

**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)*<sup>1</sup>. 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”<sup>2</sup>. 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 Hugo<sup>3</sup>, Luisa Borgesa, Umberto Eco stanowiąc pretekst ze Światowego Muzeum Wyobraźni<sup>4</sup>. „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”<sup>5</sup>.

Jako następca Piranesiego wskazywany jest Lebbeus Woods umieszczający swoje biomorficzne i mechanomorficzne formy w „przestrzeniach mitycznych”<sup>6</sup>. Podobnie jak Piranesi, Woods więcej rysował, niż budował. Piranesi poprzez swoje ryciny krytykował dogmaty klasycyzmu<sup>7</sup>, 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 wywołują jednocześnie pociąg i strach, uczucie przyjemności i obrzydzenia<sup>8</sup>. Jedyne zrealizowane przez Woodsa dzieło – *Pawilon światła (The Light Pavilion, wspólne z Christophem a. Kumpuschem)* zlokalizowany w *Sliced Porosity Block*<sup>9</sup> 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 wyzwania dla możliwości zrozumienia i działania”<sup>10</sup>.

*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 przybliżyła 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”<sup>11</sup>. Ludzki rozum u Piranesiego prowadzi jednocześnie do uwolnienia i potępienia<sup>12</sup>. *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”<sup>13</sup>. 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 Center<sup>14</sup>. 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”<sup>15</sup>. Eisenman natomiast za pomocą współczesnych technologii multimedialnych tworzy przestrzeń, którą „ciało mierzy i czuje” – ciągłą, zmienną i zaskakującą; taką, w której kolor podkreśla kontrasty i „dematerializuje napięcie przestrzenne”<sup>16</sup>.

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 Mayne. W budynku 41 Cooper Square<sup>17</sup> projektu Morphosis centralna przestrzeń komunikacyjna tworzyć ma swoistą „wertikalną piagę” – miejsce wymiany społecznej, intelektualnej i twórczej – formalnej i nieformalnej, kształtującej akademickie środowisko<sup>18</sup>. 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”<sup>19</sup>. Złudzenia kreowane przez Piranesiego polegają nie na błędnym wykreśleniu perspektywy, ale na konstrukcji uniemożliwiającej klarowne jej odczytanie oraz nagromadzenie elementów o różnicowanych 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”<sup>20</sup>.

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 śmierci<sup>21</sup>.

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 kontekstowi<sup>22</sup>. Utworzony został ciąg przenikających się przestrzeni między parkiem i zabudową miejską: poprzez szklaną fasadę i bramę akademii, dziedziniec, tarasy studia i bramę do parku<sup>23</sup>. „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”<sup>24</sup>, 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

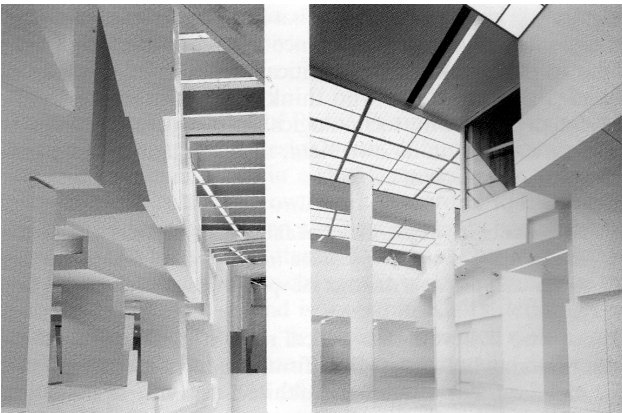
nadpobudliwości, niemalże tortury, percepcję artysty, umożliwiając tym samym z jednej strony ów oszałamiający rozmach i matematyczne upojenie, z drugiej zaś – jednoczesny kryzys agorafobii i klaustrofobii, lęk przed zamkniętą przestrzenią więzienia, lęk, który z całą pewnością podyktował Piranesiemu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

W *l'Espace Piranesien* Rem Koolhaas odnalazł powiązanie pomiędzy otwartą przestrzenią więzień i komunikacyjną siecią EuraLille<sup>26</sup>. 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 trójpoziomy parking i autostradę<sup>27</sup>. 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 wielkości<sup>28</sup>.

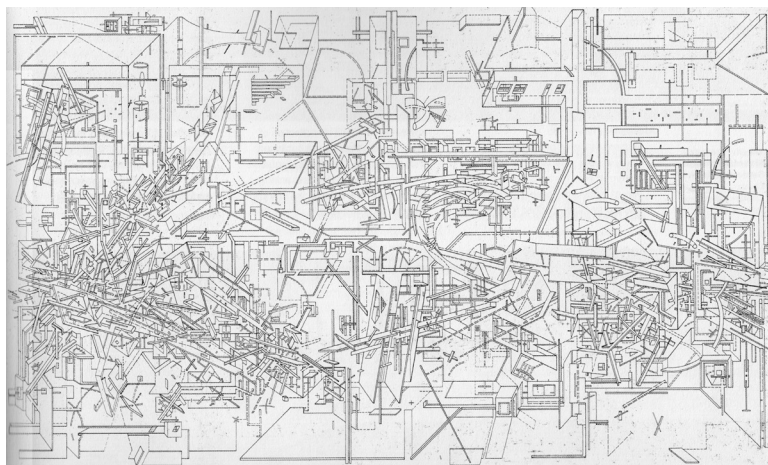
Uzasadnienia dla opisanego bogactwa odniesień narracji architektury współczesnej do rycin *Carceri* należałoby zapewne szukać w głębiach ludzkiej psychiki. Thomas de Quincey w *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) podawał *Carceri* jako najlepszy przykład wizji architektonicznych, które doprowadzają 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 form”<sup>29</sup>.



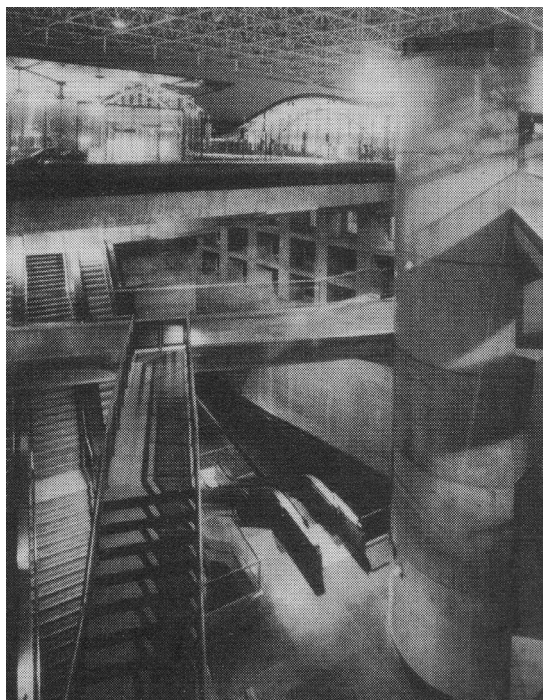
Il. 1. G. Piranesi, *Invenzioni capric [ciose] di Carceri, figure VII*  
(źródło: J. Wilton-Ely, *Piranesi as Architect and Designer*, Yale University Press, New York 1993)



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)



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



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

## PRZYPISY

- <sup>1</sup> 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.
- <sup>2</sup> M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003, s. 65.
- <sup>3</sup> Victor Hugo widział w nich wizerunek wnętrza wieży Babel – wyrazu pychy ludzkiej, chimerycznego przedsięwzięcia, prowadzącego do nieuniknionej porażki i zamętu.
- <sup>4</sup> D. Kozłowski, *Skąd dziś wziąć nowy tekst? – albo preteksty racjonalne i poetyckie*, Pretekst, Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej, nr 1, 2004, s. 4.
- <sup>5</sup> 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.
- <sup>6</sup> M. Misiągiewicz, *op. cit.*, 147.
- <sup>7</sup> *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 skrzycone, nierzeczywiste klatki schodowe i mosty, rampy, galerie, balkony, a detale architektoniczne 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.
- <sup>8</sup> Por. N. Spiller, *Visionary Architecture, Blueprints of the Modern Imagination*, Thames & Hudson, London 2006.



- <sup>9</sup> Sliced Porosity Block to realizacja projektu Stevena Holla w chińskim Chengdu (2007–2012) o powierzchni ponad 310 tys. m<sup>2</sup> 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).
- <sup>10</sup> 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.
- <sup>11</sup> M. Tafuri, *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*, The MIT Press, Cambridge 1976, s. 16–19 [tłum. Aut.].
- <sup>12</sup> Bezskuteczność oporu przeciw nadchodzącym zmianom ilustruje według Tafuriego scena tortur z ryciny II – męczenie „nadczołowieka” otoczonego tłumem bezbarwnych postaci. Jednocześnie wiadomo, że celem Piranesiego nie było pokazanie horroru tortur więziennej. Tylko w jednej rycinie artysta przedstawił wyraźnie grupę torturowanych. Na reszcie rysunków widnieją narzędzia i niewielkie postacie na dalszych planach – torturowani, kaci i zobojętniali 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.
- <sup>13</sup> Z wywiadu z P. Eisenmanem z roku 1997, [w:] L. Galofaro, s. 11 [tłum. aut.].
- <sup>14</sup> 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.
- <sup>15</sup> M. Tafuri, *The Sphere...*, *op. cit.*, 26 [tłum. aut.].
- <sup>16</sup> L. Galofaro, *op. cit.*, s. 14–18 [tłum. aut.].
- <sup>17</sup> 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).

<sup>18</sup> *Ibidem*.

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

<sup>20</sup> M. Yourcenar, *op. cit.*, s. 35.

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

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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).

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> M. Yourcenar, *op. cit.*, s. 25.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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.

<sup>29</sup> 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](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 Konstandinosa 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/Urbanistyka/Architektura*, 1/2018, s. 133–144.

DATA AKCEPTACJI OSTATECZNEJ WERSJI DO OPUBLIKOWANIA: 21.06.2018.