

# ARCHITECTUS

Nr 4(36)

2013

kwartalnik



## Spis rzeczy

### Rada Naukowa

Zbigniew Bać (Polska)  
Michaił Balzanikov (Rosja)  
Joaquim Braizinha (Portugalia)  
Kateřina Charvátová (Czechy)  
Jerzy Charytonowicz (Polska)  
Małgorzata Chorowska (Polska)  
Hugo Dworzak (Liechtenstein)  
Nathalie Guillaumin-Pradignac (Francja)  
Tore I.B. Haugen (Norwegia)  
Ada Kwiatkowska (Polska)  
Bo Larsson (Szwecja)  
Tomasz Ossowicz (Polska)  
Vladimír Šlapeta (Czechy)  
Elżbieta Trocka-Leszczyńska (Polska)

### Redaktor naczelny

Ewa Łużyńska

### Sekretarz

Ewa Cisek

### Projekt okładki

Artur Błaszczak

### Adres redakcji

Wydział Architektury  
Politechniki Wrocławskiej  
ul. Bolesława Prusa 53/55  
50-317 Wrocław  
www.architectus.arch.pwr.wroc.pl  
e-mail: architectus@pwr.wroc.pl

Michał Pszczółkowski, <i>Pałac w Rudnicy – historia, architektura, dekoracja . . .</i>	3
Bartłomiej Gloger, <i>Nonsuch – zaginiony pałac Henryka VIII . . . . .</i>	19
Danuta Kowalska, <i>Świecka architektura ryglowa w Europie – skarbnica oryginalnych zewnętrznych form zdobniczych . . . . .</i>	35
Ewa Łużyńska, <i>Autentyzm a XIX-wieczna odbudowa katedry w Angoulême . . . . .</i>	43
Katarzyna Sobuś, <i>Architektura jako tworzywo. Sztuka instalacji w przestrzeni publicznej . . . . .</i>	53
Michał Dębek, <i>Architekci i nie-architekci oceniają architekturę . . . . .</i>	67
Jacek Kotz, Anna Noweł-Śmigaj, <i>Bieda i bogactwo. Próby artykulacji problemu i dialog ze studentem architektury, autorem projektu . . . . .</i>	83
Krystyna Kirschke, Paweł Kirschke, <i>Wystawa modernistycznej ceramiki Richarda Blumenfelda w Ofen- und Keramikmuseum Velten (Niemcy) . . .</i>	93

Na okładce fotografia autorstwa Danuty Kowalskiej.

# ARCHITECTUS

No. 4(36)

2013

quarterly



## Contents

### Editorial Counsel

Zbigniew Bać (Poland)  
Michail Balzanikov (Russia)  
Joaquim Braizinha (Portugal)  
Kateřina Charvátová (Czech Republic)  
Jerzy Charytonowicz (Poland)  
Małgorzata Chorowska (Poland)  
Hugo Dworzak (Liechtenstein)  
Nathalie Guillaumin-Pradignac (France)  
Tore I.B. Haugen (Norway)  
Ada Kwiatkowska (Poland)  
Bo Larsson (Sweden)  
Tomasz Ossowicz (Poland)  
Vladimír Šlapeta (Czech Republic)  
Elżbieta Trocka-Leszczczyńska (Poland)

### Editor-in-Chief

Ewa Łużyniecka

### Secretary

Ewa Cisek

### Cover designer

Artur Błaszczuk

### Editorial Office Address

Wydział Architektury  
Politechniki Wrocławskiej  
ul. Bolesława Prusa 53/55  
50-317 Wrocław  
www.architectus.arch.pwr.wroc.pl  
e-mail: architectus@pwr.wroc.pl

Michał Pszczółkowski, <i>Rudnica palace – history, architecture, decoration . . .</i>	3
Bartłomiej Gloger, <i>Nonsuch – Henry VIII's lost palace . . . . .</i>	19
Danuta Kowalska, <i>The secular half-timbered architecture in Europe – the treasure of original exterior decorative forms . . . . .</i>	35
Ewa Łużyniecka, <i>Authenticity and the 19<sup>th</sup>-century restoration of the cathedral in Angoulême . . . . .</i>	43
Katarzyna Sobuś, <i>Architecture as a creation material. The art of installation in public space . . . . .</i>	53
Michał Dębek, <i>Architects and non-architects assess architecture . . . . .</i>	67
Jacek Kotz, Anna Nowel-Śmigaj, <i>Poverty and wealth. Attempts to define the problem and dialogue with a student of architecture – author of the project . . . . .</i>	83
Krystyna Kirschke, Paweł Kirschke, <i>The exhibition of Modernist ceramics of Richard Blumenfeld in Ofen- und Keramikmuseum Velten (Germany) . . . . .</i>	93

The photograph on the cover is by Danuta Kowalska.



**Michał Pszczółkowski\***

## *Pałac w Rudnicy – historia, architektura, dekoracja*

### *Rudnica palace – history, architecture, decoration*

#### *Wprowadzenie*

Przedmiotem artykułu są dzieje budowy oraz zagadnienia formy architektonicznej i dekoracji założenia pałacowego w Rudnicy, niewielkiej miejscowości na Przedgórzu Sudeckim, około 10 km na zachód od Ząbkowic Śląskich. Obecna forma zabytku jest konsekwencją kilku faz budowy. Wzniesiony jako dwór renesansowy, trzykrotnie rozbudowany w czasach nowożytnych, w ramach ostatniej przebudowy w XIX w. otrzymał kształt jednolitego założenia w stylistyce klasycystycznej. Dziś znajduje się w stanie zaawansowanej ruiny (il. 1). Wokół w dobrym stanie zachowały się zabudowania dworskie (stajnia, stodoła), adaptowane w XX w. do nowych celów gospodarczych. Od strony południowej do pałacu przylega zdegradowane założenie parkowe oraz dawny staw rybny, teraz częściowo zarośnięty i wyschnięty. Całość otaczają resztki murowanego parkanu z zachowanym wjazdem od strony północno-wschodniej.

Obiektów podobnych do pałacu w Rudnicy jest na Dolnym Śląsku wiele. Omawiane założenie nie wzbudziło zapewne w związku z tym szczególnego zainteresowania badawczego, gdyby nie to, że po 1945 r. – za sprawą postępującej degradacji zniszczonego gmachu – pod odpadającymi XIX-wiecznymi tynkami ukazały się niezwykle interesujące sgraffita renesansowe, będące świadectwem złożonej historii budowlanej zabytku. Infor-

#### *Introduction*

The subject of this article constitutes the history of construction and issues of the architectural form as well as ornamentation of the palace layout in Rudnica – a small town in Przedgórze Sudeckie about ten kilometres west of Ząbkowice Śląskie. The present form of the palace results from several phases of construction. First, it was built as a Renaissance manor, then it was extended thrice in modern times and in the final reconstruction it received the shape of a uniform layout in the classicist stylistics. Today, the palace is in a state of advanced ruin (Fig. 1). Around the palace there are preserved manor



Il. 1. Ruiny pałacu w Rudnicy – widok od strony północno-zachodniej  
(fot. M. Pszczółkowski, 2010)

Fig. 1. The remains of Rudnica palace – north-west view  
(photo by M. Pszczółkowski, 2010)

\* Katedra Architektury i Urbanistyki, Uniwersytet Zielonogórski/  
Department of Architecture and Urban Planning, University of Zielona  
Góra.

macje wprowadzone dotychczas do obiegu naukowego ograniczają się do podstawowych danych na temat historii i architektury obiektu [1]–[4]. Najbardziej obszerny materiał historyczny – wymagający zresztą sprostowań i uzupełnień – pozostaje w opracowaniu niepublikowanym [5]. Na temat dekoracji sgraffitowych pojawiały się wzmianki [2], [6], [7], ale nikt nie podjął tego zagadnienia w sposób szczegółowy aż do lat ostatnich, kiedy sgraffita śląskie stały się przedmiotem osobnych badań [8]–[11]. Efekty tych badań w odniesieniu do sgraffitów rudnickich są niewątpliwie cenne, ale nie wyczerpują tematu, pomijając najbardziej chyba istotny motyw ikonograficzny.

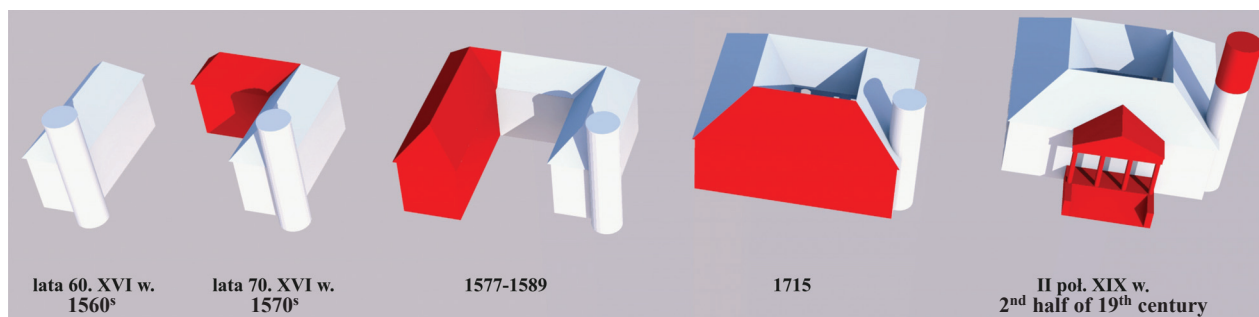
Przemiany architektoniczne kilkakrotnie rozbudowywanego i przebudowywanego gmachu (il. 2) były konsekwencją dość częstych zmian właścicieli dóbr rudnickich. Informacji na ten temat dostarczają dawne inwentarze geograficzne Śląska, w szczególności *Beyträge zur Beschreibung von Schlesien* Friedricha Zimmermanna z 1785 r. Niektóre z podanych tam nazwisk można łączyć z inwestorami poszczególnych faz budowy. Referując więc dane źródłowe, początki Rudnicy jako polskiej osady Rudno datuje się na okres przed 1239 r. [12, s. 29]. Pierwsza wzmianka na temat kwestii własnościowych Rudnicy pochodzi z 1481 r., kiedy Balzer von Sterz kupił wieś od Sigmunda Keila. Dobra pozostawały w rękach von Sterzów do 1573 r., kiedy potomek Balzera – również Balzer – sprzedał majątek Georgowi von Nimptsch und Diesdorf. Wkrótce, tj. w 1577 r. wieś została zakupiona przez Fabiana von Reichenbacha. Dwanaście lat później właścicielem był już George von Mühlheim, który odsprzedał część majątku von Reichenbachowi, ten zaś w 1599 r. sprzedał ją Wolfowi Dietrichowi von Nimptsch aus Wilkau [13, s. 169].

W 1624 r. właścicielem majątku był Achatius Näse (von Neese) [12, s. 232], w 1640 – Leonhard von Schlichting, który rok później sprzedał dobra Wolfowi Dietrichowi von Haugwitzowi. W rękach Haugwitzów majątek pozostawał co najmniej do końca XVIII w. Haugwitz, pan na Rudnicy i Jemnej, w 1650 r. objął funkcję asesora w gubernatorstwie w Żąbkowicach Śląskich. Rok później został „skrytobójczo zastrzelony” w Ostroszowicach przez niejakiego von Schweinichena. Zamachowca powieszono w Świdnicy [12, s. 129], a majątek przeszedł w ręce syna Haugwitza, Wolfa Heinricha. Ten w 1715 r. przekazał go

buildings (stable, barn) adapted for new farm purposes in the 20<sup>th</sup> century. In the south a devastated park layout adjoins the palace as well as a former fish pond which is now partly overgrown with plants and dry. The entire complex is surrounded by the remnants of a wall with a preserved entrance in the north-east side.

In Lower Silesia there are many structures similar to the palace in Rudnica. Undoubtedly, the discussed layout would not arouse particular scientific interest in connection with this if it had not been for the fact that after 1945 – due to progressive degradation of the destroyed edifice – on the walls under the 19<sup>th</sup>-century plaster which began to peel an unusually interesting discovery was made, namely. A Renaissance sgraffito which exemplified the complex building history of the palace. The information that has been introduced into the scientific circulation so far is limited to the basic data concerning the history and architecture of the building [1]–[4]. The most extensive historical material – in fact, requiring corrections and supplements – is still in the form of unpublished studies [5]. The mentions about sgraffito ornamentation did appear [2], [6], [7], however, there were no researchers who would take up this issue in a detailed way until recently when Silesian sgraffito became the subject of separate research [8]–[11]. The effects of this research with regard to Rudnica sgraffito are by all means valuable but they do not exhaust the topic and they neglect probably its most essential iconographic motif.

Architectural transformations of the edifice which was extended and reconstructed several times (Fig. 2) constituted the consequence of quite frequent changes of Rudnica assets owners. Old geographical inventories of Silesia, in particular *Beyträge zur Beschreibung von Schlesien* by Friedrich Zimmermann from 1785 provide some information about this issue. Some of the names, which are included there, can be connected with investors of the particular phases of the construction process. Thus, recounting the source data, we can state that the origins of Rudnica as a Polish settlement named Rudno date back to the period from before 1239 [12, p. 29]. The first mention about the ownership issues of Rudnica dates from 1481 when Balzer von Sterz bought the village from Sigmund Keil. The assets were owned by the von Sterz family until 1573 when a descendant of Balzer – also Balzer – sold the property to Georg von Nimptsch und Diesdorf. Before



Il. 2. Pałac w Rudnicy – fazy rozwoju (oprac. M. Pszczółkowski)

Fig. 2. Rudnica palace – development phases (compiled by M. Pszczółkowski)

swojemu synowi Christianowi Morizowi, później członkowi rady książęcej na dworze Auerspergów [14, s. 588] (Auerspergowie władali księstwem ziębskim w latach 1654–1791). Po nim majątek w Rudnicy, a także funkcję na dworze przejął syn Heinrich Valentin [13, s. 169]. Ostatnia informacja na temat Haugwitzów w Rudnicy pochodzi z 1785 r. Majątek należał wówczas do szambelana królewskiego i starosty powiatu głubczyckiego, znanego jedynie z nazwiska. W tym czasie Rudnica liczyła 317 mieszkańców, zaś dwór dysponował osiemnastoma budynkami, dwoma folwarkami, dwoma młynami wodnymi, szkołą i kuźnią [13, s. 170]. O dziejach posiadłości w XIX w. wiadomo jedynie, że w 1845 r. właścicielem dóbr był graf Konrad von Sternberg [15, s. 534]. Do II wojny światowej dzieje pałacu są nieznanne. W 1945 r. opuszczony i zdewastowany przez Armię Czerwoną, prawdopodobnie już wówczas popadł w ruinę, w której pozostaje do dziś.

### *Faza I – okres renesansu*

Dotychczasowe ustalenia odnośnie do początków pałacu w Rudnicy są dość klarowne w kwestii chronologicznej, natomiast zdecydowanie mniej w zakresie struktury architektonicznej. Z pewnością obiekt został wzniesiony jako dwór renesansowy. Wcześniejsze opracowania wskazują na 1626 r. [4], obecnie przyjmuje się jednak, że budowla realizowana przez Balzera von Sterza powstała około 1550–1560 [1] bądź też nieco później – w latach 60. XVI w. [2, s. 324]. To drugie datowanie potwierdza starsza literatura przy okazji omawiania rozwoju architektonicznego Ząbkowic Śląskich<sup>1</sup>.

Pierwszy dwór został wzniesiony na planie prostokąta (obecne skrzydło wschodnie) wzbogaconego o wieżę, która stała w południowo-wschodnim narożniku. Trzykondygnacyjny budynek pełnił w całości funkcję mieszkalną, natomiast w przyziemiu znajdowały się pomieszczenia o charakterze administracyjno-gospodarczym. O charakterze dworskim świadczą zachowane detale skrzydła wschodniego – sklepienia krzyżowe w pomieszczeniach przyziemia oraz sklepienia lunetowe na piętrze. Druga, wysoka kondygnacja z obszernymi pomieszczeniami i wysoko zawieszonymi sklepieniami pełniła funkcję *piano nobile*. Budynek był jednotraktowy; komunikację pomiędzy poszczególnymi pomieszczeniami umożliwiał układ amfiladowy, zaś komunikacja międzypiętrowa odbywała się zapewne za pośrednictwem zewnętrznego ganku. Co do tego ostatniego nie ma jednak pewności, ponieważ obecnie w tym miejscu znajduje się późniejsza galeria arkadowa.

Dworowi nadano cechy obronne, otaczając go fosą, zasilaną wodą z położonego w bezpośrednim sąsiedztwie

long, i.e. in 1577 the village was bought by Fabian von Reichenbach. Twelve years later Georg von Mühlheim became its owner and he sold a part of the property to von Reichenbach who in turn sold it to Wolf Dietrich von Nimptsch aus Wilkau in 1599 [13, p. 169].

In 1624 the owner of the property was Achatius Näse (von Neese) [12, p. 232], in 1640 – Leonhard von Schlichting who sold the assets to Wolf Dietrich von Haugwitz one year later. The property was owned by Haugwitz family at least until the end of the 18<sup>th</sup> century. In 1650 Haugwitz the owner of Rudnica and Jemna assumed the position of an assessor in the governorship in Ząbkowice Śląskie. A year later he was assassinated in Ostroszowice by a man called von Schweinichen. The assassin was hanged in Świdnica [12, p. 129] and the property was taken over by Wolf Heinrich – Haugwitz's son. In 1715 he transferred the assets to his son called Christian Moriz who later became a member of the prince's council at the court of Auersperg [14, p. 588] (the Auerspergs ruled Ziębice Principality in the years 1654–1791). The property in Rudnica as well as his position at the court was then inherited by his son, Heinrich Valentin [13, p. 169]. The last information about the Haugwitz family in Rudnica comes from 1785. At that time the property belonged to the king's chamberlain and governor of Głubczyce county who was known only by his surname. There were 317 inhabitants in Rudnica then, whereas the whole manor property consisted of eighteen buildings, two farms, two watermills, a school and a forge [13, p. 170]. As far as the 19<sup>th</sup>-century history of the property is concerned, we only know that in 1845 it was owned by earl Konrad von Sternberg [15, p. 534]. Nothing is known about the further history of the palace until the Second World War. In 1945 it was devastated and then abandoned by the Red Army; already in ruins at that time, it remains as such until today.

### *Phase I – the Renaissance period*

Although findings on the origins of the palace in Rudnica are quite clear with regard to chronological issues, they are not so obvious in the scope of its architectural structure. The building was certainly put up as a Renaissance manor. Earlier studies pointed to the year 1626 [4], however, more recently it is assumed that the building was constructed by Balzer von Sterz in circa 1550–1560 [1] or slightly later, i.e. in the 1560s [2, p. 324]. The latter dating is confirmed by older literature reports on the architectural development of Ząbkowice Śląskie<sup>1</sup>.

The first manor was built on a rectangular plan (the present eastern wing) enriched with a tower which was situated in the south-east corner. A three-storey building

<sup>1</sup> Hans Redern von Hennersdorf hatte auf der Junkerngasse zwei Bürgerhäuser gekauft und niederreißen lassen und auf ihrem Grunde ein neues Haus gebaut; Herzog Johann von Münsterberg-Öls begnadete es mit zwei dazu gehörigen Gärten am 19. Mai 1564 mit allen Freiheiten, wie sie die adligen Häuser in Frankenstein besaßen. **In derselben Zeit wurde auch ein Raudnitzer Haus erwähnt** [12, s. 271–272].

<sup>1</sup> Hans Redern von Hennersdorf hatte auf der Junkerngasse zwei Bürgerhäuser gekauft und niederreißen lassen und auf ihrem Grunde ein neues Haus gebaut; Herzog Johann von Münsterberg-Öls begnadete es mit zwei dazu gehörigen Gärten am 19. Mai 1564 mit allen Freiheiten, wie sie die adligen Häuser in Frankenstein besaßen. **In derselben Zeit wurde auch ein Raudnitzer Haus erwähnt** [12, pp. 271–272].

stawu (nie jest to przypadek odosobniony na Śląsku, w analogiczny sposób rozwiązano bowiem lokalizację pobliskich dworów renesansowych w Ostroszowicach i Stoszowicach). Obronny charakter podkreślono narożną wieżą. Podobne wieże mają też wspomniane oba dwory, a także wiele innych wznoszonych w tym czasie rezydencji, m.in. w Piotrowicach, Chobieni czy Zagrodnie. W 2. połowie XVI w. wieża taka nie miała znaczenia militarnego, pełniła już tylko funkcję symboliczną, jako element żywej tradycji rycerskiego średniowiecza: widoczna z daleka była znakiem siedziby pańskiej [5, s. 9, 10]. Tego typu symbolika ideowa związana z architekturą obronną jest zresztą zjawiskiem stałym, m.in. w XVIII w. symbolikę taką miały kresowe rezydencje w typie renesansowego założenia obronnego *palazzo in fortezza*; umocnienia z bastionami, fosą i wieżą bramną symbolizowały siedzibę możnego pana, dawnego feudała [16, s. 33]. Najcenniejszą pozostałość tej pierwszej fazy budowy stanowią relikty dekoracji sgraffitowej. Wykorzystując ten popularny w 2. połowie XVI w. (zwłaszcza na Dolnym Śląsku [9, s. 151]) sposób dekorowania architektury, ozdobiono prawdopodobnie wszystkie elewacje.

Dwór został wkrótce rozbudowany od północy o nowe, prostopadłe skrzydło. W ten sposób powstał rzut węgielnicy, złożony z dwóch skrzydeł: północnego i wschodniego. Biorąc pod uwagę, że w 1573 r. majątek został sprzedany, można sądzić, że rozbudowę przeprowadził już nowy właściciel, Georg von Nimptsch und Diesdorf. Wszystkie pomieszczenia w skrzydle północnym przekryto stropami belkowymi – najprawdopodobniej mieściły się tu pomieszczenia o charakterze prywatnym. Zapewne już wtedy istniał folwark.

Według Eysymontta oba skrzydła zrealizowano jednocześnie [2, s. 324], [5, s. 22, 31], badacz popełnił chyba jednak pomyłkę. Skrzydło północne jest raczej nieco późniejsze, co zdaje się potwierdzać odmienne, znacznie skromniejsze rozwiązanie wnętrza, brak sklepień, a przede wszystkim charakter dekoracji sgraffitowej. Motywy umieszczone na elewacji skrzydła wschodniego powtarzają się mianowicie na elewacji skrzydła północnego, ale tylko w jej partii wschodniej, pokrywając się z szerokością skrzydła wschodniego. Nie występują na pozostałej części elewacji północnej, a ponadto zostały ujęte po obu stronach w wyraźne ramy w postaci gęstych pionowych linii w typie kanelury (por. il. 3). Na tej podstawie należy sądzić, że najpierw powstało skrzydło zachodnie, a dopiero po jego ukończeniu i wykonaniu dekoracji sgraffitowej wzniesiono skrzydło północne.

Dekoracje sgraffitowe rudnickiego pałacu niewątpliwie należą do najcenniejszych pozostałości tego obiektu. Sgraffitowe dekoracje renesansowych rezydencji na Śląsku nie są wprawdzie niczym niezwykłym, przeciwnie – uważa się wręcz, iż [...] *sgraffita stanowiły kanoniczny znak rozpoznawczy architektury renesansowej na Śląsku* [17, s. 120]. Na terenach tych rozpoznano ponad 290 różnego rodzaju obiektów z taką dekoracją [9, s. 151], a jest ich z pewnością znacznie więcej, jeśli uwzględnić zakrywające je barokowe tynki na wielu obiektach o starszej metryce. Sgraffita rudnickie tworzą jednak pod wieloma względami zespół wyjątkowy. Z pewnością należy on do

fulfilled an entirely residential function, whereas in its ground floor part there were administration and utility rooms. Preserved details of the eastern wing – cross vaults in the ground floor rooms and lunette vaults on the first floor exemplify its court character. The other high storey with large rooms and high vaults performed a *piano nobile* function. Communication between the particular rooms of the building was solved as an enfilade, while communication between storeys was organised by means of an external porch. However, the latter is not certain because nowadays in this place there is an arcade gallery which was added later.

The manor received defensive features, i.e. it was surrounded by a moat to which water was supplied from a nearby pond (it is not a unique example in Silesia as we can encounter similar solutions in the case of the Renaissance manors located in the vicinity in Ostroszowice and Stoszowice). Its defensive character was emphasised by a tower in the corner. Similar towers can be found in the aforementioned manors as well as in many other residences which were erected at that time, for example, in Piotrowice, Chobienia or Zagrodno. In the second half of the 16<sup>th</sup> century such a tower did not have a military significance and it only performed a symbolic function as part of the vital knightly tradition – being seen from a distance it was a sign of a lord's residence [5, p. 9, 10]. Such ideological symbolism connected with defensive architecture was a permanent phenomenon because in the 18<sup>th</sup> century it could be observed in the Eastern Borderlands in Renaissance defensive layout residences *palazzo in fortezza*; fortifications with bastions, moat and gate tower symbolised a dwelling place of a rich lord, an old-time feudal [16, p. 33]. Relics of sgraffito ornamentation constitute the most precious remnants of the first phase of construction. Probably all the facades were decorated with the use of this method of architectural ornamenting so popular in the second half of the 16<sup>th</sup> century (especially in Lower Silesia [9, p. 151]).

Presently, the manor was extended in the north by a new perpendicular wing. In this way a set-square projection was formed that consisted of two wings, i.e. the northern and the eastern one. Taking into account the fact that in 1573 the property was sold, it can be assumed that the extension was made by the new owner Georg von Nimptsch und Diesdorf. All the rooms in the northern wing were covered with joist ceilings – most probably they were private rooms. Undoubtedly, the farm was set up already at that time.

According to Eysymontt, both wings were built simultaneously [2, p. 324], [5, pp. 22, 31], however, the researcher probably made a mistake. The northern wing was built slightly later, which seems to be confirmed by a different and much simpler solution of the interior, i.e. there are no vaults and first of all there is no decorative sgraffito. Also the motifs of the eastern wing facade were repeated on the northern wing facade but only on its eastern part which overlapped the eastern wing width. There are no such motifs on the remaining part of the northern facade and moreover, on both sides they are in explicit frames in the form of dense vertical lines in the fluting

jednych z najwcześniejszych dekoracji tego typu na Śląsku. Przyjmuje się, że najstarsze nowożytne sgraffita powstały dla ratusza we Lwówku (1546) [18, s. 100, 101], zaś przed wykonaniem sgraffitów w Rudnicy udekorowano w ten sposób najwyżej kilkanaście obiektów. Dekoracje pochodzące sprzed 1570 r. tworzą dość zwartą grupę sgraffitów o proveniencji włoskiej, z dominującymi kompozycjami figuralnymi. Po tej dacie rozpowszechniają się wzory niderlandzkie, a przedstawień figuralnych jest znacznie mniej [11, s. 124]. Przedstawienia figuralne są w ogóle rzadkie; ich obecność stwierdzono jedynie w trzydziestu przypadkach [11, s. 126], co w skali popularności dekoracji sgraffitowej jest niewątpliwym wyróżnikiem.

Na wartość sgraffitów oprócz ich metryki ma wpływ przede wszystkim wysoki poziom artystyczny oraz interesujący program ikonograficzny, niemający wyraźnej

style (cf. Fig. 3). On this basis, it can be assumed that the western wing was built as the first one and after its completion and making sgraffito ornamentation the northern wing was built.

Sgraffito ornamentations of Rudnica Palace undoubtedly belong to the most valuable remnants of this structure. Sgraffiti of the Renaissance residences found in Silesia are nothing extraordinary, on the contrary, it is believed that [...] *sgraffito constituted a canonical hallmark of the Renaissance architecture in Silesia* [17, p. 120]. There are more than 290 recognised different structures with such ornamentation in this area [9, p. 151] but it is certain that there are more of them if we take into account the Baroque plasters that mask former decorations on many old buildings. In many aspects however, Rudnica sgraffito forms a unique complex. It certainly belongs to



II. 3. Elewacja południowa i wschodnia – inwentaryzacja i częściowa rekonstrukcja dekoracji sgraffitowej oraz podziałów architektonicznych w fazie renesansowej (oprac. M. Pszczółkowski)

Fig. 3. South and east elevations – inventory and partial reconstruction of sgraffito decoration and architectural division in the Renaissance phase (compiled by M. Pszczółkowski)



Il. 4. Dekoracje sgraffitowe (pilaster – lutnie – groteska; fot. M. Pszczółkowski, 2010)

Fig. 4. Sgraffito decorations (pilaster – lutes – grotesque; photo by M. Pszczółkowski, 2010)

analogii na Śląsku. Oryginalny na tle znanych dekoracji sgraffitowych sposób dekoracji, polegający na multiplikowaniu motywów, pozwala na teoretyczną rekonstrukcję znacznej partii dekoracji (il. 3). Rekonstrukcja pełna jest niemożliwa, nie tylko dlatego, że część sgraffitów pozostaje pod tynkiem, ale przede wszystkim ze względu na ich częściową destrukcję, m.in. spowodowaną późniejszymi zmianami układu okien. Więcej danych mogłyby przynieść szczegółowe badania architektoniczne, polegające na odkuciu późniejszych barokowych i klasycystycznych tynków.

Według Eysymontta sgraffitem ozdobiono tylko pasy wokół okien i portali [2, s. 324]. Rzeczywiście, pobieżna obserwacja odsłoniętych pozostałości sgraffitowych prowadzi do takiego wniosku, jednak dokładniejsza ich analiza pozwala na stwierdzenie, że zakres dekoracji sgraffitowej był znacznie większy. W elewacji wschodniej, w partii przyziemia pojawiają się wizerunki pilasterów wypełnionych kandelabrową dekoracją o motywach roślinnych (il. 4). Pilastry zaopatrzone w kapitele kompozytowe oraz rozwiązane w nietypowy sposób bazy: są to uproszczone, odwrócone o 180 stopni kapitele. O ile zatem stylistyka kandelabrowej dekoracji jest czysto renesansowa, o tyle rozwiązanie baz świadczy o estetyce udziwnień, właściwej manieryzmowi. Takimi pilastrami są flankowane po obu stronach wszystkie otwory wejściowe, natomiast sgraffitowe zwieńczenia otworów wykonano w postaci półokrągłych tympanonów z rysunkiem wnęki muszlowej wewnątrz i wolutami powyżej<sup>2</sup>. Takie same pilastry – już bez tympanonów – występują w obrębie wyższych kondygnacji, flankując otwory okienne. W elewacji północnej, na tle wspomnianych kanelur pojawia się ponadto motyw muzyczny – dwie lutnie złożone na krzyż (il. 4). Ze względu na zniszczenia trudno określić w sposób pewny, czy motyw ten występował również w elewacji wschodniej. Podobnie nie da się przesądzić, czy wspomniane już narożne kanelury stanowią pozostałość wielkoporzędkowych pilastrów. Jest to całkiem prawdopodobne, zważywszy na

one of the earliest decorations of this type in Silesia. It is assumed that the oldest sgraffiti were made on the town hall in Lwówek (1546) [18, pp. 100, 101], whereas at most just a few buildings were decorated in this way before making sgraffiti in Rudnica. Ornamentations created before 1570 form quite a compact group of sgraffiti of Italian provenance with dominating figural compositions. After 1570 the Netherland patterns became more popular and there are much fewer figural representations [11, p. 124]. Figural representations are generally rare; their presence was revealed only in thirty cases [11, p. 126], which is certainly a distinguishing feature in the scale of popularity of sgraffiti.

Apart from their age and origins, the value of sgraffiti is influenced by the high artistic level and interesting iconographic programme which does not have any explicit analogies in Silesia. An original way of decoration as seen against the background of the known sgraffiti, which consists in multiplying motifs, allows for the theoretical reconstruction of a substantial part of the decoration (Fig. 3). However, its full reconstruction is impossible not only due to the fact that a part of sgraffiti is hidden under the plaster but first of all due to their partial destruction caused by, for example, later changes in the window arrangement. More data could be obtained through detailed archaeological research consisting in removing the later Baroque and classicist plasters.

According to Eysymontt, only belts around windows and portals were covered with sgraffiti [2, p. 324]. In fact, a superficial observation of the revealed sgraffiti remnants leads to this conclusion, however, thanks to a more detailed analysis we can conclude that the scope of sgraffito ornamentations was much wider. On the eastern facade in the ground floor part there are pictures of pilasters filled with plant motifs of candelabra ornamentations (Fig. 4). The pilasters appear with composite capitals and bases which are solved in an untypical way, namely they are simplified capitals which are turned by 180 degrees. Although the stylistics of the candelabra ornamentation is purely in the Renaissance style, the solution of the bases indicates aesthetics of weirdness which is characteristic of Mannerism. All entrance openings are flanked by such pilasters on both sides, whereas sgraffito surmounts of the openings were

<sup>2</sup> Podobna, choć daleko uboższa w formie dekoracja, datowana na lata 80. XVI w. pojawiła się na zamku w małopolskim Dębnie [6, s. 125–126].



występowanie analogicznego motywu w legnickim domu „Pod Przepiórczym Koszem” (ok. 1565) i dworze w Gorzanowie-Raczynie (1573) [11, s. 159, 162].

Przestrzeń pomiędzy drugą i trzecią kondygnacją wypełniono multiplikowaną dekoracją ornamentalno-figuralną, tworzącą ozdobny fryz. Ten główny motyw dekoracyjny elewacji wschodniej zasługuje na szczególną uwagę. Chyba dopiero w ostatnich latach ujawnił się spod tynków, skoro Jagiełło-Kołaczyk dopatrzyła się tu jedynie [...] *trudnych do zidentyfikowania zwierząt, umieszczonych pośród stylizowanych, subtelnie zarysowanych roślin* [11, s. 165]. W rzeczywistości jest to fryz złożony z wyodrębnionych prostokątnych pól, w które wprowadzono oryginalny motyw ikonograficzny – groteskę<sup>3</sup>.

W każdym polu pojawia się analogiczny (zapewne wykonany z szablonu) motyw dwóch centaurów, zwróconych ku sobie i trzymających dzban; całe pole wypełniają luźno splecione wici, złożone z łodyg i liści akantu (il. 4). Z punktu widzenia historii sztuki rudnickie centaury to najcenniejsze przedstawienie z całego zespołu sgraffitów rudnickich. Mimo że groteska to jeden z najbardziej charakterystycznych motywów dekoracji malarskich i rzeźbiarskich okresu renesansu i klasycyzmu, to na naszych terenach motywu takiego dotychczas w ogóle nie stwierdzono. Groteski nie zostały rozpoznane ani na ziemiach ówczesnego Królestwa Polskiego<sup>4</sup>, ani na Śląsku. Według Jagiełło-Kołaczyk [...] *na Śląsku nie znamy przykładu wystąpienia w dekoracjach sgraffitowych ornamentów groteskowych w ich włoskiej, w pełni wykształconej postaci. Możemy mówić raczej o elementach groteskowych, takich jak postaci putto i rozmaitych zwierząt, które łączono z innymi motywami, głównie arabskimi*<sup>5</sup> [11, s. 164]. Groteski rudnickie mają bez wątpienia postać pełną, w związku z tym należy uznać ten motyw za jedyny rozpoznany przykład na Śląsku.

Groteski w przedstawieniach sgraffitowych są znane z Czech: motyw postaci fantastycznych po obu stronach naczynia występuje m.in. w północnej fasadzie dziedzińca zamku w Brandýs nad Labem z końca XVI w., przedstawienia groteskowe z lat 40. XVI znane są z Prachatic. Także i inne motywy rudnickie znajdują pewną analogię do czeskich, np. motyw tympanonu wypełnionego dekoracją promienistą, z obramieniem ozdobionym figurami

made in the form of semi-circular tympana with a picture of a shell niche inside and volutes above<sup>2</sup>. The same pilasters – already without tympana – appear within higher storeys and flank window openings. Moreover, on the northern facade against the background of flutings there also appears a musical motif, i.e. two crossed lutes (Fig. 4). Due to the damages, it is difficult to determine with certainty whether this motif also appeared on the eastern facade. Similarly, it is not possible to confirm whether the aforementioned corner flutings constitute the remnants of the colossal order pilasters. This is quite probable if we take into account the occurrence of a similar motif in the Legnica house called “Pod Przepiórczym Koszem” (At the Partridge Basket) (circa 1565) and in the manor in Gorzanów-Raczyn (1573) [11, pp. 159, 162].

The space between the second and third storey was filled with a multiplied ornamental and figural embellishment which formed a decorative frieze. This major decorative motif of the eastern facade is worth special attention. Probably, only in the last years did it appear from under the plasters since Jagiełło-Kołaczyk observed just the following: [...] *animals difficult to identify which were situated among stylised, subtly outlined plants* [11, p. 165]. In fact, it is a frieze consisting of separate rectangular fields with the introduction of an original iconographic motif – grotesque<sup>3</sup>.

In each field there is the same (probably made from a template) motif of two centaurs facing each other and holding a pitcher; the whole field is filled with loosely entwined plant twigs consisting of stalks and leaves of acanthus (Fig. 4). With regard to the history of art, Rudnica centaurs constitute the most valuable representation of the entire Rudnica sgraffiti. Despite the fact that grotesque is one of the most characteristic motifs of pictorial and sculptural Renaissance and Classicist decorations, such a motif has not been discovered at all so far in our territories. Grotesque motifs have not been found in the lands of the then Kingdom of Poland<sup>4</sup> or in Silesia. According to Jagiełło-Kołaczyk, [...] *in Silesia there are no examples of the occurrence of sgraffiti grotesque ornamentation in its fully shaped Italian form. We can rather talk about grotesque elements such as putto figures and various animals which were combined with other motifs,*

<sup>3</sup> Groteska to kompozycja złożona z wici roślinnej, w którą wplecione są motywy figuralne i zwierzęce, owoce, kwiaty, a zwłaszcza postaci fantastyczne, powstałe z przemieszania elementów roślinnych, zwierzęcych i figuralnych, najczęściej o genezie mitologicznej – chimery, sfinksy, syreny, pegazy, gryfy itp. Jest to motyw o rodowodzie antycznym, rzymskim. Odkryta w 1488 r. w *Domus Aurea* Nerona (pod ziemią, tzn. w „grotach”, stąd nazwa), została wprowadzona do sztuki renesansu włoskiego na przełomie XV i XVI w., w 2. połowie XVI w. rozprzestrzeniła się natomiast w Europie.

<sup>4</sup> *Być może pewną rolę odegrały tutaj trudności wykonawcze, przekraczające możliwości naszych sgraffitarzy. Groteska, wywodząca się w prostej linii z pogańskiego antyku, operująca postaciami różnych żywotworów, nie mogła [...] znaleźć uznania wśród inwestorów, gdyż rozsmakowanie się w takich dekoracjach wymagało pewnego wyrafinowania estetycznego* [6, s. 282].

<sup>5</sup> Jako przykład podaje się fryz wieńczący na zamku w Prószkowie (ok. 1563), gdzie pomiędzy sploty akantowe wprowadzono postaci putto i jednorożców [11, s. 164].

<sup>2</sup> A similar decoration, although much poorer formally, dating back to the 1580s appeared in the Castle in Dębno in Lesser Poland [6, pp. 125–126].

<sup>3</sup> Grotesque is a form composed of plant twigs with figural and animal motifs woven into it as well as fruits, flowers and fantastic figures created as a result of mixing plant, animal and figural elements, mostly of mythological origins – chimeras, sphinxes, sirens, Pegasus, griffins, etc. This motif has Roman origins. It was discovered in 1488 in Nero's *Domus Aurea* (underground, i.e. in “caves”, thus the name) and it was introduced into the art of the Italian Renaissance at the turn of the 16th century; in the second half of the 16th century it spread all over Europe.

<sup>4</sup> *Perhaps some performance difficulties played a role in this situation exceeding the possibilities of our sgraffito artists. Grotesque originating in a straight line from pagan antiquity which used figures of various bizarre creatures could not [...] find recognition among investors because savouring the beauty of such decorations required a degree of esthetical sophistication* [6, p. 282].

geometrycznymi pojawia się w domu przy ul. Prażskiej 19 w Taborze. Na podstawie tych przesłanek wolno chyba wiązać artystę rudnickiego z czeskim pochodzeniem, a przynajmniej ze znajomością warsztatów czeskich. Istotne wydaje się w tym kontekście stwierdzenie odnośnie do sgraffitów figuralnych na terenach polskich: [...] *średni poziom wykonania jest niższy niż sgraffit figuralnych czesko-morawskich. Wyjątek stanowi fragmentarycznie tylko zachowana dekoracja na ścianach zdewastowanego pałacu w Rudnicy. Z dużą swobodą narysowane postaci lancknechtów nie ustępują poziomem wykonania najlepszym sgraffitom czeskim* [6, s. 293]. Choć cytowany badacz skądinąd popełnia błąd, kwalifikując dekoracje rudnickie do grupy sgraffitów polskich, to jednak uchwycenie związku sgraffitów rudnickich z czeskimi zdaje się potwierdzać powyższą hipotezę. Wzorce renesansowe w Czechach w odniesieniu do dekoracji sgraffitowych pochodzą z północnych Włoch. Wpłynęły na to migracje budowniczych i artystów messyńskich, gryzońskich oraz lombardzkich do krajów monarchii habsburskiej [11], [19, s. 9]. Dlatego łączenie architektury dworu rudnickiego z warsztatem „o proveniencji czy inspiracji włoskiej” – dowodzone mięsistymi profilami detalu kamieniarskiego oraz wysoko zawieszonymi sklepieniami z lunetami [5, s. 3] – jest z pewnością uzasadnione.

Trudno ostatecznie orzec z całą pewnością, czy w Rudnicy działali artyści włoscy, czy raczej zaznajomieni z nową techniką artyści czescy. Biorąc jednak pod uwagę, że w omawianym okresie wykonawcami sgraffitów na wielu obiektach czeskich byli Włosi, a także fakt, że pierwsze sgraffita śląskie wiąże się z działalnością tessyńczyków z kręgu rodziny Parrów [11, s. 124], należałoby się skłaniać ku pierwszej możliwości. Świadczy też o tym sposób dekorowania obramień okiennych i drzwiowych, znany m.in. z zamku brzeskiego i dworów śląskich związanych z kręgiem Parrów.

Powyżej pasa z przedstawieniami groteskowymi znajduje się węższy pas z motywami zwierzęcymi; niestety, stan zachowania tej strefy nie pozwala na dokładniejsze określenie jej motywów ikonograficznych, można jedynie stwierdzić, że występowały tam wizerunki jeleni, zapewne były to sceny myśliwskie, popularne w sgraffitach śląskich (zwraca się uwagę na analogię tych przedstawień do dekoracji elewacji południowej pałacu w Wilkanowie [11, s. 165]). Trzecim, najniższym położonym elementem kompozycji pasowej jest wąski fryz astragalowy. Wszystkie elementy tworzą uporządkowaną całość, której poszczególne części zostały wyodrębnione za pomocą podziałów geometrycznych w układzie warstwicowym. Jest to dość typowy sposób rozwiązywania kompozycji sgraffitowej występujący i wcześniej, np. w późnośredniowiecznych Niemczech (katedra w Magdeburgu, poł. XIII w.), i później (sgraffita polskie). Na Śląsku układ taki jest znany m.in. z kamienic legnickich. Nie znaleziono natomiast analogii do układu kompozycyjnego polegającego na zastosowaniu powtarzalnego motywu w układzie pasowym, złożonym z umieszczonych obok siebie prostokątów z wypełnieniem figuralnym.

Po wzniesieniu skrzydła północnego powstała bryła dwuskrzydłowa, którą zintegrowano, pokrywając dekora-

*mainly the arabesque ones*<sup>5</sup> [11, p. 164]. Rudnica grotesques undoubtedly have a full form, therefore this motif must be recognised as the only known example in Silesia.

Grotesques in sgraffiti representations are known from Bohemia, for instance, the motif of fantastic figures on both sides of a vessel appears, *inter alia*, on the northern facade of the castle courtyard in Brandýs nad Labem from the end of the 16<sup>th</sup> century, while grotesque representations from 1540<sup>s</sup> are known from Prachatice. There are also other Rudnica motifs which bear similarity to the Bohemian ones, for example, the motif of a tympanum filled with radial decoration with a frame ornamented with geometrical figures appears in the house at 19 Pražska Street in Tabor. On the basis of these premises it is possible to connect the artist from Rudnica with the Bohemian origins or at least with the knowledge of the Bohemian workshops. In this context, the following statement as regards figural sgraffiti in the Polish areas constitutes a valuable insight: [...] *an average level of the realisation is lower than the Bohemian and Moravian figural sgraffiti. An exception is a fragmentarily preserved decoration on the walls of the devastated palace in Rudnica. Figures of lansquenets, which were drawn with great freedom, equal the best Bohemian sgraffiti in their level of performance* [6, p. 293]. Although this researcher makes a mistake by classifying them as belonging to the group of Polish sgraffiti, it seems that emphasising the connection of Rudnica sgraffiti with the Bohemian ones confirms the aforementioned hypothesis. The Bohemian Renaissance models referred to sgraffito ornamentations originate from northern Italy. This was due to migration of artists and builders from Messina, Grisons and Lombardy to the countries of the Habsburg monarchy [11], [19, p. 9]. Hence, connecting the Rudnica manor architecture with a technique of “Italian provenance or inspiration” evidenced by fleshy profiles of masonry detail and highly suspended vaults with lunettes [5, p. 3] is by all means justified.

It is difficult to finally decide with certainty whether Italian artists worked in Rudnica or Bohemian ones who were familiar with the new technique. However, knowing that during the discussed period sgraffiti were made by Italians on numerous Bohemian buildings as well as the fact that the first Silesian sgraffiti were connected with the activity of Ticino artists from the Parr family [11, p. 124], the first of the aforementioned options is more probable. This is also confirmed by the way of ornamenting window and door framings which can be seen, for example, in Brzeg castle and Silesian manors connected with the circle of the Parr family.

Above the belt containing grotesque representations there is another narrower belt with animal motifs; unfortunately, this area is not preserved well enough to enable exact determination of iconographic motifs presented there; we can only say that there were pictures of stags and hunting scenes which were so popular in Silesian

<sup>5</sup> A good example here is a surmounting frieze in the castle in Prószków (circa 1563) where figures of putti and unicorns were introduced in between acanthus [11, p. 164].

cją sgraffitową także powierzchnię południową skrzydła północnego. Realizacja skrzydła północnego i dekoracja jego południowej elewacji była prowadzona jako kolejny, odrębny etap budowy, ale chronologicznie niezbyt odległy, o czym dodatkowo świadczy analogiczna w formie dekoracja sgraffitowa, niewątpliwie wykonana przez ten sam warsztat. Poza jednak analogiami (układ warstwicy, poszczególne elementy kompozycji wyodrębnione za pomocą podziałów geometrycznych, pilastry wypełnione kandelabrową dekoracją roślinną, z wolutowymi kapitelami i bazami) pojawiają się tu także przedstawienia nowe. Są to motywy architektoniczne – bonie, należące do najpopularniejszych i jednocześnie najbardziej zróżnicowanych motywów śląskiej dekoracji sgraffitowej, a przede wszystkim motywy figuralne – postaci żołnierzy, lwów oraz inne przedstawienia, niemożliwe już niestety do identyfikacji ze względu na znaczną destrukcję tynków. Uważa się, że jest to [...] *najznakomitsza kompozycja fryzowa, jaką spotykamy na Śląsku, należąca do grupy kompozycji z lancnechtami, na którą składają się jeszcze dwa przykłady z dworu w Gościszowie oraz zamku w Żarach* [11, s. 165].

Poszczególne części dekoracji ujęto w wyraźnie wydzielone, prostokątne pola. Oś kompozycji stanowią skrzydlate lwy z otwartymi księgami – symbole św. Marka, umieszczone w dwóch arkadowych ramach. Po obu stronach tej osi znajdują się rozdzielone pilastrami cztery ponadnaturalnej wielkości postacie lancnechtów<sup>6</sup>. Odziani są w charakterystyczne dla tej formacji dekoracyjne stroje: buty z szerokim nosem, tzw. *Kuhlmaul*, wamsy, płudry i hełmy z pióropuszcami, w rękę trzymają opuszczone sztandary. Podobnie jak w przypadku przedstawień groteskowych, postacie te zostały wykonane od szablonu, przy czym dążono do pewnego zróżnicowania kompozycji poprzez obustronne użycie matrycy – w ten sposób uzyskano dwie pary zwrócone ku osi. W górnej części kompozycji, wydzielonej analogicznym do elewacji wschodniej pasem astragalowym, występują znowu lwy, a jeszcze wyżej znalazł się pas z delfinami o ogonach zawiniętych wokół dekoracyjnych rozet. Takie delfiny są popularne w przedstawieniach renesansowych, zarówno rzeźbiarskich, jak i sgraffitowych [11, s. 165, 166].

Elewacja północna otrzymała jedynie skromną dekorację sgraffitową w postaci boniowania. Jest to także interesująca dekoracja, powstała z wykorzystaniem motywu boni rustykowych. Takie bonie występują zaledwie na kilku obiektach śląskich (poza Rudnicą zamek w Prószkowie, zamek i kościół w Oleśnicy oraz kościół w Gałowie) [11, s. 141]. Tym niemniej skromny charakter tej dekoracji pozwala wnioskować, że to elewacja południowa pełniła funkcję fasady. Tu również umieszczono najprawdopodobniej wejście główne, o czym świadczyłby motyw lancnechtów. W sgraffitach szwajcarskich, austriackich i niemieckich postacie takie pojawiają się zwykle jako strażnicy wejścia do budynku, flankując portale albo też występując

sgraffiti (there is some similarity of these representations to decorations of the southern facade of the palace in Wilkanów [11, p. 165]). The third element of the belt arrangement is a narrow astragal frieze situated in the lowest part. All these elements form ordered entirety whose particular parts are separated by means of geometrical divisions in the layer arrangement. This is quite a typical method of solving the sgraffiti arrangement which also occurred earlier, for instance, in the late Middle Ages in Germany (the cathedral in Magdeburg, mid-13<sup>th</sup> century) and later (Polish sgraffiti). In Silesia this arrangement is known, *inter alia*, from Legnica tenement houses. No analogy was found, however, to the arrangement consisting in the application of a belt arrangement repeatable motif which consisted of rectangles with figural contents placed one next to the other.

After the northern wing was erected, the existing two-wing structure was integrated by means of covering the southern surface of the northern wing by sgraffito ornamentation too. The process of building the northern wing and ornamenting its southern facade was carried out as another separate phase of construction although it was conducted only a bit later, which is proved by a very similar sgraffito decoration undoubtedly performed by the artists of the same school. However, apart from similarities (such as a layer arrangement, particular elements of the arrangement separated by means of geometrical divisions, pilasters with candelabra plant ornamentation with volute capitals and bases), we can also distinguish new representations here. These are architectural motifs – bossages that belonged to the most popular and at the same time the most differentiated motifs of Silesian sgraffito and first of all figural motifs – figures of soldiers, lions and other representations which unfortunately are impossible to be identified due to substantial destruction of plasters. It is believed that this is [...] *the most remarkable frieze arrangement which can be encountered in Silesia and which belongs to the composition group with lansquenets; two more examples of this type can be enumerated, i.e. a manor in Gościszów and a castle in Żary* [11, p. 165].

The particular parts of the ornamentation were arranged as visibly separated rectangular fields. The axis of the composition is constituted by winged lions with open books – Mark the Evangelist's symbols placed in two arcade frames. On both sides of this axis there are four supernatural figures of lansquenets with pilasters in between<sup>6</sup>. They are clad in characteristic ornamental outfits, namely wide tipped shoes called *Kuhlmaul*, doublets, hose and helmets with feathers and holding lowered banners in their hands. Similarly to the grotesque representations, these figures were made with the use of templates, however, their arrangement was diversified by the usage of the matrix on both sides, which gave the effect in the

<sup>6</sup> Lancnechci (landsknechci) byli żołnierzami zaciężnych formacji piechoty z końca XV i z XVI w., walczyli przede wszystkim bronią białą. Wywodzili się z krajów niemieckojęzycznych, jednak służyli w armiach całej Europy.

<sup>6</sup> Lansquenets (landsknechs) were mercenary soldiers of infantry formations from the end of the 15<sup>th</sup> and the 16<sup>th</sup> century who fought mainly with side-arms. They originated from German speaking countries but they served in military forces all over Europe.

w ich pobliżu, także w obrębie wyższych kondygnacji [11, s. 192]. Motyw lancknechtów z chorągwiemi w górnej partii elewacji znajduje się też w budynku bramnym zamku w czeskim Litomyšlu (w partii przyziemia, po obu stronach bramy znajdują się lwy oraz żołnierze z halabardami).

Jest wysoce prawdopodobne, że przedstawienia rudnickie powstały w oparciu o wzory graficzne. Współcześni badacze sgraffitów (osobliwie czescy) utrzymują, że większość renesansowych przedstawień sgraffitowych, w tym wszystkie figuralne, miały pierwowzory graficzne [20, s. 68], [por. 21, s. 24]. Niestety, nie udało się takich wzorów ustalić na tyle dokładnie, aby można było dokonać analizy ikonologicznej, można więc jedynie sformułować hipotezy. Ustalono już, że wzorów dla śląskich sgraffitów figuralnych dostarczała twórczość XVI-wiecznej grupy artystów określanych mianem tzw. małych mistrzów norymberskich. Ślady ich twórczości zostały stwierdzone na kamienicach legnickich: w dekoracji kamienicy „Pod Przepiórczym Koszem” znalazły się motywy z wzornika Virgila Solisa (1566), zaś tzw. Dom Scholza ozdobiono tematami z wzornika Heinricha Aldegrevera (1549) [11, s. 167]. Wydaje się, że wzorców dla artysty rudnickiego należy szukać w tym samym kręgu. O wzorach niemieckich świadczą m.in. postaci lancknechtów, wielokrotnie pojawiające się w twórczości małych mistrzów norymberskich. Lancknechci byli też popularnym motywem dekoracji sgraffitowej w Szwajcarii, co zdaje się potwierdzać wykonawstwo przez warsztat północnowłoski. Ponadto m.in. w twórczości Hansa Sebald Behama (1500–1550), czołowego przedstawiciela małych mistrzów norymberskich, pojawiają się symetryczne groteski z głównym motywem faunów wśród gęstego listowia, wazy czy też ornamenty roślinne w układach kandelabrowych [22, s. 41, 42], zbliżone do dekoracji pilastrów rudnickich. Dość wyraźne analogie do rudnickich grotesek dostrzega się też w pracach augsburczyka Hansa Burgkmaira Starszego (1473–1531), zwłaszcza w bordiurach grafiki „Siedem cnót”, w które wpleciono symetryczne postacie sfinksów po obu stronach naczynia. W innej ilustracji Burgkmaira „Koło fortuny” pojawiają się pilastry dekorowane ornamentem kandelabrowym, zbliżone w rysunku do rudnickich [23, s. 27 i n.] (prace Burgkmaira są jednak późniejsze od sgraffitów w Rudnicy).

Trzeba podkreślić, że artysta rudnicki wykorzystał wzorniki w sposób umiejętny i twórczy, zdradzając niewątpliwie talent i dużą wrażliwość artystyczną. Świadczy o tym fakt, że potraktował dekorację sgraffitową jako sposób podkreślenia podziałów architektonicznych, co nie było zjawiskiem powszechnym – zdarzało się często, że artysta lekceważył architekturę i mechanicznie wykonywał motywy wzornikowe, pokrywając elewacje dekoracją bez uwzględnienia podziałów okiennych i drzwiowych [7, s. 23]. W Rudnicy artysta nie tylko uwzględnił architekturę i jej podziały, ale uznał ich charakter nadrzędny, sprowadzając dekorację do funkcji podkreślającej elementy architektoniczne.

Następny właściciel, Fabian von Reichenbach, dokonał kolejnej rozbudowy obiektu o trzecie skrzydło. Prace te datuje się na lata 80.–90. XVI w. [2, s. 325], względnie lata 90. XVI w. [1]. Wydaje się, że można to uściślić: jeśli według

form of two pairs facing the axis. In the upper part of the whole composition separated by an astragal frieze as in the case of the eastern facade, there are lions and a little above there is a belt with dolphins whose tails are curled around decorative rosettes. Such dolphins are popular in Renaissance representations, both in sculptures and in sgraffiti [11, pp. 165, 166].

The northern facade was given only a modest sgraffito ornamentation in the form of rustication. This is also an interesting type of decoration which uses the motif of rusticated bossages. Such bossages occur in just a few Silesian structures (apart from Rudnica, they are Prószków castle, the castle and church in Oleśnica and the church in Gałów) [11, p. 141]. Nonetheless, due to the modest character of this ornamentation, we can conclude that the southern elevation performed the function of the principal facade. It was there that the main entrance was situated, which is further proved by the motif of lansquenets. In Swiss, Austrian and German sgraffiti such figures usually occur as sentinels of the entrance to the building, flanking portals or being located nearby, also in the area of higher floors [11, p. 192]. The motif of lansquenets with flags in the upper part of the facade can also be detected in a gate building of Czech Litomyšl (in the ground floor part on both sides of the gate there are lions and soldiers with halberds).

It is highly probable that Rudnica representations were created on the basis of graphic patterns. Contemporary researchers of sgraffiti (peculiarly the Czech ones) claim that most of the Renaissance sgraffiti representations, including all figural ones, had graphic archetypes [20, p. 68], [cf. 21, p. 24]. Unfortunately, it was not possible to determine these archetypes exactly, enough to be able to carry out an iconographic analysis, hence we can only formulate hypotheses. It has been established so far that Silesian figural sgraffiti were inspired by creative activities of the 16<sup>th</sup> century group of artists called the Little Masters from Nuremberg. Traces of their work were found on Legnica tenement houses, i.e. in decoration of the house “Pod Przepiórczym Koszem” (At the Partridge Basket) there were motifs from Virgil Solis’ template book (1566), whereas the so called Scholz House was ornamented with motifs of Heinrich Aldegrever templates (1549) [11, p. 167]. It seems that the patterns for the artist from Rudnica must be sought in the same circle. The figures of lansquenets that frequently appear in the creative activity of the Little Masters constitute, among other things, German patterns. The lansquenets were also a popular motif of sgraffito decoration in Switzerland, which seems to be confirmed by the performance in the north-Italian technique. Additionally, in the creative activity of Hans Sebald Beham (1500–1550), the leading representative of the Little Masters from Nuremberg, there are symmetric grotesques with the major motive of fauns among dense foliage, vases or plant ornaments in candelabra arrangements [22, pp. 41, 42], similar to Rudnica pilaster decorations. Quite visible analogies to Rudnica grotesques can also be encountered in the works of Hans Burgkmair the elder from Augsburg (1473–1531), particularly in bordures of the “Seven virtues” graphic in which

Zimmermanna Reichenbach był właścicielem dóbr w latach 1577–1589, to prace musiano realizować w tym czasie. Reichenbach (1547–1605), pan na pobliskich Stoszowicach i fundator tamtejszego zamku (1600), w latach 1570–1572 był wysłannikiem cesarza w Niderlandach i Włoszech, zaś od 1581 r. pełnił funkcję gubernatora (*landeshauptmann*) ząbkowickiego [11, s. 141], [24, s. 401]<sup>7</sup>. Jego działalność budowlana jest bogata: m.in. wznosił renesansowy dwór Sarny oraz rozbudował zamek ząbkowicki o młyn i mury obronne [25, s. 210]. Reichenbachowie utracili swoje majątki w czasie wojny trzydziestoletniej, kiedy opowiedzieli się po stronie protestantów.

Zapewne to właśnie względy prestiżowe skłoniły inwestora do rozbudowy zbyt mało według niego reprezentacyjnego obiektu. Po dobudowie trzeciego skrzydła powstała pałacowa bryła na rzucie podkowy z półotwartym dziedzińcem. Skrzydło to posiada cechy wspólne z północnym: pomieszczenia przekryto stropami, jednak dekoracji sgraffitowej już nie kontynuowano [2, s. 325].

### **Faza II – okres baroku**

Ponad sto lat później nastąpiło kolejne przekształcenie obiektu<sup>8</sup>. Jako datę przebudowy wskazuje się 1715 r. [1] bądź też 1718 [4] – o ukończeniu prac w 1715 r. miałyby świadczyć data w postaci chronostychu<sup>9</sup>, umieszczona na portalu północnego skrzydła [5]. W trakcie wizji lokalnej w 2010 r. daty takiej jednak nie odnaleziono, musiała zatem ulec zniszczeniu na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat. Tak czy inaczej, inwestorem musiał być Christian Moriz von Haugwitz. W tym czasie pałac uzyskał zwartą formę czworoboku poprzez dobudowę czwartego, południowego skrzydła. W ten sposób zamknięto niewielki dziedzińiec, na którym założono dwukondygnacyjny krużganek z prostymi, okrągłolukowymi arkadami filarowymi [5, s. 4] (por. il. 5). Obecnie zachowane są relikty krużganek przy skrzydle zachodnim, północnym i wschodnim. Trudno ustalić, czy pierwotnie składał się on z trzech części [5, s. 6], czy też obiegał cały dziedzińiec, a część południowa została zlikwidowana w ramach późniejszych, XIX-wiecznych przemian.

W ramach przebudowy pałac zyskał bogatą szatę według wytycznych nowej stylistyki barokowej. Funkcja fasady została przeniesiona na elewację północną, w której środkowej części umieszczono reprezentacyjny portal. Elewacje rozczłonkowano za pomocą nowego podziału: wprowadzono nowe otwory okienne w wyższych kondy-

there are symmetric figures of sphinxes on both sides of the vessel. In another illustration by Burgkmair called “Wheel of fortune” there appear pilasters decorated with a candelabra ornament which are similar in drawing to the Rudnica ones [23, p. 27 and next] (however, the works of Burgkmair are made later than the sgraffiti in Rudnica).

It must be emphasised that the artist from Rudnica used templates in a skilful and creative manner revealing in this way his unquestionable talent and great artistic sensitivity. This is exemplified by the fact that he treated sgraffito decoration as a method of stressing architectural divisions, which was not a common phenomenon – it often happened that an artist disregarded architecture and mechanically used template motifs covering facades with decorations without taking into account window and door divisions [7, p. 23]. In Rudnica the artist not only took into consideration architecture and its divisions, but he also recognised their superior nature making the decoration emphasise architectural elements.

The next owner Fabian von Reichenbach redeveloped the palace by building another third wing. These works were done in the 1580<sup>s</sup> [2, p. 325] or 1590<sup>s</sup> [1]. There is a possibility to ascertain these dates more exactly, i.e. if according to Zimmermann, Reichenbach was the owner in the years 1577–1589, these works must have been done at that time. Reichenbach (1547–1605), the lord of nearby Stoszowice and the founder of the castle (1600), in the years 1570–1572 was an envoy of the emperor in the Netherlands and Italy, whereas from 1581 he held the function of Ząbkowice governor (*landeshauptmann*) [11, p. 141], [24, p. 401]<sup>7</sup>. His building achievements are numerous, for example, he built the Renaissance manor Sarny and extended Ząbkowice castle by a mill and defensive walls [25, p. 210]. The Reichenbach family lost their properties during the Thirty Years’ War when they took the side of the Protestants.

It must have been at that time that the investor decided to redevelop the palace which in his opinion was not representative enough as regards its prestige. After the third wing was added, it formed a palace structure on the horse-shoe projection with a semi-open courtyard. This wing has common features with the northern one, namely rooms were covered with ceilings, however, sgraffito decoration was not continued [2, p. 325].

### **Phase II – the Baroque period**

Another transformation of the palace took place over one hundred years later<sup>8</sup>. The year 1715 [1] is indicated as the year of redevelopment; other sources suggest the year

<sup>7</sup> W omawianym okresie Śląsk podzielony na 16 księstw (w tym księstwo ziębickie ze stolicą w Ząbkowicach) wchodził w skład monarchii habsburskiej, współtworząc Królestwo Czeskie.

<sup>8</sup> W nowej literaturze pojawia się wzmianka o uprzedniej przebudowie pałacu w 1686 r., nie podaje się jednak żadnych szczegółów ani źródeł tej informacji [3, s. 294], [11, s. 397]. Prawdopodobnie jest to mechaniczne powtórzenie za wcześniejszymi, błędnymi w świetle późniejszych badań hipotezami [4].

<sup>9</sup> Chronostych (chronogram) był jednym ze sposobów zapisywania dat rocznych, stosowanym w okresie baroku. Używano w tym celu cyfrów z Biblii lub utworów poetyckich; aby odczytać datę, należało zsumować wartości liczbowe liter, będących jednocześnie cyframi rzymskimi.

<sup>7</sup> In the discussed period Silesia was divided into 16 principalities (including Ziębice principality with the capital in Ząbkowice) and was a part of the Habsburg monarchy forming the Kingdom of Bohemia.

<sup>8</sup> In new literature there is a mention of the previous redevelopment of the palace in 1686, however, neither details nor any sources of this information are given [3, p. 294], [11, p. 397]. Probably this information is mechanically repeated similarly to the previous hypotheses which turned out erroneous in the light of subsequent research [4].

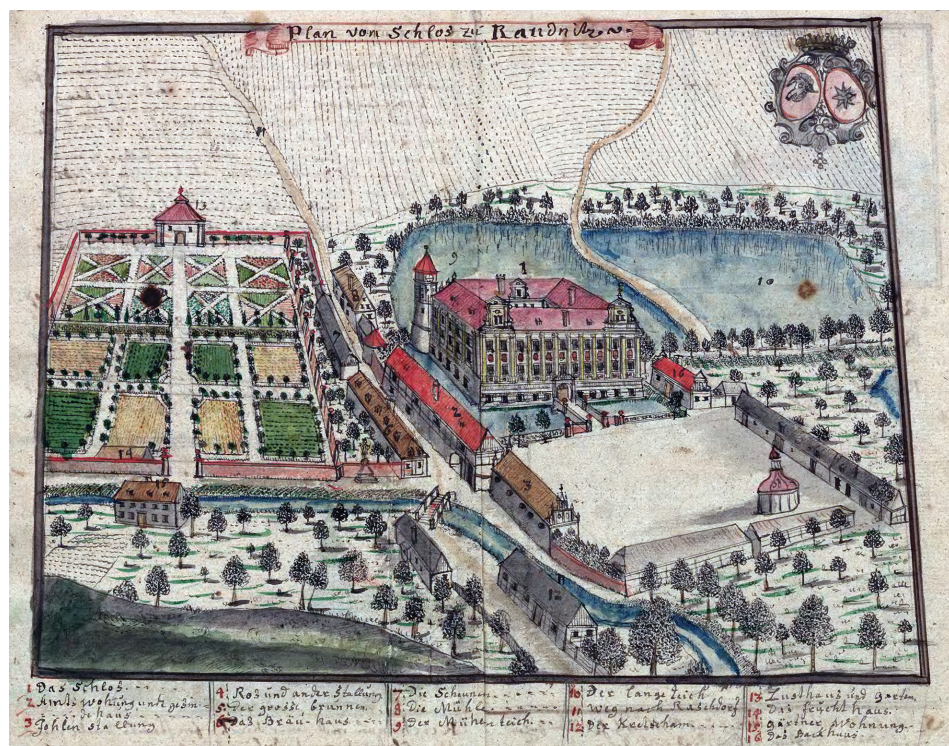
gnacjach, zmieniając układ z fazy renesansowej. Świadczy o tym brak renesansowych, profilowanych ościeży tych otworów, a zwłaszcza odmienny rytm okien w stosunku do zachowanych relikwów sgraffitów. Poprzez wprowadzenie nowych okien część sgraffitów uległa zniszczeniu, pozostałe zaś zasłonięto, pokrywając elewacje tynkiem. Fakt zniszczenia tak atrakcyjnej dekoracji na rzecz gładkiego tynku wydawać się może zastanawiający, jednak w trzeciej ćwierci XVII w. sgraffita straciły popularność [6, s. 14]. Stały się modne dopiero na fali XIX-wiecznego historyzmu, a później znajdziemy je w dekoracjach socrealistycznych.

O kształcie architektonicznym pałacu rudnickiego z fazy barokowej można powiedzieć niemało, albowiem właśnie z tego etapu pochodzi pierwszy (i jedyny znany sprzed przekształceń XIX-wiecznych) przekaz ikonograficzny – rysunek z 1765 r., wykonany przez Friedricha Bernharda Wernhera, XVIII-wiecznego rysownika śląskiego [26, s. 120] (il. 5). Pobieźna analiza tego źródła prowadzi do wstępnej konkluzji, iż zawiera ono swobodną interpretację czy wręcz wariację na temat, sprowadzającą wartość dokumentalną do minimum [5, s. 12–14]. Wątpliwości wynikają przede wszystkim stąd, że rysownik wprowadził w elewacji północnej jedenaście osi okiennych o regularnym rozstawie. Taka liczba i kompozycja osi okiennych w tym czasie jest nieprawdopodobna. Obecnie jest ich dziewięć, ponadto nie są rozmieszczone w regularnych odstępach (por. il. 3), co wynikało z warunków narzuconych rozbudową pierwszego dworu: regularny układ okien jako kontynuacja rytmu dwóch pierwszych osi okiennych już w trzeciej osi skutkowałyby naruszeniem zewnętrznej ściany nośnej skrzydła wschodniego. Zamurowanie dwóch osi w późniejszym czasie także nie wchodzi w rachubę ze względu na stosunkowo

1718 [4] – there is a date in the form of a chronogram<sup>9</sup> placed on the northern wing portal that indicates the completion of work in 1715 [5]. However, during the site inspection in 2010, this date was not found, so it must have been destroyed during the last thirty years. Anyway, Christian Moriz von Haugwitz must have been the investor. At that time the palace received a compact structural quadrangle form through the extension of the fourth southern wing. In this way, the small courtyard was closed and a two-storey cloister with simple circle-arc pillar arcades was erected [5, p. 4] (cf. Fig. 5). At present, the relics of the cloister near the western, northern and eastern wings are preserved. It is difficult to establish whether it originally consisted of three parts [5, p. 6] or if it surrounded the whole courtyard, while the southern part was liquidated during the 19<sup>th</sup>-century transformations.

After the reconstruction the palace was given a rich appearance in accordance with guidelines of new Baroque stylistics. The function of the principal facade was moved to the northern facade in the middle of which a representative portal was placed. The facades were segmented by means of a new division, i.e. new window openings on higher floors were introduced which changed the arrangement from the Renaissance phase. It is exemplified by the lack of Renaissance profiled jambs of these openings, in particular by a different rhythm of windows in relation to the preserved sgraffiti relics. Introducing new windows

<sup>9</sup> The chronogram was one of the methods of recording annual dates which was in use in the Baroque period. Quotations from the Bible or poems were used for that purpose and in order to read a given date, numerical values of letters which were at the same time Roman numerals were to be added up.



Il. 5. Friedrich Bernhard Wernher, Pałac w Rudnicy, rysunek z 1765 r. (repr. za [26, s. 120])

Fig. 5. Friedrich Bernhard Wernher, Rudnica palace – sketch with the date of 1765 (in [26, p. 120])

jednolitą strukturę muru tej elewacji. Przy obecnym stopniu odsłonięcia struktury muru takie przekształcenia z pewnością nie uszłyby uwadze; elewacja nie została też przemurowana w większej partii, gdyż przeczy temu obecność renesansowych sgraffitów; ergo mur jest oryginalny.

Dokładniejsza analiza rysunku pozwala jednak stwierdzić, że pochopnie byłoby lekceważyć ten materiał jako źródło historyczne, choć będzie zbyt optymistycznym traktować go jak inwentaryzację rysunkową. Przede wszystkim trzeba wziąć pod uwagę, że Wernher nie był artystą szczególnie wybitnym. Niewątpliwie traktował rysowanie jako pasję, brakowało mu jednak techniczno-teoretycznego przygotowania. Kreska Wernhera jest niepewna i mało wyrobiona, perspektywa wyczuwana tylko intuicyjnie. Porównując inne jego rysunki architektoniczne z zachowanymi obiektami (np. wrocławskimi), można stwierdzić, że rysownik popełniał stałe błędy, pewne natomiast elementy odtwarzał stosunkowo wiernie. Poza tym, że miał małe pojęcie o proporcjach, to dopuszczał się przekłamań w szczegółach: formy detalu są zmienione, pojawiają się różnego rodzaju uproszczenia, a nawet małe niezgodności odnośnie do liczby osi okiennych w przypadkach większej ich ilości. Tego rodzaju mankamenty wynikają jednak przede wszystkim z niedostatków talentu rysownika, nie zdarza się natomiast, aby Wernher wymyślał fikcyjne elementy i detale architektoniczne.

Na podstawie tych przesłanek można dość precyzyjnie ocenić, które elementy zostały odtworzone wiernie, które natomiast są wątpliwe. Z pewnością więc – jak już wspomniano – nieprawdopodobna jest liczba jedenastu regularnie rozstawionych osi okiennych. Rysownik popełnił tu uproszczenie. Nie ma natomiast powodu, aby wątpić w istnienie narożnych, barokowych w formie szczytów z wolutami, traktując je jako wytwór wyobraźni rysownika, podobnie jak pilastrów międzyokiennych czy też portalu. Z portalu tego zachowane są obecnie relikty, podobne do tych z rysunku Wernhera.

Materiał dostarczony przez Wernhera wydaje się wiarygodny także w zakresie układu całego założenia pałacowego, tym bardziej że został opatrzony legendą określającą funkcję poszczególnych obiektów i części założenia. Na ówczesnym etapie rozwoju całość składała się z pałacu otoczonego fosą, domu zarządcy folwarku oraz budynków gospodarczych: piekarni i młyna. Od strony południowej znajdował się obszerny podwórzec z dużą studnią, otoczony stajniami. Po drugiej stronie drogi prowadzącej do Jemnej założono ogród dworski, składający się z części użytkowej i ozdobnej. W skład tego zespołu wchodziło także kilka budynków: *Lusthaus* – pawilon ogrodowy, przekryty charakterystycznym dla tego typu obiektów dachem namiotowym łamanym, ponadto rezerwuuar wody (*Feuchthaus*), dom ogrodnika, a od strony drogi – stodoła dworska i browar.

### **Faza III – okres klasycyzmu**

W 2. połowie XIX w. rezydencja została przebudowana przez ówczesnych właścicieli von Sternbergów [1]. Podjęte w tym czasie prace miały szeroki zakres. Zasypano anachroniczną już od dawna fosę, otoczenie zostało

resulted in destroying some of the sgraffiti, whereas the remaining ones were covered with plaster. The fact that such an attractive decoration was destroyed and plain plaster was put in its place may seem puzzling, however, we know that in the third quarter of the 17<sup>th</sup> century sgraffito lost its popularity [6, p. 14]. It is not until the wave of the 19<sup>th</sup>-century historicism that it becomes popular again and later we can encounter this type of ornamentation in Socialist Realism decorations.

Much can be said about the architectural shape of the Baroque phase of the Rudnica palace, for example from this period we have the first iconographic message (the only one we know about that dates from before the 19<sup>th</sup> century transformations) – a drawing from 1765 made by Friedrich Bernhard Wernher, an 18<sup>th</sup> century Silesian artist [26, p. 120] (Fig. 5). On a rough analysis of this source, we can initially conclude that it only contains a free interpretation or even variation on the theme and thus its documentary value boils down to a minimum [5, pp. 12–14]. Doubt arouse mainly from the fact that in the northern facade the artist introduced eleven window axes placed at regular intervals. This number and arrangement of window axes at that time is highly improbable. Nowadays there are nine axes, moreover, they are not regularly spaced (cf. Fig. 3) which resulted from the conditions of the extension of the first manor, namely a regular window arrangement as a continuation of the rhythm of the first two window axes which at the third axis would result in the breach of the external supporting wall of the eastern wing. We also have to exclude the possibility that the two axes were bricked later on due to a relatively homogenous wall structure of this facade. With the actual level of revealing the wall structure, such transformations would certainly have been noticed; the facade was not re-erected in a large part, this conclusion can be drawn from the presence of Renaissance sgraffito; hence the wall is original.

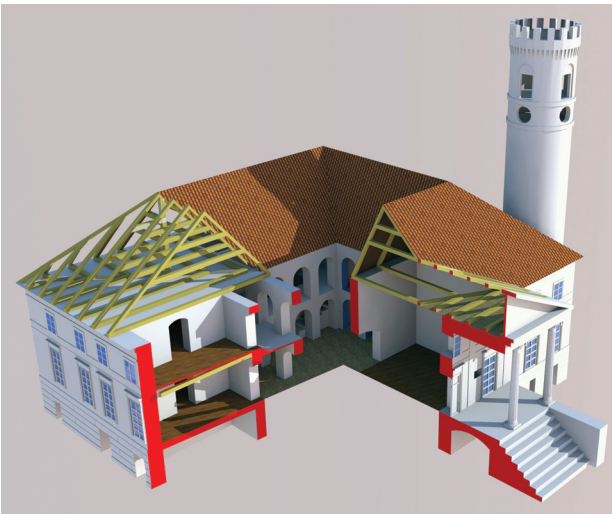
However, when we analyse the drawing more thoroughly, we must conclude that it would be a mistake to ignore it as a historical source, however, it would be too optimistic to treat it as a drawing inventory. First of all, we ought to bear in mind that Wernher was not a particularly remarkable artist. Although drawing was indeed his passion, he lacked technical and theoretical preparation. Wernher's line is unsure and unsophisticated and his perspective is sensed only intuitively. Comparing his architectural drawings with the preserved buildings (for example in Wrocław) we have to notice that the draftsman repeated certain errors permanently, but on the other hand, he reproduced some elements with relative fidelity. His knowledge of proportions was small and he also misrepresented details, i.e. detail forms are changed, simplifications of various types occur or even discrepancies as to the number of window axes if there appear more of them. Nevertheless, this kind of drawbacks mainly result from his lack of talent; it is never the case that Wernher made up fictional elements and architectural details.

On the basis of these premises, it can be quite precisely estimated which elements were reproduced accurately and which are doubtful. As it was mentioned, it is certain that the number of eleven regularly spaced win-



II. 6. Pałac w Rudnicy – rekonstrukcja stanu z II poł. XIX w.  
(oprac. M. Pszczółkowski)

Fig. 6. Rudnica palace – reconstruction from the 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> century (compiled by M. Pszczółkowski)



II. 7. Pałac w Rudnicy – rekonstrukcja stanu z II poł. XIX w.  
– przekrój z aksonometrią (oprac. M. Pszczółkowski)

Fig. 7. Rudnica Palace – reconstruction from the 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> century – cross section with axonometric projection  
(compiled by M. Pszczółkowski)

natomiast ukształtowane na park w stylu angielskim. Wszystkie elewacje pałacu ujednolicono w aktualnej stylistyce klasycystycznej: zostały otynkowane oraz otrzymały boniowanie w partii przyziemia (w ten sposób powstał typowy dla klasycyzmu wysoki cokół) i delikatniejszy, naśladujący boniowanie rysunek w tynku w obrębie wyższych kondygnacji. Reprezentacyjny charakter pierwszego piętra (*piano nobile*) został podkreślony oprawą architektoniczną otworów okiennych, które ujęto opaskami i zwieńczono prostymi naczółkami. Funkcja fasady została przeniesiona po raz kolejny, tym razem na elewację południową. Stał tu monumentalny, antykizujący portyk kolumnowy, złożony z czterech kolumn w porządku jońskim i odpowiadających im pilastrów przyściennych, zwieńczony belkowaniem i trójkątnym tympanonem. Z tego portyku zachowane są obecnie szczątki schodów oraz jońskie pilastry na przedłużeniu kolumn.

down axes is improbable. The draftsman made some simplification as regards this aspect. On the other hand, we have no reason to doubt the existence of corner Baroque tops with volutes and treat them as an artist's figment of imagination, similarly to pilasters between windows or the portal. There are preserved remnants of this portal which are similar to those in the Wernher's drawing.

The material provided by Wernher seems to be reliable also with regard to the arrangement of the whole palace layout since it even had a key defining functions of particular buildings and parts of the layout. At that phase of development, the complex consisted of a palace surrounded by a moat, a farm administrator's house and farm buildings such as a bakery and a mill. In the south there was a large yard with a big well surrounded by stables. On the other side of the road leading to Jemna there was a manor garden which consisted of two parts, namely usable and decorative ones. The complex included more buildings, for example, *Lusthaus* – a garden pavilion covered with an angled pavilion roof characteristic for this type of objects and moreover, a water reservoir (*Feuchthaus*), a gardener's house and from the side of the road – a manor barn and a brewery.

### *Phase III – the Classicist period*

In the second half of the 19<sup>th</sup> century the residence was redeveloped by its owners, the von Sternberg family [1]. Some comprehensive works were taken up at that time. The outdated moat was liquidated and the surrounding area was turned into an English style park. All the palace facades were standardised in the current Classicist stylistics, i.e. they were plastered and rusticated in the ground floor part (in this way a high plinth typical of Classicism was made) while the area of the higher floors was given more delicate drawing in plaster that imitated rustication. The representative character of the first floor (*piano nobile*) was emphasised by architectural framing of window openings which were surrounded by belts and surmounted by simple pediments. The function of the principal facade was again transferred, this time to the southern facade. A monumental antique-stylised portico was built there consisting of four Ionic columns and the corresponding sidewall pilasters surmounted with entablature and a triangle tympanum. The only preserved parts of this portico are now remnants of stairs and Ionian pilasters on the extension of the columns.

Also at that time a corner tower was heightened, however, it is difficult to say whether it was a part of the same investment; there are some doubts as regards this fact because the tower was heightened in the neo-Gothic style and surmounted by small machicoulis forms and battlements as well as little key crenels. In this way, the medieval symbolism of the tower was stressed. On the basis of the remnants of these elements and the relics of the interior, we can reconstruct theoretically the last phase of the palace construction process (Fig. 6, 7). The palace survived in these forms until the end of the Second World War. It was destroyed in 1945 [3, p. 294]. It now constitutes a ruin with an advanced level of degradation.



W tym czasie została też podwyższona narożna wieża, choć trudno powiedzieć, czy w ramach tej samej inwestycji. Różnice formalne nasuwają co do tego wątpliwości, wieża została bowiem podwyższona w formach neogotyckich, otrzymując zwieńczenie złożone z drobnych form machikułowych i krenelażu oraz niewielkie, kluczowe strzelnice. W ten sposób wyeksponowano średniowieczną symbolikę wieży. Na podstawie reliktów tych elementów oraz pozostałości wnętrza z wysokim prawdopodobieństwem można dokonać teoretycznej rekonstrukcji tej ostatniej fazy budowy pałacu (il. 6, 7). W takich formach pałac dotrwał do końca II wojny światowej. W 1945 uległ zniszczeniu [3, s. 294]. Obecnie stanowi ruinę o znacznym stopniu degradacji.

### **Podsumowanie**

Historia budowlana pałacu w Rudnicy to interesujący przyczynek do dziejów form dolnośląskiej architektury rezydencjonalnej w okresie renesansu, baroku i klasycyzmu, zarówno w odniesieniu do dyspozycji przestrzennych, jak i dekoracji architektonicznej. Na szczególnie wnikliwą uwagę zasługują sgraffita, jedne z najwcześniejszych na Śląsku dekoracji figuralnych z jedynym znanym motywem groteski. Z pewnością warto potraktować je jako punkt wyjścia dalszych badań śląskich sgraffitów. Ponieważ zasłanianie dekoracji sgraffitowych nowymi tynkami było w baroku zjawiskiem powszechnym, wiele z nich – coraz częściej ostatnio ujawnianych, zwłaszcza na Dolnym Śląsku [11, s. 125] – nie doczekało się jeszcze analiz, wiele zaś wciąż czeka na odkrycie. Takie ukryte dekoracje są nader cenne, gdyż są całkowicie oryginalne – w przeciwieństwie do tych odsłoniętych nie „uległy konserwacji” w XIX czy w 1. połowie XX w., a trzeba pamiętać, że konserwacje takie zwykle polegały na skuciu i ponownym odtworzeniu, rzadko zupełnie wiernym, a w skrajnych przypadkach znacznie odbiegającym od oryginału [6, s. 13]. Dalszych badań wymaga również kwestia wzorów graficznych, jakie najprawdopodobniej zostały wykorzystane do przedstawień sgraffitowych.

Obecny stan zachowania nie napawa optymizmem. Z powodu nikłych szans na przetrwanie zabytku należy zdecydowanie postulować transfer najcenniejszych fragmentów sgraffitów (groteski, lancknechci) oraz ich ekspozycję w warunkach muzealnych. Z technicznego punktu widzenia dokonanie takiego transferu jest możliwe [27]. Optymalnie byłoby podjąć wysiłki w kierunku zachowania całości dawnego pałacu, przynajmniej poprzez działania konserwatorskie zmierzające do stworzenia zabezpieczonej od dalszej degradacji, trwałej ruiny. Należałoby otoczyć szczególną troską zachowane relikty renesansowe (sklepienia wschodniego skrzydła i dekoracje sgraffitowe), a całość opatrzyć tablicą informacyjną.

### **Summary**

The building history of Rudnica palace constitutes an interesting contribution to the history of forms of Lower Silesian residential architecture in Renaissance, Baroque and Classicism periods both in reference to spatial outlines and architectural decoration. The aspect that is particularly interesting is sgraffito – one of the earliest Silesian figural ornamentation with an exclusive motif of grotesque. These sgraffiti are certainly worth undertaking further research in the scope of Silesian sgraffiti. As it was a common practice during the times of the Baroque style to cover sgraffito ornamentations by new plasters, they are recently revealed in great numbers, especially in Lower Silesia [11, p. 125] and they are yet to be researched by specialists or even to be discovered. Such hidden ornamentations are particularly valuable because they are 100% original – contrary to those revealed ones, they were not ‘subject to restoration’ in the 19<sup>th</sup> century or during the first half of the 20<sup>th</sup> century and we must bear in mind that these restorations usually involved hammering off and reproducing an ornamentation, although rarely with much exactness and in extreme cases their original appearance was completely changed [6, p. 13]. Also the issue of graphic patterns that were most probably used for sgraffito representations needs to be dealt with.

The current state of preservation does not give rise to optimism. As there is little hope that this historic monument will survive, we ought to postulate decisively the transfer of the most valuable sgraffito fragments (grotesque, lansquenets) and their exhibition in museum conditions. From the technical point of view, this transfer is possible [27]. It would be optimal to make efforts aimed at preserving the old palace in its entirety at least by restorer’s activities towards securing the structure in its current condition of a ruin and preventing it from further degradation. A special matter of concern is connected with preserving Renaissance relics (vaults of the eastern wing and sgraffito ornamentations) whereas the whole structure should be marked with an informative plaque.

*Translated by  
Bogusław Setkiewicz*

**Bibliografia/References**

- [1] Badstübner E. (red.), *Zabytki sztuki w Polsce. Śląsk*, Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, Warszawa 2006.
- [2] Eysymontt K., *Architektura renesansowych dworów na Dolnym Śląsku*, Muzeum Architektury, Wrocław 2010.
- [3] Pilch J., *Leksykon zabytków architektury Dolnego Śląska*, Arkady, Warszawa 2005.
- [4] Pilch J., *Zabytki architektury Dolnego Śląska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.
- [5] Eysymontt K., *Studium historyczno-architektoniczne zespołu pałacowego w Rudnicy*, mpis, archiwum NID we Wrocławiu, Wrocław 1979.
- [6] Rudkowski T., *Polskie sgraffita renesansowe*, DiG, Warszawa 2006.
- [7] Stec M., *Sgraffiti a architektura*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki” 1997, nr 1 (28), 22–31.
- [8] Jagiełło-Kołączyk M., *Konserwacja renesansowych i manierystycznych sgraffit na Śląsku w latach 1867–1936*, [w:] J. Jasieńko i in. (red.), *Monumenta conservanda sunt. Księga ofiarowana Profesorowi Edmundowi Malachowiczowi w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin*, Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków Oddział Śląski, Wrocław 2001, 198–215.
- [9] Jagiełło-Kołączyk M., *Renesansowe sgraffita na Śląsku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1999, nr 3 (44), 151–169.
- [10] Jagiełło-Kołączyk M., *Sgraffita geometryczne na Śląsku w dobie renesansu i manieryzmu*, „Architectus” 2000, nr 1 (7), 47–60.
- [11] Jagiełło-Kołączyk M., *Sgraffita na Śląsku 1540–1650*, Oficyna Wydawnicza PWr, Wrocław 2003.
- [12] Kopietz J., *Geschichte der deutschen Kultur und ihrer Entwicklung in Frankenstein und im Frankensteiner Lande*, Breslau 1910.
- [13] Zimmermann F., *Beiträge zur Beschreibung von Schlesien*, Bd. 4, Johann Ernst Trapp, Brieg 1785.
- [14] *Genealogisch-Historische Nachrichten von den allerneuesten Begebenheiten, welche sich an den europäischen Höfen zutragen*, Bd. 14, Leipzig 1741.
- [15] Knie J.G., *Alphabetisch-statistisch-topographische Uebersicht der Dörfer, Flecken, Städte und andern Orte der Königl. Preuss. Provinz Schlesien*, Graß, Barth und Co., Breslau 1845.
- [16] Kowalczyk J., *Rezydencje późnobarokowe na Wołyniu*, „Przegląd Wschodni” 1997, nr 1 (13), 25–73.
- [17] Grundmann G., *Burgen, Schlösser und Gutshäuser in Schlesien*, Bd. 2, Wolfgang Weidlich, Frankfurt a. Main 1987.
- [18] Zlat M., *Lwówek*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1961.
- [19] Kubec F., *Renesanční sgrafitová bosáž ve středních Čechách*, Památkový Ústav Středních Čech, Praha 1996.
- [20] Dvořáková V., Machálková H., *Malovaná průčelí české pozdní gotiky a renesance*, „Zpravy Památkové Péče” 1954, nr 1 (14), 33–73.
- [21] Rudkowski T., *Sgraffito na Domu Scholza w Legnicy i jego twórca Giovannini*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1976, nr 1 (21), 23–35.
- [22] Jessen P., *Der Ornamentstich. Geschichte der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter*, Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1920.
- [23] Hollstein F., *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*, vol. 5, Menno Hertzberger, Amsterdam 1954.
- [24] Weczerka H., *Handbuch der historischen Stätten. Schlesien*, Kröner, Stuttgart 1977.
- [25] Sinapius J., *Schlesische Curiositäten*, Bd. 1, Verlag des Autoris, Leipzig 1720.
- [26] Wernher F.B., *Topografia Seu Compendium Silesiae. Pars II*, [b.m.] 1750–1800.
- [27] Stec M., *Metoda przenoszenia sgraffit na przykładzie fragmentu sgraffita z Zagrodna*, „Ochrona Zabytków” 1982, nr 1–2 (35), 90–97.

**Streszczenie**

W artykule podjęto temat historii budowlanej założenia pałacowego w Rudnicy (powiat ząbkowicki) ze szczególnym uwzględnieniem rekonstrukcji poszczególnych faz budowy oraz identyfikacji najcenniejszych relikwów historii obiektu. Wzniesiony jako dwór renesansowy, rozbudowany w renesansie i baroku, w ramach przebudowy w XIX w. otrzymał postać jednolitego założenia w stylistyce klasycystycznej. Obecnie znajduje się w stanie zaawansowanej ruiny. Za najcenniejszą pozostałość należy uznać renesansowe sgraffita odsłonięte w wyniku destrukcji późniejszych otynkowań. Duży zespół sgraffitów rudnickich należy do najstarszych przedstawień w tej technice na Śląsku. W jego skład wchodzi rzadkie w tym regionie przedstawienia figuralne. Zwraca uwagę ich wysoki poziom artystyczny oraz interesujący program ikonograficzny (m.in. groteski), niemający wyraźnej analogii na Śląsku. W zakończeniu artykułu postuluje się transfer najcenniejszych fragmentów sgraffitów oraz ich ekspozycję w warunkach muzealnych.

**Słowa kluczowe:** Rudnica, sgraffito, pałac

**Abstract**

The following paper discusses the history of the palace complex in Rudnica (Żąbkowice county, Silesia, Poland), particularly the reconstruction of the building as well as identification of the most valuable remains of the palace. Rudnica palace was built as a Renaissance mansion. Subsequently, it was extended and rebuilt in Baroque, and finally, in the 19<sup>th</sup> century, it was provided with the look typical of Classicism period. Unfortunately, at the moment, it is severely destroyed. What is the most precious is the collection of Renaissance sgraffitos which were revealed under the layer of plaster. The above mentioned collection is one of the oldest in Silesia. It consists of a set of figures, which is extremely rare in this region. Their artistic level as well as the iconographic program (e.g. grotesque ornaments) is immensely interesting and does not indicate any analogies in the area. It is stated in the paper that the most valuable portions of the sgraffitos should be transferred and exposed in more appropriate conditions, i.e. in a museum.

**Key words:** Rudnica, sgraffito, palace



**Bartłomiej Gloger\***

## *Nonsuch – zaginiony pałac Henryka VIII*

### *Nonsuch – Henry VIII's lost palace*

#### *Lokalizacja pałacu*

W 1538 r. wzbogacony przejętym majątkiem Kościoła<sup>1</sup> Henryk VIII zakupił od rodziny Coddingtonów osadę ziemską Cuddington [1]–[4], położoną około 19 km na południowy zachód od centrum Londynu. Znajdowała się ona między Ewell i Cheam, które spisano w swego rodzaju katastrze gruntowym zwanym *Domesday Book*<sup>2</sup>. Cheam figuruje tam pod nazwą Ceihamm, a jej początki można datować na 1018 r. Cuddington pierwszy raz zostało wspomniane w kulturaliuszu<sup>3</sup> z XIII w., w akcie, który jest podobno kopią oryginału z 675 r. Osada została tam odnotowana pod nazwą Cotintone razem z Euelle [3].

Omawiana okolica znajduje się na geologicznej granicy pomiędzy kredowymi wzgórzami North Downs od południa, rozciągającymi się w hrabstwie Kent i Surrey,

#### *The location of the palace*

The confiscation of the Church's assets<sup>1</sup> in 1538 enriched and allowed Henry VIII to acquire a small parish – Cuddington – about 19 km southwest of central London from the Coddington family [1]–[4]. The settlement was located between Ewell and Cheam, which are listed in the *Domesday Book*<sup>2</sup>. The village of Cheam appears on its pages as Ceihamm with origins that can be dated back as far as 1018. Cuddington was first mentioned alongside Ewell in a 13<sup>th</sup> century cartulary<sup>3</sup> that was a copy of a supposedly original document written in 675 [3].

The discussed area was located on the geological boundary between the chalk hills of the North Downs to the south in today's counties of Kent and Surrey and the clay of the London basin to the north. These two geographical regions were separated by a narrow belt of sand (Thanet). This particular geological arrangement allows

\* Architekt/Architect, John Simpson Architects, London.

<sup>1</sup> Rozwiązanie klasztorów (Dissolution of Monasteries) to zespolony proces administracyjno-prawny przebiegający w latach 1536–1541. W tym okresie zostały rozwiązane klasztory i zakony w Walii, Anglii i Irlandii. Mienie tych instytucji przeszło w posiadanie korony. Proces ten stał się możliwy dzięki uchwalonemu w 1534 r. przez Parlament Aktowi Supremacji, który uczynił Henryka VIII głową wspólnoty wiernych zwanej Kościołem angikańskim.

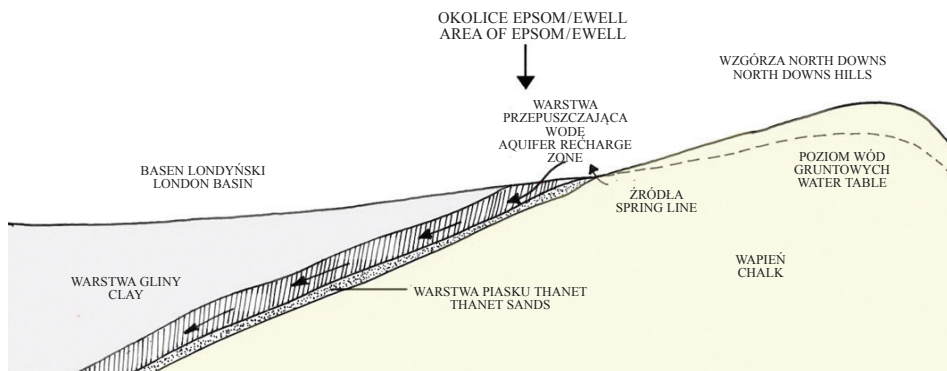
<sup>2</sup> *Domesday Book* powstała pomiędzy 1085 a 1086 r. i stanowiła rodzaj rejestru budynków, gruntów oraz pogłowia trzody i była w celu ustalenia wysokości podatku. Sporządzono ją na polecenie Wilhelma Zdobywcy po podbiciu Anglii w 1066 r. Księga obecnie znajduje się w Archiwum Narodowym w Londynie. Od 2011 r. oficjalnie jest dostępna w wersji internetowej.

<sup>3</sup> Kulturaliusz to zbiór dokumentów oraz edyktów dotyczących majątków ziemskich, przeważnie klasztorów.

<sup>1</sup> The Dissolution of Monasteries was an administrative and legal process in England between 1536 and 1541. During this time the monasteries and convents in Wales, England and Ireland were disbanded. Their assets were confiscated by the Crown. The process of dissolution was made possible by passing of the Act of Supremacy by the Parliament in 1534, which made Henry VIII the Supreme Head of the Church.

<sup>2</sup> *Domesday Book* is a survey created between 1085 and 1086 and records what belonged to whom by listing buildings, lands and cattle in order to establish the tax rate to be paid by the owner. The survey was ordered by William the Conqueror in 1066. The book is currently kept in the National Archives in London. Since 2011 an online version has also been available.

<sup>3</sup> The cartulary is a medieval manuscript containing copies of original documents relating to the foundation of ecclesiastical establishments and their legal rights.



Il. 1. Uproszczony schemat warstw geologicznych (rys. B. Gloger)

Fig. 1. Simplified diagram of geological strata (drawn by B. Gloger)

a terenem nizinnym Basenu Londyńskiego od północy zawierającym pokłady gliny. Obie te krainy rozdzielone są od siebie warstwą cienkiego pasma piasku (Thanet). Taki układ warstw geologicznych umożliwia tworzenie się cieków wodnych (il. 1). Cechy charakterystyczne tego regionu to sprzyjający mikroklimat, malowniczość oraz liczne źródła (docenione przez samych Rzymian). Wzgórze przecinane rzeczny dolinami odznaczają się wysokimi walorami krajobrazowymi i stanowią atrakcyjne obszary do osiedlania. Odnalezione tutaj ślady ludzkiej egzystencji sięgają aż czasów prehistorycznych [1], [3].

W bliskim sąsiedztwie znajdował się rzymski trakt Stane Street (Kamienna Droga) wybudowany prawdopodobnie podczas podboju Anglii przez Rzymian<sup>4</sup>. Wskazują na to odnalezienie monety pochodzące z 41–54 r. n.e. oraz nieco starsze elementy ceramiki. Droga ta biegła na długości 90 km, łączyła Londyn z rzymskim miastem Noviomagus Regunorum (dzisiejsze Chichester) i była w powszechnym użytku około 70 r. n.e. Na jej szlaku znajdował się ufundowany w 1114 r. klasztor Merton oraz miejscowość Ewell. Osada Cuddington zlokalizowana była w dogodnym miejscu i była, jak na średniowieczne standardy, małą jednostką liczącą około 20 osób.

Podejrzewa się, że jej plan zbliżony był do innych osad tego typu wznoszonych w XV w., a w skład zabudowań wchodziły *manor house* (dworek) z budynkami stajni, stodoły oraz pomocniczymi. Całość stanowiła zamkniętą formę otoczoną murem z bramą wjazdową pełniącą funkcję obronną i prowadzącą na dziedziniec. Przypuszcza się, że Cuddington dodatkowo mogło być otoczone fosą, jak w przypadku zabudowań Great Chalfield Manor w Wiltshire, które zachowały się do naszych czasów (il. 2). Całości dopełniał wzniesiony w około 1100 r. prosty, jednonawowy Kościół Marii Dziewicy z prezbiterium.

### **Geneza Nonsuch**

Historia Nonsuch rozpoczęła się od konieczności utworzenia nowych terenów łowieckich sąsiadujących z pałacem Hampton Court nad brzegiem Tamizy. Z rozkazu

<sup>4</sup> W 56 r. p.n.e. Juliusz Cezar poprowadził wyprawę za Kanał Angielski (La Manche) na wyspę nazwaną przez Rzymian Brytanią, dzięki czemu znalazła się ona w strefie wpływów rzymskich.

the creation of numerous natural springs (Fig. 1). The characteristics of the entire region are a good microclimate, scenic beauty and a profusion of springs (admired since the Roman times). The hills are intersected with many river valleys and are of outstanding natural beauty, which attracted humans to build their settlements here. The traces of the first settlers in this area date back as far as prehistoric times [1], [3].

The ancient Stane Street, which was probably built during the conquest of England by the Romans<sup>4</sup>, was situated close by. Coins dated 41–54 AD and other historical remains of older pottery items were found along the route supporting this theory. The road ran for about 90 km and led to the Roman city of Noviomagus Regunorum (today's Chichester) and was probably in common use around 70 AD. Merton Monastery founded in 1114 and Ewell were located along its route (Fig. 2). Cuddington was conveniently situated and was, even by mediaeval standards, a small unit of approximately 20 inhabitants.

It is presumed that the plan of Cuddington was likely to have been similar to other settlements of this type in the 15<sup>th</sup> century and included a group of buildings consisting of a *manor house* followed by stables, barns and ancillary buildings. The settlement was enclosed by a wall with the entrance, called the *gatehouse*, which led to the courtyard and provided protection. Additionally a moat might have surrounded the settlement as is the case of the Great Chalfield Manor in Wiltshire, which still exists today (Fig. 2). The settlement was complemented with a single nave church dedicated to the Virgin Mary with a chancel built about 1100.

### **The origins of Nonsuch**

Nonsuch Palace was conceived when Henry VIII required new royal hunting grounds adjacent to Hampton Court Palace. The King was unable to travel due to health problems<sup>5</sup> caused by old age and obesity as indicated by

<sup>4</sup> Julius Caesar led the Roman army in 56 AD across the English Channel (La Manche) to the island that the Romans named Britannia and included the area in the zone of Roman influence.

<sup>5</sup> The new studies indicate that Henry VIII could have been suffering from a genetic disease that changed his personality and was responsible for the miscarriages suffered by his wives. McLeod syndrome attacks the blood, nervous system, muscles and causes heart disease.

króla w 1539 i 1540 r. parlament zatwierdził stosowne akty, które umożliwiły zaanektowanie obszarów ziemi na południowym brzegu rzeki, obejmujące swym zasięgiem 11 parafii. Głównym powodem był zły stan zdrowia Henryka, który ze względu na swoją chorobę<sup>5</sup>, wiek oraz dużą nadwagę nie mógł podróżować. Zdecydowano się więc na organizowanie królewskich rozrywek i polowań w bliskiej okolicy, co zostało zapisane w aktach Tajnej Rady Królewskiej z 1548 r. [4], [5]. Następnie przeprowadzono poszukiwania odpowiedniego obiektu budowlanego nadającego się na dworek myśliwski, gdzie Henryk VIII mógłby wypoczywać w spokoju z dala od dworu.

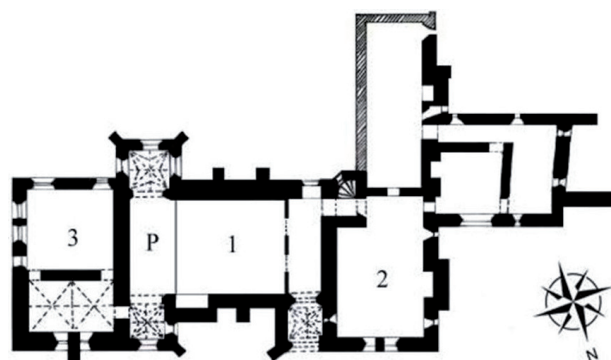
Urzędnicy królewscy wytypowali Cuddington położone niedaleko Stane Street jako miejsce, które spełniałoby oczekiwania władcy. Właściciel, Ryszard Codington, w ramach zadośćuczynienia otrzymał zabudowania klasztoru w Ixworth w hrabstwie Suffolk [2]–[4]. Sfinalizowanie transakcji nastąpiło w listopadzie 1538 r. W dokumentach sporządzonych dla króla komisarze opisali dworek jako [...] *nowo i niedawno wybudowany [...] w dobrym stanie z oknami wykuszowymi [...], bardzo przyjemny dla oka i w swoim wyglądzie* [5, s. 61]. Zachwalano dostęp do źródła o nieograniczonej ilości świeżej wody, oddalonego o mniej więcej 0,5 mili na południe (il. 3).

Wspominano także, że w przypadku potencjalnej rozbudowy w przyszłości, dobrej jakości surowiec budowlany mógłby być sprowadzany z pobliskiego kamieniołomu w Mersham [3], [5]. Można więc przypuszczać, że komisarze byli świadomi chęci wzniesienia nowych budynków lub rozbudowy istniejącej jednostki, ale być może nikt nie zdawał sobie sprawy z powagi i rozmachu planów Henryka VIII lub ich nagłej zmiany zainspirowanej ważnym wydarzeniem.

Takim wydarzeniem mogły być narodziny długo oczekiwanego męskiego potomka, który przyszedł na świat 12 października 1537 r. Matką następcy tronu była trzecia żona Henryka, Joanna Seymour. Jak twierdzi profesor Biddle, [...] *wzniesienie tak wspaniałego pałacu od samego początku było intencją monarchy, który chciał w ten sposób okazać swoją wielką radość*<sup>6</sup>. Data narodzin Edwarda VI zbiega się także w czasie z rocznicą wstąpienia Henryka VIII na tron. Chęć uczczenia jubileuszu trzydziestolecia panowania mogła być inną stosowną okazją do postawienia okazałego pałacu, który odzwierciedlałby siłę i pozycję dynastii Tudorów. Brak jednoznacznych dowodów uniemożliwia jednak znalezienie odpowiedzi na pytanie, czym kierował się władca.

<sup>5</sup> W myśl wyników nowych badań Henryk VIII mógł cierpieć na chorobę genetyczną, która odmieniła jego osobowość i była odpowiedzialna za poronienia jego żon. Zespół McLeoda atakuje krew, układ nerwowy, mięśnie oraz serce, ponadto choroba ta może prowadzić do demencji oraz zmian osobowości [6]. Królowi często przypisuje się także takie choroby jak podagra i syfilis. Rana odniesiona podczas turnieju rycerskiego mogła również być przyczyną pogarszającego się stanu zdrowia monarchy i komplikacji, które w końcu doprowadziły do jego śmierci w 1547 r.

<sup>6</sup> Oxford Research „Recreates” Henry VIII’s Nonsuch Palace, [http://www.ox.ac.uk/media/news\\_stories/2011/110609\\_1.html](http://www.ox.ac.uk/media/news_stories/2011/110609_1.html), University of Oxford, 6 września 2011.



Il. 2. Plan Great Chalfield Manor w Wiltshire (rys. B. Gloger).  
1. Hall. 2. Kuchnia i pomieszczenia pomocnicze. 3. Salon. P. Podium  
Fig. 2. Great Chalfield Manor in Wiltshire (drawn by B. Gloger).  
1. Hall. 2. Kitchen and ancillary rooms. 3. Parlour. P. Dais

the records from Privy Council in 1548 [4], [5]. Hence, it was decided to organise royal entertainments and hunts in the vicinity of his main residence. Two acts of Parliament in 1539 and 1540 allowed the annexation of neighbouring lands stretching along the south bank of the river Thames covering 11 parishes. The new mansion was to serve as a hunting lodge and a place where Henry could rest from court life.

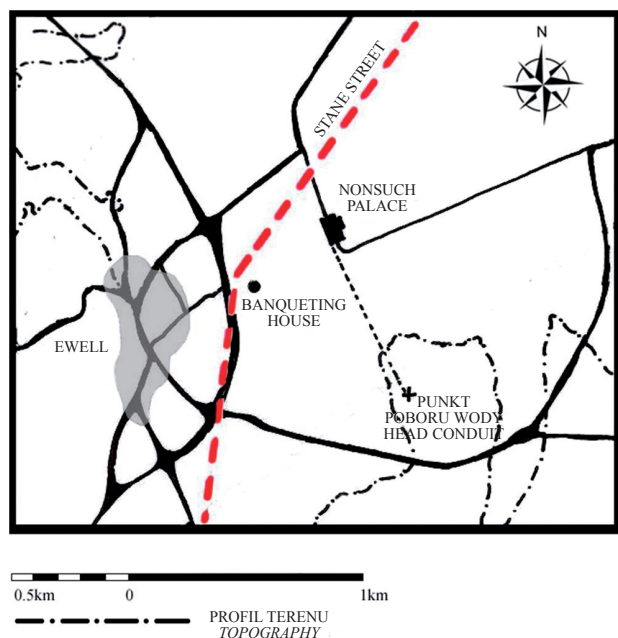
The royal commissioners selected Cuddington settlement near Stane Street as a place that might suit the King's expectations. The owner of the village, Richard Codington, was given in exchange the monastery at Ixworth in Suffolk [2]–[4]. The transaction was completed in November 1538. The survey that was prepared for the King described the *manor house as newly and lately builded [...] in good repair* with bay windows cast out, very pleasant in the view and show [5, p. 61]. The access to the unlimited source of fresh water located on a hillside approximately 0.5 mile to the south was mentioned as well (Fig. 3).

The royal officials also mentioned that in the event of a potential future development a good quality stone could be provided from a nearby quarry in Mersham [3], [5]. Therefore it can be assumed that they were aware of the King's intentions to erect new buildings or extensions to the existing settlement but perhaps no one realised the scale of Henry's architectural scheme or the cause of a sudden change of mind that may have been inspired by an important event.

The circumstance that could have influenced Henry VIII may have been the birth of his son on 12 October 1537. According to Professor Biddle, it was the king's *evident intention to celebrate the birth of a long awaited male heir by building a house without equal*<sup>6</sup>. The mother of the future king and Henry's third wife Jane Seymour soon died following a difficult labour. The birth of a male heir surely was of considerable importance to the King and

It can also lead to dementia and personality changes [9]. The King was probably also suffering from gout and syphilis. The wound caused by an accident during a jousting tournament could also have affected the monarch's health problems that would eventually lead to his death in 1547.

<sup>6</sup> Oxford Research „Recreates” Henry VIII’s Nonsuch Palace, [http://www.ox.ac.uk/media/news\\_stories/2011/110609\\_1.html](http://www.ox.ac.uk/media/news_stories/2011/110609_1.html), University of Oxford, 6 September 2011.



Il. 3. Mapa sytuacyjna okolic Nonsuch (rys. B. Gloger)

Fig. 3. Location map of Nonsuch area (drawn by B. Gloger)

### Źródła historyczne i opracowania

Dzieje Cuddington zostały odtworzone na podstawie istniejących lokalnych źródeł historycznych oraz innych średniowiecznych manuskryptów. Ważnym opracowaniem był spisany pomiędzy 1215 a 1466 r. kartulariusz (Fitznells Cartulary), który zawierał informacje o Ewell oraz o podobnych osadach w tym rejonie. Opis dworku istniejącego na miejscu budowy został przedstawiony w osobnym dokumencie z 1437 r. Osada była dość obszerne udokumentowana w porównaniu z Nonsuch, którego historia przetrwała dzięki przekazom ustnym, nielicznym wiarygodnym źródłom historycznym oraz czterem zachowanym do dziś oryginalnym wizerunkom pałacu<sup>7</sup>. Wiadomo, że po rozbiórce Nonsuch uzyskany materiał budowlany przeznaczono do ponownego użycia, dlatego też wielu właścicieli utrzymywało, że ocalałe fragmenty dekoracji zostały wbudowane przy wznoszeniu ich nowych rezydencji. Lord Berkeley miał podobno wykorzystać niektóre do przebudowy posiadłości Durdans w Epsom. Istniejące rzeźbione panele w Loseley Park w Guildford także miały pochodzić z pałacu Henryka. Są to jednak przypuszczenia, których prawdziwość jest wątpliwa, a podobnych rezydencji w okolicy jest wiele [4], [5].

Najbardziej wiarygodnymi źródłami są inwentarz parlamentarnych komisarzy sporządzony podczas wojny domowej w 1650 r. oraz manuskrypt Anthony'ego Watsona

<sup>7</sup> Współcześnie znane są cztery oryginalne wizerunki Nonsuch. Joris Hoefnagel w 1568 r. przedstawił na swojej akwarali południową fasadę pałacu. Obraz został odkryty dopiero w 1963 r. John Speed umieścił wizerunek południowej fasady w rogu swojej mapy Surrey w 1610 r. Nieznany flamandzki artysta namalował Nonsuch Palace od północnej strony około 1620 r. Hendrick Danckerts przedstawił północno-wschodni widok na pałac w 1660 r.

might have marked a new era for the House of Tudor. The date of birth took place around the time of Henry's accession anniversary marking his thirty year reign. The desire to celebrate this occasion may have manifested itself in the decision to erect a palace that would reflect the power of the Tudor dynasty. The lack of historical documents makes it impossible to find out today which one was of greater importance in influencing Henry.

### Historical sources

The history of Cuddington was based on existing local historic sources and other mediaeval manuscripts. A fairly important document was written between 1215 and 1466 called The Fitznells Cartulary, which contains information relating to Ewell and other similar settlements in the area. A description of the manor house that once existed on the site was found in a document from 1437. Cuddington is well documented in comparison to Nonsuch Palace, the history of which survived through folk memories, a few credible historical sources and four original depictions by artists<sup>7</sup>. It is well known that after demolition the building material was reused and many house owners have claimed that salvaged elements were incorporated into new residences built nearby. Lord Berkley was said to have taken some of them to refurbish his house whilst the existing carved panes at Loseley Park in Guildford also supposedly came from Henry's palace. Such speculative claims abound but are difficult to verify [4], [5].

The most reliable historic sources are the Latin manuscript of Anthony Watson from 1580 and the parliamentary survey written in 1650 following the Civil War, which provides extensive descriptions of the palace [2], [3], [7]. Further trustworthy sources of information were written by other visitors. In 1545 the English poet John Leland mentioned in his works the richness of the decorations. In 1586 the English historian William Camden wrote that Nonsuch Palace was built with such great sumptuousness and rare workmanship, that it aspired to the very top of ostentation for its show in the first edition of *Britannia*<sup>8</sup>. Paul Hentzner, a German lawyer and a nobleman's tutor, who came to visit England in 1598 made very similar statements. Also Samuel Pepys<sup>9</sup>, who visited Nonsuch Palace on 21 September 1665, wrote in his diary about the rich figural scenes, images and gilded splendour of the slate tiles [7]. These historical sources leave no doubt that the palace was unique and attracted many visitors from England and other European countries. The latest books

<sup>7</sup> There are currently four original images to be known of Nonsuch. Joris Hoefnagel in 1568 depicted the south facade of the palace in water-colour technique. The painting was discovered in 1963. The image of the south facade was also featured on the map of Surrey by John Speed in 1610. An unknown Flemish artist painted Nonsuch from the north side around 1620. Hendrik Danckerts depicted the north east view of the palace in 1660.

<sup>8</sup> *Britannia* was a survey published in 1586 describing the topography and history of Great Britain and Ireland.

<sup>9</sup> Samuel Pepys was an English naval administrator and Member of Parliament who kept a diary between 1660 and 1669.

z około 1580 r. [2], [3], [7]. Wiarygodne relacje zostały również utrwalone przez zwiedzających gości. W 1545 r. angielski poeta John Leland nawiązał w swojej twórczości do bogactwa dekoracji pałacu. Historyk Wiliam Camden w pierwszym wydaniu *Britannii*<sup>8</sup> w 1586 r. pisał o Nonsuch, iż został wybudowany z wielką okazałością aż do szczytu ostentacji. Paul Hentzner, niemiecki prawnik i wychowawca szlachecka przebywającego z wizytą w Anglii w 1598 r., pisał w bardzo podobny sposób. 21 września 1665 r. Samuel Pepys<sup>9</sup> swój pobyt zrelacjonował w dzienniku, na którego kartach przedstawił bogactwo scen figuralnych, obrazów oraz okazałość połączanej płytki łupkowej [7]. Współczesne publikacje o Nonsuch powstały po przeprowadzeniu w 1959 r. badań archeologicznych pod przewodnictwem profesora Martina Biddle'a. Ich rezultatem była publikacja w 2005 r., która przedstawia szczegółową analizę wydobytych relikwii [1].

### ***Opis pałacu i jego budowy na podstawie źródeł pisanych i opracowań***

22 kwietnia 1538 r. rozpoczęto rozbiórkę obiektów na terenie osady Cuddington. Następnie przystąpiono do podzielenia i zagospodarowania gruntów zakupionych przez Henryka VIII na Wielki Park, którego obszar stanowił około 368 ha, oraz Mały Park o wielkości ponad 271 ha. Powierzchnię mniejszego z parków potwierdza inwentarz z 1650 r. Król ponadto nabył olbrzymie połacie ziemi należące do sąsiednich posiadłości. W ich skład wchodziły grunty rolne, łąki, pastwiska, wrzosowiska o łącznej powierzchni około 749 ha, a także las liczący 16 ha. W ten sposób monarcha chciał zyskać pewność, że nie będzie odczuwać żadnych ograniczeń podczas polowań i rozrywki. Drogi przecinające parafię Cuddington zostały zamknięte i po ogrodzeniu obu parków stały się drogami prywatnymi. Kilka miesięcy później, jak wskazuje na to nakaz Henryka VIII, na zakupionych terenach rozpoczęto gromadzenie zwierzyny sprowadzanej z innych królewskich posiadłości [3], [4].

10 sierpnia 1538 r. prace budowlane były już w zaawansowanym stadium, jak podają wpisy w księgach rachunkowych, mówiące o ponownym ostrzeniu narzędzi budowlanych. 14 września zostały ukończone fundamenty południowego dziedzińca pałacu, do których użyto materiału z rozebranego klasztoru w Merton<sup>10</sup> oraz Kościoła Marii Dziewicy. Część pozyskanego w ten sposób gładkiego kamienia użyto również do budowy fragmentów zewnętrznych ścian Nonsuch. Potrzebną cegłę wypalano na miejscu w specjalnie wybudowanych piecach, a wapno do zaprawy otrzymywano z kredy, której było pod dostatkiem w okolicy. Drewno użyte do konstrukcji ścian szkieletowych sprowadzano z hrabstwa Surrey, Sus-

sex, Sussex and Kent [3], [4], [8], [9]. It is known that the palace had to be near its completion around 1544 as the queen, Katherine Parr, dined at Nonsuch.

### ***Nonsuch descriptions based on historical sources and studies***

The construction of Nonsuch Palace began on 22 April 1538 and involved the demolition of some of the existing buildings on the site. The lands acquired by Henry VIII were divided into the Great Park of approximately 368 hectares and the Little Park of the remaining 271. The exact area of the latter was confirmed by the inventory of the parliamentary commissioners written in 1650. It is also known that the King bought lands from bordering estates, which included agricultural lands, meadows, pastures and moors with a total area of about 749 hectares as well as 16 hectares of forest. These vast areas of land ensured that no restrictions were imposed during hunting and organising royal entertainments. The roads intersecting Cuddington Parish were soon closed and fenced off and became private. Later in November of the same year, as indicated in Henry VIII's orders, the royal servants started stocking deer brought from other royal estates [3], [4].

The building works were at an advanced stage by 10 August 1538 as recorded in the account books under the entry regarding the re-sharpening of the tools used for construction. A month later in September the foundations of the south courtyard of the palace were completed with the use of the material from the demolished Merton Monastery<sup>10</sup> and the Church of the Virgin Mary that had existed on site. The salvaged plain (ashlar) stone attained during demolition was later used to build some of the outer walls of Nonsuch Palace. The required quantities of bricks were produced on site in specially built kilns and the lime for the mortar was excavated from the nearby chalk hills. The wood used for the construction of the timber frame of the upper floors in the inner court was sourced from Surrey, Sussex and Kent [3], [4], [8], [9]. It is known that the palace had to be near its completion around 1544 as the queen, Katherine Parr, dined at Nonsuch.

Descriptions suggest the layout of Nonsuch as consisting of two-storey buildings grouped around two courtyards. Similar layouts were previously executed at Hampton Court and at various buildings in Oxford and Cambridge [3], [5], [8]. A timber gate, which opened onto a wide avenue with elms and walnut trees on either side led to the square. The area called "the plain" stretched out to the right side of it and the wide meadow to the left (Fig. 4). The area of *bowling green* located at the front of the palace extended to the front of the gatehouse. Two stone promenades on either side were accessible through the stone arches and delineated by a stone balustrade.

The stone and brick used to construct the north facade maintained the typical Tudor style with octagonal towers

<sup>8</sup> *Britannia* została spisana po łacinie i po raz pierwszy wydana w 1586 r., zawierała opisy dotyczące historii i topografii całej Wielkiej Brytanii i Irlandii.

<sup>9</sup> Samuel Pepys był to angielski urzędnik znany głównie dzięki swoim pamiętnikom, które prowadził w latach 1660–1669.

<sup>10</sup> Ze źródeł historycznych wiadomo, że klasztor został rozwiązany na tydzień przed rozpoczęciem budowy Nonsuch [3].

<sup>10</sup> Historical sources confirm that *Merton Priory* was dissolved a week before the works for *Nonsuch Palace* started on site [3].



Il. 4. Widok na północną fasadę Nonsuch, XVII w., nieznaną artystą (©The Fitzwilliam Museum, Cambridge)

Fig. 4. North view of Nonsuch, 17<sup>th</sup> century, unknown artist (©The Fitzwilliam Museum, Cambridge)

sex i Kent [3], [4], [8], [9]. Wiadomo także, że we wrześniu 1544 pałac musiał być bliski ukończenia, co sugerują informacje o wizycie ostatniej żony Henryka VIII, Katarzyny Parr, która spożywała w pałacu posiłek.

Według opisów plan Nonsuch skupiał dwupiętrowe budynki dookoła dwóch dziedzińców. Podobne rozwiązanie planu zastosowano w Hampton Court i budynkach uniwersytetów w Oxfordzie i Cambridge [3], [5], [8]. Do bramy wjazdowej prowadziła od północy szeroka aleja obsadzona po obu stronach wiązami i orzechami włoskimi (il. 4). Po jej prawej stronie znajdował się teren zwany równiną, a po lewej łąka. Przed pałacem otwierała się przestrzeń zwana *bowling green*, która prowadziła do bramy wjazdowej. Po jej obu stronach znajdowała się promienada otoczona kamienną balustradą, do której wiodły kamienne otwory zwieńczone łukami.

Do budowy północnej fasady użyto kamienia i cegły, utrzymując w ten sposób typowy styl Tudorów z ośmiobocznymi wieżyczkami w rogach bramy wjazdowej. Okna umieszczono na wyższych kondygnacjach ścian zwieńczonych flankami, co w dodatkowy sposób podkreślało surowy, militarny charakter tej części budynku. Na obu końcach planu pogrubiono ściany, w celu uzyskania symetrii, która była zupełnie niespotykanym elementem kompozycyjnym fasady w tym okresie. Po wschodniej stronie biegła ceglana ściana prawdopodobnie z dwoma wejściami prowadzącymi na dziedzińiec kuchni. Ściana ta okalała również ogród warzywny przylegający do jej budynków i stanowiła granicę prywatnego ogrodu od południa.

Podobnie jak średniowieczny plan, ta część pałacu nie odbiegała swoim wyglądem od budynków wznoszonych w tym okresie w popularnym na wyspie stylu gotyckim. Jak podano w inwentarzu z 1650 r., wieża z bramą wjazdową była wysoka na trzy kondygnacje i szeroka na około 17,5 m. Na parterze znajdowały się dwa pomieszczenia, które przypuszczalnie były używane przez stajennego pełniącego funkcję portiera. Nic nie wiadomo na temat pomieszczeń znajdujących się na wyższych kondygnacjach, ponieważ nie zachowały się opisy dotyczące tej części pałacu [3]. Po przejściu przez tę *najpiękniejszą ze względu na jej rozmiar i wygląd* [8, s. 34] bramę – jak podkreśla w swoim opisie pastor miejscowości Cheam,

at each corner of the gatehouse. The windows were located on the upper floors in walls with crenellations giving the palace a military character. Additionally two sections of front wall at each end projected outwards to achieve the symmetry of the elevation, which was an unusual composition feature at this time. The brick wall running to the east side of the palace probably contained two entrances to the courtyard of the royal kitchens. The adjacent vegetable garden to the east side of the kitchen building was enclosed by the same wall, which also provided the separation for the private garden to the south.

The appearance of the north facade was no different to the buildings erected in this period in the widely popular Gothic style. The inventory written in 1650 describes the central tower of the gatehouse as 17.5 metres wide and three storeys high. It is known that the ground floor contained two rooms that were probably used by the porter. Unfortunately there is insufficient information relating to the functions of the rooms on the upper floors as the historic sources remain silent [3]. A view of the first courtyard opened up as the visitor passed through the gate that was *the most beautiful in its size and appearance and that rose high above the battlemented stone walls on either side* [8, p. 34] as described by the rector of Cheam, Anthony Watson [14], (Fig. 5).

Apartments for the inner group of courtiers and servants were located in this courtyard and two passages on either side led to the royal kitchens and to the gardener's house. The walls of the outer court were constructed of brick with built in stone elements as documented. The survey of 1650 refers to the poor condition of the stone battlements and chimneys on the west side of the gate and lists other stone pieces that were dangerously loose and could fall [3]. The entrances to the apartments were provided by two staircases on the east and west sides only, which meant that their layout had to be thoughtfully designed. The residences of the Tudor era had no corridors and all rooms simply opened one to another so the interiors had to be arranged to maintain occupants' privacy<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> The use of some of the rooms is unknown as the most reliable historical source, the survey written in 1650, remains silent.



Anthony Watson – otwierał się widok na pierwszy z dziedzińców (il. 5).

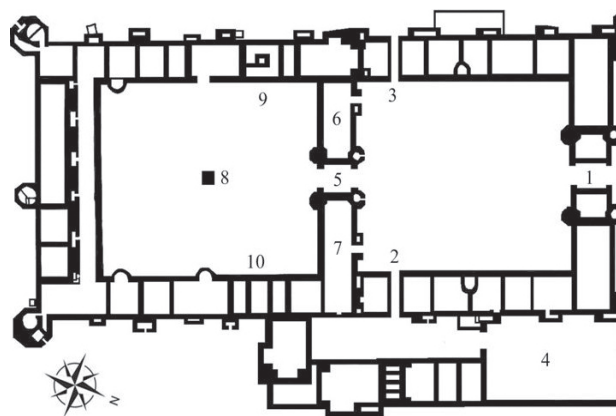
Tu znajdowały się apartamenty dla dworzan oraz przejście prowadzące do królewskiej kuchni i jej zaplecza. Podejrzewa się, że elewacje wewnętrznego dziedzińca były zbudowane z cegły z wbudowanymi elementami kamiennymi. Tak wynika z pochodzącego z 1645 r. opisu, który potwierdza zły stan kamiennego krenelażu i kamiennych kominów na zachodniej stronie bramy, a także innych niebezpiecznie obłuzowanych kamiennych elementów [3]. Apartamenty znajdujące się po wschodniej i zachodniej stronie musiały być zaprojektowane w przemyślany sposób, ponieważ na piętro każdego ze skrzydeł prowadziła jedna klatka schodowa. W epoce Tudorów nie istniały korytarze, pokoje otwierały się jeden na drugi, należało więc odpowiednio zaaranżować mieszkania, aby lokatorzy nie wchodzili sobie nawzajem w drogę<sup>11</sup>.

Pomiędzy dwoma dziedzińcami znajdowało się skrzydło z szeroką na 10 m kolejną wieżą – wyrafinowaną w kształcie, bogatszą w detalu i zwieńczoną latarnią z zegarem [8]. Jej dwie różne elewacje stylistycznie pasowały do każdego z dziedzińców, dodatkowo południowa strona miała potrójne okno wykuszowe na pierwszym piętrze [3], [8]. Po pokonaniu ośmiu stopni schodów „procesyjnych” i po przejściu przez kolejną bramę, która prawdopodobnie była zamykana furtką, otwierał się kolejny dziedzińiec – zupełnie inny w stylu, wybrukowany płaskim kamieniem z fontanną w samym centrum.

Nowym elementem tej części pałacu było zastosowanie detalu według stylu, który przywędrował z Francji. Renesansowe dekoracje zostały połączone ze średnio-wiecznymi tradycjami budowlanymi gotyku, który w Anglii ciągle był pełen wigoru. Stało się tak, ponieważ Henryk VIII do prac przy Nonsuch zatrudnił rodzimych budowniczych, którzy wzniesli kamienne ściany pałacu i szkieletową konstrukcję drewnianą [3], [4], [10]. Innowacją były dekoracje ścian przygotowane przez zagranicznych artystów i rzemieślników. Przestrzeń pomiędzy drewnianą konstrukcją wypełniono płaskorzeźbami wykonanymi w technice *stucco duro*, która wymagała dużej wprawy od wykonawcy, gdyż materiał szybko tężał i stawał się bardzo twardy [4], [11].

Girlandy owoców, emblematy królewskie oraz amorki stanowiły elementy kompozycyjne poszczególnych paneli umieszczonych na elewacjach. Podczas prowadzonych wykopaliisk archeologicznych odnaleziono ich fragmenty, które potwierdziły wysokie kwalifikacje wykonawców [2]–[4], [7]. Efekt białych, dość głębokich płaskorzeźb został podkreślony rzeźbionymi płytkami z łupku, które dodatkowo pozłożono i zamocowano do drewnianej konstrukcji. Stworzyły one w ten sposób ciemne obramowanie dla stiuków, a także dodatkową ochronę przed deszczem. Kontrastowe zestawienie materiałów, styl i rozmach były dotąd niespotykane i budziły powszechny zachwyt. Skala i innowacyjność zastosowania

<sup>11</sup> Nie wiadomo, jakie przeznaczenie miały poszczególne pokoje, ponieważ nawet najbardziej wiarygodny z dokumentów, jakim jest inwentarz z 1650 r., nie zawiera takich informacji.



Il. 5. Plan Nonsuch zrekonstruowany na podstawie badań archeologicznych (rys. B. Gloger).

1. Brama wjazdowa. 2. Przejście do tzw. budynków ogrodnika. 4. Podwórze kuchni. 5. Wewnętrzna brama.
6. Prawdopodobnie spiżarnia. 7. Piwnica na wino. 8. Fontanna.
9. Prawdopodobnie wejście do apartamentów króla.
10. Prawdopodobnie wejście do apartamentów królowej

Fig. 5. Nonsuch Plan reconstructed based on archaeological research (drawn by B. Gloger).

1. The gatehouse. 2. Passage to the kitchen.
3. Passage to the gardener's lodge. 4. Kitchen's courtyard.
5. Inner gate. 6. Probable pantry location. 7. Wine cellar.
8. Fountain. 9. Probable entrance to the King's apartment's.
10. Probable entrance to the Queen's apartment's

Between the two open courts of the palace complex, a common range was located with a 10 m wide tower of a more sophisticated silhouette and richer detail [8]. It had two different elevations relating to either court, simpler to the north and more opulent to the south with a triple bay window at first floor level surmounted by a clock [3], [8]. A flight of eight “procession” steps with a metal and probably lockable gate at the top led up to the entrance of the inner courtyard. The entire space contrasted with the modest style of the previous space as it was paved with honed stone and contained a fountain in its centre.

The new element of this part of the palace was the use of the style that arrived from France. The Renaissance decorations coexisted with the elements of Gothic building traditions, which were still full of vigour. The fusion of styles was a result of Henry VIII ordering vernacular builders to construct the stone walls and the timber framing of the structure [3], [4], [10]. The decorations of walls were considerably innovative as they were executed by foreign craftsmen and specialists. The spaces between timber frames were filled with numerous reliefs made in *stucco duro*. This technique required the involvement of highly skilled craftsmen as timing and precision were vital to work with material that quickly becomes solid [4], [11].

The uncovered remains included fragments of royal badges, fruits, flowers, cherubs and scrolls, which once were an integral part of the external facades. Recovered pieces during excavation works undeniably demonstrate the extraordinary quality of craftsmanship [2]–[4], [7]. The effect of white and fairly deep reliefs was enhanced by carved and gilded slate tiles fixed to the timber structure thereby creating a dark frame and an additional protection

rzeźbionego łupku do ozdobienia tak dużej powierzchni elewacji były ogromne i musiały robić duże wrażenie.

Panele wkomponowano w elewacje wewnętrznego dziedzińca, które miały trójstopniową gradację. Najwyższe znajdowały się 32 popiersia cesarzy rzymskich wykonane z terakoty, podobne do tych z Hampton Court. Poniżej były płaskorzeźby przedstawiające sceny z rzymskimi bogami oraz boginiami, wśród których umieszczono podobiznę Henryka VIII i jego syna. Takie umiejscowienie tych postaci świadczyło o ich wielkiej roli w społeczeństwie oraz niepodważalnym boskim autorytecie, szczególnie od kiedy Henryk VIII stał się głową Kościoła. Od zachodniej strony dziedzińca znajdowało się skrzydło z apartamentami króla, które ozdabiała 16 scen prezentujących prace i przygody Herkulesa. Po stronie wschodniej, z apartamentami królowej, umieszczono kolejne 16 scen przedstawiających sztuki wyzwolone i cnoty. Wszystkie panele podobno zawierały motto, które miały pouczać przyszłego monarchę, Edwarda VI, jak być dobrym władcą. Zaskakujący jest jednak brak skrzydła z apartamentami dla następcy tronu, stąd wątpliwość, czy pałac wzniesiono z powodu jego narodzin.

Ciekawym i wyróżniającym się elementem kompozycyjnym pałacu była jego południowa fasada o długości prawie 61 m z osmiobocznymi wieżami na każdym z jej końców [8]. Były one mocno przeszklone na wyższych kondygnacjach, zwieńczone kopułami w kształcie cebuli z wieloma pinaklami i wiatrowskazami na szczycie. Interesującym detalem były widoczne z każdej strony elewacji namalowane klasyczne kolumny [2], [3]. Między nimi biegło skrzydło, na którego środku znajdowała się kolejna, mniejsza wieżyczka, z widoczną w tle sylwetką wewnętrznego dziedzińca. Na obrazie Jorisa Hoefnagela z 1572 r. można zobaczyć budowlę określaną przez badaczy jako najbardziej wiarygodny wizerunek Nonsuch (il. 6). Obraz zawiera jednak przekłamanie, ponieważ okazało się (co potwierdziły badania), że w rzeczywistości środkowa wieżyczka znajdowała się prawie 3 m w prawo od osi symetrii fasady.

Południowa sylwetka Nonsuch z olbrzymimi wieżami na bokach i rozczłonkowaniem na osi symetrii przypominała Chateau Chambord – w tym czasie uważany za jeden z najpiękniejszych w Europie. Być może dlatego Henryk VIII zapragnął adaptować omawianą jego cechą charakterystyczną w Nonsuch [8]. To jednak nie jest jedyne z podobieństw do obiektów wznoszonych przez francuskiego króla. Główną inspiracją kompozycji elewacji wewnętrznego dziedzińca i południowej fasady była galeria w pałacu Fontainebleau.

Jak wiadomo, jednym z czynników, które zachęcały Henryka VIII do działań, była jego chęć przyćmienia Franciszka I, dlatego wielu rzemieślników włoskich, którzy pracowali przy Nonsuch, przybyło z Francji. Wymienić w tym miejscu należy między innymi Nicolasa Bellina, który współpracował z Franceskiem Primaticciem i Rossem Fiorentinem przy wspomianej już słynnej francuskiej galerii.

Bellin został zmuszony do przeniesienia się na służbę do angielskiego monarchy ze względu na ciężące na nim we Francji oskarżenia o oszustwa. Wiadomo, że już około

against weather conditions. The considerable contrast of these materials and the volume of Renaissance detail had not been seen before in England and were admired by the visitors. The scale and novelty of usage of carved slate to decorate such extensive areas of elevations were rather powerful and impressive.

The stucco panels that were incorporated into the walls of the inner court had three levels. The uppermost of which contained more than 32 busts of Roman emperors made of terracotta similar to those at Hampton Court. The lower level contained reliefs depicting scenes of the Roman gods and goddesses including a portrait of Henry VIII and his son. The particular arrangement of these two figures symbolised their significance and undeniable divine authority especially since Henry VIII was the Supreme Head of the Church. The King's apartments located on the first floor level of the west wing were decorated with 16 scenes of the adventures of Hercules. The Queen's apartments on the opposite side were adorned with 16 scenes of the liberal arts and virtues. All the panels apparently bore mottoes to teach Prince Edward the responsibilities of a future king. However, the absence of an apartment dedicated to the heir may suggest that Nonsuch Palace was not envisaged to celebrate his birth after all.

The most interesting and distinctive element of the palace was the composition of the south facade that was nearly 61 m long and flanked by octagonal towers on either side [8]. They had many windows on the upper floors and were topped with onion shaped domes, many pinnacles and vanes. An additional unusual detail were classical columns painted at each corner of the elevations [2], [3]. The wing running between them had a small turret in the centre with a visible silhouette of the south court clock tower in the background. The image below painted in 1572 by Joris Hoefnagel is regarded by historians as the most reliable depiction of Nonsuch (Fig. 6).

However, the view was probably adjusted in the painting as it was discovered (and confirmed by excavations) that the small turret was almost 3 m to the right from the centre of the elevation.

The overall silhouette of the south facade with its huge towers and the emphasis on the centre resembles Chateau Chambord – considered one of the most beautiful palaces in Europe at the time. It is possible that Henry VIII could have adopted the discussed characteristic feature in Nonsuch [8]. The palace shares further similarities to buildings erected by the French king. The main inspiration for the composition of the external elevation of the inner court and south facade was the gallery of Fontainebleau Palace. It is well known that Henry VIII was inspired by his desire to outshine Francis I hence, many of the Italian craftsmen, who worked at Nonsuch arrived from France. The name worth mentioning was Nicolas Bellin, who worked with Francesco Primaticcio and Rosso Fiorentino on the referred to gallery.

Bellin was forced to accept the invitation of the English monarch and came to England to escape the charges of fraud in France. In 1540 he had already been appointed to build chimneys in the Fontainebleau style at the Whitehall Palace in London. He was later employed to work at Non-

Il. 6. Południowa fasada Nonsuch, Joris Hoefnagel, akwarela 1572 r. (© The Trustees of the British Museum)

Fig. 6. South facade of Nonsuch, Joris Hoefnagel, aquarel 1572 (© The Trustees of the British Museum)



1540 r. budował kominy w stylu Fontainebleau w pałacu Whitehall w Londynie. Następnie został zatrudniony do prac przy Nonsuch, gdzie był odpowiedzialny za rzeźbioną i połączoną płytkę łupkową. Jej fragmenty odnalezione na miejscu wykopalisk wskazują na niezaprzeczalne powiązanie z Fontainebleau [2], [4], [7]–[9], [10]. Pod datą 1541 r. w księgach rachunkowych widnieje wypłata za tę pracę dla niego oraz jego kompanów. Profesor Martin Biddle wysunął tezę, iż Bellin miał także duży wkład w tworzenie stiuków (ze względu na jego doświadczenie z Fontainebleau). Ponadto istnieje wielkie prawdopodobieństwo, że to właśnie Bellin mógł być w całości odpowiedzialny za projekt dekoracji ścian zewnętrznych pałacu [3], [12].

Innym nazwiskiem, które pojawia się w powiązaniu z tą pracą, jest Toto del Nunziata z Florencji. Ten włoski artysta został nazwany przez Vasariego architektem głównego pałacu Henryka VIII, ale nie można tego potwierdzić i jest to raczej niemożliwe [7], [10], [12]. Osobami nadzorującymi budowę byli kolejno Wiliam Kendal i Giles Gering, którego król wymienia w liście do Tajnej Rady [4], [12]. Oprócz włoskich artystów przy Nonsuch pracowało wielu innych zagranicznych fachowców. Przy akwedukcie dostarczającym wodę do pałacu pracował niemiecki inżynier, którego nazwisko nie jest znane [4]. W 1544 r. do pracy przy zegarze zatrudniono sześciu francuskich zegarmistrzów [3]. Specjalnie sprowadzono ogrodników. Jak zatem widać, zatrudniono mieszankę artystów oraz rzemieślników z wielu krajów – Niemiec, Holandii, Francji i Włoch, w przypadku wielu stanowisk niemożliwe jest jednak ustalenie pochodzenia i nazwisk pracowników [7], [10].

Prywatny ogród króla utrzymany był w stylu francuskim z symetrycznymi kwietnikami obsadzonymi małymi roślinami, które tworzyły wzory nazywane węzłami (il. 7). W centrum ogrodu znajdowała się fontanna Wenus zbudowana na małym wzniesieniu i otoczona posągami. Oprócz kwiatów, takich jak róże, żonkile oraz liliowce, w skład kompozycji wchodziły również bluszcz i drzewa owocowe, których różne gatunki sprowadzano z Francji. Nieodłączną atrakcją był labirynt z wysokiego żywopłotu o skomplikowanym planie, gdzie łatwo można było się zgubić. Całość założenia dzieliła się na kilka różnych tematycznie części. Jedną z nich była tak zwana *wilderness*, czyli dzicz, która stanowiła coś w rodzaju teatralne-

such, where he was responsible for the carved and gilded slate tiles. The fragments that were found at the site show an undeniable link with Fontainebleau [2], [4], [7]–[9], [10]. The account books also show that a payment was made to him and his company for that particular work in 1541. Professor Martin Biddle put forward the hypothesis that Nicholas Bellin made the biggest contribution to the formation of stucco panels because of his experience. Furthermore it is possible that he could have been entirely responsible for the design of the stucco elevations [3], [12]. However, the other name that appears in the connection to this work is Toto del Nunziata of Florence. This Italian artist was named by Vasari as the main architect of Henry's palace but it cannot be verified and is rather unlikely [7], [10], [12]. The construction supervisors were William Kendal and Giles Gering, who was mentioned in the King's letter to the Privy Council [4], [12]. The Italians were not the only group of artists and craftsman employed to build Nonsuch as many other foreigners were invited by Henry. The aqueduct was designed by a German engineer, whose name is unknown [4]. Six French watchmakers arrived in 1544 to build the clock mechanism of the inner tower [3] whilst several of the gardeners were also French. The diversity of artists and craftsmen from many countries such as Germany, the Netherlands, France and Italy contributed to the design and execution of the palace but undoubtedly many others still remain unnamed [7], [10].

The King's private garden was maintained in the French style with symmetrical flowerbeds that were designed to create floral patterns called "knots" (Fig. 7). The centre of the garden was occupied by a fountain of Venus, which was located on a shallow hill and surrounded by other statues. The planting arrangement not only included roses, daffodils and lilies but as well ivy and different species of fruit trees specially imported from France. The main attraction was the maze with high hedge walls and a complex plan that disoriented visitors. The entire garden was divided into several sections and the so-called *wilderness* was one of them. The theatrical forest was designed to appear wild with trees overgrown with ivy and a multitude of ferns and shrubs creating a mysterious ambiance. The grove and statue dedicated to the mythological goddess



Il. 7. Makieta Nonsuch wykonana na podstawie badań archeologicznych (fot. Bournemouth News & Picture Service)

Fig. 7. Nonsuch model based on archeological research (photo by Bournemouth News & Picture Service)

go, dzikiego i tajemniczego lasu. Drzewa były obrośnięte dzikim bluszczem, a pomiędzy krzewami posadzono paprocie, tworząc w ten sposób odpowiednią tajemniczą atmosferę. Stąd przechodziło się do zagajnika poświęconego mitologicznej bogini polowań Dianie, gdzie znajdował się jej posąg. W ostatniej części zbudowano pawilon bankietowy, który był miejscem przeznaczonym wyłącznie do rozrywki i biesiad. Obiekt ten powstał na planie prostokąta z basztami w każdym z jego rógów, aby można było podziwiać krajobraz lub oglądać polowanie [3], [4], [10], [13].

Budowa Nonsuch zajęła dziewięć lat i kosztowała skarbiec królewski aż 24 500 funtów, co w dzisiejszych czasach równałoby się sumie 10,3 miliona funtów [2], [3], [4], [10]. Henryk VIII zmarł 28 stycznia 1547 r., kiedy wykonywano głównie prace wykończeniowe obejmujące zewnętrzne panele dekoracyjne.

### *Późniejsze losy Nonsuch*

Edward VI nie korzystał z pałacu z powodu słabego zdrowia i przedwczesnej śmierci w 1553 r., w wieku zaledwie 15 lat. Królowa Maria I – córka Henryka VIII i Katarzyny Aragońskiej – rozważała zburzenie Nonsuch ze względu na wysokie koszty ukończenia, utrzymania obiektu i jej niechęć do polowań. Odsprzedała go za gotówkę i kilka posiadłości w Suffolk 12. hrabiemu Arundel, który zdołał go ukończyć w 1559 r., niemalże bankrutując. Jego spadkobierca, lord Lumley, dodał bibliotekę i założył pierwszy ogród w stylu włoskim w Anglii. Pałac był jednym z ulubionych miejsc Elżbiety I, która pomiędzy 1590 a 1592 zakupiła tę wspaniałą rezydencję i dokonała zmian w jej planie. Podobnie postąpiła żona panującego w latach 1625–1649 Karola I – królowa Henrietta Maria – która dostosowała pałac do swoich potrzeb [3], [4].

Nonsuch znajdował się w posiadaniu korony do wybuchu wojny domowej w 1642 r., wtedy został skonfiskowany przez parlamentarnych komisarzy i później użyty jako poręczanie za niezapłacony żołd dla pułku Roberta

of hunting, Diana, was sited beyond it. The Banqueting House was erected in the furthest part of the garden and was the place where entertainments and feasts were held. The structure had a rectangular plan with towers at each corner allowing the visitors to admire the scenic surroundings and the progress of the hunt [3], [4], [10], [13].

The construction of Nonsuch Palace took nine years and cost the royal treasury £24,500, which would be the equivalent of £10.3 million today [2], [3], [4], [10]. Henry VIII died on 28 January 1547 when the main works to exteriors including decorative panels were completed.

### *Subsequent history of Nonsuch*

Henry's son Edward VI did not use the palace because of his poor health and early death in 1553 at the age of 15. Queen Mary I – the daughter of Henry VIII and Catherine of Aragon – disliked hunting and was planning to demolish the palace as she considered its completion and future maintenance too expensive. Finally she sold it to the 12<sup>th</sup> Earl of Arundel for cash and some properties in Suffolk. Although he was able to finish Nonsuch Palace in 1559, it almost led to his bankruptcy. His successor Lord Lumley built a library and established the first Italian-style garden in England. The palace was one of the favourite places of Elizabeth I, who bought this magnificent residence between 1590 and 1592 and made some changes to the layout. Later Queen Henrietta Maria, the wife of Charles I, who ruled between 1625 and 1649, also altered the plan in order to adapt the palace to her requirements [3], [4].

Nonsuch was in the possession of the crown until the outbreak of the Civil War in 1642 when it was confiscated by the parliamentary commissioners and was later used as a surety for the unpaid wages of the regiment of Robert Lilburne. In the years between 1654 and 1656 the palace passed into the hands of General Thomas Pride and from then on, neglected, it began to fall into disrepair. During the restoration of the Stuart dynasty in England in 1660 when Charles II became the king, the palace was returned

Lilburna. W latach 1654–1656 pałac przeszedł w posiadanie generała Thomasa Pride'a i od tego momentu zaniedbywany zaczął popadać w ruinę. W czasie restauracji dynastii Stuartów w Anglii, kiedy w 1660 r. na tronie zasiadł Karol II, Nonsuch powrócił w ręce jego matki Henrietty Marii. W 1665 r. podczas wybuchu epidemii dżumy Nonsuch został zaadaptowany na potrzeby biur ministerstwa skarbu, które pozostało tam do stycznia 1666 r. Podobnie stało się w czasie wielkiego pożaru Londynu we wrześniu tego samego roku. W końcu 1669 r. Karol II podarował go swojej rozrzutnej kochance Barbarze Villiers, księżnej Cleveland, która zdecydowała się zburzyć pałac w 1682 r., aby spłacić długi karciane. Rozbiórkę rozpoczęto od wewnętrznego dziedzińca w czerwcu 1683 r. Proces ten trwał przez dłuższy okres, bo w 1702 r. jedna z bram wjazdowych ciągle jeszcze stała. Do dzisiejszych czasów zachowała się część posiadłości ziemskiej w postaci parku, który nosi imię Nonsuch.

### *Stan badań archeologicznych*

Pałac Nonsuch interesował wielu historyków od długiego czasu. Jego położenie zostało odkryte dzięki dokumentom, które pozwoliły ustalić jego dokładną lokalizację. Profesor Martin Biddle pod wpływem prac archeologicznych przy dworze *The More*, niegdyś należącym do Henryka VIII, zainteresował się epoką Tudorów oraz tajemnicą Nonsuch. Działania poszukiwawcze uzyskały w styczniu 1959 r. aprobatę oraz poparcie ministerstwa pracy, które było inicjatorem badań archeologicznych. Po wydaniu przez lokalne władze oficjalnego pozwolenia na przeprowadzenie wykopalisk termin rozpoczęcia prac wyznaczono na 6 lipca 1959 r.

Podczas prac archeologicznych w celu uproszczenia przyjęto oś pałacu jako północ–południe. Następnie ustalono, że dwa dziedzińce znajdowały się na różnej wysokości wynikającej z topografii terenu (opadającego w kierunku północno-zachodnim) i zostały wybudowane na dwóch sztucznie uformowanych tarasach. Przypuszcza się, że zabieg ten był konieczny, aby uniknąć długich schodów łączących obie te części. Inna hipoteza wskazuje na możliwość czasowego zalewania niżej położonej północnej części terenu budowy, który sztucznie podniesiono do 1,5 m w najgłębszym miejscu [2], [3]. Fundamenty z tej strony są masywniejsze i prawie w całości zbudowane ze znajdującego się w okolicy wapienia. Brak kamiennego materiału pochodzącego z Merton wewnętrznym dziedzińcu skłonił niektórych historyków do postawienia tezy, iż został on wybudowany po śmierci króla [14]. Tezę tę później odrzucono. Kamień znajduje się pod wewnętrznym dziedzińcem (zlokalizowanym od południa), którego fundamenty są lżejsze i płytsze. Stąd pomiędzy gruzów wydobyto rzeźbione elementy, które nie nadawały się do budowy ścian. Przypuszcza się, że trafiły one na budowę tylko na początku rozbiórki klasztoru, kiedy surowiec pozyskiwano w chaotyczny sposób i wysyłano do Cuddington bez odpowiednio przeprowadzonej segregacji. W 1541 r. zatrudniono pracowników, którzy na miejscu selekcjonowali odpowiedni materiał budowlany, co wskazuje na lepszą organizację w nas-

to his mother, Henrietta Maria. Later, during the plague outbreak in 1665, it was adapted for the offices of the treasury, which remained there until January 1666. It served the same purpose once again during the Great Fire of London in September of the same year. Finally in 1669 Charles II gave it to his mistress Barbara Villiers, the Duchess of Cleveland, who decided to demolish it in 1682 to pay off her gambling debts. The works started in the inner courtyard in June 1683 and took a considerable amount of time as in 1702 one of the gates was still there. Today's Nonsuch Park covers only a small part of the Little Park.

### *The archaeological research*

Many historians were considerably interested in Nonsuch Palace for a long time because of its great significance to English architecture. The location of the palace was discovered by studying historical documents, which allowed the position of the site where it once stood to be determined. Professor Martin Biddle, influenced by his previous archaeological involvement at Henry VIII's *The More* mansion, was inevitably drawn to the subject of the Tudor era and the mystery of the palace. The proposed excavation works were instigated by the Ministry of Works and approved in January 1959. The actual permission to carry out the excavation was issued by the *Local Government* and the works began on 6 July 1959.

At the start of the process the team of archeologists assumed that the main axis of the palace had run north-south. Soon it was discovered that the two courtyards were built at different levels resulting from the topography of the existing ground (sloping towards the north-west) and as a result they had been built on two artificially formed terraces. It has been speculated that it was necessary to avoid a long staircase connecting the courtyards. The other hypothesis suggests the possibility of the intermittent flooding of the lower north side of the site, which had to be, raised up to 1.5 m from the original existing ground level [2], [3]. The foundations in this location were substantial and almost entirely built of limestone from the area. No stone from Merton Monastery was found between the foundations of the outer courtyard, which led some historians to suggest that it was built after the death of Henry VIII [14] but this claim was later dismissed. The stone from Merton was found under the inner courtyard (located on the south), which had significantly lighter and shallower foundations. The salvaged figural elements, which were of no use for building walls, were found here. It is believed that this could only have happened at the beginning of the demolition of the monastery when the stone was brought to Coddington in a hurry without the appropriate selection. By 1541 additional work force was employed to preselect appropriate stone that would fit the purpose of erecting Nonsuch, which indicates better management in the later years [3]. The plain (ashlar) stone that was used to build the outer walls had to have at least one of the sides free of carvings. The inappropriate and unwanted pieces were simply disposed of. This impacted on the pace of works by speeding them up as sources suggest that in 1544 part of the palace was completed [2], [4].

tępnych latach budowy [3]. Gładki kamień użyty do budowy ścian musiał mieć przynajmniej jedną ze stron bez żadnych ozdób. Surowiec niespełniający tego warunku był odrzucany. Takie działanie miało wpływ na szybkie tempo prac, ponieważ w 1544 r. – jak podają źródła – ta część pałacu była gotowa [2], [4].

Mury Nonsuch wyznaczono w linii prostej, pod kątem 90 stopni, z wyjątkiem północnej frontowej ściany zewnętrznego dziedzińca, która z nieznanymi powodami jest odchylona. Dwie wieżyczki we frontowej fasadzie były wydrążone w środku i pełniły funkcję toalet. Pomieszczenia takie znajdowały się głównie na elewacjach i zlokalizowane były w podobnych miejscach po obu stronach pałacu z wyjątkiem południowego skrzydła. Biegła tam gruba ściana, gdzie znajdowały się wydrążone toalety połączone z systemem kanalizacyjnym. Takie rozwiązanie było ryzykowne, ale ze względu na dekoracyjność i kompozycję południowej fasady jest wytłumaczalne. Nonsuch został bowiem wyposażony w bardzo wydajny system kanalizacyjny, zbudowany z kamienia ze sklepieniem kolebkowym, biegnący w kierunku północnym. Drugi system, doprowadzający wodę do pałacu z głównego źródła poboru, biegł do cysterny znajdującej się na drugim piętrze wewnętrznej wieży, skąd rury rozprowadzały wodę po całym obiekcie. Dodatkowy zbiornik wodny i odkryta w 1959 r. studnia znajdowały się w strefie pomieszczeń kuchennych zlokalizowanych od północnego wschodu. Niektóre z toalet dzieliły ścianę z szybem kominów, stąd przypuszczenie, że mogły one służyć także do wentylacji tych pomieszczeń sanitarnych [3]. Do wzniesienia ścian działowych w budynkach zewnętrznego dziedzińca zastosowano cegłę, której użyto również do konstrukcji podłóg na parterze. Ze względu na brak dokładnych danych historycznych przeznaczenie niektórych pomieszczeń w tej części pałacu było niemożliwe do zidentyfikowania<sup>12</sup>.

Przeprowadzone badania archeologiczne potwierdziły przypuszczenia dotyczące planu pałacu. Zastosowano szeroko rozpowszechniony w tym czasie model dwupiętrowych zabudowań skupionych wokół dwóch dziedzińców. W przypadku Nonsuch były to dwa prawie kwadratowe dziedzińce o powierzchni około 60 m<sup>2</sup> każdy. Stwierdzono także, że Nonsuch – jak na królewską rezydencję – był raczej małych rozmiarów i mierzył zaledwie około 60 m szerokości i 100 m długości<sup>13</sup>. W związku z tym brakowało wielu pomieszczeń o charakterze ceremonialnym: wielkiego hallu, sal audiencyjnych i serii pomieszczeń poprzedzających prywatne apartamenty króla [5].

Jedynym budynkiem poddanym badaniom archeologicznym w całości był jednonawowy Kościół Marii Dziewicy, który należał do osady Cuddington. Ustalono, że został on zburzony w pierwszej kolejności, ponieważ pałac

All of the walls of Nonsuch were set out in straight lines at 90 degree angles with the exception of the north facade of the outer courtyard, which for unknown reasons ran at an odd angle. The two turrets at the front of the gatehouse had empty cores and were used as toilets. Facilities of this kind were built in similar locations on the east and west elevations of the palace with the exception of the south facade. A thick wall ran in the middle and along the facade of the entire south wing where the toilets were located and connected to the main sewer system. This prevented toilet shafts interfering with the design of the external walls. It was a particularly unusual plan arrangement but fully justified by the decorative scheme of the elevations. It was only possible as Nonsuch had an efficient and capacious sewer system constructed with stone walls with an arched soffit that ran to the outer courtyard and beyond. The water supply system was connected from the head conduit to the tank on the second floor of the inner tower from where the pipes distributed the water to the entire complex. An additional water tank and a well discovered in 1959 were both located in the kitchen area (located on the north side). Some of the toilets shared a common wall with chimney shafts so it is assumed that they could have been used for the ventilation of these sanitary facilities [3]. The partition walls located in the buildings of the outer court were constructed in brick similarly to ground floors in this area. The use of some of the rooms in this part of the palace could not be identified because of the lack of reliable historical sources<sup>12</sup>.

Excavations were a considerable success and gave confirmation of previous assumptions relating to the palace's layout. The traditional mediaeval plan, consisting of the storey buildings surrounding two courtyards, was used as it was a common design model at the time. In the case of Nonsuch, the courtyards were almost squares of approximately 60 m<sup>2</sup>. It also was apparent that the palace was a rather modestly sized building – for a royal residence – and measured about 60 by 100 m<sup>13</sup>. It lacked many of the grand ceremonial chambers that were usually used for receptions and festivities and a chain of rooms that were supposed to be located in front of the king's apartments [5].

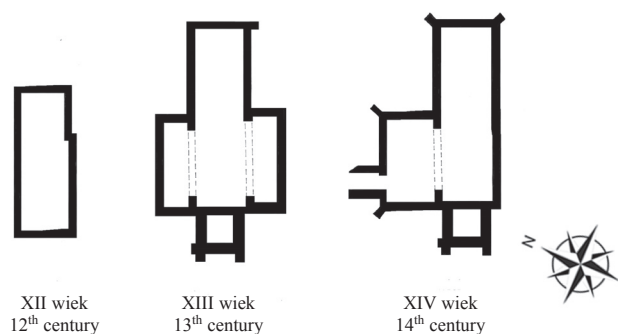
The single nave church with the adjacent chancel that once stood in Cuddington was the only structure fully excavated on site. It was concluded that it was demolished first as the palace had to be located in the exact position to ensure the water supply by gravity from the spring in the hillside. As mentioned previously the salvaged stone material was used to build the foundations of the inner courtyard, which stood on this part of the site. The surrounding graves in the vicinity of the church were left intact during necessary works in 1538 unless the foundations or other trenches had to run through the area were they were located.

<sup>12</sup> Inwentarz z 1650 r. wlicza lokatorów i wymienia, ile zajmowali pokoi. Nie podaje jednak żadnych dokładnych informacji na temat, gdzie się dokładnie znajdowały ich apartamenty lub jak były dostępne.

<sup>13</sup> Rozmiary pałacu zostały definitywnie potwierdzone dopiero po przeprowadzonych badaniach archeologicznych w latach 1959–1960. Wcześniej korzystano ze źródeł historycznych, które podawały sprzeczne informacje.

<sup>12</sup> The inventory written in 1650 lists the tenants and provides information on how many rooms they occupied. However, it does not state where their apartments were located and how they were accessible.

<sup>13</sup> The exact size of the palace was confirmed only after the excavation works took place between 1959 and 1960. Previously sources gave different measurements.



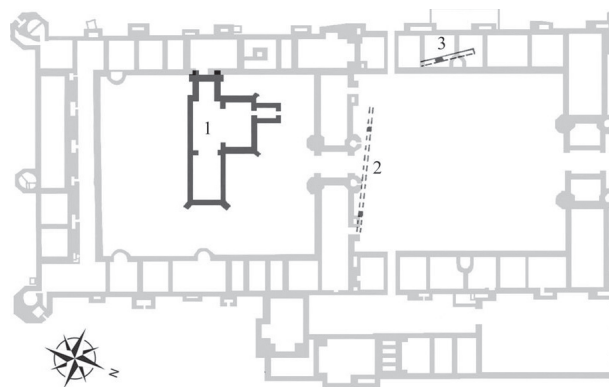
Il. 8. Schemat planu kościoła Marii Dziewicy w Cuddington (rys. B. Gloger)

Fig. 8. Schematic plan of the Virgin Mary church in Cuddington (drawn by B. Gloger)

prawdopodobnie musiał być położony dokładnie w tym samym miejscu, aby grawitacyjnie zapewnić dostawę wody ze źródła w zboczu wzgórza. Jak wcześniej wspomniano, pozyskany materiał użyto do budowy fundamentów wewnętrznego dziedzińca, który stanął w tym miejscu. Groby znajdujące się w jego sąsiedztwie pozostawiono nienaruszone, chyba że w 1538 r. przebiegały przez nie fundamenty lub inne wykopy potrzebne podczas budowy.

Pod powierzchnią podłogi z najwcześniejszego okresu odkryto kilka otworów po drewnianych słupach i ślady pożaru, co pozwala przypuszczać, że przed 1100 r. stał w tym miejscu kościół o drewnianej konstrukcji. Pierwszym udokumentowanym okresem jest czas, kiedy był on prostą jednonawową budowlą z prezbiterium wzniesioną z kamienia w XII w. W XIII w. został on poddany przebudowie i wtedy dodano nawy boczne, wydłużono prezbiterium i dobudowano wieżę od strony zachodniej. W XIV w. północna nawa boczna została powiększona prawie dwukrotnie, a południowa zburzona, dodano wtedy także przypory do wieży. W ostatnim etapie ewolucji tego obiektu w połowie XIV w. dobudowano ganek oraz stopień z cegły w prezbiterium (il. 8). Powierzchnię podłogi, pod którą znajdowały się groby należące prawdopodobnie do rodziny Codington, wykończono glazurowanymi kaflami [1]–[3].

Budynki stodoły i inne zabudowania zostały zburzone później lub jak w przypadku *manor house* zaadaptowane na potrzeby warsztatów i dla robotników [3], [4]. Przypuszcza się, że większa ze stodoł została rozebrana i przeniesiona na inne miejsce. Przemawia za tym fakt, że nie znajdowała się ona w bliskim sąsiedztwie wznoszonego pałacu [1]. Odnalezione ślady ściany znajdującej się pod wschodnią częścią zabudowań pałacu, na terenie zewnętrznego dziedzińca, mogły należeć do drugiej ze stodoł (il. 9). Po północnej stronie wieży Nonsuch prowadzącej do wewnętrznego dziedzińca odnaleziono fragment innej ściany, która biegła z zachodu na wschód. Nie można jednak stwierdzić z całą stanowczością, czy była to ściana otaczająca *manor house*, czy należała do kościoła. *Manor house* i inne pomocnicze budynki leżały po zachodniej stronie Nonsuch i zachodziły na jego plan jedynie w zachodniej strefie jego zabudowań. Po tej stronie założono sad, który stykał się ze ścianą zewnętrznego dziedzińca. Stało się tak po wyrównaniu i podniesieniu terenu.



Il. 9. Pozostałości po osadzie Cuddington odkryte podczas wykopalisk (rys. B. Gloger). 1. Kościół. 2. Prawdopodobnie ściana graniczna cmentarza. 3. Ściana stodoły

Fig. 9. Remains of Cuddington settlement discovered during excavations (drawn by B. Gloger). 1. The existing church. 2. The probable churchyard wall. 3. The wall of the barn

Beneath the surface of the floor of the earliest period a few holes were discovered and remains of timber posts that indicated that a fire took place suggesting that before 1100 a timber framed construction stood there. The first recorded facts relating to the church's history date back to a period when it was a single-nave building with a chancel erected in stone in the 12<sup>th</sup> century. The plan was altered in the next century by adding two side aisles, extending the chancel and erecting a tower on the west side. The subsequent works that were carried out in the 14<sup>th</sup> century involved the enlargement of the north aisle and demolition of the south. Additionally four buttresses were also added to each corner of the tower. The final stage of the church's plan evolution took place in the middle of the same century when a porch was added and a single step made of brick was built in the chancel (Fig. 8). The graves beneath the floor surface of glazed tiles probably belonged to the Codington family [1]–[3].

The original structures, such as barns and other buildings, were later pulled down or as in case of the *manor house* adapted for use as workshops and for workers [3], [4]. It is believed that the great barn was probably disassembled and moved to another unknown location. This hypothesis is supported by the fact that it was not located in proximity of the palace [1]. A wall that was excavated underneath the east wing of Nonsuch in the inner courtyard could have belonged to a smaller barn (Fig. 9). On the north side of the Nonsuch tower located in the common wing and leading to the inner courtyard yet another wall was found running west to east. There is no certainty whether it was a wall surrounding the *manor house* or if it belonged to the church. The *manor house* and other auxiliary buildings were located on the west of the building site and overlapped the plan of Nonsuch only on the west edge of its external walls. The surrounding ground was levelled and an orchard was set out covering the area where once these buildings had been located.

The objects that were excavated and could be associated with Cuddington village, such as pottery and other small items, were of a low historical value. It is believed that the

Znalezione przedmioty związane z Cuddington to głównie wyroby garncarskie i inne pozycje o małej wartości historycznej. Przypuszcza się, że parafia ta została prawdopodobnie założona przed 1066 r., kiedy zaczęły pojawiać się tego typu osady w rejonie wzniesień North Downs [1], [3], [4].

Po zakończeniu badań archeologicznych w 1960 r. odnotowano, że pozwoliły one na potwierdzenie przypuszczeń związanych z pałacem Nonsuch. Odkrycie i analiza planu pałacu była najważniejszym elementem tego przedsięwzięcia, ale udało się także odnaleźć pozostałości dekoracji i wyposażenia pałacu. Komitet do spraw wykopalisk przekazał znalezione przedmioty do London Museum, a teren, gdzie był położony Nonsuch, ponownie zasypiano.

### Podsumowanie

Pałac Nonsuch był niewątpliwie szczególnym i niepowtarzalnym miejscem w historii architektury wczesnego renesansu w Anglii. Naukowcy od dawna zdawali sobie sprawę z rangi tego obiektu, ale brak dokładnych danych nie pozwolił poprzeć ich oceny i dopiero badania archeologiczne pozwoliły ją zweryfikować. Dzięki odkrytym fragmentom płaskorzeźb i rzeźbionej płytki łupkowej potwierdzono ich renesansową genezę i niezaprzeczalne powiązanie tych elementów z pałacem Fontainebleau. Ciekawa kompozycja pałacu oraz fuzja elementów gotyku i nowego stylu sprawiła, że był to oryginalny obiekt, którego nie można było sklasyfikować w konwencjonalnym podziale królewskich rezydencji. To pozwala przypuszczać, że był to prywatny pałac Henryka VIII, wzniesiony dla jego przyjemności, gdzie mógł przebywać z najbliższymi i zaufanymi ludźmi ze swojej świty. Stąd też ogromny przepych i ostentacja, która miała odzwierciedlać królewski majestat [5]. Nonsuch był pierwszym na tak ogromną skalę budynkiem służącym dynastycznej propagandzie, mającym ukazać potęgę rodu Tudorów. Dziś jedynie można się domyślać, jaki był cel jego budowy. Odpowiednią okazją była rocznica trzydziestolecia panowania lub narodziny męskiego potomka. Choć udało się poznać wiele faktów z historii Nonsuch, pałac wciąż skrywa wiele tajemnic i urósł do rangi mitu.

parish was probably founded before the year 1066, when similar settlements began to spread in the region of the North Downs [1], [3], [4].

The information gathered by the completion of the archaeological excavations in 1960 confirmed the great significance of Nonsuch. The main purpose of this project was to establish the layout of the ground floor but also to recover any remains of its decorations. The Nonsuch Park Excavations Committee donated the objects found to the Museum of London and the area where the remains of Nonsuch Palace lay was covered once again.

### Conclusion

Nonsuch Palace was a significant and unique place in the history of the early Renaissance in England. Historians had long suspected its importance but it was not until the archaeological excavations took place that this could be confirmed because of insufficient alternative historical sources. The fragments of stucco reliefs and carved slate tiles established their Renaissance origin and the undeniable link to Fontainebleau Palace. The unusual composition and merged Gothic and Renaissance styles made Nonsuch an original residence that did not fit to any of the subcategory groups of royal palaces. This suggests that it might have been a “private” residence built for Henry’s leisure where he could be surrounded by trusted people from his entourage. It was built in an ostentatious and lavish manner to represent the power of the House of Tudor [5]. However, theories about its origins are rather tentative. The events that might have inspired the King to erect such a magnificent building could have been the 30<sup>th</sup> anniversary of Henry VIII’s accession or the birth of his son. The recently discovered facts have shed a new light on the history, but Nonsuch Palace still holds many secrets and has now become a legend.

Translated by  
Bartłomiej Gloger

### Bibliografia/References

- [1] Biddle M., *Nonsuch Palace. The material culture of a noble restoration household*, Oxbow Books, Oxford 2005.
- [2] Biddle M., *An Interim Report*, „Surrey Archeological Collection” 1961, Vol. 58, 1–20.
- [3] Dent J., *The quest for Nonsuch*, Sutton Publishing, London 1981.
- [4] Lister L., *Nonsuch: Pearl of realm. The story of Henry VIII’s fantastic palace*, Sutton Publishing, Sutton 1992.
- [5] Thurley S., *The royal palaces of Tudor England*, Yale University Press, London 1993.
- [6] Kramer K., Whitley Banks C., *A new explanation for the reproductive woes and midlife decline of Henry VIII*, „Cambridge Journals” 2010, Vol. 53, Iss. 4, 827–848.
- [7] Gotch J.A., *Early renaissance architecture in England*, B.T. Batsford, London 1914.
- [8] Summerson J., *Architecture in Britain 1530–1830*, Penguin Books, Middlesex 1977.
- [9] Watkin D., *English architecture*, Thames and Hudson, London 1997.
- [10] Lees-Milne J., *Tudor renaissance*, B.T. Batsford, London 1951.
- [11] Frederiksen R., Marchant E., *Plaster casts. Making, collecting and displaying from classical antiquity to the present*, Walter de Gruyter, Berlin–New York 2010.
- [12] Nairn I., Pevsner N., *The buildings of England. Surrey*, Yale University Press, London 2002.
- [13] Henderson P., *The Tudor house and garden*, Yale University Press, London 2005.
- [14] Sitwell S., *British Architects and Craftsmen*, B.T. Batsford, London 1948.



### **Streszczenie**

Do czerwca 1959 r. o jednym z najważniejszych obiektów epoki Tudorów w Anglii niewiele było wiadomo. Powszechnie podziwiany pałac zniknął z powierzchni ziemi po zaledwie 150 latach istnienia. Badacze znali tylko liczne przekazy opisujące jego piękno, bogactwo detalu oraz kunszt wykonania. Wizerunki, które przetrwały do naszych czasów, podsycały wyobraźnię naukowców i zmuszały ich do poszukiwania miejsca jego położenia.

Wzniesiony z rozkazu Henryka VIII był jedynym pałacem zbudowanym od podstaw, ozdobionym przez włoskich artystów w nowym stylu i zgodnie określanym jako najbardziej ekstrawagancki. Oryginalność tego założenia polegała na połączeniu tradycji gotyku oraz zaadaptowanych elementów renesansowego detalu. Fuzja ta stała się cechą charakterystyczną architektury angielskiej, a pałac wzorem dla obiektów późniejszych epok, kiedy architektura świecka w pełni rozkwitła.

Od dawna zdawano sobie sprawę z rangi tego obiektu w historii rozwoju renesansu w Anglii, lecz brak dowodów nie pozwalał, aby tę ocenę jednoznacznie poprzeć. Dopiero po przeprowadzeniu w 1959 r. prac archeologicznych, polegających na analizie planu oraz innych wydobytych szczątków, udało się potwierdzić, jak ważnym był ogniwem w rozwoju narodowego stylu. Jego nazwa brzmiała Nonsuch, czyli „jak żaden inny” – bo nie było mu równych.

Celem artykułu jest zebranie dotychczasowych wyników badań archeologicznych i faktów historycznych, aby w prosty i syntetyczny sposób przedstawić historię jednego z najważniejszych budynków w historii wczesnej architektury angielskiego renesansu.

**Słowa kluczowe:** pałac, Nonsuch, Henryk VIII, Surrey, Cuddington

### **Abstract**

Until the summer of 1959, one of the most important Tudor buildings was known to only a very few as the great palace had vanished about 150 years after the time it was constructed. The historians were aware of a few historical sources, which described the opulence of the Renaissance detail and high quality craftsmanship. The existing original images that captured its beauty inspired them to pursue its location for decades.

It was the most extravagant palace of Henry VIII, which was entirely built from scratch and decorated by Italian artists in a new architectural style unknown in England. The originality of the complex was characterised by its unique combination of Gothic and Renaissance elements merged together. The fusion of styles has since become a hallmark of the Tudor era and furthermore it influenced English designs for centuries when secular architecture flourished. The importance of this royal residence in the history of the Early English Renaissance had been realised for a long time but there was little detailed information about it. It was only after 1959, when excavation works took place, that archeologists were able to analyse the ground floor plan and rediscover the remains of its decorations to establish its role in the development of a national architectural style in England. Its name was Nonsuch as it had no equal.

The purpose of this article is to collect existing archaeological discoveries and facts to present the history of one of the most important buildings in England in a comprehensible and succinct manner.

**Key words:** palace, Nonsuch, Henry VIII, Surrey, Cuddington



Dom Wagi w Braunschweig  
z ozdobnymi wypełnieniami fachów  
przez zastosowanie zmiennego wążku cegły  
(fot. D. Kowalska)

Alte Waage (Old Weight House)  
in Braunschweig with decorative brick nog-  
gin panels of mixed patterns brickwork  
(photo by D. Kowalska)



**Danuta Kowalska\***

*Świecka architektura ryglowa w Europie  
– skarbnica oryginalnych zewnętrznych form zdobniczych*

*The secular half-timbered architecture in Europe  
– the treasure of original exterior decorative forms*

Znana z europejskiego krajobrazu drewniana architektura ryglowa pozostaje w cieniu domów o tzw. trwałej technologii, w której wznoszono najbardziej rozpoznawane dzieła sztuki budowlanej. Tymczasem „domy w kratkę” również mogą zaspokajać potrzebę piękna w otoczeniu, harmonii rozumianej jako ład i jedność z naturą, pomagając zachować pamięć o zdarzeniach i osobach, a często pełniąc ważne funkcje komunikacji – wyrażania uczuć czy tworzenia przekazów. Osiągają to nie tylko przez przestrzenny układ budowli, ale przede wszystkim dzięki specyficznym zewnętrznym formom zdobniczym, wartościowym zarówno w sensie kulturowym, jak i artystycznym. Technologia szkieletowa wywarła istotny wpływ na rozwój budownictwa oraz kształtowanie i popularyzację wzorców estetycznych.

Powodów zainteresowania tym rodzajem architektury jest wiele. Po pierwsze – rozwijała się niezależnie od głównych nurtów sztuki [1]. Domy szkieletowe były zwykle wytworem sztuki rzemieślniczej – ciesielskiej i budowlanej – i zachowywały dystans do wielkiej architektury. W istocie historia budownictwa ryglowego jest, w pewnym sensie, także historią rozwoju rzemiosła. Po drugie – drewniane konstrukcje szkieletowe są niezwykle z technicznego punktu widzenia. W tradycyjnym budownictwie poszczególne części budowli spoczywają jedne na drugich. Elementy domów ryglowych są zaś związane

Although half-timbered buildings remain in the shadow of houses built in the so called “permanent technology” employed in constructing the most famous structures in the European architecture landscape, “black and white” can also satisfy the need for the surrounding beauty and provide harmony understood as order and unity with nature, preserving the memories of events and people, and frequently serving important communication functions – expressing feelings or messages. This is achieved not only through the spatial layout of half-timbered structures but first of all through specific exterior decorative forms which provide both cultural and artistic qualities. The timber-framed technology greatly influenced the development of building as well as emergence and popularization of aesthetic patterns.

There are many reasons for interest in this kind of architecture. Firstly, it developed independently from the main currents of art [1]. Timber-framed houses were the effect of carpentry and construction, and preserved distance from mainstream architecture. In fact the history of half-timbered buildings is also in a sense the history of craft. Secondly, wooden-frame constructions are unique from the technical point of view. In traditional buildings individual parts of the structure lay on one another, whereas the elements of half-timbered houses are connected together – with the use of timber joints – regardless of the load. Such a construction became an important impulse for architecture development [2]. Its unique strength was and still is used in special conditions, e.g. in seismically active areas [3]. Timber-framed architecture

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.

ze sobą – za pomocą złączy ciesielskich – niezależnie od siły ciężkości. Taka konstrukcja stała się ważnym impulsem do rozwoju budownictwa [2]. Jej wyjątkowe właściwości wytrzymałościowe wykorzystywano i wykorzystuje się w szczególnych warunkach, np. na terenach aktywnych sejsmicznie [3]. Architektura szkieletowa upowszechniła również takie rozwiązania, jak nadwieszona kondygnacja czy kamuflaż konstrukcji. Charakterystyczna dla niej synergia techniki i rzemiosła, często wkraczającego w obszar sztuki, dokonała się przez artystyczne przetworzenia elementów konstrukcyjnych. Wprowadziła także do budownictwa mieszkalnego wiele oryginalnych rozwiązań kolorystycznych: dekoracji malarskich i strukturalnych. Korzystając z lokalnych materiałów – gliny, kamienia, cegły, wapienia, łupków – często łączyła je w różnych kombinacjach, co stało się standardem. Na uwagę zasługują też jej nieodgadnione treści symboliczne. Jest ważna dla historycznego trwania tradycji i wartości, tak samo jak była kluczowa dla szybkiej ekspansji gospodarczej lub politycznej czy gwałtownej urbanizacji.

Dwie najczęściej spotykane nieścisłości związane z architekturą ryglową odnoszą się do jej pochodzenia. Często przyjmuje się, że jej korzenie są niemieckie, co nie jest prawdą. Nieścisłe jest również przypisywanie domów o tego typu budowie do okresu średniowiecza. Przekazy opisujące konstrukcję ryglową oraz jej zachowane przykłady pozwalają bowiem zaliczyć taką technologię przynajmniej do świata antyku. W starożytnym Rzymie znano szachulec, który mógł dotrzeć tam z Brytanii, gdzie był dość rozpowszechniony, o czym świadczą wykopaliska w Brentford i Verulamium. W Laviunium, w VII w. p.n.e., znana była ramowa konstrukcja drewniana – bezpośredni protoplasta średniowiecznego szkieletu, przy czym wypełnieniem ścian była glina i kamienie [4]. Stosowano również złącza ciesielskie podobne do zachowanych w konstrukcjach średniowiecznych, a rozwinięta technika – *opus craticium* – została dokładnie opisana przez rzymskiego architekta Witruwiusza (Marcusa Vitruviusa Pollio) w I w. p.n.e. w traktacie *O architekturze ksiąg dziesięć*. Nie ma jednak pewności co do pochodzenia *opus craticium*. Jak podaje Ulrich [4], według hipotezy Valeria Papaccia z 1993 r. ten sposób budownictwa mógł trafić na Półwysep Apeniński z Azji Mniejszej. W każdym razie z obszaru imperium rzymskiego pochodzi prawdopodobnie najstarszy zachowany przykład architektury ryglowej – dom w Herkulanum – *Casa a Graticcio*, wzniesiony w latach 62–79.

Wydaje się, że technologia ryglowa rozwijała się dwutorowo: spontaniczny rozwój sztuki budowlanej prowadził do wykształcenia podobnych rozwiązań w odległych od siebie krajach. Za tą tezę przemawia fakt, że ramowe systemy budowania *quincha* były znane od tysięcy lat w Peru [3]. Równolegle technika rozprzestrzeniała się wraz z rozszerzaniem wpływów kulturowych, politycznych czy gospodarczych. I tak rzymski system *opus craticium* rozwinął się na terenach, które miały kontakty z Imperium Romanum – początkowo w prowincjach, a później, w różnych formach, na innych obszarach w rejonie Morza Śródziemnego i Euro-

also popularized such design solutions as jetties or illusory construction. Its characteristic synergy of technology and handicraft, often stepping into the area of art, was generated by artistic processing of structural elements. It also introduced many original colors to residential buildings in painted and structural decorations. It frequently combined local materials – clay, stone, brick, limestone, slate – in various forms what became a standard. Its plentiful symbols are also worth noting. It is as important for the historical preservation of traditions and heritage as it was for quick economic and political expansion or rapid urbanization.

Two most common misconceptions connected with half-timbered architecture regard its origin. It is often presumed that its roots are German, which is not true. It is also inaccurate to claim that this type of houses were first built in the Middle Ages because there are sources describing half-timbered structures and their original samples which testify to the origins of that technology at least in antiquity. The wattle-and-daub technique was known in ancient Rome where it might have been brought from Britain where it was rather popular, which is confirmed by excavations in Brentford and Verulamium. A wooden frame structure, with its walls filled with clay and stones, which directly preceded the Medieval frame structure, was known in Laviunium in the 7<sup>th</sup> century B.C. [4]. Timber joints similar to those found in original Medieval structures were also used, and a well-developed technique – *opus craticium* – was described in detail by the Roman architect Vitruvius (Marcus Vitruvius Pollio) in the 1<sup>st</sup> century B.C. in his treatise *The Ten Books on Architecture*. However, the origin of *opus craticium* is uncertain. Ulrich claims [4] that Valerio Papaccio put forward a hypothesis in 1993 that this building technique might have been brought to the Apennine Peninsula from Asia Minor. Anyway, probably the oldest preserved example of half-timbered architecture – the house in Herculanum – *Casa a Graticcio*, erected in 62–79, comes from the area of the Roman Empire.

It seems that the half-timbered technology developed in two directions: a spontaneous development of building art resulted in the development of similar solutions in the countries located far away from one another. The fact that the frame construction system *quincha* was known for centuries in Peru seems to support this thesis [3]. At the same time the technique became popular along with the growth of cultural, political or economic expansion. Consequently, the Roman building technique of *opus craticium* developed in the areas which were in contact with Imperium Romanum – first the provinces and later, in various forms, other areas in the region of the Mediterranean Sea and Europe<sup>1</sup>. At present half-timbered buildings can be found in many countries, e.g. in England and Wales, Germany, in some regions of France and Switzerland, Poland and Scandinavia. The technology was brought

<sup>1</sup> In the 8<sup>th</sup> century, the technology was known in Turkey, in the Byzantine times; it was also employed in Greece. Houses with similar construction (*bindingverk*) from the 9<sup>th</sup>–10<sup>th</sup> centuries have been documented also in Norway.

py<sup>1</sup>. Obecnie budynki ryglowe znajdziemy w wielu krajach, m.in. w Anglii i Walii, Niemczech, w niektórych regionach Francji i Szwajcarii, Polsce i Skandynawii. Z Europy technologia trafiła do obu Ameryk. Do Brazylii przenieśli ją niemieccy koloniści. W USA i Kanadzie jest szeroko stosowana współcześnie. Występuje pod różnymi nazwami: w niemieckiej terminologii upowszechniło się nazewnictwo *Fachwerk*, w angielskiej – *half-timbered (house)*, a we francuskiej – *pan de bois* lub *maison a colombages*<sup>2</sup>.

Wartość wielu obiektów tej architektury jest niepodważalna. Na Liście Światowego Dziedzictwa UNESCO znalazły się Kościoły Pokoju ze Świdnicy i Jawora, *Grande Île* w Strasburgu z dzielnicą domów szachulcowych – *Petit France* (il. 1), średniowieczne starówki niemieckich miast Bamberg i Goslar, również z zabytkami należącymi do tej technologii, oraz tureckie Safranbolu z tradycyjnymi domami zbudowanymi także w konstrukcji szkieletowej.

Immanentną cechą budownictwa ryglowego jest bogactwo dekoracji. Wynika to z naturalnych możliwości, jakie stwarza drewno – główny materiał konstrukcyjny. Można też podejrzewać, że obfitość zdobień rekompensowała wrażenie braku reprezentacyjności wywołane zastosowaniem tańszej technologii. W wielu wypadkach architektura szkieletowa mogła zatem mieć lepiej rozwinięte dekoracje w stosunku do droższego budownictwa murowanego. Zawdzięczamy jej przede wszystkim specyficzny ornament drewnianych kratownic, złożony z rozmaitych motywów, czasami wyjątkowych dla niektórych regionów albo powszechnie spotykanych w różnych krajach. Szybko odkryto, że elementy pierwotnie pełniące funkcje techniczne mogły podnosić estetykę budowli. Wykorzystywano to przez odpowiednie rozplanowanie kratownic. W XIX i na początku XX w. elementy ryglowe często wzbogacały wystrój domów murowanych. W ornament kratownic wprowadzano pierwiastki symboliczne, których znaczeń nie potrafimy dziś jednoznacznie odczytać<sup>3</sup>. Na pewnym etapie pojawiła się tendencja rozwijania konstrukcji przez dodawanie belek, które nie były niezbędne z punktu widzenia technicznego, ale które podnosiły dekoracyjność kratownicy (il. 2).

<sup>1</sup> W VIII w. technologia była znana w Turcji, w czasach Bizancjum; stosowano ją również w Grecji. Domy podobnej konstrukcji (*bindigverk*) z IX–X w. udokumentowano także w Norwegii.

<sup>2</sup> Należy wspomnieć o „egzotycznym” budownictwie ramowym – rozwiniętym równolegle lub niezależnie od zasadniczego nurtu. W Portugalii konstrukcja znana jest jako *pombalino* albo *gaiola* (klatka), w Kaszmirze – *dewari-dhajji*, w Hiszpanii – *telar de medianeria*, w Kalabrii – *casa baraccata*, w Peru – wspomniana już *quincha*, a w Turcji – *himis* oraz *bagdadi*.

<sup>3</sup> Według interpretacji alzackiego stowarzyszenia L'Association pour la Sauvegarde de la Maison Alsacienne krzyż św. Andrzeja był symbolem mnożenia – potomstwa i majątku. Podwójny symbolizował wspólnotę dwóch istot. Karo wiązano z pismem runicznym – oznaczało płodność, kobiecość – rozumiano jako pragnienie posiadania męskiego potomka. Z kolei krzesło kurulne wskazywało na ważną (urzędową?) osobę. Drzewo życia to źródło życia, a dysk czy przekreślony dysk – okrąg nawiązywał do słońca i krzyża – symbolu chrześcijaństwa. Według publikacji *German Half-Timbered House Road. Deutsche Fachwerk Strasse* krzyż św. Andrzeja po prostu upamiętniał świętego Andrzeja.



Il. 1. *Petit France* – dzielnica domów szachulcowych w Strasburgu wpisana na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO (fot. D. Kowalska)

Fig. 1. *Petit France* – a district with half-timbered houses in Strasbourg inscribed on the UNESCO World Heritage List (photo by D. Kowalska)

from Europe to both Americas. It was German colonists who brought it to Brazil. It is very popular now in the USA and Canada. It has various names: in German terminology it is called *Fachwerk*, in English – *half-timbered (house)*, and in French – *pan de bois* or *maison a colombages*<sup>2</sup>.

The value of many structures built in this technology is unquestionable. The UNESCO World Heritage List includes The Churches of Peace in Świdnica and Jawor, *Grande Île* in Strasbourg with its half-timbered houses district – *Petit France* (Fig. 1), Medieval old towns of such German cities as Bamberg and Goslar with monuments belonging to this technology as well as Turkish Safranbolu with the traditional timber-framed houses.

Variety of decorations are the immanent features of half-timbered buildings. This is the result of the natural properties of wood – the main construction material. It can be assumed that the abundance of decorations compensated the impression of lack of representativeness, caused by the application of a cheaper technology. Consequently, in many cases timber-framed architecture could have more elaborate decorations in comparison to more expensive masonry structures. Those decorations primarily included exquisite ornamentation of wooden frame with

<sup>2</sup> An “exotic” frame building style – developed parallel or independently from the mainstream is also worth noting. In Portugal the construction is known as *pombalino* or *gaiola* (cage); in Kashmir – *dewari-dhajji*, in Spain – *telar de medianeria*, in Calabria – *casa baraccata*, in Peru – *quincha* mentioned above, and in Turkey – *himis* as well as *bagdadi*.



Il. 2. *Palm'sche Haus* w Mosbach z widocznymi „przesztynieniami” – dodawane belki były zbędne z punktu widzenia konstrukcyjnego, podnosiły jedynie dekoracyjność kratownicy (fot. D. Kowalska)

Fig. 2. *Palm'sche Haus* in Mosbach with additional beams, posts and bracings, unnecessary from the structural point of view; they only enhanced the decorative effect of the frame (photo by D. Kowalska)

Obok ornamentu ciesielskiego, który można uznać za naturalny sposób dekorowania budowli ryglowych, obecność drewna wykorzystywano do wprowadzania innych rodzajów ozdób snycerskich. Doprowadziło to do wykształcenia się nowej dyscypliny rzemiosła – snycerstwa faszwerkowego. Jego niezwykle osiągnięcia reprezentują przede wszystkim niemieckie fryzy, rozety oraz knagi; angielskie panele dekoracyjne i francuskie słupy narożne lub rzeźbienia balkonów, galerii czy krużganków, charakterystyczne dla domów Alzacji. Często bezimienni snycerze pozostawili wartościowe rzeźby figuralne i maskarony, których najbogatsza reprezentacja przetrwała w Niemczech i Francji (il. 3).

Licznie zachowały się inskrypcje – od prostych, zawierających daty, nazwiska właścicieli lub budowniczych, po złożone odwołujące się do rozmaitych treści np. religijnych. Wykonywano je przy zastosowaniu zróżnicowanego, ozdobnego liternictwa. Inskrypcjom ściennym towarzyszyły niekiedy malowidła. Napisy często wpisywano w nadproża<sup>4</sup>. Dzisiaj te pierwotnie informacyjne elementy nabrały wartości dokumentacyjnej, obrazującej historię i obyczajowość dawnych epok, choć widać w nich również atrakcyjne dekoracje (il. 4).

Do oryginalnych form zdobniczych architektury ryglowej należy zaliczyć rozwiązania kolorystyczne, czerpiące z tradycji, ale bardzo nowoczesne i odważne. Są wśród nich dekoracje malarskie płaszczyzn, wykonywane w różnorodnych technikach. Jako przykłady mogą posłużyć polichromie malarskie rozpowszechnione w Alza-

various motifs, sometimes unique for some regions or popular in different countries. It was quickly discovered that the elements which were originally used as structural ones could improve the aesthetic qualities of the buildings. It is evident in specific design of frame. In the 19<sup>th</sup> and at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, timber framing elements were often added to enhance the decorations of masonry houses. The ornamentation of wall frame included symbols whose interpretation today can be puzzling<sup>3</sup>. At some point a trend emerged to develop structures by adding beams which were not necessary from the technical point of view but they provided more decoration (Fig. 2).

Apart from ornaments carved in wood which can be considered to be a natural way of decorating half-timbered structures, wood was also used to add other kinds of woodcarving decorations. This resulted in the development of a new craft – Fachwerk woodcarving. Its extraordinary achievements include in particular German friezes, rosettes, and brackets; English decorative panels and French corner posts or wood-carved balconies, and galleries typical of the houses in Alsace. There are many original figural sculptures or mascarons of great artistic value made by unknown woodcarvers, especially in Germany and France (Fig. 3).

<sup>3</sup> According to the interpretation of L'Association pour la Sauvegarde de la Maison Alsacienne from Alsace the cross of St. Andrew was a symbol of multiplication – of offspring and property. When it was double it symbolized a community of two persons. Diamonds associated with runes – they meant fertility and femininity – symbolized a desire to possess a male offspring. A curule seat meant an important person (official?) The tree of life was the source of life, and a discus or crossed-out discus – a circle alluded to the son and cross – symbolized Christianity. According to *German Half-Timbered House Road. Deutsche Fachwerk Strasse* the cross of St. Andrew simply commemorated St. Andrew.

<sup>4</sup> Ich wielkim kolekcjonerem i znawcą był lekarz Auguste Kassel, który zbierał je w latach 1890–1900 w Kraju Hanau (*Pays de Hanau*). W 1905 r. wydał książkę *Inskriften im Elsass* zawierającą 460 różnych inskrypcji umieszczanych wewnątrz i na zewnątrz domostw pacjentów.



Il. 3. *Eickesches Haus* w Einbeck  
– renesansowa snycerka  
i rzeźby figuralne  
(fot. D. Kowalska)

Fig. 3. *Eickesches Haus* in Einbeck  
– Renaissance woodcarving  
and figural sculptures  
(photo by D. Kowalska)

cji – *Kratzputz* czy *Wandmalerei*. Charakterystyczne dla powłok malarskich są linie towarzyszące stosowane przy łączeniach wypełnień fachów i konstrukcji. Wprowadzono je, żeby m.in. wyeksponować rysunek ornamentu. Zjawisko to jest bardzo typowe dla Alzacji. Częsty powód stosowania linii to chęć optycznego powiększenia elementów drewnianych, aby zrobić wrażenie, że użyto droższego drewna, o większych przekrojach. Linie malowane równoległe do belek i słupów tworzyły oryginalny rodzaj kamuflażu rzeczywistego obrazu budowli. Metody nadawania wizualnego wrażenia zamożności domu szkieletowego z czasem doprowadzono do perfekcji. Wykorzystując łupek, tynk albo ceramikę, maskowano elementy drewniane, a nawet całe elewacje, upodabniając budowlę do murowanych (il. 5). Kamuflaż stał się praktyką architektury użytkowej, w czym budownictwo ryglowe odegrało swoją rolę, którą można zresztą różnie oceniać. Mniej kontrowersji wzbudzają zdobienia malarskie drewnianych części konstrukcji. Imponują przede wszystkim w rekonstrukcjach i nowszych realizacjach wznoszonych po wynalezieniu i upowszechnieniu syntetycznych barwników. Dawniej występowały w paście trzech podstawowych barw: szarej, żółtej i czerwonej, uzyskiwanych dzięki łatwo dostępnym i tanim pigmentom. Pojawiały się także dekoracje niebieskie, pomarańczowoczerwone i zielone. Te kolory – ze względu na wysoki koszt pigmentów – stosowano oszczędnie, głównie w budynkach użyteczności publicznej i w reprezentacyjnych rezydencjach [5]. Kolorystyka domów szkieletowych sięgała po ciekawe rozwiązania strukturalne, np. angielski *pargetting* – ukrywanie drewnianej konstrukcji przez nakładanie na całą elewację grubej warstwy tynku, co umożliwiało rzeźbienie lub malowanie ścian, albo wspomniany *Kratzputz* w Alzacji – polichromię

Numerous inscriptions have been preserved, including simple ones with dates, names of the owners or builders as well as more complex ones with different references, e.g. religious. They were made with the use of varied and ornate letters. Wall inscriptions were sometimes accompanied by paintings. Frequently there were inscriptions made in door and window head<sup>4</sup>. Despite their decorative value, today those originally informative elements have become items of documentary significance, presenting the history and customs of old times (Fig. 4).

The original decorative forms in half-timbered architecture include a new choice of colors based on tradition yet very modern and bold as well as painted decorations of planes in various techniques such as, e.g. polychromes popular in Alsace – *Kratzputz* or *Wandmalerei*. The layers of paint feature special additional lines applied in bonding individual infillings of the frame compartments with the structure. They were introduced, e.g. to display the texture of ornaments. This is very typical of Alsace. The lines were often applied to optically enlarge the wooden members and make them look like more expensive and bigger. The lines painted parallel to the beams and posts provided an original kind of camouflage for the real building layout. In time, the method of making timber-framed houses look expensive became perfect. Wooden members or even whole facades were covered with the use of hanging slate, plaster or ceramic, making the buildings look like made of masonry (Fig. 5). Camouflage became a technique employed in public utility architecture where half-timbered technolo-

<sup>4</sup> The physician Auguste Kassel was their great collector and expert (1890–1900) in the State of Hanau (*Pays de Hanau*). In 1905, he published a book (*Inchriften im Elsass*) with 460 different inscriptions from his patients' houses, both exterior and interior.



Il. 4. Goslar – dekoracyjne inskrypcje na przyciesiach ram konstrukcji szkieletowej (fot. D. Kowalska)

Fig. 4. Goslar – decorative inscriptions on plates of the timber-framed construction (photo by D. Kowalska)



Il. 5. Goslar – lupek na elewacji maskujący drewnianą konstrukcję szkieletową (fot. D. Kowalska)

Fig. 5. Goslar – hanging slate on the facade covering the timber-framed structure (photo by D. Kowalska)

rzeźbiarską wykonywaną jako płaskorzeźba na mokrym tynku. Ozdobne mogły być wypełnienia fachów – najczęściej przez zastosowanie zmiennego wątku kamienia, cegły lub innych materiałów ceramicznych. Charakterystyczna dla architektury ryglowej jest obecność form zdobniczych różnych epok w jednym obiekcie widoczna w „historycznych”, starych budowlach jak *Maison du Bailli* i *Maison du Pilori* w Joigny.

Domy ryglowe zachowały się w wielu krajach, nawet w wielkich metropoliach, takich jak Londyn, Paryż czy

gy played its role, whose appreciation varies anyway. The painted decorations of wooden parts of the structure are less controversial. They are particularly impressive in reconstructions and more recently implemented designs of buildings erected after synthetic colors were invented and became popular. Earlier, the three basic colors which were used included gray, yellow, and red because they were readily available from inexpensive pigments. Some decorations were also blue, orange and red as well as green. These colors – due to the high cost of pigments – were applied rarely, mainly in public utility buildings and in representative residences [5]. The colors of timber-framed houses were applied in very interesting ways, e.g. *pargeting* in England – covering wooden structure by applying a thick layer of plaster on the whole facade, providing a possibility to cover the walls with sculptural ornaments or paint them, or polychrome sculptures made as relief on wet plaster as in *Kratzputz* in Alsace. The infillings of the frame compartments could also be decorated – usually with various bonds of stone, brick or other ceramic materials. It is characteristic of half-timbered architecture to display forms of decorations from different epochs in one building, which is visible in such “historical” old buildings as *Maison du Bailli* and *Maison du Pilori* in Joigny.

There are original half-timbered houses in many countries or even in such huge metropolises as London, Paris or Brussels. They are also in such large English cities as Southampton, Ipswich<sup>5</sup>, Norwich<sup>6</sup> or Coventry<sup>7</sup>. They can be also found in France, e.g. in Strasburg, Colmar, Rouen, Reims, Troyes, Vannes and Angers<sup>8</sup> as well as in

<sup>5</sup> *Ancient House* from 1670 represents *pargeting* in its prime.

<sup>6</sup> *Churche's Mansion* with its amazing decorations.

<sup>7</sup> Spon Street in Coventry with its original Medieval buildings and complemented with buildings moved from other parts of the city.

<sup>8</sup> *Famous Adam's House* in Angers combines the features of Medieval and Renaissance architecture.



Il. 6. *Marktplatz* w Hildesheim  
– zrekonstruowany  
Dom Gildy Piekarzy (po lewej)  
i Dom Gildy Rzeźników  
(po prawej)  
(fot. D. Kowalska)

Fig. 6. *Marktplatz* in Hildesheim  
– the Bakers' Guild Hall (left)  
and the Butchers' Guild Hall  
(right), both reconstructed  
(photo by D. Kowalska)



Bruksela. Są w dużych miastach: angielskim Southampton, Ipswich<sup>5</sup>, Norwich<sup>6</sup> czy Coventry<sup>7</sup>. We Francji występują m.in. w Strasburgu, Colmar, Rouen, Reims, Troyes, Vannes i Angers<sup>8</sup>. Są także w skandynawskim Ystad. Najwięcej pozostało ich jednak w mniejszych ośrodkach i na wsi. W Anglii, Danii i Polsce dość liczna reprezentacja domów szkieletowych znajduje się w muzeach na wolnym powietrzu.

Szczególne miejsce architektura ryglowa ma w Niemczech. Wynika to z szacowanej na ponad dwa i pół miliona liczby zachowanych obiektów tej konstrukcji [6] oraz z nakładów na badania, renowacje, rekonstrukcje i promocję tej architektury. Licząca dwa tysiące kilometrów trasa turystyczna *Deutsche Fachwerkstrasse* biegnie przez Dolną Saksonię, Saksonię-Anhalt, Hesję, Turyngię, Bawarię i Badenię-Wirtembergię. Spora część obiektów ryglowych, które zachwycają nas w Niemczech, to jednak repliki albo rekonstrukcje. Udział pierwotnych elementów wynosi w nich kilkanaście procent, ponieważ ich oryginalna substancja mocno ucierpiała w czasie II wojny światowej.

Wiele domów szczególnie interesujących pod względem zachowanych zewnętrznych form zdobniczych odnajdziemy w licznych miastach i miasteczkach – w Getyndze, w Einbeck z urokliwą starówką tworzącą jednorodny zespół architektoniczny, w Goslar, w którym praktycznie cała starówka ma zabudowę ryglową. Oryginalne obiekty ryglowe zachowały się w Königslutter i Wolfenbüttel. Zrekonstruowane zabytki odnajdziemy w Braunschweig i Hildesheim (il. 6), słynnym z kontrowersyjnej

Ystad in Scandinavia. Most of them, however, are located in towns and in the country. There are relatively many timber-framed houses in open-air museums in England, Denmark, and Poland.

Half-timbered architecture is specially appreciated in Germany because of the estimated number of original structures built in this technology – over two and a half million [6] – and the level of expenditure on research, renovation, reconstruction and promotion of this type of architecture. The two-thousand-kilometer-long tourist route *Deutsche Fachwerkstrasse* runs through Lower Saxony, Saxony-Anhalt, Hessia, Thuringia, Bavaria and Baden-Württemberg. However, many of the great half-timbered structures in Germany are replicas or reconstructions. The share of their truly original elements is a dozen or so percent because of the serious damage they suffered during Second World War.

Many houses with especially interesting original exterior decorative forms can be found in many cities and towns such as Gottingen or Einbeck with its charming old town and a uniform ensemble of buildings or Goslar where practically all buildings in its old town are half-timbered ones. There are original half-timbered structures also in Königslutter and Wolfenbüttel, whereas Braunschweig and Hildesheim, famous for its controversial reconstruction of the historical market square, have reconstructed ones (Fig. 6)<sup>9</sup>. Great timber-framed houses can

<sup>5</sup> *Ancient House* z 1670 reprezentujący pełnię *pargettingu*.

<sup>6</sup> Niezwykle dekoracyjny *Churches Mansion*.

<sup>7</sup> Spon Street w Coventry ma oryginalną średniowieczną zabudowę uzupełnioną przez budynki przeniesione z innych części miasta.

<sup>8</sup> Słynny *Dom Adama i Ewy* w Angers łączy cechy architektury średniowiecza i renesansu.

<sup>9</sup> Medieval Hildesheim was bombed in March 1945. Many half-timbered houses, including those in the market square, were destroyed then. In the 1980s, a decision was made to restore the old original buildings of *Marktplatz*. A great reconstruction conducted in 1983–1989 with much support and commitment of the residents resulted in for instance the famous *Knochenhauer* and *Wedekindhaus*. The reconstruction of the market square in Hildesheim is often referred to as a “Hildesheim miracle” but it also ignites negative reactions of the conservation officers because it creates an unnecessary illusion. Its slightly tacky mass of colors on the facades is referred to as a “Hildesheim manner”.

odbudowy historycznego rynku<sup>9</sup>. Cenne domy szkieletowe możemy podziwiać w Bambergu, Eppingen i Mosbach. I w setkach innych miejsc.

Zabytki architektury ryglowej są jednocześnie oryginalne i typowe w swej różnorodności. Tworzone przez artystów, rzemieślników i zwykłych ludzi, dzięki swobodnemu kształtowaniu estetyki w oparciu o lokalne materiały, proste narzędzia i własną pracę, głównie poprzez rozwinięte formy zdobnicze, stały się emanacją indywidualizmu i wolności.

<sup>9</sup> Średniowieczne Hildesheim zostało zbombardowane w marcu 1945. Wiele domów ryglowych m.in. w rynku przestało wówczas istnieć. W latach 80. XX w. zdecydowano się przywrócić dawną zabudowę *Marktplatz*. Efektem wielkiej akcji rekonstrukcji, prowadzonej w latach 1983–1989 przy ogromnym wsparciu i zaangażowaniu mieszkańców, są m.in. słynny *Knochenhauer* oraz *Wedekindhaus*. Rekonstrukcja rynku w Hildesheim często nazywana jest „cudem w Hildesheim”, ale wzbudza też negatywne reakcje konserwatorów zabytków, gdyż stwarza niepotrzebną iluzję. Nieco jarmarkową feerię barw fasad określa się „marnierą Hildesheim”.

be admired in Bamberg, Eppingen, and Mosbach as well as in hundreds of other places.

The monuments of half-timbered architecture are both original and typical in their variety. Created by artists, craftsmen, and ordinary people, as a result of free development of aesthetics with the use of local materials, simple tools and their own labor, mainly through elaborate decorative forms, they became an emanation of individualism and freedom.

Translated by  
Tadeusz Szalamacha

### Bibliografia/References

- |  |   |
|--|---|
| <p>[1] Gerner M., <i>Fachwerk – Entwicklung, Gefüge, Instandsetzung</i>, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1983.</p> <p>[2] Langenbach R., <i>Saga of the Half-Timbered Skyscraper: What Does Half-Timbered Construction have to do with the Chicago Frame?</i>, [w:] <i>Proceedings of the second International Congress on Construction History</i>, Cambridge University, Cambridge 2006.</p> <p>[3] Copani P., <i>Timber-Frame Buildings In Scandinavia: High Deformation Prevent the System from Collapse</i>, [w:] <i>From Material to Structure – Mechanical Behaviour and Failures of the Timber</i></p> | <p><i>Structures</i>, ICOMOS IWC – XVI International Symposium – Florence, Venice and Vicenza, 11<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> November 2007.</p> <p>[4] Ulrich R.B., <i>Roman Woodworking</i>, Yale University Press, London 2007.</p> <p>[5] Steinmetz D., <i>La coloration de façades an Alsace: histoire – pratiques – methodes</i>, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2004.</p> <p>[6] <i>German Half-Timbered House Road</i>, Deutsche Fachwerk Strasse, Fulda 2009.</p> |
|--|---|

### Streszczenie

Artykuł traktuje o malowniczości domów ryglowych, które mimo upływu czasu są nadal dowodem niezwykłego kunsztu nieznanych rzemieślników i fascynują nawet w otoczeniu architektury monumentalnej. Przedstawione formy dekoracyjne reprezentują różnorodne techniki zdobienia. Są wśród nich zarówno dekoracje płaszczyzn, takie jak *Kratzputz* czy *Wandmalerei*, jak i dekoracje ciesielskie. Synergia techniki, rzemiosła i sztuki przekształciła konstrukcję w oryginalny ornament, wzbogacony specyficzną rzeźbą. Wart uwagi jest kamuflaż z łupków, drewna, tynku. Przedstawione przykłady potwierdzają, że formy zdobnicze architektury ryglowej są wartościowym i ważnym dziedzictwem europejskiej kultury.

**Słowa kluczowe:** drewniane budownictwo ryglowe, formy dekoracyjne, historia architektury drewnianej

### Abstract

The article deals with picturesque of half-timber houses, which – in spite of time passage – are still proof of remarkable art performed by unknown craftsmen and fascinate even in the surroundings of monumental architecture. Presented decorative forms represent various adornment techniques. Among them are surface decoration like *Kratzputz* or *Wandmalerei* as well as decoration carpentry. The synergy of technology, crafts and arts transformed wooden construction into an original ornament, enriched with specific sculpture. Noteworthy is hanging slate, wooden, plaster or ceramic camouflage. The presented examples confirm that half-timbered houses decorative forms are a valuable and important heritage of European culture.

**Key words:** half-timber house, decorative forms, history of wooden architecture



**Ewa Łużyniecka\***

## *Autentyzm a XIX-wieczna odbudowa katedry w Angoulême*

### *Authenticity and the 19<sup>th</sup>-century restoration of the cathedral in Angoulême*

W ostatnich latach wśród konserwatorów zabytków ponownie rozgorzała dyskusja na temat autentyczności w obiektach historycznych. Pojęcie autentyczności nie jest bowiem definiowane obecnie w sposób jednoznaczny, a często stanowi punkt wyjściowy w pracach renowacyjnych. Różnorodność postaw wobec tego zagadnienia można także zaobserwować w pracach konserwatorskich prowadzonych od XIX w. W artykule tym przedstawiono przykład budzącego wiele wątpliwości podejścia do kwestii autentyczności w restauracji, jakim okazał się sposób odbudowy katedry w Angoulême (il. 1).

Angoulême to miasto w zachodniej Francji położone nad rzeką Charente. Jego historia sięga czasów rzymskich [1, s. 9]. W 379 r. stało się siedzibą biskupstwa i z tą datą należy wiązać budowę pierwszej katedry, którą w czasach ariańskich poświęcono św. Saturninowi. Do tej pory nie odkryto śladów tej świątyni. Konsekracja drugiej katedry, pod wezwaniem św. Piotra, nastąpiła w 560 r. Zbudowano ją z polecenia księcia Clovisa, który wprowadził chrześcijaństwo we Francji. Z tą budowlą archeolodzy wiążą relikty południowego ramienia transeptu z absydą, odkryte podczas XIX-wiecznych wykopaliisk [2, s. 33]. Według obecnych teorii ówczesna katedra była budowlą transeptową z absydami i prezbiterium na wschodzie oraz korpusem nawowym na zachodzie. Świątynia ta została zniszczona przez pożar, a następnie odbudowana

In the recent years a discussion about authenticity in historical objects started again with a new force among restorers of monuments. In fact, the notion of authenticity is not defined unambiguously at present and it often constitutes an initial point in restoration works. A variety of attitudes towards this issue can be also observed in the restoration works which have been conducted since the 19<sup>th</sup> century. This article presents an example of an attitude towards the authenticity issue in restoration works conducted in the case of the cathedral in Angoulême, which, as it turned out, aroused many doubts (Fig. 1).

Angoulême is a town in the west of France, situated by the River Charente. Its history dates back to the Roman times [1, p. 9]. In 379 it became the seat of a bishopric and this date should be associated with the first cathedral construction which was dedicated to Saint Saturninus in the Arian times. So far, no traces of this temple have been found. Consecration of the second cathedral dedicated to Saint Peter took place in 560. It was built on command of Prince Clovis who introduced Christianity to France. Archaeologists connect this structure with the relics of the southern transept wing with the apse, which were discovered during the 19<sup>th</sup>-century excavations [2, p. 33]. According to current theories, the then cathedral was a transept structure with apses and a presbytery in the east and the main aisle in the west. This cathedral was destroyed in a fire and later reconstructed in 981 as ordered by Bishop Grimoard. It is believed that at that time the presbytery was elongated to the east and completed in a three-sided way. In the interior of the presbytery a magnificent crypt

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.



Il. 1. Część wschodnia katedry, 2012 (fot. E. Łużyniecka)

Fig. 1. Eastern part of the cathedral, 2012 (photo by E. Łużyniecka)

w 981 r. na polecenie biskupa Grimoarda. Sądzi się, że wówczas wydłużono prezbiterium na wschód i zakończono je trójbocznie. We wnętrzu prezbiterium wzniesiono okazałą kryptę, której relikty odsłonięto w czasie prac renowacyjnych w XIX w. [2, s. 35], [3]. Krypta złożona była z dwóch pomieszczeń połączonych wąskim przejściem. Do pomieszczenia zachodniego prowadziły z transeptu dwa biegi schodów. Pomieszczenie wschodnie było wsparte na 21 kolumnach ustawionych w trzech rzędach. Relikty tej krypty nie są dzisiaj widoczne. Obecna katedra powstała prawdopodobnie na zrębach poprzednich kościołów. Jej budowę rozpoczęto w 1010 r. za czasów biskupa Girarda II [3, s. 38–39], a konsekracja nastąpiła w 1128 r. Wzniesiona wówczas świątynia była budowlą z dwoma wieżami nad transeptem. Wschodnią jej część stanowiło prezbiterium z wieńcem kaplic, zachodnią – trzyprzęsłowa nawa. Wnętrza pokryte były kopułami na trompach. Największym bogactwem formalnym odznaczała się fasada zachodnia, nawiązująca do elewacji kościoła Notre-Dame-la-Grande w Poitiers. Pod koniec XIII w. część wschodnia katedry uległa zmianie, ponieważ na południu i północy dobudowano kaplice o rzutach prostokątnych. W takim stanie budowla przetrwała do XVI w. [5, s. 28]. Prowadzone wówczas wojny religijne doprowadziły do wielu zniszczeń, odnotowanych w 1562 i 1568 r. – m.in. została zburzona dzwonnica południowa. W latach 1575–1638 katedrę odbudowywano, dokonując wielu zmian w jej wnętrzu. Po raz kolejny katedra w sposób znaczny ucierpiała w czasach napoleońskich. W 1812 r. wyburzono budynki klasztoru na północnym wschodzie [1, s. 9], [6, s. 16].

W następnych latach degradacja budowli postępowała i konieczna stała się jej gruntowna odbudowa. W tym czasie prace konserwatorskie na terenie Francji prowadzono pod wielkim wpływem idei Eugène’a Viollet-le-Duca

was built whose relics were discovered during restoration works in the 19<sup>th</sup> century [2, p. 35], [3]. The crypt consisted of two rooms which were connected by means of a narrow passage. Two flights of stairs led to the western room from the transept. The eastern room was supported by 21 columns placed in three rows. Today, the relics of this crypt cannot be seen. The present cathedral was built probably on the foundations of former churches. Its construction started in 1010 during the times of Bishop Girard II [3, pp. 38–39] and the consecration took place in 1128. The cathedral was a structure with two towers over the transept. A presbytery with a wreath of chapels constituted its eastern part, whereas the western part – a three-span nave. The interiors were covered with domes on squinches. The western facade, which was similar to the facade of Notre-Dame-la-Grande Church in Poitiers, was characterised by the greatest formal richness. At the end of the 13<sup>th</sup> century, the eastern part of the cathedral underwent changes due to the fact that chapels with rectangular projections were built in the south and in the north. The cathedral survived in this condition until the 16<sup>th</sup> century [5, p. 28]. Religious wars that were waged at that time led to many damages reported in 1562 and 1568 – among other things, the southern belfry was pulled down. In the years 1575–1638 the cathedral was reconstructed and many changes were introduced in its interior. Yet another time the cathedral was damaged significantly during the Napoleonic times. The monastery buildings in the north-east were pulled down in 1812 [1, p. 9], [6, p. 16].

In the next years degradation of the building continued and it was necessary to carry out its thorough reconstruction. At that time, restoration works in the territory of France were conducted under the great influence of ideas of Eugène Viollet-le-Duc (1814–1875), a remarkable

(1814–1875), wybitnego historyka architektury i konserwatora [7]. Najsłynniejsze jego publikacje to dziesięciotomowe dzieło dotyczące francuskiej architektury średnio-wiecznej [8] i sześciotomowy słownik mebli francuskich z epoki renesansu karolińskiego [9].

Viollet-le-Duc był twórcą puryzmu – doktryny konserwatorskiej zalecającej czystość stylistyczną, wiarę w wiedzę i istnienie powtarzalnych wzorców, propagującej neogotyck. Od 1840 r. Viollet-le-Duc prowadził prace konserwatorskie w najbardziej znaczących zabytkach francuskich, takich jak opactwo w Vézelay (1840–1859), Sainte-Chapelle przy paryskim Pałacu Sprawiedliwości (od 1840), katedra Notre-Dame w Paryżu (od 1845), kościoły Saint-Denis, Saint-Sernin w Tuluzie (1860–1877), twierdza Carcassonne (1852–1879), zamek w Pierrefonds (1858–1895). Był także twórcą *cathédrale idéale* (katedry idealnej), czyli wzorcowego modelu gotyckiej katedry francuskiej. Według Viollet-le-Duca wszystkie katedry miały wieże w fasadach transeptu oraz okazałą wieżę na jego skrzyżowaniu z nawą. Nieodłącznym elementem katedry miał być także monumentalny westwerk z dwoma wieżami. Tęsknota Viollet-le-Duca za okazałymi fasadami wieżowymi dała także znać podczas odbudowy opactwa w Rouen. W latach 1846–1851 powstał tam zaprojektowany przez niego neogotycki zachodni zespół wieżowy. W działalności Viollet-le-Duca można odnotować także drobne polskie akcenty. Na podstawie jego wstępnych szkiców w latach 1875–1885 został odbudowany zamek w Gołuchowie, a w 1876 r. konserwator ten zaprojektował (wykonany) ołtarz do krypty św. Leonarda na Wawelu.

Viollet-le-Duc stworzył szkołę konserwatorską (purystów) opartą na hasle: *sincérité et logique* (szczerłość i logika). W tym przypadku szczerłość rozumiana była jako czystość stylistyczna i powrót jedynie do gotyku – wszelkie inne nawarstwienia i style były nieistotne. Logika natomiast wyrażała się w przeświadczeniu o istnieniu rozwiązań „idealnych” powielanych w poszczególnych obiektach. Towarzyszyła temu wiara w rozum i wiedzę – rozpoznanie jednego obiektu, według purystów, pozwalało na określenie wyglądu innych, ponieważ wzorce były powtarzane. Najbardziej znanymi uczniami Viollet-le-Duca byli: Henri Labrouste (1801–1875), Louis-Jules André (1819–1890), Jean-Louis Pascal (1837–1920), Victor Ruprich-Robert (1820–1887), Juste Lisch (1828–1910) oraz działający najpóźniej Paul Abadie (1812–1887) i jego syn.

Z tymi dwoma ostatnimi architektami związana jest wspomniana XIX-wieczna odbudowa katedry w Angoulême. Zgodnie z doktryną purystów podstawowym założeniem wyjściowym było nadanie architekturze budowli cech stylistycznych utożsamianych z *cathédrale idéale* Viollet-le-Duca. Ówczesny wygląd katedry nie był bowiem zgodny z tym wzorcem, a znamy go z licznych źródeł ikonograficznych [10]. Zachował się rzut katedry z 1826 r., na którym do kościoła na wschodzie przylegał klasztor, dziś nieistniejący [5, s. 27]. Wschodnia część katedry złożona była z prezbiterium zakończonego półkolem, do którego przylegała jedna półkolista absyda. Do prezbiterium od północy przystawiona była kaplica Saint-Pierre, na południu znajdowała się kaplica Najświętszej Marii Panny (Notre-Dame la Blanche)

historian of architecture and a restorer [7]. A ten-volume study on the French Mediaeval architecture [8] and a six-volume dictionary of the French furniture from the Carolingian Renaissance époque constitute his most famous publications [9].

Viollet-le-Duc was a founder of purism – a conservation doctrine recommending stylistic purity, trust in knowledge and the existence of repeatable patterns, which promoted neo-Gothic. Since 1840 Viollet-le-Duc carried out restoration works in the most significant French monuments such as the abbey in Vézelay (1840–1859), Sainte-Chapelle near the Palais de Justice in Paris (from 1840), Notre-Dame Cathedral in Paris (from 1845), the churches Saint-Denis, Saint-Sernin in Toulouse (1860–1877), Carcassonne stronghold (1852–1879), a castle in Pierrefonds (1858–1895). He was also the author of *cathédrale idéale* (ideal cathedral), i.e. the model of the French Gothic cathedral. According to Viollet-le-Duc, all cathedrals had towers in facades of the transept and a magnificent tower in the transept's intersection with the nave. A monumental westwork with two towers was also to be an intrinsic element of a cathedral. Viollet-le-Duc's longing for magnificent tower facades was also reflected in the reconstruction of the abbey in Rouen. In the years 1846–1851 a western neo-Gothic tower complex was built there which was designed by him. Some minor Polish details can be also observed in the activity of Viollet-le-Duc. In the years 1875–1885 a castle in Gołuchów was reconstructed on the basis of his rough sketches and in 1876 this restorer designed (executed) an altar to the crypt of Saint Leonard in the Wawel.

Viollet-le-Duc founded a school of restoration (of purists) based on the idea of *sincérité et logique* (sincerity and logic). In this case sincerity was understood as stylistic purity and a return only to Gothic – all other layers and styles were insignificant. On the other hand, logic was expressed in the conviction that there existed “ideal” solutions which were duplicated in particular structures. This idea was accompanied by the faith in understanding and knowledge – according to purists, recognition of one structure made it possible to determine the appearance of others because patterns were repeated. The most famous disciples of Viollet-le-Duc were: Henri Labrouste (1801–1875), Louis-Jules André (1819–1890), Jean-Louis Pascal (1837–1920), Victor Ruprich-Robert (1820–1887), Juste Lisch (1828–1910) and the most recent Paul Abadie (1812–1887) as well as his son.

Paul Abadie and his son are connected with the aforementioned 19<sup>th</sup>-century reconstruction of the cathedral in Angoulême. According to the purists' doctrine, the basic initial assumption consisted in giving architecture of a particular building the features associated with *cathédrale idéale* of Viollet-le-Duc. However, at that time the appearance of the cathedral did not comply with this model, which we know from numerous iconographic sources [10]. The 1826 projection of the cathedral is preserved where we can see that in the east the church adjoined a monastery, not existing today [5, p. 27]. The eastern part of the cathedral consisted of a presbytery that ended in a semicircle adjacent to one semicircular apse. On the northern



Il. 2. Rzut katedry: 1 – 1826 r., przerys według [10, il. XIV],  
a – mury rozebrane około 1850 r.; 2 – 1870 r. [1, s. 10],  
b – mury zbudowane w latach 1850–1870

Fig. 2. Cathedral projection: 1 – 1826, copied according to [10, Fig. XIV],  
a – the walls pulled down in about 1850; 2 – 1870 [1, p. 10],  
b – the walls built in the years 1850–1870

i kaplica Saint-Gelais. Na skrzyżowaniu nawy z transeptom stał monumentalny ołtarz z wolno stojącym baldachimem. Do ścian nawy przylegały od wewnątrz i na zewnątrz liczne kaplice. Na południu znajdowała się kruchta boczna. Na wschód od niej stała kaplica Saint-Michel, a na zachód kaplica św. Filomeny (Sainte-Philomène) oraz kaplica Świętej Trójcy (de la Trinité). Przy ścianie północnej nawy katedry zlokalizowana była okazała kaplica d'Epemon na zachodzie oraz obejście.

Fasada zachodnia katedry znana z ryciny z 1831 r. i fotografii z 1841 r. [3, s. 42] była pozbawiona wież. Jej symetryczna kompozycja złożona była z dwóch zasadniczych części i oparta na układach półkolistych arkad, przeważnie wypełnionych płaskorzeźbami. Dolna pięćosiowa i dwustrefowa część była posadowiona na płaskim, wysokim cokole. Na osi głównej w strefie górnej umieszczone zostało okno, a w strefie dolnej niewielkie wejście, w murze wypełniającym okazały portal. Portal złożony był z dwóch pilastrów, na których wspierał się odcinkowy tympanon, nad nim zachował się ślad po wcześniejszym dwuspadowym dachu. Górną część fasady stanowiła nadbudowa z siedmioma arkadami, z których środkowa była największa. Zwieńczeniem całości był bogato profilowany gzyms, na którym opierał się dach i wychodzące z niego dwie niewielkie latarnie przykryte kopułastymi hełmami.

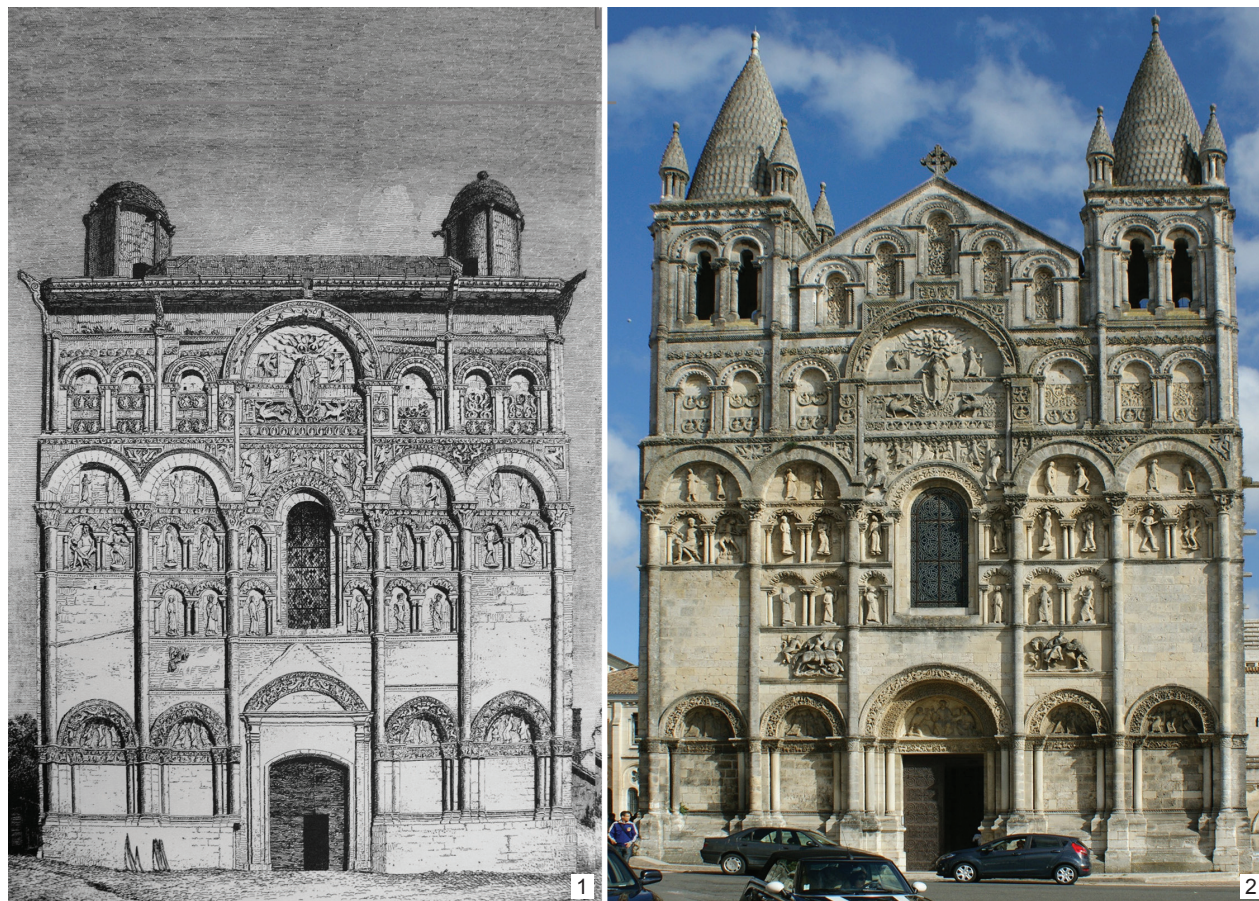
side of the presbytery there was Saint-Pierre Chapel and in the south there was the Notre-Dame la Blanche Chapel and Saint-Gelais Chapel. At the intersection of the nave with the transept there was a monumental altar with a detached canopy. Numerous chapels adjoined the nave walls on the inside and on the outside. The southern vestibule was situated in the south. To the east of the vestibule there was Saint-Michel Chapel, while to the west Saint-Philomena Chapel (Sainte-Philomène) as well as the Trinity Chapel (de la Trinité). Near the wall of the northern nave of the cathedral another splendid chapel named d'Epemon was situated in the west as well as a farmyard.

The western facade of the cathedral which we know from a drawing from 1831 and a photograph from 1841 [3, p. 42] was without any towers. Its symmetrical composition comprised two essential parts which were based on systems of semicircular arcades mostly filled with reliefs. The lower five-axis and two-zone part was located on a flat high plinth. The main axis in its upper part was equipped with a window and a small entrance was in the lower part of the wall which filled a grand portal. The portal consisted of two pilasters which supported a segmental tympanum above which there were traces of the former gable roof. The upper part of the facade comprised a superstructure with seven arcades with the biggest one in the centre. The crowning constituted a richly profiled cornice which supported the roof and two small lanterns covered with domed roofs.

The eastern part of the cathedral presented in a drawing and a photograph from about 1840 [10, p. LXXV] was in a deplorable condition. Totally ruined eastern side chapels exhibited the remnants of walls and vaults, while the destroyed presbytery walls were covered by plants in some places. The surrounding area was disordered and a hexagonal tower above the intersection of the nave with the transept was covered with a low pyramidal cupola. The southern facade of the cathedral known from a photograph from 1850 [2, Fig. 2] was shaded with chapels and annexes having various forms. Moreover, the nave part of the facade was higher than the walls of the transept and the eastern part. The northern facade presented in the mid-19<sup>th</sup> century drawings looked similarly [10, Fig. LXXIII].

The cathedral annexes and chapels had connections with the interior through many openings, which is perfectly illustrated by drawings from 1830 [2, Fig. 6]. One of them showed the northern wall of the nave separated from the ceiling zone by a passage with a balustrade. In its eastern span there were high arcades leading to d'Epemon chapel. In the central span only the upper part of the three arcades was revealed while the four lower arcades supported a balcony. A dominant element of the eastern span of the nave was a grand two zone balcony which had its corresponding form in the southern wall. The cathedral interior as shown in these drawings was filled with many elements having modern forms with the dominant detached altar.

The presented descriptions of the cathedral in Angoulême show that a characteristic feature of its architecture in the 19<sup>th</sup> century was its stylistic diversity with the dominance of early Gothic forms. This feature is perfectly



Il. 3. Fasada zachodnia katedry: 1 – 1831 r. według [2, il. 24]; 2 – 2012 (fot. E. Łuzyniecka)

Fig. 3. Western facade of the cathedral: 1 – 1831 according to [2, Fig. 24]; 2 – 2012 (photo by E. Łuzyniecka)

Wschodnia część katedry uwieczniona na rycinie i fotografii z około 1840 r. [10, s. LXXV] była w opłakanym stanie. Całkowicie zrujnowane wschodnie kaplice boczne straszły resztkami murów i sklepień, a zniszczone ściany prezbiterium miejscami porastała roślinność. Teren wokół był nieuporządkowany, a sześcioboczną wieżę nad skrzyżowaniem nawy z transeptem przykrywał niski ostrosłupowy hełm. Elewacja południowa katedry znana z fotografii z 1850 r. [2, il. 2] przysłonięta była kaplicami i przybudówkami o różnych formach. Poza tym część nawowa elewacji miała większą wysokość od ścian transeptu i części wschodniej. Podobnie wyglądała elewacja północna przedstawiona na rycinach z połowy XIX w. [10, il. LXXIII].

Przybudówki i kaplice katedry połączone były z jej wnętrzem wieloma otworami, co doskonale przedstawiały ryciny z 1830 r. [2, il. 6]. Na jednej z nich uwieczniona była ściana północna nawy, oddzielona od strefy sklepiennej przejściem z balustradą. W jej wschodnim przęśle narysowane zostały wysokie arkady prowadzące do kaplicy d'Epemon. W przęśle środkowym uwidoczniło się tylko górną część trzech arkad, na dole cztery arkady wspierały balkon. Dominującym elementem przęśla wschodniego nawy był okazały dwustrefowy balkon, któremu odpowiadała podobna forma w ścianie południowej. Wnętrze katedry ukazane na tych rysunkach było wypełnione wieloma elementami o formach nowożytnych z dominującym wolno stojącym ołtarzem.

reflected in detailed inventories of projections, facades and cross-sections of the cathedral that were masterfully elaborated by Paul Abadie in the years 1844–1845 [10, pp. XVI–XIX]. Inventory activities were also accompanied by excavation works during which the aforementioned relics of the second and third cathedral were discovered. Decisions as regards designing, which made after these studies, were totally subordinated to the purists' doctrine. The building was supposed to be stylistically uniform and refer to the model of *cathédrale idéale*. In the years 1850–1870 all chapels and annexes that were adjacent to the walls of the cathedral were pulled down; all elements of the northern tower were disassembled and assembled later again, new apses and vestibules were built as well as numerous decorative elements were added to the facades and interiors. In 1875 the tower at the intersection of the nave with the transept was extended.

The eastern part of the cathedral changed its appearance considerably. The 13<sup>th</sup>-century side chapels were considered as secondary and they were totally removed. It was assumed that the cathedral originally must have had four apses near the presbytery and two apses near the transept. Therefore, five new apses were built on the basis of the model of the one which was preserved. New structures were ornamented with artistic reliefs by copying authentic details and new roofs of stone slabs were also erected. The walls of the transept and the tower over its central



Il. 4. Dekoracje rzeźbiarskie w fasadzie zachodniej katedry: 1 – arkada północna, 2 – portal główny, 2012 (fot. E. Łuzyniecka)

Fig. 4. Sculptural ornamentations in the western facade of the cathedral: 1 – northern arcade, 2 – main portal, 2012 (photo by E. Łuzyniecka)

Przedstawione opisy katedry w Angoulême świadczą o tym, że cechą charakterystyczną jej architektury w połowie XIX w. była różnorodność stylowa z dominacją form wczesnogotyckich. Tę cechę doskonale uwidoczniają także drobiazgowo inwentaryzacje rzutów, elewacji i przekrojów katedry, po mistrzowsku opracowane w latach 1844–1845 przez Paula Abadiego [10, s. XVI–XIX]. Pracom inwentaryzacyjnym towarzyszyły również prace wykopaliskowe, podczas których odkryto wcześniej wspomniane relikty drugiej i trzeciej katedry. Decyzje projektowe, które zapadły potych studiach, były całkowicie podporządkowane doktrynie purystów. Budowla miała być jednorodna stylistycznie i nawiązywać do wzorca *cathédrale idéale*. W latach 1850–1870 zburzono wszystkie kaplice i przybudówki dostawione do ścian katedry, zdemontowano wszystkie elementy wieży północnej i złożono na nowo, zbudowano nowe absydy i kruchty oraz dodano wiele elementów dekoracyjnych w elewacjach i wnętrzach. W 1875 r. rozbudowano wieżę na skrzyżowaniu nawy z transeptem.

Część wschodnia katedry zmieniła znacząco swój wygląd. Trzynastowieczne kaplice boczne uznano za wtórne i całkowicie je usunięto. Założono, że katedra pierwotnie musiała mieć cztery absydy przy prezbiterium i dwie przy transepcie. Dlatego zbudowano pięć nowych absyd, wzorując się na jednej zachowanej. Nowe budowle ozdobiono plastycznymi płaskorzeźbami, kopiując autentyczne detale, wzniesiono także nowe dachy z płyt kamiennych. Ściany transeptu i wieżę nad jego środkowym przęsłem podwyższono. Na tamburze o rzucie sześcioboku ustawiono kolistą nastawę zwieńczoną kopulastym hełmem. Hełm pokryty był kamienną łuską przypominającą formy dachów kościoła Notre-Dame-la-Grande w Poitiers.

Zasadę zachowania jednorodności stylistycznej przyjęto także podczas przebudowy północnej i południowej ścian katedry. Wszystkie dobudówki i kaplice zostały usunięte, natomiast naprzeciw siebie ustawiono dwie kruchty (północną i południową), nadając im identyczne formy. Portale prowadzące do nich były historyzującymi kreacjami. Dolne części ścian nawy zbudowano na nowo, powtarzając formy zastosowane w częściach górnych, w całości od nowa wzniesiono ścianę południową i północną wschodniego przęsła.

span were made higher. On the tholobate with a hexagon projection there was a superstructure surmounted by a dome. The dome was covered by stone shells resembling the forms of roofs of Notre-Dame-la-Grande Church in Poitiers.

The principle of maintaining stylistic homogeneity was also assumed during the rebuilding works carried out on the northern and southern wall of the cathedral. All annexes and chapels were removed, whereas two vestibules were placed opposite each other (northern and southern) and they were given identical forms. The portals leading to them constituted historicising creations. Lower parts of the nave walls were rebuilt with the application of the same forms in upper parts, also the southern and northern walls of the eastern span were totally rebuilt.

During the discussed 19<sup>th</sup>-century repairs, the rich western facade of the cathedral was considered to be too simple and stylistically not uniform. Therefore, in the first phase the previous flat plinth of the facade was segmented and separate bases of particular arcades were built. The Baroque framing of the western entrance was removed but a fragment of the archivolt was left which was interpreted as a relic of the oldest portal. A lower part of the archivolt semicircle and perspective jambs filled with columns on plinths were inserted in the place of doubled pilasters. During this activity, sophisticated authentic sculptural ornamentations of cornices, the archivolt and facade columns were copied. The tympanum of the discussed western portal, with the scene of adoration of Christ sitting on the throne, was made in the style of authentic tympana in neighbouring arcades. A similar method was used in the case of a rectangular field situated above the aforementioned arcades, which was filled with reliefs. Before the reconstruction of the cathedral only an inconsiderable fragment of the northern decoration was known and after the reconstruction complete representations of horsemen appeared on the facade.

The described changes of the facade design of the cathedral in Angoulême were not the last ones. Still, there were no towers which were so significant in the model of *cathédrale idéale* by Viollet-le-Duc. Therefore, the surmounting cornice of the facade, the roof and small lan-



Podczas omawianego XIX-wiecznego remontu bogatą fasadę zachodnią katedry uznano za zbyt skromną i niejednorodną stylistycznie. Dlatego w pierwszym etapie rozczłonkowano dotychczas płaski cokół fasady, budując oddzielne bazy poszczególnych arkad. Barokowe obramienie wejścia zachodniego usunięto, pozostawiając fragment archiwolt, interpretowany jako relikw najstarszego portalu. W miejscu zdwojonych pilastrów wstawiono dolną część półkola archiwolt oraz perspektywiczne ościeża, wypełnione kolumnami na cokołach. Kopiowano przy tym wyrafinowane autentyczne dekoracje rzeźbiarskie gzymsów, archiwolt i kolumn elewacji. Tympanon omawianego portalu zachodniego, ze sceną adoracji Chrystusa siedzącego na tronie, wykonano w stylu autentycznych tympanonów w sąsiednich arkadach. Podobnie postąpiono, wypełniając płaskorzeźbami prostokątne pole nad wspomnianymi arkadami. Przed przebudową katedry znany był niewielki fragment północnej dekoracji, po odbudowie na elewacji znalazły się kompletne przedstawienia konnych jeźdźców.

Omawiane zmiany wystroju fasady katedry w Angoulême nie były ostatnimi zmianami. Nadal brakowało wież, tak istotnych we wzorcu *cathédrale idéale* Viollet-le-Duca. Rozebrano więc gzyms wieńczący elewacji, dach oraz małe latarnie i wzniesiono bogato rozczłonkowany szczyt oraz dwie okazałe wieże z hełmami w formie „szyszek”. Po raz kolejny nawiązano przy tym do architektury kościoła Notre-Dame-la-Grande w Poitiers. Zabieg ten w sposób zasadniczy zmienił formę fasady zachodniej. Do tej pory nieco „przysadzista” w proporcjach elewacja, przez dodanie wież, stała się bardziej monumentalna. Co więcej, uzyskano wrażenie jednorodności stylistycznej, ponieważ formy zastosowane w XIX-wiecznej nadbudowie były odzwierciedleniem XII-wiecznych detali.

Ta sama zasada przyświecała w przebudowie wnętrza nawy katedry. Przede wszystkim usunięto wszystkie elementy nowożytny – m.in. arkadowania, przejścia do kaplic i przybudówek, baldachimy, balkony, ambonę i wolno stojący ołtarz. Tam, gdzie w ścianach były pojedyncze szerokie okna, zbudowano dwa małe otwory. Podstawą projektowania wnętrza była zachowana w całości północna ściana środkowego przęsła nawy. W dolnej strefie ściany zachowały się trzy arkady, w górnej istniały dwa okna zakończone półkoliście. W czasie XIX-wiecznej przebudowy w tej ścianie przebito portal prowadzący do nowo powstałej kruchty północnej i wykonano dwie wnęki po bokach.

Do połowy XIX w. fragmentarycznie przetrwała także północna ściana przęsła wschodniego nawy katedry. W jej środkowej arkadzie zachowała się niewielka, zdobiona wnęka grobowa (*enfeu*) z przedstawieniem adoracji Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Zniszczone były górne części postaci we wnęce oraz bazy i głowice kolumn arkadowych. W czasie remontu uzupełniono zniszczone elementy i wykonano nową wnękę na wschodzie. Były także ściany nawy katedry w całości zbudowane od nowa. Należała do nich północna ściana przęsła zachodniego. Pierwotnie w tym miejscu stały wysokie arkady prowadzące do wnętrza Chapelle d'Epemon. Po rozebraniu murów kaplicy arkady zastąpiono kopią ściany sąsiedniego przęsła nawy.

terns were demolished and then a richly segmented top as well as two splendid towers with domes in the form of “cones” were erected. Yet again, references to architecture of Notre-Dame-la-Grande Church in Poitiers appeared. This operation substantially changed the form of the western facade. By the addition of the towers, this facade – which was slightly “stubby” in its proportions so far – was thus made more monumental. Moreover, an air of stylistic homogeneity was achieved because the forms employed in the 19<sup>th</sup> century superstructure reflected the 12<sup>th</sup> century details.

The same principle can be traced in the way the interior of the cathedral was revamped. In particular, all the modern elements were removed, *inter alia*, arcades, passages to chapels and annexes, canopies, balconies, a pulpit and a detached altar. Single wide windows in the walls were replaced by two small openings. The basis of the interior design was the entirely preserved northern wall of the central nave span. In the lower part of the wall three arcades were preserved while in the upper part there were two windows finished in the form of semicircles. During the 19<sup>th</sup> century revamp a portal was made in this wall leading to a newly built northern vestibule and two side niches were made as well.

Also the northern wall of the eastern span of the cathedral nave survived in fragments until the 1850<sup>s</sup>. In its central arcade we can see a small ornamented tomb niche (*enfeu*) with the presentation of adoration of the Holy Virgin Mary with the Child. Upper parts of the figure in the niche were destroyed along with bases and arcade column heads. The destroyed elements were supplemented during renovation works and a new niche was made in the east. Some of the walls of the cathedral nave were built entirely from scratch. The northern wall of the western span belonged here. Originally, in this place there were high arcades leading to the interior of Chapelle d'Epemon. The arcades were replaced by a copy of the wall of the neighbouring nave span after the demolition of the chapel's walls.

As a result of these transformations, the cathedral in Angoulême became a stylistically sterile structure. The newly created elements slightly differed from the older ones but time gradually blurred the distinction between the 12<sup>th</sup>- and 19<sup>th</sup>-century building material [11]. However, a question emerges whether Abadie when revamping the cathedral in the 19<sup>th</sup> century in fact reconstructed its oldest form. For the first time this structure was shown from the north-east side on a view plan of Angoulême from 1575 [10, p. I]. The cathedral at that time was a one-nave building whose western facade was without towers. Two monumental towers were situated above the transept arms, perhaps a smaller tower emphasised the intersection of the nave with the transept but it cannot be seen in the picture. On the other hand, a three-sided ending of the presbytery, which was covered with a pyramidal roof, is clearly visible. The apse and two side chapels with rectangular projections adjoined it.

If we compare this oldest image of the cathedral [10, p. I] with Abadie's work, we can easily notice many differences. First of all, the cathedral presented in this icono-

W wyniku tych przemian katedra w Angoulême stała się budowlą sterylną stylistycznie. Nowo powstałe elementy niewiele różnią się od starszych, a czas stopniowo zaciera różnice między budulcem XII- i XIX-wiecznym [11]. Pozostaje jednak pytanie, czy Abadie, przebudowując w XIX w. świątynię, w istocie odtworzył jej najstarszą formę. Budowla ta po raz pierwszy została ukazana od strony północno-wschodniej na planie widokowym Angoulême z 1575 r. [10, s. I]. Katedra w tym czasie to budowla jednonawowa, której zachodnia fasada pozbawiona była wież. Dwie monumentalne wieże umieszczone były natomiast nad ramionami transeptu, być może mniejsza wieża akcentowała skrzyżowanie nawy z transeptem, ale na rysunku jest niewidoczna. Czytelne jest natomiast trójboczne zakończenie prezbiterium, które przykryte zostało ostrosłupowym dachem. Do niego przylega absyda oraz dwie kaplice boczne o rzutach prostokątów.

Jeśli porównamy ten najstarszy wizerunek katedry [10, s. I] z dziełem Abadiego, łatwo dostrzeżemy wiele różnic. Przede wszystkim katedra przedstawiona na tym źródle ikonograficznym, jak i na innych późniejszych, pozbawiona była wież zachodnich. Mimo to w XIX w. je wzniesiono. Miała natomiast okazałą wieżę północną, lecz ta nie została zrekonstruowana. Zamiast prostokątnych kaplic widocznych na rysunku zbudowano pięć nowych absyd. Podczas XIX-wiecznej konserwacji powstało więc wiele elementów, które nigdy wcześniej nie istniały. Zaważyła w tym przypadku wiara purystów w powtarzalność wzorców.

Patrząc na te decyzje projektowe z perspektywy, można stwierdzić, że doktryna konserwatorska propagowana przez Eugène'a Viollet-le-Duca i jego uczniów nie przetrwała próby czasu. Od początku była poddawana ostrej krytyce, a obecnie jest uznawana za zbyt daleko posuniętą i często niszczącą. Odzwierciedleniem takiej oceny jest publikacja Jean-Michela Leniauda z 1994 r., w której autor uznał działania konserwatorskie Viollet-le-Duca za szaleńczą wiarą w systematykę – delirium systemowe (*délires du système*) [7]. W kręgach badaczy architektury średniowiecznej dyskutowana jest także jego wiara w istnienie obowiązujących wzorców – umacnia się bowiem przeświadczenie, że istniała znaczna różnorodność rozwiązań poszczególnych typów architektury, zwłaszcza jeśli chodzi o rozwiązania szczegółowe. Poza tym rozwój metod badawczych i kolejne lata badań owocują nowymi pytaniami dotyczącymi transferu wzorów. Nie znamy na nie odpowiedzi. Być może już ich nigdy nie poznamy, ponieważ zabytków średniowiecznych ciągle ubywa, a te istniejące ulegają często degradacji.

Zmieniło się także rozumienie autentyczności w obiektach zabytkowych. Coraz częściej skłaniamy się ku słownikowej definicji tego słowa, która określa słowo autentyczny (od greckiego słowa *authentikós*) jako prawdziwy, rzeczywisty, oryginalny, niepodrabiany. W tym kontekście dzieła każdej epoki stylistycznej, powstające w wyniku przeobrażeń budowli, można uznać za autentyczne. Co pewien czas odzywa się jednak tęsknota za historycznymi budowlami, z którymi utożsamiają się lokalne społeczności. Być może w przyszłości te budowle też zostaną uznane za autentyczne.

graphic source as well as in other subsequent sources did not have any western towers. In spite of this, they were erected in the 19<sup>th</sup> century. Although it had a splendid northern tower, it was not reconstructed. Instead of rectangular chapels visible in the picture, five new apses were built. During the 19<sup>th</sup>-century restoration many new elements were created which had never existed before. In this particular case, the purists' faith in repeatability of models was of the greatest importance.

When we look at these design decisions from a perspective, we can conclude that a restoration doctrine popularised by Eugène Viollet-le-Duc and his disciples did not stand the test of time. From the very beginning it was the subject of sharp criticism, while nowadays it is considered to be far-reaching and often even destructive. This assessment is reflected in the study by Jean-Michel Leniaud from 1994 in which the author concluded that the restoration activities of Viollet-le-Duc are characterised by a mad faith in systematic – system delirium (*délires du système*) [7]. Among the researchers of mediaeval architecture there is also a discussion about his faith in the existence of obligatory models as well as a growing conviction that there existed a considerable diversity of the particular types of architecture, especially when it comes to detailed solutions. Apart from this, the development of research methods and subsequent years of research bring new questions with regard to the transfer of models. We do not know the answers to these questions. We might never be able to get these answers because there are fewer and fewer mediaeval structures and the existing ones are often subject to degradation.

The understanding of authenticity in historical buildings has also changed. We often tend to refer to a dictionary definition of this word which determines the word authentic (from Greek *authentikós*) as true, real, original, not a fake. In this context, works of each stylistic epoch which come into existence as a result of building transformations can be recognised as authentic. However, every now and then there is a longing for historical buildings which local communities could identify with. Perhaps in the future these buildings shall also be recognised as authentic.

Translated by  
Bogusław Setkiewicz

**Bibliografia/References**

- [1] George J., *Les églises de France. Charente*, Librairie Letouzey et Ané, Paris 1933, 9–13.
- [2] Darras Ch., *La cathédrale d'Angoulême, Chef-d'œuvre monumental de Girard II*, Imprimerie H. Corignan & J. Lachanaud, Angoulême 1942.
- [3] Dubourg-Novès P., *La cathédrale d'Angoulême*, [w:] *Congrès archéologique en France, Charente*, Société Française d'Archéologie, Paris 1999, 37–67.
- [4] Berland J.M., *Les cryptes de Charente*, [w:] *Mémoires pour l'Année 1971*, Société Archéologique et Historique de La Charente, Angoulême 1972, 26.
- [5] Crépin-Leblond T., *Le palais épiscopal d'Angoulême*, [w:] *Congrès archéologique en France, Charente*, Société Française d'Archéologie, Paris 1999, 27–35.
- [6] *Notes sur la cathédrale d'Angoulême*, Imprimerie de la Bonne Presse du Midi Vaison (Vaucluss), 1924.
- [7] Leniaud J.-M., *Violet-le-Duc ou les délires du système*, Menges, Paris 1994.
- [8] Viollet-le-Duc E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, A. Morel Éditeurs, Paris 1854–1868.
- [9] Viollet-le-Duc E., *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, J. Hetzel Éditeurs, Paris 1858–1875.
- [10] *Iconographie de la cathédrale d'Angoulême de 1575 à 1880*, Société Archéologique et Historique de La Charente, 1973.
- [11] *Jubilé de la cathédrale d'Angoulême*, Cathédrale Musée Municipal, Angoulême 1978.

**Streszczenie**

W artykule opisano XIX-wieczną odbudowę francuskiej katedry w Angoulême i na tej podstawie zaprezentowano ówczesne traktowanie elementów autentycznych w obiektach zabytkowych. Konserwacja katedry została przeprowadzona pod kierunkiem francuskiego architekta Paula Abadiego, ucznia Eugène'a Viollet-le-Duca. Budowla miała być jednorodna stylistycznie i nawiązywać jedynie do gotyku – wszelkie inne nawarstwienia i style były nieistotne. Odbudowując katedrę, bazowano także na przeświadczeniu, że istnieją rozwiązania „idealne”, powielane w poszczególnych obiektach. W efekcie wyburzono wiele nowożytnych fragmentów budowli i wzniesiono nowe, które nigdy wcześniej nie istniały. Patrząc na te decyzje projektowe z dystansu, można stwierdzić, że doktryna konserwatorska propagowana przez Viollet-le-Duca i jego uczniów nie przetrwała próby czasu. Od początku była poddawana ostrej krytyce, a obecnie jest uznawana za zbyt daleko posuniętą i często niszczącą.

**Słowa kluczowe:** konserwacja, katedra, Angoulême, Francja

**Abstract**

The article deals with the 19<sup>th</sup> century reconstruction of the French cathedral in Angoulême and on this basis it presents the then approach to authentic elements in historical buildings. The restoration of the cathedral was carried out under the supervision of the French architect Paul Abadie, a disciple of Eugène Viollet-le-Duc. The building was supposed to be stylistically uniform and refer only to Gothic – all other layers and styles were insignificant. When reconstructing the cathedral it was believed that there existed 'ideal' solutions to be duplicated in the particular buildings. As a result, many modern fragments of the building were demolished and new ones were erected which had never existed before. When we look at these design decisions from a certain distance, we can conclude that the restoration doctrine popularised by Eugène Viollet-le-Duc and his disciples did not stand the test of time. From the very beginning it was the subject of sharp criticism, while nowadays it is considered to be far-reaching and often even destructive.

**Key words:** restoration, cathedral, Angoulême, France



Stary Ratusz w Bambergu  
wybudowany na wyspie na rzece Regnitz  
(fot. D. Kowalska)

Altes Rathaus (Old Town Hall) in Bamberg  
built on an island of the Regnitz river  
(photo by D. Kowalska)



Katarzyna Sobuś\*

*Architektura jako tworzywo.  
Sztuka instalacji w przestrzeni publicznej*

*Architecture as a creation material.  
The art of installation in public space*

*Kończę zatem, chwając niewielkie przestrzenie. Efekt, który wywołują, jest niesamowity – działa lepiej niż sprzężenie zwrotne. Nie chodzi jedynie o liczbę ludzi, którzy je użytkują, ale o wiele większą liczbę przechodniów, którzy po prostu je mijają, a także o ogromną grupę tych, którzy dzięki nim czują się lepiej w centrum miasta. Dla miast takie miejsca są po prostu bezcenne.*

William H. Whyte [1, s. 101]

*I end then in praise of small spaces. The multiplier effect is tremendous. It is not just the number of people using them, but the larger number who pass by and enjoy them vicariously, or even the larger number who feel better about the city center for knowledge of them. For a city, such places are priceless, whatever the cost.*

William H. Whyte [1, p. 101]

Nie istnieje precyzyjna definicja sztuki instalacji, ponieważ medium to jest zupełnie inne od mediów tradycyjnych. Czasem porównuje się je do rzeźby lub land artu, ale to duże uproszczenie. Tym, co wyróżnia sztukę instalacji od pozostałych dziedzin artystycznych, jest interakcja z widzem, która odbywa się poprzez doświadczenie, partycypację i obserwację. W doświadczenie instalacji zaangażowane są wszystkie zmysły, co czyni ją najsilniej oddziałującym i najbardziej wieloznacznym medium [2].

Pierwsze dzieła sztuki, które zaczęto określać mianem instalacji, pojawiły się w latach 60. XX w. u takich artystów, jak Allan Kaprow, Joseph Kosuth czy Ilya Kabakov, ale już kilkadziesiąt lat wcześniej El Lissitzky, Kurt

The definition of art installation may be tricky, as it is different than any other traditional media. However, in some cases it resembles sculpture or land art. The distinction between traditional media and installation may be found in the sense of experience, spectatorship and participation. All senses are involved when experiencing installation, which makes it probably the most meaningful medium, and an ambiguous one [2].

Historically, the beginnings of installation art may be found in the 1960s, in works of Adam Kaprow, Joseph Kosuth and Ilya Kabakov, but the origins are older – El Lissitzky, Kurt Schwitters and Marcel Duchamp were already creating installations, but the name was not yet invented [2].

After years, since the 1960s, through intense 1980s, art installations left museums, appeared in public space, and now are being realized not only by artists. As many architects are involved in the creation of these micro-

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.

Schwitters i Marcel Duchamp tworzyli prace dziś nazywane instalacjami. Wówczas termin ten jeszcze nie istniał [2].

Znacznie później, po intensywnym rozwoju w latach 80. XX w., sztuka instalacji opuściła mury muzeum, a dziś nie jest jedynie domeną artystów. Obecnie wielu architektów zajmuje się tworzeniem mikroprzestrzeni, które trudno nazwać architekturą [3]. Czy istnieje zatem jakaś niewidzialna granica, która oddziela od siebie obydwie dziedziny? A może współczesne instalacje są swego rodzaju syntezą architektury i sztuki?

Powodem rozważań na temat sztuki instalacji nie powinna być jedynie wizualność, ale raczej znaczenie i przekaz, jakie niosą ze sobą poszczególne prace, i ewentualny język, którym się posługują. Istotne wydają się rezultaty samych działań, bo okoliczności i konwencje mogą być zróżnicowane. Czasowe i permanentne, legalne i nielegalne wpływają na dyskurs publiczny, społeczny, polityczny i dotyczący przestrzeni. Dzięki ograniczonym rozmiarom i nieskomplikowanej konstrukcji mogą szybko się pojawiać i znikać, być środkiem przekazu, głosem w dyskusji.

Instalacje, które pojawiają się nagle w przestrzeni miasta, są często nielegalne i mają silne konotacje polityczne. Stają się milczącym manifestem, który ma zwrócić uwagę na określone problemy. Ich język nie jest dosłowny, ale zrozumiały. Obecność w przestrzeni publicznej wiąże się z nieograniczonym spektrum odbioru i powoduje, że nie dla wszystkich są one komfortowe. Dzięki takim instalacjom-protestom można ocenić, jak liberalna jest sfera publiczna i gdzie znajdują się granice politycznej poprawności. Okazuje się, że nawet w zachodniej części świata przestrzeń publiczna nie jest miejscem, gdzie pojawić się mogą otwarte deklaracje. Te, które poruszają kłopotliwe tematy, balansują na granicy poprawności i litery prawa, kończą się wraz z interwencją służb porządkowych.

Po przeciwnej stronie definicji znajdują się instalacje, których celem jest rozwiązywanie zastanych problemów przestrzennych, a ich znaczenie jest społeczne, nie polityczne. Pomimo niewielkich rozmiarów mogą pełnić wiele różnych funkcji – są kryjówkami, schronieniami, miejscami spotkań i zabaw, a czasem łączą ze sobą powyższe [4]. Wszędzie, gdzie się pojawiają, jakość przestrzeni publicznej wzrasta. Katalizują międzyludzkie interakcje, wpływają na atrakcyjność miejsc, w których się ukazują, i zachęcają do korzystania z nich. Przy ograniczonych środkach – finansowych, materiałowych i przestrzennych – oddziałują na wszystkich użytkowników przestrzeni miejskich i mogą zmieniać owych przestrzeni postrzeganie.

Zaprezentowane dalej przykłady to prace artystów i architektów, którzy od lat działają na granicy swych macierzystych dziedzin i każdy z nich ma na koncie przynajmniej kilka realizacji, niedających się jednoznacznie sklasyfikować. Wybrane projekty są bardzo zróżnicowane – dzieli je lokalizacja, kontekst przestrzenny i tło, materiały wykonania, budżety, użytkownicy i długość życia. Pełnią też różne funkcje. Ich wspólną cechą są wrażenia, które wywarły i wywierają na użytkownikach.

Artyści i architekci, autorzy omawianych prac:

Franz Hoefner i Harry Sachs, artyści z Niemiec,

Maria Papadimitriou, artystka z Grecji,

spaces, should installations be conceived as architecture, or art? [3] Is there an invisible border, that separates these two domains? Or maybe, the up-to-date installations are a synthesis of architecture and art?

Sometimes it is impossible to define, if the installation is closer to architecture or art. Nevertheless, this is not the issue, that should be taken into consideration. More important is the fact, that all these practices appear as a response to numerous issues. Even their status is not significant – both temporary or permanent, illegal or legal may influence spatial, social, political and public space discourse in places, where they appear. Due to their size, and, sometimes, easy assemblage, become a meaning of communication or enforcement of the standpoint.

The ones, that occur suddenly in the city space and are often illegal, have strong political meaning and are a silent manifestation highlighting social problems. Their messages are not literal, but easy to understand. Appearance in the public space turns out to be troublesome and may cause police interventions. This is a good example of how the public domain may be perceived and treated. Even in the western world it is not an ideal space for open declarations. Despite the fact that public space, according to its nature, is in continuous movement and transformation, it is balanced by political correctness. Inconvenient, illegal and incorrect may last only until police intervention.

On the other side, there are permanent installations, the commissioned ones, whose task is to improve spaces, where they appear, and their particular approach is more social than political.

Often small, the size of a room, they serve various functions. Sometimes they may be used as architectural elements – hideouts, gatherings, shelters, playgrounds or multi-purpose spaces [4]. They work also as monuments, memorials or sculptures, but these are also an addition to their utility dimension. Everywhere they occur, the quality of public space increases and accumulates people. This is the main advantage of such installations – with little space, materials and money they can affect all users of the public space and change their perception. With a small intervention, transformation of the whole site is possible.

Many examples from recent years prove, that installations are a powerful weapon, that may add meaning or recontextualize spaces in order to achieve certain goals.

Presented below are the works of artists and architects, who practice on the borders of their fields. The projects are diverse – located around the world, in places with specific context and backgrounds, with various functions, materials, budgets, users and lifespan. Their common feature is the effect on the public.

Artists and architects, authors of presented works:

Franz Hoefner/Harry Sachs: artist duo from Germany,

Maria Papadimitriou: artist from Greece,

Rintala Eggertson Architects: architects from Norway,

Mass Studies: architects from South Korea,

Alexander Brodsky: educated as architect, working as an artist, from Russia,

Observatorium: artists from the Netherlands,

DUS architects: architects from the Netherlands.

Rintala Eggertson Architects, architekci z Norwegii,  
Mass Studies, architekci z Korei Południowej,  
Alexander Brodsky, artysta z Rosji – architekt z wy-  
kształcenia,

Observatorium, artyści z Holandii,

DUS architects, architekci z Holandii.

Zestaw cech wymienionych poniżej porządkuje wybra-  
ne projekty i pozwala zauważyć, które parametry najczę-  
ściej się ze sobą łączą. Prace ułożone są według zasady –  
od najbardziej symbolicznej, po najbardziej funkcjonalną.

legalne ■ nielegalne ☼

stałe \* czasowe \*

rozwiązujące problem ▲ naświetlające go ▼

gromadzące ludzi ↪ monumentalne ↑

język architektury ● język sztuki ○

### ***Honey Neustadt (2006), Hoefner Sachs* ■\* ▼ ↑●**

Halle-Neustadt to jedno z typowych miast-sypialni powstałych w latach 60. XX w. Zlokalizowane w pobliżu wschodniemieckiego Halle było zamieszkiwane przez pracowników niedalekich zakładów chemicznych. Niemal cała zabudowa miejska pochodzi z początkowego okresu tzw. wielkiej płyty, dziś jej stan techniczny pozostawia wiele do życzenia. Halle-Neustadt rosło do lat 90. XX w., wówczas zostało przyłączone do Halle. Dzisiaj miasto się kurczy (*shrinking city*), liczba mieszkańców zmalała o ponad połowę – obecnie ma około 45 000 mieszkańców, a w 1981 było ich ponad 93 000.

W mieście brakuje przestrzeni publicznych. Hoefner i Sachs zdecydowali stworzyć instalację – memoriał upamiętniający mieszkańców miast-sypialni, które dziś równane są z ziemią [5]. Nawiązując do pracowników fabryk, artyści stworzyli 8 uli dla kolonii miliona pszczół. Ule miały formę miniatur bloków, które były oryginalną zabudową Neustadt. Wystawę zlokalizowano w Berlinie. 60 uli wykonano z prefabrykowanego styropianu, każdy z nich podzielono na piętra – plastry miodu – według oryginalnego podziału bloku na kondygnacje. Pszczoły zbierały nektar w berlińskich parkach, na balkonach i w ogródkach, a pod koniec lata zgromadzono 250 kg miodu, który sprzedawano mieszkańcom na straganach, także podczas targów sztuki. Hoefner i Sachs zaprojektowali również logo i godło Honey Neustadt, które nawiązuje do plastrów miodu – aksonometrycznego obrysu bloków. Godło zostało wyrzeźbione w ziemi, na terenie wystawy, dzięki czemu było widoczne z daleka, a nawet z satelitów.

### ***Douaneville (2004), Hoefner Sachs* ■\* ▼ ↑●**

Douaneville było czasowym obozowiskiem zlokalizowanym na dachu niedziałającej już strażnicy, która wyznaczała granicę pomiędzy miastem a wolnym portem w Hamburgu [5]. Dach, który nie należał ani do miasta, ani do Hafen City, stał się przestrzenią wyjętą spod prawa (il. 1).

Artyści umieścili na nim nomadyczny obóz złożony z przyczep kempingowych, namiotów i przenośnych toalet. Aby wzmocnić wrażenie permanentności, przymocowano do namiotów i przyczep talerze satelitarne, anteny, rozwieszono pranie. Nikt tu nie mieszkał, ale by sprawić

I have chosen works, that continuously perform outside the frames of art and architecture. Each of them creates a selection of work, that applies to both these fields. The selection is presented in the following order – from most symbolic to a functional one.

To put in order each piece of work, I selected five pairs of values of classification and marked them with symbols:

legal ■ illegal ☼

permanent \* temporary \*

problem-solving ▲ highlighting a problem ▼

gathering people ↪ monumental ↑

language of architecture ● language of art ○

### ***Honey Neustadt (2006), Hoefner Sachs* ■\* ▼ ↑●**

Halle-Neustadt was one of the typical, mid-1960s *dormitory towns* for the East German city of Halle. Workers of nearby chemical plants located in Bruna and Leuna, lived here in small, ultra-functional apartments for years. All the buildings come from the early prefabrication era, and now their conditions give many reasons to complain. Right now, the city is shrinking – the number of inhabitants living here in 1981 was 93 000, and now has decreased to around 45 000.

The city is dense, which means in this case the lack of public spaces or parks. Hoefner and Sachs decided to design a memorial for the residents of the dormitory towns and cities, that are being torn down today [5]. With the reference to factory workers, they built 8 beehives for one million honeybees colony in shapes of a GDR tower block models and named the colony Honey Neustadt, located in Berlin. 60 beehive frames are made of prefabricated Styrofoam, they are piled as floors in the original blocks. Bees swarmed throughout Berlin parks, balconies and gardens, and at the end of the summer produced 250 kilograms of honey. Labelled as *Berliner Blute (Berlin Blossom)*, honey was sold to the Berliners, but also at art markets. Artists also designed the label and the Honey Neustadt coat of arms. It refers to the honey and blocks at the same time. Its shape is cut into the ground on the project location, which makes it visible both near and far, also from satellites.

### ***Douaneville (2004), Hoefner Sachs* ■\* ▼ ↑●**

Douaneville was a temporary settlement located on the roof of disused customs checkpoint in Hamburg, on the former border between Freeport and the city [5]. The roof, not owned by anyone, became an area with no legal control (Fig. 1). Artists arranged a nomadic tent settlement there, with caravans, tents and portable toilets. Use of satellite dishes fixed to the vehicles made an impression of a more permanent stay of the *camp*. Most of the citizens did not know, that this is an art installation, and they found the event very confusing and uncomfortable. As the border's roof was no man's land, there was no control over the *camp*. Nobody lived there, but the artists installed remotely controlled lights, TVs and speakers, to make such an impression. Its appearance and social connotations were a big contrast with the elegant historical buildings and new developments of nearby *Hafen City*.

takie wrażenie, Hoefner i Sachs umieścili na dachu zdalnie sterowane światła, głośniki i telewizory, dzięki czemu instalacja sprawiała wrażenie żywej.

Większość mieszkańców nie wiedziała, że obozowisko jest jedynie instalacją artystyczną – głośno wyrażali swe niezadowolenie. Nie mogli mieć na nic wpływu – dach był *ziemią niczyją*, na której nie działało żadne prawo. Pojawienie się obozowiska i jego społeczne konotacje były wyraźnym kontrastem dla eleganckich kamienic staromiejskich i nowoczesnych zabudowań Hafen City.

### *Hallenhaus (2006), Observatorium* ■ \* ▲ ↑ ●

Hałda Norddeutschland jest reliktem czasów, gdy górnictwo węgla kamiennego dominowało w krajobrazie Zagłębia Ruhry. Artyści z Observatorium wraz z architektami krajobrazu WES & Partners z Hamburga wygrali konkurs na zagospodarowanie okolicy. Niestety, rozpoczął się kryzys ekonomiczny i zdecydowano, że większa część projektu nie powstanie. Na szczęście koncepcję Hallenhaus przeznaczono do realizacji [6].

Hallenhaus miało być reminiscencją świątyni lub klasztoru na szczycie hałdy, sakralizacją miejsca. W nawiązaniu do przemysłowej architektury Zagłębia Ruhry nadano jej formę nagiej fabryki. Nagiej – ponieważ powstała jedynie z elementów konstrukcyjnych – stalowych słupów i belek (il. 2). Elementy te były łatwe w montażu, wystarczyło je do siebie przykręcić.

Dzięki temu, że hałda wznosi się na 80 m, Hallenhaus widoczne jest z odległej autostrady A57 – pojawia się w krajobrazie niczym delikatna rzeźba. Przestrzeń instalacji stała się miejscem, gdzie organizowane są różnego rodzaju warsztaty, w tym Open-Air University prowadzone przez samych artystów. Zajęcia polegają na próbach adaptowania pustki i interpretacji piękna postindustrialnego krajobrazu okolicy.



Il. 1. Instalacja Douanville na dachu strażnicy  
(fot. Hoefner Sachs)

Fig. 1. Douanville installation on the top of a customs checkpoint  
(photo by Hoefner Sachs)

### *Hallenhaus (2006), Observatorium* ■ \* ▲ ↑ ●

The Norddeutschland waste-heap is a relict of coal mining located in the Ruhr region. 80 meters high, of an area of 100 hectares was designated as a node in a network of sports and recreational facilities. After a competition, that the Observatorium won with a landscape architecture firm from Hamburg, WES & Partners, the financial crisis arrived, and, due to budget cuts, there was only the possibility to build a part of the project. Fortunately, the idea of Hallenhaus was chosen to be realised [6]. Hallenhaus was perceived as a temple or monastery on the top of the waste-heap. Referring to industrial architecture of the past of the Ruhr region, it has an appearance of a naked factory hall. Naked, because it is just made of



Il. 2. Widok na instalację Hallenhaus (fot. Observatorium)

Fig. 2. Front view of the Hallenhaus (photo by Observatorium)



### **Observatorium Nieuw Terbregge (2001), Observatorium** ■ \* ▲ ↑ ○

Artyści z Observatorium zostali zaproszeni do zaprojektowania instalacji i pawilonu na terenie nowego, ekologicznego osiedla 700 domów pod Rotterdamem. Lokalizacja okazała się specyficzna – tuż przy autostradzie A20, na grobli, która chroniła osiedle od hałasu samochodów [6]. Możliwość połączenia tych dwóch światów – ruchliwej drogi i spokojnego osiedla – interesowała Observatorium od początku. Aby to zrobić, wybudowali punkt widokowy, który wychodzi w stronę autostrady i pozwala na obserwację 300 000 samochodów dziennie, słuchania dźwięków z nimi związanych i kontemplacji dynamiki drogi. Tuż obok punktu znajduje się pawilon, który niczym podmiejski dom z ogródkiem ma okna skierowane na ulicę. Działa jako przestrzeń wystawiennicza.

Wszystkie elementy instalacji zrobione są z ochronnych barier drogowych, a ogród – z kawałków asfaltu i bruku pochodzących z recyklingu. Observatorium działa tu w dwie strony – jest się jednocześnie obserwatorem i obserwowanym przez kierowców. W 2006 r. miejsce zostało wybrane na pomnik upamiętniający ostatnie dni II wojny światowej, kiedy Królewskie Siły Powietrzne zrzuciły jedzenie dla mieszkańców Rotterdamu.

### **Unlimited Urban Woods (2010), DUS architects**

■ \* ▼ ↪ ○

Przy wejściu do Openbare Bibliotheek w Amsterdamie pojawiła się niewielka biała kostka. Wykonano ją ze sklejkki pokrytej winylową grafiką [7]. Z zewnątrz nie wydawała się interesująca, to wewnątrz zaskakiwało – znajdował się tam surrealistyczny, niekończący się las. Umieszczono tam tylko jedną niedużą lipę i lustra na wszystkich ściankach kostki (il. 3). Powtarzały one odbicie drzewka wie-

structural parts – beams and pillars made of steel (Fig. 2). The simple shape of lightweight components is easy to assemble by screwing beams to pillars. Thanks to the height of the waste-heap, Hallenhaus is visible from the A57 motorway and it appears as a delicate sculpture in the landscape. It became the home of many art and design workshops, including the Open-Air University, led by the artists themselves and focused on the possibilities of emptiness and post-industrial beauty of the landscape and the Hallenhaus.

### **Observatorium Nieuw Terbregge (2001), Observatorium** ■ \* ▲ ↑ ○

For the new housing development, that would be a residential area of 700 sustainable and low-energy houses, artists from the Observatorium were commissioned to create an installation and a pavilion. The location of the site was very specific – just next to the A20 motorway, on the dike that protected the houses from the noise of traffic [6]. The possibility of connection between these two worlds – the road and the houses interested artists from the beginning. They built an observatorium, that overlooks the road with all its sounds, dynamics and circulation of 300 000 cars daily. There is also a small suburban-like house with a garden and windows looking directly onto the road. The pavilion performs as an exhibition space. All the components of the installation are made of crash barriers. The garden consists of recycled rocks and plates of used asphalt, placed on the slope and the top of the dyke. The observation works in two directions here – you are the observer being observed by the car-drivers. In 2006 the place also became a memorial for the Royal Airforce that dropped tons of food on this site in the last days of the Second World War.



Il. 3. Unlimited Urban Woods z zewnątrz oraz jego wnętrze wyłożone lustrzanymi płytami z drzewem w centrum (fot. DUS architects)

Fig. 3. Unlimited Urban Woods from the outside and view from the interior with mirror walls and tree (photo by DUS architects)

lokrotnie, wywołując zadziwiający efekt. Kostki nie przykryto dachem, dzięki czemu wnętrze było oświetlone naturalnym światłem, widać było niebieskie niebo.

Instalacja pojawiła się w związku z festiwalem *Liefde in de Stad* (Miłość w Mieście), architekci zostali zaproszeni do stworzenia przestrzeni prowokującej niecodzienne uczucia w centrum ruchliwego miasta, jakim jest Amsterdam.

### ***Flower Cushion (2012), Mass Studies*** ■ \* ▲ ↑ ○

W otoczeniu jednego z większych parków technologicznych, w mieście Bucheon w Korei Południowej, architekci z *Mass Studies*, we współpracy z artystą Minsuk Choi, zaprojektowali przestrzeń, która może być sceną, miejscem spotkań i odpoczynku dla pracowników pobliskich fabryk [8]. Ich zamiarem było stworzenie żywej przestrzeni w lokalizacji o trudnym urbanistycznym tle – pomiędzy industrialną zabudową fabryk, urbanistyką typu *top down* i społecznością pracowników. Ten rodzaj *szybkiej* urbanistyki staje się coraz bardziej powszechny w Korei.

Choi wybrał zestaw przedmiotów codziennego użytku, by stworzyć kwiat, który rozkwita na szczycie sztucznego wzniesienia. Może być on postrzegany jako naturalna siła, która rozkwita na jałowym podłożu. Wzgórze wyrasta bezpośrednio z chodnika, kształtując miejsce do siedzenia, leżenia i spotkań. Znajduje się pod dachem, więc można z niego korzystać przy każdej pogodzie. Instalacja jest przeciwieństwem typowych mebli miejskich, które stosuje się w otoczeniu osiedli typu *mass housing* – jej zaskakująca forma prowokuje nietypowe zachowania użytkowników. Materiał wykończeniowy to guma, jest więc bezpieczna dla dzieci.

### ***Arboretum (2011), Rintala Eggertson Architects***



Położone w Gjøvik, w Norwegii, *Arboretum* to instalacja, która powstała przy placówce zajmującej się dziećmi poniżej 15. roku życia, oczekującymi na azyl polityczny. Architekci z *Rintala Eggertson* zaprojektowali dla nich miejsce, gdzie mogą odpocząć i zapomnieć o ciężkich przeżyciach. Wewnątrz labiryntu z masywnych drewnianych ścianek znajdują się drzewa pochodzące z różnych części świata i reprezentujące poszczególne kontynenty. Ścianki ustawiono na trójkątnej siatce, która nawiązuje do wynalezionej w latach 50. XX w. podziału mapy świata TIN (*triangular irregular network*). Drewniane ławki przymocowano bezpośrednio do ścian, całość zbudowano na betonowym podeście wysypanym żwirem. Kompozycja z ekranów tworzy półprywatne zakątki, gdzie można schować się i kontemlować przyrodę okolicy z ukrycia.

### ***Vacant House (2011), Mass Studies*** ■ \* ▲ ↪ ●

Architekci z *Mass Studies* zaprojektowali cylindryczny pawilon w przestrzeni parku Sajik w Gwangju, w Korei Południowej. *Vacant House* powstał jako dom dla wszystkich i dla nikogo jednocześnie.

Projekt to reinterpretacja tradycyjnej typologii *Hanok* – domu, który otacza wewnętrzny dziedziniec, *mandag*. Ce-

### ***Unlimited Urban Woods (2010), DUS architects***



At the entrance of the *Openbare Bibliotheek* in Amsterdam, a white, small cube appeared. It looked inconspicuous – the exterior was made of multiplex paneling with applied vinyl graphics, but there was a surprise hidden inside [7]. A surrealistic, endless forest occurred in the interior. There was only one linden tree in the box, and mirror walls, thanks to which the tree was multiplied into hundreds of reflections, making an impression of being in the woods (Fig. 3). The cube was not covered, so the interior was illuminated and there was a view of a blue sky. The pavilion arose, as there was *Liefde in de Stad* (Love in the City) a festival taking place in the city, and architects were commissioned to create a love-provoking art piece in the public domain of Amsterdam.

### ***Flower Cushion (2012), Mass Studies*** ■ \* ▲ ↑ ○

In the environment of a prominent technopark, in the city of Bucheon in South Korea, architects from *Mass Studies*, collaborating with artist Minsuk Choi, created a meeting, resting and performance space for factory workers [8]. The architects approach was to design a live place in the complicated space between mass production, top-down urbanism and workers society – this type of fast urbanism is becoming common in today's Korea.

Choi used the artifacts of everyday life and Korean kitch to build a flower, that blooms on the top of an artificial hill. It may be perceived as a natural power, blossoming in the infertile surroundings.

The hill grows up directly from the pavement, creating a space for seating, lying and meeting. It has a roof and can be used any time and in any weather. The installation is in contrast to the typical urban furniture of mass housing, its surprising appearance provokes unusual performance of the users. It is made of rubber, so it is also safe for children.

### ***Arboretum (2011), Rintala Eggertson Architects***



Located in Gjøvik, Norway, the *Arboretum* is a hideout dedicated to asylum-seekers under the age of 15, who are in need of safety, food, awaiting a political asylum or help dealing with traumatic experiences. *Rintala Eggertson* decided to create an arboretum – with trees from diverse areas of the world, representing continents. The architecture itself is created on the base of a triangular map of the world – developed in the 50's, to create an accurate representation of the globe. Transformed triangles compose half-closed, semi-private spaces for hiding and contemplation. The installation is constructed of walls made of wooden boards, with small benches fixed to it. The walls make a perfect barrier from the outer world and a homely, green-oriented atmosphere.

### ***Vacant House (2011), Mass Studies*** ■ \* ▲ ↪ ●

The idea of the *Vacant House* was to design a house, that will be owned by no one, and everyone at the same

lem architektów było stworzenie przestrzeni nawiązującej do historycznej, koreańskiej zabudowy, ale w niekonwencjonalny sposób [8].

Betonowe ściany wzniesiono na okrągłym rzucie o promieniu 9 m i 2,3 m wysokości. Wewnętrzny dziedziniec znajduje się w jego centrum i ma wymiary 5,1 × 5,1 m. Jest bezpośrednim odniesieniem do *Sajikdan*, dwóch historycznych ołtarzy związanych z celebracją uprawy ziemi, wokół których powstał park.

Perforacja cylindrycznych ścian powstała dzięki subtrakcji typu *boolean* (il. 4) – wycięto w nich sferę, stożek, tetrahedron itp. Różnego typu otwarcia prowokują różne ich użycie, w zależności od wieku i pomysłowości użytkowników. Instalacja miała stać się miejscem, gdzie można schować się i odpocząć, ale działa również jako plac zabaw. Można się tu wspinać, przeciskać przez otwory o różnych kształtach i rozmiarach, bawić w chowanego.

Ściany *Vacant House* wykonano z betonu o szorstkim wykończeniu, aby szybko porosły mchem. Wewnątrz pokryto je białą żywicą – wyglądają na odrealnione.

### ***Seljord Lookout Points (2011), Rintala Eggertson Architects*** ■\*▲↑●

*Mieszkańcy Telemarku w Norwegii od dawna wierzą w potwora morskiego, który – według legendy – od wieków zamieszkuje jezioro Seljord. Popularne podanie wpłynęło na sposób postrzegania i odbiór krajobrazu okolicy* [9]. W 2008 r. Rintala Eggertson Architects zostali zaproszeni do zaprojektowania kilku różnych punktów widokowych wokół jeziora, by umożliwić wszystkim odwiedzającym to miejsce obejrzenie go z różnych perspektyw. Punktem wyjściowym przy projektowaniu stały się dwie wysokie sosny o bujnych koronach – wieża miała stać się dopełnieniem naturalnej kompozycji. Program użytkowy nie był skomplikowany – należało stworzyć platformę widokową i mały pawilon ekspozycyjny. Architekci postanowili oddzielić obydwie funkcje. Umieścili je w drewnianych boxach naprzeciw siebie i połączyli niewielką platformą.

Wieża podzielona jest na trzy poziomy – każdy z nich ukierunkowany na określony element krajobrazu. Najwyższy skierowany na jezioro, środkowy na korony sosen, najniższy zwraca się w stronę gniazdowania okolicznych ptaków. Dojście do wieży stanowi wyłożona drewnem ścieżka biegnąca przez moczary.

Instalacja odkrywa nieznaną wcześniej zakątki okolicy nad jeziorem Seljord. Wysoka wieża umożliwia wgląd w miejsca, które wcześniej znajdowały się poza zasięgiem wzroku turystów. Obserwacja otoczenia z wysokości pozwala zlokalizować miejsca warte zobaczenia i jest przystankiem pomiędzy znanym i nieznanym krajobrazem.

### ***Ring Dome (2007), Mass Studies*** ■\*▼↳○

Instalacja *Ring Dome* powstała jako czasowy pawilon związany z obchodami 25-lecia istnienia organizacji Storefront for Art and Architecture w Nowym Jorku. Kopała działała jako wielofunkcyjna przestrzeń wykładowa i wystawowa, wyświetlano tu filmy i urządzano dyskoteki, dyskusje itp.



Il. 4. *Vacant House* w widoku (fot. Mass Studies)

Fig. 4. Front view of the *Vacant House* (photo by Mass Studies)

time. To make this happen, architects inserted a cylindrical pavilion within Sajik Park in Gwangju, South Korea.

Reinterpreting the spatial composition of a traditional house typology of Hanok, which is shaped around an internal courtyard – *madang*, their aim was to provide a familiar experience with an unfamiliar arrangement [8].

The concrete walls of the house were constructed as a volume of a 9 m radius and 2.3 m height. In the centre there is an inner courtyard of 5.1 m × 5.1 m. The size of this void is a direct reference to *Sajikdan*, two historically important altars for national soil and grain ceremonies around which a park has been formed.

The cylindrical walls were perforated with the use of a Boolean (Fig. 4) subtraction with numerous shapes – sphere, ovoid, cone, tetrahedron, etc. Through these openings, the internal courtyard is connected with the park. Diverse shapes provoke various social activities for the users of all ages. It works as a leisure space, but also as an unusual playground – climbing, slipping and squeezing through walls are possible here.

The structure is made of concrete with a rough finish, to enable the growth of moss on the outer side of the walls. The interior is white and treated with polyurea, to make the inside look unreal.

### ***Seljord Lookout Points (2011), Rintala Eggertson Architects*** ■\*▲↑●

*The myth about a sea serpent in the lake of Seljord, has become an integral part of how the local people of Telemark conceive its majestic landscape. Tales about mysterious phenomena in the lake have flourished for centuries and are a natural part of the daily life in the area* [9]. In 2008 the Rintala Eggertson architects were commissioned to design different lookout points around the lake to ease the access for the local population and visitors to experience the lake in some important places. The anchor point of the design were two tall pine trees with large canopies, the tower was conceived as an implementation of the natural composition, that was a natural place for rest and recreation. The tower is accessed by a wooden walkway, which runs over the wetland. The programme for the project was simple – a viewing platform and a small shelter for exhibitions. The architects decided to

Miejszem, w którym zlokalizowano instalację, był zaniedbany park Petrosino, znajdujący się na skrzyżowaniu dwóch ruchliwych ulic manhattańskiego SoHo. Budowa kopuły była nieskomplikowana – powstała ona z 1000 białych hula-hoop, 10 000 plastikowych opasek zaciskowych i lekkiej stalowej konstrukcji. Architekci z Mass Studies zaprojektowali ją w taki sposób, aby nie trzeba było zatrudniać profesjonalnej ekipy do jej złożenia [8].

Hula-hoop, wykonane z transparentnego plastiku, można było nocą podświetlić. Dzięki temu Ring Dome szybko stała się atrakcją w panoramie okolicy. Jej nietypowy kształt i nocny blask zachęcał przechodniów do odwiedzenia tego miejsca.

Kiedy wszystkie wydarzenia związane z obchodami rocznicy dobiegły końca, hula-hoopy wróciły do swej podstawowej funkcji – rozdano je gościom jako pamiątki z imprezy, a zapomniany park stał się popularnym miejscem spotkań.

Instalacja została powtórzona w kilku innych lokalizacjach – w Centrum Sztuki Współczesnej w Kitakyushu (2008), w Gallerii Vittorio Emanuele, podczas targów Salone del Mobile w Mediolanie 2008 i podczas Yokohama Triennale 2008.

### ***Bucky Bar (2010), DUS architects*** ■\* ▼↳○

Bucky Bar był instalacją, która pojawiła się na krótko w przestrzeni rotterdamskiej ulicy Witte de With. Jej nazwa nawiązuje bezpośrednio do Buckminstera Fullera. Projektantami Bucky Bar byli architekci z biura DUS we współpracy ze Studio for Unsolicited Architectur należącym do Netherlands Architecture Institute. Pojawienie się instalacji było związane z otwarciem wystawy Architecture of Consequence w lutym 2010, było też głosem w dyskusji na temat przyszłości miasta Rotterdam [7]. Wydarzenie było otwarte, ale nielegalne – skończyło się około 2 w nocy, wraz z przyjazdem policji.

Impreza związana z otwarciem przyciągnęła około 300 uczestników. Instalację zbudowano z parasoli, które połączono i przymocowano do ulicznej latarni (il. 5). We-

divide the two functions and linked by a small platform. To determine the views, the tower has three levels – the top one faces the lake, the middle one – the crown of the two big pine trees and the bottom one allows looking into the bird nesting area. The installation gives the visitors a broader perception of the surroundings and allows verifying the myths about the serpent of the Seljord lake. The viewpoint thus becomes not the final destination but just a resting point between the landscapes of the known and the unknown.

### ***Ring Dome (2007), Mass Studies*** ■\* ▼↳○

The Ring Dome was designed as a temporary pavilion for the Storefront for Art and Architecture 25<sup>th</sup> anniversary in New York (2007). Its function was conceived as a multi-task pavilion for lectures, exhibitions, film screenings, disco hall, room for discussions, gatherings and many more.

The Dome was located in Petrosino Park, in the intersection of two busy streets in Manhattan's SoHo. Made of 1000 plastic hoola hoops, 10 000 tie zips and a light steel structure, it was designed to be easily assembled by non-professionals [8]. The structure may be illuminated, as the hoola hoops are made of transparent white plastic. During the night, it becomes a visible mark in the urban landscape – the soft glow invites inquisitive pedestrians to visit this place.

When all the events were finished, the hoola hoops went back to their primary function – they were distributed to the visitors as a souvenir.

The Ring Dome was repeated as a temporary pavilion in the Center for Contemporary Art in Kitakyushu (2008), the in Galleria Vittorio Emanuele, during the Milan Furniture Fair in 2008 and at the Yokohama Triennale 2008.

### ***Bucky Bar (2010), DUS architects*** ■\* ▼↳○

Named after Buckminster Fuller, the Bucky Bar was a structure installed in Rotterdam's Witte de With street by DUS architects in collaboration with the Netherlands Architecture Institute's Studio for Unsolicited Architectur.



Il. 5. Bucky Bar  
złożony z parasoli  
(fot. DUS architects)

Fig. 5. Bucky Bar  
assembled of red umbrellas  
(photo by DUS architects)



Il. 6. Hostel Geckondu  
podczas otwarcia  
(fot. DUS architects)

Fig. 6. Geckondu Hostel  
during opening  
(photo by DUS architects)

wnętrz znajdował się bar i stanowisko DJ-a oraz dużo miejsca dla gości – kopuła miała około 6 m średnicy.

Spontaniczna akcja była manifestem potencjału, który ma w sobie przestrzeń publiczna i jej użytkownicy. Aby stworzyć miejsce, które przyciągnie ludzi, nie są potrzebne duże nakłady finansowe, skomplikowany układ funkcjonalny czy drogie materiały.

### **Geckondu (2009), DUS architects** ✱ ▼ ↗ ●

Na plaży w Almere, w Holandii, DUS architects zbudowali instalację, która przez jakiś czas działała jako hotel. *Geckondu* to turecki termin, który odnosi się do budynku zbudowanego szybko i bez stosownych pozwoleń. Dosłownie *geckondu* oznacza *zbudowany w przeciągu jednej nocy* – w taki właśnie sposób powstał hotel. Nomadyczny charakter instalacji podkreśla jego struktura – zbudowano go z chińskich toreb wypełnionych piaskiem, który znaleziono na miejscu, na plaży (il. 6).

W jednym momencie w hotelu mogły spać 4 osoby. Nocleg był darmowy – wystarczyło zarejestrować się na stronie internetowej architektów [7]. Projekt okazał się tak atrakcyjny, że w czasie jego trwania wszystkie miejsca noclegowe były cały czas zajęte. Miejsce, gdzie powstała instalacja, stało się bardzo popularne – urządzano tu imprezy, wystawy, organizowano zabawy dla dzieci, wyświetlano filmy itp.

Jako że *Geckondu* było instalacją nielegalną, po ponad tygodniu musiało zostać przeniesione (ze względu na interwencję policji). Nowym miejscem, w którym się pojawiło, była pusta działka pomiędzy kamienicami we wschodniej części centrum miasta.

Akcja związana z *Geckondu* była manifestacją przeciwko restrykcyjnym holenderskim przepisom dotyczącym planowania przestrzennego. Naświetlono też sytuację *squattingu* i nieuregulowanych prawnie osiedli oraz przyszłości planowania typu *top down*.

Ludzie, którzy poznali się w związku z instalacją, zaprzyjaźnili się i odwiedzali to miejsce długo po czasie, gdy rozebrano *Geckondu*. Tymczasowa architektura stała się czymś w rodzaju mentalnego pomnika.

It was the first of a series of proposals for the future of the city of Rotterdam and the opening performance for the exhibition of *Architecture of Consequence* in February 2010 [7]. Everybody was invited, especially with a red umbrella. The party started at 10 pm attracting approximately 300 visitors. A temporary structural dome was assembled of umbrellas, fixed together to a street lamp (Fig. 5). Inside the shelter, DJ decks and a fully equipped bar were installed. The event was open, but illegal, therefore it lasted only until 2 am, when police ended the party. The spontaneous action shows the power of public space, attracting people and simple solutions for the city, not complicated and not costly.

### **Geckondu (2009), DUS architects** ✱ ▼ ↗ ●

On the beach of Almere, DUS architects built an illegal temporary summer hotel. *Geckondu* is a Turkish term and refers to a house quickly built, without proper permissions. It literally means *built overnight*, and this is how the hotel was erected. With the nomadic character of *chinese bags* filled with sand, that was already on the site, architects created a shelter for four people to sleep (Fig. 6). Staying at *Geckondu* was free and available to everyone, it only requires reservation on the architects' website [7]. What came as a surprise, it was fully booked during its lifespan. It became a very popular spot for many parties, barbecues, gardenings, plays, childrens parties, outdoor cinema events, exhibitions, etc. It remained on the beach for more than a week and, after police intervention, was moved to a spare plot between two houses in the eastern part of the city centre. The whole project was a proclamation against the formal and over-regulated Dutch planning culture. It also highlighted the issue of *squatting* and informal settlements, and questions the future of top-down urban planning. People met at the *Geckondu*, returned several times, became friends with each other, also after the hotel disappeared. Its architecture was impermanent but remains in the memory of those who experienced *Geckondu*, it turned into a *Mental Monument*.

***Ice Pavilion (2004),***  
**Alexander Brodsky** ■ ❄️ ▲ ↪️ ●

W 2004 r. na zamrożonym jeziorze Klyazminskoye Alexander Brodsky zbudował tymczasowy bar dla łyżwiarzy i bojerowców. Jego konstrukcja musiała być prosta, ponieważ budżet był bardzo ograniczony i wynosił 500 dolarów [10]. Aby sprostać temu wyzwaniu, Brodsky postawił drewnianą kratownicę i owinął ją stalową siatką, którą zrosił wodą. W temperaturze  $-15^{\circ}\text{C}$  woda na siatce zamrzała natychmiast, dając interesujący efekt wizualny – lodowe ściany instalacji były półprzezroczyste. Woda nie osadziła się na siatce równomiernie, dając niedoskonały, efemeryczny efekt. Gdy skończyła się zima i stopniał lód, który tworzył ściany pawilonu, ludzie nadal odwiedzali to miejsce, wspominając nietypową instalację.

***Vodka Ceremony Pavilion (2003),***  
**Alexander Brodsky** ■ ❄️ ▲ ↑ ●

Na zaproszenie festiwalu ArtKlyazma 2003 Brodsky zdecydował się przygotować instalację, która przedstawia znaczenie rosyjskiego *art de vivre*. W tym czasie burzono fabrykę Butikov przy pobliskiej ulicy Ostozhenki w Moskwie. Artysta wykorzystał okna rozebranej fabryki jako ściany swojej instalacji (il. 7). Złożył z nich niewielki, prostopadłościenny pawilon i pomalował je w całości, ze szkłem, białą farbą. Wewnątrz znajdował się stół, miejsce do siedzenia dla dwóch gości oraz wiadro wypełnione wódką i dwie szklanki przymocowane łańcuchem do stołu. Ceremonia polegała na picciu na przemian i wznoszeniu przy tym toastów. Wnętrze z luszczącą się białą farbą, nierównymi ścianami i słabym, białym światłem przebijającym się przez pomalowane szyby wzmocniało specyficzną atmosferę ceremonii.

***Ice Pavilion (2004),***  
**Alexander Brodsky** ■ ❄️ ▲ ↪️ ●

In 2004, at the Klyazminskoye Reservoir, on the frozen lake, Alexander Brodsky constructed a temporary bar for ice skaters and ice boaters. The structure was very simple, as the budget of the pavilion was restricted – \$500 only [10]. To cope with this challenge, Brodsky wrapped a steel mesh around a wooden truss and sprayed it with water, which froze immediately in  $-15^{\circ}\text{C}$ . The effect was stunning: walls were semi-transparent and imperfect – some of the squares of the steel mesh were completely covered with ice, some were empty and made an ephemeral impression on visitors. After winter, when the ice melted and the pavilion was taken apart, the place was still frequently visited.

***Vodka Ceremony Pavilion (2003),***  
**Alexander Brodsky** ■ ❄️ ▲ ↑ ●

For the commission of ArtKlyazma the 2003 art festival, Brodsky decided to represent the meaning of the Russian *art de vivre*. A collection of old window frames from the Butikov factory on Ostozhenka street in Moscow, which were torn down, were used for the construction of the walls (Fig. 7). Painted in white, with the glass also the inside created an atmosphere of decay. The assembly of the pavilion with the re-use approach was the opposite to the rest of the art and architecture presented at the festival and gave Brodsky the Grand Prize. Inside, there was only a small table for two guests and a pail of vodka with two glasses chained to the table. The ceremony itself is implied by the interior and the distinct lack of furniture and ornament. Two people step in, and stand at the two sides of the table. The visitors pour the vodka into the cups and drink it saying toasts in rounds.



Il. 7. Vodka Ceremony Pavilion zimą (fot. Yuri Palmin, własność Bureau Alexander Brodsky)

Fig. 7. Vodka Ceremony Pavilion during winter (photo by Yuri Palmin, courtesy of Bureau Alexander Brodsky)

Instalacja Brodskiego i ponowne użycie materiałów wyróżniały się na tle prac pozostałych artystów, dzięki temu zdobył on główną nagrodę.

**Merzweckhalle Hafen City (2002),  
Hoefner Sachs** ■\* ▼↳ ●

Kiedy rozpoczął się proces rewitalizacji Hafen City w Hamburgu, Hoefner i Sachs chcieli stworzyć zupełnie innego typu przestrzeń niż nowo powstająca, luksusowa zabudowa. Jako że Hafen City miała być przeznaczona dla bogatszej grupy mieszkańców, artyści chcieli stworzyć miejsce dla wszystkich. Na działce, którą zagospodarowywali, znajdowały się stare, nieużytkowane od lat pawilony szklarniowe. Ustawili je na sobie, wzmocnili stalową konstrukcją i przemaalowali. Gdy ukończyli pracę, zamieścili ogłoszenie w gazecie, w którym zapraszali do odwiedzenia nowej, wielofunkcyjnej hali zlokalizowanej w rozbudowywanej dzielnicy. Odzew był szybki – wielu mieszkańców było zainteresowanych. Odbywały się tu zajęcia sportowe, taniec, przyjęcia rocznicowe, koncerty, pokazy mody, a nawet wesele. Pomimo użycia materiałów słabej jakości, artystom udało się stworzyć miejsce pełne życia i interakcji społecznych na każdym poziomie.

Hala wielofunkcyjna, bo to dokładnie oznacza Merzweckhalle, wyglądała jak plac niekończącej się budowy. Dokładnie tak działała, dopasowując swój charakter do zmieniających się potrzeb użytkowników.

**Perron Mozaique (2007),  
Observatorium** ■\* ▲↳ ●

Podczas festiwalu Motel Mozaique 2007, stacja Hofplein w Rotterdamie działała jako klub festiwalowy. Sąsiadująca z nią dzielnica przechodziła w tamtym czasie transformację w rozrywkową część miasta. Festiwal dotyczył sztuki, architektury i kultury. Aby wykorzystać niezwykłą lokalizację w centrum Rotterdamu, artyści z grupy Observatorium postanowili zbudować wysoką na 13 m platformę, która wznosi się jak skocznia narciarska.

Konstrukcję zbudowano z rusztowań i owinięto jaskrawo fioletową wykładziną. Trzy kabiny do spania, zrobione z drewna, umieszczono na platformie, jedną z nich na ostatnim poziomie instalacji. Miejsce stało się sceną, audytorium, salą koncertową i konsumpcyjną oraz noclegownią w jednym. Z najwyższych poziomów można było podziwiać zmieniające się miasto. Jedną z atrakcji, która gromadziła największe rzesze osób, było żegnanie i witanie przejeżdżających pociągów.

W czasie gdy Rotterdam ogłoszono miastem architektury w 2007 r., instalacja stała się 41. punktem na mapie najważniejszych budynków w mieście.

**T.A.M.A. House (2005),  
Maria Papadimitriou** ■\* ▲↳ ●

T.A.M.A. jest projektem, który trwa od 1998 r. i zajmuje się m.in. pomocą socjalną dla romskich rodzin mieszkających w Grecji. T.A.M.A., czyli Temporary Autonomus Museum for All, zlokalizowane jest na przedmieściach

**Merzweckhalle Hafen City (2002),  
Hoefner Sachs** ■\* ▼↳ ●

When the redevelopment process of Hafen City in Hamburg began, Hoefner and Sachs decided to create a space with a completely different approach, than the redevelopment one. As the renewed district was planned as a place for the high-class, artists proposed a place for everybody. They used disassembled and recycled greenhouses, that were already on the site, painted them and stacked one on another with the use of a crane. Their advertisement appeared in the newspaper, and informed, that there is a new multipurpose hall in Hafen City. The results were quick – many citizens were interested, here they could learn and spend time with each other. Even with low quality materials they were able to create a vivid space for social interaction on all levels. Dancing, capoeira, karate, wedding and anniversary parties, concerts and fashion shows took place in the area of merzweckhalle. The Merzweckhalle, that literally means a multi-purpose hall, looked like a construction site to underline its capacity of continuous change and transformation in order to meet the public's real needs.

**Perron Mozaique (2007),  
Observatorium** ■\* ▲↳ ●

During the Motel Mozaique Festival 2007, the Hofplein Station in Rotterdam was used as a festival venue, as the area was being transformed into a new entertainment district.

The festival was focused on art, architecture and culture. To take advantage of the site, situated in the center of Rotterdam, artists from the Observatorium proposed a platform 13 meters high, which rose like a ski jump. The construction was covered with vivid purple covering. It became a hospitable center with a watchtower for arriving and departing trains and vibrant and changing city center, stage and auditorium for workshops, concerts and dining activities and, at night, a sleeping platform. Incoming trains were being welcomed, while departing ones – were bid farewell by the crowd of festival participants. The structure was temporary and made of scaffoldings, three sleeping cabins were constructed of wood, one of them placed on the top of the installation. As Rotterdam declared itself as a City of Architecture in 2007, there was an official architecture route of 40 most significant buildings of the city. The platform was declared as the 41<sup>st</sup>.

**T.A.M.A. House (2005),  
Maria Papadimitriou** ■\* ▲↳ ●

T.A.M.A., is the Temporary Autonomous Museum for All, located in the outskirts of Athens, in Avliza. It is a shanty town, where Papadimitriou created a series of performances and installations. Inhabited mostly by Roman families, T.A.M.A. is a great illustration of the urban decay, that contrasted with the rest of Athens, overwhelmed by preparations for the 2004 Olympics [11]. T.A.M.A. is a large participatory on-going project and a platform for collective work founded in 1998 in order

Aten, w miejscowości Avliza. To dzielnica slumsów, gdzie Papadimitriou przeprowadziła serię performance'ów i instalacji. Zamieszkała głównie przez ludność romską, T.A.M.A. wyraźnie kontrastowała z pozostałą częścią Aten, które w tym czasie przygotowywały się do igrzysk olimpijskich [11]. Jednym z najważniejszych projektów, jaki zaistniał w ramach T.A.M.A., był T.A.M.A. House (il. 8).

Po kilku latach trwania projektu artystka zaprzyjaźniła się z mieszkańcami dzielnicy. Jedna z kobiet miała problem z miejscem do mieszkania, a raczej jego brakiem. Aby jej pomóc, Maria Papadimitriou zdecydowała się przeprowadzić eksperyment. Wraz z pozostałymi mieszkańcami zbudowali dom. Budynek powstał nielegalnie – bez pozwoleń, nikt z budujących nie był też właścicielem ziemi. Kiedy dom został ukończony, Papadimitriou, która na co dzień jest profesorem na Uniwersytecie Thessaly, napisała oficjalny list do władz miasta, w którym wyjaśniła, że budynek jest częścią nieprzerwanego performance'u obrazującego życie w muzeum T.A.M.A. Otrzymała akceptację i dom znajduje się tam nadal.

Jak pokazują przytoczone przykłady, architektoniczne i artystyczne instalacje są interwencjami o szerokim znaczeniu, a także głosem w dyskusji, która pojawiła się w przestrzeni publicznej w ciągu ostatnich kilku lat. Instalacje mogą wywierać silny wpływ i mieć wielorakie działanie na przestrzeń, w której się zarysowują. Istnieje nieskończona liczba strategii, ukierunkowań i możliwości użycia materiałów. Truizmem jest stwierdzenie, że instalacje wpływają na intensyfikację społecznych interakcji.

Bazując na wcześniej przyjętych kryteriach (legalne–nielegalne, permanentne–czasowe, naświetlające problemy i niosące rozwiązanie, gromadzące ludzi i działające jako monument, używające języka architektury lub sztuki), można stwierdzić, że niektóre z nich w odpowiednich okolicznościach łączą się w pary i mogą wzmacniać komunikat, który ze sobą niosą.

Nielegalne wiążą się zazwyczaj z silnym przekazem, czasem radykalnym i ocierającym się o politykę (Geckondu). W zależności od problemu, który poruszają, i tego, czy tylko go naświetlają, czy przedstawiają jego rozwiązanie, mogą zostać prawnie usankcjonowane (T.A.M.A. House) lub zarysować się w społecznej świadomości jako symbol możliwy do realizacji jedynie w ograniczonych ramach czasowych i okolicznościach (Bucky Bar). Ich przesłanie zostaje wzmocnione przez filtr nielegalności – dzięki temu zostają zapamiętane jako bardziej radykalne. To naturalny odbiór działań, które balansując na granicy prawa i poprawności, wydają się bardziej skrajne i przeciwstawne, niż są w rzeczywistości.

Duże znaczenie w materii odbioru i zapamiętywania oraz prowokowania do dyskursu ma kwestia czasowości. Instalacje, których trwałość była ograniczona, nie pozwalały na przyzwyczajenie się odbiorców, nie powstawały i pozostawały na dłużej w świadomości jako nacechowane silnym przekazem (Douaneville, Vodka Ceremony Pavilion, Merzweckhalle Hafen City, Honey Neustadt).

Jednocześnie jednak te, które powstały jako permanentne i zgodne z literą prawa, wydają się podawać gotowe rozwiązania, zamiast koncentrować się jedynie na



Il. 8. Wnętrze T.A.M.A. House (fot. M. Papadimitriou)

Fig. 8. Interior of the T.A.M.A. House (photo by M. Papadimitriou)

to provide social facilities for historically itinerant gypsy communities in Greece.

The significant project, that artist realized here, is called T.A.M.A. house (Fig. 8). After time spent in the neighborhood, Papadimitriou made friends with the inhabitants. One of the women had a problem with accommodation. To help her, the artist carried out an experiment. With the help of the other inhabitants, she built a house for the woman. The construction was illegal, nobody applied for a building permission, the parcel was not owned by the residents. When the house was ready, Papadimitriou, who is a professor at Thessaly University, wrote a letter to the Mayor, where she explained, that the house is a continuous performance portraying the life in the T.A.M.A. museum. She received an acceptance, and the house is still there.

As presented examples show, architectural and art installations are a noticeable intervention, that occurred in the public domain throughout the past recent years and invoked several interactions and discussions. It is a powerful tool that may improve public space or draw common attention to emerging problems. What is also visible, the most symbolic and functional installations are created by artists. Pieces made by architects are exactly in the middle. It may be understood in the sense of radicalness. There are numerous strategies, use of material, uncountable possibilities and approaches. It is a cliché to say, that installations intensify social interactions.

Some of the criteria chosen at the beginning (illegal–legal, permanent–temporary, highlighting and solving problems, gathering people and acting as a monument, language of art and architecture) may interconnect with each other and enhance their content.

The illegal are often combined with political meaning, sometimes radical (Geckondu). Depending on the issue they concern, and their approach – whether just highlighting or problem-solving – may be legalized (T.A.M.A. house) or appear in the social awareness as a symbol, which may be realized only under certain circumstances (Bucky Bar). Their meaning may be built with the filter of illegality, to become easier to be remembered. The



naświetlaniu problemów (Observatorium Nieuw Terbregge, Arboretum). Może ich znaczenie z czasem osłabia się i obojętnieje, ale przynosi realne rezultaty i pozwala upowszechnić dobre wzorce (Flower Cushion, Vacant House).

Przestrzenie zdegradowane lub zapomniane mogą stać się żywym miejscem spotkań, dzięki szeroko zakrojonym akcjom związanym z rozrywką, ale nic nie niesie ze sobą tak silnego komunikatu, jak wyraźny symbol w krajobrazie, który jest jednocześnie przestrzenią użytkową (Ring Dome, Perron Mozaique, Hallenhaus). Oryginalna forma i materiały rozbudzają ciekawość i przyciągają widzów, którzy stają się uczestnikami spektaklu i utożsamiają miejsce z aktywnością, tworząc swego rodzaju pomnik mentalny, określający daną przestrzeń na nowo.

Język architektury, który jest bliższy większości odbiorców niż pełen odniesień język sztuki, może być przetwarzany i cytowany, by wywoływać określone reakcje lub odwoływać się do symboli istniejących w społecznej świadomości, często niosących ze sobą ładunek emocjonalny (Honey Neustadt, Seljord Lookout Points, Unlimited Urban Woods). Pewne symbole architektoniczne pozbawione kontekstu i przedstawione w zaskakujących okolicznościach okazują się możliwe do reinterpretacji i plastyczne. O ile architektura historyczna była już transformowana i sprowadzana do poziomu symbolu u postmodernistycznych twórców, o tyle współczesne formy, które stają się tworzywem do artystycznych działań, mają często na celu zwrócenie uwagi na kondycję architektury i krytykę niektórych praktyk (Honey Neustadt, Merzweckhalle Hafen City, Douaneville, Geckondu, Hallenhaus).

Co powinno zostać zauważone, jako część wspólna zaprezentowanych powyżej przykładów, to narracje, a konkretnie, dwa ich rodzaje. Pierwszy typ to ten, który jest bazą poszczególnych instalacji i przyciąga widzów. Jako że instalacje są raczej niewielkie i mało skomplikowane, umożliwiają klarowny i niezakłócony przekaz idei oraz ich zrozumienie. Historie, które za nimi stoją i tworzą określone narracje, mają zazwyczaj wiele znaczeń i są interesujące dla różnych odbiorców.

Drugą grupą narracji są te, chyba najważniejsze, które są wynikiem interakcji – nieformalnych, osobistych i unikalnych przeżyć na styku instalacji i życia. Możliwe, że tu znajduje się miejsce, gdzie architektura i sztuka przenikają się wzajemnie – w niezwykłym doświadczeniu przestrzeni i sytuacji, które mają szansę się wydarzyć.

*Praca przygotowana w ramach stypendium współfinansowanego przez Unię Europejską w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego.*

perception of such installations is more radical, than they are in reality.

The question of timespan is an important matter in the sense of memory and awareness. Temporary installations are more often perceived as those with a stronger meaning than the permanent ones (Douaneville, Vodka Ceremony Pavilion, Merzweckhalle Hafen City, Honey Neustadt).

On the other hand, the permanent and legal installations are focused on solving existing problems rather than just highlighting them (Observatorium Nieuw Terbregge, Arboretum). The content they carry may become weaker and indifferent, but the results they provide are more visible (Flower Cushion, Vacant House).

Forgotten or decayed spaces may become vivid with the help of entertaining events, but there is nothing that impacts on imagination more than a significant symbol in the landscape (Ring Dome, Perron Mozaique, Hallenhaus). The singular shape and materials increase the level of curiosity in the spectators, transforming them into participants. The new space is being recontextualized, and becomes a mental monument in the public awareness.

The language of architecture, that is probably more understandable than the full of references language of art, and may be transformed to provoke a certain response or reference to symbols that comprise an emotional charge (Honey Neustadt, Seljord Lookout Points, Unlimited Urban Woods). Some architecture icons, cut out of their context and implemented to unexpected surroundings, become easy to reinterpret and become vivid. Contrary to postmodern historical stylization, contemporary architecture that becomes a material of creation, is transformed to display the state of architecture and underline negative practices.

What should be observed as the common part of all examples listed above – are stories. Namely – two types of stories.

First, those, that are the base of each installation and make visitors inquisitive. As the installations are rather small in size, it is easy to articulate ideas and keep them pure and understandable. These are stories that were chosen to be narrated, and their often equivocal and ambiguous meaning makes them interesting to various spectators.

The second group of stories, most important in my opinion, are those, which are a result of interaction – informal, personal and unique experiences that happens as a point of junction between the installation and life. This is probably the point, where art and architecture overlap – in a remarkable experience of space and situations, that may happen there.

*Article written as part of fellowship co-financed by European Union within European Social Fund.*

*Translated by  
Katarzyna Sobuś*

### Bibliografia/References

- [1] Whyte W.H., *The Social Life of Small Urban Spaces*, Project for Public Spaces, New York 2001.
- [2] Bishop C., *Installation Art a Critical History*, Tate, London 2005.
- [3] Sanguini G., *Triggering reality. New conditions for art and architecture in the Netherlands*, The Architecture Observer, Amsterdam/Montreal 2012.
- [4] Klanten R., Feireiss L., *Spacecraft 2. More fleeting architecture and hideouts*, Gestalten, Berlin 2009.
- [5] Hoefner F., Sachs H., Schroder S., *Hoefner/Sachs. Piccolo Mondo*, Gestalten, Berlin 2009.
- [6] Dekker A., Van de Camp G., Reutelingsperger R., *Big pieces of time. Observatorium*, 010 Publishers, Rotterdam 2010.
- [7] <http://www.dusarchitects.com/projects.php?categorieid=public-buildings> [accessed: 1.03.2013].
- [8] <http://www.massstudies.com/projects/index.html> [accessed: 1.03.2013].
- [9] <http://www.ri-eg.com/2011/> [accessed: 1.03.2013].
- [10] <http://www.permm.org/brods.html> [accessed: 1.03.2013].
- [11] Callas M.T., *Dwelling in Mobility*, „Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques” 2007, No. 10, 183–187.

### Streszczenie

Sztuka instalacji nie jest już tylko domeną artystów. Zajmują się nią również architekci, tworząc mikroprzestrzenie na pograniczu sztuki i architektury. Czerpiąc z obydwu dziedzin, kreują miejsca, które mogą zmieniać kontekst i transformować odbiór przestrzeni. Mnogość rozwiązań powoduje, że instalacje w miejskiej przestrzeni mogą mieć różne znaczenie, funkcje i odbiór. Od symbolicznych, czasowych, które są manifestem i krytyką kondycji architektury, po użytkowe, wielofunkcyjne, będące miejscem spotkań i aktywizujące przestrzeń, w której się pojawiają.

**Słowa kluczowe:** sztuka instalacji, pogranicze architektury i sztuki

### Abstract

Installation art is a field no longer reserved for artists only. There are architects, who create micro-spaces on the border of art and architecture. Deriving from both domains, they create spaces which may change the context and transform the perception of their surroundings. Immense design solutions make public space installations ambiguous and versatile. Starting from symbolic, temporary ones, which may become a manifesto or the critique of architecture condition, to multi-functional ones, being a meeting place and activating the space in which they appear.

**Key words:** installation art, borderland of art and architecture



Michał Dębek\*

## *Architekci i nie-architekci oceniają architekturę*

## *Architects and non-architects assess architecture*

### *Wprowadzenie*

Przynajmniej od lat 60. XX w. wiadomo, że architekci i osoby niezwiązane z profesjonalnym projektowaniem różnią się, nierzadko zasadniczo, w ocenie wartości estetycznej obiektów [1]–[8]. Różnice te widać, często wyraźnie, nie tylko w świetle naukowych opracowań, popartych eksperymentami i statystyką. Profesjoniści (architekci, urbaniści) prowadzą przecież z laikami dyskusje na temat estetyki i szeroko rozumianej wartości kreowanych przez siebie obiektów czy przestrzeni. Debaty te odbywają się m.in. na łamach mediów lub w ramach konsultacji społecznych. W trakcie tych dyskusji projektanci wielokrotnie przekonują się, że laicy nie zawsze widzą, rozumieją lub „czują” zamysły i przekazy profesjonalistów. Jednocześnie, zawodowi projektanci przestrzeni nie zawsze akceptują postulaty czy potrzeby laików. Występowanie tego rodzaju napięć między obiema grupami jest, być może, nieuniknione, a niekiedy nawet pożądane – wszak może z nich wynikać nowa jakość. Niemniej wydaje się ważne, by obie grupy starały się zrozumieć naturę dzielących je różnic. Być może dzięki wzajemnemu zrozumieniu wspomniane wyżej dyskusje staną się zarówno łatwiejsze, jak i bardziej konstruktywne.

W poniższym artykule przedstawiono przegląd wybranych badań dotyczących oceny obiektów architektonicznych przez osoby związane z projektowaniem zawodowo oraz laików. Omówiono też badanie polegające na prezentacji wizualizacji obiektu architektonicznego i prośbie o je-

### *Introduction*

Architects and persons who are not connected with professional designing differ substantially in their assessments of the esthetical value of architectural structures, which fact has been known at least since the 1960s [1]–[8]. These differences can be observed quite visibly in the light of scientific studies supported by experiments and statistics, but not only. We know that professionals (architects, town planners) engage in discussions with non-professionals about aesthetics and a broadly understood value of structures or spaces created by them. These debates are held in the mass media or within the framework of social consultations. During these discussions designers frequently find out that non-professionals sometimes have no idea or simply “do not feel” intentions and messages of professionals. At the same time, professional designers of space do not always accept postulates or needs of non-professionals. The occurrence of such tensions between the two groups is perhaps inevitable, although at times it can be even desirable as it may lead to the emergence of a new quality. It seems nonetheless important that both groups ought to attempt to understand the character of differences existing between them. It is possible that due to mutual understanding the aforementioned discussions shall be carried out with more ease and will also turn out to be more constructive.

This article constitutes a presentation of selected studies on the assessment of architectural structures by persons professionally connected with designing and by non-professionals. It also comprises a piece of research that consisted in presenting a visualisation of the architectural structure and asking for its assessment carried out in two groups, i.e. (1) students and employees of the faculty of

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.

go ocenę w dwóch grupach: (1) studentów i pracowników wydziału architektury oraz (2) studentów i osób niezwiązanych w żaden sposób z projektowaniem. Przedstawiono także wyniki jakościowej eksploracji skojarzeń związanych z niektórymi obszarami doświadczania architektury.

*Czym kierują się architekci i nie-architekci, oceniając architekturę?*

Llinares i in. [7] przedstawili badania, z których wynika między innymi, że profesjonaliści w ocenie obiektów architektonicznych kierują się: jakością designu, formą, stylem budowli oraz jej znaczeniem historycznym; z kolei laicy<sup>1</sup> dokonują oceny głównie na podstawie typu obiektu. Cytowani wyżej autorzy [7] przypominają też, że architekci oceniają raczej na podstawie abstrakcji i pojęć, natomiast nie-architekci częściej kierują się w ocenach emocjami. Ponadto, architekci preferują obiekty klasyfikowane jako „styl elitarny”<sup>2</sup>, natomiast nie-architekci wolą „styl popularny”<sup>3</sup>. Dla nie-architektów popularna, masowa architektura jawi się jako spójna, przyjemna i czysta [7] i między innymi dlatego jest preferowana, choć wyniki badań w tym obszarze nie są zupełnie jednoznaczne [4].

Znane są wyniki badań [4] wskazujące, że architekci i laicy, ustosunkowując się emocjonalnie do obiektu architektonicznego, biorą pod uwagę zupełnie inne jego cechy. Erdogan i in. [3] dowiedli niedawno, że ocena architektów jest związana bardziej z abstrakcyjnymi, złożonymi, subiektywnie konstruowanymi cechami obiektów, takimi jak „wrażenie”, „znaczenie” czy „styl”, a ocena nie-architektów jest związana bardziej z fizycznymi, obiektywnymi cechami obiektu, takimi jak „relacja formy do funkcji”, „detale”, „materiały” czy „kontekst”.

Bywa tak, że kryteria, które profesjonaliści (architekci, urbaniści, planiści) uważają za istotne w ocenie estetycznej określonego obiektu, w rzeczywistości, dla nie-profesjonalistów okazują się mało istotne [5], [9] albo cechy obiektu (np. forma, funkcja, wartość historyczna, urbanistyczna) są inaczej mentalnie przetwarzane przez architektów niż przez innych ludzi. Na przykład, w jednym z badań Gifforda i in. [5] architekci i nie-architekci byli bardzo zgodni, że budynek „pełen znaczenia” (oryg. *meaningful*) to budynek „dobry estetycznie” (oryg. *aes-*

architecture and (2) students and persons by no means connected with designing. The results of qualitative exploration of associations connected with certain areas of experiencing architecture were also presented.

*What are architects and non-architects guided by when assessing architecture?*

According to Llinares et al. [7] it can be assumed that professionals when assessing architectural structures refer to, *inter alia*, the quality of design, form, a building's style and its historical significance; on the other hand, non-professionals<sup>1</sup> make their assessments mainly on the basis of the type of a given structure. The aforementioned authors [7] emphasise the fact that architects tend to assess on the basis of abstraction and notions, whereas non-architects are rather guided by emotions in their assessments. Moreover, architects prefer structures classified as the “high style”<sup>2</sup>, while non-architects go for the “popular style”<sup>3</sup>. For non-architects popular mass architecture appears as coherent, pleasant and clean [7] and that is why it is preferred, although the research results in this regard are not completely unambiguous [4].

According to some research results [4], architects and non-professionals when adopting an emotional attitude towards the architectural structure take into account its totally different features. Erdogan et al. [3] proved recently that architects' assessments are more connected with abstract, complex and subjectively constructed features of architectural objects/structures such as “impression”, “meaning” or “style”, while the assessment of non-architects is more connected with physical, objective features of a structure such as “relation of form to function”, “details”, “materials” or “context”.

It is sometimes the case that the criteria which professionals (architects, urban planners, planners) perceive as significant in the assessment of a given structure, in reality for non-professionals the same criteria turn out to be of little importance [5], [9] or features of a structure (e.g. a form, function, historical and urban value) are mentally processed by architects in a different way than by other people. For instance, in one of Gifford's et al. research [5] architects and non-architects absolutely agreed that a building “full of meaning” is a building “aesthetically

<sup>1</sup> Llinares i in. [7] przywołują badania Lindy Groat z 1982 r., gdzie porównywano opinie architektów i ekonomistów.

<sup>2</sup> Oryg. *high style* – styl ten może być definiowany na wiele sposobów. Jak piszą Stamps i Nasar [9], domy należące do „stylu elitarnego” są częściej pokazywane w czasopiśmie przeznaczonych dla architektów, w przeciwieństwie do domów należących do „stylu popularnego”, pokazywanych częściej w czasopiśmie popularnych. Do stylu tego zaliczane są również obiekty „dziwne” lub dowolne postmodernistyczne oraz takie, w których wykorzystuje się więcej betonu niż w obiektach popularnych, częściej płaskie dachy, więcej bezramowych okien, bardziej wertykalne proporcje, asymetryczne wejścia, większą ilość bieli. W końcu są to obiekty nietypowe, w rozumieniu ich rzadszego niż obiektów popularnych występowania.

<sup>3</sup> Oryg. *popular style* – odwrotność stylu elitarnego (związanego z kulturą wysoką), adresowany do odbiorcy masowego, standardowy, masowo praktykowany, często spotykany.

<sup>1</sup> Llinares et al. [7] quote research by Linda Groat carried out in 1982, where opinions of architects and economists were compared.

<sup>2</sup> *High style* – this style can be defined in many ways. According to Stamps and Nasar [9], houses which belong to the “high (or elitist) style” are most often shown in magazines for architects contrary to houses which belong to the “popular style” and are more frequently presented in popular magazines. This style also includes structures defined as “strange” or free post-modernistic as well as those in which more concrete is used than in popular structures, more frequently flat roofs are employed, there are more frameless windows, more vertical proportions, asymmetric entrances, and generally more quantity of whiteness. In the end, these objects are untypical in that they can be encountered less frequently than the popular ones.

<sup>3</sup> *Popular style* – the reverse of the high or elitist style (connected with high culture) addressed to the mass recipient, standard, massively practised, frequently found.

thetically good). Jednak oceniając „znaczenie”<sup>4</sup> obiektu, każda z grup brała pod uwagę inne jego cechy fizyczne, co w konsekwencji doprowadziło do niemal zupełnej niezgodności w ocenie, który z prezentowanych obiektów jest „pełen znaczenia” (a zatem również niezgodności w ostatecznych sądach estetycznych na temat konkretnych obiektów).

Jak piszą Erdogan i in. [2], gusta związane z wytworami kultury (a zatem np. architekturą) są kształtowane w znacznym stopniu przez ukonstytuowane w umyśle obserwatora określone struktury i treści wiedzy. Te struktury i treści warunkują spostrzeganie – działają jak swoisty „filtr”, przez który przepływa wrażenie zmysłowe (np. wzrokowe), zanim umysł obserwatora ostatecznie zbuduje spostrzeżenie, a więc m.in. zrozumie obiekt w określony sposób i go oceni. Dziś jest jasne, że w związku ze szczególnym systemem edukacji architektów ich struktury wiedzy, jakkolwiek podzielane w tej specyficznej grupie, najprawdopodobniej statystycznie różnią się od struktur istniejących w umysłach nie-architektów [2]<sup>5</sup>. Jak twierdzi Wilson [10], architekci są intensywnie „uczeni, co ma im się podobać”<sup>6</sup>.

Brown i Gifford na podstawie wyników własnych badań [11] skonstatowali, że architekci błędnie przewidują negatywne lub pozytywne reakcje publiczności na określone obiekty architektoniczne, zakładając, że w ocenie architektury szeroka publiczność kieruje się podobnymi kryteriami jak oni sami i spostrzega podobnie cechy, takie jak „złożoność”, „przyjazność”, „unikatowość”, „czystość” czy „znaczenie” obiektu. Innymi słowy – okazało się, że architekci mają kłopot z widzeniem architektury oczyma nie-architektów, mierzą obiekty „swoją miarą”. Zakładają przy tym (być może nie do końca świadomie), że inni widzą architekturę tak samo jak oni sami [11]. W literaturze przedmiotu [12] pojawiają się nawet stwierdzenia radykalne, wskazujące, że architekci nie tylko preferują inne niż nie-architekci obiekty czy ich cechy, ale mają kłopoty ze zrozumieniem, co podoba się publiczności (w tym: inwestorom, klientom).

Podsumowując, podejmowane do tej pory badania dotyczące spostrzegania architektury przez architektów i nie-architektów wskazują, że zupełnie inne cechy budynków są bazą pozytywnej oceny dla architektów, a inne dla nie-architektów, oraz że nie ma znaczącej spójności ocen estetycznych między tymi dwiema grupami.

good”. However, assessing the “meaning”<sup>4</sup> of a structure each group took into account its other physical features, which as a consequence led to almost a complete discrepancy in the assessment which of the presented structures is “meaningful” (and therefore, discrepancies in the final aesthetic judgements as to the particular structures).

According to Erdogan et al. [2], tastes connected with products of culture (and therefore e.g. with architecture) are shaped to a large extent by structures and contents of knowledge constituted in the observer’s mind. These structures and contents condition perception – they act as a specific “filter” through which a sensual impression flows (e.g. visual) before the observer’s mind finally builds an observation, therefore, *inter alia*, the observer shall understand the structure in a definite way and can assess it. Today, it is clear that in connection with the particular system of architects’ education, most probably their structures of knowledge – no matter how divided in this specific group – statistically differ from structures existing in non-architects’ minds [2]<sup>5</sup>. According to Wilson [10], architects are intensively taught, or educated “what they should like”<sup>6</sup>.

Brown and Gifford on the basis of their own research [11] ascertain that architects wrongly predict negative or positive public reactions to specified architectural structures assuming that in the assessment of architecture the general public is guided by similar criteria and perceives features such as “complexity”, “friendliness”, “uniqueness”, “cleanness” or “significance” of a given structure in a similar way. In other words, it turns out that architects have problems with perceiving architecture with non-architects’ eyes and measure structures by means of their “own measure”. Moreover, they assume (perhaps not quite consciously) that others perceive architecture in the same way as they do [11]. In the subject literature [12] there appear even radical statements indicating that architects not only prefer structures or their features other than non-architects but they even have problems with understanding what the public likes (including investors and clients).

Summing up, in the light of the research on perceiving architecture by architects and non-architects which has been carried out so far, it can be inferred that for architects completely different features of buildings constitute the base of their positive assessment than for non-architects and that there is no significant coherence of aesthetical assessments between these two groups.

<sup>4</sup> Dla architektów istotną fizyczną cechą-wskazówką powodującą, że obiekt był przez nich określany jako „pełen znaczenia”, była duża ilość powierzchni metalowych (im więcej metalu, tym bardziej znaczący obiekt). Dla nie-architektów wskazówkami znaczenia obiektu były: występowanie krągłości, łuków, ornamentów oraz kształtowanie krajobrazu (malowniczość) – wszystkie cechy miały pozytywny związek ze znaczeniem obiektu.

<sup>5</sup> Dotyczy to również studentów planowania przestrzennego i planistów [2].

<sup>6</sup> Co ciekawe, Margaret Wilson [10] na podstawie własnych badań stwierdziła, że nawet w obrębie grupy ludzi kończących studia architektoniczne zaobserwowano różnice gustów, w zależności od tego, którą konkretnie uczelnię kończą. Istnieje więc prawdopodobieństwo, że na gust przyszłych architektów wpływają w znaczącym stopniu gusta bardzo ściśle określonego grona akademickiego, w którym się obracają.

<sup>4</sup> For architects a significant physical feature-hint that caused a given object to be named by them as “meaningful” was how much metal surfaces it contained (the more metal, the more significant a structure is). For non-architects structure significance factors are the following: existence of roundness, arcs, ornaments and landscape formation (being picturesque) – all the features were connected with the structure significance in a positive way.

<sup>5</sup> It also refers to students of spatial planning and urban planners [2].

<sup>6</sup> What is interesting, Margaret Wilson [10] on the basis of her own research claimed that even in a group of persons graduating from architectural studies some differences in tastes were observed depending on the particular university they graduated from. Hence it is quite probable that tastes of future architects are influenced to a large extent by tastes of the particularly determined academic environment from which they come from.

*Architekci a jakość życia*

Architekci kształtują ogromną część przestrzeni wizualnej codziennie otaczającej „zwykłych ludzi”, nie-architektów; w pewien sposób narzucają określoną estetykę, od której użytkownicy przestrzeni faktycznie nie mogą uciec, bez względu na to, czy uważają ją za atrakcyjną i przyjemną, czy wręcz odwrotnie. W sensie ogólnym nie da się przecież uniknąć poruszania się, a zatem zmysłowego odbierania zaprojektowanych w określony sposób miejscowości, osiedli, rozmaitych obiektów użyteczności publicznej, obiektów komercyjnych (takich jak galerie handlowe czy biurowce), zabudowy mieszkaniowej o różnej intensywności i w końcu elementów małej architektury. Architekci są zatem ludźmi współodpowiedzialnymi za kształtowanie świata codziennych przeżyć wizualnych współczesnego człowieka, a co za tym idzie, w pewnym sensie prawdopodobnie także współkształtują świat ludzkich doświadczeń w ogóle. Wyniki najnowszych badań Gifforda i in. [13] wskazują, że ocena *wyglądu* budynku (mieszkalnego) jest jednym z trzech najważniejszych predyktorów spostrzeganej satysfakcji z miejsca zamieszkania; ta zaś jest istotnym elementem poczucia jakości życia. Tymczasem, jak zaznaczono wcześniej, ocena wyglądu obiektu przez architekta często nie ma nic wspólnego z oceną tego samego obiektu przez laika.

Architekt często dąży do aktywacji określonych skojarzeń, uczuć i ocen wśród przyszłych odbiorców czy użytkowników obiektu. Zwykle jednak jego odbiorcy nie mają za sobą treningu w dziedzinie dekodowania znaczeń, sztuki, projektowania czy estetyki. Mając to na uwadze, trzeba pamiętać, że coś, co architektowi wydaje się piękne, ponadczasowe, uniwersalne, estetyczne, przeciętnemu odbiorcy może się wydawać zupełnie nieatrakcyjne [4], [14], [15]. Wielu architektów ma oczywiście świadomość potencjalnego zaistnienia wspomnianych rozbieżności ocen. Wiszniowski [16] słusznie postuluje, by ocena projektowanego środowiska i dyskusja o nim była prowadzona nie tylko w gronie profesjonalistów, naukowców czy dziennikarzy zajmujących się architekturą, ale była również udziałem użytkowników takiego środowiska.

*Weryfikacja hipotezy o różnicach w ocenie architektury przez architektów i nie-architektów*

W latach 2007–2010 zrealizowano projekt badawczy skoncentrowany na zagadnieniu relacji ludzi z architekturą, w szczególności ich postaw wobec obiektów architektonicznych [17]–[19]. Nie badano wówczas związków wykonywanej (lub uczonej) profesji z postawami wobec określonych obiektów, mimo że schemat postaw wobec obiektów przewidywał istotny wpływ szeroko rozumianej wiedzy o świecie, doświadczeń oraz innych uwarunkowań kulturowych na ocenę obiektu.

W 2012 r. przeprowadzono zatem kolejne badanie, którego celem było sprawdzenie, **czy w Polsce ludzie profesjonalnie przygotowani do zawodu architekta oraz praktykujący architekci różnią się w ocenie architektury od ludzi niezwiązanych w żaden sposób z projektowaniem**. Biorąc pod uwagę omówione wcześniej do-

*Architects and the quality of life*

Architects shape an enormous part of the visual space which surrounds “ordinary people” every day, i.e. non-architects. In a certain way they impose definite aesthetics from which users in fact cannot escape regardless of the fact whether they consider it attractive and pleasant or quite the contrary. In a general sense, it is not possible to avoid movement, namely sensual perception of settlements designed in a specific way, housing estates, various public buildings, commercial buildings (such as shopping centres or office buildings), residential developments of various intensity and finally elements of street furniture. Therefore, architects are people who are co-responsible for shaping the world of everyday visual experiences of modern man and consequently in a certain sense they probably co-shape the world of human overall experiences as well. Results of the latest Gifford’s et al. research [13] show that the assessment of the *appearance* of a building (residential) is one of the three most important predictors of perceived satisfaction from the place of living, which in turn constitutes a significant element of the quality of life. However, as it was mentioned before, the assessment of a building’s appearance by an architect does not often have anything in common with the assessment of the same building made by a non-professional.

An architect often strives for activating definite associations, feelings and assessments among future recipients or users of a given structure. However, it usually happens that its recipients do not have any training in the domain of decoding meanings, art, designing or aesthetics. Taking this into account, we ought to bear in mind that something which seems to be beautiful, timeless, universal, and aesthetic to an architect, may be perceived by an ordinary recipient as absolutely unattractive [4], [14], [15]. Of course, many architects are aware of the potential existence of the aforementioned discrepancies in assessments. Wiszniowski [16] rightly suggests that the assessment of the designed environment and discussion about it should be held not only in a group of professionals, scientists or journalists dealing with architecture but should also be shared by users of this environment.

*Verification of the hypothesis about differences in assessing architecture by architects and by non-architects*

In the years 2007–2010 a research project was carried out focused on the issue of relationships of people with architecture, in particular on their attitudes towards architectural structures [17]–[19]. This study did not deal with relations of a practised (or taught) profession with attitudes towards definite structures in spite of the fact that the scheme of attitudes towards structures assumed a significant influence of the widely understood knowledge of the world, experiences and other cultural conditions on the assessment of a given structure.

Consequently, in 2012 subsequent research was carried out aimed at checking **whether in Poland people who are professionally prepared to work as architects and practising architects differ in assessing architecture from the people who are not connected with design-**

niesienia dotyczące tego zagadnienia, prawdopodobna wydawała się **hipoteza o różnym spostrzeganiu środowiska architektonicznego przez te dwie grupy**.

Dodatkowo, w omawianym poniżej scenariuszu badania, jego uczestnicy mieli możliwość swobodnej wypowiedzi na temat architektury w pytaniach otwartych. Była to część badania o charakterze eksploracyjnym.

### **Projekt badań i zastosowane metody**

#### *Uczestnicy*

W badaniu uczestniczyło 40 studentów i pracowników Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej oraz 36 osób niezajmujących się architekturą. W grupie 40 architektów (przyszłych i praktykujących) znalazło się 26 kobiet i 14 mężczyzn, w wieku od 21 do 60 lat ( $Mdn = 23$ ). W dalszej części tekstu grupa ta oznaczana będzie jako „architekci”. Postawy wobec obiektu architektonicznego zadeklarowane w tej grupie były porównane z postawami grupy nie-architektów, złożonej ze studentów Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP w Wałbrzychu. Grupa ta składała się z 36 osób, 26 kobiet i 10 mężczyzn, w wieku od 19 do 30 lat ( $Mdn = 21$ ). W dalszej części tekstu grupa ta będzie oznaczana jako „nie-architekci”.

#### *Oceniany obiekt*

Obiekt będący przedmiotem oceny (il. 1) został wybrany spośród 12 modeli obiektów architektonicznych wykorzystanych w badaniach postaw wobec obiektów architektonicznych w latach 2007–2010.

Był to model budynku oceniany wysoko w porównaniu z pozostałymi 11 obiektami (oglądający go badani deklarowali wobec niego bardzo mało negatywnych emocji i był on pozytywnie kojarzony) oraz uzyskał wysokie wskaźniki preferencji jako ewentualne miejsce zamieszkania. Co więcej, w porównaniu z pozostałymi 11 budynkami charakteryzował się przeciętnymi (ale stabilnymi) wskaźnikami preferencji jako potencjalne miejsce pracy, obiekt handlowy i obiekt, który mógłby się znaleźć „gdzieś w miejscowości” badanych.



Il. 1. Obiekt poddany ocenie architektów i nie-architektów

Fig. 1. Structure assessed by architects and non-architects

**ing whatsoever**. Taking into consideration the aforementioned discussed reports on this issue, it seems probable to assume the **hypothesis on different ways of perceiving the architectural environment by these two groups**. Additionally, according to this research scenario, the subjects were given a possibility to express their opinions freely on architecture in open questions. This part of the research had an explorative character.

### **Research project and methods**

#### *Participants*

The subjects constituted 40 students and faculty staff of the Faculty of Architecture of Wrocław University of Technology and 36 non-professionals. The group of 40 architects (future and practising) included 26 women and 14 men aged from 21 to 60 ( $Mdn = 23$ ). Further on this group shall be marked as “architects”. Attitudes towards an architectural structure declared in this group were compared with attitudes of non-architects consisting of students of the University of Wrocław and Higher School of Pedagogy TWP in Wałbrzych. This group comprised 36 persons, including 26 women and 10 men aged from 19 to 30 ( $Mdn = 21$ ). This group shall be referred to as “non-architects”.

#### *Assessed structure*

The assessed structure (Fig. 1) was selected out of 12 models of architectural structures that were used in the study on attitudes towards architectural objects carried out in the years 2007–2010.

This model of building was given good assessments in comparison with the remaining eleven structures (the subjects rarely declared their negative emotions towards this building which was associated with something positive) and it obtained high preference indexes as a possible place of residence. Moreover, when compared with the remaining eleven buildings, it was characterised by average (but stable) preference indexes as a potential work place, commercial facility and a structure that could be situated “somewhere in the town” where the subjects lived.

#### *Procedure and tools*

Each subject was shown a photograph of an architectural structure and a Questionnaire of Attitudes Towards Architectural Structures [6]–[8] along with a request to express an opinion about some statements referring to this structure such as *When I look at the presented structure I feel: ..., depressed, sad, angry* respectively and *I think that the presented structure is: ..., interesting, nice, attractive*. In each item the respondents were asked to tick their opinions on a five-section Likert scale from *definitely no* to *definitely yes*. On the basis of seven items one reliable scale was established which referred to the emotional and cognitive attitudes towards a given structure – UDO<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Reliability of the scale was measured by Cronbach coefficient  $\alpha = 0.89$ .

### Procedura i narzędzia

Każdy uczestnik otrzymywał zdjęcie obiektu architektonicznego oraz Kwestionariusz Postaw Wobec Obiektów Architektonicznych [6]–[8] z prośbą o ustosunkowanie się do kilku stwierdzeń dotyczących obiektu, m.in. *Patrząc na zaprezentowany obiekt czuję się: ..., kolejno: depresyjnie, smutny, zezłoszczony* oraz *Uważam, że prezentowany obiekt jest: ..., interesujący, ładny, przyciągający*. W każdej pozycji badany miał zaznaczyć swoje ustosunkowanie na pięcioprzędziałowej skali typu Likerta, od *zdecydowanie nie* do *zdecydowanie tak*. Z siedmiu pozycji utworzono jedną rzetelną skalę ustosunkowania emocjonalno-poznawczego do obiektu – UDO<sup>7</sup>.

W kwestionariuszu znalazły się także cztery dodatkowe pytania sprawdzające, na ile badani byliby skłonni zaakceptować określony budynek, gdyby ten miał określoną funkcję (*moje miejsce zamieszkania, moje miejsce zakupów, galeria handlowa, moje miejsce pracy*) lub miał się znaleźć w określonym miejscu (*chciał(a)bym, aby w mojej miejscowości były podobnie wyglądające budynki*). Również tu badani mogli wyrazić swoje preferencje na pięcioprzędziałowej skali od *zdecydowanie nie* do *zdecydowanie tak*. Były to pytania o alternatywne preferencje obiektu (i osadzające go w określonym kontekście).

Dodatkowo kwestionariusz został rozszerzony o: (1) możliwość swobodnego wyrażenia swojej opinii na temat prezentowanego obiektu (pytanie otwarte), (2) dwa pytania otwarte z prośbą o wskazanie ulubionego i najbardziej nieulubianego obiektu architektonicznego (dowolnego, innego niż prezentowany na zdjęciu) i opisanie skojarzeń z nimi związanych oraz (3) dwa pytania otwarte z prośbą o wskazanie najpiękniejszego i najbrzydszego obiektu (dowolnego, innego niż prezentowany na zdjęciu).

Całe badanie trwało około 20 minut.

### Wyniki

#### Część ilościowa

Pierwsza weryfikowana hipoteza brzmiała: **postawy wobec obiektu architektonicznego różnią się w zależności od tego, czy obserwator jest architektem (obecnym lub przyszłym) czy nie-architektem (wszystkie inne osoby)**.

Okazało się, że ogólne ustosunkowanie do obiektu przez architektów znacząco różni się od ustosunkowania do tego samego obiektu deklarowanego przez nie-architektów. Zaobserwowano silny wpływ przynależności do grupy na UDO<sup>8</sup> (il. 2).

Kolejnym etapem analiz było sprawdzenie, na ile prezentowany badany obiekt byłby przez nich preferowany w różnych hipotetycznych funkcjach (miejsce zamieszkania, miejsce pracy itd.). Weryfikowana na tym etapie hipoteza brzmiała: **architekci różnią się od nie-architektów w skłonności do akceptacji prezentowanego obiektu**

The questionnaire also included four additional questions to check to what extent the respondents would be inclined to accept a particular building if it had a definite function (*my place of residence, my place of doing the shopping, shopping centre, my work place*) or if it was supposed to be located in a definite place (*I would like to have similarly looking buildings in my town*). The respondents could express their preferences using a five-section scale from *definitely no* to *definitely yes*. These questions referred to alternative preferences as to a structure (and putting it in a specified context).

Additionally, the questionnaire was extended as follows: (1) a possibility to freely express an opinion on the presented structure (open question), (2) two open questions requesting us to indicate a favourite and the most disliked architectural structure (optional and other than the one presented in the photograph) and to describe associations connected with this structure and (3) two open questions requesting us to indicate the most beautiful and ugliest structure (optional and other than the one presented in the photograph).

The whole trial lasted circa 20 minutes.

### Results

#### Quantitative part

The first verified hypothesis was the following: **attitudes towards an architectural structure differ depending on whether the observer is an architect (now or in the future) or non-architect (all other persons)**.

It turned out that in the case of architects a general attitude towards a structure significantly differed from the attitude towards the same structure declared by non-architects. A strong effect of belonging to a group upon UDO<sup>8</sup> was observed (Fig. 2).

Another stage of the analysis dealt with checking to what extent the presented structure would be preferred by the subjects in various hypothetical functions (place of residence, work place, etc.). The hypothesis verified at this stage was as follows: **architects differ from non-architects in their inclination to accept the presented structure regardless of the function it could hypothetically perform**.

In order to verify this hypothesis Mann-Whitney tests were carried out where a grouping variable was the fact of belonging to a group of architects or non-architects, whereas tested variables – the respective hypothetical functions of a structure.

As it turned out, **architects substantially differ from non-architects** in their inclination to accept the presented structure in the case of each respective function that it could perform<sup>9</sup>. Preferences of both groups are presented in Figures 3–6.

While analysing preferences of a structure in hypothetical functions, it is worth asking the question of whether

<sup>8</sup>  $F(1, 75) = 34.4; p < 0.01; \eta^2 = 0.32$ .

<sup>9</sup> Statistics for particular functions of a structure are the following: structure as: (1) my place of residence  $U = 262.50, z = -4.97, p < 0.01, r = -0.56$ ; (2) my place of doing the shopping  $U = 363, z = -3.85, p < 0.01, r = -0.44$ ; (3) my work place  $U = 371, z = -3.77, p < 0.01, r = -0.43$ ; (4) a building somewhere in my town  $U = 255, z = -5.06, p < 0.01, r = -0.58$ .

<sup>7</sup> Rzetelność skali mierzona współczynnikiem Cronbacha  $\alpha = 0,89$ .

<sup>8</sup>  $F(1, 75) = 34,4; p < 0,01; \eta^2 = 0,32$ .



tu bez względu na funkcję, jaką hipotetycznie mógłby pełnić.

W celu weryfikacji tej hipotezy wykonano testy Manna-Whitneya, gdzie zmienną grupującą była przynależność do grupy architektów lub nie-architektów, natomiast zmiennymi testowanymi – kolejne hipotetyczne funkcje obiektu.

Okazało się, że **architekci znacznie różnią się od nie-architektów** w skłonności do akceptacji prezentowanego obiektu, w przypadku każdej kolejnej funkcji, jaką miałby on pełnić<sup>9</sup>. Preferencje obu grup przedstawiają ilustracje 3–6.

Pozostając przy analizie preferencji obiektu w hipotetycznych funkcjach, warto zadać pytanie, czy istnieje statystycznie istotna różnica w preferencjach wobec obiektu w zależności od jego funkcji w obrębie każdej z grup. Innymi słowy – **Czy architekci są skłonni zaakceptować prezentowany obiekt np. jako miejsce pracy, ale już nie jako miejsce zamieszkania, czy raczej jest im wszystko jedno – bez względu na hipotetyczną funkcję obiekt jest nieakceptowalny?** A jak wyglądają analogiczne preferencje nie-architektów?

Weryfikowana hipoteza brzmiała zatem następująco: **preferencje wobec obiektu nie różnią się w zależności od jego wyobrażonej funkcji w obrębie każdej z grup.** Czyli, na przykład: *niezależnie od tego, czy obiekt miałby być mieszkaniem, sklepem czy miejscem pracy jako architekt i tak bym go nie zaakceptował.* Okazało się, że **architekci różnicują swoje preferencje wobec obiektu w zależności od funkcji, jaką miałby ten obiekt pełnić**<sup>10</sup>. W niektórych funkcjach akceptowaliby go bardziej, a w innych mniej.

Przyglądając się bliżej deklaracjom architektów, można zauważyć, że szczególnie duża różnica w preferencjach wobec obiektu pojawiła się wówczas, gdy miałby on być miejscem pracy albo miejscem zamieszkania<sup>11</sup>; duża różnica pojawiła się też, gdy obiekt miałby być miejscem zamieszkania albo miejscem zakupów<sup>12</sup>. Co prawda architekci w ogóle nie byłiby chętni zaakceptować tego obiektu (w jakiegokolwiek funkcji), ale deklarowali mniej radykalnie negatywne nastawienie, gdyby obiekt miał być miejscem pracy albo miejscem zakupów, niż gdyby miał być ich miejscem zamieszkania lub gdyby mieli oglądać tego typu obiekty w ich miejscowości. Te dwa ostatnie scenariusze były przez architektów zdecydowanie odrzucane.

Z kolei dla nie-architektów funkcja prezentowanego obiektu nie wydawała się mieć kluczowego znaczenia – we wszystkich hipotetycznych funkcjach obiekt był przez nich preferowany statystycznie tak samo<sup>13</sup>.

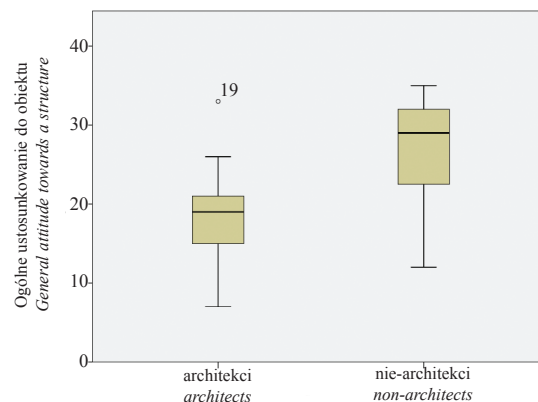
<sup>9</sup> Statystyki dla poszczególnych funkcji obiektu przedstawiają się następująco: obiekt jako: (1) moje miejsce zamieszkania  $U = 262,50$ ,  $z = -4,97$ ,  $p < 0,01$ ,  $r = -0,56$ ; (2) moje miejsce zakupów  $U = 363$ ,  $z = -3,85$ ,  $p < 0,01$ ,  $r = -0,44$ ; (3) moje miejsce pracy  $U = 371$ ,  $z = -3,77$ ,  $p < 0,01$ ,  $r = -0,43$ ; (4) budynek w moim mieście  $U = 255$ ,  $z = -5,06$ ,  $p < 0,01$ ,  $r = -0,58$ .

<sup>10</sup>  $\chi^2(3) = 21,9$ ,  $p < 0,01$ .

<sup>11</sup>  $T = 41$ ,  $r = -0,35$ .

<sup>12</sup>  $T = 42$ ,  $r = -0,33$ .

<sup>13</sup>  $\chi^2(3) = 2,8$ , n.s.



II. Ogólne ustosunkowanie do obiektu deklarowane przez architektów i nie-architektów.

Im wyższy wynik, tym bardziej pozytywna opinia o obiekcie i mniej negatywnych emocji. Skala od 7 do 35 punktów, gdzie 7 oznacza bardzo duże natężenie negatywnych emocji oraz brak pozytywnych opinii o obiekcie, a 35 oznacza znikome natężenie negatywnych emocji oraz zdecydowanie pozytywne opinie.

Fig. 2. General attitude towards a structure declared by architects and non-architects.

The higher the result, the more positive opinion about the structure and the fewer negative emotions. The scale from 7 to 35 points, where 7 stands for a very high intensity of negative emotions and lack of positive opinions about the structure, while 35 means a minimum intensity of negative emotions and definitely positive opinions

there is a statistically significance difference in preferences towards a structure depending on its functions within each group. In other words – **are architects willing to accept the presented structure, for example, as a work place but not as a place of residence or it does not matter to them – regardless of the hypothetical function the structure is unacceptable?** And what are the corresponding preferences of non-architects like?

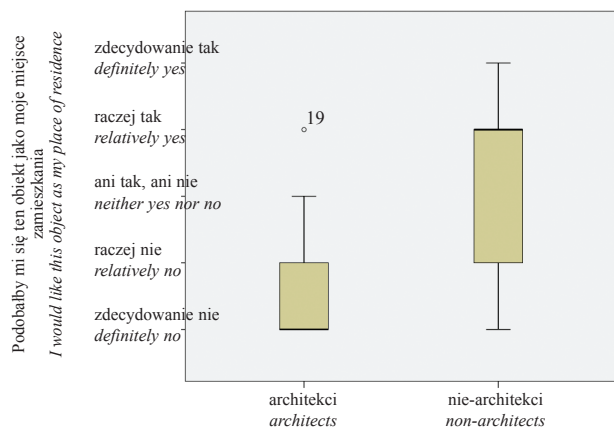
Therefore, the verified hypothesis was as follows: **preferences towards a structure do not differ depending on its imagined function within each group.** For example, *irrespective of whether the structure is supposed to be a flat, shop or work place, I would not accept it as an architect anyway.* It turned out that **architects differentiate their preferences towards a structure depending on a function that this structure would perform**<sup>10</sup>. They would accept it in certain functions more than in other functions.

Analysing closer architects' declarations we can observe a particularly big difference in preferences towards a structure when it was considered to be a work place or a place of residence<sup>11</sup>; a big difference was also noticed when the structure was supposed to be a place of residence or a place of doing the shopping<sup>12</sup>. In fact, architects were not willing to accept this structure at all (in any function) but they declared their negative attitudes less radically if the structure was supposed to be a work place or a place of doing the shopping than if it was to be their place of residence or if

<sup>10</sup>  $\chi^2(3) = 21,9$ ,  $p < 0,01$ .

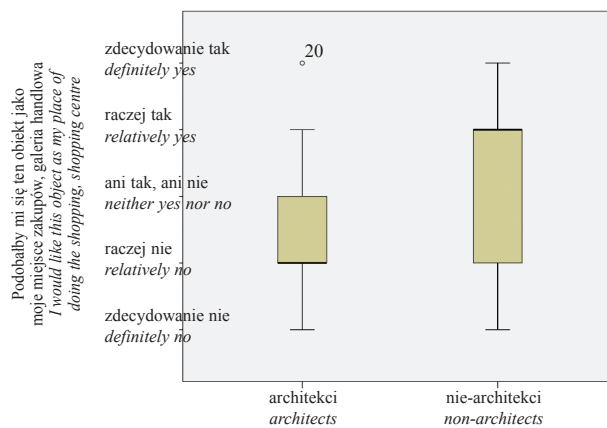
<sup>11</sup>  $T = 41$ ,  $r = -0,35$ .

<sup>12</sup>  $T = 42$ ,  $r = -0,33$ .



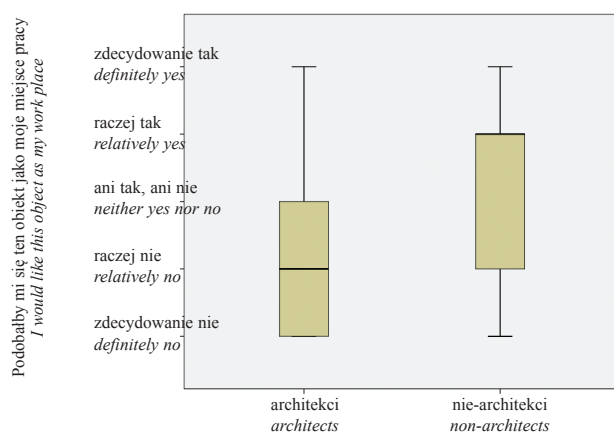
II. 3. Skłonność do akceptacji prezentowanego obiektu w funkcji miejsca zamieszkania

Fig. 3. Inclination to accept the presented structure in the function of a place of residence



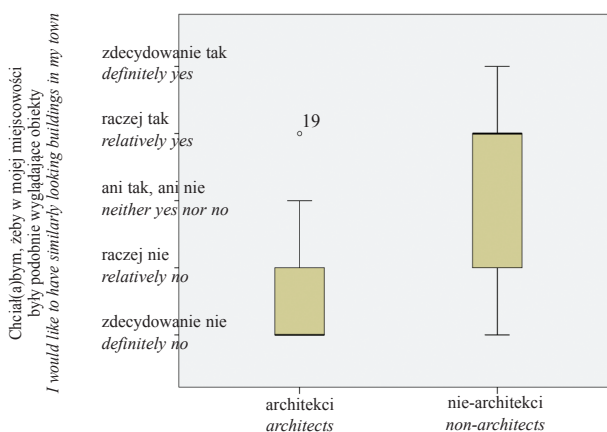
II. 4. Skłonność do akceptacji prezentowanego obiektu w funkcji miejsca zakupów

Fig. 4. Inclination to accept the presented structure in the function of a place of doing the shopping



II. 5. Skłonność do akceptacji prezentowanego obiektu w funkcji miejsca pracy

Fig. 5. Inclination to accept the presented structure in the function of a work place



II. 6. Skłonność do akceptacji prezentowanego obiektu jako budynku „gdzieś w mieście”

Fig. 6. Inclination to accept the presented structure as a building “somewhere in town”

### *Część jakościowa – architekci i nie-architekci mówią o emocjach i skojarzeniach związanych z architekturą*

W pierwszej części badania jakościowego jego uczestnicy otrzymali następujące polecenie: *Wymień trzy emocje (uczucia, nastroje), które najlepiej opisują Twój stan, kiedy oglądasz obiekt zaprezentowany na zdjęciu.* Analiza danych jakościowych pochodzących z tej części wskazuje, że architekci, omawiając prezentowany obiekt, używają znacznie więcej określeń negatywnych (74% wszystkich ich wypowiedzi) niż pozytywnych lub neutralnych (odpowiednio 18% i 9%) (il. 7).

Taki wynik nie zaskakuje, jeśli wziąć pod uwagę, że prezentowany obiekt architektom po prostu się nie podobał i budził w nich sporo negatywnych emocji (na skali ustosunkowania do obiektu w ilościowej części kwestionariusza). Zasadniczymi odczuciami i nastrojami budzonymi przez obiekt u architektów były (według ich wła-

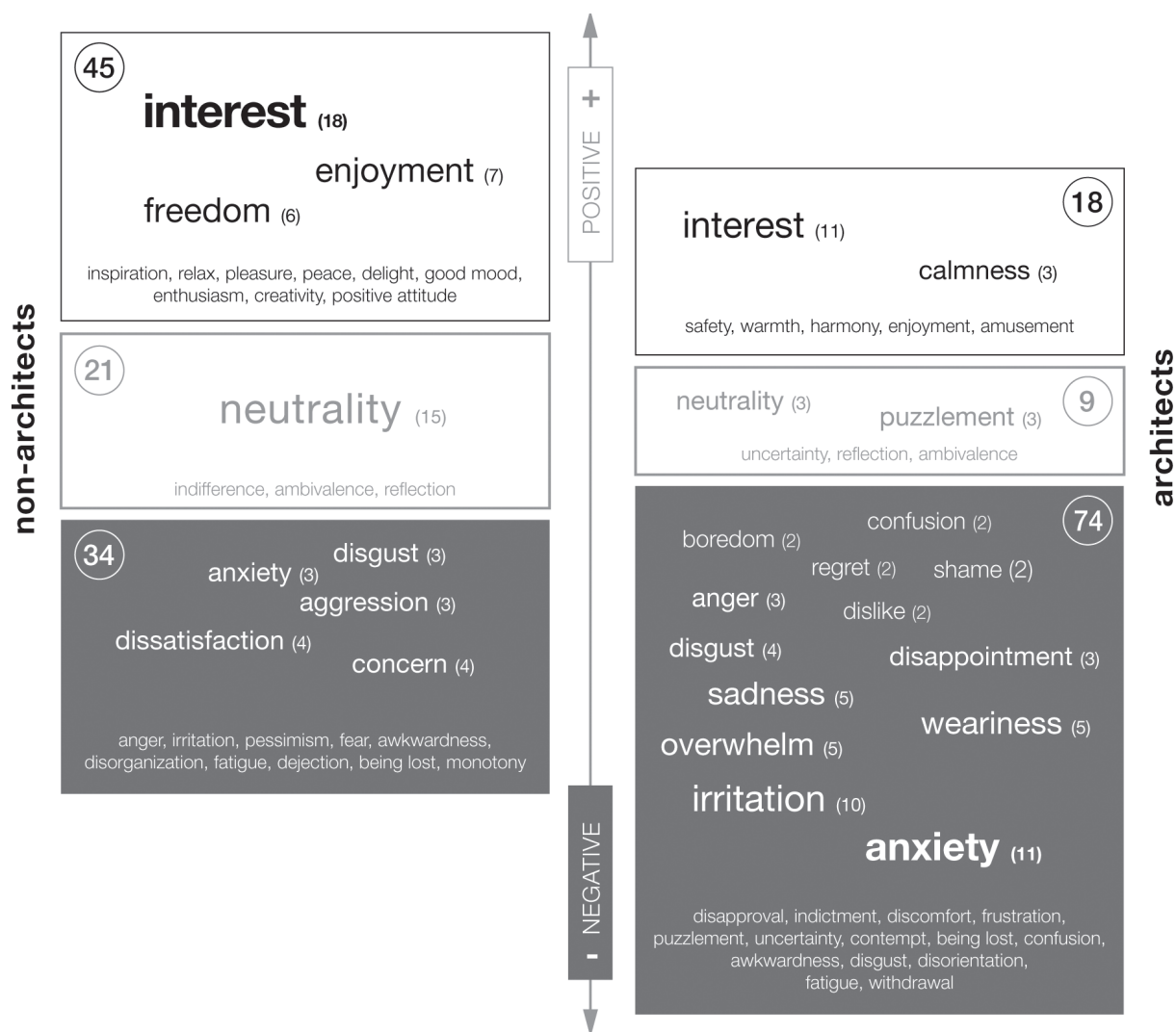
they were to see this type of structures in their town. These two latter scenarios are definitely rejected by architects.

On the other hand, for non-architects the function of the presented structure did not seem to have a key significance – in all hypothetical functions the structure was statistically preferred by them in the same way<sup>13</sup>.

### *Qualitative part – architects and non-architects talk about emotions and associations connected with architecture*

In the first part of the qualitative research the subjects were instructed as follows: *Specify three emotions (feelings, moods) which best describe your state of feelings when you look at the structure presented in the photograph.* The analysis of the qualitative data in this part of

<sup>13</sup>  $\chi^2(3) = 2.8$ , n.s.



Il. 7. Wynik analizy eksploracji jakościowej dotyczącej prezentowanego obiektu. Na wykresie przedstawiono swobodne odpowiedzi badanych na pytanie otwarte *Wymień trzy emocje (uczucia, nastroje), które najlepiej opisują Twój stan, kiedy oglądasz obiekt zaprezentowany na zdjęciu*. W nawiasach znajdują się odsetki wystąpień każdego z określeń w ogóle wypowiedzi określonej grupy. Określenia bez podanej w nawiasie liczby oznaczają pojedyncze wystąpienia. W okręgach znajdują się podsumowane odsetki odpowiedzi negatywnych, neutralnych i pozytywnych w ogóle wypowiedzi każdej z grup

Fig. 7. Result of analysis of quantitative exploration with regard to the presented structure. The graph presents free responses of the subjects to the following open question: *Specify three emotions (feelings, moods) which best describe your state of feelings when you look at the structure presented in the photograph*. In brackets there are percentages of occurrences of each of the terms in the statements of the particular group as a whole. The terms which are presented without a number in brackets indicate single occurrences. In the circles there are summed up percentages of negative, neutral and positive statements in all the statements of each group

nych, swobodnych deklaracji): *niepokój* i *rozdrażnienie*. Jeśli pojawiały się wypowiedzi pozytywne, najczęstszym określeniem używanym przez architektów było *zaciekawienie*.

Zaciekawienie było z kolei najczęstszym ze wszystkich skojarzeniem deklarowanym przez nie-architektów. Nie-architekci wyrażali się o obiekcie w stosunkowo wyważony sposób. Liczba pozytywnych i negatywnych skojarzeń z obiektem była porównywalna (odpowiednio 45% i 34% wszystkich ich wypowiedzi), pojawiła się też znaczna liczba określeń neutralnych (21%), głównie *obojętność*.

Kolejne pytania otwarte dotyczyły **ulubionego oraz nieulubianego obiektu** architektonicznego (*Wyobraź sobie Twój ulubiony/najbardziej przez Ciebie nielubiany obiekt*

the research indicates that architects when talking about the presented structure use considerably more negative terms (74% of all statements) than positive or neutral ones (18% and 9% respectively) (Fig. 7).

This result is not surprising if we take into account the fact that architects simply did not like the presented structure and it aroused many negative emotions (on the scale of attitudes towards the structure in the quantitative part of the questionnaire). The main architects' feelings and moods that the structure caused were (according to their own free declarations) *anxiety and exasperation*. If positive answers appeared, they mostly used the term *interest*.

Interest was also one of the most frequent associations with the presented structure declared by non-architects. Non-architects expressed their opinions about a structure

architektoniczny. Co to za obiekt?) i związanych z nimi skojarzeń<sup>14</sup>.

W wypowiedziach badanych pojawiły się oczywiście bardzo różne obiekty. Analiza doprowadziła jednak do wyodrębnienia kilku kategorii z największą liczbą wskazań. Wśród obiektów **ulubionych** przez architektów dominowały rozmaite kościoły (kojarzone ze spokojem, zadumą, harmonią i ciepłem) oraz muzea, m.in.: Powstania Warszawskiego, Guggenheima i watykańskie (inspirujące, fascynujące, budzące podziw i ciekawość). Wśród obiektów ulubionych przez nie-architektów również dominowały kościoły (kojarzone z zadowoleniem i uniesieniem) oraz pojawiły się dwie wrocławskie galerie handlowe – Renoma i Galeria Dominikańska.

Z kolei jako obiekty **niełubiane** architektki zdecydowanie najczęściej (połowa wszystkich spontanicznych deklaracji) wymieniali galerie i centra handlowe, m.in. wrocławskie: Magnolię, Galerię Dominikańską, Pasaż Grunwaldzki, warszawskie Złote Tarasy oraz negatywnego lidera tej kategorii – wrocławski Solpol. Dlaczego architektki tak bardzo nie lubią galerii i centrów handlowych? Oczywiście wiele zależy od konkretnego obiektu, ale i tu istnieją pewne dominanty. Obiekty handlowe budzą w architektach głównie *poczucie przytłoczenia, irytację, niechęć i złość*<sup>15</sup>. Jednym z najczęściej występujących skojarzeń z kategorią „galeria handlowa” jest też u architektów *tłum*<sup>16</sup>. Natomiast niechlubny lider tego zestawienia, wrocławski Solpol, wzbudza w architektach *odrazę, irytację, wstyd, smutek, żal i zdegustowanie*.

Galerie i centra handlowe pojawiły się wśród obiektów niełubianych również przez nie-architektów, choć w znacznie mniejszej liczbie deklaracji niż u architektów. Odnotowano wśród nich m.in. wrocławskie: Magnolię i Pasaż Grunwaldzki. Wymienione przez nie-architektów jako niełubiane obiekty wzbudzały w nich – podobnie jak w architektach – *zniecierpliwienie, znużenie, irytację i poczucie przytłoczenia*. Trzeba jednak dodać, że dopytani nie-architektki – inaczej niż architektki – jako jedno z najczęściej pojawiających się skojarzeń z ogólną kategorią „galeria handlowa” deklarują *nowoczesność*<sup>17</sup>. Wśród obiektów niełubianych przez nie-architektów ex aequo z galeriami handlowymi znalazły się natomiast dworce PKS i PKP. Dworce budzą w badanych *wstręt* i różne formy *strachu*.

Bardzo ciekawe okazały się również deklaracje badanych dotyczące najpiękniejszych i najbrzydszych obiektów. Spośród **najpiękniejszych**, które pojawiły się w twierdzeniach architektów więcej niż dwukrotnie, znaj-

in a relatively balanced way. A number of positive and negative associations with a structure was comparable (45% and 34% of all their statements respectively); there were also numerous neutral terms (21%), mainly *indifference*.

Further open questions referred to **favourite as well as disliked architectural structures** (*Imagine your favourite/most disliked architectural structure. What kind of structure is it?*) and associations connected with it<sup>14</sup>.

Of course the subjects' opinions comprised numerous various structures. However, in the course of the analysis it was possible to distinguish some categories with the greatest number of indications. Among **favourite** structures for architects there were first of all various churches (associated with serenity, reflection, harmony and warmth) and museums such as the Warsaw Uprising Museum, Guggenheim Museum and the Vatican Museum (inspiring, fascinating, arousing admiration and curiosity). Among the buildings considered as favourite by non-architects also churches were dominant (associated with satisfaction and exultation) followed by two Wrocław shopping centres – Renoma and Galeria Dominikańska.

On the other hand, structures that were definitely the most often **disliked** by architects (half of all spontaneous declarations) were malls and shopping centres, for instance, Magnolia, Galeria Dominikańska, Pasaż Grunwaldzki in Wrocław, Złote Tarasy in Warsaw and the negative leader of this category – Wrocław Solpol. What is the reason why architects dislike malls and shopping centres so much? Of course, it depends on a particular building but we can distinguish here certain dominants. In the case of architects shopping centres mainly give rise to *a sense of being overwhelmed, irritation, reluctance and anger*<sup>15</sup>. For architects one of the most frequent associations with the category of “shopping centre” is *crowd*<sup>16</sup>. The infamous leader of this list, i.e. Wrocław Solpol causes *aversion, irritation, shame, sadness, grief and disgust* in architects.

Shopping centres and malls were also chosen by non-architects as disliked structures, although in much fewer declarations than in the case of architects. For example, the following Wrocław shopping centres were mentioned: Magnolia and Pasaż Grunwaldzki. Similarly to the case of architects, these disliked structures caused *impatience, boredom, irritation and a sense of being overwhelmed*. However, it must be added that non-architects who were asked for details, unlike architects, as one of the most frequently appearing associations with the general category of “shopping centre” declare *modernity*<sup>17</sup>. Along with the shopping centres, among the structures that were disliked

<sup>14</sup> Polecenie brzmiało: *Przypomnij sobie swój ostatni kontakt z tym obiektem, np.: wizyta, zwiedzanie, oglądanie w rzeczywistości lub na zdjęciach/multimediach. Przypomnij sobie i wymień trzy emocje (uczucia, nastroje), które najsilniej towarzyszyły kontaktowi z tym obiektem.*

<sup>15</sup> Liczba deklaracji odpowiednio: 4, 3, 3, 3.

<sup>16</sup> Pytanie o otwarte skojarzenia z kategorią – *Wymień trzy najważniejsze określenia, którymi scharakteryzował(a)byś dowolne centrum handlowe/galerię handlową; głównymi skojarzeniami są kolejno przestronność, następnie tłum i uczucie przytłoczenia.*

<sup>17</sup> Jak wyżej; z tym że u architektów głównymi skojarzeniami są kolejno: *przestronność, wielkość i nowoczesność*, dopiero później, znacznie rzadziej, *tłum*.

<sup>14</sup> This instruction was as follows: *Recall the most recent contact you had with this object, e.g. visiting, sightseeing, viewing in reality or in photographs/multimedia. Recall and enumerate three emotions (feelings, moods) that accompanied your contact with this object most strongly.*

<sup>15</sup> A number of declarations respectively: 4, 3, 3, 3.

<sup>16</sup> Question about open associations with the category – *List the most important three terms that you would use to characterize any shopping centre/shopping mall; the main associations are respectively: spaciousness, then crowd and feeling of being overwhelmed.*

<sup>17</sup> See above, however, for architects the main associations are respectively: *spaciousness, size and modernity* and only further on and much less frequently *crowd*.

dują się: katalońska Sagrada Família oraz japoński Kościół Światła autorstwa Tadao Andō. Co ciekawe, Sagrada Família pojawiła się jako najpiękniejszy obiekt także w dwóch deklaracjach nie-architektów. Najczęściej jednak jako najpiękniejsze obiekty nie-architekci wskazywali bliżej nieokreślone „kamieniczki”.

Najczęściej wymienianym przez architektów jako obiekt **najbrzydszy** jest wrocławski Solpol. Nie-architekci jako najbrzydsze wymieniają najczęściej nieokreślone „blokowiska” oraz, podobnie jak w przypadku kategorii obiektów nielubianych, dworce (najczęściej dworzec PKS we Wrocławiu).

### Omówienie wyników

Badanie pokazało, że ogólne ustosunkowanie wobec obiektu architektonicznego prawdopodobnie w znacznej mierze zależy od tego, czy ocenia go osoba związana czy niezwiązana profesjonalnie z architekturą.

Będący przedmiotem analiz w części ilościowej konkretny obiekt, oceniany przez architektów na ogół negatywnie, przez nie-architektów był odbierany raczej pozytywnie. Obiekt ten byłby też raczej preferowany przez nie-architektów, bez względu na jego hipotetyczną funkcję. Architekci natomiast zdecydowanie odrzucali go w niemal każdej funkcji.

Eksploatacja jakościowa pokazuje z kolei, że wyniki badania ilościowego nie ujawniają „całej prawdy” o ustosunkowaniu ludzi do obiektu. O ile u architektów wyniki kwestionariusza są niemal zupełnie spójne z wynikami analizy ich swobodnych wypowiedzi na temat prezentowanego obiektu, o tyle u nie-architektów widać, że „entuzjastyczne” wyniki badania ilościowego mogą być w pewnym sensie mylące. Okazuje się bowiem, że nie-architekci wcale nie oceniali prezentowanego obiektu jednoznacznie pozytywnie (aczkolwiek znacznie bardziej pozytywnie niż architekci).

Jakościowy charakter różnicy w ocenach obiektu przez architektów i laików polega na tym, że u architektów obiekt wzbudzał głównie jednoznacznie negatywne skojarzenia, a u nie-architektów te skojarzenia bywały różne, w znacznej mierze obojętne. Co oczywiście nie zmienia faktu, że – jeśli wziąć pod uwagę wypowiedzi skrajne – obiekt kojarzony przez architektów ze niepokojem, rozdrażnieniem i smutkiem, u nie-architektów wywołuje (w podobnych proporcjach) zaciekawienie, swobodę i radość, co może stanowić fundamentalną różnicę w jakościowym wymiarze ocen.

Swobodne skojarzenia badanych z lubianą, nielubianą, piękną i brzydką architekturą oraz spontaniczne wskazania obiektów najlepiej reprezentujących te kategorie mogą stanowić ciekawy punkt wyjścia dalszych rozważań o naturze różnic w odbiorze architektury przez profesjonalistów i osoby niezwiązane z projektowaniem. O ile obiektami lubianymi przez obie grupy są najczęściej rozmaite kościoły, kojarzące się obu grupom podobnie, o tyle obiekty wymieniane najczęściej jako nielubiane są różne w zależności od grupy. Wydaje się, że architekci mogą przejawiać wyjątkową awersję do galerii handlowych (jako kategorii obiektów). Taka awersja u nie-architektów występuje bardzo rzadko. Laicy natomiast jako nielubiane

by non-architects there were also bus stations and railway stations. Railway and bus stations cause *disgust* and various forms of *fear*.

Also the subjects' declarations with regard to the most beautiful and ugliest structures turned out to be very interesting. Architects more than twice mentioned in their statements as the **most beautiful** structures Catalanian Sagrada Família and Japanese Church of the Light by Tadao Andō. Interestingly enough, Sagrada Família was also chosen as the most beautiful building by two non-architects. However, most often non-architects pointed to unspecified small “tenement houses” as the most beautiful buildings.

In predominant opinions of architects the **ugliest** building is Wrocław Solpol. Non-architects most often mention unspecified “block housing estates” as the ugliest and similarly to the category of disliked structures, stations (most often the central bus station in Wrocław).

### Discussion of results

In the light of the conducted research, it was proved that general attitudes towards an architectural structure probably depend to a large extent on whether an assessing person is professionally connected with architecture or not.

A particular structure analysed during the quantitative part was on the whole assessed by architects negatively, whereas by non-architects it was perceived rather positively. This structure would be rather preferred by non-architects as well, regardless of its hypothetical function, whereas architects definitely rejected it in almost every function.

On the other hand, qualitative exploration shows that quantitative research results do not reveal the “whole truth” about people's attitude to a structure. In the case of architects, the questionnaire results are almost completely coherent with the results of the analysis of their free statements on the presented structure, while in the case of non-architects we can see that “enthusiastic” results of quantitative research may be misleading in a sense. As it turns out, non-architects did not assess the presented structure unambiguously positively at all (however, much more positively than architects).

The qualitative character of a difference in assessments of a structure by architects and non-architects involves the fact that architects mainly had unambiguous negative associations, while non-architects' associations were varied, i.e. they were mostly indifferent. Of course, it does not change the fact that – if we take into account extreme statements – a structure that is associated with anxiety, irritation and sadness by architects, in the case of non-architects causes (in similar proportions) interest, freedom, and joy, which may constitute a fundamental difference in a qualitative aspect of assessments.

Free associations of the subjects with liked, disliked, beautiful and ugly architecture and spontaneous indications of the structures that best represent these categories may constitute an interesting starting point for further discussion on the nature of differences in perception of architecture by professionals and persons who are not connected with designing. Inasmuch as the structures which are declared as liked by both groups are most often various

wyjątkowo często wymieniali dworce PKP i PKS, których z kolei architektki nie wymieniali w ogóle.

Podstawową przyczyną niechęci przez architektów galerii handlowych może być zatłoczenie, będące jednym z najczęstszych ich skojarzeń z tą kategorią obiektów. Jak wiadomo, zatłoczenie czy przegęszczenie to jedno z najsilniejszych stresorów środowiskowych [20], [21]. Doświadczenie przez badanych stresu środowiskowego w przeszłości (prawdopodobnie niejednokrotnie) mogło być na tyle nieprzyjemne, że wytworzyło, w pewien sposób adaptacyjną, silną i dostępną poznawczo, negatywną konotację z całą kategorią „galerii handlowe”. W konsekwencji mogło to doprowadzić do silnie afektywnej oceny poszczególnych egzemplarzy tej kategorii (np. konkretnej, wrocławskiej galerii handlowej – Pasażu Grunwaldzkiego)<sup>18</sup>. Krótko mówiąc – bez względu na to, czy obiekt jest estetycznie atrakcyjny, czy nie, jeśli reprezentuje negatywnie konotowaną kategorię poznawczą, jego ocena może być bazowo niższa, niż gdyby reprezentował kategorię konotowaną pozytywnie.

W przypadku architektury kategoryzacja poznawcza i jej ewaluacja może być ściśle związana nie tylko z formalnym wymiarem spostrzeganego obiektu, czy nawet relacją jego formy i funkcji; wyniki prezentowanej w tym artykule eksploracji jakościowej wskazują, że bardzo istotnymi czynnikami w ewaluacji obiektu mogą być doświadczone przez podmiot lub antycypowane zdarzenia, które miały, mają lub będą miały miejsce wewnątrz całej kategorii obiektów, do których należy ten oceniany (np. *zatłoczenie* w kategorii „galerii handlowe”). W tym sensie ciekawa konstatacja Alexandra, że [...] *to, co ma znaczenie w budynku czy mieście to nie ich zewnętrzny kształt czy sama fizyczna geometria, ale zdarzenia, które mają w nich miejsce* [23, s. 65–66], może być bardzo bliska prawdy o podstawach naszych sądów dotyczących architektury.

Spontaniczne wskazania dotyczące najpiękniejszych i najbrzydszych obiektów pokazują oczywiście, że architektki znacznie częściej niż nie-architektki potrafią nazwać konkretne obiekty, które uważają za piękne lub brzydkie. Ciekawe jest natomiast, że w świadomości obu grup jako wyjątkowo piękna często spontanicznie pojawia się Sagrada Família. Abstrahując od oceny estetycznej tego obiektu, można chyba powiedzieć, że dzięki powyższej eksploracji udało się wstępnie zidentyfikować jedną z prawdopodobnie najsilniejszych „marek architektonicznych” charakteryzujących się powszechnie podzielanym pozytywnym wizerunkiem.

Tymczasem „marką architektoniczną” o wyjątkowo negatywnym, choć chyba niepodzielanym powszechnie, wizerunku wydaje się wrocławski Solpol. Architektki bardzo często spontanicznie wymieniają ten obiekt jako najbrzydszy. Tymczasem nie-architektki nie wskazały spontanicznie wrocławskiego Solpolu jako obiektu najbrzydszego ani razu. W środowisku architektów Solpol

churches which are associated in a similar way by both groups, the structures which are indicated most often as disliked differ depending on the group. It seems that architects may manifest extraordinary aversion towards shopping centres (as the category of structures). This sort of aversion is very rare with non-architects. Non-professionals unusually often mentioned bus and railway stations as disliked, which were not mentioned by architects at all.

The basic reason why architects dislike shopping centres may be their overcrowding which is one of the most frequent associations with this category of buildings. As we know, overcrowding or congestion is one of the strongest environmental stressors [20], [21]. The fact that the subjects experienced an environmental stress in the past (probably on many occasions) might have been so unpleasant that it gave rise to an adaptive, strong and cognitively accessible, negative connotation with the entire category of “shopping centres”. As a consequence, it might have led to a strongly affective assessment of the particular items of this category (e.g. a specific Wrocław shopping centre – Pasaż Grunwaldzki)<sup>18</sup>. Shortly speaking, regardless of whether a structure is aesthetically attractive or not, when it represents a negatively connoted cognitive category, its assessment may be basically lower than in the case of representing a category that is connoted positively.

In the case of architecture, cognitive categorisation and its evaluation may be strictly connected not only with a formal aspect of the perceived structure or even a relation of its form and function; according to the results of the qualitative exploration presented in this article, very important factors in assessing a structure may include events which were experienced or anticipated by a subject and occurred, occur or will occur within the entire category of structures, which the assessed one belongs to (e.g. *overcrowding* in the category of “shopping centres”). In this sense an interesting observation by Alexander, namely [...] *that which matters in a building or town is not their external shape or physical geometry itself but events that take place inside* [23, pp. 65–66] may be very true in relation to the basis of our judgements about architecture.

Spontaneous indications referring to the most beautiful and ugliest structures obviously show that architects are able to name particular buildings which they deem beautiful or ugly much more frequently than non-architects. Interestingly enough, in the awareness of both groups the structure that appears spontaneously as exceptionally beautiful is Sagrada Família. Apart from the aesthetic assessment of this building, we can say that due to this exploration it was possible to initially identify probably one of the strongest “architectural brands” which are characterised by a commonly shared positive image.

On the other hand, the “architectural brand” that has an exceptionally negative image, although perhaps not commonly shared, seems to be Wrocław Solpol. Very fre-

<sup>18</sup> Zgodnie z niektórymi koncepcjami ludzkiego poznania ocena afektywna – intuicyjna, natychmiastowa – może mieć miejsce, nawet zanim człowiek dokona pełnej identyfikacji i ewaluacji poznawczej obiektu [22].

<sup>18</sup> In accordance with certain concepts of human cognition, an affective assessment – intuitive, instant – may take place even before making a full identification and cognitive evaluation of a given structure [22].

jest obiektem kontrowersyjnym, nierzadko pojawia się w kontekstach negatywnych. Poza tym może być dla wielu architektów nieakceptowalny formalnie. Co więcej, jego dominacja w kategorii „najbrzydsze obiekty” może częściowo wynikać z faktu, że Solpol – poza tym, że charakteryzuje się określoną formą – jest egzemplarzem kategorii „galerie handlowe” przez architektów jako całość kojarzonej negatywnie. Może to dodatkowo obniżać jego atrakcyjność. Nie-architekci są, być może, wolni od wymienionych wyżej uwarunkowań związanych oceną Solpolu. Ponadto obiekt ten prawdopodobnie dawno już przestał być istotną „marką”, w rozumieniu wrocławskich centrów handlowych, o których się mówi. Dlatego nie-architektom może nie przychodzić na myśl nieco zapomniany budynek, stojący w mieście „od zawsze” (trzeba pamiętać, że w badaniu brali udział głównie ludzie bardzo młodzi) i niemający dziś właściwie żadnego większego znaczenia. Co oczywiście nie musi oznaczać, że nie-architekci nie uznaliby Solpolu za obiekt brzydki, gdyby zostali o niego zapytani bezpośrednio.

### Podsumowanie

Omawiane w tym artykule autorskie badanie uprawdopodobniło dobrze uzasadnioną, ze względu na wcześniejsze doniesienia, hipotezę: **architekci rzeczywiście, również w Polsce, oceniają architekturę znacząco inaczej niż nie-architekci**<sup>19</sup>.

Możliwe, że **architekci ogniskują uwagę na innych niż nie-architekci cechach obiektu**. Do postawienia takiej hipotezy uprawniają omówione wyniki eksploracji jakościowej, gdzie np. galerie handlowe jawią się jako przede wszystkim zatłoczone albo przede wszystkim nowoczesne, w zależności od tego, czy są to skojarzenia architekta czy nie-architekta<sup>20</sup>. Obie grupy mogą różnie doświadczać środowisk architektonicznych.

Nawiązując do omówionej we wstępie kwestii odpowiedzialności architektów za kształtowanie części świata codziennych przeżyć współczesnego człowieka, należy z całą mocą podkreślić (zwłaszcza w świetle przedstawionych wyników badań), że świadomość znaczących różnic w spostrzeganiu i doświadczaniu architektury powinna być udziałem każdego praktykującego architekta oraz studenta architektury już od najwcześniejszych etapów edukacji zawodowej. Pamiętajmy, że proponowana przez kreatora przestrzeni architektura ma przede wszystkim służyć znaczącemu podnoszeniu jakości życia „zwykłych ludzi”, a nie wyłącznie projektanta.

<sup>19</sup> Jednym z najpoważniejszych ograniczeń ilościowej części omawianego badania, skłaniającym do ostrożności w ekstrapolacji jego wyników na całe środowisko polskich architektów z jednej strony i laików z drugiej, jest oczywiście okolicznościowy dobór próby. Warto byłoby powtórzyć eksperyment z udziałem szerszego, reprezentatywnego dla polskiej populacji grona architektów oraz losowo dobranej próby laików.

<sup>20</sup> Wszystkie rozważania i hipotezy interpretacyjne czynione na podstawie części jakościowej omawianego badania można traktować jedynie jako ewentualne inspiracje do dalszych poszukiwań, z wykorzystaniem metod umożliwiających uzyskanie wyników o określonym poziomie reprezentatywności.

quently, architects spontaneously point to this building as the ugliest structure. Meanwhile, non-architects did not indicate, not even once, the building of Wrocław Solpol spontaneously as the ugliest one. Solpol is a structure that causes controversy in the environment of architects and it often appears in negative contexts. Apart from this, it may be formally unacceptable for many architects. Moreover, its dominance in the category of the “ugliest structures” may partly result from the fact that Solpol – in addition to its determined form – is an example from the category “shopping centres” which as a whole is associated by architects with something negative. This can additionally contribute to the decrease of its attractiveness. Perhaps non-architects are free from the aforementioned conditions connected with assessments of Solpol. Besides, this building probably ceased to be a significant “brand” a long time ago against the background of other Wrocław shopping centres which are the subject of public discussion. Hence non-architects may have forgotten about the existence of this building which has “always” been in the city (we must bear in mind that most of our respondents were very young) and basically has lost its significance. It does not mean of course that non-architects would not recognise Solpol as an ugly building if they were asked for their opinions about it directly.

### Summary

The original research which was the subject of this article substantiated our hypothesis – well-grounded in the light of the previous research reports – that **architects indeed, also in Poland, assess architecture significantly differently from non-architects**<sup>19</sup>.

It is possible that **architects focus their attention on other features of a structure than non-architects**. This hypothesis is verified by the discussed results of qualitative exploration where, e.g. shopping malls appear as places which are firstly over-crowded or firstly modern, depending on whether these associations are made by architects or by non-architects<sup>20</sup>. Both groups can experience architectural environments in a different way.

With reference to the introductory issue of architects’ responsibility for the formation of a part of the world of everyday experiences of contemporary man, it must be strongly emphasised (especially in the light of the presented research results) that the existence of significant differences in ways of perceiving and experiencing architecture ought to be realised by each practicing architect

<sup>19</sup> One of the most serious limitations of the quantitative part of the discussed research which contributes to cautiousness when extrapolating its results on the entire environment of Polish architects on one side and non-architects on the other is occasional sampling. It is advisable to repeat the experiment with a broader group of Polish architects that would be more representative and a randomly selected group of non-professionals.

<sup>20</sup> All the interpretation conclusions and hypotheses that were made on the basis of the qualitative part of the discussed research can be treated as mere inspirations to further research with the use of methods that would make it possible to obtain results characterised by a specified level of representativeness.

Nie znaczy to oczywiście, że architekci powinni jedynie populistycznie schlebiać gustom szerokiej publiczności, tworząc obiekty banalne, pozbawione nowatorskiej myśli, oryginalności i estetycznego wysmakowania [24]. Warto natomiast prowadzić ciągły dialog z aktualnymi i przyszłymi użytkownikami kreowanych przestrzeni architektonicznych. Wystarczy sięgnąć do licznych opracowań dotyczących wciąż rozwijanej i dookreślanej idei projektowania partycypacyjnego [25]. Udział przyszłych użytkowników we wczesnym stadium projektowania, pytanie ich o zdanie na temat projektu, wskazywanie różnych możliwych rozwiązań oraz prezentacja pomysłów projektowych w zrozumiałej dla laików formie mogą się pozytywnie przełożyć na ostateczny efekt pracy architekta.

Efektym tym powinno być dzieło architekta oraz jego pozytywne oddziaływanie na szeroko rozumianą jakość życia ludzi, dla których projektuje.

and student of architecture since the earliest stages of their professional education. We must not forget that the main task of architecture that is proposed by a space creator is to significantly increase the quality of life of “ordinary people” and not exclusively its designer.

Of course, that is not to say that architects ought to flatter the tastes of the general public only by designing banal structures devoid of innovative ideas, originality and aesthetical sophistication [24]. Nevertheless, a permanent dialogue should be continued with current and future users of designed architectural spaces. It is enough to consult numerous studies concerning the idea of participatory designing which is still developing and further explained [25]. Participation of future users in early stages of the design process, asking for their opinions about the design, indicating various possible solutions and presenting design ideas in a manner that is understandable for non-professionals may positively influence the final effect of the architect’s work.

This effect ought to constitute the architect’s work and its positive impingement on the broadly understood quality of life of people for whom he or she designs.

Translated by  
Bogusław Setkowicz

### Bibliografia/References

- [1] Akalin A., Yildirim K., Wilson C., Kilicoglu O., *Architecture and engineering students’ evaluations of house façades: Preference, complexity and impressiveness*, „Journal of Environmental Psychology” 2009, No. 1 (29), 124–132.
- [2] Erdogan E., Akalin A., Yildirim K., Erdogan A., *Aesthetic differences between freshmen and pre-architects*, „Gazi University Journal of Science” 2010, No. 4 (23), 501–509.
- [3] Erdogan E., Akalin A., Yildirim K., Erdogan H.A., *Students’ evaluations of different architectural styles*, „Procedia – Social and Behavioral Sciences” 2010, Vol. 5, 875–881.
- [4] Gifford R., Hine D.W., Muller-Clemm W., Reynolds D.J., Shaw K.T., *Decoding Modern Architecture: A Lens Model Approach for Understanding the Aesthetic Differences of Architects and Laypersons*, „Environment and Behavior” 2000, No. 2 (32), 163–187.
- [5] Gifford R., Hine D., Muller-Clemm W., Shaw K., *Why Architects And Laypersons Judge Buildings Differently: Cognitive Properties And Physical Bases*, „Journal of Architectural and Planning Research” 2002, No. 2 (19), 131–148.
- [6] Lewicka M., Bańka A., *Psychologia środowiskowa*, [w:] J. Strelau, D. Doliński (red.), *Psychologia akademicka. Podręcznik*, t. 2, GWP, Gdańsk 2011, 497–544.
- [7] Llinares C., Montañana A., Navarro E., *Differences in Architects and Nonarchitects’ Perception of Urban Design: An Application of Kansei Engineering Techniques*, „Urban Studies Research” 2011, 1–13.
- [8] Nasar J.L., *Urban Design Aesthetics: The Evaluative Qualities of Building Exteriors*, „Environment and Behavior” 1994, No. 3 (26), 377–401.
- [9] Stamps III A., Nasar J., *Design Review and Public Preferences: Effects of Geographic Location, Public Consensus, Sensation Seeking, and Architectural Styles*, „Journal of Environmental Psychology” 1997, No. 17, 11–32.
- [10] Wilson M.A., *The Socialization of Architectural Preference*, „Journal of Environmental Psychology” 1996, No. 1 (16), 33–44.
- [11] Brown G., Gifford R., *Architects Predict Lay Evaluations of Large Contemporary Buildings: Whose Conceptual Properties?*, „Journal of Environmental Psychology” 2001, No. 1 (21), 93–99.
- [12] Gifford R., *Environmental psychology. Principles and practice*, Optimal Books, [b.m.] 2007.
- [13] Gifford R., Kormos C., Scannell L., Lacombe C., *Revitalizing Downtowns with Family Residents: Challenges and Benefits*, mpis, 2012.
- [14] Duffy M., Bailey S., Beck B., Barker D.G., *Preferences in Nursing Home Design: A Comparison of Residents, Administrators, and Designers*, „Environment and Behavior” 1986, No. 2 (18), 246–257.
- [15] Nasar J.L., *Symbolic Meanings of House Styles*, „Environment and Behavior” 1989, No. 3 (21), 235–257.
- [16] Wiszniowski J., *Responsibility of the architect to the local community. Influence of a design on health and life of residents*, „Architectus” 2011, No. 30 (2), 65–69.
- [17] Dębek M., *Uwarunkowania postaw wobec obiektów architektonicznych*, praca doktorska, UW, Wrocław 2011.
- [18] Dębek M., *Are assessment and emotions connected with a building conditioned by its external appearance? Attitudes towards formally differentiated architectural objects*, „Architectus” 2012, No. 31, 83–94.
- [19] Dębek M., Janda-Dębek B., *Temperament and perceived attractiveness of architectural objects*, „Polish Journal of Applied Psychology” 2012, No. 1 (10), 123–146.
- [20] Bilotta E., Evans G.W., *Environmental stress*, [w:] L. Steg, A. van Berg, J. Groot de (ed.), *Environmental psychology. An introduction*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012, 27–35.
- [21] Lawrence R.J., *Healthy Residential Environments*, [w:] R. Bechtel, A. Churchman (ed.), *Handbook of environmental psychology*, J. Wiley & Sons, New York 2002, 394–412.
- [22] Doliński D., *Emocje, poznanie i zachowanie*, [w:] Strelau J. (red.), *Psychologia. Podręcznik akademicki*, t. 2, GWP, Gdańsk 2002, 369–394.
- [23] Alexander C., *The timeless way of building*, Oxford University Press, New York 1979.
- [24] Bell P.A., Greene T., Fisher J., Baum A., *Psychologia środowiskowa*, GWP, Gdańsk 2004.
- [25] Horelli L., *A Methodology of Participatory Planning*, [w:] R. Bechtel, A. Churchman (ed.), *Handbook of environmental psychology*, J. Wiley & Sons, New York 2002, 607–628.



### **Streszczenie**

Wyniki podejmowanych w minionych latach badań prowadzonych m.in. przez psychologów środowiskowych wskazują, że architekci i nie-architekci często różnią się w ocenach architektury. To, co podoba się architektom, niekoniecznie podoba się tysiącom odbiorców kształtowanej przez tychże architektów codziennej rzeczywistości. Architekci i nie-architekci inaczej myślą o architekturze, tworzą swoje spostrzeżenia obiektów architektonicznych na bazie różnych wskazówek, w końcu różnią się m.in. w ocenie estetyki spostrzeganych obiektów.

W artykule przedstawiono autorskie, ilościowe i jakościowe, badania postaw wobec obiektu architektonicznego przeprowadzone wśród 40 studentów wydziału architektury i praktykujących architektów oraz 36 studentów i osób niezwiązanych w żaden sposób z projektowaniem. Wyniki omówionych tu badań potwierdzają wcześniejsze doniesienia publikowane w literaturze przedmiotu, wskazują bowiem, że różnica w spostrzeganiu i ocenach architektury między osobami wykształconymi w projektowaniu architektonicznym i osobami niezwiązanymi profesjonalnie z architekturą może być znacząca.

**Słowa kluczowe:** ewaluacja budynków, spostrzeganie architektury, preferowana architektura, doświadczanie architektury, psychologia środowiskowa

### **Abstract**

The results of the research that has been carried out recently by, e.g. environmental psychologists, indicate that architects and non-architects frequently differ in their assessments of architecture. Things which are liked by architects are not necessarily liked by thousands of recipients of the everyday reality that is shaped by these architects. Architects and non-architects think about architecture in a different way, they make their perceptions of architectural structures on the basis of different indications, finally they also differ, e.g. in assessing aesthetics of the observed buildings.

The article constitutes original quantitative and qualitative studies on attitudes towards architectural structures carried out among 40 students of the faculty of architecture and practicing architects as well as 36 students and persons who were not connected with designing in any way. The results of the discussed research confirm earlier reports published in the literature of the subject on this issue, namely that differences in perceiving and assessing architecture between persons who are educated in architectural design and persons who are not professionally connected with architecture may be significant.

**Key words:** assessment of buildings, perception of architecture, preferred architecture, experiencing architecture, environmental psychology



Maison Pfister w Colmar  
– przykład niemieckiego renesansu  
(fot. D. Kowalska)

Maison Pfister in Colmar  
– an example of German Renaissance  
(photo by D. Kowalska)



Jacek Kotz, Anna Nowel-Śmigaj\*

*Bieda i bogactwo. Próby artykulacji problemu  
i dialog ze studentem architektury, autorem projektu*

*Poverty and wealth. Attempts to define the problem  
and dialogue with a student of architecture – author of the project*

*Kryterium wiedzy*

Refleksję na temat biedy i bogactwa można rozpocząć od doniesień statystycznych, podając dane o liczbie obywateli, których ujęto w grupach tak zwanego ubóstwa skrajnego, relatywnego, ustawowego lub urealnionego ustawowego [1, s. 2]. Idąc tym tropem, należałoby wspomnieć o sposobach pomiaru ubóstwa w Polsce, zróżnicowaniach terytorialnych zasięgu biedy w kraju i określić na ich podstawie wskaźniki zagrożeń, na przykład, ubóstwem [por. 1]. Tak przyjęty rodzaj myślenia sprzyjałby rozwojowi nauki coraz bardziej wyspecjalizowanej i coraz bardziej zniewolonej regułami weryfikowalności. Stało się bowiem tak, że badacza, który posługuje się wiedzą ilościową, uważamy za tego, który wie więcej, utożsamiamy z autorem raportu, twórcą empirycznie wiarygodnych obliczeń, udowodnionych w konkretnej przestrzeni probabilistycznej. Myślenie redukcyjne, w którego metodologii dokonały się ogromne zmiany, choć „eliminuje z obiegu naukowego rozmaite mity” – jak zauważa Jerzy Lukszyn i Wanda Zmarzer – popadło niestety w niełaskę [por. 2].

Na rzecz intuicji i tak zwanego *przepowiadania* poświęcił rygory naukowe i czystość metodologiczną José Ortega y Gasset, twórca słynnego *Buntu mas* [3]. Autorowi zarzucono kamuflowanie radykalizmu błyskotliwym stylem, nadużywanie czarno-białej techniki opisu zjawisk

*Criterion of knowledge*

A good starting point for our reflection on poverty and wealth can be statistical reports which comprise such data as numbers of people who are included in groups of the so called extreme poverty, relative poverty as well as statutory or realistic statutory poverty [1, p. 2]. Following this line of reasoning, we ought to mention ways of measuring poorness in Poland and territorial differences in national ranges of poverty and on this basis determine risk indexes, e.g. of poverty [cf. 1]. This kind of reasoning would facilitate scientific development which is becoming more and more specialised and at the same time more and more enslaved by principles of verifiability. It is often the case that a researcher who mainly uses quantitative knowledge is perceived as the one who knows more and is associated with the author of a report containing empirically reliable calculations which are proved in the particular probabilistic space. Reductive reasoning which has undergone enormous changes in its methodology, although “it does eliminate various myths from scientific circulation” – as it was noticed by Jerzy Lukszyn and Wanda Zmarzer – has unfortunately fallen from grace [cf. 2].

José Ortega y Gasset, the author of the famous *The Revolt of the Masses* [3], sacrificed scientific rigors and methodological purity in favour of intuition and the so called *predicting*. The author was accused of camouflaging radicalism by a brilliant style, overusing a black and white technique of describing social phenomena and manipulating readers, which was connected by critics with,

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.

społecznych i manipulowanie czytelnikami, które krytycy łączyli, między innymi, z podsycaniem antagonizmów społecznych. Raziły stosowane porównania i generalizacje na temat historii.

Rzeczywiście, tacy autorzy jak Ortega y Gasset, redukując wiele przesłanek w imię celu, którym jest określenie następstw, nie tylko sami wartościują dotychczasowe osiągnięcia nauk, ale i uruchamiają pewien mechanizm wartościowania wiedzy. Tworzone przez nich uogólnienia – efekty celowej, intencjonalnej eksploracji osiągnięć wielu dyscyplin – na tle mozolnych wysiłków badaczy, posługujących się określonymi paradygmatami, można nazwać *wiedzą niepoważną*. Należy zauważyć, że przedstawione przez Ortegę y Gasseta prognozy na temat świata współczesnego mogą zarówno ożywić dyskurs o rzeczywistości, jak i wręcz porządkować niektóre wątki, ponieważ uruchamiają to, co określić można jako *myślenie twórcze*, najbardziej, zdaniem autorów, adekwatne do współczesnego świata.

W niniejszym artykule *interpretację kontekstową*<sup>1</sup> uznano za właściwy sposób omawiania projektów podejmujących problem biedy i bogactwa – dwóch abstrakcyjnych pod względem znaczenia kategorii, na których temat warto dziś debatować. Głównym powodem wyboru takiej metody jest możliwość odejścia od sztywnych rygorów warsztatu analitycznego na rzecz interpretacji rozumianej nie tyle jako wykładnia interpretowanego za pomocą specjalnych narzędzi przekazu, ile jako element procesu komunikacyjnego. Projekty studentów odniesione do tła przedstawionego poniżej, określonego przez wybrane generalizacje autorstwa Ortegę y Gasseta nie tracą indywidualnych, oryginalnych właściwości. Dzieje się wręcz odwrotnie – zyskują one szerszy wymiar, dają się odczytać za pomocą nowego języka interpretacji, być może mniej wyspecjalizowanego, ale – co determinuje ich tematyka – bardziej zrozumiałego.

Autorzy uważają, iż w kontekście wspomnianych generalizacji ich postawa nakierowana na niepoddawanie ocenom prac studentów, to jest niewartościowanie ich w kontekście jakości prezentowanych wizji ani też przejawiającego się w nich poziomu intelektualnego studentów, staje się bardziej zrozumiała. Celem autorów było raczej poddanie prac studenckich *interpretacji kontekstowej* oraz określenie możliwego programu naprawczego związanego z procesem dydaktycznym. Główną ideę tego programu oparto na filozofii Emmanuela Levinasa stawiającego tezę, iż człowiek, który umie zwrócić się ku światu, znów wraca do siebie [4, ch. 3].

### *Własne ja w chórze mas*

Jedno z wybranych uogólnień autorstwa Ortegę y Gasseta brzmi: [...] *żyjemy w epoce, którą cechuje poczucie olbrzymich możliwości realizacji, ale która nie wie, co*

*inter alia*, instigating social antagonisms. The applied comparisons and generalisations concerning history were flagrant.

In fact, authors such as José Ortega y Gasset by reducing many premises in favour of a target which involves determining aftermaths, not only estimate the hitherto scientific achievements but they also start a certain mechanism of estimating knowledge. The generalisations formed by them – effects of deliberate intentional exploration of achievements of many sciences – seen against the background of arduous efforts of researchers who use particular paradigms, can be named *unserious knowledge*. We must bear in mind that the predictions about the contemporary world presented by Ortega y Gasset can enliven a discourse on the reality and even introduce order into some motifs because they start a process that can be referred to as *creative thinking* and this, according to authors, is the most adequate approach to the contemporary world.

In this article *contextual interpretation*<sup>1</sup> was assumed to be the most appropriate manner of discussing projects dealing with the problem of poverty and wealth – two abstract categories as regards their meaning that are worth discussing today. The main reason why this method was chosen is a possibility to depart from stiff rigours of the analytic workshop for the good of interpretation understood not only as clarification of a message interpreted by means of special tools, but also as an element of the communication process. The students' projects referred to the background presented below, determined by the selected generalisations of Ortega y Gasset, do not lose their individual original characteristics. Quite contrary, they gain a broader dimension and can be understood by means of a new language of interpretation, perhaps less specialised but more understandable due to the topics involved.

The authors think that in the context of the aforementioned generalisations their attitude towards not evaluating the students' works, i.e. not assessing them in the context of the quality of the presented visions or the observed intellectual level of the students is more understandable. The authors' aim was rather to subject the students' works to *contextual interpretation* and to determine a possible improvement programme connected with the teaching process. The main idea of this programme was based upon Emmanuel Levinas philosophy who put forward the thesis that a man who is able to turn to the world, returns to himself [4, ch. 3].

### *My own self in a chorus of masses*

One of the selected generalizations of Ortega y Gasset is as follows: [...] *we live in an era that is characterized by the sense of enormous possibilities of performance but at the same time this era does not know what to per-*

<sup>1</sup> Interpretacja kontekstowa obejmuje analizę czynników, które mogły mieć znaczący wpływ na projekty wykonywane przez studentów. W artykule tło interpretacji stanowią teksty Ortegę y Gasseta oraz Bauman, które poruszają problemy współczesnego człowieka oraz biedy i bogactwa.

<sup>1</sup> Contextual interpretation comprises an analysis of factors which might have a significant influence on the projects made by the students. In this article texts by José Ortega y Gasset and Bauman dealing with problems of contemporary man as well as poverty and wealth constitute the interpretation background.

ma realizować. Panuje nad wszystkimi rzeczami, ale nie jest panią samej siebie. Czuje się zagubiona w nadmiarze własnych możliwości [3, s. 35].

Rozumienie owych możliwości przez studentów, a raczej ich odczuwanie związanego z pozbawionym celu panowaniem, którego jednym z efektów jest swoista moralna pułapka łącząca poczucie ulepszania świata z przejawiającym się jednocześnie poczuciem winy za korzystanie, na przykład, z ekonomicznych przywilejów, zostanie omówiona w dalszej części artykułu. Autorzy w tym miejscu proponują rozbudowanie zaplecza dyskursywnego na podstawie ogólniejszych pytań stawianych przez José Ortegę y Gasset. Pytania te dotyczą, między innymi, uczestnictwa w świecie, które określić można za pomocą obiegowych związków frazeologicznych w rodzaju: „zachowania twarzy” i obrony „własnego ja” przed „chórem” przeciętności.

Zdaniem Ortegi y Gasset, który w *Buncie mas* opisuje zjawisko logiki społeczeństwa nowoczesnego, postawy możliwe do zauważenia i wyrażające się w projektach studenckich – takie jak specyficzna manifestacja wiedzy, brak pokory i dystansu wobec własnej niewiedzy czy nieumiejętność odróżnienia wiedzy potocznej, obiegowej od na przykład empirycznej, lecz będącej wynikiem badania prawidłowości – są przejawem maskowania i zarazem nobilitacji kryzysu. Efekty owej nobilitacji mają, zdaniem tego autora, wymiar aksjologiczny: *Człowiek masowy po prostu nie ma moralności, która zawsze, z istoty rzeczy, jest poczuciem podporządkowania się czemuś, świadomością służby i zobowiązania. Ale może błędem jest mówić, iż „po prostu” nie ma. Bo nie chodzi tu tylko o to, że ten typ człowieka odrzuca moralność, czuje się od niej wyzwolony. Od moralności w żaden sposób nie można się uwolnić. To, co określamy słowem amoralność, które nawet gramatycznie nie jest poprawne, w rzeczywistości nie istnieje. Jeśli nie chcesz podporządkować się żadnej normie, to musisz velis nolis podporządkować się normie, jaką jest negowanie istnienia wszelkiej moralności, a to nie jest postawa amoralna, lecz niemoralna. Jest to moralność negatywna, w której ta druga zachowana jest w formie pustego miejsca* [3, s. 63].

Warto zatem podkreślić, że w świetle podjętych badań spostrzeżenia twórcy *Buntu mas* są istotne z dwóch powodów. Student wykonujący zadanie klauzурowe zatytułowane „Bieda (i) bogactwo” musi zająć pewne stanowisko, ujawnić swoją postawę, natomiast interpretujący jego pracę – uznać gotowy wytwór za, na przykład, przejaw wypowiedzenia „własnego ja” bądź też, podążając za tokiem myślenia Ortegi y Gasset, braku postawy czy podporządkowania, paradoksalnie, owemu brakowi lub czemuś. W tak rozumianej komunikacji trudno znaleźć nie tylko cel, ale i właściwy, wspólny dla nadawcy i odbiorcy kod, gdyż – jak pisze Ortega y Gasset – dla współczesnego człowieka: *Jest rzeczą zupełnie obojętną, czy przybiera maskę reakcjonisty czy rewolucjonisty; czy go cechuje postawa bierna czy aktywna; prędzej czy później wychodzi na jaw, iż [...] ignoruje [...] obowiązki, a zarazem uznaje, sam nie wiedząc dlaczego, że prawa jego są nieograniczone* [3, s. 63].

*form. It controls all things but it is not able to control itself. It feels lost in the excess of its own possibilities* [3, p. 35].

The problem of how the students understand these possibilities or rather their perception connected with control without an objective, one effect of which is a specific moral trap that combines a feeling of improving the world with a manifested feeling of guilt resulting from taking advantage of, e.g. economic privileges, shall be discussed in further parts of the article. At this stage the authors suggest extending a discursive background on the basis of more general questions posed by José Ortega y Gasset. These questions refer to, *inter alia*, participation in the world which can be determined by means of commonplace phrases such as “saving face” and protecting “my own self” from “a chorus” of mediocrity.

According to Ortega y Gasset, who in *The Revolt of the Masses* describes the phenomenon of the modern society logic, the observable attitudes expressed by the students’ projects – such as a specific manifestation of power, a lack of humbleness and distance in relation to their own ignorance or inability to see a difference between popular commonplace knowledge and empirical science resulting from the process of researching regularities – are manifestations of masking and simultaneously ennoblement of crisis. The effects of this ennoblement are, in the author’s opinion, axiological: *Mass man simply has no morality which is always, as a matter of fact, a feeling of being subordinated to something with the awareness of service and commitment. But perhaps it is wrong to say that man “simply” has no morality. It is not only the fact that this type of man rejects morality and feels free from it. It is not possible to become free from morality in any way. Something referred to as amorality, which is even grammatically incorrect, in reality does not exist at all. If you do not want to be subordinated to any norm, velis nolis you have to subordinate yourself to a norm which involves negating the existence of all morality and this is not an amoral attitude but an immoral one. This is negative morality in which the latter is kept in the form of an empty place* [3, p. 63].

Therefore, it is worth emphasising that in the light of the conducted research the observations of the author of *The Revolt of the Masses* are significant for two reasons. The student who deals with a closed task entitled “Poverty (and) wealth” must express his opinion and reveal his attitude, whereas the researcher interpreting this work must recognise this ready product as, for example, a manifestation of expressing “my own self” or, following Ortega y Gasset’s reasoning, a lack of this attitude or subordinating, paradoxically, to this lack or to something. This type of communication makes it difficult to find an objective or even a specific code shared by the sender and the recipient because, according to Ortega y Gasset, for modern man *it makes no difference whatsoever whether he assumes the mask of a reactionary or a revolutionary; whether he is characterised by an active or passive attitude; sooner or later it comes to light that [...] he ignores [...] his obligations and at the same time thinks – not knowing why – that his rights are unlimited* [3, p. 63].

### *Atrybuty władzy w rękach studenta*

Zaskakujące dla autorów publikacji było to, iż kilka spośród poddanych analizie prac przedstawia kategorie biedy i bogactwa jako dwa niepowiązane ze sobą światy, często oddzielone murem, rzeką, czy nawet piorunem. Wypowiedzi studentów, o charakterze sentencji, takie jak „brak łagodnej granicy pomiędzy biedą i bogactwem”, wymagają od prowadzących interpretacji, a tym samym próby podjęcia dialogu z autorami prac. W rozmowach toczonych podczas konsultacji zauważyć natomiast można – typowe dla ignorowania obowiązku – zmęczenie, które przejawia się powierzchowną pewnością siebie, kamuflowaniem się osiąganym za pomocą przysłowiowego „chowania głowy w piasek”. Żaden ze studentów nie poddał krytyce uwag prowadzących zadanie klauzuru, utrzymując tylko, że leżące u podstaw projektu tezy ideowe były słuszne. Postawę taką psychologowie tłumaczą brakiem umiejętności przeciwstawienia się sytuacji budzącej lęk [por. 5].

Zarówno przyjmujący postawę, wedle określeń Ortegi y Gasset, reakcyjną, jak i rewolucyjną (bez względu na obraną przez siebie metodę zbawienia świata) w momencie pojawienia się propozycji podjęcia dyskusji na temat wykonanych prac pozostawali bierni. Nawet sugestia czyniona przez prowadzących o dającym się zaobserwować w trakcie realizacji zadania klauzuru błędnym użyciu zdomowionych w kulturze symboli nie deprimowała studentów. Ich zachowania można kojarzyć raczej z irytacją, która narastała, kiedy nauczyciel usiłował nakłonić do dyskursu intelektualnego, pytając o przyczyny, źródła i prosząc o wyjaśnienia.

Autor *Buntu mas*, charakteryzując człowieka współczesnego, użył zwrotu „są przekonani”. Rozmowy ze studentami dowiodły, że dziś mamy do czynienia, o ile nie z silnie utrwalonym przekonaniem, to wręcz z dominacją opisanego wzoru myślenia. Banalność i przeciętność nie są traktowane jako wady. Paradoksem jest, iż określenie „ludzkie gusty różnią się” – będące *sensu largo* wykładnią wzniosłości i odziedziczonych po modernizmie: niepowtarzalności, indywidualizmu i podmiotowości – w tym kontekście staje się pragmatycznym i filozoficznym narzędziem absolutyzowania prawa do bycia przeciętnym oraz do narzucania tego prawa innym.

Specyficzny brak chęci autorów prac do podejmowania rozmowy na temat ich kształtu oraz proponowanej przez nich metody przedstawiania w formie abstrakcyjnej (na przykład: klas ludzi, którym przyporządkowano pewne atrybuty, czasem bardzo wymowne i jednoznaczne) można połączyć z poglądem na to, co Ortega y Gasset określa jako przejaw nowej władzy organizującej życie publiczne. To zaś [...] *nie ogranicza się jedynie do sfery polityki [...] należy do niego również działalność intelektualna, moralna, gospodarcza, religijna; obejmuje ono wszelkie sfery życia zbiorowego, włącznie ze sposobem ubierania się czy zabawy* [3, s. 2].

Użycie słowa *władza* w odniesieniu do postaw uwidocznionych przez studentów wydaje się trafne, lecz wymaga kilku dodatkowych wyjaśnień. W tradycyjnych relacjach student–nauczyciel akademicki układ instytu-

### *Attributes of power in student's hands*

The authors of this study find it surprising that in some of the analysed works the categories of poverty and wealth were presented as two unrelated worlds, often divided by a wall, a river or even a thunderbolt. The students' statements of conclusive character such as “lack of a gentle border between poverty and wealth” require the researchers' interpretation and at the same time their attempts at starting a dialogue with the authors of these works. In the conversations held during consultations we can notice – typical of ignoring obligations – tiredness which is manifested by superficial confidence and camouflaging achieved by means of proverbial “hiding your head in the sand”. There were no students who would criticise remarks of the researchers conducting the closed task – they basically recognised the fact that ideological theses underlying the project were right. Psychologists explain this attitude by a lack of abilities to oppose a situation arousing fear [cf. 5].

Both those who assumed an approach that was reactionary and revolutionary – according to definitions by Ortega y Gasset – regardless of their own actual method of saving the world, the moment when a discussion about their works was suggested, remained passive. Even when they heard the researchers' suggestion that the symbols present in culture which were used during the closed task performance were wrong, their only reaction was far from being disconcerted. Rather, the students' behaviours can be associated with irritation that grew when the researcher tried to induce them to start an intellectual discourse by asking them questions about reasons and sources and requesting some explanations.

The author of *The Revolt of the Masses*, when describing modern man, used this phrase: “they are convinced”. Conversations with students showed that what we are facing today is not only a firmly established conviction but even the dominance of the aforementioned model of reasoning. Banality and mediocrity are not perceived as defects. It is a paradox that the expression “there's no accounting for tastes” – which is *sensu largo* the interpretation of loftiness and inheritance of modernism: uniqueness, individualism and subjectivity – in this context becomes a pragmatic and philosophical tool that absolutizes the right to be mediocre and to impose this right on others.

Specific unwillingness of the authors of the works to start a conversation about their shapes as well as a presentation method in the abstract form suggested by them (for example, presenting classes of people to whom certain attributes were assigned, sometimes very meaningful and unambiguous) may be connected with Ortega y Gasset's view on a manifestation of new power that organizes public life. However, this [...] *is not limited only to politics [...] it also comprises intellectual, moral, economic and religious activities; it also involves all spheres of collective life, including the sort of clothes people wear or how they have fun* [3, p. 2].

Using the word *power* in reference to the attitudes demonstrated by students seems accurate, but it requires some additional clarifications. In traditional student–academic teacher relations the institutional system determi-

cyjonalny wyznacza ludziom pewne role, interpretowane w kategoriach tak zwanego dobrego wychowania. W nowej sytuacji komunikacyjnej, mówiąc o władzy, należy mieć na myśli relację, którą określić można jako „poprawną”, ze słabo zaznaczonym stosunkiem zależnościowym zachodzącym pomiędzy przełożonym a podwładnym. Studenci nie są ani nietaktowni, ani krytyczni. W ich zachowaniach nie uwidoczniają się również przejawy dążenia do zmiany ról. Gdyby postawy takie zaobserwowano, wcześniejsze uwagi należałoby potraktować jako pozbawione sensu, albowiem mielibyśmy do czynienia wówczas z próbą konfrontacji, oporu, o ile nie buntu. Sytuację taką można byłoby wówczas kwalifikować jako próbę wytworzenia jakiegoś mikrospołecznego podziału. Tymczasem, jak zauważył Ortega y Gasset, władza, w amorficznym, lecz jednocześnie zatamizowanym świecie mas przypada każdemu.

W świecie tym nie występują również autorytety, ponieważ *W diagram psychologiczny współczesnego człowieka masowego możemy [...] wpisać dwie podstawowe cechy: swobodną ekspansję życiowych żądań i potrzeb, szczególnie w odniesieniu do własnej osoby, oraz silnie zakorzeniony brak poczucia wdzięczności dla tych, którzy owo wygodne życie umożliwili. Obie cechy są charakterystyczne dla psychiki rozpuszczonego dziecka* [3, s. 18].

### ***Bieda jako margines oddzielony przepaścią<sup>2</sup>***

Podjęte w artykule tropy interpretacyjne, które zostały odniesione do wybranych prac klauzurowych studentów wydziału architektury, nie są osadzone jedynie w dziele José Ortegi y Gasset. Wiele znaczących dla ich interpretacji spostrzeżeń wniosła publikacja Zygmunta Baumana *Ponowoczesność jako źródło cierpienia* oraz *Życie na przemiast* [6], [7]. Prace studentów – pokolenia, które usiłuje „wślizgnąć się” [3, s. 26], jak powiedział Ortega y Gasset, do cywilizacji, interpretowane w perspektywie Baumanowskiej, wyrażają tęsknotę za ładem, przewidywalnością i wyeliminowaniem napięcia odczuwanego w społecznej rzeczywistości. Stanowią one przedstawieniowy analogon binarnego podziału świata na dwie części, który można interpretować wymownymi przykładami przytaczanymi przez filozofa.

Podobnie jak niegdyś głupców ekspedowano na statkach w celu „oczyszczenia” społeczeństwa, dziś sąsiadów traktuje się jak zarazki, a mniejszości wyklucza epitetem „brudasy” [6, s. 12], tak w pracach studentów tych biednych i tych bogatych dzielą mury, drogi, szlaki lub wymownie użyta skala symbolizująca różnicę i układ *silny–słaby*, będące liniami ścisłego podziału społecznego odzwierciedlającego się w przestrzeni. Odwrotność tych światów wyraża się nawet w pracach odnoszących się do sfery religijnej, na przykład po stronie biednych – a więc w ich świecie – nie ma świątyni.

Świąty: bieda (i) bogactwa w żaden sposób nie są relacyjnie powiązane w omawianych przedstawieniach, dla-

nes some roles for people which are interpreted in categories of the so called good education. In a new communication situation, referring to power, we must bear in mind a relation that can be named as “correct” with a weakly emphasised subordination relationship between a superior and a subordinate. Students are neither tactless nor critical. Their behaviours do not reveal any manifestations of intending to change the roles. Should such attitudes be observed, the former remarks ought to be seen as senseless because we would deal with an attempt at confrontation, resistance, possibly even a revolt. This situation could be then classified as an act of trying to create some micro-social division. Meanwhile, as it was noticed by Ortega y Gasset, power in the amorphous but simultaneously atomised world of masses falls to everyone.

In that world there are no authorities either because *a psychological diagram of contemporary mass man [...] includes two basic features: a free expansion of demands and needs that life brings, in particular with reference to oneself and a deeply rooted lack of gratitude for those who made this comfortable life possible. Both of these features are characteristic of a spoiled child psyche* [3, p. 18].

### ***Poverty as a margin separated by an abyss<sup>2</sup>***

The interpretation trails discussed in the article, which were referred to the selected closed task type works of the faculty of architecture students, are not only set in the aforementioned José Ortega y Gasset’s book. Numerous observations referring to their interpretation are contained in the study by Zygmunt Bauman *Postmodernity and its discontents* and *Wasted Lives* [6], [7]. The analysed works – written by students who are a generation that intends to “slip in” [3, p. 26], as it was put by Ortega y Gasset, to civilisation, interpreted in the perspective of Bauman views – express a longing for order, predictability and elimination of tension which is experienced in the social reality. They constitute a presentational analogon of a binary division of the world into two parts, which can be interpreted through explicit examples cited by the philosopher.

In a similar way as in the past fools used to be dispatched on ships in order to “cleanse” the society, today neighbours are treated as germs and minorities are excluded by means of the epithet “slob” [6, p. 12], in the students’ works the rich and the poor are separated by walls, roads, routes or a meaningfully used scale symbolising a difference and system *strong – weak* constituting lines of a strict social division that is reflected in space. The reverse nature of these worlds is even expressed in the works which refer to a religious sphere, for example, on the side of the poor, i.e. in their world, there is no temple.

The worlds of poverty (and) wealth are by no means connected relationally in the discussed presentations, therefore they do not form any structure; they are completely split and devoid of any hope for a change<sup>3</sup>. A di-

<sup>2</sup> The title is a quotation from a phrase that was used in one of the analysed works by its author.

<sup>3</sup> Social exclusion and inclusion have their metaphorical equivalents in the form of spatial ideas valorised as oppositions observed

<sup>2</sup> Tytuł jest cytatem z określenia użytego w jednej z analizowanych prac przez jej autora.

tego też nie tworzą żadnej struktury; są całkowicie rozszepione i wyzbyte nadziei na zmianę<sup>3</sup>. Dychotomiczny podział świata na dominujących i zdominowanych stanowi więc – w opinii autorów – obraz świata społecznego, zinterioryzowany przez studentów w ich pracach. Niemniej ujawniają się w tych pracach kolokwialnie interpretowane znaki kulturowe, jak chociażby drabina, stanowiąca w projekcie jedynie narzędzie, za pomocą którego można przejść „na drugą stronę”.

W kontekstowej interpretacji prac studentów za najbardziej istotne autorzy uważają dwa możliwe do dostrzeżenia w nich wątki: ponowoczesny kult czystości i bezwzględność ponowoczesnego społeczeństwa wobec biedy. Zmaterializowanymi formami sanacji są głównie: strzeżone osiedla dla bogaczy, kamery pilnujące ich bezpieczeństwa i mury otaczające ekskluzywne enklawy. Formom zmaterializowanym, jak zauważa Bauman, towarzyszą okrutne idee: postulaty ograniczenia wydatków publicznych dla osób „nieradzących” sobie z konsumpcją, usuwanie żebraków z galerii handlowych, gdyż obniżają atrakcyjność świątyni wolności, deportacje, kryminalizacja ubóstwa, demontaż państwa opiekuńczego przy wzroście nakładów na policję i więziennictwo [por. 7, s. 83].

Warto jednak zwrócić uwagę na wskazywany przez Baumana przejaw okrucieństwa współczesnego systemu z konsumpcyjnym stylem życia, który z kolei ma łagodzić inne „dolegliwości” [por. 6]. W konsekwencji w nowym społeczeństwie osoba zmarginalizowana, na przykład nędzarz widoczny w przestrzeni publicznej, zaburza manifestujące się w tym systemie poczucie zadowolenia i tworzone przezeń wyobrażenia o świecie, komplikując je i dezawuuując, wprowadza weń nieprzejrzystość, ambivalencję i odczucie niepewności. Należy tych obcych, jak pisze Bauman, pożreć lub zwymiotować: [...] *dosłownie lub w przenośni i przeobrażeniu ich w drodze przemiany materii, w substancję nieodróżnialną od własnej. Kiedyś ponoć strategia antropofagiczna [pożerania – przyp. autorów] przybierała postać kanibalizmu. W erze nowoczesnej odrodziła się w kształcie asymilacji – kanibalizmu kultu-*

<sup>3</sup> Społeczna ekskluzja i inkluzja posiadają swe metaforyczne odpowiedniki w postaci wyobrażeń przestrzennych, waloryzowanych jako opozycje zachodzące pomiędzy tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. To kieruje nas z kolei ku podstawowej kategorii antropologicznie pojmowanej granicy, moderującej owe przeciwieństwa w aspektach: społecznym i przestrzennym, stanowiącej szeroko rozumiane miejsce przejścia pomiędzy nimi. Jej niejasna morfologia wynika z faktu, iż nie w pełni należy ona do każdego z nich, stanowiąc ich część wspólną. Zajęcia prowadzone z przedmiotu odnoszą się do kategorii granicy ujmowanej w perspektywie jej przestrzennego i społecznego działania. Kategorie biedy i bogactwa ujmowane w strukturalistycznej perspektywie są ze sobą wzajemnie powiązane, w tym sensie, iż ta pierwsza nie może istnieć bez tej drugiej. Tym, co powoduje możliwość ujęcia ich w prosty system różnic, jest właśnie kategoria granicy, umożliwiająca jednocześnie wzajemne przejście pomiędzy biegunami bogactwa i biedy. Oznacza to również, iż wiążąca je opozycja binarna posiada charakter dynamiczny, powodując, iż po pierwsze – biedni mogą stać się bogatymi w tym najbardziej kolokwialnym rozumieniu i *vice versa*, po drugie zaś – jeśli opozycję tę odniesiemy do rozważań Rogera Caillois o sacrum – wówczas należy uznać te kategorie za efemeryczne, w tym rozumieniu, iż na przykład materialna bieda nie oznacza ubóstwa intelektualnego i odwrotnie, oraz że kategorie te mogą być różnie waloryzowane społecznie.

chotomous division of the world into the dominating and the dominated thus constitutes, in the authors' opinions, an image of the social world which is interiorized by the students in their works. Nevertheless, these works reveal colloquially interpreted cultural signs, for example, a ladder that in the project constitutes only a tool by means of which it is possible to go “to the other side”.

There are two discernible motifs that in the authors' opinion are the most significant in the contextual interpretation of the students' works, namely, a postmodern cult of cleanliness and unconditionality of the postmodern society towards poverty. Materialised forms of cleansing are mainly the following: guarded housing estates for the rich, video cameras keeping an eye on their safety and walls surrounding exclusive enclaves. As Bauman notices, these materialised forms are accompanied by ruthless ideas such as demands to reduce government spending on people who are “unable to deal with” consumption, removing beggars from shopping malls because they lower the attractiveness of temples of freedom, deportations, criminalisation of poverty, dismantling the welfare state accompanied by increasing expenditures on the police and the penitentiary system [cf. 7, p. 83].

It is worth, however, focusing attention on a certain manifestation of cruelty – as indicated by Bauman – of the contemporary system with the consumer lifestyle which in turn is supposed to alleviate other “inconveniences” [cf. 6]. As a consequence, in a new society a marginalised person, e.g. a pauper visible in public space interferes with a feeling of satisfaction and the resultant ideas about the world manifested by the system, thus complicating and disavowing these ideas, introducing a lack of transparency, ambivalence, and a feeling of uncertainty. According to Bauman, these strangers ought to be devoured or vomited: [...] *literally or metaphorically and by metabolism transformed into a substance indistinguishable from our own. Apparently, an anthropophagic strategy [devouring – note by authors] used to have the form of cannibalism. In the modern era it was reborn in the shape of assimilation – cultural cannibalism: attempts to make look similar that which was once different, to exterminate different lifestyles, different memory judgments or*

between that which is internal and that which is external. This in turn guides us to the basic category of an anthropologically understood border that moderates these opposites in their social and spatial aspects thus constituting a broadly perceived place of transition between them. Its unclear morphology results from the fact that it does not fully belong to each of them but it constitutes their common part. Classes conducted in this subject refer to the category of a border understood in the perspective of its spatial and social functioning. Categories of poverty and wealth seen from the structuralist point of view are mutually connected in that the former cannot exist without the latter. It is possible to deal with these categories using a simple system of *differences*, namely by the category of a border which at the same time enables a mutual transition between the poles of poverty and wealth. This also means that the binary opposition connecting them has a dynamic character which results in the following situation: firstly, the poor may become the rich in this most colloquial understanding and *vice versa*, and secondly, if we refer this opposition to Roger Caillois' considerations on sacrum, then we must recognise these categories as ephemeral, i.e. for example, material poverty does not mean intellectual poverty and conversely as well as the fact that these categories might be valorised socially in a different way.



rowego: czynienia jednakim tego, co różnym zastano, tępienia odmiennych sposobów życia, odmiennych osądów pamięci czy odmiennych języków. Druga strategia antropoemiczna, polegająca na „wymiotowaniu obcych”: wyganianiu ich poza granice obszaru objętego ładem lub izolowaniu ich od wszelkiego kontaktu z tymi, których ład ogarniał i którzy byli przestrzeni uporządkowanej lokatorami pełnoprawnymi [6, s. 37–38].

Analizowane narracje ilustrują przede wszystkim wyrażoną w nich niechęć do dostrzegania szeroko rozumianej ambiwalencji kategorii biedy i bogactwa, to jest ich dialektycznego powiązania oraz umiejętności odniesienia ich do różnych systemów wartości i postrzegania. Temat „Bieda (i) bogactwo” mimo sugestywnego zapisu nie wywołał wśród studentów pożądanej refleksji, nie stał się dla nich również bodźcem do poszukiwań intelektualnych. Być może studenci odczuwają potrzebę myślenia o problemach socjologicznych, na przykład o społecznych mechanizmach stojących u źródeł powstawania biedy i bogactwa, kształtujących ubóstwo czy marginalizację, ale – co uwidoczniło zadanie klauzuruowe – trudno im było zaprezentować abstrakcje w określonych formach. Częściej w koncepcjach pokutują schematy i wiedza obieguwa, mająca niekiedy charakter potoczny i infantylny.

Największa grupa autorów dążyła do aksjologicznego spuentowania wątków (jedna z prac zawiera nawet demagogiczną tezę, że biedni, słabsi, liczniejsi pracują na bogatych, silnych, nielicznych, dlatego nazwanych przez autorkę elitą). Często uwagi towarzyszące warstwie rysunkowej posiadają wydźwięk mocno zużytych sentencji w rodzaju: „ludzie biedni, dążąc do większego statusu materialnego ciężko pracują potrzebują duchowego wsparcia”<sup>4</sup>, „ludzie do niczego nie dążą, bo wszystko już osiągnęli”, „każdy biedny pragnie być bogaty”, „aby być bogatym trzeba się najpierw tego bogactwa dorobić”, „gdy już osiągną tego co chcą, zapominają o rzeczach najbardziej istotnych i budują mur”.

Liczba komentarzy słownych jest także cechą, która wyróżnia projekty, i która świadczy o bezradności ich autorów w obszarze posługiwania się wizualną wypowiedzią symboliczną. Studenci nie radzili sobie z konstruowaniem przekazu, dlatego tworzyli mapy myśli (*mind mapping*), opatrywali naiwne przedstawienia banalnymi opisami umieszczanymi w przypadkowych miejscach. Obserwację tłumaczy Ortega y Gasset: *Człowiek, który przypisuje sobie prawo posiadania własnego zdania na jakiś temat, nie zadając sobie uprzednio trudu, by go prze-myśleć, jest doskonałym przykładem owego niezmiennego i absurdałnego sposobu bycia człowiekiem, który nazwałem zbuntowaną masą* [3, s. 12].

### Wnioski

Za zbyt uogólniające podejście do społeczeństwa autorów publikacji redukcyjnych i prognostycznych krytykowane wiele razy [por. 8]. Dominował zarzut mizantropii, niechęci do ludzkiego gatunku, który – jak powiedział-

*different languages. The other strategy – anthropoemiac – consists in “vomiting strangers”: expelling them from areas of order or isolating them from being in touch with those engulfed by this order and those who were legitimate occupiers of the ordered space* [6, pp. 37–38].

The analysed narrations mainly illustrate their authors’ unwillingness to notice a broadly understood ambivalence of the category of poverty and wealth, i.e. their mutual dialectic relationship and the possibility to refer them to various systems of values and perception. The topic of “Poverty (and) wealth”, although it was expressed in a suggestive way, did not result in a desired reflection on the part of the students and it did not become a stimulus for them to start intellectual search. Perhaps the students feel the need to think about sociological problems, for example, social mechanisms underlying the reasons of poverty and wealth and contributing to poverty or marginalisation; however, it was difficult for them to present abstractions in particular forms, which was revealed in the closed task. More often the concepts contain generalisations and commonplace knowledge which is sometimes of a colloquial and infantile character.

Most authors intended to emphasise the motifs axiologically (e.g. one of the works even contained a demagogical thesis that the poor, weaker, and more numerous work for the rich, strong and few, therefore the author named them an elite). The remarks which often accompanied the pictures had the form of threadbare slogans such as “poor people striving for a better material status work hard need spiritual support”<sup>4</sup>, “people do not strive for anything because they already achieved everything”, “each poor person desires to be rich”, “to be rich first you have to earn a lot”, “when they achieve what they want, they forget about the most important things and they build a wall.”

The number of verbal comments is also a feature distinguishing the projects and illustrating their authors’ helplessness in the sphere of using a visual symbolic utterance. The students could not cope with constructing a message, hence they created mind mapping, they accompanied naive representations with banal descriptions placed at random. The observation is explained by Ortega y Gasset in the following words: *A man who claims the right to have his own opinion about something but makes no effort to think it over beforehand, is a perfect example of the invariable and absurd way of being a human, which I called revolted mass* [3, p. 12].

### Conclusions

Authors of reductive and prognostic studies have been criticised many times for a too generalised approach to the society [cf. 8]. They were mainly reproached for their misanthropy, aversion to the human race that – as Emmanuel Kant would say – was created from a crooked piece of wood, therefore it cannot be straightened. A temptation to “straighten man” always originated from the need to improve a human being, although this need of

<sup>4</sup> Pisownia oryginalna.

<sup>4</sup> Original spelling.

by Immanuel Kant – został zrobiony z krzywego kawałka drewna, dlatego nie można go wyprostować. Pokusa owego „prostowania” brała się zawsze z potrzeby udoskonalenia człowieka, choć często potrzeba doskonałości przeradzała się w chorobliwą antropofobię wspomnianych autorów. W efekcie głosu krytyków i tych poddanych krytyce, współtworzące zbiorowy portret człowieka, znajdują się na forum dyskusyjnym.

Dialog między tezami Ortegi y Gassetta i Baumana a wątkami zawartymi w projektach studentów, możliwymi do dostrzeżenia i poddającym się interpretacji w kontekście też wymienionych autorów, można by kontynuować. Wzbogaciłby ją najnowszy dyskurs wokół nowoczesnego *polis*. Socjologowie miasta, tacy jak Ash Amin i Nigel Thrift, zauważają, że wykluczenie społeczne, które dotyczy między innymi – jak czytamy w dokumencie przygotowanym w 2003 r. przez Zespół Zadaniowy ds. Reintegracji Społecznej opracowujący Narodową Strategię Integracji Społecznej dla Polski – osób niepełnosprawnych ruchowo oraz bezdomnych, prowadzić może do separacji i degradacji przestrzennej [9]–[11].

Ciekawe, czy problem degradacji przestrzennej w takim rozumieniu zainteresowałby studentów architektury. Czy kojarzyliby degradację z układem wertykalnym, co świadczyłoby znów o dominacji dychotomicznego podziału na „tych” i „tamtych” (zapewne z atrybutami – silny, słaby)? Czy ktoś podjąłby wysiłek intelektualny, szukając źródeł wyjścia z impasu i pokazałby degradację jako kolejną utratę, ale postrzeganą w procesie współzależności *biedy (i) bogactwa*. W procesie, który trwa i służy metropolizacji i prywatyzacji jednocześnie, podtrzymywaniu więzi anonimów oraz tożsamości człowieka – tj. własnego *ja*. Czy przyszły samoświadomy architekt poszukiwałby drogi do przestrzeni dobrej, bo możliwej do ogarnięcia spojrzeniem i rozpoznawalnej, a jednocześnie autentycznej – zatem takiej, która umożliwia zakorzenienie w niej, w dalszej kolejności zaś – różnorodnej, estetycznie i emocjonalnie inspirującej?

Kończąc tekst ideą programu naprawczego, której twórca, Emmanuel Levinas, zdawał sobie sprawę, że wiedza może być tylko cząstkowa i posiada charakter nieciągły, autorzy akcentują raz jeszcze rolę *kontekstowej interpretacji rozumiejącej*. Metodę warto wykorzystać do kształcenia umiejętności nie tyle do *wślizgiwania się do cywilizacji* [3, s. 26], ile obrony *własnego ja w masie*. Architekt powinien być świadomy tego, że istnieją czynniki, które kształtują jego wyobrażenie o świecie, oraz tego, że istnieją warunki poznawcze, w których owo wyobrażenie można zmienić. To z kolei wiąże się ściśle ze światem wartości i świadomym określeniem swego miejsca w świecie.

Jedynie na tak osadzonym w świadomości fundamentach człowiek buduje system wartości i w konsekwencji – stosunek do innych ludzi. A *tym innym* przecież architekt ma służyć w przyszłości. Z tego powodu antropologiczna kategoria *granicy*, której istotą jest moderowanie przejść pomiędzy kategoriami wzajemnych przeciwieństw, będąca istotą zajęć z przedmiotu „architektura monumentalna”, stanowić może część wspomnianego już programu naprawczego.

perfectness was often transformed into obsessive anthropophobia of the aforementioned authors. As a result, voices of critics and those subjected to criticism co-creating a collective image of man are on the discussion forum.

A dialogue between theses by Ortega y Gasset and Bauman on the one hand and the motifs contained in the students' projects on the other hand – the observable motifs that can be subjected to interpretation in the context of the theses of the aforementioned authors – could be continued. Our interpretation would be enriched by the most recent discourse on the modern *polis*. Urban sociologists, e.g. Ash Amin and Nigel Thrift notice that social exclusion which comprises, *inter alia* – as we learn from the document prepared in 2003 by the Task Team for Social Reintegration working on the National Social Integration Strategy for Poland – physically disabled and homeless persons, may lead to spatial separation and degradation [9]–[11].

We could ask whether this understanding of the problem of spatial degradation could be of some interest to students of architecture. Would they associate degradation with the vertical system which would confirm the dominance of a dichotomous division into “these” and “those” (most probably with attributes – strong, weak)? Would anyone make an intellectual effort looking for sources of coming out of the impasse and show degradation as a yet another loss but perceived in the process of interdependence of *poverty (and) wealth*? This process is still on and serves metropolisation and privatisation at the same time and helps maintain bonds of anonymous persons and the identity of man, i.e. one's own *self*. Would a future self-conscious architect search for a road to a good space which is good because it can be taken in and recognisable and which is simultaneously authentic, therefore the space that we can be rooted in and furthermore which is varied and inspiring aesthetically and emotionally?

Bringing our reflections to an end, let us recall the idea of an improvement programme whose author Emmanuel Levinas was well aware that knowledge can be only partial and discontinuous, hence the authors emphasise once again the role of *contextual understanding interpretation*. This method is worth using in the formation of skills that not only enable *slipping into civilisation* [3, p. 26] but secure the protection of *one's own self in the mass*. An architect ought to be aware of the existence of factors which shape his ideas about the world and that there exist cognitive conditions in which these ideas can be changed. This in turn is strictly connected with the world of values and conscious determination of one's own place in the world.

It is only on the foundation set in the awareness in this way that a human being builds a system of values and consequently an attitude to other people. And *it is for others* that an architect is supposed to serve in the future. For this reason, the anthropological category of a *border* whose essence involves moderating transitions between categories of mutual opposites forming the substance of the classes in the subject “monumental architecture”, may constitute a part of the aforementioned improvement programme.

**Bibliografia/References**

- [1] *Ubóstwo w Polsce w 2011 r. (na podstawie badań budżetów gospodarstw domowych)*, [http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/WZ\\_ubostwo\\_w\\_polsce\\_2011.pdf](http://www.stat.gov.pl/cps/rde/xbcr/gus/WZ_ubostwo_w_polsce_2011.pdf) [accessed: January 2013].
- [2] Lukszyn J., Zmarzer W., *Teoretyczne podstawy terminologii*, Katedra Języków Specjalistycznych UW, Warszawa 2001.
- [3] Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2008.
- [4] Levinas E., *Existence and existents*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London 1988; <http://ebookbrowse.com/existence-and-existents-emmanuel-levinas-pdf-d41838121> [accessed: January 2013].
- [5] Grzesiuk L., *Psychoterapia. Szkoły, zjawiska, techniki i specyficzne problemy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- [6] Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Zygmunt Bauman, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- [7] Bauman Z., *Życie na przemiał*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- [8] Magierowski M., *Krytycy Samuela P. Huntingtona a rozwój nauk społecznych*, KRYTYKA.org 2009; <http://krytyka.org/krytycy-samuela-p-huntingtona-a-rozwoj-nauk-spoecznych> [accessed: January 2013].
- [9] Amin A., Thrift N., *Cities. Reimagining the urban*, Polity Press, Cambridge 2002.
- [10] Besteman C., Gusterson H., *Why America's Top Pundits Are Wrong. Anthropologists Talk Back*, University of California Press, Berkeley 2005.
- [11] Narodowa Strategia Integracji Społecznej dla Polski, dokument przygotowany przez Zespół Zadaniowy do Spraw Reintegracji Społecznej, powołany 14 kwietnia 2003 r. przez Prezesa Rady Ministrów; <http://www.mpips.gov.pl/userfiles/File/mps/NSIS.pdf> [accessed: January 2013].

**Streszczenie**

W artykule analizowano wybrane prace klauzurowe wykonane przez studentów wydziału architektury drugiego roku studiów magisterskich w roku akademickim 2011–2012. Rysunki zatytułowane „Bieda (i) bogactwo”, wykonane w ramach przedmiotu „architektura monumentalna”, były rozważane w szerokich kontekstach wykluczenia społecznego i marginalizacji.

Wykluczenie społeczne i marginalizacja posiada swe metaforyczne ekwiwalencje w formie wyobrażeń przestrzennych, waloryzowanych jako opozycje zachodzące pomiędzy tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne. To kieruje nas, z kolei, ku pierwotnej i antropologicznie pojmowanej kategorii granicy, moderującej owe przeciwieństwa w aspektach, co najmniej, społecznym i przestrzennym. Kategoria ta, według Edmunda Leacha, Władimira Toporowa i Stefana Czarnowskiego stanowi szeroko rozumiane miejsce przejścia między nimi. Zajęcia prowadzone z przedmiotu odnoszą się do kategorii granicy ujmowanej w perspektywie jej przestrzennego i społecznego działania. Ponieważ jeden z podstawowych powodów powstawania marginalizacji społecznej stanowi bieda, dlatego artykuł ten został wzbogacony o charakterystykę współczesnych przemian społecznych oraz idących za tym trudności z identyfikacją nowoczesnego *polis*. Socjologowie miasta, tacy jak: Richard D. Alba, Ash Amin i Nigel Thrift zauważają, że wykluczenie społeczne, które dotyczy między innymi – jak czytamy w dokumencie przygotowanym w 2003 r. przez Zespół Zadaniowy ds. Reintegracji Społecznej opracowujący Narodową Strategię Integracji Społecznej dla Polski – osób niepełnosprawnych ruchowo oraz bezdomnych, prowadzi do separacji i degradacji przestrzennej.

Istotny zatem wydaje się dialog młodego człowieka z zachodzącymi we współczesnym świecie przemianami społecznymi, aby dzięki dokonanej refleksji człowiek ów uświadomił sobie, na ile rzeczywistość współtworzy jego wyobrażenie o świecie, system wartości i stosunek do ludzi, którym ma służyć jako architekt.

**Słowa kluczowe:** architektura monumentalna, bieda, bogactwo, granica, prace studentów architektury

**Abstract**

This work analyses selected invigilated examination-papers performed by second year students of the department of architecture during their master's degree course in the academic year 2011–2012. Depictions entitled “Poverty (and) wealth”, carried out within confines of *Monumental architecture* subject, have been considered in a broad contextes of social exclusion and marginalization. Societal exclusion and inclusion possess their metaphorical equivalences in the form of spatial images, valorized as oppositions occurring between the internal and the external. This, in turn, leads us towards primeval and anthropologically conceived category of border, moderating aforementioned oppositions in, at least, social and spatial aspects. This category, according to Edmund Leach, Vladimir Toporow and Stefan Czarnowski, constitutes a widely understood point of transition between them. Classes related to this subject consider the category of the border, expressed in a perspective of its spatial and societal working.

As one of the basic reasons of social marginalization coming into being is poverty, that is why this article has been enriched by contemporary social changes profile and, what follows, difficulties with identification of the modern *polis*. Sociologists of the city such as Richard D. Alba, Ash Amin and Nigel Thrift observe that social exclusion which concerns among others physically disabled and homeless (as we read in the document issued in 2003 by *Task Group for Social Reintegration*, drawing up *National Social Integration Strategy for Poland*) may lead towards separation and spatial deterioration of the excluded.

The young man's dialogue with the contemporary world's social changes seems therefore essential, because it may lead, to the realization how the reality co-originate their image of the world, value system and attitude towards people they are going to serve as architects.

**Key words:** monumental architecture, poverty, wealth, border, the work of architecture students



Pfaffenhoffen – charakterystyczna dla Alzacji  
polichromia malarska (*Wandmalerei*)  
(fot. D. Kowalska)

Pfaffenhoffen – a typical Alsatian  
polychrome paint (*Wandmalerei*)  
(photo by D. Kowalska)



Krystyna Kirschke, Paweł Kirschke\*

## *Wystawa modernistycznej ceramiki Richarda Blumenfelda w Ofen- und Keramikmuseum Velten (Niemcy)*

### *The exhibition of Modernist ceramics of Richard Blumenfeld in Ofen- und Keramikmuseum Velten (Germany)*

W Velten pod Berlinem znajduje się niewielkie, lecz niezwykle interesujące muzeum pieców kaflowych oraz ceramiki *Ofen- und Keramikmuseum Velten*<sup>1</sup>. Istnieje ono od 1905 r., a mieści się na górnych piętrach do dziś działającej fabryki pieców *A. Schmidt–Lehman Co GmbH*. Oprócz stałych ekspozycji prezentujących historię ceramiki, pieców i kominków od XVI do XX w. w muzeum przygotowywane są czasowe wystawy specjalne, powiązane tematycznie z produkcją różnego rodzaju wyrobów ceramicznych. W tym roku, 19 maja, w muzeum została otwarta wystawa zatytułowana *KunstKeramik der Moderne. Zum 150. Geburtstag des Veltener Ofen- Und Keramikunternehmers Richard Blumenfeld*, zorganizowana dla uczczenia pamięci tego właściciela niemieckich cegielni i producenta ceramiki<sup>2</sup> (il. 1). W 1890 r. przejął on założoną przez ojca w Velten firmę, którą nazwał *Richard Blu-*

There is a small but extremely interesting museum of tiled stoves and ceramics *Ofen- und Keramikmuseum Velten*<sup>1</sup> in Velten near Berlin. It was established in 1905 and it is located on the upper floors of the factory of stoves *A. Schmidt–Lehman Co GmbH* which still operates today. Apart from permanent exhibitions presenting the history of ceramic art, stoves, and fireplaces from the 16<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century the museum holds special temporary exhibitions thematically connected with the production of various kinds of ceramic ware. This year on May 19 the museum opened the exhibition titled *KunstKeramik der Moderne. Zum 150. Geburtstag des Veltener Ofen- Und Keramikunternehmers Richard Blumenfeld* dedicated to that owner of German brickyards and producer of ceramics<sup>2</sup> (Fig. 1). In 1890, he took over the company established in Velten by his father which he renamed *Richard Blumenfeld die Ofen- und Keramikfabrik* and over the next dozen or so years turned it into a real empire produc-

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Technology.

<sup>1</sup> Muzeum mieści się w Velten przy Wilhelmstraße 32. Pierwsza wytwórnia pieców w tej miejscowości powstała w 1835 r. W latach 30. XX w., w okresie największego popytu na wyroby ceramiczne było ich w sumie 36. Po drugiej wojnie światowej (za czasów NRD) część z nich funkcjonowała nadal i w latach 60. XX w. produkowano tu najwięcej w Europie pieców kaflowych. Do dziś utrzymywana jest produkcja w dwóch zakładach. Por. [1]–[4].

<sup>2</sup> Wystawa ta zorganizowana dla uczczenia 150 rocznicy urodzin Richarda Blumenfelda (1863–1943) trwała do 30 listopada 2013 r. Towarzyszył jej obszerny katalog opracowany pod redakcją Nicole Seydewitz, w którym omówiono i bogato zilustrowano wszystkie rozpoznane realizacje firmy. Por. [5].

<sup>1</sup> The museum is located in Velten at Wilhelmstraße 32. The first factory of stoves in this town was founded in 1835. In the 1930<sup>s</sup>, when the demand for ceramic products was the highest, there were in total 36 of them. After Second World War (during the German Democratic Republic) some of them still operated and in the 1960<sup>s</sup> the majority of tiled stoves produced in Europe were produced there. Today the production is conducted in two plants. Compare [1]–[4].

<sup>2</sup> The exhibition organized to celebrate the 150<sup>th</sup> anniversary of the birth of Richard Blumenfeld (1863–1943) was open until November 30, 2013 and its comprehensive catalog edited by Nicole Seydewitz included all known designs made by the company with their descriptions and many pictures. Compare [5].



Il. 1. Wystawa *KunstKeramik der Moderne* w *Ofen- und Keramikmuseum Velten*, 2013 r. W centrum zdjęcie rodziny Richarda Blumenfelda (fot. P. Kirschke)

Fig. 1. Exhibition *KunstKeramik der Moderne* w *Ofen- und Keramikmuseum Velten*, 2013. Picture of Richard Blumenfeld's family in the middle (photo by P. Kirschke)

*menfeld die Ofen- und Keramikfabrik*. W ciągu kilkunastu lat stworzył z niej prawdziwe imperium, produkujące rocznie 100 000 pieców kaflowych oraz olbrzymią ilość galanterii ceramicznej (il. 2, 3), a także fontanny, umywalnie i kominki. W pierwszej dekadzie XX w., gdy ambitni niemieccy architekci młodego pokolenia szukali dla swych secesyjnych i wczesnomodernistycznych budowli oryginalnych pomysłów i materiałów, spółka akcyjna *Richard Blumenfeld Veltener Ofenfabrik A.G.* rozpoczęła również produkcję ceramicznych ornamentów i wyrobów budowlanych. Wraz ze wzrostem zainteresowania centralnym ogrzewaniem i spadkiem popytu na piece unikatowa ceramika architektoniczna i artystyczna zaczęła być coraz ważniejszym asortymentem firmy, która wkrótce stała się największym wytwórcą tego typu wyrobów w Niemczech. W tym okresie w skład firmy wchodziły liczne warsztaty i zakłady produkcyjne, z których najsłynniejsze znajdowały się w Velten, Charlottenburgu oraz na Dolnym Śląsku<sup>3</sup>.

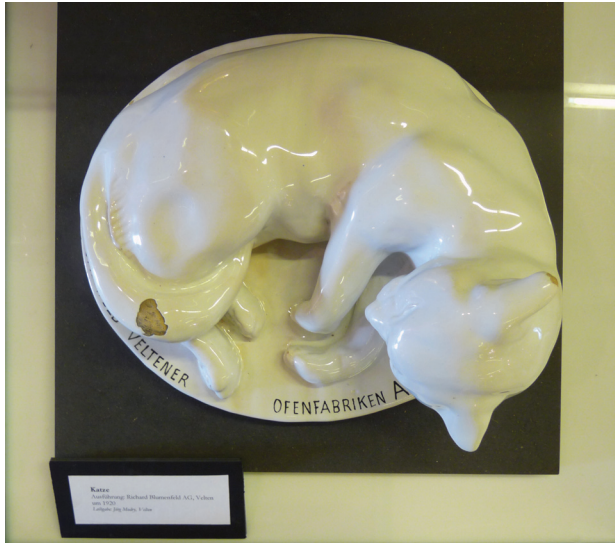
W latach 20. XX w. walory urozmaiconej fakturowo, wielobarwnej i szklawionej ceramiki, pozwalającej na tworzenie niebanalnego i trwałego wystroju elewacji oraz wewnątrz, zostały docenione przez modernistów. Ceramikę taką stosowano w reprezentacyjnych budynkach użyteczności publicznej: urzędach, ratuszach, domach towarowych i sklepach, bankach i pocztach projektowanych w pełnym przepychu stylu art déco, ale również w unikających dekoracyjności funkcjonalistycznych obiektach: szkołach, szpitalach i protestanckich kościołach, a także

ing 100 000 tiled stoves annually and a lot of ceramic ware (Fig. 2, 3) as well as fountains, wash basins, and fireplaces. In the first decade of the 20<sup>th</sup> century, when ambitious German architects from the young generation were looking for original ideas and materials for their Art Nouveau and early Modernist buildings, the stock company *Richard Blumenfeld Veltener Ofenfabrik A.G.* also started to produce ceramic ornaments and building materials. Along with the growth of interest in central heating and the fall in demand for stoves the unique ceramic architectural and artistic products became more and more important for the company which soon became the biggest manufacturer of this type of products in Germany. At that time the company had a number of workshops and production plants, including the most famous ones in Velten, Charlottenburg, and in Lower Silesia<sup>3</sup>.

In the 1920s, the qualities of glazed ceramics, offering varied textures and different colors, guaranteed unique and durable decorative materials both for facades and interiors and were appreciated by modernists. Such ceramic materials were used in representative public utility buildings: office buildings, town halls, department stores and shops, banks and post offices designed in both lavishly decorative Art Déco style and with scarcely decorative functionalist buildings, such as schools, hospitals, and Protestant churches, as well as railroad stations or tram stops. Furthermore, the only decorative accents in the buildings on residential estates were their geometrically designed

<sup>3</sup> W Velten było ich w sumie 5. W latach 1910–1932 firma objęła swym zasięgiem prawie cały kraj. Jej produkty użytkowano od Flensburga (na granicy duńskiej) po Monachium i od Düsseldorfu po Wrocław. Dostarczano je także za granicę, np. do Aten. Wszystkich odbiorców pokazuje mapka zamieszczona w [5, s. 21]. Po aryacji w 1933 r. firma Blumenfelda nosiła nazwę *Veltag, Veltener Ofen- und Keramik A.G.*, a po II wojnie światowej *Veltak*. Por. [1].

<sup>3</sup> In total there were 5 of them in Velten. In 1910–1932, the company expanded almost to the whole country. Its products were used in Flensburg (by the Danish border), Munich, Düsseldorf, and Breslau (Wrocław). They were also exported, e.g. to Athens. All customers are shown on the map in [5, p. 21]. In 1933, after Aryanization, Blumenfeld's company was renamed *Veltag, Veltener Ofen- und Keramik A.G.*, and after Second World War *Veltak*. Compare [1].



Il. 2. Ceramiczna figurka kota prezentowana na wystawie, wykonana w 1920 r. przez *Richard Blumenfeld A.G.* (fot. P. Kirschke)

Fig. 2. Ceramic figure of a cat presented at the exhibition, made in 1920 by *Richard Blumenfeld A.G.* (photo by P. Kirschke)

na stacjach kolejowych czy przystankach tramwajowych. Również w budynkach na osiedlach mieszkalnych jedynymi akcentami stawały się geometrycznie opracowane ceramiczne portale, okładziny ścian klatek schodowych i sienie wejściowe. Elementy takie stanowiły nie tylko ozdobę budynku, ale dzięki wykonaniu ze szkliwionej ceramiki były niezwykle trwałe i łatwe do utrzymania w czystości. Aby nadążyć za potrzebami rynku, firma Blumenfelda zatrudniała w swych warsztatach (jako konsultantów i współpracowników) artystów, architektów i ceramików. Szczególne zasługi miał tu John Martens<sup>4</sup>, który udoskonalił nowe technologie produkcji ceramiki strukturalnej o dużych rozmiarach. Podejmował też, przy współpracy z firmą *Puhl und Wagner*, próby łączenia jej z mozaikami. Unikatowość i olbrzymi asortyment ceramiki Blumenfelda sprawiały, że klientami jego firmy byli najznamiętsi ówczesni architekci niemieccy: Bruno Möhring, Peter Behrens, Hans Poelzig, Bruno Taut, Otto Rudolf Salvisberg, Walter Gropius, Willy Hoffmann, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Fritz Höger czy Hermann Dernburg. Architekci ci współpracowali z równie renomowanymi rzeźbiarzami: Paulem Rudolfem Hennigiem, Hansem Schmidtem, Ernestem Freesem, Felixem

<sup>4</sup> Właściwie Hennig John Gustav Martens (1875–1936). Po studiach w Rydze, Berlinie i Stuttgarcie był głównym architektem w berlińskim biurze Bruno Möhringa. Od 1909 r. działał jako niezależny architekt i współpracował z firmami ceramicznymi oraz cegielniami. W 1920 r. założył szkołę ceramiki w Ragnit (marka MWK), gdzie w latach 1921–1922 dokształcał się rzeźbiarz Hans Klakow. W tym czasie uczył również w Królewcu, Wrocławiu, Berlinie, a w latach 1923–1925 w Bolesławcu. Tu też w 1925 r. założył niezależną pracownię-studio oraz warsztat wielkoformatowej ceramiki architektonicznej i budowlanej (marka JMK), współpracując z cegielnią w obecnych Wykrotach (*Herschel Waldau Dampfziegellei*). W 1934 r., kiedy z powodu trwającego kryzysu spadła liczba zamówień, przeniósł się na Pomorze, gdzie wkrótce zmarł. Por. [6].



Il. 3. Galanteria ceramiczna wykonana przez *Richard Blumenfeld A.G.* dla produkującej czekoladki firmy Sarotti (fot. P. Kirschke)

Fig. 3. Ceramic ware made by *Richard Blumenfeld A.G.* for the Sarotti firm producing chocolates (photo by P. Kirschke)

ceramic portals, claddings of staircase walls and entrance halls. Such elements became not only decorations of the buildings but as they were made of glazed ceramic they were extremely durable and easy to keep clean. In order to keep up with the market needs Blumenfeld's company employed artists, architects, and ceramists in its workshops (as consultants and contractors). John Martens<sup>4</sup>,

<sup>4</sup> Actually Hennig John Gustav Martens (1875–1936). After studies in Riga, Berlin, and Stuttgart he was the main architect at Bruno Möhring's office in Berlin. Since 1909 he operated as an independent architect and cooperated with firms and brickyards. In 1920, he founded the ceramic school in Ragnit (MWK brand) where the sculptor Hans Klakow studied in 1921–1922. At that time he also taught in Königsberg (Królewiec), Breslau (Wrocław), Berlin, and in 1923–1925 in Bunzlau (Bolesławiec) where in 1925 he founded an independent shop-studio as well as a workshop of large-sized ceramic architectural and building materials (JMK brand), cooperating with the brickyard in present-day Wykroty (*Herschel Waldau Dampfziegellei*). In 1934, when the number of orders dropped because of the crisis he moved to Pomerania where he soon died. Compare [6].

Kupschem, Karlem Lehnem, Richardem Kuöhlem, Ulrichem Nitschkem, Hansem Klakowem oraz Paulem Hermannem<sup>5</sup>. Dbając o reklamę, chwalono się tą współpracą w wydawanych systematycznie w latach 1910–1932 broszurach pokazujących realizacje firmy [5, s. 60–63], [8], a jej wyroby eksponowano na wystawach *Werkbundu* oraz licznych krajowych pokazach ceramiki.

Wystawa w Velten jest szczególnie interesująca, gdyż składają się na nią nie tylko fotografie ilustrujące działalność firmy w poszczególnych okresach, ale też autentyczne wyroby. Opowiada historię znanego od tysiącleci produktu, tak niewrażliwego na wpływy czynników atmosferycznych, że niemal niezniszczalnego, który wpisał się na trwałe w historię architektury i sztuki. Sposób prezentowania eksponatów (opisy, zdjęcia archiwalne i współczesne oraz fragmenty ceramiki budowlanej czy rzeźb) pozwala kojarzyć artefakty z kompozycją całych budowli, stanowiąc dokumentalny zapis zamysłu projektantów i bliskiej współpracy architekta z artystą rzeźbiarzem. Stare, czarno-białe zdjęcia obiektów nabierają tu zupełnie innego znaczenia i rangi, gdy obok widać autentyczną kolorystykę ceramicznych detali. Jest to szczególnie istotne w przypadku gdy budowle, w których je zastosowano, przestały już istnieć.

Z wielu wspaniałych realizacji prezentowanych na wystawie należy wymienić kilka najbardziej wyjątkowych. Wśród obiektów biurowych poczesne miejsce zajmuje siedziba *Berliner Tagblatt – Rudolf-Mosse-Haus* (Berlin, Schützenstraße 25) przebudowana w latach 1921–1923 przez Ericha Mendelsohna, we współpracy z architektem i rzeźbiarzem Paulem Rudolfem Hennigiem. Jest to jeden z pierwszych budynków w stylu *Neues Bauen*, o horyzontalnych pasach okien i licowanych ceramiką ściankach podparapetowych, który stał się wzorem dla modernistów (il. 4)<sup>6</sup>. W tym samym czasie, w latach 1922–1924, wzniesiony został w Hamburgu gigantyczny *Chilehaus*, w którym pracowało ponad 1000 osób. Zaprojektował go Fritz Höger we współpracy z rzeźbiarzem Richardem Kuöhlem. Architektura, a zwłaszcza wykonane z klinkieru elewacje i detale sprawiły, że budynek uznawany jest za ikonę ekspresjonizmu [10]. W latach 1924–1926, w Berlinie, przy Dudenstrasse, wzniesiono *Haus des Verbandes der Buchdrucker*. Ten utrzymany w duchu *Neue Sachlichkeit* budynek zaprojektowali architekci Max Taut i jego wspólnik Franz Hoffmann oraz inżynier Karl Bernhard. Minimalistycznej formie obiektu przeciwstawiono bajecznie kolorowe wnętrza licowane wielobarwną ceramiką i ożywione abstrakcyjnymi ceramicznymi rzeźbami Rudolfa Bellinga [5, s. 70–71], [11]. W latach 1925–1928 w Berlinie-Charlottenburgu przy Dernburgstrasse zbudowano dyrekcję poczty – *Oberpostdirektion*, którą zaprojektował Willy Hoffmann. Ceramikę budowlaną stworzył John Martens, a symboliczne figury zdobiące fasadę tego gmachu wykonał rzeźbiarz Hans Klakow<sup>7</sup>.

who perfected new technologies of production of structural ceramic products of large dimensions, contributed much in this respect. He also made attempts in cooperating with *Puhl und Wagner* to combine them with mosaics. As a result of the uniqueness and a huge range of Blumenfeld's ceramic products his customers included such famous German architects as Bruno Möhring, Peter Behrens, Hans Poelzig, Bruno Taut, Otto Rudolf Salvisberg, Walter Gropius, Willy Hoffmann, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Fritz Höger or Hermann Dernburg. Those architects cooperated with equally renowned sculptors such as Paul Rudolf Henning, Hans Schmidt, Ernst Freese, Felix Kupsch, Karl Lehn, Richard Kuöhl, Ulrich Nitschke, Hans Klakow and Paul Hermann<sup>5</sup>. Keeping in mind how important promotion is, this cooperation was mentioned in brochures regularly published in 1910–1932 presenting the company's designs [5, pp. 60–63], [8], and the products were displayed at *Werkbund's* exhibitions and in numerous domestic shows of ceramic products.

The exhibition in Velten is especially interesting as it includes not only photographs showing the history of the company's operations in different periods but the original products as well. It presents the history of a product which has been known for millennia and whose imperviousness to the elements makes it almost indestructible; a product that has been universally used throughout all history of architecture and art. The way the exhibits are displayed (descriptions, old and present-day photos as well as fragments of ceramic building materials or sculptures) enables the visitors to associate the artifacts with the composition of whole buildings, providing a documentary account of the designers' ideas and testifying to the close cooperation of the architect with the artist-sculptor. Consequently, the old black and white pictures of the buildings look different and more distinguished when the visitors can see their original ceramic details in original colors. It is especially important in the case when the buildings where the ceramic materials were used no longer exist.

Among many great designs presented at the exhibition the most exceptional ones include such office buildings as the seat of *Berliner Tagblatt – Rudolf-Mosse-Haus* (Berlin, Schützenstraße 25) remodeled in 1921–1923 by Erich Mendelsohn in cooperation with the architect and sculptor Paul Rudolf Henning. This is one of the first buildings in *Neues Bauen* style with horizontal ribbon windows and walls below windows covered with ceramic cladding, which became a pattern for modernists to follow (Fig. 4)<sup>6</sup>. At the same time, in 1922–1924, gigantic *Chilehaus* where over 1000 people worked was built in Hamburg. It was designed by Fritz Höger in cooperation with the sculptor Richard Kuöhl. It is because of its architecture, and especially facades and details made of clinker, that the building is considered to be the icon of expressionism [10]. In 1924–1926, *Haus des Verbandes der Buch-*

<sup>5</sup> Dane zebrane na podstawie literatury przedmiotu. Por. [1], [5] i [7].

<sup>6</sup> Trzeba dodać, że wnętrza były autorstwa architekta Richarda Neutry'ego, który w tym czasie tworzył w USA. Por. [5, s. 86–87] oraz [9, s. 33–43].

<sup>7</sup> Informacja od Dietricha Klakowa, syna Hansa, uzyskana w 2006 r.

<sup>5</sup> Data collected on the basis of the literature on the subject. Compare [1], [5] and [7].

<sup>6</sup> It should be added that the interiors were designed by the architect Richard Neutry who at that time designed in the USA. Por. [5, pp. 86–87] and [9, pp. 33–43].





Il. 4. *Rudolf-Mosse-Haus* (Berlin, Schützenstraße 25) przebudowany w latach 1921–1923 przez Ericha Mendelsohna. Ceramiczne lico fasady wykonane przez *Richard Blumenfeld A.G.* [za: 5, s. 87]

Fig. 4. *Rudolf-Mosse-Haus* (Berlin, Schützenstraße 25) remodeled in 1921–1923 by Erich Mendelsohn. The ceramic facade made by *Richard Blumenfeld A.G.* [after: 5, p. 87]



Il. 5. Ekspozycja kształtek ze stacji *U-bahn Rosenthaler Platz* w Berlinie wykonanych w 1927 r. przez *Richard Blumenfeld A.G.* (fot. P. Kirschke)

Fig. 5. Exhibition of tiles from *U-bahn Rosenthaler Platz* station in Berlin made in 1927 by *Richard Blumenfeld A.G.* (photo by P. Kirschke)

Kształtki produkowane przez cegielnię Blumenfelda stosowane były do zdobienia całych fasad budynków różnorodnych pod względem funkcjonalnym, ale też do wnętrza, gdzie koncentrowano się na strefach wejściowych, holach i kłatkach schodowych, działach spożywczych w domach towarowych i pomieszczeniach higieniczno-sanitarnych. Wykorzystywano je także w obiektach związanych z ruchem pasażerskim – na dworcach kolejowych i w metrze. W Berlinie powstały w tym czasie trzy stacje kolejki podziemnej *U-bahn*, o ścianach i kłatkach schodowych wyłożonych barwną ceramiką Blumenfelda. Dwie z nich zaprojektowali architekci Alfred Grenander i Alfred Fehse: wyłożoną jasnozielonymi płytkami o bogatej fakturze i grubym szkliwieniu (w latach 1927–1929) przy Leinestraße, oraz płytkami pomarańczowo-żółtymi przy Rosenthaler Platz (1927–1930) (il. 5). Na stacji przy *Moritzplatz* (1926–1928) architekt Peter Behrens zastosował perlówobiałą ceramikę o połyskliwej glazurze<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Łącząca północ i południe miasta linia nr 8 berlińskiego *U-bahn*, na której znajdują się opisane stacje, została zbudowana w latach 1927–1930. Kilkanaście stacji powstałych wzdłuż tej linii zaprojektowali inni renomowani architekci, również wykorzystując przy wystroju każdej z nich ceramikę budowlaną. Por. [5, s. 98–100], [12].

*druker* was built in Berlin at Dudenstrasse. That building was designed by two architects Max Taut and his partner Franz Hoffmann as well as the engineer Karl Bernhard in the spirit of *Neue Sachlichkeit*. Its minimalistic form was contrasted with the fabulously colorful interiors covered with colorful ceramic and enlivened with abstract ceramic sculptures by Rudolf Belling [5, pp. 70–71], [11]. In 1925–1928, the post office headquarters – *Oberpostdirektion* – designed by Willy Hoffmann was built in Berlin-Charlottenburg at Dernburgstrasse. The ceramic building materials were made by John Martens and the symbolic figures decorating the facade of that building were made by the sculptor Hans Klakow<sup>7</sup>.

The tiles produced by Blumenfeld's brickyards were applied to decorate whole facades of buildings used for various purposes as well interiors, where the main focus was on their entrance zones, doorways, and staircases, in the department stores food sections as well as in washing and toilet facilities. They were also used in buildings connected with passenger traffic, such as railroad stations and underground rail systems. At that time three underground

<sup>7</sup> Information from Dietrich Klakow, son of Hans, provided in 2006.



Il. 6. Fragment babilońskiej bramy Isztar w Muzeum Pergamońskim w Berlinie, zrekonstruowanej w latach 1929–1930 z udziałem *Richard Blumenfeld A.G.* Stan z 2013 r. (fot. P. Kirschke)

Fig. 6. Fragment of the Ishtar Gate in Babylon at the Pergamon Museum in Berlin reconstructed in 1929–1930 with the participation of *Richard Blumenfeld A.G.* As of 2013 (photo by P. Kirschke)

Niezwykle spektakularnym osiągnięciem *Richard Blumenfeld A.G.* była też wykonana w latach 1929–1930 rekonstrukcja bramy Isztar oraz drogi procesyjnej prowadzących do Babilonu. Fragmenty tych budowli, wzniesionych za panowania Nabuchodonozora II w VI w. p.n.e., niemieccy badacze odślaniali w latach 1899–1917. Sytuacja polityczna, zaistniała w wyniku I wojny światowej, sprawiła, że dopiero w 1927 r. udało się przewieźć do Berlina 530 skrzyń zawierających setki tysięcy babilońskich cegiełek, które posłużyły do rekonstrukcji i anastylozy budowli<sup>9</sup>. Wszystkich odwiedzających dziś wystawę w Muzeum Pergamońskim w Berlinie zachwyca paleta barw i głębia glazur ceramiki, która przetrwała 26 wieków, ale też i jakość tej stanowiącej znakomicie opracowane uzupełnienia (wykonane przez cegielnię Blumenfelda). Na wystawie w Velten zaprezentowano zdjęcia pokazujące efekty tych prac, jak też unikatowe próbki powstałe podczas procesu odtwarzania całego założenia (il. 6).

W tej samej gablocie muzealnej, tuż obok eksponatów dotyczących bramy Isztar, zademonstrowano fotografie i kształtki ceramiczne wyprodukowane w latach 1929–1930 dla domu towarowego *A. Wertheim* we Wrocławiu (il. 7). Ten obiekt o wyjątkowych elewacjach i wnętrzach utrzymanych w stylu art déco był jedną z ostatnich wielkich realizacji, w których cała fasada wykonana była z wielobarwnej, glazurowanej ceramiki. Zastosowano jasne kształtki okładzinowe wielkości cegły, które produkowane były maszynowo, oraz ciemne, znacznie większe elementy przestrzenne (takie jak profilowane płyty ścien-

<sup>9</sup> Przez dwa lata złożeniem tych elementów w całość zajmowali się, oprócz archeologów, specjaliści z zakładu kryminalistyki berlińskiej policji. Elementy historyczne były mocno zasolone i ich renowacja wymagała wielu zabiegów konserwatorskich. Na początku 1928 r. firmie Blumenfelda zlecono wykonanie kilkudziesięciu tysięcy kształtek, które miały uzupełnić brakujące elementy zrekonstruowanej bramy. Por. [5, s. 114–118].



Il. 7. Stempel *Richard Blumenfeld A.G.* odkryty na awersie klinkierowej kształtki zdjętej z fasady domu handlowego Renoma we Wrocławiu (dawny *Warenhaus Wertheim*) podczas rewaloryzacji przeprowadzonej w latach 2007–2009 r. (fot. K. Kirschke)

Fig. 7. Stamp of *Richard Blumenfeld A.G.* found on the face of a clinker tile disassembled from the facade of Renoma department store in Wrocław (former *Warenhaus Wertheim*) during the restoration conducted in 2007–2009 (photo by K. Kirschke)

railroad stations (*U-bahn*) with their walls and staircases covered with colorful Blumenfeld ceramic tiles were built in Berlin. Two of them were designed by the architects Alfred Grenander and Alfred Fehse: the one at Leinestraße (1927–1929) with light green tiles with elaborate texture and thick glaze and the one at Rosenthaler Platz (1927–1930) with orange and yellow tiles (Fig. 5). The station at *Moritzplatz* (1926–1928) had pearl-white ceramic tiles and glossy glaze applied by the architect Peter Behrens<sup>8</sup>.

The extraordinary achievements of *Richard Blumenfeld A.G.* included the spectacular reconstruction of the Ishtar Gate and Processional Way leading to Babylon conducted in 1929–1930. Some fragments of those structures erected during the reign of Nabuchadnezzar II in the 6<sup>th</sup> century B.C. were discovered by German researchers in 1899–1917. Because of the political situation after First World War it was possible only in 1927 to bring to Berlin 530 boxes with hundreds of thousands of Babylonian bricks which were used for the reconstruction and anastylosis of the structure<sup>9</sup>. All those who today visit the exhibition at the Pergamon Museum in Berlin can admire the myriad of colors and the depth of glazes of the ceramic ware which survived 26 centuries as well as the quality of those which perfectly complete the missing pieces (made by Blumenfeld's brickyards). The exhibition in Velten presents pictures showing the effects of those works as well as unique samples made during the process of reconstruction of the whole assignment (Fig. 6).

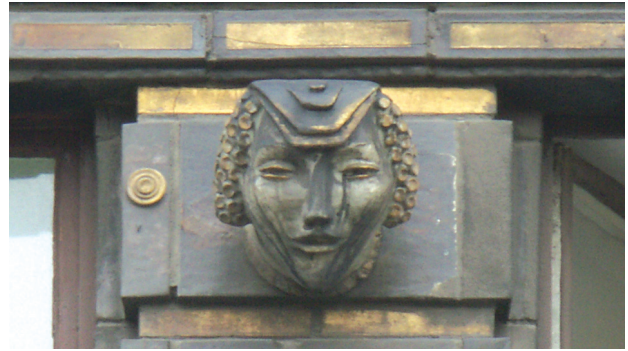
The same museum showcase, right next to the exhibits regarding the Ishtar Gate, displays the photographs and ceramic tiles produced in 1929–1930 for *A. Wertheim* department store in Wrocław (Fig. 7). That building with

<sup>8</sup> Line no. 8 of *U-bahn* in Berlin, connecting north with south, along which those stations are located, was built in 1927–1930. A dozen or so stations which were designed along that line by other renowned architects are also decorated with ceramic building materials. Compare [5, pp. 98–100], [12].

<sup>9</sup> Apart from archeologists, the criminology specialists from police in Berlin were putting those elements together for two years. The original elements were highly salinated and their renovation required a lot of restoration work. At the beginning of 1928, Blumenfeld's company was commissioned to manufacture several thousand tiles to be used as the missing pieces of the reconstructed gate. Compare [5, pp. 114–118].

ne, gzymsy, parapety i nakrywy), które produkowano ręcznie. Berliński projektant Hermann Dernburg, tworząc wystrój fasad, współpracował z dwoma rzeźbiarzami Ulrichem Nitschke i Hansem Klakowem, którzy wykonali 156 ceramicznych rzeźb nadnaturalnej wielkości głów ludzkich (il. 8) oraz kwiatonów zdobiących filary międzyokienne fasady<sup>10</sup>. Gmach zachował się do dziś i po przeprowadzonej w latach 2006–2009 przebudowie i rozbudowie wciąż funkcjonuje zgodnie z pierwotnym przeznaczeniem jako dom handlowy Renoma<sup>11</sup>. Konserwację ceramicznych fasad tego budynku, podobnie jak w przypadku bramy Ishtar, przeprowadzono „cegła po cegle”, dbając, by zachować i poddać pracom konserwatorskim wszystkie nadające się do tego elementy historyczne, które wraz z nowymi utworzyły jednolitą fakturę i kolorystycznie całość (il. 9, 10). Po wielomiesięcznych badaniach udało się w pełni odtworzyć oryginalną technologię. Formowany z klinkieru i wysuszony półprodukt wypalany był w temperaturze około 1200° C. Następnie był szkliwiony i ponownie wypalany. Szkliva nakładano ręcznie, uzyskując urozmaiconą fakturę i połysk, a dzięki subtelnemu regulowaniu temperatur w piecu ceramicznym powstawało zróżnicowanie odcieni. W kolejnym wypale elementy były złożone. Część złota w formie płatków nakładano „na zimno” na ukończone elewacje<sup>12</sup>.

Warto dodać, że we Wrocławiu zachował się jeszcze jeden gmach, w którym zastosowano oryginalną ceramikę budowlaną wykonaną przez Blumenfelda. Jest to wzmiankowany w katalogu do wystawy, wzniesiony w latach 1925–1927 kompleks *Landesfinanzamt*, dziś



Il. 8. Głowa kobieca wykonana przez Ulricha Nitschkego, jedna ze 156 rzeźb znajdujących się na fasadach domu handlowego Renoma we Wrocławiu. Stan z 2005 r., przed konserwacją (fot. P. Kirschke)

Fig. 8. A woman's head made by Ulrich Nitschke, one of 156 sculptures from the facades of Renoma department store in Wrocław. As of 2005, before restoration (photo by P. Kirschke)

unique facades and interiors in Art Déco style was one of the last huge designs in which the whole facade was made of colorful, glazed ceramic material, combining light brick-sized cladding tiles which were machine-produced and dark, much bigger spatial elements (such as special wall plates, cornices, window sills and covers) which were hand-made. When designing the decoration of the facades, the designer from Berlin, Hermann Dernburg cooperated with two sculptors – Ulrich Nitschke and Hans Klakow who made 156 ceramic sculptures of oversized human heads (Fig. 8) and fleurons decorating the pillars of the facade between windows<sup>10</sup>. After it was remodeled and extended in 2006–2009 the original building still serves its original purpose as a department store Renoma<sup>11</sup>. Just like in the case of the Ishtar Gate, the conservation of the

<sup>10</sup> Według informacji przekazanych w 2007 r. przez panią Yvonne Bannek, wnuczkę Ulricha Nitschkego, uzyskał on w 1929 r. od architekta Hermanna Dernburga zlecenie na wykonanie 25 głów *Ludzi ze wszystkich stron świata* (*Type aus aller Herren Länder*). Każdą z nich miał powielić w czterech egzemplarzach. Tworząc te rzeźby, wzorował się na fotografiach zamieszczanych w miesięczniku „Atlantis: Länder, Völker, Reisen”. Dzięki informacjom przekazanim przez rzeźbiarza Dietricha Klakowa, syna Hermanna, udało się natomiast ustalić, że zarówno ceramika elewacyjna, jak i rzeźby na fasadach domu towarowego zostały wykonane w Bolesławcu, we współpracy z Johnem Martensem. Por. [13] i [14].

<sup>11</sup> Przebudowa ta przeprowadzona była na podstawie projektu budowlanego: *Projekt remontu, przebudowy i rozbudowy budynku DTC „Renoma” ul. Świdnicka 40 we Wrocławiu*, Wrocław 2006. Główny projektant Zbigniew Maćków, projektanci: Paweł Kirschke, Marek Kotowski, Piotr Krynicki, Piotr Wilk oraz Piotr Zybura, konserwacja fasad i konserwatorski nadzór inwestorski Krystyna Kirschke. Uszczegółowienie tego projektu odnośnie do konserwacji fasad stanowił *Projekt renowacji elewacji oraz specyfikacja techniczno-technologiczna renowacji elewacji*, opracowany w 2006 r. przez zespół: Zbigniew Maćków, Krystyna Kirschke, Paweł Kirschke, Piotr Wilk i Przemysław Skwarek, oraz *Program prac konserwatorskich przy ceramicznych elementach wystroju elewacji DTC Renoma we Wrocławiu*, opracowany w 2007 r. przez Katarzynę Polak (Przedsiębiorstwo Robót Elewacyjnych i Budowlanych Krzysztof Zawadzki), która przeprowadziła też konserwację uszkodzonych rzeźb.

<sup>12</sup> Wszystkie nowe kształtki wykonała Ceramika Przyborski sp. z o.o., która znalazła odpowiednie złożę gliny i była w stanie odtworzyć pierwotną technologię wytwarzania szkliv z użyciem ołowiu, co obecnie zostało już zarzucone. Pracami nad wykonaniem replik klinkierowych kształtek elewacyjnych oraz wszystkich artystycznych elementów wielkogabarytowych kierowali technolodzy cegielni: Zenon Siwiec i Krzysztof Lemoch. Por. [14].

<sup>10</sup> According to the information provided in 2007 by Ms. Yvonne Bannek, Ulrich Nitschke's granddaughter, he was commissioned in 1929 by the architect Hermann Dernburg to make 25 heads of *People from all over the world* (*Type aus aller Herren Länder*). He was supposed to make four copies of each of them. When creating those sculptures, he used as models the photographs published in the monthly magazine “Atlantis: Länder, Völker, Reisen”. With the information provided by the sculptor Dietrich Klakow, son of Hermann, it was possible to establish that both the ceramic facade tiles and the sculptures on the facades of the department store were made in Bunzlau (Bolesławiec) in cooperation with John Martens. Compare [13] and [14].

<sup>11</sup> That remodeling was conducted on the basis of building permit design: *Projekt remontu, przebudowy i rozbudowy budynku DTC „Renoma” ul. Świdnicka 40 in Wrocław*, Wrocław 2006. Main designer Zbigniew Maćków, designers: Paweł Kirschke, Marek Kotowski, Piotr Krynicki, Piotr Wilk and Piotr Zybura, restoration of facades as well as conservation and owner representation supervision Krystyna Kirschke. Details regarding this project and the restoration of facades were provided in the *Project of the Renovation of the Facades as well as the Technical and Technological Specification of the Renovation of Facades* developed in 2006 by the team: Zbigniew Maćków, Krystyna Kirschke, Paweł Kirschke, Piotr Wilk and Przemysław Skwarek, as well as the *Program of Restoration Works with the Ceramic Elements of the Decoration of the Facades of DTC Renoma in Wrocław* developed in 2007 by Katarzyna Polak from Facade Works and Building Company (*Przedsiębiorstwo Robót Elewacyjnych i Budowlanych Krzysztof Zawadzki*) that also restored the damaged sculptures.



Il. 9. Fragment zachodniej fasady Renomy. Stan w 2010 r., po pracach konserwatorskich (fot. P. Kirschke)

Fig. 9. Fragment of west facade of Renoma. As of 2010, after restoration works (photo by P. Kirschke)

Państwowy Zakład Ubezpieczeń przy ul. Pretficza 9–11. Projektantem był monachijski architekt Joseph Allescher, współpracujący z rzeźbiarzem-ceramikiem Paulem Hermannem oraz Robertem Bednorzem, autorem alegorycznych figur. Sposób kształtowania fasad, ceramiczne detale okien i boniowanie nawiązywały do stylistyki barokowej, okazałe portale zaś i wykusz wykonano w duchu art déco [15, s. 632].

Wiele obiektów, w których zastosowano ceramikę produkowaną przez *Richard Blumenfeld A.G.*, nie zostało dotąd rozpoznanych. Można przypuszczać, że prowadzone w przyszłości badania i prace konserwatorsko-renowacyjne pozwolą na odkrycie autorów ceramicznego wystroju. Dane takie mogą znajdować się w archiwalnej dokumentacji budowlanej, a w przypadku mniejszych realizacji, gdzie nie odnotowywano producenta, odpowiedź taką mogą dać tylko stemple zakładu umieszczone na awersach kształtek<sup>13</sup>. Być może na tego typu odkrycie czeka np. dawne Prezydium Policji (*Polizeipräsidium*) zaprojektowane w latach 1926–1928 przy wrocławskim Podwalu przez działającego także w Berlinie architekta

<sup>13</sup> Takie cechy odkryto w trakcie prac prowadzonych w latach 2006–2009 w dawnym *Wertheimie* we Wrocławiu. W trakcie renowacji fasad, po rozebraniu odspojonych fragmentów lica na spodzie kilku płytek elewacyjnych odnaleziono stemple firmy Richarda Blumenfelda (il. 7). Por. [14].

ceramic facades of that building was conducted “brick by brick”, taking care to preserve and restore all original elements, which could be restored, which, when combined with new ones, provided a facade with a uniform texture and color (Fig. 9, 10). After a few months of research the original technology was fully restored. After being dried, the half-finished product made of clinker was fired at the temperature of circa 1200°C. Next it was glazed and fired again. The glazes were applied manually to achieve a varied texture and gloss whereas various colors were achieved by subtle control of the temperatures in the furnace. During the next firing the elements were gold-plated. Some gold was applied “cold” in the form of gold leaves on finished facades<sup>12</sup>.

It should be added that there is one more building in Wrocław with original ceramic building materials made by *Blumenfeld*. It is *Landesfinanzamt* mentioned in the exhibition catalog, erected in 1925–1927, today the building at Pretficza Street 9–11 houses the Social Insurance Institution. It was designed by the architect Joseph Allescher from Munich, cooperating with Paul Hermann – the sculptor-ceramicist and Robert Bednorz – the author of allegorical figures. The design of its facades, ceramic details of the windows, and rustication alluded to the Baroque style, whereas portals and the oriel was made in the spirit of Art Déco [15, p. 632].

Many buildings where the ceramic building materials produced by *Richard Blumenfeld A.G.* were applied have not been identified yet. It can be assumed that future research as well as restoration and renovation works shall help to identify the authors of ceramic decorations. Such details probably can be found in the archives with construction documentation and in the case of smaller designs, where no producer was recorded, such information could be provided only by the manufacturer’s plant stamps on the tile faces<sup>13</sup>. Perhaps this kind of discovery will take place, e.g. in the building of the former Police Headquarters (*Polizeipräsidium*) designed in 1926–1928 at Podwale in Wrocław by Rudolf Fernholz – the architect who was also active in Berlin. The monumental, expressive architecture of that building with clinker facades decorated with the figures of the sculptor Felix Kupsch, also features interiors richly decorated with glazed ceramics made by an unknown author<sup>14</sup>.

The exhibition dedicated to *Richard Blumenfeld*, which is limited to the period of modernism, only partly documents the impressive legacy of his company. However, it perfectly presents all qualities and possibilities of

<sup>12</sup> All new tiles were made by *Ceramika Przyborska sp. z o.o.* which found adequate deposit of clay and managed to restore the original technology of production of glazes (with the use of lead) which at present is no longer used. The works on copies of clinker facade tiles and all artistic large-sized elements were managed by the brickyard engineers: Zenon Siwiec and Krzysztof Lemoch. Compare [14].

<sup>13</sup> Such features were discovered during the works conducted in 2006–2009 in former *Wertheim* in Wrocław. During the renovation of facades, after some fragments of the facade which were already coming off were disassembled and the stamps of *Richard Blumenfeld*’s company were discovered on the back of several facade tiles (Fig. 7). Compare [14].

<sup>14</sup> The building was described in: [15, p. 605], [16, pp. 411–434].

Il. 10. Dom handlowy Renoma we Wrocławiu. Widok od strony południowej. Stan po rewaloryzacji i rozbudowie przeprowadzonej w latach 2006–2009 (fot. J. Sokołowski)

Fig. 10. Renoma department store in Wrocław. View from the south. After restoration and extension conducted in 2006–2009 (photo by J. Sokołowski)



Rudolfa Fernholza. Monumentalnej, ekspresyjnej architekturze tego gmachu, o klinkierowych elewacjach ozdobionych posągami rzeźbiarza Felixa Kupscha, towarzyszą bogato dekorowane szkliwioną ceramiką wnętrza, których autorstwo jest nieznan<sup>14</sup>.

Wystawa poświęcona Richardowi Blumenfeldowi, ograniczając się do okresu modernizmu, tylko w części dokumentuje imponujący dorobek jego firmy. Pokazuje jednak doskonale wszystkie walory i możliwości kształtowania ceramiki budowlanej oraz jej wykorzystania. Budzi uznanie to, że ekspozycjom własnym zgromadzonym przez muzeum w Velten towarzyszą te wypożyczone z innych zbiorów, instytucji oraz od osób prywatnych. Trochę szkoda, że prezentowane zdjęcia architektury, zwłaszcza w pokazach multimedialnych, są tak niewielkie. Na wystawie i w towarzyszącym jej katalogu przydałaby się też mapka pokazująca lokalizacje wszystkich cegielni i warsztatów firmy, co pozwoliłoby uzyskać zupełnie nowe informacje na temat wielu wznoszonych z tych materiałów budowli.

W sumie jednak dobór i forma prezentacji wystawionych przedmiotów są znakomite, co sprawia, że na długo pozostają one w pamięci. Nie bez znaczenia jest to, że w muzeum tuż obok pokazane są różnorodne starsze wyroby z wypalanej gliny, a wokół wyczuwa się wszystkimi zmysłami *genius loci* i atmosferę produkcji ceramiki. Pył gliny widoczny jest na posadzkach i belkach poddasza, a w powietrzu wciąż unosi się specyficzny zapach. Po wyjściu z budynku wydaje się oczywiste, że ten niemal wieczny materiał, który powstaje w wyniku zespolenia wszystkich żywiołów, zawsze będzie miał swoje miejsce w architekturze.

developing ceramic building materials and their use. It is admirable that the museum's own exhibits collected in Velten are displayed together with those loaned from other collections, institutions, and private persons. It is a shame, however, that the presented pictures of architecture, especially those in the multimedia shows, are so small. Furthermore, it would be useful to provide a map at the exhibition and in it a catalog with the locations of all brickyards and workshops of the company, which would provide completely new information about many structures built with the use of these materials.

Summing up, the choice and form of the presentation of the exhibits are great, and they are remembered by the visitors for a long time. It is also worth noting that the museum also presents various older products made of fired clay and the *genius loci* as well as the atmosphere of production of ceramic products is palpable with all the senses. The clay dust is visible on the floor and the beams in the attic, and there is still a specific smell in the air. After leaving the building it seems obvious that this virtually eternal material which is the product of a fusion of all the elements will always be used in architecture.

Translated by  
Tadeusz Szalamacha

<sup>14</sup> Obiekt ten został opisany w: [15, s. 605], [16, s. 411–434].

### Bibliografia/References

- [1] Dahms P., Dittmar M., *Velten – Ein Streifzug durch die Geschichte der Ofenstadt, Von den Anfängen der Besiedlung bis zum 21. Jahrhundert*, Veltener Verlagsgesellschaft, Velten 2009.
- [2] Richard Blumenfeld, *Veltener Ofenfabrik-Aktiengesellschaft, Kunstkeramische Werkstätten Blumenfeld, Velten-Charlottenburg*, 1910, wydawnictwo reklamowe.
- [3] Saydewitz N., *Das Ofen- und Keramikmuseum Velten – Tönerne Kostbarkeiten und kunstvolle Wärmespeicher*, „Restaurator im Handwerk” 2009, No. 1, 30–31.
- [4] <http://www.ofenmuseum-velten.de> [accessed: 30.10.2012].
- [5] *KunstKeramik der Moderne. Zum 150. Geburtstag des Veltner Ofen- und Keramikunternehmers Richard Blumenfeld*, N. Seydewitz (ed.), Veltener Verlagsgesellschaft, Velten 2013.
- [6] Dupuis R., *John Martens (1875–1936). Architekt, Bildhauer und Baukeramiker*, [w:] *Ein Schwede in Berlin. Der Architekt und Designer Alfred Grenander und die Berliner Architektur (1890–1914)*, Dydimos, Kolb 2010, 471–480.
- [7] Richard Blumenfeld, *Veltener Ofenfabrik-Aktiengesellschaft Velten und Charlottenburg: weisse und farbige Schmelzöfen, alte deutsche Chamotteöfen, Wandplatten, Baukeramik*, 1915, wydawnictwo reklamowe.
- [8] *Blumenfeld: altdeutsche Chamotteöfen kunstkeramische Werkstätten, weisse und farbige Schmelzöfen, Wandplatten, Baukeramik. Rundöfen*, Bd. 1, 1928, wydawnictwo reklamowe.
- [9] Erich Mendelsohn, *Bauten und skizzen*, „Wasmuths Monatshefte für Baukunst” 1924, No. 8, 33–43.
- [10] Fischer M.F., *Das Chilehaus in Hamburg*, Gebr. Mann, Berlin 1999.
- [11] Rehm R., *Max Taut, Das Verbandshaus der Deutschen Buchdrucker*, Gebr. Mann, Berlin 2002.
- [12] Brachmann Ch., Hörsch M., Krausch A., *U-Bahnhöfe der Klassischen Moderne. Führer durch die Architektur der U-Bahnlinie 8. zur Ausstellung in der „Kleinen Humboldt-Galerie”*, Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6, 3.09–29.10.1993, <http://www.berliner-untergrundbahn.de/u8.htm> [accessed: 30.11.2013].
- [13] Dernburg H., *Das Warenhaus Wertheim in Breslau*, „Deutsche Bauzeitung” 1930, No. 53–54, 409–415.
- [14] Kirschke K., Kirschke P., *Restoration strategies for a commercial facility: facade of Centrum-Renoma department store in Wrocław*, „Architecture Civil Engineering Environment” 2008, No. 3, 11–20.
- [15] *Leksykon architektury Wrocławia*, R. Eysymont, J. Wilkosz, A. Tomaszewicz, J. Urbanik (red.), Via Nova, Wrocław 2011.
- [16] Markowska A., Tomaszewicz A., *Budynek Prezydium Policji we Wrocławiu*, [w:] J. Rozpędowski (red.), *Architektura Wrocławia*, t. 4: *Gmach*, Oficyna Wydawnicza PWr, Wrocław 1998, 411–434.

### Streszczenie

W Velten pod Berlinem od 1905 r. działa muzeum pieców kaflowych oraz ceramiki *Ofen- und Keramikmuseum Velten*, które oprócz stałych wystaw organizuje wystawy specjalne, powiązane tematycznie z produkcją różnego rodzaju ceramiki. Od 19 maja do 30 listopada 2013 r. trwała tam wystawa *KunstKeramik der Moderne. Zum 150. Geburtstag des Veltner Ofen- und Keramikunternehmers Richard Blumenfeld*.

Wyjątkowość i olbrzymi asortyment wytwarzanej w warsztatach Blumenfelda ceramiki sprawiły, że z jej zastosowaniem zbudowano setki modernistycznych obiektów. Klientami firmy byli najznamienitsi ówczesni architekci niemieccy: Bruno Möhring, Peter Behrens, Hans Poelzig, Bruno Taut, Otto Rudolf Salvisberg, Walter Gropius, Willy Hoffmann, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Fritz Höger czy Hermann Dernburg, współpracujący z równie wybitnymi rzeźbiarzami, jak: Paul Rudolf Henning, Hans Schmidt, Ernst Freese, Felix Kupsch, Karl Lehn, Richard Kuöhl, Ulrich Nitschke, Hans Klakow czy Paul Hermann.

Prezentowana wystawa jest szczególnie interesująca, gdyż składają się na nią nie tylko opisy czy stare i współczesne fotografie ilustrujące działalność firmy w okresie modernizmu, ale również autentyczne fragmenty ceramiki budowlanej z tych obiektów. Ten sposób prezentacji pozwala kojarzyć artefakty z kompozycją całych budowli, stanowiąc dokumentalny zapis zamysłu projektantów i bliskiej współpracy architekta z artystą rzeźbiarzem. Wśród wielu wspaniałych realizacji przedsiębiorstwa Blumenfelda w Niemczech, a także za granicą, pokazano rekonstrukcję babilońskiej bramy Ishtar oraz kształtki ceramiczne wyprodukowane w latach 1929–1930 dla domu towarowego *A. Wertheim* we Wrocławiu. Dobór i forma prezentacji przedmiotów są znakomite, co sprawia, że na długo pozostają one w pamięci, a po wyjściu z wystawy wydaje się oczywiste, że ten niemal wieczny materiał, który powstaje w wyniku zespolenia wszystkich żywiołów, zawsze będzie miał swoje miejsce w architekturze.

**Słowa kluczowe:** Richard Blumenfeld, Ofen- und Keramikmuseum Velten, modernizm, art déco, ceramika budowlana

### Abstract

The museum of tiled stoves and ceramics *Ofen- und Keramikmuseum Velten*, which was established in Velten near Berlin in 1905, apart from permanent exhibitions organizes special temporary exhibitions thematically connected with the production of various kinds of ceramic ware. Since May 19 until November 30, 2013 the museum holds an exhibition titled *KunstKeramik der Moderne. Zum 150. Geburtstag des Veltner Ofen- und Keramikunternehmers Richard Blumenfeld*.

Due to the uniqueness and the large range of ceramic products manufactured in Blumenfeld's workshops they have been used in constructing hundreds of modernist buildings. The customers of the company included the most distinguished German architects of those times, such as Bruno Möhring, Peter Behrens, Hans Poelzig, Bruno Taut, Otto Rudolf Salvisberg, Walter Gropius, Willy Hoffmann, Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Fritz Höger or Hermann Dernburg cooperating with equally renowned sculptors such as Paul Rudolf Henning, Hans Schmidt, Ernst Freese, Felix Kupsch, Karl Lehn, Richard Kuöhl, Ulrich Nitschke, Hans Klakow and Paul Hermann.

The exhibition in Velten is especially interesting as it presents not only the descriptions or both old and contemporary photographs showing the company's operations during Modernism but also the original fragments of the ceramic materials from those buildings. This way of displaying the exhibits enables the visitors to associate the artifacts with the composition of whole buildings, providing a documentary account of the designers' ideas and testifying to the close cooperation of the architect with the artist-sculptor. Among a lot of great designs by Blumenfeld's company both in Germany and abroad presented at the exhibition there is a reconstruction of the Ishtar Gate in Babylon and the ceramic tiles produced in 1929–1930 for *A. Wertheim* department store in Wrocław. The choice and form of the presentation of the exhibits are so impressive that they are remembered by the visitors for a long time, and after leaving the museum it seems obvious that this virtually eternal material which is the product of a fusion of all the elements will always be used in architecture.

**Key words:** Richard Blumenfeld, Ofen- und Keramikmuseum Velten, Modernism, Art Déco, ceramic building materials

# WSKAZÓWKI DLA AUTORÓW

Redakcja pisma Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej „Architectus”, chcąc usprawnić prace redakcyjne i edytorskie, prosi wszystkich Autorów o przestrzeganie zaproponowanych zasad w przygotowywaniu tekstów i materiałów ilustracyjnych. Zasady te należą do powszechnie obowiązujących.

## Informacje ogólne

Redakcja przyjmuje niepublikowane wcześniej prace dotyczące teorii architektury, urbanistyki, kształtowania zieleni, estetyki itp. z następujących dziedzin:

- a) Dziedzictwo i współczesność
- b) Prezentacje
- c) Nasi mistrzowie
- d) Sprawozdania.

Czasopismo ukazuje się w dwóch wersjach językowych, dlatego Redakcja przyjmuje prace w języku polskim, angielskim lub innym języku kongresowym. Artykuł powinien liczyć od 0,5 do 1 arkusza wydawniczego w języku polskim.

Po akceptacji artykułu do druku Wydawca nabywa ogół praw do druku i rozpowszechniania na wszystkich polach eksploatacji. Publikacje mają wszelkie prawa zastrzeżone. Żadna część publikacji nie może być reprodukowana żadnymi dostępnymi środkami, publikowana ani udostępniana bez zgody Wydawcy i właścicieli praw autorskich.

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja on-line.

## Recenzje

Autorzy, przysyłając pracę, wyrażają zgodę na proces recenzji. Procedury recenzowania są zgodne z wytycznymi MNiSW zamieszczonymi na jego stronie ([www.nauka.gov.pl](http://www.nauka.gov.pl)). Wszystkie nadesłane prace są poddawane ocenie w pierwszej kolejności przez Redakcję, a następnie przez Recenzenta. Obowiązuje zasada dwustronnej anonimowości (double-blind). Autor jest informowany o wyniku recenzji. Ostateczną decyzję w sprawie przyjęcia do druku podejmuje Redaktor Naczelny.

## Zapobieganie nierzetelności naukowej

Redakcja nie przyjmuje artykułów, w których występują zjawiska „ghostwriting” i „guest authorship”, a wszelkie wykryte nieprawidłowości będą ujawniane przez Redakcję.

## Odpowiedzialność cywilna

Redakcja stara się dbać o merytoryczną zawartość pisma, jednak za treść artykułu odpowiada Autor. Redakcja i Wydawca nie ponoszą odpowiedzialności za ewentualne nierzetelności wynikające z naruszenia przez Autora praw autorskich.

Autorzy otrzymują 1 egzemplarz pisma, w którym zamieszczono artykuł.

## Artykuł

Do Redakcji należy dostarczyć jeden wydruk całego artykułu (wydruk komputerowy na stronie A4, z zachowaniem podwójnej interlinii i marginesem równym 3 cm

przynajmniej z jednej strony). Koniecznie trzeba do niego dołączyć osobny wydruk wszystkich rycin i tabel.

### 1. Na pierwszej stronie należy podać:

- tytuł pracy w języku polskim i angielskim
- tytuł skrócony, który będzie umieszczony w żywej paginie (w obu wersjach językowych)
- pełne imię i nazwisko Autora/Autorów pracy \*

\* w przypisie dolnym: pełną nazwę ośrodka/ośrodków, z którego pochodzą Autorzy (w oficjalnym brzmieniu).

**2. Streszczenie** – do artykułu należy dołączyć streszczenie w dwóch wersjach językowych (polskiej i angielskiej). Streszczenie nie może liczyć więcej niż 300 słów.

**3. Słowa kluczowe** w języku polskim i angielskim (3–5 słów).

**4. Przypisy** – zaleca się stosowanie przypisów rzeczowych (komentujących i uzupełniających fragmenty tekstu), a nie będących li tylko powołaniami na bibliografię.

**5. Skróty, symbole, terminy obcojęzyczne** – należy używać tylko standardowych skrótów czy symboli, przy czym należy pamiętać o podaniu pełnej nazwy przy pierwszym pojawieniu się terminu w tekście.

### 6. Bibliografia

Bibliografia powinna być uporządkowana według kolejności cytowań. Nie może zawierać więcej niż 30 pozycji. Do każdej z tych pozycji powinien znaleźć się stosowny odnośnik w tekście (numer pozycji w nawiasie kwadratowym). Bibliografię należy umieścić na końcu tekstu. Obowiązuje następujący zapis adresów bibliograficznych:

#### • książki:

nazwisko i inicjał imienia autora, tytuł pracy, tom, nazwę wydawcy, miejsce i rok wydania, np.:

[1] Huntington S.P., *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, MUZA, Warszawa 2008.

#### • artykuły z czasopisma:

nazwisko i inicjał imienia autora, tytuł pracy, nazwę czasopisma w cudzysłowie, rok, tom, strony, np.:

[1] Norberg-Schulz Ch., *Heideggera myśli o architekturze*, „Architektura” 1985, Nr 1(243), 18–21.

#### • prace zbiorowe:

nazwisko i inicjał imienia autora, tytuł pracy, [w:] inicjał imienia i nazwisko redaktora, tytuł pracy, tom, nazwę wydawcy, miejsce i rok wydania, strony np.:

[1] Butters Ch., *Housing and timber construction in Norway: status, trends and perspectives for sustainability*, [w:] K. Kuismanen (red.), *Eco-House North*, Pohjois-Pohjanmaan Litto/Econo projekti, Oulu 2007, 138–147.

### 7. Ilustracje i tabele

W pracy można zamieścić do 10 ilustracji (w zależności od objętości pracy). Wszystkie ilustracje i tabele muszą być ponumerowane (zgodnie z kolejnością ich omawiania/pojawiania się w tekście) i opatrzone podpisami (w dwóch wersjach językowych – polskiej i angielskiej). W tekście należy umieścić powołania na wszystkie ilustracje i tabele (w odpowiedniej kolejności, w nawiasach okrągłych).

### 8. Załączniki:

- adres Autora odpowiedzialnego za korespondencję, zawierający tytuł naukowy, imię i nazwisko, adres

ośrodka, numer telefonu, adres e-mail (do wiadomości Redakcji)

- podpisane odręcznie oświadczenie, że praca powstała zgodnie z zasadami etyki obowiązującymi w nauce (wzór dostępny na stronie www czasopisma)
- pisemną akceptację artykułu przez promotora (doktoranci).

### **9. Wersja elektroniczna**

Wraz z wydrukiem należy dostarczyć wersję elektroniczną pracy na nośnikach CD, DVD lub mailowo. Tekst w wersji ostatecznej (dokładnie tej samej co na wydruku) powinien być wpisany z rozszerzeniem rtf lub doc (docx). Ilustracje mogą być zapisane w powszechnie stosowa-

nych formatach graficznych TIFF, PCX, BMP, JPG (niekompresowany). Rozdzielczość takich plików musi wynosić 300 dpi.

Prace przygotowane niezgodnie z przedstawionymi zaleceniami będą odsyłane Autorom w celu uzupełnienia.

### **Korekta autorska**

Po opracowaniu redakcyjnym artykułu i akceptacji tekstów przeznaczonych do druku Autorzy nie dokonują zmian w tekście, można jedynie poprawić błędy, które wynikają z formatowania i nanoszenia koniecznych poprawek redakcyjnych w tekście.

Autorzy są zobowiązani do wykonania korekty autorskiej w ciągu 3 dni od jej otrzymania.