

Ernestyna Szpakowska-Loranc (ernestyna.szpakowska-loranc@pk.edu.pl)

Zakład Architektury Elementarnej, Instytut Projektowania Architektonicznego,
Wydział Architektury, Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki

L'Espace Piranesien

L'Espace Piranesien

Streszczenie

Analiza przestrzeni uwiecznionej w serii rycin Carceri Giambattista Piranesi oraz wykorzystania modelu tej przestrzeni w architekturze współczesnej.

Słowa kluczowe: Aronoff Center, Carceri, Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman, Euralille, Rem Koolhaas, The Light Pavilion, Daniel Libeskind, Micromegas, Piranesi, Lebbeus Woods

Abstract

Analysis of the space in the series of figures Carceri by Gianbattista Piranesi and the use of the model of this space in contemporary architecture.

Keywords: Aronoff Center, Carceri, Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman, Euralille, Rem Koolhaas, The Light Pavilion, Daniel Libeskind, Micromegas, Piranesi, Lebbeus Woods

W 1742 roku Piranesi zaczął rysować serię szkiców więzień: *Invenzioni capricciose di carceri (Więzienia dla wyobraźni)*¹. Sama tematyka rycin nie była w tym okresie niczym niezwykłym. Motyw więzienia często pojawiał się w teatralnych scenografiach, a sam Piranesi kilka lat wcześniej narysował grafikę zatytułowaną *Carcere oscura*. Niepowtarzalność i niezwykłość tablic *Carceri* wynika z ich estetyki. Jak napisała Maria Misiągiewicz: „wykadrowane przestrzenie, labiryntowe w domyśle, wypełnione: mostami, arkadami, schodami, gankami, kolumnami..., składają się na scenerię wciągającą w swój obręb, bez ujawnienia początku czy końca, jawiącą się jako metafora architektoniczna”². Przez lata ryciny Piranesiego inspirowały artystów, których lista nie ma końca – grafików, architektów, filmowców, ilustratorów komiksów, pisarzy: np. wiktoriańskich rewiwalistów, surrealistów (m.in. Salvadora Dalego), Mauritsa Eschera, Fritza Langa, sytuacjonistów, Victora Hugo³, Luisa Borgesa, Umberto Eco stanowiąc pretekst ze Światowego Muzeum Wyobraźni⁴. „Czarny mózg Piranesiego” współcześnie fascynuje także między innymi Lebbeusa Woodsa, Daniela Libeskinda, Rema Koolhaasa, Petera Eisenmana czy grupę Coop Himmelb(l)au. Służy przekazaniu różnorodnych treści w formie labiryntowej, panoptycznej, otwartej przestrzeni – onirycznej, a więc pozbawionej czasu, logiki perspektywy i realnej kontynuacji oraz odniesień do elementów naturalnych – „snu kamienia”⁵.

Jako następca Piranesiego wskazywany jest Lebbeus Woods umieszczający swoje biomorficzne i mechanomorficzne formy w „przestrzeniach mitycznych”⁶. Podobnie jak Piranesi, Woods więcej rysował, niż budował. Piranesi poprzez swoje ryciny krytykował dogmaty klasycyzmu⁷, a Woods w dystopijnych wizjach pokazywał komercjalizm współczesnej architektury – konformizm architektów; ich zgodę na tworzenie bezmyślnych, krzykliwych form, służących jedynie utrzymaniu obecnego porządku świata. Woodsowska „anarchitektura” jest pełna napięć, nacięć, połamanych, zniszczonych i dziwnie rozmieszczonych elementów – tajemnicze maszyny, fantastyczne miasta, agresywne, biomorficzne budynki wywołująć mają jednocześnie pociąg i strach, uczucie przyjemności i obrzydzenia⁸. Jedyne zrealizowane przez Woodsa dzieło – *Pawilon światła (The Light Pavilion, wspólnie z Christophem a. Kumpuschem)* zlokalizowany w *Sliced Porosity Block*⁹ formują cztery poziomy platform widokowych, połączone biegnącymi w otwartej przestrzeni schodami i podparte skośnymi, „połamanymi”, podświetlonymi belkami. Struktura zmienia kolor wraz z chińskim kalendarzem. Umieszczona została kilka kondygnacji nad ziemią w jednym z budynków Stevena Holla, otwarta na przestrzeń zespołu zabudowy. Z trzech stron otoczona została szklanymi ścianami, wizualnie przedłużającymi ją aż do nieskończoności. Ta przestrzeń miała być z założenia eksperymentalna i podobnie jak u Piranesiego nigdy wcześniej nie była doświadczona, pozbawiona logiki ortogonalnej, geometrycznej konstrukcji. Miała zostać uplasowana „gdzieś pomiędzy tradycyjną architekturą i wirtualnym środowiskiem cyberprzestrzeni”. Jej jedynym zadaniem jest dostarczanie nowych wrażeń, podobnie jak dostarcza je rzeczywistość – „nowych wyzwań dla możliwości zrozumienia i działania”¹⁰.

Carceri także prezentowały przestrzeń otwartą. Rysunki Piranesiego niewiele mają wspólnego z rzeczywistym koszmarem więzienia, którego istotą jest zamknięcie na niewielkiej

powierzchni, przypominające zamurowanie w grobowcu, w epoce romantyzmu „ubarwione” nędzą, śmiercią, robactwem i torturami, a od XX wieku – uniformizacją baraków i higieną kaźni. *Kaprysy na temat więzień* można określić bardziej jako dzieło oniryczne – marzenie senne pozbawione czasu (odrębność poszczególnych rycin wskazuje na brak fabuły w „narracji” Piranesiego), ale prezentujące „płynną” przestrzeń, której towarzyszy „wrażenie lotu, upojenie płynące z dotknięcia lub przekroczenia progu niemożliwości”, przerażenie bliskie ekstazie oraz „fatalne, nieuniknione piękno”.

Wizja piranesowskich więzień przybliży się więc do Panoptykonu. Ich przestrzeń jest labiryntowa, a jednocześnie otwarta. Nie sposób w niej uciec przed hałasem i wzrokiem obserwatorów. Charakteryzuje ją także absolutny brak prywatności i schronienia. Manfredo Tafuri widzi w niej przestrzeń nieskończoną, pozbawioną centrum, odpowiadającą zmieniającemu się, oświeceniowemu społeczeństwu. Zburzony został tu świat tradycyjnych, antycznych wartości – porządku i rozumu – przekształconych w absolutną irracjonalność. *Carceri* mają przepowiadać alienację – „ogólne, dobrowolne wyobcowanie we wspólnej formie”. „Więzienie, właśnie dlatego, że jest nieskończone, pokrywa się z przestrzenią ludzkiej egzystencji”¹¹. Ludzki rozum u Piranesiego prowadzi jednocześnie do uwolnienia i potępienia¹². *Carceri* były aktem krytycznym wobec otaczającej rzeczywistości.

Architektura Petera Eisenmana spełniać ma analogiczną funkcję. Eisenman zaznacza: „Architektura ma być zdolna do kwestionowania tradycyjnego sposobu przekazywania znaczenia i rozwiązania problemu funkcji, a tym samym funkcji społecznej i współczesnych sposobów legitymizacji”¹³. Architekt stosuje podobny do Piranesiego sposób myślenia i analogiczne formy, przekształcając je i interpretując we własnym akcie tworzenia. Podobieństwa do *Carceri* prześledzić można na przykładzie Aronoff Center¹⁴. Centralna przestrzeń tego obiektu – hol z klatką schodową – kształtowana z przenikających się, rozbitych i dynamicznych elementów w zróżnicowanych kolorach zamiast jednoznacznie kierować wzrok użytkownika oraz zapewnić mu poczucie bezpieczeństwa i orientację w przestrzeni, stawia go w sytuacji ciągłego odkrywania. Piranesi korzystał z perspektywy, aby prowadzić widza w swojej przestrzeni, „łączyć fragmenty układanki, która ostatecznie okazuje się być nierozwiązywalna”¹⁵. Eisenman natomiast za pomocą współczesnych technologii multimedialnych tworzy przestrzeń, którą „ciąło mierzy i czuje” – ciągłą, zmienną i zaskakującą; taką, w której kolor podkreśla kontrasty i „dematerializuje napięcie przestrzenne”¹⁶.

Budynek instytucji edukującej w dziedzinie sztuki, który poprzez swoją formę uwrażliwiać ma studentów i wpływać na ich postrzeganie świata wydaje się doskonałym obiektem, w którym można wykorzystać model piranesowskiej przestrzeni *Carceri*. Taką realizację ma w swoim dorobku Eisenman, ale także pracownia Coop Himmelb(l)au czy Thom Maine. W budynku 41 Cooper Square¹⁷ projektu Morphosis centralna przestrzeń komunikacyjna tworzyć ma swoistą „wertikalną piasek” – miejsce wymiany społecznej, intelektualnej i twórczej – formalnej i nieformalnej, kształtującej akademickie środowisko¹⁸. Umieszczone w niej rozległe schody prowadzą przez cztery kondygnacje, otoczone konstrukcją na kształt

betonowego, „siatkowego” leja. Powyżej, pomosty łączące pomieszczenia o różnych funkcjach krzyżują się i mijają w przestrzeni przeszklonego atrium. Pionowy transport przewidziany jest w budynku także za pomocą wind, jednak nie wszystkie z nich zatrzymują się na wszystkich piętrach, co powoduje konieczność przesiadania się, a tym samym kolejny ruch.

U Piranesiego, jak pisze Wilton-Ely, „niezrównana wolność rysowania pasuje do śmiałej gry przestrzennej architekta, uciekającego od ograniczeń konwencjonalnej perspektywy”¹⁹. Złudzenia kreowane przez Piranesiego polegają nie na błędnym wykreśleniu perspektywy, ale na konstrukcji uniemożliwiającej klarowne jej odczytanie oraz nagromadzenie elementów o zróżnicowanych skalach, uniemożliwiających jednoznaczne ich umiejscowienie w przestrzeni, a także kształtowanie granic wnętrza w sposób nakazujący doszukiwanie się jego kontynuacji poza kadrem rysunku. Postrzegane jako całość grafiki tworzą więc przestrzenny labirynt, przyciągają wzrok i nieodmiennie fascynują: „Ten świat, zamknięty sam w sobie, jest matematycznie nieskończony”²⁰.

Rysunki Daniela Libeskinda wywołują podobne odczucia. Cykl *Micromegas* (1979) to grafiki przedstawiające swobodne kompozycje wykrzywionych, nagromadzonych elementów architektonicznych. Pozbawione roli znaków przestrzennych, na „post-apokaliptycznych tableaux”, tworzą nieskończoną przestrzeń bez centrum i granic, wywołującą uczucie niepewności i zagubienia. Bez skali i możliwości odczytania bliskich i dalekich planów niemożliwa jest tu identyfikacja oglądanej przestrzeni – jednoznaczne przypisanie jej do świata rzeczy realnych lub nie. Takimi zabiegami przestrzennymi operował Libeskind w projekcie Muzeum Żydowskiego w Berlinie. Konstruując tam palimpsesty prywatne i zbiorowe, jego celem było utworzenie doświadczenia, które „jest zawsze próbą obecności przeżytej w obecności – choćby była to obecność nieobecności”, jak doświadczenie wygnania czy śmierci²¹.

Architektury grupy Coop Himmelb(l)au nosi wyraźne cechy charakterystyczne, m.in.: skośne rampy i słupy, ściany o zmiennych planach i podziałach, swobodnie rozmieszczone otwory, szklane przegrody, nieograniczające przestrzeni biegnącej „ku nieskończoności”. W monachijskiej rozbudowie budynku Akademii Sztuk Pięknych te formy łączą strefy o różnych funkcjach (pracownie malarstwa, rzeźby, fotografii, medialne i drukarnię) – wydziały uczelni. Forma budynku odpowiada jego przeznaczeniu – zróżnicowanym sposobom kreatywności – oraz kontekstowi²². Utworzony został ciąg przenikających się przestrzeni między parkiem i zabudową miejską: poprzez szklaną fasadę i bramę akademii, dziedziniec, tarasy studia i bramę do parku²³. „Chcemy od architektury czegoś więcej. Chcemy architektury, która krwawi, wyczerpuje, wiruje, a nawet pęka. Architektury, która zapala, żądli, rozdziera i pod wpływem napięcia rozrywa się. Architektura powinna być przepastna, płomienna, gładka, twarda, kanciasta, brutalna, okrągła, delikatna, kolorowa, obsceniczna, zmysłowa, idealistyczna, powabna, odpychająca, mokra, sucha i pulsująca. Żywa lub martwa. Jeśli zimna – to jak bryła lodu. Jeśli gorąca – to gorąca jak płonące skrzydło. Architektura musi płonąć”²⁴, można przeczytać w manifestie grupy.

Poszukując genezy *Carceri*, Marguerite Yourcenar wskazuje na życiorys Piranesiego, który w młodym wieku przeżył plagę. „Gorączka wyostrzyła przede wszystkim do granic

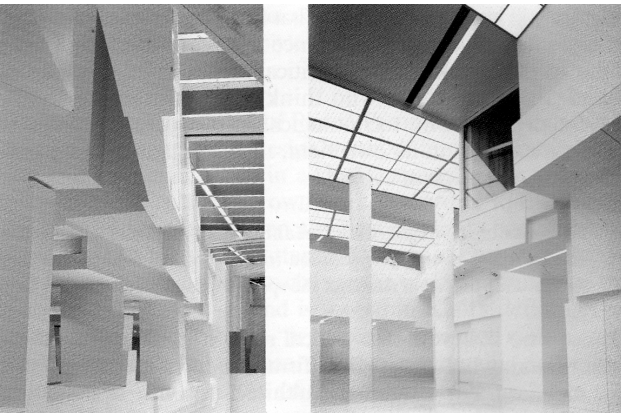
nadpobudliwości, niemalże tortury, percepcję artysty, umożliwiając tym samym z jednej strony ów oszałamiający rozmach i matematyczne upojenie, z drugiej zaś – jednoczesny kryzys agorafobii i klaustrofobii, lęk przed zamkniętą przestrzenią więzienia, lęk, który z całą pewnością podyktował Piranesiemu *Carceri*²⁵.

W *l'Espace Piranesien* Rem Koolhaas odnalazł powiązanie pomiędzy otwartą przestrzenią więzień i komunikacyjną siecią EuraLille²⁶. Budynek na rzucie kwadratu o wymiarach 50 × 50 m i wysokości 25 m, to zadaszona szkłem „skorupa”, mieszcząca w sobie „urbani-styczny chaos” żyjącego miasta – ludzi i pojazdy poruszające się we wszystkich możliwych kierunkach. W rozległej przestrzeni, podobnie jak w *Carceri*, widać jedynie konstrukcję i ruch: schody, rampy, windy, tunele TGV, lokalne metro, drogi dostępu na trójpoziomowy parking i autostradę²⁷. Tafuri opisuje *Carceri* Piranesiego jako metaforyczną, labiryntową podróż bez końca. U Koolhaasa ta podróż nabiera „dosłowności” zrealizowanego obiektu, a jednocześnie paradoksalnego zabarwienia. *L'Escape Piranesien* jest realna – z metalu, szkła i betonu. Równocześnie zamiast jednoznaczności i lapidarności ułatwiających pasażerom poruszanie się w tym węźle komunikacyjnym (co byłoby zgodne z jego istotą) tworzy swoisty horror, dodając element labiryntu do często przywoływanych przez Koolhaasa motywów: gęstości i wielkości²⁸.

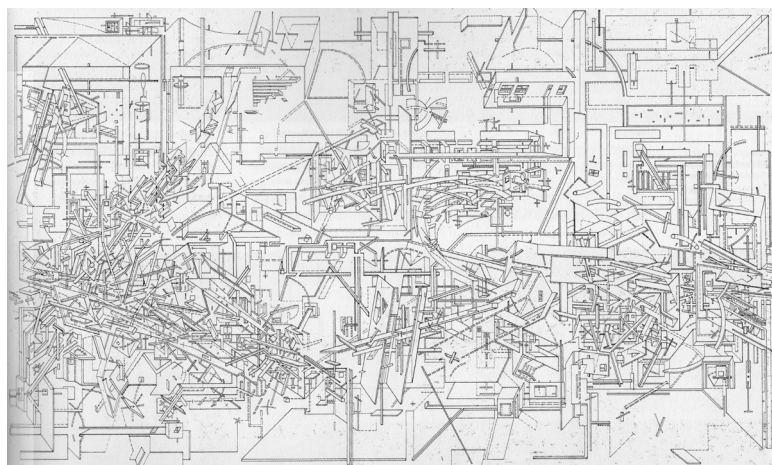
Uzasadnienia dla opisanego bogactwa odniesień narracji architektury współczesnej do rycin *Carceri* należałoby zapewne szukać w głębiach ludzkiej psychiki. Thomas de Quincey w *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) podawał *Carceri* jako najlepszy przykład wizji architektonicznych, które doprowadzają go do stanu ekscytacji pod wpływem opium. Architektura oparta na *Carceri* Piranesiego to nie architektura racjonalna, ani czysty funkcjonalizm, ale taka sztuka budowania, której tworzeniu towarzyszy euforia podobna do uniesienia podczas kreacji muzyki czy tańca. Architektura nie „analogiczna do salonowej konwersacji w kamieniu”, ale unikalny „symbol wiary” – „namiętna ekspresja przeniesiona w kamień swojego ideologicznego credo...”, która u Eisenmana, Maine'a, Woodsa, Libeskinda i Koolhaasa przekazuje nowatorstwo, eksperyment, zmienność i dynamikę ruchu. Gorączka, którą Piranesi „równoważył” w pozostałych swoich dziełach: „Bez Widoków i Starożytności fantasmagoryczny świat Więzień wydałby się nam nazbyt układny i sztuczny, nie umielibyśmy rozpoznać z nim elementów rzeczywistości, pojawiających się we śnie niczym obsesja. Z kolei bez demonicznej niemalże śmiałości Więzień nie umielibyśmy w klasycznych z pozoru Widokach i Starożytnościach rzymskich usłyszeć śpiewu głębokiej, wizualnej i metafizycznej zarazem medytacji nad życiem i śmiercią form²⁹.”



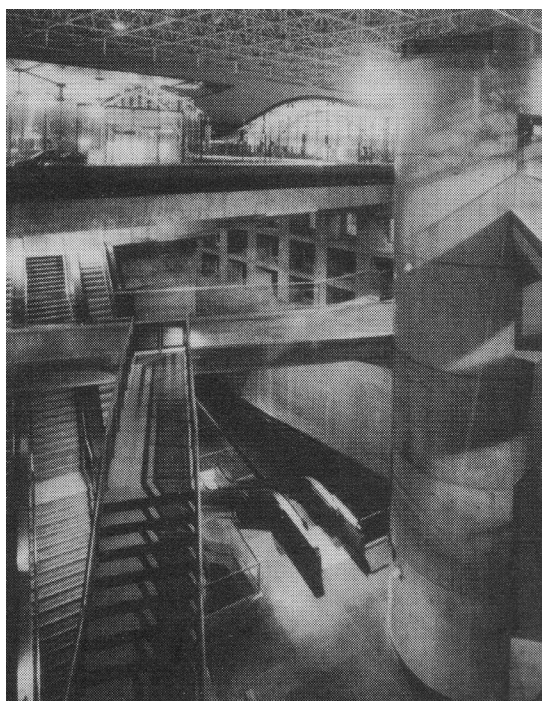
Il. 1. G. Piranesi, *Invenzioni capric [ciose] di Carceri, figure VII*
(źródło: J. Wilton-Ely, *Piranesi as Architect and Designer*, Yale University Press, New York 1993)



Il. 2. P. Eisenman, *Aronoff Center for Design and Art*
(źródło: L. Galofaro, *Digital Eisenman: An Office of the Electronic Era*, Birkhäuser Architecture, Basel 1999)



Il. 3. D. Libeskind, *Micromegas*
(źródło: N. Spiller, *Visionary Architecture, Blueprints of the Modern Imagination*,
Thames & Hudson, London 2006)



Il. 4. R. Koolhaas, *l'Espace Piranesien*
(źródło: N. Temple, *Disclosing Horizons, Architecture, perspective and redemptive space*, Routledge, London 2007)

PRZYPISY

- ¹ Pierwszy album wydany został prawdopodobnie w roku 1745 i obejmował 14 rycin datowanych na rok 1742 przez samego Piranesiego, który miał wtedy 22 lata. Druga edycja wyszła w roku 1761 pod zmienionym tytułem (*Carceri d'invenzione di G. Battista Piranesi*) i obejmowała już 16 rycin. Dwie z nich zostały dodane, a dwie inne podmienione. Piranesi poddał też swoje grafiki korekcie. Przyciemnił je, dodał pewne kreski i szczegóły do wizerunków elementów budowlanych, upodabniając je do narzędzi tortur. Według Marguerite Yourcenar owe „poprawki” w rzeczywistości należy traktować jako autorskie zmiany, a nie konieczne rzeczywiste korekty, bo „jeśli cokolwiek dorównuje wirtuozerii ukazanej w drugiej wersji lub ją przewyższa, to chyba jedynie wersja pierwsza”. Szukając genezy zmian, autorka najbardziej znanego eseju na temat *Carceri* skłaniała się raczej ku wpływowi Rembrandta, preromantyzmu, próbie uczytelnienia wizji lub zmianie w pojmowaniu idei zbrodni i pojęcia wymiaru sprawiedliwości. M. Yourcenar, *Czarny mózg Piranesiego: Wprowadzenie w dzieło Konstandinosa Kawafisa*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 23–29.
- ² M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003, s. 65.
- ³ Victor Hugo widział w nich wizerunek wnętrza wieży Babel – wyrazu pychy ludzkiej, chimerycznego przedsięwzięcia, prowadzącego do nieuniknionej porażki i zamętu.
- ⁴ D. Kozłowski, *Skąd dziś wziąć nowy tekst? – albo preteksty racjonalne i poetyckie*, Pretekst, Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej, nr 1, 2004, s. 4.
- ⁵ Marguerite Yourcenar upatruje w nim „snu kamienia”. Kamień jest bowiem główną materią Więzień, pozbawionych kompletnie fauny i flory oraz ziemskich żywiołów za wyjątkiem ognia w postaci kłębow dymu – „lekkich i bezkształtnych”. M. Yourcenar, *op. cit.*, s. 31.
- ⁶ M. Misiągiewicz, *op. cit.*, 147.
- ⁷ *Carceri* są powiązane z ówczesnym zainteresowaniem Piranesiego architektonicznymi fantazjami jako środkiem formalnej analizy. Dlatego obecne na innych rysunkach artysty wnętrza pałacowe z rozrzeźbionymi sklepieniami, masywnymi kolumnami i bogatym detalem architektonicznym stanowią bazę dla przestrzeni więziennych. Łukom sklepień, przeplatanych z drewnianymi elementami konstrukcyjnymi towarzyszą w nich skręcone, nierzeczywiste klatki schodowe i mosty, rampy, galerie, balkony, a detal architektoniczny zastępują w nich wiszące liny, szmaty, zarysy więźniów, ślady zniszczeń. Im późniejsze szkice, tym maniera rysowania jest wyraźniejsza, stopień skomplikowania przestrzeni większy, a także coraz więcej pojawia się uwiecznionych elementów niemożliwych – takich jak zafałszowana perspektywa, złudzenia optyczne. J. Wilton-Ely, *Piranesi as Architect and Designer*, Yale University Press, New York 1993, s. 12–14.
- ⁸ Por. N. Spiller, *Visionary Architecture, Blueprints of the Modern Imagination*, Thames & Hudson, London 2006.

- ⁹ Sliced Porosity Block to realizacja projektu Stevena Holla w chińskim Chengdu (2007–2012) o powierzchni ponad 310 tys. m² i zróżnicowanej funkcji: biurowej, mieszkaniowej, handlowej i usługowej (m.in. hotel, restauracje, kawiarnie). Pięć wież otaczających wielopoziomowy plac (przestrzeń kształtowaną na podstawie poematu Du Fu) z symbolicznymi ogrodami wodnymi – świetlikami. Trzy otwarcia w budynkach nad poziomem placu mieszczą Pawilon Historii projektu Steven Holl Architects, Pawilon Światła Lebbeusa Woodsa (wraz z C. a. Kumpuschem) i Pawilon Sztuki Lokalnej chińskiego rzeźbiarza Hana Meilina. Steven Holl Architects, *Sliced Porosity Block – Capitaland Raffles City Chengdu*, <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?type=housing&id=98> (dostęp: 30.04.2013).
- ¹⁰ L. Woods, opis projektu, red. C. a. Kumpusch, *The Light Pavilion by Lebbeus Woods and Christoph a. Kumpusch for the Sliced Porosity Block in Chengdu, China 2007–2012*, Lars Müller Publishers, Zürich 2013.
- ¹¹ M. Tafuri, *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*, The MIT Press, Cambridge 1976, s. 16–19 [tłum. Aut.].
- ¹² Bezskuteczność oporu przeciw nadchodzącym zmianom ilustruje według Tafuriego scena tortur z ryciny II – męczenie „nadcłowieka” otoczonego tłumem bezbarwnych postaci. Jednocześnie wiadomo, że celem Piraniesiego nie było pokazanie horroru tortur więziennych. Tylko w jednej rycinie artysta przedstawił wyraźnie grupę torturowanych. Na reszcie rysunków widnieją narzędzia i niewielkie postacie na dalszych planach – torturowani, kaci i zobojeźniali widzowie: „Te więzienia, w których nie ma miejsca dla czasu i żywej natury, zamknięte cele, które szybko stają się celami tortur, a ich mieszkańcy czują się tu niebezpiecznie i tępo zadowoleni, te otchłanie bez dna, ale i bez wyjścia, nie są zwyczajnymi więzieniami – są naszymi Piekłami” – M. Yourcenar, *op. cit.*, s. 41; M. Tafuri, *op. cit.*, 18, 19.
- ¹³ Z wywiadu z P. Eisenmanem z roku 1997, [w:] L. Galofaro, s. 11 [tłum. aut.].
- ¹⁴ Aronoff Center for Design and Art (1988–1996, Cincinnati, Ohio) to przebudowa i rozbudowa budynku College’u Designu, Architektury, Sztuki i Planowania. Nowa część obiektu mieści przestrzeń wystawową, biurową, studio, bibliotekę i teatr. Jej estetyka wynika z kontekstu – płynnych linii otaczającego krajobrazu i krzywizn istniejącego budynku. Tworzony we współpracy z personelem, uczniami i mecenasami szkoły, obiekt ma kwestionować obecny proces kształcenia i prezentować rozwiązania alternatywne, przygotowując uczniów do sprawowania istotnej roli w społeczeństwie oraz unikania „sztuczności i niekonsekwencji”. Zamiast architektonicznego monumentu stworzono tu budynek – jako wynik ewolucyjnego procesu projektowania, z którym użytkownicy mogą się w pełni identyfikować. C. Davidson (red.), *Tracing Eisenman, Peter Eisenman Complete Works*, Rizzoli, London 2006, s. 154.
- ¹⁵ M. Tafuri, *The Sphere...*, *op. cit.*, 26 [tłum. aut.].
- ¹⁶ L. Galofaro, *op. cit.*, s. 14–18 [tłum. aut.].
- ¹⁷ 41 Cooper Square (Nowy Jork, 2004–2009) to budynek szkoły sztuk pięknych, łączący wydziały znajdujące się do tej pory w trzech różnych budynkach i mieszczący: laboratoria

i sale edukacyjne, przestrzeń wystawową, audytorium, hol, przestrzeń wielofunkcyjną i zaplecze. Architektura obiektu odzwierciedlać ma idee Fundacji Coopera – dogłębną i innowacyjną edukację na polach sztuki, architektury i inżynierii. Podobnie jak budynek, na którego miejscu stanął ma być charakterystyczny i innowacyjny, co zapewnia nie tylko jego nowoczesna technologia i oszczędność energetyczna, ale także forma architektury. Huxtable Ada Louise, State of the Cooper Union, *The Wall Street Journal*, 2.12.2009, <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703499404574561752812990912.html> (dostęp: 6.05.2013).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ J. Wilton-Ely, *op. cit.*, s. 12–14 [tłum. aut.].

²⁰ M. Yourcenar, *op. cit.*, s. 35.

²¹ N. Spiller, *op. cit.*, 152,153; E. Rewers, *Postpolis, Wstęp do filozofii postnowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 40.

²² Budynek (1992–2005; rozbudowa budynku akademii z 1876 r.) znajduje się na styku zabudowy fasadowej Leopoldstraße i Akademiestraße, rozproszonych zróżnicowanych budynków Schwabing i zielonych terenów Leopoldpark i Akademiegarten.

²³ Coop Himmelb(l)au, Academy of Fine Arts, opis projektu, <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/academy-of-fine-arts> (dostęp: 30.04.2013).

²⁴ Coop Himmelb(l)au, *Architektura musi płonąć*, [w:] *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, red. C. Jencks, K. Kropf, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013, s. 313.

²⁵ M. Yourcenar, *op. cit.*, s. 25.

²⁶ Zaprojektowana przez Rema Koolhaasa to nowe centrum handlowe i stacja TGV w Lille, dobudowana do istniejącego dworca (1989–1995). Łączy historyczne centrum miasta z jego przedmieściami.

²⁷ R. Aben, S. De Wit, *The Enclosed Garden: History and Development of the Hortus Conclusus and Its Reintroduction Into the Present-day Urban Landscape*, 010 Publishers, Rotterdam 1999, s. 204–206.

²⁸ R. Koolhaas, *“Life in the Metropolis” or “The Culture of Congestion”*, [w:] *Architecture Theory since 1968*, red. K.M. Hays, The MIT Press, Cambridge 1998, 320–331; R. Koolhaas, B. Mau, *S, M, L, XL*, Rizzoli, New York 1998.

²⁹ M. Yourcenar, *op. cit.*, s. 15, 16.

BIBLIOGRAFIA

- Aben R., De Wit S., *The Enclosed Garden: History and Development of the Hortus Conclusus and Its Reintroduction Into the Present-day Urban Landscape*, 010 Publishers, Rotterdam 1999.
- Coop Himmelb(l)au, *Architektura musi płonąć*, [w:] *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, red. C. Jencks, K. Kropf, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2013, 313.
- Coop Himmelb(l)au, *Academy of Fine Arts*, opis projektu, <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/academy-of-fine-arts> (dostęp: 30.04.2013).
- Cooper-Hewitt, *Contemporary Architecture and the Legacy of Piranesi*, <http://www.youtube.com/watch?v=NsmfA51xgk> (dostęp: 17.04.2013).
- Galofaro L., *Digital Eisenman: An Office of the Electronic Era*, Birkhäuser Architecture, Basel 1999.
- Harries K., *Fantastic Architecture: Lessons of Laputa and the Unbearable Lightness of Our Architecture*, *The Journal Of Aesthetics and Art Criticism*, No. 1, 2011, 51–60.
- Huxtable A.L., *State of the Cooper Union*, *The Wall Street Journal*, 2.12.2009, <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703499404574561752812990912.html> (dostęp: 6.05.2013).
- Koolhaas R., Mau B., *S, M, L, XL*, Rizzoli, New York 1998.
- Koolhaas, *"Life in the Metropolis" or "The Culture of Congestion"*, [w:] *Architecture Theory since 1968*, red. K.M. Hays, The MIT Press, Cambridge 1998, 320–331.
- Kozłowski D., *Skąd dziś wziąć nowy tekst? – albo preteksty racjonalne i poetyckie*, *Pretekst*, Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej, 2004, nr 1, 4,5.
- Kruft H.-W., *A History of Architectural Theory, from Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Press, Princeton 1994.
- Misiągiewicz M., *O prezentacji idei architektonicznej*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003.
- Ouroussoff N., *The Civic Value of a Bold Statement*, *The New York Times*, 4.06.2009, http://www.nytimes.com/2009/06/05/arts/design/05coop.html?_r=0, (dostęp: 6.05.2013).
- Rewers E., *Post-polis, Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Spiller N., *Visionary Architecture, Blueprints of the Modern Imagination*, Thames & Hudson, London 2006.
- Steven Holl Architects, *Sliced Porosity Block – Capitaland Raffles City Chengdu*, <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?type=housing&id=98> (dostęp: 30.04.2013).

- Tafuri M., *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*, The MIT Press, Cambridge 1976.
- Tafuri M., *The Sphere and the Labyrinth, Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, The MIT Press, Cambridge 1995.
- Temple N., *Disclosing Horizons, Architecture, perspective and redemptive space*, Routledge, London 2007.
- The Light Pavilion by Lebbeus Woods and Christoph a. Kumpusch for the Sliced Porosity Block in Chengdu, China 2007-2012*, red. C. a. Kumpusch, Lars Müller Publishers, Zürich 2013.
- Tracing Eisenman, Peter Eisenman Complete Works*, red. Davidson C., Rizzoli, London 2006.
- Yourcenar M., *Czarny mózg Piranesiego: Wprowadzenie w dzieło Konstantinosa Kawafisa*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Wilton-Ely J., *Piranesi as Architect and Designer*, Yale University Press, New York 1993.

Artykuł w polskiej wersji językowej stanowi przedruk angielskiego oryginału: Szpakowska-Loranc E., *L'Espace Piranesien*, Technical Transactions, 10-A/2015, pp. 41–50.

ADRES BIBLIOGRAFICZNY ARTYKUŁU: Szpakowska-Loranc E., *L'Espace Piranesien*, *Przestrzeń/Urbaniastyka/Architektura*, 1/2018, s. 133–144.

DATA AKCEPTACJI OSTATECZNEJ WERSJI DO OPUBLIKOWANIA: 21.06.2018.