

PIEŠIMAS ARCHITEKTŪROJE – NUO VAIZDAVIMO IKI KŪRYBOS

Edita Riaubienė

Architektūros pagrindų ir teorijos katedra, Vilniaus Gedimino technikos universitetas,

Pylimo g. 26/Trakų g. 1, 01332 Vilnius, Lietuva

El. paštas edita.riaubiene@vgtu.lt

Įteikta 2010 11 08

Santrauka. Studiją inspiravo skirtingų laikotarpių mąstytojų (E. L. Boullée, Cl. N. Ledoux, J. Ruskin) išsakoma mintis, kad nebūdamas tapytoju ar skulptoriumi, negali būti architektas. Siekiant rasti paaiškinimą, kas lemia tokią vaizduojamųjų menų ir architektūros priklausomybę, žiūrima į meno suvokimo istorinę raidą, kur išryškėja vaizduojamųjų menų ir architektūros santykio esminiai aspektai. Tyrime aptartos Renesanso, Apšvietos ir šių laikų teoretikų įžvalgos bei nuomonės išryškino piešimą kaip šių menų jungiančią grandį ar net pagrindą. Alberti nurodo, kad iš tapytojo architektas turi perimti gebėjimą suvokti ir vaizduoti realybę – „suvokimo linijas“, kurios architektūroje tampa naujos realybės kūrimu – „kūrimo linijomis“. Nuo XVII a. išsiplečia piešimo reikšmė, kai jis tampa minčių atskleidimo, vaizdo perteikimo priemone. Piešimą apibrėžus kaip mąstymo formą, pirmine jo savybe galima įvardinti galimybę numatyti būsimą architektūrinio objekto rezultatą, bet ne mažiau svarbus piešimas kaip įkvepianti jėga ar formos radimosi eigos fiksavimas, aprėpiantis visas, net ir prieštaringas kūrybinio proceso apraiškas. Tyrėjai nurodo piešimą kaip discipliną, esančią tarp vaizdavimo ir kūrybos, ir tai suponuoja mintį, kad piešimas yra viena tinkamiausių priemonių architektūrai modeliuoti. Piešimą suvokus kaip veikimą ir darymą, randasi prielaidų naujoms patirtims ir naujoms mintims, kurios dar labiau akcentuoja piešimo svarbą architektūrai.

Reikšminiai žodžiai: architektūra, vaizduojamieji menai, tapyba, meno sąvoka, *disegno*, vaizdavimas, piešimas – mąstymo būdas.

Įvadas

Paskata aiškinantis architektūros ir vaizduojamųjų menų sąsajas buvo John Ruskin tezė, kad „nebūdamas puikiu skulptoriumi ar tapytoju, negali būti architektas. Jei tu nei skulptorius, nei tapytojas, tai tegali būti tik statytoju“¹. Šią mintį palaikė ir Etienne-Louis Boullée (1728–1799) ir Claude Nicolas Ledoux (1736–1806), teigęs, kad „jei nori būti architektas, pradėk kaip tapytojas“ (Kruft 1994). Taigi kyla klausimas, kur slypi tokių teiginių priežastys, kas lemia vaizduojamųjų menų pirmumą ir būtinybę architektūros atžvilgiu. Pirmiausia pateikiama meno reiškinių suvokimo rai-

dos panorama, kurioje išryškėja architektūros ir vaizduojamųjų menų sąvokos kaita ir jų santykio esminiai aspektai. Toliau analizuojami Renesanso, Apšvietos ir šių laikų teoretikų darbai ir įžvalgos, kurios nedviprasmiškai atskleidžia piešimą kaip tiriamųjų menų sąsajų esmę. Piešimo kaip vaizdavimo medijos ir minčių generavimo architektūros kūrybiniame procese esmė išryškinama remiantis išsamiais W. Tatarkievicz tyrimais (2007), L. B. Alberti traktatais apie tapybą ir architektūrą (1970, 1988) ir jų sugretinimu, atliktu tyrėjo W. Arbizu (2007); taip pat tyrėjų R. Evans (1997), S. Milani (2007) ir Segui De La Riva (Grau 2006) atliktais ir paskelbtais darbais.

¹ John Ruskin: „<...> a great architect must be a great sculptor or painter. No person, who is not a great sculptor or painter can be an Architect. If he is not a sculptor or painter, he can only be a builder“. Pagal Ruskin (2009).

Architektūros ir vaizduojamųjų menų suvokimo raida

Menas Senovės Graikijoje (*techne*), Romoje, viduramžiais (*ars*) ir dar naujųjų amžių pradžioje, t. y. Renesanso epochoje reiškė gebėjimą, mokėjimą kurti daiktus pagal taisykles, dėsnius. Darymas ne pagal dėsnius, o įkvėpimą, fantaziją reiškė priešybę menui (Tatarkievicz 2007). Menas antikoje ir viduramžiais apėmė amatus ir mokslus (mokėjimą gaminti, taisyklių žinojimą, profesines žinias), ir jie buvo skiriami pagal fizinio bei protinio darbo reikalavimus į mechaniškuosius (*vulgares*) ir laisvuosius (*liberales*). Nors architektūra ir kiti vaizduojamieji menai patenka į mechaniškųjų menų grupę, bet Platonas, klasifikuodamas menus, atskiria kuriančius tikrovę (architektūra) ir pamėgdžijančius ją (tapyba)².

Viduramžiais ars suprstas kaip tobulesnis menas, todėl skiriami 7 laisvieji menai: gramatika, retorika, logika, aritmetika, geometrija, astronomija, muzika (muzikologija), kurie iš tiesų yra mokslai šiandienine samprata. Mechaniškuosius menus bandyta simetriškai sugretinti su laisvaisiais ir todėl taip pat skiriami 7, bet jų iš tiesų yra žymiai daugiau, todėl į šį riboto skaičiaus sąrašą įtraukti tik patys svarbiausieji³. Mechaniškųjų menų sąrašė iš mūsų šiandien suvokiamų menų tėra tik architektūra. O kur gi tapyba ir skulptūra? Šie menai nebuvo paminėti nei vienoje iš menų grupių, bet, matyt, vis tiek buvo suprantami kaip menas, t. y. mokėjimas gaminti laikantis tam tikrų taisyklių. Vaizduojamieji menai į mechaniškųjų grupės septynetą nepateko, nes neatlaikė to meto menams ypač svarbaus naudos kriterijaus. Taigi galima teigti, kad viduramžių mene vaizdavimo aspektas menkai vertintas.

Renesanso epochoje akcentuotas grožis ir jo kūrėjas, tai lėmė tam tikrus meno sąvokos struktūrinius pokyčius. Plastiniai menai (dailieji) palaipsniui atsiskyrė nuo amatų (mechaniškųjų menų) ir tapo laisvaisiais menais (mokslais). Tai logiška, nes Renesanso menininkų idealu tapo su jų darbu susijusių dėsnių tobulinimas, matematiškai tikslų kūrinių formavimas. Vienijančia plastinių menų – skulptūros, tapybos ir architektūros – idėja tapo piešimas, kuris ir nulėmė „piešimo menų“ (*arti del disegno*) pavadinimą ir sąvoką.

² Platonas dar patikslino šio atskyrimo argumentus ir teigė esant menus, kuriančius realius daiktus ir kuriančius daiktų vaizdus.

³ Viduramžiais skirti 7 mechaniškieji menai: 1) žmonėms duodantys maistą, 2) skirti jiems rengti, 3) suteikiantys jiems būstą, 4) aprūpinantys transporto priemonėmis, 5) gydantys ligas, 6) mokėjimas mainikauti ir 7) mokėjimas gintis nuo priešo.

Šiuo menų sąvokos performavimo laikotarpiu iškilo keletas skirtingų požiūrių⁴. Vaizduojamieji menai (tapyba, skulptūra) ir architektūra patenka į laisvųjų menų grupę, bet jos viduje neretai atskiriami dėl realybę kuriančio ar ją mėgdžijančio prado; dėl naudingumo ar malonumo suteikimo⁵, t. y. dėl skirtingų priemonių ir tikslo.

XVII a. menų ir amatų atskyrimą argumentavo menams priskiriamas poetiškumas, t. y. perkeltinė prasmė, metafora. F. Blondel anksčiau vadintus tauriaisiais, intelektualiaisiais, o vėliau tapusius dailiaisiais menus⁶ vertino dėl jų harmoningumo, kuris teikia mums malonumą. Charles Batteux (1747)⁷ suformulavo ir įtvirtino dailiųjų menų terminą; suminėjo penkis dailiuosius menus: tapyba, skulptūrą, muziką, poeziją, šokį ir du jiems artimus – tai architektūrą ir iškalbą. Taigi menai vėl įgavo magiško septyneto išraišką ($5+2=7$), kur pagrindinėje grupėje buvo tapyba ir skulptūra, o jai artimoje – architektūra. Vaizduojamieji menai priklausė grupei, kurios tikslas buvo mėgdžioti gamtą, patikti, teikti malonumą, o architektūra atsidūrė tarpiniame pogrupyje, kurio tikslas buvo dvejopas – teikti naudą ir malonumą. Dailiųjų menų teorijos pagrindą sudarė teiginys, kad jų bendras bruožas yra pamėgdžiojimas. Čia galima pastebėti tam tikrą analogiją su antikoje buvusiu dalinimu į kuriančiuosius ir pamėgdžijančiuosius menus⁸. C. Batteux pamėgdžiojimo savybę priskyrė visiems dailiesiems menams, nors tai visai netiko muzikai ir architektūrai. Šiuo momentu ypač akcentuojama architektūros kuriančioji

⁴ Laisvųjų menų: gramatikos, retorikos, poezijos, tapybos, architektūros, muzikos jungtis buvo įžvelgta muzikoje, nes ši įkvepia visus kitus kūrėjus: poetus, skulptorius, architektus, todėl šių menų vienijančiais bruožais laikytas melodingumas, ritmiškumas. Poezija, tapyba, skulptūra įvardinta kaip tauriausių jausmų ir didžiausių gabumų objektas; jiems būdingas patvarumas. Priešinant amatams, kurie kuria žmonėms reikalingus daiktus, atskiriama tapyba, skulptūra ir poezija, kuriant daiktus, kad šie išliktų atmintyje. Tauriuosius ir atminties menus sieja vaizdingumas, naudojimas konkrečiais vaizdiniais, o ne abstrakcijomis. Matyt, dėl šios priežasties atminties menų grupėje neminama architektūra.

⁵ Renesanso epochoje daug perimta iš antikos menų skirstymo; išliko laisvųjų ir paprastųjų menų (amatų) grupės, tik pakito jų turinys; dailieji menai priešinti amatams ir tapo laisvaisiais; laisvųjų grupėje išskirti naudingieji ir teikiantys malonumą, kuriantieji ir pamėgdžiojantieji.

⁶ Francois Blondel (1675) sudarė šių menų grupę: architektūra, poezija, iškalba, komedija, tapyba, skulptūra, muzika, šokis, ji ilgainiui sudarė dailiųjų menų sistemą.

⁷ Charles Batteux 1747 m. knygoje *Les beaux arts reduits a un seul principe* buvo aiškiai atskirti dailieji menai nuo mechaniškųjų, t. y. amatų.

⁸ Tokio menų skirstymo požiūriu laikėsi Platonas ir Aristotelis. Platono menų klasifikacija pagrįsta menų santykiu su tikrove: vieni menai kuria tikrovę (architektūra), o kiti (tapyba) – mėgdžioja ar atkartoja ją. Aristotelis tikslino tokią klasifikaciją, įvardindamas menus, kurie papildė gamtą ir kurie pamėgdžioja ją.

savybė, kontrastuojanti su tapybos pamėgdžiojančiąja (*mimesis, imitatio*).

XVIII a. tapo aišku, kad menas yra nei amatai, nei mokslai, ir esminius svarstymus čia analizuojamu klausimu išreiškė I. Kantas (1991). Analogiškai Platonui skyrė tiesos ir apgaulės menus, kuriems nuosekliai atstovavo architektūra ir tapyba. Taip pat skyrė menus, kurie remiasi gamtoje egzistuojančiais daiktais (tapyba) ir kurie operuoja sukurtais daiktais (architektūra). Kantas išreiškė ir savo originaliąją menų klasifikaciją, kurios pagrindą sudarė meno rūšies priklausomybė nuo žmogaus gebėjimo rasti būdą, kaip išreikšti mintis ir jausmus. Diferencijuoti trys pagrindiniai būdai kurti meną tapo nuoroda į tris meno rūšis – žodžius pasitelkia poezija ir iškalba, garsus – muzika, judesį – tapyba, skulptūra, architektūra. Pagal tokį skaidymą architektūra glaudžiai gretinama su kitais vaizduojamaisiais menais.

Apšvietos epochos menas, įgijęs autonomiškumo, savo tikslu laikė malonumą ir grožį. Laikantis tokio suvokimo pirmenybė teikta vaizduojamajam aspektui mene, ir todėl visai pagrįstai šiuo metu nuskamba E. L. Bouleee ir Cl. N. Ledoux frazės apie tapybos pirmumą architektūros atžvilgiu.

XIX a. meno termino reikšmė pakito, sumažėjo apimtis, todėl radosi nauja meno sąvoka, o dailiaisiais menais imta vadinti dar siauresnę menų grupę – t. y. plastiškuosius menus, kuriuos anksčiau vadino piešimo menu (tapyba, skulptūra, architektūra). Toks plastiškųjų menų atskyrimas nuo kitų menų pagrįstas suvoktu kūrybos dvilypumu, t. y. daiktų ir žodžių kūryba⁹ (Tatarkiewicz 2007: 83). Išryškėjo skirtumas tarp plastinio ir žodžio meno.

XIX a. antroje pusėje dailieji menai skirstyti įvairiai: į kuriančiuosius ir vaizduojamuosius, į sukeliančius konkrečias asociacijas ir netikėtas asociacijas, skirti figūriniai ir nefigūriniai menai. Ypač populiarius buvo skaidymas į grynuosius ir taikomuosius menus; pagal tokį skaidymą architektūra atsiskyrė nuo kitų plastiškųjų (vaizduojamųjų) menų.

Menų grupavimas, remiantis sukeliama pojūčiais, meno funkcija, atlikimo būdu, nauda, atskleidė, kad menas visuomet dalijasi į panašias grupes. Todėl galima numanyti, kad nėra tokios menų sistemos, kuri atitiktų visus reikalavimus (Tatarkiewicz 2007: 88). Kaip iliustracija tokiam nuogaštavimui gali būti tai, kad tapyba ir skulptūra, praradusios figūratyvumą, priartėjo prie architektūros ir tapo kuriančios, abstrakčios, keliančios

netikėtas asociacijas. Todėl dabar abejotinas tapo skirstymas į kuriančiuosius ir vaizduojamuosius menus.

Iki XIX a. buvo visuotinai pripažinta, kad menas reiškė kurti grožį, taigi menui keltas tik estetiškas tikslas¹⁰. XX a. buvo suabejota sąvokos tinkamumu. Tapo sunku apibrėžti meno sąvoką, nes jam kelti įvairūs, nepastovūs ir net prieštaringi kriterijai. Menas galėjo būti suvoktas kaip tikrovės vaizdavimas, formų konstravimas ar išgyvenimų išraiška, o kūrinys turėjo žavėti, jaudinti ar sukrėsti. Šiuolaikinis menas daugiareikšmis, todėl galimas tik alternatyvus apibrėžimas: menas konstruktyvus ir (ar) ekspresyvus, grindžiamas taisyklėmis ir (ar) temperamentu, techniškas ir (ar) metafiziškas. Pagal tradicinę sampratą vaizduoti yra tapybos prerogatyva, kurti – architektūros, o apmąstyti ir reikšti mintis bei išgyvenimus vienodai atitinka šiuolaikinės tapybos ir architektūros esmę. Galima būtų numanyti, kad dabartinė meno sąvoka išreiškia galimybę vaizduojamiesiems menams ir architektūrai ne tik reikšti jausmus bei mintis, bet ir tapti apmąstymų, pažinimo erdve.

Piešimas – tikrovės vaizdavimas ir minčių vizualizavimas

Meno sąvokos raida atskleidė architektūros ir vaizduojamųjų menų gretimybę Renesanso, Apšvietos ir dabartiniu laikotarpiu. Todėl siekiant išryškinti vaizdavimo aspektą architektūroje, aktualizuojant piešimo svarbą architektūros kūryboje, remiamasi didžiųjų mąstytojų, meno teoretikų, nagrinėjusių vaizduojamąjį meno pobūdį, mintimis.

L. B. Alberti traktatai apie tapybą (1970) ir architektūrą (1988)¹¹ turėjo didelės svarbos ne vien ankstyvajame Renesanse. Tai pirmoji teorinė diskusija apie tapybą ir pirmoji knyga po Vitruvijaus¹², atgaivinus dialogą apie architektūrą. Knygos radosi skirtingu laiku, todėl jas gretinant galima pastebėti autoriaus interesų kaitą ir įdomių sankirtų tiriant piešimą. Šiuose veikaluose bendra yra tai, kad autorius piešimą analizuoja kaip tikrovės suvokimą ir jos vaizdavimą (Arbizu 2007).

Alberti rašo, kad „architektui naudingi ir gyvybiškai reikalingi menai – tai tapyba ir matematika“, taip pat jis teigia, kad architektui užteks įsisąmoninti tuos tapybos elementus, kurie yra aprašyti traktate *Della pittura*. Bet galima numanyti, kad į tuos elementus nėra įtrauktas spalvos naudojimas ar perspektyvinio piešinio naudingumas (Arbizu 2007). Siekiant argumentuoti tokį spėjimą

⁹ Tokį skaidymą ryžtingiausiai argumentavo G. E. Lessing (1766), teigdamas, kad „tapyba kaip ir poezija naudoja įvairius ženklus, tapybos ženklai – tai spalvos ir erdvėje išdėstytos figūros, o poezijos ženklai – laike artikuliuoti garsai. Tapybos ženklai yra natūralūs, poezijos – laisvai pasirinkti. Tapyba vaizduoja daiktus, esančius erdvėje, o poezija – daiktus, esančius laike“.

¹⁰Tai atitiko šūkį „menas menui“: „Tikrasis grožis yra tas, kuris netarnauja niekam. Viskas, kas yra naudinga, yra bjauru“ (T. Gautier, 1834).

¹¹Leon Battista Alberti, *Della Pittura* (1435–36); *De re aedificatoria* (1443–52).

¹²Vitruvius *De architectura libri decem* (2006).

mą, galima pasiremti Alberti požiūriu, kad tapyba turi netiesos savybių, nes „vaizduojamas modelis tapybos priemonėmis aprenkiamas žavinčiai ir viliojančiai, o tai nėra architekto tikslas ar ketinimas perteikiant faktus“. Kaip netiesos elementas pripažįstama ir perspektyvinė linija tapyboje, o ortogonalūs brėžiniai vertinami kaip teisingi architekto piešiniai¹³. Tuomet kyla klausimas, tai ką gi architektas turi žinoti apie tapybą? Galvojant apie tapybą ir architektūrą, natūraliai įsivaizduojama geometrija ir jos naudojimas, nes abiejuose Alberti veikaluose aptinkama nuolatinių maldavimų naudoti geometrija: „tvirtinu, kad būtina tapytojui mokėti geometriją“, čia pat pateikiami linijų ir kampų apibrėžimai (Alberti 1970). Alberti daug dėmesio skiria kontūriui, kuris tapyboje apibrėžia formą, o architektūroje – tūrius ir erdvę; taigi linija suvokiama kaip būtina tapybos ir architektūros sąlyga, be kurios negali veikti matymo mechanizmas. Traktate apie tapybą autorius aiškina, kad matoma spinduliais, linijomis, plokštumomis; ir kai suprantamos „suvokimo linijos“, kurios padeda konstruoti abstraktų pasaulio įvaizdį, galima sakyti, kad taip atrandamos ir „kūrimo linijos“. Tik įgavęs naujų priemonių architektas gali įsivaizduoti architektūros modifikacijas. Taigi iš tapybos perimtos „suvokimo linijos“ leistų architektui jas naudoti kaip priemonę kūrybai.

Alberti požiūris į architekto piešimą, t. y. braižymą, yra esminis vizualumo požiūriu ir, matyt, pirmą kartą pateikiami architektūrinio vaizdavimo principai, kai planas, fasadai ir pjūviai susiejami į nuoseklią erdvinę sistemą. Taigi linkstama prie įžvalgos, kad jei piešiant galima vaizduoti esamą aplinką – tikrovę, tai taip pat egzistuoja galimybė vaizduoti dar nesančią aplinką tokiu pat būdu. Pritarus šiai minčiai, piešimas tampa galimybe ir priemone generuoti naują realybę. Nors tai novatoriška mintis, bet dar nedrąsiai žiūrima į „kūrimo linijų“ naudojimą.

Alberti, aiškindamas apie kontūrus ir tinklelius, nurodo į „nematomas linijas“ (Alberti 1970), matyt, nori, kad architektas tai perimtų iš tapybos. Čia pastebimas projekciniam piešimui būdingas „kryptingumas“, pagal kurį perspektyva tampa sutvirtinanti ir susisteminti išorinį pasaulį (Arbizu 2007). Tai galėtų paaiškinti Alberti teiginį, kad „įmanoma suprojektuoti visas formas mintyse be jokių materialių dalykų, pažymint ir nustatant įvairių linijų ir kampų fiksuotas kryptis bei jungtis“. Minties ir materijos tema aptinkama visame *De re aedificatoria* tekste. Autorius teigia, kad „visas pas-

tatas susideda iš *lineamenta* ir struktūros“ (materialios konstrukcijos); *lineamenta* galima būtų versti kaip „proto linijos“ ar „minčių linijos“. Taigi Alberti teigia, kad architektūra susideda iš minties (idėjos) ir medžiagos, paimtos iš gamtos, tarpininkaujant gabiam ir išprususiam architektui. Tai analogiška Vitruvijaus teiginiui, kad „menas susideda iš dviejų dalykų“ realaus daikto (*opus*) ir jo teorijos (*ratiocinatio*). Alberti meną aiškina kaip teoriją ir mintį, išreikštą linijų forma.

Alberti dėmesys nuo suvokimo pereina į sumanymą. *Della Pittura* jis tapytojams siūlo dirbti vien su matymo sritimi. Tapytojas dirba vien su tuo, kas yra matoma, todėl jam draudžiama išradinėti ir prigalvoti, nurodant, kad „visuomet tai, ką nori nutapyti, yra paimta iš gamtos“¹⁴. Autoriaus požiūriu, reali ir pavaizduota erdvė yra tapačios. O architektūroje Alberti nustato minties erdvę ir realią erdvę bei galimybę konceptualiai perkelti idėjas ir objektus tarp jų. *Lineamente* ir turinys (kaip mąstymo produktas) bei visa kita, paimta iš gamtos, sujungiamą kuriant architektūrą. Pasak Robin Evans (1997), architektūrinis piešimas (braižymas) užima pačią neišskiausią ir labiausiai svarstytiną poziciją kelyje tarp idėjos ir daikto. Alberti, matyt, pirmasis pastebėjo, kad šis kelias turi specifinių savybių ir gal dėl šios priežasties jis siūlė architektūrai suteikti aukštesnį statusą, nes architektai kuria nauja, o tapytojai tik mato ir atgamina jau egzistuojančius dalykus. Alberti raštai sudarė teorinį pagrindą iš tapybos srities perimti „suvokimo linijas“ ir gebėjimą vaizduoti tikrovę, kad tai pagal analogiją būtų naudinga architekto „kūrimo linijų“ veikimui, formuojant architektūrą.

Iki XV a. laikytas amatininko reikalu, vėliau piešimas tapo vaizduotės projektavimo dalyku. L. B. Alberti pirmasis teoriškai suformulavo piešimo ir architektūros sąryšį ir piešimas nebebuvo vien menininko grafinė priemonė, bet tapo lauku, kur tobulinama idėja. Žinoma, Alberti atidžiai analizavo praktinius piešimo-brėžinio atlikimo aspektus, svarstė, kad perėjimas nuo idėjos iki rankos, kuri piešia, yra sudėtinga, pilna kliūčių kelionė ir „čia menininkas klajoja tarsi aklas“ (Alberti 1970). Leonardas da Vinčis (1452–1519) piešimą laikė įkvėpimu ir jį priskyrė intelektualiai veiklai¹⁵. Giorgio Vasari (1511–1574) laikais piešimo triumfas kilo iš to, kad buvo įveiktas ankstesnis negebėjimas ir negalėjimas atvaizduoti tai, kas buvo įsivaizduota ar su-

¹³L. B. Alberti *De re aedificatoria* rašo: „skirtumas tarp tapytojo piešimo ir architekto piešimo yra šis: pirmasis daug stengiasi, kad pabrėžtų daiktų reljefiškumą naudodamas šviesotamsą, nykstančias linijas ir kampus; architektas atmeta šešėlius, bet naudoja projekcijas (pradedant nuo plano), nekeičia ir neperdirba linijų, išlaiko tikrus kampus, atskleidžia kiekvienos šoninės projekcijos dydį ir formą“.

¹⁴Iš tapytojo reikalaujama aiškiai ir vientisai suvokti kompoziciją, kurią nori nutapyti: „neimk pieštuko ar teptuko į rankas, kol nesi mintyse sudaręs vaizdo, ką nori tapyti ir kaip tapyti“ (Alberti 1970).

¹⁵Leonardas piešimą laikė „švaraus meno“ studija, atskirdamas nuo tapymo ir rašymo ir pateikdamas kaip kontrastą su „nešvariais menais“ – skulptoriaus veikla.

galvota¹⁶. Visgi XVI a. meno akademijos savo mokymą rėmė piešimu, o pagrindiniu siekiu buvo menininkas, pirma mokomas būti tapytoju (atvaizdavimo meistras), o tik paskui architektu (Milani 2007).

Renesanso meistrai menų pagrindu ir ištakomis laikė piešimą, o G. Vasari dar sutvirtino šią nuostatą suformuluodamas *arti del disegno* (piešimo menų) sąvoką. Ši sąvoka sujungia tris menus: tapybą, skulptūrą, architektūrą pagal bendras ištakas – piešimą, kurį Vasari laikė menų tėvu¹⁷ (Vasari 2000).

Ilgainiui piešimas tapo idėjų plėtojimo pagrindu. Tokį piešimo sureikšminimą ar net suabsoliutinimą galima matyti XVI a. italų tapytojo ir architekto F. Zuccari (1542–1609) darbe¹⁸ apie tapybą, skulptūrą ir architektūrą, kur jis jau nebedarė skirtumo tarp piešimo ir idėjos, o formulavo *disegno interno* (vidinis piešimas) ir *disegno esterno* (išorinis piešimas) sąvokas, nuosekliai atitinkančias idėją ir jos išraišką. Zuccari požiūriui būdingas svarbus dalykas, kad žmogus turi suteikti reikšmę ir formą išoriniam pasauliui. Prielaida, kad *disegno interno* įsivaizduojama dvasinė idėja tampa žinoma, suteikia piešimui pažintinę reikšmę ir statusą, t. y. piešimas tampa priemone, padedančia generuoti žinias ir tiesiog „tiesą“. Taigi piešimas atsiskleidžia kaip galimybė būti mūsų pasaulio supratimo, pažinimo dalimi¹⁹. Tyrėjas Milani (2007) svarsto, kad perėjimas nuo *disegno interno* į *disegno esterno* nėra savaiminis, intuityvus ar vykstantis dėl nepaaiškiamo nušvitimo (prisimenant Alberti frazę „klajoja tarsi aklas“). Tai greičiau konstruktyvus procesas, kai naudojamos loginės operacijos, kurios idėjoms suteikia konkretesnę eigą. Kai einama nuo idėjos link piešinio materializavimo, naudojame susitarimus, ženklus, kodus. Bet kodų naudojimas nėra tikslus ir objektyvus, randasi nukrypimų tarp kodo objektyvumo ir subjektyvaus jo panaudojimo. Piešinys dažnai išreiškia meninį architekto požiūrį į savo kūrinį. Ženklo naudojimo būdas nulemia jo unikalumą; kaip menininkas panaudoja tą ženklą, taip atsispindi kūrėjo asmenybė.

Einant nuo idėjos link įvaizdžio vien gebėjimo piešti jau nepakanka; architektui reikia tam tikro tarpininka-

vimo lauko, per kurį vaizduotė filtruojama, kol ji sutiks atvaizdavimo priemonę (pieštuką, teptuką ar kompiuterį). Šioje tarpinėje diskursyvinėje erdvėje²⁰ autonomiškų vaizdinių užuomazgoms nustatomi dialektiniai, dažnai priešaringi formų santykiai ir tuo pat metu būdas, kaip jos bus pripažintos. Šis normavimo būdas orientuoja tiek išorinį, tiek ir vidinį piešinį (Milani 2007).

Šiuo atveju *disegno interno* nėra suvokiamas kaip narcizistinis konteineris, bet jis yra atviras visoms vėrtėms, kurios apima daugiau nei vieną subjektą (kūrėją). XX a. architektūros kūryba tapo vis labiau orientuota į asmenybę ir šios žymėjimo sistemos (sutartiniai ženklai, simboliai) darosi vis svarbesnės, o išraiškos vis skirtingesnės²¹.

Pirminė piešinio kaip mąstymo formos savybė yra ne vien galimybė nuspėti būsimo statinio rezultatą, bet gal net dar svarbesnė savybė yra ta, kad piešinys tampa varomąja įkvėpimo jėga (taip kalbėjo ir Leonardas). Piešinys išsaugo ir asmeniškumo dimensiją, nes fiksuoja kūrėjo mąstymo etapus, žymi nuorodas į skirtingų ir net priešaringų minčių apraiškas, taip dokumentuoja formos radimosi procesą. Piešinys įgauna kūrybinės laboratorijos ir šio proceso fiksavimo reikšmę.

Madrido universiteto architektūros profesoriaus Fco Javier Segui 1974 m. atlikti tyrimai²² ir empiriniai stebėjimai patvirtino, kad gebėjimas projektuoti architektūrą daugiausia priklauso nuo vizualios vaizduotės (*figurative imagination*), kitaip sakant, atminties ir vaizdinės fantazijos, vaizdų kūrimo ir išdėstymo (Grau 2006). Tyrėjas pastebi, kad piešimas egzistuoja visuose projektavimo etapuose, ir ši veikla yra priemone, padedanti geriausiai konfigūruoti (apibrėžti ir išdėstyti) vaizdus, taip pat ji išlieka architektūrinio apmąstymo pagrindiniu momentu. Taigi piešimas tampa architektūros sandaros atskleidimo priemone, taip pat architektūros idėjų formavimo ir supratimo būdu. Galima teigti, kad piešimas kaip disciplina yra tarp vaizdavimo ir projektavimo (kūrimo), o tai iš esmės atitinka jau aptartą Alberti minties erdvę ir realią erdvę, F. Zuccari *disegno interno* ir *disegno esterno* bei S. Milani schemą su tarpininkavimo erdve. Piešimas suvokiamas kaip pagrindinė formų mąstymo terpė ir tai pati tinkamiausia priemonė architektūriniam modeliavimui, nes architektas piešia ne vien aiškindamasis ar apibrėždamas erdves, bet ir kurdamas jas.

¹⁶ Renesanse tapybos piešimas ir architektūros piešimas buvo netapatūs dalykai. Dėl projekto rengimo metodikos meninis piešimas nebuvo priskiriamas architektūrai. Taigi egzistavo tam tikras negebėjimas ant popieriaus fiksuoti tai, kas buvo įsivaizduota, bet buvo išskirtinis gebėjimas kopijuoti esančius objektus ar kitus piešinius.

¹⁷ Giorgio Vasari 1562 m. Florencijoje įkūrė piešimo akademiją.

¹⁸ Pagal S. Milani (2007); Federico Zuccari „*L'idea de' Pittori, Scultori et Architetti*“, 1607, Turin.

¹⁹ Jau XIX a. filosofas Konrad Fiedler (1841–1895) darbe *On judging works of visual art* (vertimas 1949) svarstė, kad menininkai kurdami meną psichiniame procese naudoja specifinį meninį pažinimą, kuris skiriasi nuo abstraktaus sąvokinio pažinimo. Taigi meninė veikla tampa atskira mąstymo ir pažinimo forma.

²⁰ Diskursyvinė erdvė pagrįsta samprotavimu, kai sudaromos nuoseklios loginių grandžių eilės.

²¹ Tokios formų kūrimo sistemos gali būti aptinkamos daugelio architektų kūryboje: Le Corbusier 5 architektūros bruožai; apskrito pjūvio kolonos, kubas ir trikampė sija Aldo Rossi kūryboje; 9 kvadratų gardelė John Hejduk ir t. t.

²² Fco Javier Segui tyrimai susiję su simuliacijos ir formalizavimo procesais, taikomais architektūrai projektuoti. Pagal Javier Fco Raposo Grau (2006).

Mintis, kad „sumanymas yra nupiešiamas“, jau yra tapusi esmine architektūrinėje veikloje. Tyrėjas P. Boudon²³ architekto piešimo procese išskiria du momentus: pirmuoju vyksta kūryba, vertinimas, patikslinimas, pataisymas ir kt., o antruoju jau detaliizuotas sumanymas tampa projektu ir šis pateikiamas užsakovui suprantama forma. Abu šie momentai yra komunikaciniai, nes operuojama nesamo, pakaitinio objekto ženklais. Pirmasis momentas yra tariamas, nes architektūrinis objektas egzistuoja tik virtualiai, kaip jis buvo bandomas konfigūruoti ir tokios apimties bei laipsnio, kokios autorius jį suvokė kaip galimą objektą, o antras momentas – sutartinis komunikacinis, nes atliekamas piešinys, siekiant pateikti vaizdą, atvaizduoti, taip jau konfigūruojamas idealus objektas. Tokia „architekto piešimo“ analizė tik dar kartą patvirtina, kad piešimas tampa mąstymo, tyrimo būdu, ir jis tinkamas ne vien tik kūrybiniam, bet analitiniam bei pažintiniam procesui. Čia sumenksta vaizduojamoji piešimo paskirtis, bet iškyla jo pažintinė, tyrimo ir kūrybinė esmė.

Ryškėjant kūrybinėms piešimo savybėms, tampa svarbūs žmogaus veiksmų tyrimai sociologiniu ir psichologiniu požiūriu, jie atskleidžia kiekvieną kūrybinį procesą kaip ciklišką, kai tarp intuityvaus ir racionalaus prado atsirandanti įtampa nuolat siekia pusiausvyros (Grau 2006). Šiuo požiūriu „darymas“ yra esminis, nes jis palaiko, didina patyrimą, kuris lemia žinojimą, taigi ir naujas mintis²⁴. Piešimas irgi yra darymas, kai įgyjamos įvairios patirtys, vyksta pažinimas, kyla naujų minčių, o tai reiškia, kad piešimas yra mąstymo ir minčių generavimo erdvė. Taigi remiantis analogija galima teigti, kad be piešimo kaip veikimo ar darymo, neatsiras naujų patirčių, kurios savo ruožtu galėtų generuoti kitas naujas mintis. Todėl naujų minčių trūkumas neigiamai paveiks architektūrą.

Apibendrinimai

Tyrimas atskleidė, kad architektūrą ir vaizduojamuosius menus sieja piešimas. Alberti savo traktatuose apie tapybą ir architektūrą pastebi, kad iš tapytojo architektas turi perimti „suvokimo linijas“ (gebėjimą suvokti ir vaizduoti realybę), kurios pagal analogiją architektūroje tampa „kūrimo linijomis“, t. y. naujos realybės kūrimu.

²³ P. Boudon 1984 m. išspausdino straipsnį „Schemos mastas“ parodos „Vaizdai ir įsivaizduojama architektūra“ kataloge. Paroda organizuota Pompidou centre, Paryžiuje (*L'Echelle du Schemie. Images et imaginaires d'Architecture. Pompidou*). Pagal Javier Fco Raposo Grau (2006).

²⁴ Kiekvienas įvykis, kiekvienas reiškinys nėra pats savaime, nėra izoliuotas, jis turi pirmtakus, ankstesnius patyrimus, kurie sukuria pasaulio įvairių dalykų padarinius ir tuo pat metu pasaulis praturtinamas savo paties gamybos ir eksperimentų procese, kuris remiasi bandymais ir klaidų patyrimu.

Taigi nuo XV a. vidurio piešimas jau ne vien tik grafinė vaizdavimo priemonė, o suvokiamas kaip idėjos tobulinimo laukas. Alberti pabrėžia piešimą kaip sudėtingą kelią, pereinant nuo idėjos prie jos įgyvendinimo.

Nuo XVII a. išsiplečia piešimo reikšmė, kai šis tampa idėjos plėtojimo ir realizavimo pagrindu. Tokie pokyčiai įvyko tik kai tapo įmanoma pavaizduoti sugalvotus ar įsivaizduotus dalykus. Taigi minties (*disegno interno*) atskleidimas, jos vaizdinė raiška piešiniu (*disegno esterno*) suteikė piešimui pažintinę reikšmę, t. y. jis tapo pasaulio pažinimo, supratimo priemone.

Piešimą apibrėžus kaip mąstymo formą, pirmine jo savybe galima įvardinti galimybę numatyti būsimą architektūrinio objekto rezultatą, bet ne mažiau svarbus piešimas kaip įkvepianti jėga ar formos radimosi eigos fiksavimas, aprėpiantis visas, net ir prieštaringas kūrybinio proceso apraiškas. Visi aptarti tyrėjai nurodo piešimą kaip discipliną, esančią tarp vaizdavimo ir kūrybos, ir tai suponuoja mintį, kad piešimas yra viena tinkamiausių priemonių architektūrai modeliuoti. Piešimą suvokus kaip veikimą ir darymą, iškyla prielaidų rasti naujoms patirtims ir naujoms mintims, kurios dar labiau aktualizuoja piešimo svarbą architektūrai.

Literatūra

- Alberti, L. B. 1970. *Della Pittura (1435–1436)* [interaktyvus]. On Painting (translated by J. R. Spencer). New Haven: Yale University Press. 110 p. [žiūrėta 2010 m. birželio 25 d.]. Prieiga per internetą: <<http://www.noteaccess.com/Texts/Alberti/>>.
- Alberti, L. B. 1988. *De re aedificatoria (1443–1452)*. On the art of building in ten books (translated by Joseph Rykwert, Neil Leach and Robert Tavernor). Cambridge, Mass.: MIT Press. 420 p.
- Arbizu, W. 2007. *Architect of painting, painting of architecture. A comparison of L.B. Alberti's "On Painting" and "On the Art of Building in Ten Books"* [interaktyvus]. 7 p. [žiūrėta 2010 m. rugpjūčio 3 d.]. Prieiga per internetą: <www.williamarbizudesign.com/Architect%20of%20Painting.pdf>.
- Evans, R. 1997. *Translations from drawing to building*. Cambridge, MA: MIT Press. 294 p.
- Grau, J. F. R. 2006. Thoughts about “architectural drawing” in the process of “designing” architecture, *Espression Grafica Arquitectonica (EGA)* 11: 192–197.
- Kantas, I. 1991. *Sprendimo galios kritika*. Vilnius: Mintis, 158–162.
- Kruff, H. W. 1994. *History of Architectural Theory. From Vitruvius to the Present*. New York: Princeton Architectural Press. 705 p.
- Milani, S. 2007. Theoretical bases regarding the relationship between drawings and architectural form, in *The International conference "The role of the humanities in design creativity"*: Selected papers, University of Lincoln, UK [interaktyvus]. 9 p. [žiūrėta 2010 m. rugpjūčio 7 d.]. Prieiga per internetą: <<http://www.lincoln.ac.uk/home/conferences/human/papers/Milani.pdf>>.

Ruskin, J. 2009. *Lectures of Architecture and Painting (1853)*, Bibliolife. 156 p.

Tatarkiewicz, W. 2007. *Šešių sąvokų istorija*. Vilnius: Vaga. 487 p.

Vasari, G. 2000. *Žymiausių tapytojų, skulptorių ir architektų gyvenimai*. Vilnius: Vaga. 455 p.

Vitruvius. 2006. *De architectura libri decem*. Ten books on architecture. Translation by Ingrid D. Rowland. New York: Cambridge University Press. 321 p.

DRAWING IN ARCHITECTURE – FROM REPRESENTATION TO CREATION

E. Riaubienė

Abstract. This analysis was inspired by the idea, expressed by the scholars (E. L. Boullée, Cl. N. Ledoux, J. Ruskin) that “no one can be an architect, as he isn’t a painter”. To make clear what is the reason that makes these arts dependent and why visual arts have priority and necessity in architecture, a survey of the historic relations of these arts is made. The analysis incorporates the ideas, opinions and insights of scientists on the connections of architecture and visual arts. There drawing appears as the connector and even the background for these arts. Alberti affirms that an architect must adopt from a painter the competence to perceive and represent reality (“lines of percep-

tion”), which in architecture can appear as the creation of new reality (“lines of creation”). Since the 17th c the significance of drawing increased, when it became the medium of describing and visualizing ideas. When drawing is defined as a form of thinking, its primary feature becomes the ability to anticipate the result of a prospective architectural object. But drawing is also very important as the driving force of inspiration or the stenography of the form-making process. Researchers interpret drawing as a discipline that is between the representation and creation; this notion affirms that drawing can be the best medium of modelling architecture. If drawing can be perceived as some kind of action and making, that will create preconditions for new experiences and new ideas that emphasize importance of drawing in architecture.

Keywords: architecture, visual arts, painting, concept of art, *disegno*, representation, drawing as the way of thinking.

EDITA RIAUBIENĖ

*Dr, Assoc. Prof., Dept of Fundamentals and Theory of Architecture, Vilnius Gediminas Technical University (VGTU), Pylimo g. 26/Trakų g. 1, 01332 Vilnius, Lithuania.
E-mail: edita.riaubiene@vgtu.lt.*

Doctor of the Humanities (architecture), VGTU, 2003. Research interests: history and theory of architecture, preservation of architectural heritage.