

Q

Architecture
and town planning
Quarterly

Kwartalnik architektury
i urbanistyki

Q Architecture
and town planning
Quarterly
Kwartalnik architektury
i urbanistyki

4/2021
ISSN 1733-888X
CODEN ARCHQ



Konrad Szumiński, *Style graficzne twórców w Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej i ich wpływ na estetykę prezentowania koncepcji architektonicznych w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 2021, z. 4, s. 42-50

Konrad Szumiński, *Graphic styles of artists from the Faculty of Architecture of the Warsaw University of Technology and their impact on the aesthetics of presenting architectural concepts during the interwar period*, “Architecture and Town Planning Quarterly”, 2021, no. 4, pp. 42-55 [English version pp. 51-55]

DOI: 10.17388/WUT.2025.0019.ARCH

Style graficzne twórców z Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej i ich wpływ na estetykę prezentowania koncepcji architektonicznych w okresie 20-lecia międzywojennego

Konrad Szumiński, mgr. inż. arch.
Wydział Architektury
Politechnika Warszawska

Konrad Szumiński, M.Sc. Eng. arch.
Faculty of Architecture
Warsaw University of Technology

Streszczenie

Artykuł jest próbą ukazania różnych sposobów przedstawiania koncepcji architektonicznych okresu międzywojennego w Polsce na przykładzie działalności wybranych artystów (głównie z Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej). Studium przypadku obejmuje rysunki w stylu akademickim (m.in. Mariana Lalewicza), awangardową grafikę artystów z kręgu ugrupowań Blok i Praesens, będących pod wyraźnym wpływem holenderskiego neoplastycyzmu i niemieckiej szkoły Bauhaus (m.in. Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy) oraz ilustracje z drugiej połowy lat 30. XX wieku (m.in. Juliusza Żórawskiego, Bohdana Pniewskiego).

Słowa kluczowe

Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej |
grafika | rysunek architektoniczny | ilustracja |
dwudziestolecie międzywojenne | koncepcje
architektoniczne

Wstęp

Architektura rysowana może być równie cennym źródłem informacji o czasach, w których powstała, jak ta zrealizowana. Rysunek jest językiem, który od zawsze służy jako podstawowy środek porozumienia pomiędzy twórcą a odbiorcą. I choć często zawiera on w sobie skomplikowane i zawiłe treści, twórca musi używać środków na tyle zrozumiałych, aby każdy mógł pojąć, o czym opowiada. Wybitny architekt i teoretyk architektury doby modernizmu Edgar Norwerth twierdził, że „Architektura »niewykonana« jest zawsze niezbędnym wstępem do tej »wykonanej«, którą się studiuje i analizuje, najczęściej nie znając tych kolei, jakie musiała przejść pierwotna myśl artysty od momentu jej powstania do momentu jej urzeczywistnienia w naturze”¹. Związek metody rysunkowego przedstawiania architektury ze stylem epoki,

¹ E. Norwerth, *Grafika architektoniczna*, „Architektura i Budownictwo”, 1927, nr 1, s. 18.

w której powstaje, jest czytelny na każdym etapie jej rozwoju. Okresem, który zazna-
czył się w historii dziejów architektury jako stylistycznie niejednorodny, był XX wiek.
Pluralizm postaw twórczych architektów w Polsce wyłonił się w okresie 20-lecia mię-
dzywojennego. Diametralnie różne kierunki myślenia w ówczesnym projektowaniu
architektonicznym miały swoje odzwierciedlenie w różnorodnych stylizacjach graficz-
nego przedstawiania architektury na rysunkach projektowych².

Zarys historii rozwoju stylów graficznych w rysunku architektonicznym

Droga, jaką przebyła graficzna reprezentacja architektury na przestrzeni wie-
ków, była dość kręta i przypominała falę sinusoidalną, występującą w epokach literac-
kich. Umowna periodyzacja w literaturze dotyczy podziału dziejów naprzemiennie na
okresy związane z racjonalizmem (czasy wiedzy i rozumu) oraz irracjonalizmem (do-
minacja wiary i uczuć). W historii rozwoju rysunku architektonicznego można nato-
miast zaobserwować cykliczne przeciwstawianie się sobie dwóch zasadniczych metod
prezentacji idei – linearyzmu i malowniczości³.

Średniowiecze ugruntowało podejście ściśle graficzne – elewacje budyn-
ków i plany miast były przedstawiane w sposób schematyczny i daleki od realizmu.
Przeważało wówczas konturowe, linearne i stosunkowo płaskie rozumienie rysun-
ku. Okres renesansu wprowadził problematykę zastosowania perspektywy w przed-
stawianiu przestrzeni, ale nie przekładało się to bezpośrednio na szczegółowość ilu-
strowania elementów architektury budynków w rysunku projektowym⁴. Wciąż prym
wiodł uproszczony zarys linearny. Rzadko stosowano światłocień, który i tak polegał
głównie na płaskim zakreskowywaniu form przestrzennych. Zwrot w stronę większej
ekspresji w oddaniu architektury w projektach nadszedł wraz z barokiem. W ślad za
bogactwem projektowanych form przestrzennych i ornamentów pojawił się niedo-
syt wobec posługiwania się wyłącznie linią i konturem. Rysunki stały się odzwiercie-
dleniem założeń epoki – nabrały cech czysto malarskich. Co ciekawe, rozwinięto te-
mat głębi, kontrastu i barwy przy jednoczesnym zachowaniu realistycznych i kon-
strukcyjnych aspektów rysunku. Wachlarz rozwiązań plastycznych architekta został
rozszerzony o stosowanie plamy, wykorzystywanej przede wszystkim do ukazania
światłocienia oraz złożoności kształtów. To, co w okresie baroku uchodziło za zaletę,
w XIX wieku stało się przyczyną kreowania zbyt skomplikowanych dzieł, w których
gubiła się główna idea architektoniczna. Zyskująca wówczas na popularności sztuka
stosowania sztafażu raczej odciągała uwagę odbiorcy od głównej treści dzieła⁵.

Na stopniowe uwolnienie się od naleciałości rysunkowych minionych epok
czekano aż do okresu po I wojnie światowej⁶. Wciąż chętnie stosowano techniki takie
jak np. węgiel czy pastele, które pozwalały na malarskie przedstawianie architektury.
Z czasem jednak zaczęła wyłaniać się odmienna koncepcja rysunku. E. Norwerth

² M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999, s. 25.

³ Ibidem, s. 21–23.

⁴ Ibidem, s. 22.

⁵ Ibidem, s. 23.

⁶ Ibidem, s. 24.

opisywał ten nowy styl jako kontrastowość: „Operuje ona wyłącznie linią i jednolitą płamą, wcale nie troszcząc się o głębię rysunku i o atmosferę *plein air*’u. W ostrym graficznym wyrazie schematu architektonicznego skupia wszystko, co światopogląd dzisiejszy uważa za główne: rozkład brył, ich dynamikę i rytm akcentów”⁷.

Konglomerat nurtów i postaw twórczych w okresie dwudziestolecia międzywojennego. „Warszawska Szkoła Architektury”

Twórcy okresu dwudziestolecia międzywojennego w Polsce nie ograniczali się tylko do jednego wypracowanego stylu w przedstawianiu koncepcji architektonicznych. Było to związane z erupcją rozmaitych prądów awangardowych, które w znaczący sposób oddziaływały na architekturę i jej reprezentację graficzną. Polskim miastem, które ogniskowało w tamtych czasach największe zaangażowanie społeczne, a jednocześnie pluralizm postaw twórczych, była Warszawa⁸. W dalszej części artykułu zostaną przedstawione wybrane przykłady różnorodnych stylów graficznych w pracach architektów wywodzących się ze środowiska Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Kadra nauczycieli akademickich WAPW od początku istnienia (1915 r.) składała się z twórców wykształconych w wielu różnych szkołach europejskich. Przekładało się to bezpośrednio na „świadome korzystanie i otwartość na aktualne nowości architektury zachodniej”⁹.

Badaczom historii architektury nie udało się do tej pory wypracować wspólnego stanowiska w kwestii ustalenia jednolitych granic pomiędzy poszczególnymi nurtami architektonicznymi, które w owym czasie wiodły prym w projektowaniu w Polsce¹⁰. Jest jednak możliwe wyodrębnienie dwóch zasadniczych faz okresu przypadającego na lata 1915–1939¹¹. Pierwsza z nich najczęściej nazywana jest „eklektyzmem narodowym” – nawiązywała do miejscowych oraz tradycyjnych form architektury i trwała do ok. 1926 roku. Niektórzy przedstawiciele tego kierunku z czasem zmieniali swoje poglądy, skłaniając się w stronę tzw. „akademickiego modernizmu” lub „awangardy modernistycznej” – drugiej fazy z lat 1926–1939¹².

W duchu tradycjonalizmu pierwszej fazy początkowo projektowali wybitni architekci, tacy jak m. in. Oskar Sosnowski, Marian Lalewicz i Tadeusz Tołwiński. Analiza wybranych dzieł ostatniego z wyżej wymienionych twórców znakomicie pokazuje najczęściej stosowane wówczas techniki rysunkowego prezentowania koncepcji. Niezwykle ciekawa i jednocześnie reprezentatywna dla stylu wizualizacji architektonicznych pochodzących z pierwszej połowy lat 20. XX wieku jest grafika ilustrująca jedną z największych realizacji architektonicznych T. Tołwińskiego – gmach szkolny Gimnazjum im. Stefana Batorego w Warszawie (il. 1)¹³. Wizualizacja polega na rzetelnie wykonanym

⁷ E. Norwerth, *Grafika architektoniczna*, „Architektura i Budownictwo”, 1927, nr 1, s. 24.

⁸ A. Dybczyńska-Bułyżko, *Architektura 20-lecia międzywojennego*, „ARCH”, 2018, nr 2(46), s. 28.

⁹ K. Kucza-Kuczyński, *Twórcy i dzieła Warszawskiej Szkoły Architektury 1915–2015*, Warszawa 2017, s. 53.

¹⁰ Ibidem, s. 52–54.

¹¹ Ibidem, s. 52–58.

¹² Ibidem, s. 53.

¹³ T. Kotaszewicz, *Tadeusz Tołwiński 1887–1951. Architekt, urbanista, twórca Polskiej Szkoły Urbanistyki*, Warszawa 2016.

1.



1. Tadeusz Tołwiński, Rysunek projektowy gmachu Gimnazjum Państwowego im. Stefana Batoro w Warszawie w stylu umiarkowanego modernizmu, nawiązujący do tzw. „baroku wazowskiego”. Ołówek i węgiel na papierze, 1922 r. Źródło: „Architektura i Budownictwo”, 1925, nr 1, s. 5

1. Tadeusz Tołwiński, Design drawing of the building of the State Gymnasium named after Stefan Batory in Warsaw in the style of moderate modernism, referring to the so-called „Vasa Baroque”. Pencil and charcoal on paper, 1922. Source: „Architektura i Budownictwo”, 1925, No. 1, p. 5

linearnym rysunku studialnym, respektującym zasady perspektywy zbieżnej. Panujące wtedy tendencje rysunkowe nakazywały stosowanie światłocienia w celu pokazania nastroju projektowanej przestrzeni. Forma wizualnego przekazu oparta była przede wszystkim na czarno-białym rysunku. Stąd tak częste używanie ołówka, pióra, tuszu i kawałka węgla jako technik pozwalających na uzyskanie różnic w walorze i stopniu nasycenia. Grafika została wykonana bardzo szczegółowo, zawiera detale, elementy otoczenia i ornamenty. Maniera tworzenia bogatych w detal rysunków trwała do ok. 1926 roku, kiedy to architekt wygrał zamknięty konkurs na budowę Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 2). O swoistym przełomie w stylistyce prezentowania koncepcji architektonicznych pisał cytowany wcześniej E. Norwerth: „Ogromny dystans, który przebyła grafika architektoniczna w Polsce w ciągu ostatnich dwóch lat, łatwo daje się zauważyć przy porównaniu chociażby już pierwszych zeszytów »Architektury i Budownictwa« z późniejszymi. Stare tradycje rysunkowe, widoczne jeszcze w projektach Muzeum Narodowego, zdążyły w tak krótkim czasie przekształcić się w przejrzystą i czytelną, a zarazem bogatą grafikę R. Gutta (p. »Jedność« zesz. 7 i »Dom Ludowy« zesz. 8), oraz w całą pełnię czystego kontrastu R. Świerczyńskiego (zesz. 7), Lecha Niemojewskiego, B. Lacherta, J. Szanajcy (zesz. 10–11) i in.”¹⁴.

Interesującym przykładem, będącym swoistym zwiastunem stopniowego odejścia części środowiska architektów od wystudiowanych i drobiazgowych rysunków, był projekt dyplomowy Bohdana Lacherta, pochodzący właśnie z 1926 roku (il. 3). Koncepcja przedstawia rzuty ośmiu poziomów domu położonego na skarpie, wykonane w technice czarnego tuszu oraz dwa widoki elewacji podbarwione błękitną farbą akwarelową. W projekcie tym dążenie do kontrastowej grafiki nie osiągnęło co prawda swojego

¹⁴ E. Norwerth, op. cit., s. 24.

2.

2. Rysunek przedstawiający gmach Muzeum Narodowego w Warszawie projektu arch. Tadeusza Tołwińskiego. Widok perspektywiczny od strony północno-wschodniej. Rysował arch. Jan Zachwatowicz. Ołówek na papierze o wym. $69 \times 98,5$ cm, 1926 r. Źródło: Zbiory online Muzeum Narodowego w Warszawie, Dział Kolekcji Rysunku Polskiego, sygn. Rys.Pol.3001/166 MNW

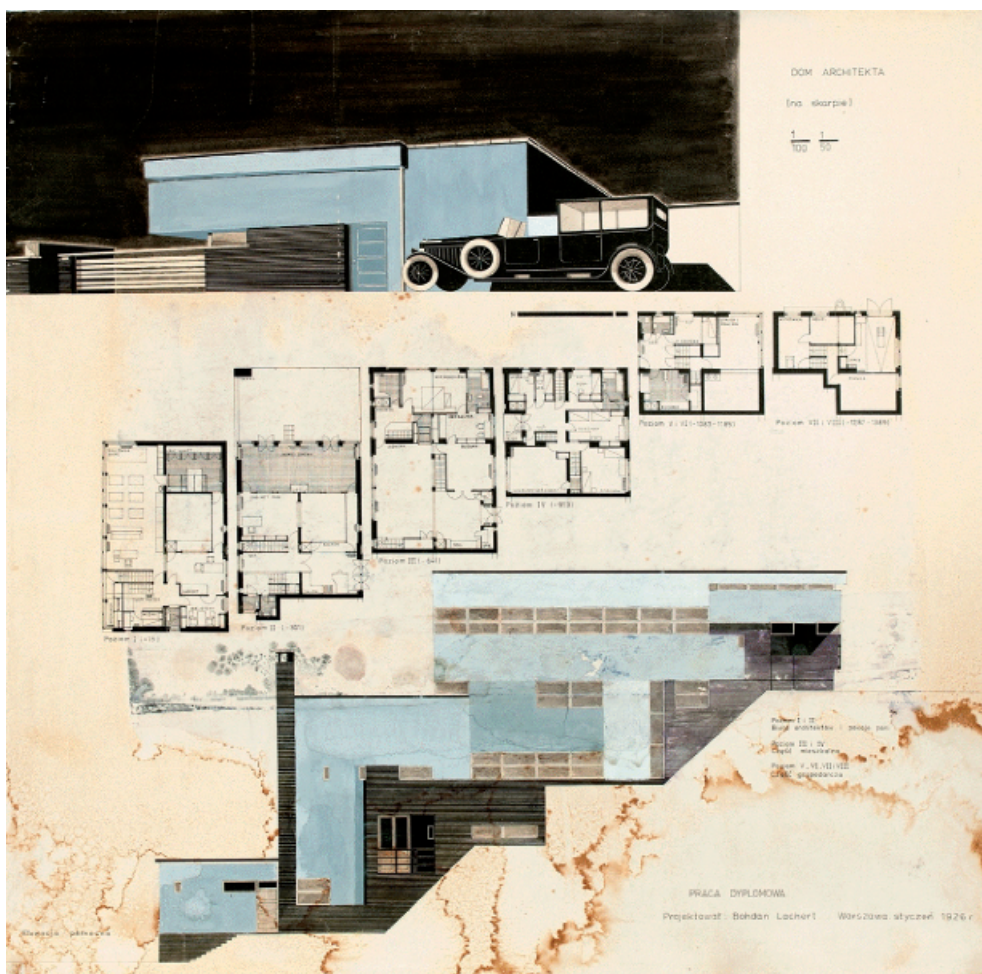
2. Drawing of the building of the National Museum in Warsaw designed by arch. Tadeusz Tolwinski. Perspective view from the northeast side. Drawn by arch. Jan Zachwatowicz. Pencil on paper, 69×98.5 cm, 1926. Source: Online Collection of the National Museum in Warsaw, Department of Polish Drawing Collection, ref. Rys.Pol.3001/166 MNW



3. Bohdan Lachert, Projekt dyplomowy domu architekta na skarpie. Rysunek tuszem podmalowany gwaszem i akwarelą na kartonie o wym. $100,2 \times 99,5$ cm, 1926 r. Źródło: zbiory online Muzeum Architektury we Wrocławiu, sygn. MAT IIIb-536

3. Diploma project of an architect's house on the slope by Bohdan Lachert. Ink drawing underpainted with gouache and watercolor on cardboard, 100.2×99.5 cm, 1926. Source: online collections of the Museum of Architecture in Wrocław, ref. MAT IIIb-536

3.



punktu kulminacyjnego, ale niewątpliwie stanowiło swego rodzaju zapowiedź pierwszych głosów, krytycznie odnoszących się do bezbarwnego przedstawiania idei architektonicznych. Wzrastająca w tamtych czasach popularność rewolucyjnych idei Bauhausu oraz wpływ ekspresjonizmu w Europie wpłynęły na sposób myślenia o kolorze. Zaczęto chętniej stosować jaskrawe barwy, które miały podkreślać indywidualność budynku¹⁵. Równie postępowym i doskonale znającym nowe trendy architektem był Józef Szanajca, z którym B. Lachert współtworzył później nierozzerwalny (aż do wybuchu wojny) duet projektantów. Należeli oni do grupy Praesens, drugiego po grupie Blok środowiska zrzeszającego awangardowych twórców propagujących funkcjonalizm w architekturze (mającego również wiele wspólnego z niemieckim Bauhausem)¹⁶. W ich przekonaniu istota sztuki polegała na relacji formy do barwy jako podstawowych elementów wyrazu plastycznego. Autorem teorii tzw. elementarizmu¹⁷, która została rozwinięta w malarstwie i zmaterializowała się jako architektura, był znany holenderski malarz i architekt Theo van Doesburg. Przetłumaczone fragmenty jego przemysłów z 1920 roku na temat filozofii postrzegania piękna odnajdziemy w pierwszym numerze kwartalnika modernistów „Praesens” z 1926 roku: „Sztuka nowoczesna opiera się zasadniczo na harmonijnym stosunku wartości powszechnych i jednostkowych. Stosunek harmonijny wyraża się w sztuce nowoczesnej za pomocą form i barw abstrakcyjnych (a więc elementów twórczych: linii, płaszczyzny, bryły), istotnych środków sztuki”¹⁸.

Wyrazistym przykładem odzwierciedlającym malarskie podejście do projektowanych przestrzeni jest projekt koncepcyjny wnętrza kinoteatru autorstwa duetu B. Lacherta i J. Szanajcy (il. 4). Rysunek wskazuje na silny związek między formą a barwą. Zmusza obserwatora do analizy wpływu, jaki kolor wywiera na określony kształt. Budynek przypomina starannie zaplanowaną kompozycję będącą realizacją idei *Gesamtkunstwerk*, czyli zespolenia sztuki i architektury. Zgodnie z ideą elementarizmu zastosowano zestawione ze sobą w różnych proporcjach jedynie trzy barwy podstawowe (pozytywne): żółtą, czerwoną oraz niebieską¹⁹. Zagadnienie stosowania barwy w projektowaniu architektury rozumianej jako podstawowy środek jej kształtowania i docelowej reprezentacji graficznej straciło na znaczeniu z końcem lat 20. XX wieku. Wraz z rozkwitem stylu międzynarodowego po 1930 roku obserwujemy powrót do achromatycznego sposobu myślenia o budynkach i miastach.

Biel stała się symbolem doskonałości, racjonalności i czystości. Zdawano sobie oczywiście sprawę z optycznego działania koloru, ale także z braku odporności farb na działanie słońca. Projektanci dążyli do uwolnienia barwy z funkcji przedstawiającej. Poszukiwali języka wizualnego opartego na stosowaniu w budynku naturalnych odcieni materiałów budowlanych, jak kamień, ceramika, miedź (takich, które pokrywają się prawdziwą patyną i „ładnie starzeją”)²⁰. Równie ważnym aspektem projektowania stała się

¹⁵ A. Markowska, *Kolor w architekturze w dwudziestoleciu międzywojennym. Dyktatura kolorystyczna czy dobrowolność*, „Architectus”, 2000, nr 1 (7), s. 113.

¹⁶ A. Turowski, *Konstruktywizm polski: próba rekonstrukcji nurtu 1921–1934*, Wrocław 1981.

¹⁷ T.V. Doesburg, *Ku sztuce elementów*, „Praesens. Kwartalnik Modernistów”, 1926, nr 1, s. 3.

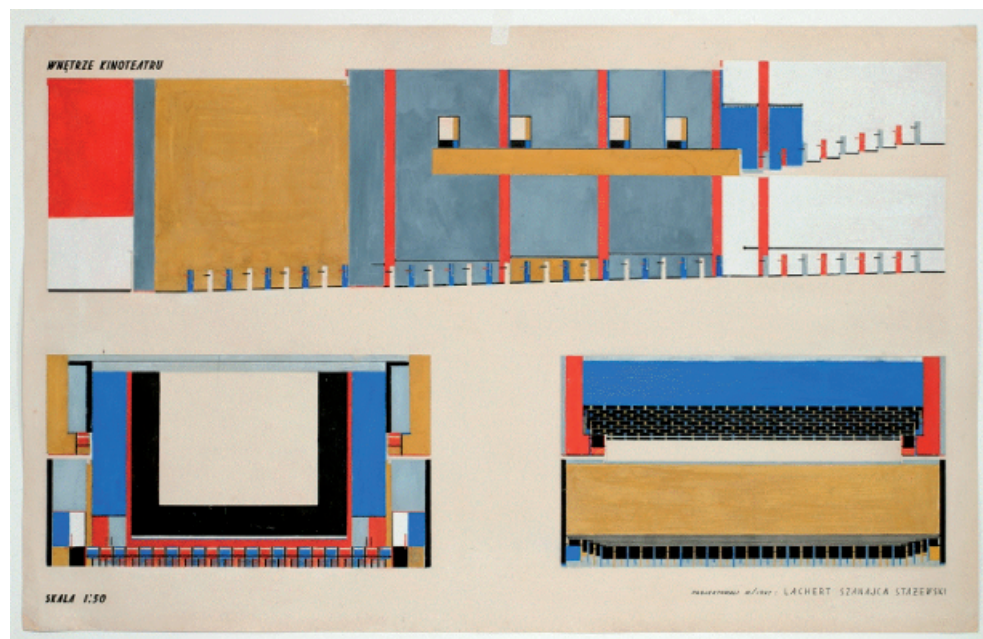
¹⁸ Ibidem, s. 3.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ A. Kwiatkowska-Lubańska, *Kolorowa strona Bauhausu*, „Formy”, 2019, nr 3, s. 2.

4. Bohdan Lachert, Projekt koncepcyjny wnętrza kinoteatru w Warszawie. Rysunek tuszem podmalowany gwaszem na tekturze o wym. 45,5 × 71,7 cm, 1927 r. Źródło: zbiory online Muzeum Architektury we Wrocławiu, sygn. MAAt IIIb-555

4. Bohdan Lachert, Conceptual design for the interiors of a movie theater in Warsaw. Ink drawing underpainted with gouache on cardboard, 45.5 × 71.7 cm, 1927. Source: online collection of the Museum of Architecture in Wrocław, ref. MAAt IIIb-555

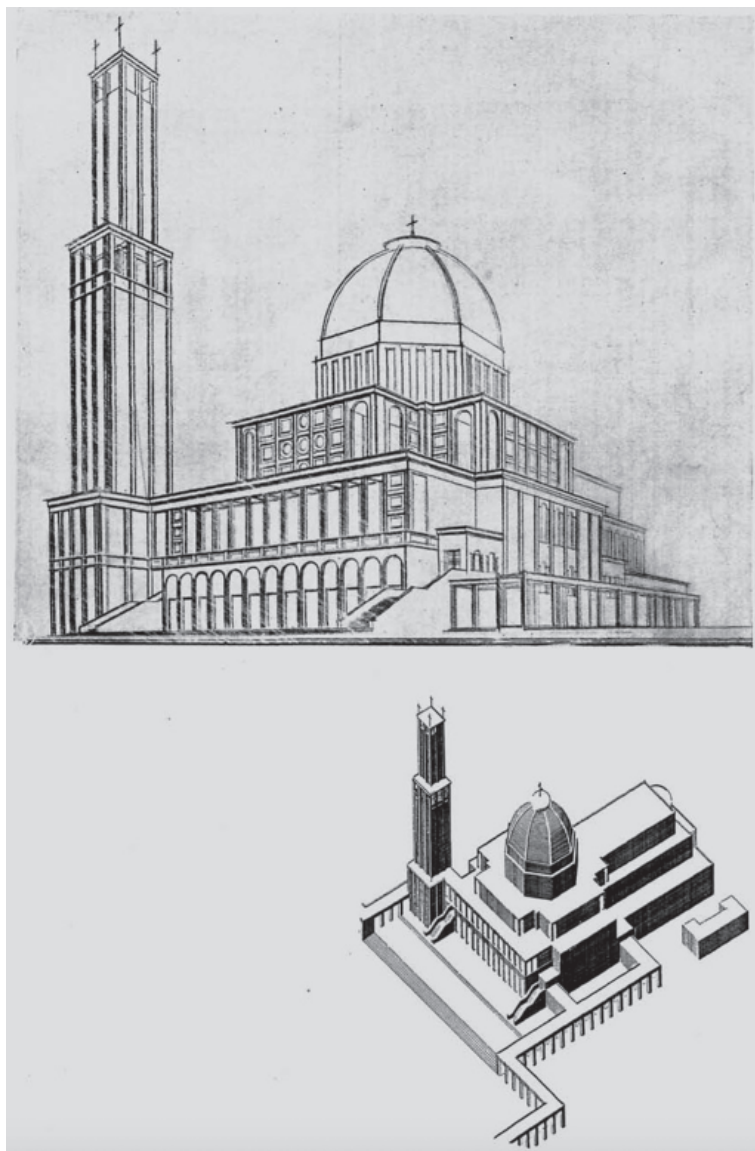


jak największa dostępność proponowanych rozwiązań materiałowych. Jaskrawe i żywe kolory generowały zbyt duże koszty produkcji. Jak zauważa Jan Radosław Balcerzak: „Myślenie o barwie w architekturze było – jak sądzę – znacznie pojemniejsze. Opierało się na dobraniu określonej gamy barwnej niezależnie od ogólnej koncepcji kolorystycznej. W każdym przypadku szukano właściwych zestawień barw odpowiadających projektowi osadzonemu w konkretnym kontekście najbliższego otoczenia oraz przeznaczenia powstającego budynku”²¹. Grafika architektoniczna zmierzała w stronę czarno-białych widoków perspektywicznych i aksonometrii zarysowanych na zasadzie kontrastu i ukierunkowanych na maksymalną czytelność form przestrzennych. Za przykład ilustrujący tendencje z lat 30. XX w. mogą posłużyć m. in. prace autorstwa Bohdana Pniewskiego, a konkretnie niektóre, nie znane szerzej rysunki do konkursu na projekt Świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie (il. 5). Otwory okienne i drzwiowe stały się integralnym elementem tektonicznym bryły budynku. Rysunek przybrał formę schematu, odrzucającego wszystkie drobiazgi, niemające znaczenia dla idei głównej, skupiając się na uwydatnieniu koncepcji zasadniczej.

Podsumowanie

Z analizy rysunków koncepcyjnych projektów architektonicznych można wysnuć wartościowe wnioski na temat treści, które przekazują. Cechy danego stylu w architekturze pozostają w ścisłym związku z jej reprezentacją graficzną. Właściwie na każdym etapie rozwoju graficznej reprezentacji architektury można zauważyć tendencję do uproszczenia języka formy (od zbytku linii do coraz większej oszczędności w środkach wyrazu). Wydaje się, że wszelkie użyte przez architekta-rysownika środki

²¹ R. Balcerzak, *Kolory przeciwstawne w teorii barw W. Kandinskiego jako element architektury współczesnej*, „Architectus”, 2020, nr 64, s. 18.



5. Bohdan Pniewski, Projekt konkursowy nr 20 (zakupiony) na formę świątyni Opatrzności Bożej w Warszawie. Rysunek tuszem na papierze, 1930 r. Źródło: „Architektura i Budownictwo”, 1930, nr 9–10, s. 345

5. Bohdan Pniewski, Competition design No. 20 for the form of the temple of Divine Providence in Warsaw. Ink drawing on paper, 1930. Source: „Architektura i Budownictwo”, 1930, No. 9–10, p. 345

graficznego wyrazu powinny pozostać w zgodzie z charakterem budynku. W przypadku ilustrowania architektury doby modernizmu, zasadne staje się stosowanie syntezy – prostego języka wizualnego dostosowanego do czytelnego oddania głównej idei projektowej. Niebezpieczeństwem dla tego kierunku twórczości jest problem stopniowego zatarcia granicy między rysunkiem architektonicznym a plakatem. Archiwalne rysunki architektoniczne, rozpatrywane jako dokumenty przeszłości, są dla dzisiejszych badaczy bezcennym, autentycznym nośnikiem idei. Opowiadają o czymś wyobrażonym i nierzeczywistym, a jednocześnie przedstawiają wizję świata i jego ówczesnych mieszkańców. Jak zauważa Jarosław Trybuś: „Architektura narysowana i napisana to najwierniejsze zwierciadło swojej epoki, niezniekształcone kompromisem, który obciąża ideę, gdy staje się ona materią”²². Przedstawione w artykule metody reprezentacji graficznej architektury

²² J. Trybuś, *Warszawa niezaistniała*, Warszawa 2019, s. 20.

ulegały ciągłym przemianom. Działo się tak przede wszystkim pod wpływem panujących trendów i kierunków w projektowaniu architektonicznym. Odczytywanie sensu rysunków architektury, ich roli i znaczenia powinno zmierzać nade wszystko w kierunku analizy treści oraz myśli, jakie przekazują. „Nie chodzi o inwentaryzację, czy przegląd idei; nie chodzi także o zwrócenie uwagi jedynie na postacie zapisów rysunkowych (w tym styl, sposób rysowania), lecz o spójność tych elementów – jako całości”²³.

Bibliografia

- Balcerzak R., *Kolory przeciwstawne w teorii barw W. Kandinskiego jako element architektury współczesnej*, „Architectus”, 2020, nr 64
- Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Warszawa 2013
- Doesburg T. V., *Ku sztuce elementów*, „Praesens. Kwartalnik Modernistów”, 1926, nr 1
- Dybczyńska-Bułyżko A., *Architektura 20-lecia międzywojennego*, „ARCH”, 2018, Nr 2(46)
- Dybczyńska-Bułyżko A., *Architektura Warszawy II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2010
- Itten J., *Sztuka barwy*, Kraków 2015
- Kotaszewicz T., *Tadeusz Tołwiński 1887–1951. Architekt, urbanista, twórca Polskiej Szkoły Urbanistyki*, Warszawa 2016
- Kucza-Kuczyński K., *Twórcy i dzieła Warszawskiej Szkoły Architektury 1915–2015*, Warszawa 2017
- Kwiatkowska-Lubańska A., *Kolorowa strona Bauhausu*, „Formy”, 2019, nr 3
- Markowska A., *Kolor w architekturze w dwudziestoleciu międzywojennym. Dyktatura kolorystyczna czy dobrowolność*, „Architectus”, 2000, nr 1(7)
- Misiągiewicz M., *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999
- Norwerth E., *Grafika architektoniczna*, „Architektura i Budownictwo”, 1927, nr 1
- Oskar Sosnowski. *Twórczość i dzieła*, red. M. Brykowska, Warszawa 2000
- Roguska J., *Karol Jankowski. Architekt warszawski początku XX wieku. Życie i twórczość*, Warszawa 1978
- Rypson P., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2017
- Trybuś J., *Warszawa niezaistniała*, Warszawa 2019
- Turowski A., *Konstruktywizm polski: próba rekonstrukcji nurtu 1921–1934*, Wrocław 1981
- Zuziak I., *Architektura muzą malarstwa. Motywy formy architektonicznej w malarstwie europejskim nowej ery*, Kraków 2009

²³ M. Misiągiewicz, op. cit., Kraków 1999, s. 4.

Graphic styles of artists from the Faculty of Architecture of the Warsaw University of Technology and their impact on the aesthetics of presenting architectural concepts during the interwar period

Abstract

The article is an attempt to show various ways of presenting architectural concepts of the interwar period in Poland on the example of the activities of selected artists (mainly from the Faculty of Architecture of the Warsaw University of Technology). The case study includes drawings in the academic style (including the works of Marian Lalewicz), avant-garde graphics by artists from the circle of Blok and Praesens, clearly influenced by Dutch neoplasticism, the German Bauhaus school (including the works of Bohdan Lachert and Józef Szanajca) and illustrations from the second half of the 1930s (including the works of Juliusz Żórawski and Bohdan Pniewski).

Keywords Faculty of Architecture of the Warsaw University of Technology | graphics | architectural drawing | illustration | interwar period | architectural concepts

Introduction

Drawn architecture can be as valuable a source of information about the times in which it was created as the one realized. Drawing is a language that has always served as a basic means of understanding between the creator and the recipient. And although it often contains complicated and intricate content, the creator must use means understandable enough for everyone to realize what they mean. The eminent architect and

theoretician of architecture of the modernist era, Edgar Norwerth, argued that “‘unmade’ architecture is always a necessary introduction to the ‘made’ one that is studied and analyzed, most often without knowing the railways that the artist’s original thought had to go through from the moment it was created to the moment it was realized in nature”¹. The relationship between the method of drawing architecture and the style of the epoch in which it is created is clear at every stage of its development. The period that marked the history of architecture as stylistically heterogeneous was the twentieth century. The pluralism of creative attitudes of architects in Poland emerged during the interwar period. Diametrically different directions of thinking in contemporary architectural design were reflected in the various styles of graphic representation of architecture in design drawings².

Outline of the history of the development of graphic styles in architectural drawing

The path taken by the graphic representation of architecture over the centuries was quite winding and resembled a kind of sinusoidal wave occurring in literary epochs. Conventional periodization in literature concerns the division of history alternately into periods related to rationalism (times of knowledge and reason) and irrationalism (dominance of faith and feelings). In the history

¹ E. Norwerth, *Grafika architektoniczna*, „Architektura i Budownictwo”, 1927, No. 1, p. 18.

² M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999, p. 25.

of the development of architectural drawing, however, one can observe a cyclical opposition to each other of two basic methods of presenting ideas – linearism and picturesqueness³.

The Middle Ages established a strictly graphic approach – building facades and city plans were presented in a schematic way, far from realism. At that time, the contour, linear and relatively flat understanding of drawing prevailed. The Renaissance period introduced the issue of the use of perspective in the representation of space, but this did not translate directly into the detail of illustrating the elements of architecture of buildings in the design drawing⁴. The simplified linear outline was still at the forefront. Rarely, chiaroscuro was used, which anyway consisted mainly of flat hatching of spatial forms. The turn towards greater expression in the rendering of architecture in projects came with the Baroque. In the wake of the richness of the designed spatial forms and ornaments, there was a lack of satisfaction with using only the line and contour. The drawings became a reflection of the assumptions of the era – they acquired purely painterly features. Interestingly, the theme of depth, contrast and color has been developed while maintaining realistic and structural aspects of the drawing. The range of artistic solutions of the architect has been extended by the use of a stain, used primarily to show chiaroscuro and the complexity of shapes. What in the Baroque period was considered an advantage, in the nineteenth century became the reason for the creation of too complicated works, in which the main architectural idea was lost. The art of using staffage, which was gaining popularity at that time, rather distracted the viewer's attention from the main content of the work⁵.

The world had to wait until the period after World War I for a gradual release from the

drawing influences of past eras⁶. Techniques such as charcoal or pastels were still eagerly used, which allowed for a painterly representation of architecture. However, over time, a different concept of drawing began to emerge. E. Norwerth described this new style as contrast: „It operates only with a line and a uniform spot, not caring at all about the depth of the drawing and the atmosphere of the plein air. In the sharp graphic expression of the architectural scheme, it focuses everything that today's worldview considers to be the main ones: the distribution of solids, their dynamics and the rhythm of accents”⁷.

A conglomerate of creative trends and attitudes in the interwar period. “Warsaw School of Architecture”

The creators of the interwar period in Poland were not limited to only one developed style in presenting architectural concepts. This was related to the eruption of various avant-garde currents, which significantly influenced architecture and its graphic representation. The Polish city, which at that time focused the greatest social commitment, and at the same time the pluralism of creative attitudes, was Warsaw⁸. In the further part of the article, selected examples of various graphic styles in the works of architects from the environment of the Faculty of Architecture of the Warsaw University of Technology (WAPW) will be presented. Since its inception (1915), the staff of WAPW academic teachers has consisted of artists educated in many different European Schools. This translated directly into „conscious use and openness to current novelties of Western architecture”⁹.

Researchers of the history of architecture have so far failed to develop a common position

³ Ibidem, pp. 21–23.

⁴ Ibidem, p. 22.

⁵ Ibidem, p. 23.

⁶ Ibidem, p. 24.

⁷ E. Norwerth, *Grafika architektoniczna*, „Architektura i Budownictwo”, 1927, No. 1, p. 24.

⁸ A. Dybczyńska-Bulyszko, *Architektura 20-lecia międzywojennego*, „ARCH”, 2018, No. 2(46), p. 28.

⁹ K. Kucza-Kuczyński, *Twórcy i dzieła Warszawskiej Szkoły Architektury 1915–2015*, Warszawa 2017, p. 53.

on the issue of establishing uniform boundaries between individual architectural trends, which at that time led the way in design in Poland¹⁰. However, it is possible to distinguish two main phases of this period, focusing on the years 1915–1939¹¹. The first of them is most often called „national eclecticism” – it referred to local and traditional forms of architecture and lasted until about 1926. Some representatives of this direction changed their views over time, leaning towards the so-called „academic modernism or modernist avant-garde” – the second phase of 1926–1939¹².

In the spirit of traditionalism of the first phase, it was initially designed by outstanding architects, such as Oskar Sosnowski, Marian Lalewicz and Tadeusz Tołwiński. The analysis of selected works of the last of the above-mentioned artists perfectly shows the most commonly used techniques of drawing concept presentation at that time. Extremely interesting and at the same time representative of the style of architectural visualizations from the first half of the 20s of the twentieth century is the graphic illustrating one of the largest architectural realizations of architect T. Tołwiński – the school building of the Stefan Batory Gymnasium in Warsaw (fig. 1)¹³. Visualization consists in a reliably made linear study drawing that respects the principles of convergent perspective. The drawing tendencies prevailing at that time required the use of chiaroscuro to show the mood of the designed space. The form of the visual message was based primarily on a black and white drawing. Hence the frequent use of pencil, pen, ink and a piece of coal as techniques to obtain differences in value and degree of saturation. The graphics have been made in great detail, containing details, elements of the environment and ornaments. The manner of creating drawings rich in detail lasted until about 1926, when architect T. Tołwiński won a closed competition for

the construction of the National Museum in Warsaw (fig. 2). A peculiar breakthrough in the style of presenting architectural concepts was described by the previously quoted architect E. Norwerth: „The huge distance that architectural graphics have traveled in Poland over the last two years is easy to see when comparing even the first issues of *Architecture and Construction* with later ones. The old drawing traditions, still visible in the projects of the National Museum, managed to transform in such a short time into a clear and legible and, at the same time, the rich graphics of R. Gutt (see *Jedność* (Unity (Issue 7)) and *Dom Ludowy* (The People’s House (Issue 8)), and in all the fullness of pure contrast of R. Świerczyński (Issue 7), Lech Niemojewski, B. Lachert, J. Szanajca (Issues 10–11) and others”¹⁴.

An interesting example, which is a kind of harbinger of the gradual departure of part of the architectural community from studied and meticulous drawings, was the diploma project of architect Bohdan Lachert, dating from 1926 (fig. 3). The concept presents projections of eight levels of the house located on the slope, made in the technique of black ink and two views of the façade tinted with blue watercolor paint. In this project, the pursuit of contrasting graphics did not reach its climax, but it was undoubtedly a kind of announcement that brought about the first criticisms of the colorless presentation of architectural ideas. The growing popularity of the German Bauhaus’ revolutionary ideas at that time and the influence of expressionism in Europe influenced the way of thinking about color. People began to be more willing to use bright colors, which were to used emphasize the individuality of the building¹⁵. An equally progressive architect, well-versed in new trends, was Józef Szanajca, with whom B. Lachert later co-created an inseparable designer duo (until the outbreak of the war). They belonged to the Praesens group, which was the

¹⁰ Ibidem, pp. 52–54.

¹¹ Ibidem, pp. 52–58.

¹² Ibidem, p. 53.

¹³ T. Kotaszewicz, *Tadeusz Tołwiński 1887–1951. Architekt, urbanista, twórca Polskiej Szkoły Urbanistyki*, Warszawa 2016.

¹⁴ E. Norwerth, op. cit., p. 24.

¹⁵ A. Markowska, *Kolor w architekturze w dwudziestoleciu międzywojennym. Dyktatura kolorystyczna czy dobrowolność*, „Architectus”, 2000, No. 1(7), p. 113.

second environment after the Blok group associating avant-garde artists promoting functionalism in architecture (which also had a lot in common with Bauhaus)¹⁶. In their opinion, the essence of art consisted in the relation of form to color as the basic elements of artistic expression. The creator of the so-called theory of the elementaryism¹⁷, which was developed in painting and materialized as architecture, was the famous Dutch painter and architect Theo van Doesburg. Translations of extracts from his reflections of 1920 on the philosophy of perceiving beauty can be found in the first issue of the modernist quarterly *Praesens* published in 1926: „Modern art is fundamentally based on a harmonious relationship of universal and individual values. The harmonious relationship is expressed in modern art by means of abstract forms and colors (i.e. creative elements: lines, planes, solids), essential means of art”¹⁸.

A clear example reflecting the painterly approach to the designed spaces is the conceptual design of the cinema theatre interiors by the duo B. Lachert and J. Szanajca (fig. 4). The drawing indicates a strong relationship between form and color. It forces the observer to analyze the effect that color has on a particular shape. The building resembles a carefully planned composition that is the implementation of the idea of *Gesamtkunstwerk*, i.e. the fusion of art and architecture. According to the idea of elementaryism, only three basic (positive) colors were used in different proportions: yellow, red and blue¹⁹. The issue of the use of color in the design of architecture understood as the basic means of its shaping and the target graphic representation lost its importance at the end of the 20s of the twentieth century. With the rise of the international style after the 1930s, we are seeing a return to an achromatic way of thinking about buildings and cities.

White has become a symbol of perfection, rationality and purity. Of course, they were aware of the optical effect of color, but also of the lack of resistance of paints to the sun. The designers sought to release color from the representational function. They were looking for a visual language based on the use of natural shades of building materials in the building, such as stone, ceramics, copper (those that are covered with real patina and „age nicely”)²⁰. Equally, maximum availability of the proposed material solutions has also become an important aspect of design. Bright and vivid colors generated too high production costs. As Jan Radosław Balcerzak says: „Thinking about colour in architecture was, I think, much more capacious. It was based on the selection of a specific color range regardless of the general color concept. In each case, the correct combinations of colors, corresponding to the project embedded in the specific context of the immediate environment and the purpose of the building under construction, were sought”²¹. Architectural graphics were used to show black and white perspective views and axonometry outlined according to the principle of contrast with the object of maximizing the legibility of spatial forms. One example, illustrating the tendencies of the 1930s, may be the works of Bohdan Pniewski, specifically some not widely known drawings for the competition for the design of the Temple of Divine Providence in Warsaw (fig. 5). Window and door openings have become an integral element of the tectonic body of the building. The drawing took the form of a scheme, rejecting all trifles that were irrelevant to the main idea, focusing instead on emphasizing the basic concept.

Summary

From the analysis of conceptual drawings of architectural designs, one can draw valuable conclusions about the content they convey. The features of a given style in architecture are closely related to

¹⁶ A. Turowski, *Konstruktywizm polski: próba rekonstrukcji nurtu 1921–1934*, Wrocław 1981.

¹⁷ T.V. Doesburg, *Ku sztuce elementów*, „Praesens. Kwartalnik Modernistów”, 1926, No. 1, p. 3.

¹⁸ Ibidem, p. 3.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ A. Kwiatkowska-Lubańska, *Kolorowa strona Bauhausu*, „Formy”, 2019, No. 3, p. 2.

²¹ R. Balcerzak, *Kolory przeciwstawne w teorii barw W. Kandinskiego jako element architektury współczesnej*, „Architectus”, 2020, No. 64, p. 18.

its graphic representation. In fact, at every stage of the development of the graphic representation of architecture, one can notice a tendency to simplify the language of form (from the excess of lines to increasing savings in the means of expression). It seems that all the means of graphic expression used by the architect-draughtsman should remain in harmony with the character of the building. In the case of illustrating the architecture of the modernist era, it becomes reasonable to use synthesis – a simple visual language adapted to clearly reflect the main design idea. The danger for this direction of creativity is the problem of gradual blurring of the border between architectural drawing and poster. Archival architectural drawings considered as documents of the past are for today's researchers an invaluable, authentic carrier of ideas. They talk about something imaginary and unreal, and at the same time present visions of the world and its

inhabitants at that time. As Jarosław Trybuś notes: "Architecture drawn and written is the most faithful mirror of its epoch, undistorted by a compromise that weighs down an idea when it becomes matter"²². The methods of graphic representation of architecture presented in the article have undergone constant changes. This happened primarily under the influence of prevailing trends and directions in architectural design. In view of the meaning of architectural drawings, their role and meaning should be, above all, to analyze of the content and thoughts they convey. „It's not about inventory or reviewing ideas; it is also not about paying attention only to the forms of drawing records (including style, method of drawing), but about the consistency of these elements – as a whole"²³.

²² J. Trybuś, *Warszawa niezaistniała*, Warszawa 2019, s. 20.

²³ M. Misiągiewicz, op. cit., p. 4.

Bibliography

- Balcerzak R., *Kolory przeciwstawne w teorii barw W. Kandinskiego jako element architektury współczesnej*, „Architectus” 2020, No. 64
- Borowska M., *Estetyka i poszukiwanie znaczeń w przestrzeniach architektonicznych*, Warszawa 2013
- Doesburg T. V., *Ku sztuce elementów*, „Praesens. Kwartalnik Modernistów”, 1926, No. 1
- Dybczyńska-Bułyżko A., *Architektura 20-lecia międzywojennego*, „ARCH”, 2018, No. 2(46)
- Dybczyńska-Bułyżko A., *Architektura Warszawy II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2010
- Itten J., *Sztuka barwy*, Kraków 2015
- Kotaszewicz T., *Tadeusz Tołwiński 1887–1951. Architekt, urbanista, twórca Polskiej Szkoły Urbanistyki*, Warszawa 2016
- Kucza-Kuczyński K., *Twórcy i dzieła Warszawskiej Szkoły Architektury 1915–2015*, Warszawa 2017
- Kwiatkowska-Lubańska A., *Kolorowa strona Bauhausu*, „Formy”, 2019, No. 3
- Markowska A., *Kolor w architekturze w dwudziestoleciu międzywojennym. Dyktatura kolorystyczna czy dobrowolność*, „Architectus”, 2000, No. 1(7)
- Misiągiewicz M., *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999
- Norwerth E., *Grafika architektoniczna*, „Architektura i Budownictwo”, 1927, No. 1
- Oskar Sosnowski. *Twórczość i dzieła*, ed. Brykowska M., Warszawa 2000
- Roguska J., *Karol Jankowski. Architekt warszawski początku XX wieku. Życie i twórczość*, Warszawa 1978
- Rypson P., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2017
- Trybuś J., *Warszawa niezaistniała*, Warszawa 2019
- Turowski A., *Konstruktywizm polski: próba rekonstrukcji nurtu 1921–1934*, Wrocław 1981
- Zuziak I., *Architektura muzą malarstwa. Motywy formy architektonicznej w malarstwie europejskim nowej ery*, Kraków 2009