



Architecture
and town planning
Quarterly

Kwartalnik architektury
i urbanistyki



1/2024
tom LXIX
ISSN 0033-984X
ISSN 0033-9845

Tomasz Trzupek, *Definiowanie granic pojęcia „odręcznego rysunku architektonicznego” w kontekście wpływu technik komputerowych i roli czasu w procesie powstawania pracy plastycznej*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. LXIX, 2024, z. 1, s. 61–71

Tomasz Trzupek, *Defining the Boundaries of the Concept of ‘Hand-Drawn Architectural Drawing’ in the Context of the Influence of Computer Techniques and the Role of Time in the Process of Creation of Works of Visual Art*, "Architecture and Town Planning Quarterly", vol. LXIX, 2024, no. 1, pp. 61–78 [English version pp. 72–78]

DOI: 10.17388/WUT.2026.0004.ARCH

Artykuł dostępny na licencji Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0

This article is available under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 license



Definiowanie granic pojęcia „odręcznego rysunku architektonicznego” w kontekście wpływu technik komputerowych i roli czasu w procesie powstawania pracy plastycznej

Streszczenie

Przemiany i przewartościowania w rozumieniu sztuki i twórczości, które miały miejsce w XX wieku oraz wpływ komputera na pracę architektów spowodowały, iż pojęcia „rysunku architektonicznego” lub „odręcznego rysunku architektonicznego” przestały być dominującą kategorią w codziennej pracy zawodowej projektantów architektury i zespołów urbanistycznych. Tworzenie rzutów, wizualizacji zostało do tego stopnia przejęte przez pracę na komputerze, że materiały zaczynają być przesyłane między architektami, budową i inwestorami w formie trójwymiarowych modeli BIM, z pominięciem wydruków. Definicje rysunku, malarstwa, rzeźby i architektury w XX wieku utraciły swoją ostrość, a sztuka współczesna wydaje się nie mieć potrzeby stosowania takich podziałów ze względu na to, że są one jedynie etykietami i mogą ograniczać odbiór dzieła. W pracy architekta oraz w czasie studiów często przywoływanym pojęciem jest „rysunek architektoniczny”, a w toku edukacji dodawane jest określenie „odręczny”. Architekci rysują od niepamiętnych czasów, a samo pojęcie rysunku architektonicznego jest nad wyraz szerokie. Celem przeprowadzonych analiz jest wskazanie przykładowych problemów z granicami pojęcia „rysunek”, określenia „architektoniczny” oraz krytyka wybranych przez autora przykładów waloryzacji twórczości na podstawie pojęcia „warsztatu”, roli czasu w procesie twórczym i stopnia wykończenia pracy plastycznej. Zestawienie dzieł wybranych wybitnych twórców architektury i sztuki z popularnymi stwierdzeniami na temat rysunku ma na celu wydobywanie często występujących paradoksów w rozumieniu poruszanych tu zagadnień i ułatwienie zrozumienia zmieniających się granic „odręcznego rysunku architektonicznego”.

Słowa kluczowe

rysunek | rysunek architektoniczny | warsztat architekta

Tomasz Trzupek, dr inż. arch. mgr sztuki
Wydział Architektury
Politechnika Warszawska

Tomasz Trzupek, PhD Arch., MSc in Fine Art
Faculty of Architecture
Warsaw University of Technology

Wstęp

Przemiany i przewartościowania w rozumieniu sztuki i twórczości, które miały miejsce w XX wieku¹ oraz wpływ komputera na pracę architektów spowodowały, iż pojęcia „rysunku architektonicznego” lub „odręcznego rysunku architektonicznego”

¹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2011.

przystały być dominującą kategorią w codziennej pracy zawodowej projektantów architektury i zespołów urbanistycznych. Tworzenie rzutów, wizualizacji zostało do tego stopnia przejęte przez pracę na komputerze, że materiały zaczynają być przesyłane między architektami, budową i inwestorami w formie trójwymiarowych modeli BIM, z pominięciem wydruków. Definicje rysunku, malarstwa, rzeźby i architektury w XX wieku utraciły swoją ostrość, a sztuka współczesna wydaje się nie mieć potrzeby stosowania takich podziałów ze względu na to, że są one jedynie etykietami i mogą ograniczać odbiór dzieła.

W pracy architekta oraz w czasie studiów często przywoływanym pojęciem jest „rysunek architektoniczny”, a w toku edukacji dodawane jest określenie „odręczny”. Architekci rysują od niepamiętnych czasów, a samo pojęcie rysunku architektonicznego jest nad wyraz szerokie. Celem przeprowadzonych analiz jest wskazanie przykładowych problemów z granicami pojęcia „rysunek”, określenia „architektoniczny” oraz krytyka wybranych przez autora przykładów waloryzacji twórczości na podstawie pojęcia „warsztatu”, roli czasu w procesie twórczym i stopnia wykończenia pracy plastycznej. Zestawienie dzieł wybranych wybitnych twórców architektury i sztuki z popularnymi stwierdzeniami na temat rysunku ma na celu wydobywanie często występujących paradoksów w rozumieniu poruszanych tu zagadnień i ułatwienie zrozumienia zmieniających się granic „odręcznego rysunku architektonicznego”. Zamierzonym wynikiem wyводу przeprowadzonego w tekście nie jest dekonstrukcja pojęć², lecz zwrócenie uwagi na automatyzm w posługiwaniu się pojęciami dotyczącymi plastycznej twórczości architektonicznej.

Warszawska Szkoła Rysunku

Tłem dla rozważań i szczególnym przypadkiem jest funkcjonowanie „Warszawskiej Szkoły Rysunku”³. Jednak człon odnoszący się do rysunku w tej nazwie odnosi się do zwyczajowo i skrótowo ujmowanej „Pracowni Rysunku”, będącej w rzeczywistości Pracownią Rysunku, Malarstwa i Rzeźby na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej⁴, czyli jednostki obejmującej szersze zagadnienia sztuk plastycznych, nie zaś tylko jedną dziedzinę⁵. Niezależnie od tego, czy istnieją wspólne cechy stylistyczne prac plastycznych autorstwa absolwentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, należy zwrócić uwagę na spójne rozumienie stosowania plastyki w architekturze. Jest ona umiejętnością, szczególnie w rysunku, podlegającą

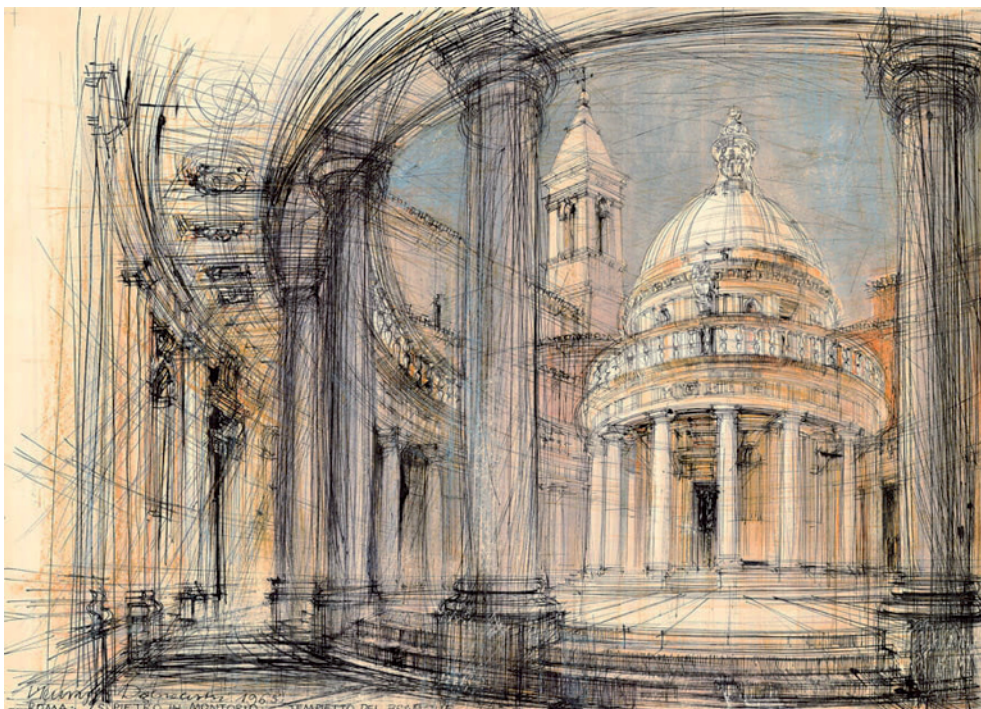
² Autor pisał o tym w: T. Trzupiek, *Odręczny rysunek architektoniczny – dekonstrukcja pojęć*, w: *Rysunek architektoniczny w praktyce, czyli jak patrzeć ze zrozumieniem*, red. M. Orzechowski, Warszawa 2019, s. 28–29.

³ Pojęcie to jest omawiane szerzej w M. Orzechowski, *Poszukiwanie architektury*, Warszawa 2010, s. 5–25; idem, *Rysunek – Zmysł Architektury*, Warszawa 2014, s. 11–17; idem, *Rysunek jako podstawa nauczania na warszawskim Wydziale Architektury*, w: *Rysunek architektoniczny w praktyce, czyli jak patrzeć ze zrozumieniem*, op. cit., s. 72.

⁴ Obecnie w Zakładzie Dziedzictwa Architektonicznego i Sztuki.

⁵ Podobnie jest na innych wydziałach architektury w Polsce (stan na lipiec 2024): Politechnika Krakowska – Katedra Rysunku, Malarstwa i Rzeźby, Politechnika Wrocławska – Zespół Rysunku, Malarstwa i Rzeźby w Katedrze Architektury i Sztuk Wizualnych, Politechnika Gdańska – Katedra Sztuk Wizualnych, Politechnika Śląska – Katedra Sztuk Pięknych i Projektowych.

1.



1. Henryk Dąbrowski, *Rzym – San Pietro in Montorio, Tempietto del Bramante*, 1965. Źródło: <https://henrykdabrowski.pl/produkt/rzym-san-pietro-in-montorio-tempietto-del-bramante-1965>
 1. Henryk Dąbrowski, *Rzym – San Pietro in Montorio, Tempietto del Bramante*, 1965. Source: <https://henrykdabrowski.pl/produkt/rzym-san-pietro-in-montorio-tempietto-del-bramante-1965>

treningowi. Ma zróżnicowane, lecz konkretne cele, od czysto utylitarnych, polegających na wspomaganie projektowania, przez tworzenie wizualizacji czy dokumentacji po bardziej abstrakcyjne jak zrozumienie przestrzeni, analiza form i struktur. Stąd też częściowo podlega ona ocenie, może zostać przeprowadzona poprawnie lub nie. Pracom plastycznym architektów przypisuje się wartości naukowe, architekci tworzą prace graficzne w celach inwentaryzacyjnych, porównawczych, generowania schematów itp. Następnym czynnikiem, zwyczajowo i nieodłącznie powiązanim z „Warszawską Szkołą Rysunku” jest fakt wykonywania tych rysunków odręcznie, materialność powstałych twórców i osobiste doświadczenie zarówno w trakcie powstawania, jak i odbioru dzieł plastycznych. Emocje, gest twórcy, jego indywidualność stanowią dodatkową nadbudowę nad utylitarną i komunikacyjną funkcją twórcy (il. 1).

Określenie „odręczny” a sposób tworzenia i odbioru

Panuje popularne przekonanie o tym, że należy rysować „z natury”, czyli odręcznie, i poprawnie przedstawiać podobieństwo, będąc w bezpośredniej relacji względem przedmiotu obrazowanego. Te umiejętności składają się na pojęcie „umiejętności rysunku”. Jednak warsztat to nie tylko sprawność w posługiwaniu się narzędziem, warsztat to też zdolność wyrażania idei. Dla wyraźnego przedstawienia tego problemu można posłużyć się przykładem: obraz pod tytułem *Kamieniarze* autorstwa Gustave’a Courbet’a⁶ to XIX wieczny, olejny obraz przedstawiający dwóch mężczyzn rozbijających kamienie. Jest to podręcznikowy przykład realizmu, przedstawienie

⁶ Obraz ten znajdował się w zbiorach Galerii Drezdeńskiej, został zniszczony podczas II wojny światowej. Znany jest jednak z licznych reprodukcji, dostępnych w literaturze i w sieci.

2. Rafał Bujnowski, *Górnik (6)*, 2007. Źródło: Wikimedia, Collection Museum of Modern Art in Warsaw, CC BY-SA 3.0

2. Rafał Bujnowski, *Górnik (6)*, 2007. Source: Wikimedia, Collection Museum of Modern Art in Warsaw, CC BY-SA 3.0



tematu biedy, pracy i cierpienia. Natomiast „realizm” portretów górników Rafała Bujnowskiego budowany jest przez samo narzędzie, ponieważ autor użył do rysowania węgla (il. 2). „Realizm”, początkowo rozumiany jako przedstawianie tematów popolitych, może być rozumiany jako spójność treści z formą, a nie tylko znajdowanie fizycznego podobieństwa między obiektem realnym a jego obrazowaniem. Podobny brak dosłowności może również mieć miejsce w rysunku architektonicznym.

Przyglądając się narzędziom użytym do wykonania pracy plastycznej należy zwrócić uwagę na odróżnienie odbioru dzieła sztuki od samego procesu wytwarzania. Po pierwsze praca plastyczna może powstać odręcznie, a następnie być oglądana i odbierana „na żywo”. Wtedy odbiorca widzi gest ręki, dukt pędzla, ślad ołówka, czuje zapach starego papieru lub widzi, w zależności od swojej pozycji względem obiektu, jak na powierzchni kartki odbija się światło. Ale ten sam rysunek może zostać sfotografowany bądź zeskanowany i następnie być oglądany na ekranie komputera czy telefonu komórkowego. Wtedy na jakość odbioru mają wpływ inne czynniki, niż w wypadku obcowania z oryginalnym tworem (wielkość ekranu, jego rozdzielczość, itp.). Można sobie również wyobrazić odwrotną sytuację – komputerowy obraz jest drukowany przy pomocy techniki sitodruku na wysokiej jakości papierze czerpanym, następnie pomięty i znowu wyprostowany, lub trójwymiarowy model zostaje wydrukowany na drukarce 3D. Nie można wtedy odmówić materialnych właściwości twórcom cyfrowym. Zwykle analizuje się dwie „czyste” sytuacje, gdy rysunek odręczny jest odbierany na żywo, a rysunek komputerowy na ekranie, wtedy łatwo o wskazanie wyraźnych różnic pomiędzy mediami⁷.

Narzędzia wykorzystane do powstania dowolnego dzieła sztuki stanowią protezę dla dłoni i oka twórcy. Można je podzielić ze względu na stopień przetworzenia ludzkiego ruchu i gestu. Tym samym odciskanie śladów bezpośrednio dłonią, stopą itp. byłoby tworzeniem bez protez, natomiast ołówek, pędzel, dłuto, piła itp. to protezy pierwszego rzędu, które pośrednio przenoszą siłę na podłoże. Drugi

⁷ Krzysztof Koszewski poświęca tej materii obszernie partie w swojej monografii, K. Koszewski, *Obrazy architektury. Reprezentacje idei architektonicznej w kontekście współczesnej kultury wizualnej*, Warszawa 2019, s. 33-57.

rząd to pozostałe narzędzia, które w dowolny sposób przetwarzają sygnał wytworzony przez ludzkie mięśnie (rysowanie przy pomocy tabletu, nagrywanie obrazu przy pomocy kamery itp.). W przypadku architektury powstaje ona zwykle jako pochodna protezy drugiego rzędu, bowiem architekci własnoręcznie budujący zdarzają się bardzo rzadko. Przeciwnie jest w tradycyjnie ujmowanym malarstwie, gdzie twór jest najczęściej pochodną protezy pierwszego rzędu. Wartość dzieła sztuki nie jest jednak pochodną użytego medium, tylko siły oddziaływania ostatecznego efektu. Szczególnym przypadkiem rozważanych powyżej problemów jest zagadnienie wartości oryginału względem kopii. Japońska świątynia Ise jest cyklicznie odbudowywana co 20 lat, ta tradycja utrzymuje się od ponad dwunastu wieków⁸. Oznacza to, że w tym wypadku nie autentyczność materiału jest nośnikiem idei, lecz sama forma i ceremonia ciągłego odbudowywania. W europejskim kręgu kulturowym ważna jest autentyczność materiału, np. przy datowaniu konstrukcji drewnianych dodatkowo podawany jest wiek drzewa przed ścięciem, aby podkreślić wyjątkowość i wiekowość obiektu. Nawet odbitki grafik są uwierzytelniane przez ołówkowy podpis autora.

Pomimo głęboko zakorzonego przekonania, że materia obiektu świadczy o jego oryginalności, nie można odmówić siły oddziaływania samym reprodukcjom. Dostępność przekazywania informacji przy pomocy środków cyfrowych nie odbiera siły tradycyjnym sposobom powstawania dzieł plastycznych i ich recepcji, stanowi jedynie kolejne źródło, z którego możemy czerpać idee.

Określenie „architektoniczny”

Każdy system reprezentacji jest jedynie odbiciem fragmentu rzeczywistości. Niezależnie od tego, czy jest to szkic, rzut, elewacja, zdjęcie, obraz, rzeźba czy film, metoda ta nie oddaje jednocześnie zapachu, zmienności w czasie, smaku, temperatury czy wielu innych aspektów rzeczywistości. Jednocześnie niedomówienia, które pojawiają się w procesie przetwarzania informacji, dają odbiorcy możliwość wieloznacznego odczytywania. Praca Josepha Kosutha z 1965 roku *One and Three Chairs* (il. 3), zestawiająca ze sobą krzesło, jego zdjęcie oraz słownikową definicję uwydatnia tę niemożność, stawia pytanie o dokładność opisów, trafność reprezentacji i jednocześnie otwiera możliwość dyskusji pomiędzy mediami.

Jeśli koncepcyjny szkic budynku wykonany jest w perspektywie, linearnie, samodzielnie i odrębnie przez architekta, który w dodatku posiada uprawnienia budowlane, to sytuacja wydaje się być klarowna – z dużym prawdopodobieństwem mamy do czynienia z rysunkiem architektonicznym. Lecz co, jeśli którykolwiek z tych czynników ulegnie zmianie? Czy student architektury jest już architektem? A czy gdy architekt maluje abstrakcję geometryczną, pejzaż lub tworzy czyjś portret to mamy nadal do czynienia z sztuką architektoniczną? Rysunkiem o przeznaczeniu architektonicznym na pewno można nazwać rzut budynku opracowywany przez instalatora, konstruktora czy każdego, dowolnego uczestnika procesu budowlanego, jednak ich praca jest wtórna w stosunku do idei obiektu. Właśnie wytwarzanie idei przestrzeni, dochodzenie do niej poprzez pracę plastyczną określa ją jako „architektoniczną”.

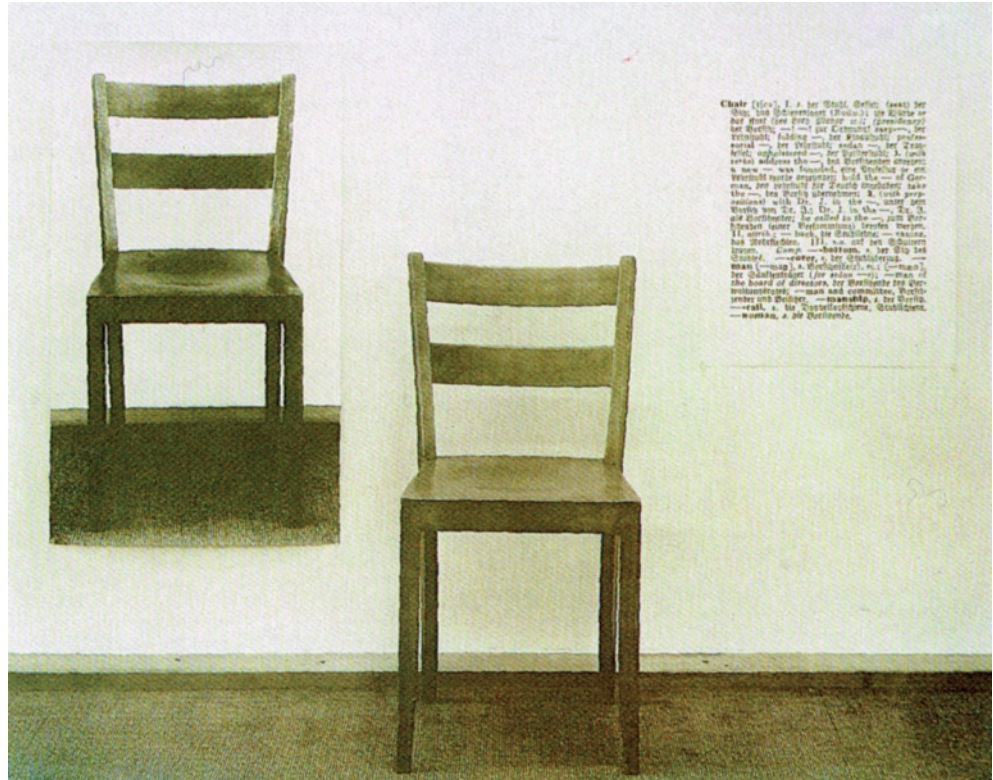
⁸ Z. Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, s. 13.

3. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

Źródło: *Sztuka Świata*, t. 10, s. 160

3. Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

Source: *Sztuka Świata*, vol. 10, p. 160



Zdarza się, że rysunek nie był związany z architekturą, a posłużył do jej stworzenia. Jako przykład można przytoczyć dziecięce obrazki przeniesione na elewację Warszawskiego Szpitala dla Dzieci⁹. Jest to jednak jedynie wtórne naniesienie „ornamentu” na budynek, w tym konkretnym przykładzie, odbite w betonie rysunki dodatkowo sygnalizują funkcję obiektu. Jacek Malczewski w obrazie *Krajobraz z Tobiaszem*¹⁰ na horyzoncie umieszcza grupę budynków przysłoniętych przez wzniesienie terenu. Jeden z budynków umieszczony równoległe do widza jawi się jako ciemna, pozioma forma niewyraźnie komunikująca, że jest dachem budynku – relacja architektury wyobrażonej z krajobrazem doprowadzona jest do wartości symbolicznych. Nawet w tak odległych skojarzeniowo obrazach, jak prace Malczewskiego, można poszukiwać wartości, które stanowią źródło rozważań dla architektury. W abstrakcyjnych rysunkach i obrazach Richarda Serry (il. 4), grafikach Eduardo Chillidy (il. 5) myśl architektoniczna – operowanie pustą przestrzenią i masą, ciężarem i lekkością – przebija się i daje wiele możliwości interpretacji w architekturze. Inspiracje tymi artystami widać w pracach min. Petera Zumthora czy Giona Caminady. Jerzy Nowosielski zaprojektował Cerkiew w Białym Borze, opracował układ przestrzenny, elewacje, ikonostas, następnie sam wykończył malarsko świątynię. Autor nie był architektem, ale w jego rysunkach często powraca motyw miasta, cerkwi czy aranżacji wnętrz. Prawosławny malarz nie pobierał wykształcenia kierunkowego, a jednak widz ma silne poczucie, że

⁹ Ul. Mikołaja Kopernika 43. Projekt wykonany w latach 2013-2015, biuro Chmielewski Skąła Architekci.

¹⁰ Obraz znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu.

4.



4. Richard Serra, *Rift #1*, 2011. Źródło: <https://ocula.com/art-galleries/galerie-lelong-co/artworks/richard-serra/rift-ii/>

4. Richard Serra, *Rift #1*, 2011. Source: <https://ocula.com/art-galleries/galerie-lelong-co/artworks/richard-serra/rift-ii/>

5. Eduardo Chillida, *Hommage a Jorge Guillen II*, 1979. Źródło: <https://place-des-arts.com/en/artist/Eduardo-CHILLIDA/bZbbaZauNgyr86nTF/Hommage-a-Jorge-Guillen-II/3BePXqM3qj7gPz3WD>

5. Eduardo Chillida, *Hommage to Jorge Guillén II*, 1979. Source: <https://place-des-arts.com/en/artist/Eduardo-CHILLIDA/bZbbaZauNgyr86nTF/Hommage-a-Jorge-Guillen-II/3BePXqM3qj7gPz3WD>

5.



jego rysunki odnoszą się wyraźnie do architektury. Stolarz, projektując zabudowę, często tworzy szkice traktujące o architekturze wnętrza. W procesie projektowym architektury większość rysunków powstaje przy udziale wielu autorów, z których nie wszyscy są architektami. Co więcej, rzadko taka dokumentacja powstaje odrębnie.

6. Pezo von Ellrichshausen, *100 circles*, 2015.
 Źródło: N. Valencia, *Pezo von Ellrichshausen's Model of 100 Circles Explores the Diversity of Repetition*,
 www.archdaily.com

6. Pezo von Ellrichshausen, *100 circles*, 2015. Source:
 N. Valencia, *Pezo von Ellrichshausen's Model of 100 Circles Explores the Diversity of Repetition*,
 www.archdaily.com



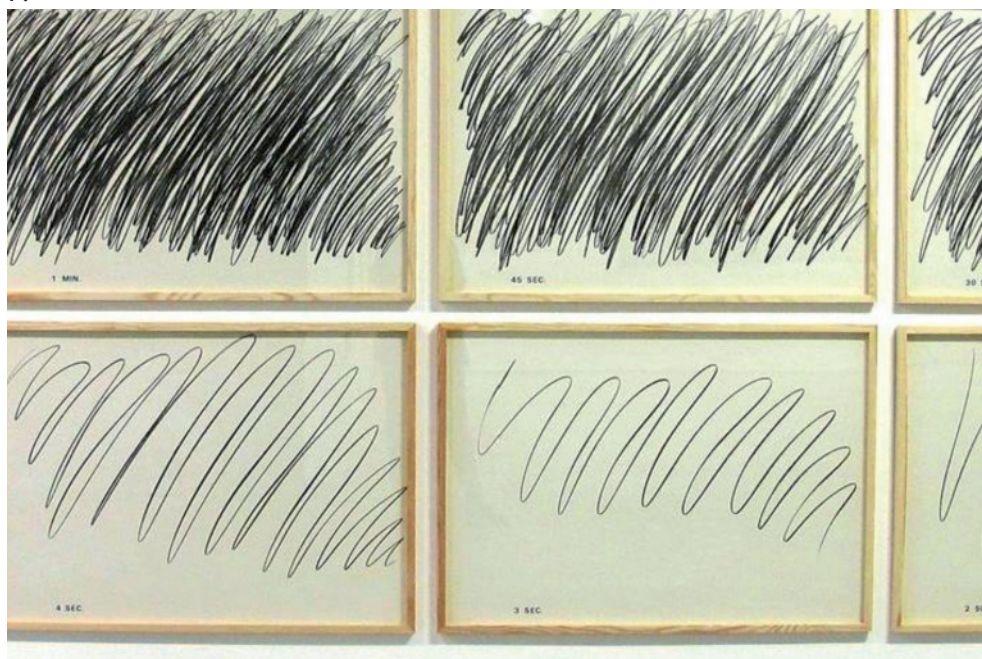
Działania plastyczne spełniają różne role w zawodzie architekta. Są pomocne w procesie projektowym, niezastąpione w edukacji. Przy pomocy szkiców, obrazów czy filmów przekazywane są idee, notowane pomysły i spostrzeżenia dotyczące tematu architektury. Jednak nie wszyscy uważają, że są jedynie efektem ubocznym procesu projektowego. Leon Krier twierdzi, że jest architektem, ponieważ nie buduje („I’m an architect, because I don’t build”)¹¹, a w domyśle rysunek jest właśnie tą dziedziną, w której architekt się spełnia. Także młodsze pracownice architektoniczne jak chilijski duet Pezo von Ellrichshausen (il. 6) na równi z architekturą prezentują twórczość malarską i rzeźbiarską. Leszek Maluga w swojej książce o znamienym tytule *Autonomiczne rysunki architektoniczne* zestawia twórczość Daniela Liebeskinda, Zahy Hadid czy Johna Hejduka, których rysunki i obrazy stanowią równoległą dziedzinę twórczości. Maluga proponuje podział „rysunku architektonicznego” na trzy zbiory: rysunki architektoniczne projektowe, rysunki architekta i rysunki o tematyce architektonicznej, niekoniecznie autorstwa architekta¹². W związku z problemem granic definicji „rysunku” i „rysunku architektonicznego” proponuje on poszerzenie zakresu drugiego terminu o pozostałe wytwory plastyczne architekta „bez względu na technikę wykonania”¹³. Problematyczne w takim wypadku pozostaje przyporządkowanie np. rzeźb czy filmów o tematyce architektonicznej czy stworzonych przez architektów, stąd też postulowane jest przez Malugę, korzystanie z pojęcia „utworu architektonicznego” zawierającego w sobie pozostałe dziedziny twórczości.

¹¹ I. Latham, *Léon Krier. A Profile...*, „Architectural Design”, 1987, t. 57, nr 1/2, s. 37.

¹² L. Maluga, *Autonomiczne rysunki architektoniczne*, Wrocław 2006, s. 22.

¹³ Op. cit., s. 23.

7.



7. Jarosław Kozłowski, *Rysunki czasowe*, 1979. Źródło: <https://www.mocak.pl/cwiczenia-z-rysunku>

7. Jarosław Kozłowski, *Rysunki czasowe*, 1979.

Source: <https://www.mocak.pl/cwiczenia-z-rysunku>

Znaczącym faktem jest wysyp w mediach społecznościowych grafik, modeli i malarstwa architektonicznego, nie mających na celu zbudowania danego obiektu. Prace te stanowią pole eksperymentów ideowych, formalnych czy konstrukcji intelektualnych i światopoglądowych. Wydaje się to spowodowane ambicjami twórców, którzy chcą rozwijać swoje idee, jednak realia rynkowe nie pozwalają na tworzenie eksperymentów w skali 1:1.

Rola czasu

Pojęcie warsztatu, wpływ komputera, rola czasu w procesie twórczym i stopień wykończenia to aspekty rysunku, które należy poddać gruntownej rewaloryzacji, szczególnie na tle wybitnych przykładów sztuki i architektury współczesnej. Jarosław Kozłowski przedstawił rysunek jako twórczy proces rozciągnięty w czasie. W swoich *Rysunkach wagowych* i *Rysunkach czasowych* (il. 7) wszedł w dyskusję z utartymi mitami na temat rysunku oraz sposobów jego wykonywania, przyporządkowując stopień wykończenia dzieła czasowi, który jest nań poświęcony bądź wadze zużytego grafitu. W efekcie powstały serie prac abstrakcyjnych, zakomponowanych w prostokącie i oprawionych w proste drewniane ramy, ujawniających gest i proces powstawania, uświadamiających kluczową rolę czasu w powstawaniu dzieła sztuki. Szczególnie wyraziste są rysunki, które powstały w krótkim okresie. Rysunek bowiem powstaje w czasie – autor, nawet siedzący, jest ciągle w ruchu, ulega zmęczeniu, nastrojom, temat reaguje na ruch słońca, a w pejzażach miejskich ludzie i samochody przemieszczają się, liście na drzewach poruszają się na wietrze. W twórczości nie odnoszącej się bezpośrednio do zmiennej rzeczywistości sam proces powstawania obrazu nieraz także wymaga wielu miesięcy. Forma rysunku zmienia się wraz z czasem, papier poddaje się działaniu procesów chemicznych,

wpływie światła, rozmaitym zniszczeniom, naddarciom. Ołówek się rozciera, farba akrylowa pęka, farby olejne odbarwiają się, jednym słowem odbiór fizycznej strony pracy plastycznej także jest zmienny. Własne doświadczenia, traumy mogą nadać nowe znaczenia starym tematom (inwentaryzacje zniszczonych w trakcie wojny zespołów miejskich Warszawy, prowadzone min. przez Oskara Sosnowskiego¹⁴) czy nawet najprostszym materiałom (łój wykorzystywany w pracach Josepha Beuysa¹⁵ czy mydło u Mirosława Bałki¹⁶).

Na zajęciach ze studentami często pada pytanie o to, czy rysunek jest skończony. Istnieje kilka sposobów podejścia do tego problemu. Popularne powiedzenia mówią, że praca plastyczna powinna być skończona na każdym etapie, inne twierdzą, dzieło jest skończone, jeśli nie można nic dodać bądź ująć. Są prace, jak np. rzeźba Michała Anioła *Budzący się niewolnik*¹⁷, które przez swoje niedokończenie nabierają dodatkowych znaczeń – formy wydobywającej się z kamiennej bryły. Dzieło skończone jest często uboższe w znaczenia i możliwości interpretacji, niż prace niedopowiedziane, które są otwarte na możliwość szerszego odczytania. Valerio Olgiati, niejako kontynuując to podejście, umieszcza w swoich budynkach irracjonalne elementy¹⁸, dając tym samym szansę na odkrywanie ciągle na nowo złożonej formuły budynku. Kolejny problem standardowej oceny pojawia się, gdy dzieło sztuki nie ma zamkniętej swojej ostatecznej formy, a dopiero pojedynczy widz lub odbiorcy je stwarzają. Jako przykład można podać, oparte na losowości, gry Ryszarda Winiarskiego, zaprezentowane w 1976 w holenderskim mieście Gorinchem, które polegały na założeniu przez artystę ram, w których widzowie, zamiast niego tworzyli sztukę¹⁹.

Odbiorca zmieniając się dostrzega inne wartości w także zmieniającym się dziele w czasie. Zauważalne są mijające mody, wpływy innych twórców czy przemijające lub powracające problemy. Stąd też płynnie wniosek o braku jednoznaczności oceny pracy plastycznej, dzieła sztuki, czy dzieła architektury które nie zawsze łączy się w oczywisty sposób z poprzednimi określeniami. Wartościowanie rysunku, pod kątem jego poprawności jest trudne, a jeszcze trudniejsze jest wskazanie stałych cech, które mogłyby przyporządkować dane dzieło do kategorii „architektonicznych”, pewne rzeczy mogą stać się takie z czasem.

¹⁴ J. Lewicki, *Inwentaryzacja zabytków w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Ochrona Zabytków”, 1999, nr 52/4 (207), s. 383-385.

¹⁵ Artysta twierdził, że jako pilot samolotu w trakcie II wojny światowej został zestrzelony. Po katastrofie uratowali go Tatarzy, owijając jego ciało filcem i smarując lojem. Te materiały powracały w jego rzeźbach i instalacjach: *Sztuka po 1900. Modernizm, Antymodernizm, Postmodernizm*, Warszawa 2023, s. 557.

¹⁶ Zob. m.in. *Mirosław Bałka, 193 × 167 × 30*, <https://galeria-arsenal.pl/prace/193-x-167-x-30> (dostęp 09.08.2024).

¹⁷ W zbiorach Galleria Dell'accademia we Florencji.

¹⁸ Do przykładów budynków o zawartej w nich wewnętrznej sprzeczności zaliczyć można *National Park Centre* w Zernez (2008). Pozornie prosta bryła budynku i rozkład funkcjonalny wnętrza skontrastowane są z sposobem zwiedzania ekspozycji.

¹⁹ I. Ranożek-Bieńkowska, *Artysta (z) przypadku? Ryszard Winiarski – matematyk, malarz, myśliciel*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/ryszard-winiarski-matematyk-malarz-mysliciel/> (dostęp 09.08.2024).

Podsumowanie

Poszczególne składowe rysunku takie jak min. warsztat, rola czasu i stopnia wykończenia w dziele plastycznym zmieniły swoje znaczenie w kontekście wybitnych przykładów twórczości XX wieku. Kolejne atrybuty, odręczność i bezpośredniość stwarzania i odbioru także nie poddają się tradycyjnym kryteriom oceny, ale nie powinny być z tego powodu negowane.

Wieloznaczność przekazu graficznego wpływa na fakt, iż elementy architektoniczne można znaleźć w twórczości nie tylko architektów, ale także innych twórców – rzeźbiarzy, malarzy, a także performerów, reżyserów itp. Rysunki architektoniczne są nie tylko efektem ubocznym powstawania budynku, ale mogą stanowić oś pracy architekta albo dziedzinę twórczości uprawianą równolegle. W takim razie to nie status twórcy, styl, sposób powstawania czy tematyka determinują „architektoniczność” danej pracy plastycznej, tylko wartości, które są w niej zawarte.

Określenie „Warszawska Szkoła Rysunku” i stosowane sformułowania pokroju „rysunek architektoniczny” są zwyczajowe, w drugim przypadku stanowią uproszczenie zagadnienia. Razem z problemem definicji rysunku, pojawiają się ujęcia mające na celu poszerzenie zakresu pojęcia tak aby mogło one pomieścić pozostałe. Należałoby natomiast rozwinąć kwestię malarstwa architektonicznego, a dalej rzeźby, instalacji, performance’u i tym podobnych dziedzin twórczości w celu równorzędnego ich traktowania, nadania im autonomii i następnie ich metodycznego rozwijania. Wraz z dewaluacją pojęcia sztuki pojawiają się postulaty o stosowaniu szerszych określeń, jak „utwór architektoniczny” Leszka Malugi, czy „plastyczna twórczość architektoniczna” używana przez autora niniejszego tekstu.

Bibliografia

- Koszewski K., *Obrazy architektury. Reprezentacje idei architektonicznej w kontekście współczesnej kultury wizualnej*, Warszawa 2019
- Latham I., *Léon Krier. A Profile....*, „Architectural Design”, 1987, t. 57, nr 1/2
- Maluga L., *Autonomiczne rysunki architektoniczne*, Wrocław 2006
- Orzechowski M., *Poszukiwanie architektury*, Warszawa 2010
- Orzechowski M., *Rysunek – Zmysł Architektury*, Warszawa 2014
- Rysunek architektoniczny w praktyce, czyli jak patrzeć ze zrozumieniem*, red. M. Orzechowski, Warszawa 2019
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2011

Defining the Boundaries of the Concept of 'Hand-Drawn Architectural Drawing' in the Context of the Influence of Computer Techniques and the Role of Time in the Process of Creation of Works of Visual Art

Abstract

The transformations and reassessments in the understanding of art and creativity that took place in the 20th century, together with the impact of computers on architects' work, have caused the concepts of 'architectural drawing' and 'hand-drawn architectural drawing' to no longer be the dominant category in the day-to-day professional practice of architectural designers and urban planning teams. The creation of floor plans and visualisations has become computer-based to such a degree that materials are now being shared between architects, the construction site and clients in the form of 3D BIM models, with no need for printed copies. The definitions of drawing, painting, sculpture and architecture in the 20th century have become blurred, and contemporary art seems to have no need for such distinctions, as they are merely labels and may limit the way a work is perceived.

In the work of an architect and during studies, the term 'architectural drawing' is frequently used, and during education the 'hand-drawn' qualifier is often added. Architects have been drawing since time immemorial, and the very concept of architectural drawing is extremely broad. The aim of these analyses is to highlight some of the issues surrounding the boundaries of the concept of 'drawing' and the term 'architectural,' and to critique the examples selected by the author regarding the evaluation of artistic work based on the concept of 'technique,' the role of time in the creative process, and the degree

of finish of a work of art. The juxtaposition of works by prominent architects and artists with common statements about drawing aims to highlight the frequent paradoxes in the understanding of the issues discussed here and to facilitate an understanding of the shifting boundaries of 'hand-drawn architectural drawing.'

Keywords drawing | architectural drawing | architects' working methods

Introduction

The transformations and reassessments in the understanding of art and creativity that took place in the 20th century,¹ together with the impact of computers on architects' work, have caused the concepts of 'architectural drawing' and 'hand-drawn architectural drawing' to no longer be the dominant category in the day-to-day professional practice of architectural designers and urban planning teams. The creation of floor plans and visualisations has become computer-based to such a degree that materials are now being shared between architects, the construction site and clients in the form of 3D BIM models, with no need for printed copies. The definitions of drawing, painting, sculpture and architecture in the 20th century have become blurred, and contemporary art seems to have no need for such distinctions, as they are merely labels and may limit the way a work is perceived.

¹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2011.

In the work of an architect and during studies, the term ‘architectural drawing’ is frequently used, and during education the ‘hand-drawn’ qualifier is often added. Architects have been drawing since time immemorial, and the very concept of architectural drawing is extremely broad. The aim of these analyses is to highlight some of the issues surrounding the boundaries of the concept of ‘drawing’ and the term ‘architectural,’ and to critique the examples selected by the author regarding the evaluation of artistic work based on the concept of ‘technique,’ the role of time in the creative process, and the degree of finish of a work of art. The juxtaposition of works by prominent architects and artists with common statements about drawing aims to highlight the frequent paradoxes in the understanding of the issues discussed here and to facilitate an understanding of the shifting boundaries of ‘hand-drawn architectural drawing.’ The intended outcome of the argument presented herein is not to deconstruct the concepts,² but rather to draw attention to the automatic nature of the use of concepts relating to architectural visual art.

Warsaw School of Drawing

The backdrop to these considerations and a special example is the functioning of the ‘Warsaw School of Drawing.’³ However, the reference to ‘drawing’ in this name refers to what is commonly and colloquially known as the ‘Drawing Studio,’ which is in fact the Drawing, Painting and Sculpture Studio at the Faculty of Architecture of the Warsaw University of Technology,⁴ i.e. a unit covering

a broader range of visual arts rather than just a single discipline.⁵ Regardless of whether there are common stylistic features in the works of visual art created by graduates of the Faculty of Architecture of the Warsaw University of Technology, one should note a consistent understanding of the use of visual art in architecture. It is a skill – particularly in the case of drawing – that can be developed through practice. It has diverse yet specific objectives, ranging from purely utilitarian ones that involve aiding the design process or creating visualisations or documentation, to more abstract ones, such as understanding space and analysing forms and structures. Consequently, it is subject to some degree of assessment; it may or may not be done correctly. Architects’ works of visual art are regarded as having scientific value; architects produce graphic works for the purposes of documentation, comparison, the creation of diagrams, etc. Another factor, traditionally and inextricably linked to the ‘Warsaw School of Drawing,’ is the fact that these drawings are made by hand, the physicality of the resulting works and the personal experience involved both in the creation and reception of the works of visual art. Emotions, the artist’s gesture and his or her individuality form an additional layer on top of the utilitarian and communicative function of the work (Fig. 1).

The term ‘hand-drawn’ and the process of creation and reception

There is a widespread belief that one should draw ‘from life’ – that is, by hand – and accurately capture similarity, while being in direct relationship to the object being drawn. These abilities make up the concept of ‘drawing skills.’

² The author wrote about this in: T. Trzupiek, *Odręczny rysunek architektoniczny – dekonstrukcja pojęć*, in: *Rysunek architektoniczny w praktyce, czyli jak patrzeć ze zrozumieniem*, ed. M. Orzechowski, Warszawa 2019, pp. 28–29.

³ This concept is discussed in greater detail in M. Orzechowski, *Poszukiwanie architektury*, Warszawa 2010, pp. 5–25; idem, *Rysunek – Zmysł Architektury*, Warszawa 2014, pp. 11–17; idem, *Rysunek jako podstawa nauczania na warszawskim Wydziale Architektury*, in: *Rysunek architektoniczny w praktyce, czyli jak patrzeć ze zrozumieniem*, op. cit., p. 72.

⁴ Currently at the Department of Architectural Heritage and Art.

⁵ The situation is similar at other Faculties of Architecture in Poland (as of July 2024): Cracow University of Technology – Department of Drawing, Painting and Sculpture; Wrocław University of Science and Technology – Drawing, Painting and Sculpture Unit within the Department of Architecture and Visual Arts; Gdańsk University of Technology – Department of Visual Arts, Silesian University of Technology – Department of Fine and Design Arts.

However, technique is not just about proficiency in the use of tools; it is also about the ability to express ideas. To illustrate this issue clearly, we can use the following example: the *The Stone Breakers* painting by Gustave Courbet⁶ is a 19th-century oil painting depicting two men breaking stones. It is a textbook example of realism, a depiction of the theme of poverty, work and suffering. In contrast, the 'realism' of Rafał Bujnowski's portraits of miners is created by the tool itself, as the artist used coal to draw (Fig. 2). 'Realism,' initially understood as the depiction of everyday subjects, can be understood as the coherence between content and form, rather than merely the identification of physical similarities between a real object and its representation. A similar lack of literalness may also occur in architectural drawings.

When examining the tools used to create a work of visual art, it is important to distinguish between the reception of the work and the creative process itself. Firstly, a work of visual art can be created by hand and then viewed and experienced 'in person.' Then the viewer sees a gesture made with a hand, a brush stroke or pencil marks, smells the scent of old paper or, depending on his or her position in relation to the object, sees how the light reflects off the surface of the sheet of paper. But the same drawing can be photographed or scanned and then viewed on a computer screen or mobile phone. In such cases, the viewing experience is influenced by factors other than those involved when engaging with the original work (screen size, resolution, etc.). One could also imagine the opposite scenario: a computer-generated image printed using screen-printing techniques on high-quality handmade paper, then crumpled up and smoothed out again, or a three-dimensional model printed with a 3D printer. In that case, one cannot deny that digital creations possess physical properties. Usually, two

'pure' scenarios are analysed: when a hand-drawn drawing is viewed in person and a computer-generated drawing is viewed on a screen; in such cases, it is easy to identify clear differences between the two media.⁷

The tools used to create any work of art act as an extension of the artist's hands and eyes. They can be categorised according to the degree to which human movement and gesture are transformed. Thus, making impressions directly with one's hand, foot, etc., would constitute creation without tools, whereas a pencil, brush, chisel, saw, etc., are primary tools that indirectly transfer force to the surface. The second category comprises other tools that process the signal generated by human muscles in any way (drawing using a tablet computer, recording videos using a camera, etc.). In the case of architecture, it usually arises as a derivative of a secondary tool, as architects who build with their own hands are very rare. The opposite is true in traditionally understood painting, where the work is most often a derivative of a secondary tool. However, the value of a work of art does not depend on the medium used, but on the impact of the final result. A special example of this issue is the value of the original work in comparison with its copies. The Ise Shrine in Japan is rebuilt every 20 years; this tradition has been upheld for over twelve centuries.⁸ This means that, in this case, it is not the authenticity of the material that conveys the idea, but the very form and ritual of its constant reconstruction. In European cultural circles, the authenticity of the material is important; for example, when dating wooden structures, the age of the tree at the time of felling is also stated to emphasise the uniqueness and age of the building. Even prints of the works of graphic art are authenticated by the artist's handwritten signature.

⁶ This painting was part of the Dresden Gallery's collection; it was destroyed during the Second World War. However, it is known from numerous reproductions available in the literature and on the Internet.

⁷ Krzysztof Koszewski devotes extensive sections to this subject in his monograph: K. Koszewski, *Obrazy architektury. Reprezentacje idei architektonicznej w kontekście współczesnej kultury wizualnej*, Warszawa 2019, pp. 33-57.

⁸ Z. Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1983, p. 13.

Despite the deeply held belief that an object's material is proof of its authenticity, one cannot deny the impact that reproductions themselves have. The availability of information transfer via digital means does not diminish the significance of traditional methods of creating and experiencing visual art; it merely provides another source from which we can draw inspiration.

The term 'architectural'

Every system of representation is merely a reflection of a fragment of reality. Whether it is a sketch, a plan, an elevation, a photograph, a painting, a sculpture or a film, the method fails to capture the scent, the variability in time, the flavour, the temperature or many other aspects of reality. At the same time, the ambiguities that arise during the processing of information allow the recipient to interpret the message in multiple ways. Joseph Kosuth's 1965 work *One and Three Chairs* (Fig. 3), which juxtaposes a chair, its photograph and its dictionary definition, highlights this impossibility, raises questions about the accuracy of descriptions and the appropriateness of representations, and at the same time opens up the possibility of a dialogue between different media.

If a conceptual sketch of a building is drawn in a perspective, in a linear style, independently and by hand by an architect who also holds a building licence, the situation seems clear: it is highly likely that we are dealing with an architectural drawing. But what if any of these variables were to change? Is a student of architecture already an architect? And when an architect paints a geometric abstraction, a landscape or someone's portrait, are we still dealing with architectural art? A building plan drawn up by a plumber, structural engineer or any other participant in the construction process can certainly be described as an architectural drawing; however, their work is secondary to the concept of the building itself. It is precisely the creation of the concept of space, and the process of arriving at it through artistic work, that makes it 'architectural.'

Sometimes a drawing is not related to architecture, but is used to create it. One example is the children's drawings projected onto the façade of the Warsaw Children's Hospital.⁹ However, this is merely a secondary application of a 'decoration' onto the building; in this particular example, the drawings imprinted in the concrete also indicate the building's function. In his painting *Landscape with Tobiasz*,¹⁰ Jacek Malczewski places a group of buildings on the horizon, obscured by a rise in the terrain. One of the buildings, positioned parallel to the viewer, appears as a dark, horizontal form that vaguely suggests it is the roof of a building – the relationship between the imagined architecture and the landscape is reduced to symbolic values. Even in works with such distant associations as those by Malczewski, one can find values that provide material for consideration for architecture. In Richard Serra's abstract drawings and paintings (Fig. 4) and graphic art by Eduardo Chillida (Fig. 5), architectural thought – the use of empty space and mass, weight and lightness – comes to the fore and offers many possibilities for interpretation in architecture. The influence of these artists can be seen in the works of, among others, Peter Zumthor and Gion Caminada. Jerzy Nowosielski designed the Orthodox church in Biały Bór, developed the layout, façades and iconostasis, and then personally painted the interior of the church. The artist was not an architect, but his drawings frequently feature motifs such as cities, Orthodox churches and interior designs. The Orthodox painter did not receive any formal training in the field, yet the viewer gets a strong sense that his drawings clearly refer to architecture. When designing built-in furniture, a joiner often produces sketches relating to interior design. In the architecture design process, most drawings are produced with the involvement of several authors, not all of whom are architects. What is more, such documentation is rarely produced by hand.

⁹ 43 Kopernika Street. Project completed between 2013 and 2015, design office Chmielewski Skala Architekci.

¹⁰ The painting is in the collection of the National Museum in Poznań.

Visual art activities play various roles in the architectural profession. They are useful in the design process and indispensable in education. Sketches, images and films are used to convey ideas or write down ideas and observations on the subject of architecture. However, not everyone believes that they are merely a side effect of the design process. Leon Krier claims, 'I'm an architect, because I don't build,'¹¹ and it is implied that drawing is precisely the field in which an architect finds fulfilment. Younger architecture design studios such as the Chilean duo Pezo von Ellrichshausen (Fig. 6) showcase painting and sculpture alongside architecture. In his book, aptly titled *Autonomiczne rysunki architektoniczne* [Standalone architectural drawings], Leszek Maluga compares the work of Daniel Libeskind, Zaha Hadid and John Hejduk, whose drawings and paintings constitute a parallel field of creative work. Maluga proposes dividing 'architectural drawings' into three categories: architectural design drawings, drawings by architects, and drawings on architectural themes, not necessarily created by architects¹². In view of the issue regarding the boundaries of the definitions of 'drawing' and 'architectural drawing,' he proposes extending the scope of the latter term to include other works of visual art by architects 'regardless of the technique used.'¹³ In this case, the classification of, for example, sculptures or films with an architectural theme or those created by architects is problematic; therefore, Maluga proposes the use of the term 'architectural work,' which encompasses other fields of creative expression.

An important fact is the proliferation on social media of architectural renderings, models and paintings that are not intended to result in the actual construction of a building. These

works serve as a ground for conceptual and formal experiments, as well as for intellectual and philosophical constructs. This seems to be due to the ambitions of their authors, who want to develop their ideas, but the market realities do not allow for full-scale experiments.

The role of time

The concept of technique, the impact of computers, the role of time in the creative process, and the degree of finish are aspects of drawing that require a thorough re-evaluation, particularly in light of outstanding examples of contemporary art and architecture. Jarosław Kozłowski described drawing as a creative process that unfolds over time. In his *Weight drawings* and *Time drawings* (Fig. 7) he challenged common myths about drawing and the techniques involved, attributing the level of finish to the time spent on the work or the weight of the graphite used. The result was a series of abstract works, composed within a rectangle and set in simple wooden frames, revealing the artist's gesture and the creative process, and highlighting the crucial role of time in the creation of a work of art. The drawings produced over a short period are particularly striking. This is because a drawing comes into being over time – the artist, even while seating, is constantly in motion, subject to fatigue and moods; the subject responds to the sun's movement, and in urban landscapes people and cars are on the move, and leaves on the trees sway in the wind. In art that does not directly address the changing reality, the very process of creating a painting often takes many months. The appearance of the drawing changes over time; the paper is subject to chemical processes, the effects of light, and various forms of damage and tears. Pencil marks smudge, acrylic paint cracks, oil paints fade; in short, the physical appearance of a work of visual art is also subject to change. Personal experiences and traumas can give new meaning to old themes (such as the inventories of Warsaw's urban complexes destroyed during the war, carried out by Oskar Sosnowski, among

¹¹ I. Latham, *Léon Krier. A Profile...*, "Architectural Design", 1987, vol. 57, no. 1/2, p. 37.

¹² L. Maluga, *Autonomiczne rysunki architektoniczne*, Wrocław 2006, p. 22.

¹³ Op. cit., p. 23.

others¹⁴) and even to the simplest of materials (such as tallow used in the works of Joseph Beuys¹⁵ or soap in Mirosław Bałka's works¹⁶).

During my classes with students, I am often asked whether a drawing is finished. There are several ways to approach this problem. It is often said that a work of visual art should be complete at every stage; others maintain that a work is complete when nothing more can be added or taken away. There are works, such as Michelangelo's sculpture *Awakening Slave*,¹⁷ which, precisely because they are unfinished, take on additional meanings – a form emerging from a rock block. A finished work is often poorer in meaning and interpretative possibilities than works that are not completed, which allow for a broader range of interpretation. Valerio Olgiati, continuing this approach in a sense, incorporates irrational elements into his buildings,¹⁸ thereby providing opportunities to discover the building's complex design time and again. Another problem with conventional evaluation arises when a work of art does not have a fixed, definitive form, but is instead shaped by individual viewers or audiences. One example is Ryszard Winiarski's chance-based works, presented in 1976 in the Dutch town of Gorinchem, which involved the artist setting up a framework within which the viewers, rather than the artist, created art.¹⁹

¹⁴ J. Lewicki, *Inwentaryzacja zabytków w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Ochrona Zabytków”, 1999, no. 52/4 (207), pp. 383–385.

¹⁵ The artist claimed that, as an airplane pilot during the Second World War, he was shot down. After the crash, he was rescued by Tatars who wrapped his body in felt and rubbed it with tallow. These materials recurred in his sculptures and installations: *Sztuka po 1900. Modernizm, Antymodernizm, Postmodernizm*, Warszawa 2023, p. 557.

¹⁶ See, for example, *Mirosław Bałka, 193 × 167 × 30*, <https://galeria-arsenal.pl/prace/193-x-167-x-30> (accessed on 9 August 2024).

¹⁷ In the collection of the Galleria dell'Accademia in Florence.

¹⁸ Examples of buildings characterised by an inherent contradiction include the *National Park Centre* in Zernež (2008). The building's seemingly simple form and the functional layout of the interior contrast with the way the exhibition is viewed.

¹⁹ I. Ranošek-Bieńkowska, *Artysta (z) przypadku? Ryszard Winiarski – matematyk, malarz, myśliciel*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/ryszard-winiarski-matematyk-malarz-mysliciel/> (accessed on 9 August 2024).

As the viewer changes, he or she perceives different values in a work that also changes over time. One can see passing fashions, the influence of other artists, and issues that come and go or resurface. This leads to the conclusion that there is no clear-cut way to evaluate a work of visual art, a work of art or a work of architecture, as these terms do not always correspond in an obvious way to the previous definitions. It is difficult to assess a drawing in terms of its correctness, and it is even more difficult to identify constant features that could classify a given work as 'architectural;' certain things may come to be regarded as such over time.

Conclusions

Particular elements of drawing – such as technique, the role of time, and the degree to which a work of visual art is finished – have taken on new significance in the context of outstanding examples of 20th-century art. Other attributes, such as being made by hand and the directness of creation and reception, also defy traditional criteria of evaluation, but should not be dismissed for that reason.

The ambiguity of visual expression influences the fact that architectural elements can be found not only in the work of architects, but also in that of other artists – sculptors, painters, as well as performers, directors, etc. Architectural drawings are not merely a by-product of the construction of a building, but can form the core of an architect's work or constitute a creative field pursued in parallel. In that case, it is not the artist's status, style, creative process or subject matter that determine the 'architectural nature' of a given work of visual art, but rather the values it embodies.

The term 'Warsaw School of Drawing' and expressions such as 'architectural drawing' are commonly used; in the latter case, they represent a simplification of the issue. Alongside the problem of defining drawing, approaches emerge that are aimed at broadening the scope of the concept so that it can encompass the others. However, we

should explore the field of architectural painting, and then sculpture, installation art, performance art and similar creative disciplines, with a view to treating them as equals, granting them autonomy and subsequently developing them in a systematic manner. As the concept of art loses its former importance, there are calls for the use of broader terms, such as Leszek Maluga's 'architectural work' or the 'visual architectural creation' used by the author of this text.

Bibliography

- Koszewski K., *Obrazy architektury. Reprezentacje idei architektonicznej w kontekście współczesnej kultury wizualnej*, Warszawa 2019
- Latham I., *Léon Krier. A Profile....*, "Architectural Design", 1987, vol. 57, no. 1/2
- Maluga L., *Autonomiczne rysunki architektoniczne*, Wrocław 2006
- Orzechowski M., *Poszukiwanie architektury*, Warszawa 2010
- Orzechowski M., *Rysunek – Zmysł Architektury*, Warszawa 2014
- Rysunek architektoniczny w praktyce, czyli jak patrzeć ze zrozumieniem*, ed. M. Orzechowski, Warszawa 2019
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2011