem, który poddaje się procesowi zamieszkiwania (il. 5). Jest przystanią codzienności i gwarantuje poczucie bycia u siebie i wobec siebie. Treść została urzeczywistniona, a idea poddana najtrudniejszej próbie: akceptacji i dogodności dla mieszkańców i odbiorców. **To świadczy tylko o kolejnym użytkowym aspekcie rzeźb: mogą stanowić bezpośrednie inspiracje dla obiektów architektonicznych i z pewnością bardziej wartościowe niż**

⁴⁸ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 25.

⁴⁹ **Świtek, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powiniactwa i współczesne integracje*. s. 441.**

kompilowanie form z wzorcowych, modnych katalogów.

Bibliografia:

Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. Jolanta Mach, Warszawa 1978.

Asanowicz Aleksander, *Percepcja jako czynnik kształtujący formę architektoniczną*, Białystok 1998.

Auge Marc, przekład Roman Chymkowski, *Nie-miejsca*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011

Borowiecka Ewa, *Poznawcza wartość sztuki*. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986.

Czumalo Vladimir, *Potrzeba identyfikacji?* s 46-52 [w:] *Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni. nr 1 [36] 2012 pt. Tożsamość po '89.*, Kwartalnik Małopolskiego Instytutu Kultury, Wydawnictwo Małopolskiego Instytutu Kultury, Kraków 2012

Eco Umberto, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Jadwiga Gałuszka, Lesław Eustachiewicz, Alina Kreisberg, Krzysztof Żaboklicki, Warszawa 1994.

Eco Umberto, *Nieobecna struktura*, tłum. Adam Weinsberg, Paweł Bravo, Warszawa 1996.

Filipiak Marian; *Socjologia kultury. Zarys zagadnień*, Lublin 2003.

Gołaszewska Maria, *Kim jest artysta?*, Warszawa 1986.

Ingarden Roman; *Wykłady i dyskusje z estetyki*, Warszawa 1981.

Ingold Tim, *Ruch, którym jesteśmy zawiera też ruch naszych myśli*, [z Timem Ingoldem rozmawiają Katarzyna Wala i Magdalena Zych], „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2014, nr 2 (45), s. 10-16.

Kurkowska Agnieszka, *Istota indywidualnego projektowania domów*, [w:] *Badania Interdyscyplinarne w Architekturze 1. TOM 1. Problemy jakości środowiska w kontekście zrównoważonego rozwoju*, red. B. Komar, J. Biedrońska, A. Szewczenko, Gliwice 2015, s. 205-216.

Kurkowska Agnieszka, *Struktura kreacji przestrzennej*, [w:] *Integracja Sztuki i Techniki w Architekturze. tom II*, red. Flizikowski Józef, Bydgoszcz 2015, s. 277-288.

Kurkowska Agnieszka, *Struktura procesu projektowania obiektu architektonicznego w ujęciu geometrycznym*, [w:] *Topical problems of World Artistic Culture. In memory of Professor I.D. Rozenfeld*. Tom II, red. T. Г. Барановская, Grodno 2015, s. 234-242.

Kurowicki Jan, *Kultura jako źródło piękna. Wprowadzenie*. Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 1997.

Lampugnani Vittorio Magnago, *Die Stuttgarter Erklärung*, „L'Architettura”, XXIV (1978), nr 4-5 (8-9), za: Krzysztof Lenartowicz, *O psychologii architektury. Próba inwentaryzacji badań, zakres przedmiotowy i wpływ na architekturę*, Kraków 1992.

Lenartowicz Krzysztof, *O psychologii architektury. Próba inwentaryzacji badań, zakres przedmiotowy i wpływ na architekturę*, Kraków 1992, s. 65.

Mikołajczyk Iwona, *Gdzie wspólne jest krążenie rzeczy. Przyleganie sztuk pięknych i literatury. Egzemplifikacje*, Koszalin 2014.

Paczos Krzysztof, *Zwierzę rozumne. Zagadnienia podstawowe z filozofii wyższej warstwy duszy ludzkiej. Perspektywa Arystotelesa i św. Tomasza z Akwinu*, Gdańsk 2004.

Pallasmaa Juhasi, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, tłum. Michał Choptiany, Kraków 2012.

Świtek Gabriela, *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powiniwactwa i współczesne integracje*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013.

Żmudzńska-Nowak Magdalena, *Miejsce. Tożsamość i zmiana*, Gliwice 2010.

abstrakt:

W projektowaniu architektonicznym modelowanie, czy rzeźbienie jest manualnie twórczym, bazującym na osobistej wypowiedzi, fragmentem bardziej złożonego procesu. Jest to etap bardzo istotny dla indywidualnego zapisu treści w przyszłym obiekcie. W trakcie formowania ideowej rzeźby architektonicznej istnieje możliwość synergicznego współdziałania zmysłów. Jest to jednocześnie wyraźny moment urzeczywistniania treści w architekturze. Dokonuje się jej zapis w schematycznej skali małej formy przestrzennej, która podlega pełnoprawnemu procesowi percepcji.

abstract:

IDEOLOGICAL ARCHITECTURAL SCULPTURE. HOME.

In the architectural design, modeling or sculpturing is the creative part (based on the individual expression) in the more complicated process. This is the essential stage of the individual record of the content in the future object. The senses can cooperate in the synergistic way while the ideological architectural sculpture is being formed. That is also

when the content in the architecture materialises. The content's record accomplishes in the schematic scale of the small spatial form. This form can be fully fledged perceived.

słowa kluczowe:

idea, rzeźba, architektura, zamieszkiwanie, dom

key words:

idea, sculpture, architecture, dwelling, house