

**CEZARY WĄS**

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Wrocławski  
<https://orcid.org/0000-0002-5163-9248>

## Źródła i treść koncepcji przestrzeni w teoriach architektonicznych Bernarda Tschumiego

### Sources and content of the concept of space in Bernard Tschumi's architectural theories

#### Abstract

Concepts of space in the history of philosophy are among the oldest, particularly difficult and take many versions. Their most peculiar formulation is the Platonic concept of *chôra*, which the architect Bernard Tschumi alluded to in his most famous project, that of the Parisian Park La Villette from 1983–1986. Reflections on space manifested themselves in this artist's work from his student years through his many later theoretical works, in which he was inspired by the views of Henri Lefebvre, Georges Bataille or Jacques Derrida. By examining Tschumi's reflections on space, it is possible to see their contribution to the increasing importance of the concept of space in contemporary architectural work and their belonging to the intellectual current known as the 'spatial turn'.

**Keywords:** Bernard Tschumi; architecture; space

#### Abstrakt

Koncepcje przestrzeni w dziejach filozofii należą do najstarszych, szczególnie trudnych i przyjmujących wiele wersji. Ich najbardziej osobliwą formułą jest platońska koncepcja *chôry*, do której nawiązał architekt Bernard Tschumi w swym najsłynniejszym projekcie, jakim był paryski park La Villette z lat 1983–1986. Rozważania na temat przestrzeni przejawiały się w pracach tego artysty, poczynając od jego lat studenckich, przez wiele późniejszych prac teoretycznych, w których inspirował się poglądami Henriego Lefebvre'a, Georges'a Bataille'a czy Jacques'a Derridy. Badając refleksje Tschumiego na temat przestrzeni, możemy zauważyć ich udział w zwiększaniu znaczenia koncepcji przestrzeni we współczesnej twórczości architektonicznej i przynależność do nurtu intelektualnego określanego jako „zwrot przestrzenny”.

**Słowa kluczowe:** Bernard Tschumi; architektura; przestrzeń

#### O autorze

**Cezary Wąs** – dr hab., profesor w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Autor monografii: *Architektura Jože Plečnika* (2004), *Antynomie współczesnej architektury sakralnej* (2008), *Leon Podsiadły* (2012), *Architektura a dekonstrukcja. Przypadek Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego* (2015) oraz *Cień Boga w ogrodzie filozofa. Parc de La Villette w Paryżu w kontekście filozofii chôry* (2021).

W wielu językach europejskich istnieje zwrot głoszący, iż problem może być rozpatrzony z „jednej lub drugiej strony”. Literatura piękna zawiera szczególnie subtelne przejawy użycia tego motywu<sup>1</sup>. Stwierdzenie takie skrywa jednakże spostrzeżenie, że racje mogą być przeciwstawne do stopnia uniemożliwiającego porozumienie czy sformułowanie jednoznacznej konkluzji. Prosta wypowiedź oparta na metaforyce kierunków czy przestrzeni jest zarazem metaforą podstawowej konstatacji dotyczącej niemożliwości uzgodnienia przeciwstawnych stanowisk. Fundamentem porozumiewania się, ale też rozumności w ogóle, okazuje się bowiem brak jakiegokolwiek pewności w każdej możliwej kwestii. Kultura ludzka nastawiona jest na przewyżczenie tej komunikacyjnej niedogodności, czego przejawem były wysiłki na rzecz ustalenia prawdy. Rudymentarna rozbieżność poglądów i wynikająca stąd niemożliwość ustalenia niepodważalnej opinii przetrwała się w trwały zwyczaj ignorowania poglądów myślicieli takich jak Pyrron z Elidy czy wielu późniejszych sceptyków. Jakiegokolwiek jednak będą próby uzyskania opinii niezaprzeczalnej, to zasadnicza pozostanie rdzenna dwustronność wszelkiej racji i stąd wywodzące się zwiększanie liczby kolejnych stanowisk. Brak pewności sformułowany w przestrzennej metaforze dotyczy także samej przestrzeni. Nie jest bowiem możliwe zbudowanie dowolnej definicji przestrzeni poza kolejną umowną literacką figurą, która będzie rozumiała i akceptowalna tak długo, jak długo niepodjęte zostaną wobec niej próby uściślenia.

W dziejach architektury współczesnej wyjątkowo różnorodnie refleksje na temat przestrzeni zawarte zostały w pismach architekta Bernarda Tschumiego. W esejach pisanych w latach 70. i 80. XX wieku wielokrotnie poruszał on problem przestrzeni, przedstawiając zarys jego historii i systematykę, a także wysuwając własne stanowisko. W roku 1975 opublikował tekst *Question of Space*, w którym postawił 65 pytań na temat natury czy definicji przestrzeni. Można jedynie orzec, że był to zestaw pytań – choć często stawiane, mimo wysiłków wielu myślicieli pozostały one bez należytych odpowiedzi. Wydawały się proste i fundamentalne, tymczasem żadnego z nich nie opatrzone dotąd jednoznaczną wykładnią. Przykładem może być następujące pytanie: „Czy przestrzeń jest rzeczą materialną, w której ulokowane są rzeczy materialne?”. Problematyka z nim związana należy do najstarszych w historii filozofii, lecz nigdy nie znalazła zadowalającego rozstrzygnięcia. Postawienie takiego pytania prowadziło do jego rozwinięcia w serię uściślających pytań, z których żadne nadal nie przybliżyło do rozwikłania wyjściowego zagadnienia. Zestawienie większej liczby podobnych pytań o przestrzeń skłania do kilku spostrzeżeń. Można więc aktualnie stwierdzić, że odpowiedzi na pytania o naturę przestrzeni są nieuzgadnialne i nierozstrzygalne, co jednak nie powstrzymywało myślicieli przed wysuwaniem kolejnych koncepcji wynikających z przesłanek logicznych czy okoliczności historycznych. Ponadto należy zwrócić uwagę, że poglądy na temat przestrzeni mają

## Źródła i treść koncepcji przestrzeni w teoriach architektonicznych Bernarda Tschumiego

metaforyczny charakter, który odnosi się nie tyle do zjawiska materialnego czy fizycznego (do tego, co jest), ile do pewnego specyficznego stanu istnienia przed istnieniem. Stan taki funkcjonuje na niedocieczonych zasadach i można o nim powiedzieć, że reprezentuje raczej potencję do bycia, niż jest byciem będącym. Wszystko, co „może być”, dąży do uprzestrzennienia i uczasowienia, które wyrażają się przez różnicowanie i artykulację. Od czasu późnego dialogu Platona pod tytułem *Timajos* myśl filozoficzna trwale zachowuje ambiwalentny stosunek do przestrzeni, ale też do rzeczy, które się w niej zawierają. Sprawa dla Platona rozstrzygała się w pytaniu, czy rzeczy, które jakby samostnie istnieją, bytują dlatego, że możemy ich doświadczyć zmysłowo (cieleśnie), a poza tym ich nie ma, czy też może istnieją bardziej prawdziwie poznawalne istoty rzeczy, co do których można jednak wysunąć podejrzenie, że są jedynie nazwanymi (*Timajos*, 51C). „Jeżeli powiemy, że jest to coś niesłychanie nieuchwytnego, nie pomylimy się” (51B)<sup>2</sup>.

Celem artykułu jest analiza źródeł koncepcji przestrzeni, na które powoływał się Tschumi w swych artykułach, a także innych koncepcji wykazywanych przez ba-



Bernard Tschumi, *La Case Vide: La Villette 1985, London 1986.*  
© Bernard Tschumi Architects.

daczy Tschumiego (między innymi przez Louisa Martina i Mariannę Charitonidou)<sup>3</sup>. Przyjęta przez Tschumiego kohabitacja i jednocześnie dysjunkcja między przestrzenią a wydarzeniami miały konsekwencje w późniejszych teoriach oraz także w praktykach innych architektów<sup>4</sup>. Wskazanie na implikacje wywodów Tschumiego może potwierdzić intelektualną rangę odległych o niemal pół-wieczne konceptów tego architekta.

Z przyznawaniem wysokiej pozycji refleksji na temat przestrzeni w projektowaniu architektury Tschumi spotkał się już podczas swych studiów w ETH w Zurichu (1963–1967, 1969). Bernhard Hoesli, wybitny pedagog, który był jego nauczycielem, kontynuował zainteresowania przestrzenią wykazywane wcześniej przez Adolfa Loosa i Le Corbusiera<sup>5</sup>. Loos twierdził, że tworząc architekturę, projektuje przestrzenie łączące się i wchodzące w złożone relacje. Hoesli uczynił rozważania na temat przestrzeni głównym tematem swoich wykładów i pism. Podobne wątki można odnaleźć także u innych modernistów, także przedstawicieli malarstwa i rzeźby<sup>6</sup>. Architektura rozumiana jako sekwencja przestrzeni stała się jednak najbardziej trwałą zasadą przede wszystkim architektów awangardowych. Od Hoeslego i Paula Hofera Tschumi przejął ponadto zainteresowanie miastem jako dziełem architektury, co na zasadzie oksymoronu odnosiło się też do traktowania poszczególnego dzieła architektury jako odwzorowania miasta<sup>7</sup>. Z myśli swego nauczyciela przejął dodatkowo przekonanie o architekturze jako wydarzeniu i miejscu wydarzeń oraz poczucie napięcia między filozoficznymi teoriami przestrzeni a jej społecznym i politycznym charakterem.

Tschumi stał się uczestnikiem politycznego doświadczenia architektury podczas rebelii studenckich w Paryżu w roku 1968. Od września 1967 do maja 1968 pracował w paryskim biurze zespołu Georges'a Candilisa, Alexisa Josica i Shadracha Woodsa, francuskich przedstawicieli ugrupowania Team X, reprezentujących humanistyczne podejście do rozbudowy miast. Firma Candilis-Josic-Woods wyrażała krytyczny stosunek wobec zasad Karty ateńskiej i zakładała między innymi dostrzeganie potrzeb zwykłych mieszkańców, a ponadto kształtowanie nowych form ulicy, która silniej niż dotąd łączyłaby przestrzenie publiczne i prywatne<sup>8</sup>. Pracując w gronie tych osób, Tschumi rozwinął zarówno potrzebę polemiki z zasadami modernizmu, jak również sceptycyzm w stosunku do rodzących się tendencji postmodernistycznego tradycjonalizmu. W ograniczony sposób wziął udział w zamieszkach, chociaż – jak wiele przypadkowych osób – był też na krótko aresztowany<sup>9</sup>. Lewicowe poglądy, lecz także dziedzictwo kontrkulturowego ruchu sytuacjonistów (zwłaszcza koncepcja *détournement*, przekształcenia pierwotnego przekazu kulturowego w jego krytykę) czy jeszcze wcześniejsze praktyki artystyczne dadaistów i surrealistów przeniknęły na stałe do jego myślenia, chociaż architekt stał się też typowym przedstawicielem buntu zinstytucjonalizowanego na bezpiecznych pozycjach zawodowych i społecznych<sup>10</sup>.

Sukcesywnie wypracowywana doktryna Tschumiego zakładająca, iż architektura może być definiowana jako przestrzeń wydarzania się jej samej, ale też zapisu dziejących się w przestrzeni wydarzeń, a zatem nasycona dramatycznymi wypadkami i wypełniona ruchami ludzkich ciał, miała swoje źródło w obserwacji burzliwych zdarzeń roku 1968, podczas których miasta zostały przejęte z rąk ich ekonomicznych i politycznych dysponentów i na krótki czas zawłaszczone przez wrogich establishmentowi użytkowników. Dla przebiegu incydentów paryskich charakterystyczny był rys wpływu środowisk dadaistów, surrealistów i sytuacjonistów, wykazywany przez późniejszych badaczy<sup>11</sup>. Podczas rocznego pobytu w Paryżu Tschumi zetknął się także z pracami filozofów przechodzących od strukturalizmu do poststrukturalizmu: Rolanda Barthes'a, Denisa Holliera (piszącego o twórczości Georges'a Bataille'a), Michaela Foucaulta i Jacques'a Derridy. Przyjęcie nowych założeń zasadniczo kontrastowało z tradycyjnym rozumieniem architektury jako statecznego zbioru ortogonalnych brył, właściwie komponowanych i dekorowanych. Takie wcześniejsze stanowisko zawarte w poglądzie Le Corbusiera ujęte w książce *Vers une architecture*<sup>12</sup> (1923), zastąpione zostało uznaniem, że architektura jest treścią doświadczeń, dokładniej zaś przeżyć na głębokim, mrocznym czy erotycznym poziomie<sup>13</sup>.

Wśród zjawisk kontrkulturowych lat 60. XX wieku wyróżniał się aspekt wyzwolonego erotyzmu, dla którego Tschumi znalazł dodatkowe usprawiedliwienie w pracach Bataille'a. Nowy erotyzm, który jako zjawisko społeczne reprezentował opór wobec tradycyjnych konwencji obyczajowych, w myśli Tschumiego był interpretowany jako nadmiar i eksces skierowany przeciwko głębszym zasadom architektury. Architekt podzielał pogląd Bataille'a, że architektura reprezentuje świat autorytetu, czy wręcz więzienia, w związku z czym teoretyzowany erotyzm służył podważeniu jej zasad jako zbioru zależnego od burżuazyjnego społeczeństwa. Strategia kierowania architekturą przeciw niej samej była rozwinięciem pomysłów dadaistów, surrealistów i sytuacjonistów. Tschumi przemyślał dorobek tych środowisk, czemu dał wyraz w eseju *Architecture and its Double* z 1978 roku<sup>14</sup>. O ile w roku 1971 wraz z Martinem Pawleyem podsumował przebieg zamieszek paryskich w artykule *The Beaux-Arts since 1968*, wskazując, że wiele haseł ulicznych, jak „Wyobraźnia przejmuje władzę” (*„L'imagination au pouvoir!”*)<sup>15</sup>, tchnęło duchem surrealistów, o tyle artykuł z roku 1978 przedstawiał znacznie głębszą analizę znaczenia surrealizmu dla architektury. Autor dostrzegał wprawdzie, iż surrealiści mało uwagi poświęcali architekturze, ale nawet uwzględniając ten niedostatek, ich koncepty miały rewolucyjne znaczenie dla prób zbudowania nowej definicji architektury. Bezładne wędrówki po mieście, uwznioślane przez ruch sytuacjonistów, także miały swój początek w dziełach surrealistów. Tschumi przedstawił charakterystykę czterech formuł przestrzeni, które można odnaleźć w pracach inspirowanych surrealizmem: przestrzeni

pożądania u Marcela Duchampa, przestrzeni performansu u Artauda, przestrzeni granic u Bataille'a i przestrzeni wystawy u Kieslera<sup>16</sup>. U Kieslera odnalazł także pojęcie wydarzenia – stało się ono głównym terminem w jego teorii architektury, a miało też silny związek z pojęciem „doświadczenia wewnętrznego” Bataille'a<sup>17</sup>. Cztery części analiz Tschumiego poprzedzał fragment poświęcony Bretonowi, którego interpretacja może dać ogólny wgląd w pogląd Tschumiego na temat znaczenia surrealizmu dla współczesnej architektury.

Odwołanie się Tschumiego do Bretona jest częścią złożonej grupy metafor występujących także w jego pracach graficznych, zwłaszcza w *Advertisements for Architecture*, z lat 1976–1977<sup>18</sup>, ale także będących częścią praktyk innych artystów, jak fotografie Harry'ego Shunka i Jánoša Kendera prezentujące skok z okna Yves'a Kleina z października 1960 roku. W ciąg tych metafor należy także włączyć interpretacje, jakie motywom Tschumiego nadali ich komentatorzy, Kari Jormakka i Michael Chapman<sup>19</sup>. Chapman wskazał, że najbardziej wyrazista grafika z serii *Advertisements for Architecture*, z przedstawieniem mężczyzny wypadającego z okna, zbieżna jest z fragmentem pochodzącym ze zbioru tekstów automatycznych Bretona *Poisson soluble* (1924), który także posługuje się obrazem człowieka dotkniętego potrzebą wyskoczenia przez okno<sup>20</sup>. Tę chęć zrealizował Yves Klein, który 27 listopada 1960 roku na pierwszej stronie efemerycznej czterostronnicowej gazety „Dimanche. Le Journal d'un Seul Jour”, opublikował zdjęcie *Skok w pustkę* (*Le Saut dans le vide*). Artysta przedstawiony został podczas skoku na chodnik z dachu niewysokiego budynku przy rue Gentil-Bernard w Fontenay-aux-Roses na południowo-zachodnich przedmieściach Paryża<sup>21</sup>. Zdjęcie było fotomontażem, ale tajemnicę jego aranżacji utrzymano do 2010 roku. Przez ponowne użycie motywu człowieka spadającego na bruk Tschumi umocnił istnienie serii takich wyobrażeń, które łączyły desperację, szaleństwo, przemoc i zbrodnię z życiem miejskim. Podpis pod ilustracją z *Advertisements for Architecture* brzmiał: „Architektura jest definiowana przez działania, których jest świadkiem, tak samo jak przez ściany tworzące jej granice. Morderstwo na ulicy różni się od Morderstwa w katedrze w taki sam sposób, jak miłość na ulicy różni się od Ulicy Miłości. Radykalnie”<sup>22</sup>. Pierwsza część podpisu jest do pewnego stopnia zrozumiałą tezą, lecz druga była nacechowana powikłaniem typowym dla literatury surrealistów. Również zastosowana ilustracja z sylwetką mężczyzny wypchniętego za okno nie była oczywista, ponieważ nie prezentowała rzeczywistości, lecz była fragmentem filmu kryminalnego *The Brasher Doubloon* w reżyserii Johna Brahma z roku 1947. W jego końcowej części detektyw wyświetla fragment dokumentu filmowego, na którym przypadkowo nakręcona została scena ukazująca morderstwo dokonane przez Elizabeth Murdoch na swoim mężu Horacym Brightcie<sup>23</sup>. W ten sposób rzeczywistość dzieła sztuki stawała się wzorem dla zwykłej rzeczywistości. Rozgrywane się w scenarii miasta

motywy dramatycznej śmierci czy wcześniejszej ucieczki i tropienia są charakterystyczne dla opowieści *Nadja* Bretona – prócz wątku postaci wypadającej z okna<sup>24</sup> mamy tu do czynienia z refleksjami na temat irrealności w dziełach sztuki oraz erotycznego pociągu do szaleństwa i jego roli w kształtowaniu własnej tożsamości. *Nadja* zawiera także przedstawienie szpitala psychiatrycznego, który technicznie atmosferą więzienia, ale może być również zinterpretowany jako archetyp architektury<sup>25</sup>. To właśnie szaleństwo ukazwane jest zarazem jako przydatne dla przemiany świadomości, architektury i społeczeństwa, chociaż skrycie tkwi także w skostniałych instytucjach. Zastosowania szaleństwa – w tym też te jego postaci, które jawią się jako obowiązująca normalność czy inne nieoczywiste możliwości jego społecznego funkcjonowania – stanowią historię dotąd nienapisaną.

Stworzona przez Tschumiego w roku 1975 seria pocztówek zatytułowanych *Advertisements for Architecture* w decydującej mierze oparta została na powieści Bretona z roku 1928, w której zastosowano ponad czterdzieści fotografii miejsc w Paryżu, portretów postaci wzmiankowanych w książce czy rysunków bohaterki, które to ilustracje opatrzone podpisami będącymi fragmentami tego dzieła literackiego. Kompozycje Tschumiego w jeszcze większym stopniu stanowią połączenie fotografii z niepokojącymi tekstami. Zastosowane przez Bretona połączenie przedstawień obrazowych z treściami opowieści pozostaje jednak wzorcowe, a dokonane zostało na zasadach, jakich nie udało się wytłumaczyć przez dziesiątki lat badań<sup>26</sup>. Pierwotnie można założyć, że część ilustracji odnosi się do relacji Bretona bezpośrednio i przedstawia miejsca niektórych zdarzeń, inne odnoszą się do opowieści mniej dosłownie i dopowiadają treści, których nie ma w książce, co do innych zaś można nawet orzec, że są opozycyjne wobec relacji narratora. Takie uporządkowanie jest jednak w małym stopniu adekwatne do surrealistycznego trybu zgodności / niezgodności ilustracji z tekstem. Breton stworzył model pozaracjonalnej relacji; została ona podjęta przez Tschumiego i posłużyła do naruszenia tradycyjnych definicji architektury jako rozumiałej i celowej działalności dotyczącej wytwarzania obiektów użytecznych, trwałych i pięknych. Nowa formuła architektury kwestionuje nawet układ budowli, w której dolnej części powinien znajdować się fundament, w wyższej korpus, u góry zaś dach. Dla Tschumiego zwyczajowo przyjęta kolejność tego układu nie jest koniecznością. Dla wyjaśnienia innego sposobu myślenia o architekturze potrzebne jest krótkie przedstawienie wzorca zawartego w *Nadji*.

Dziesięć ilustracji *Nadji* wykonał na zamówienie Bretona tworzący w kręgu surrealistów i współpracujący z Manem Rayem Jacques-André Boiffard<sup>27</sup>. Zestaw i charakter ilustracji jest jednak częścią pewnej ambiwalencji. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z promowaniem zwykłości, co reprezentowane jest chociażby przez okoliczność, w której książkowe podpisy pod ilustracjami były typowe w dawnych wydaniach tandetnej literatury.

Ponadto ilustracje w *Nadji* w zamierzeniu Bretona miały być czysto obserwacyjne i antyliterackie. Z drugiej strony książka przeniknięta jest wyrafinowanym pragnieniem zastąpienia rozumienia nierozumieniem. Uwidacznia się tu w kontraście do zwykłości erotyczny pociąg do niezwykłości i szaleństwa. Bezosobowym zdjęciom Paryża towarzyszą niepokojące rysunki popadającej w obłęd bohaterki, której ostateczny los podkreślony został w drugim wydaniu książki przez dodanie fotografii powielonego wizerunku oczu Nadji<sup>28</sup>. Powieść jest autobiograficzna i pisana w stylu rzeczowego, jakby reporterskiego sprawozdania. Podobnie większość fotografii Boiffarda ma dokumentalny charakter i nawiązuje do dzieł Eugène'a Atgeta, bezemocjonalnie relacjonującego życie miejskie w Paryżu. Walter Benjamin uznał nawet, że Atget fotografował fragmenty ulic z kryminalistycznym zacięciem, tak jakby były miejscami zbrodni<sup>29</sup>. Powieść Bretona przenika nastroj rozwijającej się choroby psychicznej, której doświadcza bohaterka, co pozostaje w kontraście do trzeźwego sposobu relacjonowania i ilustrowania. W czytelniku przedstawiane w książce zdarzenia budzą refleksje nad statusem szaleństwa w diagnozowaniu jednostki i społeczeństwa i potrzebie jego udziału w procesach odnowy wspólnoty, miasta i architektury. Oschle sfotografowane miasto nie jest zewnątrz psychiki, lecz tylko przestrzenią rozgrywania ambiwalentnych skłonności osobowych.

Dla Tschumiego dzieła surrealistów były narzędziami refleksji o aktualnym statusie jednostki w społeczeństwie przenikniętym ideałami racjonalizmu i ustrukturyzowanego przez system kapitalizmu. Degradacja człowieka do poziomu posłusznego pracownika, przy jego bardziej naturalnym powołaniu do bycia artystą, hegemonia posiadaczy władzy ekonomicznej nad kształtem wolnego i demokratycznego społeczeństwa (i wyglądem miasta) oraz upadek architektury i ograniczenie jej do statusu narzędzia zaspokajania prostych potrzeb wzbudzały sprzeciw natury politycznej. Nie jest zatem przypadkiem, że w celu restauracji sił witalnych społeczeństwa Tschumi wykorzystał sposoby będące połączeniem przewrotnej reklamy (czerpiąc inspirację z koncepcji *détournement*) i charakterystycznego dla czasów rewolucji zespolenia sztuki i polityki. Połączenie obrazu i tekstu w sposób, który z całości czynił manifest czy propagandowe narzędzie polityki, stanowiło odwołanie do fotomontaży Johna Heartfielda, ale tworzyło także kontynuację tradycji dadaizmu i surrealizmu.

*Advertisements for Architecture* były serią ośmiu dwustronnych pocztówek, w których mało czytelne fragmenty fotografii opatrzone kilkudziesięciu podpisami. Treści podpisów były transpozycją poglądów Barthes'a i Bataille'a na obszar architektury. Tezy wyrażone zostały za pomocą haseł sformułowanych w tonie zbliżonym do manifestów politycznych i nawiązywały do esejów architekta pisanych około połowy lat 70. XX wieku. Charakter tych „reklam” może być opisany przez analizę dwóch z nich, zawierających niewyraźne fotografie willi Savoye Le Corbusiera. Architekt

zwidził budynek w latach 60., kiedy znajdował się on w stanie zaniedbania i dewastacji. Opis pobytu i wrażenia kontaktu z dziełem „cuchnącym moczem” zawarty został w eseju *Architecture and Transgression*, a jednocześnie przedstawiony w skróconej formule na dwóch pocztówkach<sup>30</sup>. Napis na pierwszej głosił, iż najbardziej architektoniczną rzeczą budynku jest jego stan zachowania. Inskrypcja na drugiej wyjaśniała, że zmysłowość jest w stanie zdominować nawet najbardziej racjonalne budynki. Kiedy zmysły zostaną skonfrontowane z pewną przesadą, jaką w tym wypadku były węchowe doznania wewnątrz zanieczyszczonych uryną, i obserwacja graffiti na ścianach parteru, pojawia się jednoczesność rozumowej recepcji przestrzeni i jej zmysłowego doświadczania. Osobisty kontakt z dziełem przerywa rozdział między przestrzenią wykoncypowaną i zrealizowaną w dziele a przestrzenią, w której rozgrywają się zmysłowe doświadczenia.

Tschumi rozwinął techniki zastosowane w *Advertisements for Architecture* w fotomontażach z kolejnej serii swoich prac teoretycznych nazwanych *Manhattan Transcripts*. Wykorzystał w nich sposoby komponowania tekstu i obrazu stosowane w kinematografii, wzmacniając jednak rolę przedstawień graficznych. Ponownie pojawiły się w tych pracach obrazy człowieka wypadającego przez okno, tematami zaś stały się zbrodnie, ucieczki przestępców i krajobrazy miasta. Zastosowane fotografie były nieostre, przycinane czy kadrowane do nieczytelnych fragmentów. Problem stanowiło przetworzenie zdarzeń, którymi żyła prasa codzienna, w rysunki i kompozycje przyszłej architektury, co wymagało nowych form zapisu myśli architektonicznej. Miasto wraz z brutalnymi przejawami życia było zapamiętywane i przetwarzane na motywy potencjalnej architektury. Była to architektura pamięci dramatycznych wydarzeń, które zamieniano w wydarzenia się architektury, w tym przypadku już nie wyłącznie z użyciem pojedynczych fotografii, lecz ich sekwencji wzorowanych na klatkach taśmy filmowej i wzmagających sugestię ruchu.

Wypadki uliczne z roku 1968 uświadomiły wielu ich uczestnikom, że miasta w większym niż dotąd stopniu mogą stać się własnością obywateli, którzy nie będą sprowadzani wyłącznie do roli przeciętnych użytkowników. Podział władzy politycznej w społeczeństwach oficjalnie demokratycznych, lecz faktycznie zastałych w rozwoju społecznym, w latach 60. ukazał się jako niesprawiedliwy, a przestrzenie publiczne i architektura zostały zdefiniowane jako zawłaszczone i zdominowane przez posiadaczy środków ekonomicznych. Spostreżono, że demokracja sprowadza się do okresowego uczestnictwa w głosowaniach, podczas gdy decyzje o kształtach życia miejskiego dyktowane są niemal codziennie przez osoby i instytucje zlecające tworzenie budynków i nimi zarządzające. Rewolucja roku 1968 pokazała, że ulice i miasto w ogóle mogłyby mieć inne formy niż dotąd przyjęte, architekci zaś nie muszą działać wyłącznie w służbie posiadaczy środków

finansowych. Do zmiany charakteru architektury i miast pokolenie Tschumiego wykorzystało dorobek twórczości dadaistów, surrealistów i sytuacionistów, którzy posługiwali się miastem wbrew jego celom użytkowym. Podróż przez jedno miasto z wykorzystaniem planu innego, plany przenoszenia pomników przed rzeźnię miejskie czy dostrzeganie wartości codzienności i niskich, zwyczajnych trybów życia w mieście stanowiły zachętę do prób tworzenia mniej zrjonalizowanej architektury. W teoriach Tschumiego przyjęto, że miasto, podobnie jak ludzka psychika, jest zbiorem doświadczeń, niekiedy na głębokim i trudnym do zrjonalizowania poziomie. Doświadczenia takie są strukturyzowane przez wydarzenia o dramatycznym charakterze, lecz także kształtowane przez zmysły. W mieście do zapisu wydarzeń służyły zwykle pomniki, na zmysły zaś działały różnego rodzaju przyjemności. Postulowana architektura ma za zadanie stać się wydarzeniem samym w sobie i czynić przyjemność, którą dotąd sugerowały tylko wszędobylskie reklamy produktów. Chociaż przekształcanie architektury nie dokonało się dotąd na szerszą skalę, to jednak sformułowano wiele wpływowych spostrzeżeń i zaleceń. Dostrzeżono, że bycie jednostki oparte jest na miejskim zamieszkiwaniu budowanym poprzez pamięć doświadczeń. Przecucie wnętrza i zewnątrz psychiki bywa przy tym zatarte. Doświadczenia nie dotyczą wyłącznie kontrolowanej świadomości, ale mają także irracjonalny, zmysłowy i cielesny charakter, które to czynniki nie są brane pod uwagę przy tworzeniu architektury. Architektura nie odpowiada na wiele ważnych potrzeb poza pospolitą użytecznością, zwłaszcza nie odpowiada na refleksję o konieczności przeformułowania zasad demokracji, odnowienia życia wspólnego, zbliżania ludzi i budowania zażyłości. Pojęcie wydarzenia, z którym Tschumi próbował utożsamić architekturę, nie może być sprowadzone do prostego katalogu zjawisk, niemniej jednak można podjąć próbę przedstawienia niektórych z nich. Po pierwsze, architektura dotyczy nie tylko zjawisk realnych, lecz także wyobrażonych, imaginacyjnych czy przejętych ze sztuki. Po drugie, odnosi się do codzienności, zwykłości, cielesności i zmysłowości, co najczęściej nie bywa brane pod uwagę w projektowaniu. Po trzecie, jest organizowaniem ruchu, który nie może być sprowadzany do z góry wytyczonych tras, lecz jest czymś analogicznym do samego życia w jego zmianie i nieprzewidywalności. Dla tak rozumianego ruchu synonimem może być też oddech artykułowany czy uprzestrzenniany w mowę czy pismo. Architektura jest uprzestrzennieniem bycia (*das Sein*) rozumianego w duchu filozofii Heideggera. Ruch nie odbywa się jedynie w tę lub tamtą stronę, w stronę Méséglise-la-Vineuse czy w stronę Guermantów, lecz jest to ruch niemożliwy do kontrolowania i właśnie taki jego charakter powinna podkreślać architektura. Tschumi wiele swoich projektów wypełnił trasami do swobodnego ruchu, jak stało się to w centrum sztuki Le Fresnoy w Tourcoing (1997), Lerner Hall w centrum studenckim Columbia University (1999) czy muzeum Akropolu w Ate-

nach (2009), jednak jego najsłynniejsze dzieło, park La Villette w Paryżu, jest miejscem bez wyznaczonych sposobów poruszania się.

Na początku roku 1970 we francuskim czasopiśmie „L'architecture d'aujourd'hui” Tschumi wraz z Fernandem Montèsem opublikował projekt *Do-it-yourself-city*, który nawiązywał do rozwijanej w latach 1963–1966 przez Petera Cooka koncepcji *Plug-in-City* wyrażającej zarówno fascynację, jak i dystans wobec wpływu technologii przemysłowych na rozwój miast<sup>31</sup>. Tschumi przewidywał w swoim projekcie szerokie wykorzystanie urządzeń komunikacyjnych, które ułatwiałyby wytwarzanie nowych form społeczności miejskiej. Na rogach ulic, w supermarketach i w domach miałyby znajdować się terminale do natychmiastowej łączności między osobami i instytucjami, w czym obecnie dostrzega się zdolność przewidzenia roli sieci komputerowych w wytwarzaniu nieznanych wcześniej rodzajów przestrzeni. Pojęcie cyberprzestrzeni czy przestrzeni wirtualnych pojawiło się pod koniec lat 60. XX wieku w akcjach artystycznych Susanne Ussing i architekta Carstena Hoofa, następnie zaś w powieściach Williama Gibsona. Powiązanie tego terminu z sieciami komputerowymi nastąpiło w latach 80., lecz upowszechnił się on dopiero w latach 90. XX wieku. Publikacja Tschumiego była ponadto wyrazem zainteresowania brytyjskimi środowiskami architektonicznymi, w których prócz grupy Archigram coraz większą rolę zaczynał odgrywać Alvin Boyarsky ze swymi pomysłami na nowe typy kształcenia architektonicznego.

Boyarsky po próbach reformy systemu edukacji architektonicznej w instytucjach amerykańskich coraz silniej wiązał się ze szkołami londyńskimi, w tym zwłaszcza z przeżywającą kryzys Architectural Association School of Architecture. Do założonego przez niego International Institute of Design dołączyli podczas szkół letnich członkowie grupy Archigram, Cedric Price, Reyner Banham i James Sterling. Podczas trzeciego roku funkcjonowania IID do seminarium, które Boyarsky prowadził we współpracy z AA School, Tschumi wprowadził temat upolitycznienia przestrzeni, który był próbą wykorzystania jego doświadczeń z paryskich wydarzeń roku 1968. Kiedy kierownictwo szkoły w roku 1971 przejął Boyarsky, zagadnienia polityki przestrzeni stały się podstawą nauczania w grupy dyplomowej nr 2 (Diploma Unit 2) kierowanej przez Tschumiego od 1973 do 1974 roku. Na początku lat 70. Tschumi wykorzystywał także poglądy Henriego Lefebvre'a, Anatole'a Koppa i kilku innych lewicowych myślicieli. W AA School współpracował z radykalnie politycznym Brianem Ansonem, który także od roku 1971 nauczał w tej szkole i od którego przejął krytykę zawłaszczania przestrzeni przez nakierowanych jedynie na zysk deweloperów. Organizacja przestrzeni architektonicznej nie może być jednak narzędziem polityki na szerszą skalę, a działalność architektoniczna wymaga odrębnego zaangażowania. Wnioski takie Tschumi zawarł w opublikowanym w roku 1975 eseju *The Environmental Trigger*, który

zawierał twierdzenie, że działania w zakresie tworzenia nowych poglądów architektonicznych są najlepszą drogą do zmian w kulturze i tylko pośrednio do zmian natury politycznej. Architektura nie może zastąpić polityki w zakresie przemian ekonomicznych czy praw własnościowych, może natomiast mieć wpływ na świadomość potrzeby stworzenia nowych kierunków politycznych. W broszurze *A Chronicle in Urban Politics*, która podsumowywała prace grupy dyplomowej nr 2, zawarł przekonanie, że mogą funkcjonować sposoby uprawiania polityki inne niż tradycyjne i instytucjonalne.

W latach 1974–1975 Tschumi poprowadził w AA School kolejną grupę dyplomową – Diploma Unit 10, w której podstawą nauczania były między innymi transpozycje tekstów literackich (Edgara Allana Poeego, Franza Kafki, Jamesa Joyce’a, Itala Calvina) na formy organizacji przestrzeni<sup>32</sup>. Podjęta tam została myśl – wśród różnych źródeł znalazł dla niej wsparcie także w poglądach Lefebvra – że architektura jest złączona z wydarzeniami, dla których jest miejscem. Wydarzenia takie, niekoniecznie o charakterze gwałtownych wypadków politycznych, lecz także codziennego użytkowania, wskazują jednakże pewien rozdział między jej przewidzianą funkcją a rzeczywistym użytkowaniem. Związek między przestrzenią a wydarzeniem jest zatem nacechowany także rozłączeniem, oporem czy, używając terminologii Tschumiego, dysjunkcją. Takie wnioski architekt sformułował jednak dopiero na kolejnym etapie rozwoju swoich teorii. Podczas prac Grupy Dyplomowej nr 10, zapisanych w broszurze *Chronicle of Space*, przebijało natomiast przeświadczenie, że przestrzeń realna związana jest z przestrzenią teorii i nie ma różnicy między rysunkami, ilustracjami, tekstami (czyli ogólnie dyskursem) a przestrzenią doświadczaną jako rzeczywista.

Związek przestrzeni rzeczywistej z przestrzenią tekstu i rozwój koncepcji wydarzenia o wymiar artystycznego performansu zaistniał podczas współpracy Tschumiego z RoseLee Goldberg, która w latach 1972–1975 kierowała Royal College of Art Gallery w Londynie, oraz studentem, a później współpracownikiem architekta Nigelem Coatesem. Tschumi zapraszał Goldberg do wygłaszania wykładów w AA, podczas których rozwijała swoje teorie performansu podsumowane w roku 1979 w książce *Performance Art: From Futurism to the Present*. Goldberg do pracy ze studentami wprowadzała praktyki ówczesnych artystów: Mariny Abramović, Vita Acconciego, Christiana Boltanskiego, Victora Burgina, Brice’a Mardena, Giulia Paoliniego, Bruce’a McLeana, Johna Stezakera, Christa oraz muzyków z The Kipper Kids (Martina von Haselberga i Briana Routha) czy Briana Eno<sup>33</sup>. Zwracała przy tym uwagę, że wielu z nich identyfikowało nowe odczuwanie przestrzeni, jak chociażby „przestrzeń ciała” spotykana w wypowiedziach tancerek Simone Forti, Trishy Brown czy Yvonne Rainer. Do tych właśnie artystek Tschumi nawiązywał później w swych publikacjach<sup>34</sup>. Wiele innych określił przestrzeni Goldberg odnotowa-

ła także w poglądach Bruce’a Naumana i Acconciego („przestrzeń skonstruowana”), Dana Grahama („przestrzeń widza”) czy Daniela Burena i Braca Dimitrijevića, analizujących sposoby wykorzystywania przestrzeni publicznej i prywatnej<sup>35</sup>. Tschumi natomiast wprowadzał w prace galerii prowadzonej przez Goldberg architektów: Gaetana Pesce, Petera Cooka czy Germana Celanta<sup>36</sup>. Efektem tej współpracy była koncepcja wystawy *A Space: A Thousand Words* sformułowana w zaproszeniu do artystów z 15 sierpnia 1974 roku i rozwinięta w drugim ogłoszeniu 18 grudnia 1974 roku.

Dwudziestu siedmiu uczestników zobowiązanych zostało do przedstawienia czarno-białego rysunku lub fotografii o wymiarach 36 na 24 cm oraz dwóch stron A4 maszynopisu tekstu zawierającego mniej niż tysiąc słów. Punktem wyjścia było przeświadczenie, że pojęcie przestrzeni nabrało radykalnie dużego znaczenia dla artystów i architektów, a zarazem jego sposoby interpretowania zmieniły się i przekroczyły wszelkie dotychczasowe formy. Włączenie tego problemu do nauczania architektonicznego miało na celu nie tylko przezwyciężenie schematyzmu i suchego profesjonalizmu dotychczasowej edukacji architektonicznej czy wkroczenie na drogę interdyscyplinarności i połączenia architektury z awangardowymi sztukami wizualnymi, modernistyczną literaturą i literaturoznawstwem oraz dyskursami filozoficznymi, lecz przede wszystkim rozwinięcie intuicji, że to pojęcie przestrzeni organizuje wyobraźnię twórców wielu dziedzin, w której dochodzi do całkowicie nowych rozwiązań problemu i wykształcania przestrzeni o narastająco aktywnych właściwościach. Rozbieżności występujące między uczestnikami w indywidualnych ujęciach przestrzeni i sprzeczne interpretacje potwierdzały, że przestrzeń jest czymś zmiennym, nieuchwytnym, ruchliwym i przede wszystkim czynnym. Stan wiedzy filozoficznej nie umożliwiał szybkiego dojścia do takich wniosków, zwłaszcza że wystawa była raczej zbiorem eksperymentów, nie zaś podsumowaniem długiej dyskusji.

Ujawnienie zmian w rozumieniu przestrzeni i odkrycie zwielokrotnienia sposobów jej przedstawiania było zarazem dostrzeżeniem funkcji doświadczania przestrzeni, która też zaczęła podlegać opisowi. Pierwsze refleksje skierowane były na spostrzeżenie, że przestrzeń nie ma już wyłącznie postaci fizycznej i praca architekta nie jest oparta na kształtowaniu jej granic, lecz przede wszystkim angażuje intelekt i skłania do teoretyzowania i rozległych czynności badawczych odnoszących się do indywidualnego, cielesnego i zmysłowego doświadczania przestrzeni. Współpraca Tschumiego z Goldberg zapewniła połączenie obu aspektów: obiektywizującego, teoretycznego i naukowego, ku czemu skłaniał się Tschumi, z podejściem indywidualizującym, efemerycznym i ekstrawaganckim, ku czemu z kolei kierowała się działalność artystów zapraszanych przez Goldberg.

Studenci grupy dyplomowej nr 10 nie odczuwali siły dawnych przyzwyczajzeń w definiowaniu przestrzeni i swo-

bodnie presuwali swoje propozycje w stronę dokumentowania własnych artystycznych interpretacji przestrzeni. Wystawa *A Space: A Thousand Words* może być potraktowana jako podsumowanie prac tej jednostki edukacyjnej, zwłaszcza że największą część prac stworzyli studenci Tschumiego (Dereck Revington, Leon van Schaik, Paul Shephard, Peter Wilson i Will Alsop), jego następcą w osobie Nigela Coatesa, inni wykładowcy AA School (Jenny Lowe, Brian Muller, Elia Zenghelis), uczestnicy seminariów w AA School (Christian de Portzamparc, Antoine Grumbach i John Stezaker) oraz znani artyści skłonieni przez Goldberg (Daniel Buren, Giuseppe Chiari, Braco Dimitrijević i Dan Graham)<sup>37</sup>.

Wystawa była wzorem dla katalogu, co podkreślało tradycje Tschumiego i jego sposobów edukacji, które już wcześniej znalazły podsumowanie w publikacjach *A Chronicle in Urban Space* (Diploma Unit 2, 1973–1974), dopełniającej prace studentów nad politycznymi cechami życia miejskiego, i *Chronicle of Space* (Diploma Unit 10, 1974–1975), która domknęła wnioski z prób aplikacji scenariuszy literackich do tworzenia wyznaczników dzieła architektonicznego. Współpraca z Goldberg skłaniała grupę dyplomową nr 10 do akcji w przestrzeniach realnych, wyobrażonych czy wyśnionych – udokumentowane na fotografii i opatrzone opisem stały się one częścią wystawy w galerii Royal College of Art w dniach od 7 lutego do 6 marca 1975 roku. Wspomnienia snów próbowali zapisać w przestrzeni Lowe i Shephard, natomiast Coates ustawił wkoło cztery lustra na plaży i dostrzegł, że wytworzona pośrodku przestrzeń jest zimna i pozbawiona emocji, które jednak wzbudzają się w uwięzionym w niej obserwatorem<sup>38</sup>. Lustrzane odbicia były też tematem prac Davida Dye'a i Dana Grahama oraz rozwijały wątek autoteliczności sztuki modernistycznej, jej wzmoczonej autorefleksyjności.

Tschumi i Goldberg poprzez tę niedocenioną wystawę doprowadzili do zatarcia przeciwieństw między podejściem teoretycznym i realizacjami artystycznymi, co stało się punktem wyjścia do dalszych rozważań architekta. Nie podążył on za sugestiami Goldberg i dalszymi próbami czynionymi przez Coatesa, by jeszcze silniej skupić się na performansach, dramatyzowaniu i wprowadzaniu do przestrzeni zorganizowanych narracji, ale jego wypowiedzi w pełni uznawały takie stanowisko. Architektura skupiona na zagadnieniach przestrzeni i przestrzeń rozumiana jako doświadczenie i wydarzenie stały się rdzeniem wszystkich późniejszych teorii Tschumiego. Wystawa okazała się punktem zwrotnym, który skłonił go do uznania, że wszelkie wypowiedzi na temat przestrzeni, słowa, konstrukty mentalne czy niejasne wyobrażenia artystyczne są nierozdzielne od przestrzeni rzeczywistych poznawanych przez ich cielesne i zmysłowe doświadczenie – także takie, jakie daje praktyka codzienności. Słowa, artystyczne akcje, działania i wydarzenia działają jak formuły retoryczne i są zdolne także do wpływania na kulturę, zatem pośrednio katalizują przemiany społeczne, ekonomiczne i polityczne.

Architektura w przypadku kontynuatorów Tschumiego, głównie Coatesa i jego uczniów z czasów dalszego funkcjonowania Diploma Unit No. 10 po roku 1977, była przejmowaniem nieprzystosowanych do tego opuszczonych domów, szop, nieczynnych stacji kolejowych, holów budynków, biur firm biznesowych i bankowych, a czasami także niechętnych takim zachowaniom galerii sztuki. Okupacje były metodą odzyskiwania zbiorowych praw do przestrzeni, czynieniem z niej dobra wspólnego w dobie kryzysu gospodarczego w Wielkiej Brytanii i reakcji typowych dla ówczesnej kultury punkowej i postpunkowej. Tschumi nie brał już bezpośredniego udziału w tych performansach, ale obserwował je i uwzględniał w swoich teoriach. Ostatecznie więc przyjął, że architektura to kreacja przestrzenna tożsama z wydarzeniem i działaniami użytkowników, którzy nie mają obowiązku przyjaznego odnoszenia się do funkcji, jakie właściciel przewidział podczas zlecenia jej wytworzenia. Następny etap teorii Tschumiego był zatem intelektualnym opracowaniem zjawiska dysjunkcji między przestrzenią a jej użytkowaniem.

Wystawa *A Space: A Thousand Words* nie doprowadziła do sformułowania nowej, jednoznacznej definicji przestrzeni, lecz ukazała jej zależność od wielu czynników oraz różnego rodzaju sprzeczności w funkcjonowaniu. Zwrócenie uwagi, że nie jest czystym zjawiskiem materialnym, a architektura nie jest modelowaniem brył, nie mogło jednak całkowicie usunąć takich wymiarów przestrzeni i architektury. Podważenie materialności nie mogło przesunąć się w radykalną krytykę takiej formy istnienia dzieł. Jednocześnie nawet materialne istnienie zależne jest od pojęć, które je opisują, pojęcia zaś mają walor nie tylko deskryptywny, lecz także preskryptywny. Słowa o przestrzeni nakłaniają i przymuszają, biorą więc udział w politycznym działaniu przestrzeni i architektury. Problem wyłaniający się z retorycznych aspektów tych zjawisk dotyczy sytuacji funkcjonowania narastającej liczby różnorodnych określeń, między którymi występują liczne, nieusuwalne sprzeczności. Architektura tworzona jest przez właścicieli środków produkcji, narzucającej jej funkcjonalność sprowadzającą użytkowników do roli osób wypełniających określone instrukcje wykonywania w niej pracy, zamieszkiwania czy wypoczynku. Lewicowy architekt dostrzegł w tej sytuacji potrzebę oporu, która jest nieuchronnym zachowaniem ludzi istotowo obdarzonych wolnością. Sprzeczności między kierunkami architektury czy też jej różnymi definicjami przy dalszych badaniach i eksperymentach zwielokrotniają się i dostrzec można indywidualizację przestrzeni, uzależnienie od twórczego opracowania. Uprzeźrzenie osobowości artysty w performansach na temat przestrzeni nie jest różne od zachowań zwykłych użytkowników architektury, którzy w każdej sytuacji wprowadzają w przestrzeń własne życie, emocje i żądze. Działania artystyczne stanowią zachętę do takich sposobów użytkowania i prowadzą do pojmowania architektury jako przestrzeni oporu wobec wszelkiego *status quo*. Tworzą konieczność traktowania przestrzeni jako



zjawiska artystycznego powoływanego osobno przez każdego użytkownika. Aktywna jednostka angażuje w przestrzeni swoje zdolności poznawcze, rozwija postulaty etyczne czy polityczne, uprzestrzenia swoją zmysłowość, cielesność i emocje, lecz przede wszystkim zachowuje się twórczo. Przestrzeń zmienia się w kreację artystyczną z konieczności, nawet gdy osoba z wyboru pragnie wykazać się biernością. Dokonując wyboru wycofania z aktywności, pozostaje czynna i twórcza. W przestrzeni i architekturze rozgrywa się życie ludzkie, a tym samym przedstawiają się one jako scena performansu egzystencji, zamieszkiwania, brania otoczenia w posiadanie i przemieniania go. Ostatecznie zatem przestrzeń i architektura są miejscem dziania się, są nierozdzielne z użytkownikami / artystami i wydarzeniami. Wydarzają się na sposób egzystencjalny.

W roku 1975 w jesiennym wydaniu londyńskiego magazynu „Studio International” Tschumi opublikował esej *Question of Space: The Pyramid and the Labyrinth or the Architectural Paradox*, który w antologii *Architecture and Disjunction* został rozszerzony o odrębny rozdział *Question of Space* zawierający pogrupowane 64 pytania streszczające podstawowe kwestie dotyczące charakteru przestrzeni<sup>39</sup>. Pytania zaczynały się od problemu materialności przestrzeni i jej obiektywności, przedstawiały przeciwstawny problem subiektywności przestrzeni, następnie charakterystyczne dla myśli Lefebvre’a stanowisko o społecznej produkcji przestrzeni, rozważały zagadnienie doświadczania aż do myśli typowej dla Heideggera, że przestrzeń jest wyrazem bycia w świecie.

Druga część eseju zredagowana w antologii *Architecture and Disjunction* jako *The Architectural Paradox* jest dokumentem odnotowującym łączenie wcześniejszych źródeł ideowych, w tym między innymi poglądów takich myślicieli lewicowych jak Lefebvre czy Anatole Kopp, z teoriami poststrukturalistów, a konkretnie z przekonaniami Bataille’a zinterpretowanymi przez Holiera. Podczas wstępnego okresu przygotowywania wystawy *A Space: A Thousand Words* Tschumi pozostawał jeszcze pod silnym wpływem twierdzeń Lefebvre’a rozwiniętych w artykule *La production de l'espace* z roku 1974 o funkcjonowaniu trzech form przestrzeni: postrzeganej, pomyślanej i przeżywanej<sup>40</sup>. Już na wstępie swoich wywodów Lefebvre spostrzegł, że pojmowanie przestrzeni, które dotąd należało do matematyki i geometrii, obecnie staje się pojęciem socjologicznym. W teorii Tschumiego doszło do kontaminacji terminologii Lefebvre’a i Bataille’a, a przestrzeń określana przez socjologa jako postrzegana opisana została terminem Labirynt właściwym dla myśli teoretyka transgresji w literaturze. Przestrzeń taka jest społeczna, lecz również materialna, a zatem z jednej strony obejmuje relacje między obiektami i użytkownikami, a z drugiej strony składają się na nią budynki, ludzkie ciała same w sobie, wszelkiego rodzaju ruchy, ale także miejsca i ich charakter. Drugie złączenie dotyczy przestrzeni pomyślanej, która może być też opisana jako Piramida i jest kodyfikowana

w specjalistycznej wiedzy naukowców czy technokratów. Składają się na nią także dyskursy na temat przestrzeni tworzone w środowiskach architektów, koncepcje wyrażane również przez rysunki, modele czy wystawy. Trzeci rodzaj przestrzeni określony był jako przestrzeń przeżywana i złączył się ze szczególnie charakterystycznym dla Bataille’a pojęciem doświadczania (*l'expérience intérieure*). Składały się na nią bezpośrednie przeżycia czy wrażenia wywoływane przez budowle lub podczas przebywania w mieście, lecz także wszelkie symboliczne zapisy odczuć zawarte w literaturze pięknej, sztukach plastycznych czy balecie, tańcu bądź performansach. Biorąc pod uwagę zwłaszcza przestrzeń performansów, należy dodać, że przestrzeń przeżywana/doświadczana tożsama jest z koncepcją wydarzenia.

Wywód Tschumiego zawarty w *The Architectural Paradox* był koncepcją historyzoficzną prowadzącą do przedstawienia programu przyszłej architektury. Zdaniem Tschumiego wcześniejsze koncepcje przestrzeni zdominowane były przez jej ujęcia przedmiotowe, które zakładały, że architektura oparta jest na formowaniu kształtów przedmiotów przez zakreślanie ich granic. Z tymi poglądami konkurowało subiektywistyczne i podmiotowe ujęcie przestrzeni, przyjmujące, że jest ona formą świadomości, narzędziem poznawczym, za pomocą którego umysł kategoryzuje rzeczy. Zdaniem architekta aktualnie pojęcie subiektywistyczno-podmiotowe rozwinęło się w dwóch postaciach. Pierwszą z nich jest tak zwana P i r a m i d a, czyli sytuacja, w której przestrzeń traktowana jest jako sprawa umysłowa. W tym sposobie istnienia ujmowana jest jako niematerialna i konceptualna, co przejawia się także w zastosowaniu do jej opisu dokonań lingwistów i literaturoznawców. Drugi sposób funkcjonowania przestrzeni opisany terminem L a b i r y n t u odnosi się do doznań cielesnych i zmysłowych, których dostarcza przestrzeń uformowana w sposób artystyczny czy architektoniczny. Dwa podstawowe sposoby istnienia przestrzeni pozostają ze sobą w konflikcie utrudniającym racjonalne postępowanie twórcy architektury, zwłaszcza w sytuacji, kiedy w XX wieku architektura charakteryzowana była jako sztuka organizacji przestrzeni. Jakkolwiek modernistyczna definicja architektury skupiała się początkowo na kwestiach przestrzeni materialnej, to w II połowie XX wieku przestrzeń będąca produktem czystej świadomości czy przestrzeń zapisująca aktywność społeczną skłaniają do dokładniejszego rozważenia nieusuwalnej sprzeczności między Piramidą a Labiryntem.

Tschumi, podejmując się podania opisu najnowszej sytuacji rozdziału przestrzeni, zwraca uwagę, że w odniesieniu do sytuacji dematerializacji architektury w rzeczywistość konceptów występują dwie teorie. W ramach pierwszej bada się architekturę jako obszar reprezentacji spraw władzy, filozofii politycznych, teologii bądź religii. Architektura postrzegana jest jako symboliczny zapis treści ideowych. W obrębie drugiej teorii architektura bywa stosowana jako czysty język, a więc zestaw form zorganizo-

wanych przez gramatykę i składnię. Taki zestaw podlega niustannym wariacjom, w których formy odnoszą się do swych idealnych wzorców lub do ich wcześniejszych zastosowań historycznych. Wskazane dwie teorie stanowią główne przejawy funkcjonowania architektury jako przestrzeni Piramidy.

Teoria architektury jako przestrzeni Labiryntu akcentuje natomiast jej cielesne i zmysłowe determinanty. Tschumi uznał, że ciało nosi w sobie własności przestrzenne przejawiające się w postrzeganiu kierunków, stron lewej i prawej, przodu i tyłu, góry i dołu. Zmysłowe podejście zapisane było w niemieckiej estetyce *Raumempfindung*, nauczaniu Oskara Schlemmiera w Bauhausie czy twórczości tanecznej Trishy Brown i Simone Forti. W swoim najbliższym otoczeniu podczas pracy w AA School architekt został także skonfrontowany z teorią i praktyką performansu, które w najbardziej zdecydowany sposób prowadziły do myśli, iż architektura jest artykulacją przestrzeni przez akcję artysty tworzącą wydarzenie. W istotowej postaci przestrzeń była czystym działaniem, jakkolwiek poddanym modyfikacjom, podczas których spontaniczność i zdyscyplinowany intelekt występują jednocześnie.

Wydostanie się z paradoksu Piramidy i Labiryntu umożliwia zaakceptowanie trzeciego warunku, który w sposób szczególny związany jest właśnie z charakterystyczną dla sztuki bezpośredniością i niekontrolowaną przez społeczeństwo przyjemnością. Paradoks architektury zostaje rozwiązany w sytuacji, kiedy przestrzeń nie jest jedynie postrzegana zmysłowo, lecz gdy jest głęboko doświadczana, gdy praktyka łączy przyjemność zmysłową i rozum<sup>41</sup>. Tschumi powraca tu do przygaszonych w toku wywodów spraw polityki. Jego poprzednicy w AA School, Peter Cook i grupa Archigram, próbowali posłużyć się architekturą jako narzędziem zmian w świecie społecznym przez ukazanie absurdałności skutków niekontrolowanego przez wartości kultury rozwoju technologii. Zdaniem Tschumiego opór architektury pochodzi z jej głębokiej bezużyteczności objawianej wówczas, kiedy akcentuje ona swoją autonomię<sup>42</sup>.

W zmienionej formule Tschumi powrócił do myśli o użyciu architektury jako środka transformacji społecznych, akcentując przy tym także znaczenie samoistości architektury i jej oparcie na przemianach form dokonywanych przez wariacyjne przetwarzanie schematów. W tok wywodów Tschumiego przedostała się charakterystyczna dla filozofii dekonstrukcji skłonność do przełamywania sprzeczności przez równoczesną akceptację przeciwstawnych tendencji. Bez wyrzekania się swej autonomii architektura uznana została zatem za zdolną do wpływania na fundamenty struktur społecznych, politycznych i ekonomicznych. Może realizować takie powinności dzięki czynnikowi sztuki, której głęboką naturą jest ekscesywna, przekraczająca przyzwyczajenia przyjemność. Transgresja włączona świadomie w twórczość architektoniczną winna służyć negowaniu form oczekiwanych przez tradycjonalistyczne społeczeństwo. Ekstrawagancje formalne, wyniki

jednak z uporządkowanej świadomości ich historycznych aspektów, działają jak opisany niegdyś „wyzwalacz środowiskowy” (*Environmental Trigger*). Aktywowana jest więc ta właściwość sztuki, jaką jest mianowicie wywoływana przez nią zmysłowa przyjemność, w tym radość z nadużycia rozdrażniającego utrwalone nawyki społeczne i konstrukty mentalne. Bezpośrednie doświadczanie architektury, w którym przełomową rolę odgrywa przyjemność ekscesu, wywołuje zmiany w poglądach na wygląd przestrzeni publicznej i może zyskać kontynuację w rozwinięciu potrzeby zmian w całej przestrzeni społecznej.

Opublikowany w roku 1976 pierwszy projekt parku La Villette Tschumi uznał za nieudane jeszcze wyrażenie jego poglądów estetycznych, jednak fragment *Manhattan Transcripts* zatytułowany *Park*, a stworzony w roku 1977, rozwijał możliwości wprowadzenia przestrzeni doświadczanej prócz pomyślanej i postrzeganej. Środkiem zmiany były próby odnotowania w projekcie wydarzeń dramatycznych zajęć w Central Parku, które Tschumi utożsamiał właśnie z doświadczaniem. Współpraca architekta z Derridą i stworzenie w roku 1982 kolejnej wersji projektu zagospodarowania przestrzeni po rzeźniach w dzielnicy La Villette zakończyła się jednak spektakularnym sukcesem, jakim było odniesione w roku 1983 zwycięstwo w państwowym konkursie dotyczącym utworzenia na tym obszarze parku. Zwycięstwo oparte było między nimi na przedstawieniu pomysłu głęboko odmiennego od wszystkich pozostałych, a przyjętego w klimacie niemal rewolucyjnych zmian politycznych przewidywanych wraz z objęciem stanowiska prezydenta Francji przez lewicowego polityka. Uzasadnienia i opis ideowych przesłań parku, które stworzyli Tschumi, Derrida i długi szereg późniejszych komentatorów, wskazywały, że park przewidziany został nie tyle jako zwykłe miejsce, ile raczej jako przestrzeń dla wydarzenia się pewnej niemożliwości<sup>43</sup>. Park już w nazwie przyjętej w tytule projektu z roku 1983 (*le parc du XXIe siècle*) zwrócony był w stronę nieznaną przyszłości i niemożliwych do przewidzenia sytuacji<sup>44</sup>. Wykraczał poza istniejące możliwości, podążając w stronę radykalnej inności. W szczególnym sensie był rodzajem świątyni Inności, umiejscawiał pożądanie zmian, rozwój demokracji i tworzenie nowej wspólnoty politycznej. W interpretacjach filozoficznych zbiegał się on z pojęciem platońskiej *chóry*, która była nie tyle miejscem przyszłych zjawisk, ile raczej miejscem dla miejsca, przestrzenią tyleż pustą, co aktywną i umożliwiającą przechodzenie od idei do rzeczywistości.

\*

14 marca 1967 podczas jednej z konferencji architektonicznych Michel Foucault wygłosił referat zatytułowany *Dits et écrits. Des espaces autres*, który w październiku 1984 roku został opublikowany w czasopiśmie „Architecture, Mouvement, Continuité”<sup>45</sup>. W początkowej części zawierał on znamienne zdanie: *L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace*. Można by opinię filozofa uznać

za początek tendencji określanej w humanistce jako zwrot przestrzenny, gdyby nie fakt, że nie jest możliwe wskazanie na jeden jej początek. Sam Foucault odwoływał się w swej pracy do książki Gastona Bachelarda *Poetyka przestrzeni*, w której postulowano zwrócenie uwagi na przeżycia doznawane w obliczu architektury. Za filozofem poezji Foucault napisał, że egzystencja nie odbywa się w pustej przestrzeni, lecz w obszarze nawiedzonym przez namiętności, sny, różnego rodzaju wartości i fantazmaty. Tschumi w swym wywodzie sięgnął do epoki jeszcze wcześniejszej, mianowicie do mniemań o przestrzeni Arystotelesa, późniejsi zaś komentatorzy parku La Villette wskazali na platońskie pojęcie *chôry*, które także wyprzedzone zostało przez wiele wcześniejszych konceptów<sup>46</sup>. Trudno jednak zaprzeczyć, że w XX wieku zainteresowanie przestrzenią zwiększało się, a jej teorie uległy zwielokrotnieniu.

Pojęcie przestrzeni było szeroko omawiane w niemieckiej estetyce oraz historii i teorii sztuki w pierwszej połowie XX wieku<sup>47</sup>. Efektem ówczesnych refleksji stało się powszechne uznanie znaczenia tego pojęcia dla teorii i historii architektury. Przejawem owego zjawiska był tytuł wpływowej książki Sigfrieda Giediona *Space, Time and Architecture* (1941). Teorie przestrzeni znalazły też zastosowanie w innych dziedzinach nauk społecznych, zwłaszcza w socjologii i filozoficznych teoriach życia miejskiego. W tym wypadku należy wskazać zwłaszcza na prace Henriego Lefebvre'a, Michela Foucaulta i Pierre'a Bourdieu. W II połowie XX wieku to właśnie prace tych myślicieli znalazły odzwierciedlenie w teoriach architektonicznych i urbanistycznych. Jednocześnie można odnotować wiele prac teoretyków architektury, w których zawarte zostały dążenia do wypracowania osobnych, właściwych tylko dla tej dziedziny sposobów rozumienia pojęcia przestrzeni. Prace Brunona Zeviego (*Architecture as Space*, 1948), Christiana Norberga-Schulza (*Existence, Space and Architecture*, 1971) czy Phillippe'a Boudona (*Sur l'espace architectural: essai d'épistémologie de l'architecture*, 1971) nie ustrzegły się jednak wpływów innych myślicieli. W pracy Norberga-Schulza decydującym źródłem była filozofia Martina Heideggera, a kierunkiem, który przyjął, było wskazywanie na wiele rodzajów przestrzeni, zarówno w sensie egzystencjalnym, jak i historycznym. W pracach Paula-Henry'ego Chombarta de Lauwe'a czy Raymonda Ledruta narastała zarówno interdyscyplinarność, jak i dostrzeganie coraz większej liczby rodzajów przestrzeni<sup>48</sup>.

Sytuacja aktualna w dążeniach do uściślenia pojęcia przestrzeni charakteryzuje się przede wszystkim próbami historycznego uporządkowania wcześniejszych teorii. Powstają zatem prace przekrojowe<sup>49</sup> czy monografie poszczególnych teoretyków<sup>50</sup>, które jednak odkrywają raczej złożoność i wewnętrzną niekoherentność poglądów wyrażanych przez najważniejszych przedstawicieli myślenia o przestrzeni<sup>51</sup>. Również poglądy Tschumiego są kontaminacją wielu współczesnych mu teorii, na które wpływ miały wypowiedzi licznych wcześniejszych myślicieli. W *The Architectural Paradox* Tschumi odno-

tował takie historyczne zakorzenie analiz przestrzeni, które doprowadziło do tego, że także jego własne stały się częścią zjawiska określanego jako ciąg metafor odnoszących się do innych metafor, palimpsest, francuskie ciasto czy nakładanie systemów<sup>52</sup>. Prace teoretyczne Tschumiego doprowadziły do powstania wybitnego dzieła, jakim jest park La Villette, w sposób wyjątkowy przenikniętego teorią i w dużej mierze funkcjonującego poza materialnością czy widzialnością. Ta część Paryża należy do zjawisk w architekturze określanych jako praktykowanie teorii. Należy jednak zauważyć, że mimo intelektualnego zaawansowania koncepcji Tschumiego współczesne planowanie i wytwarzanie przestrzeni nadal pozostaje zdeterminowane przez tradycyjne, absolutystyczne jej koncepcje i utrzymana zostaje władza nad nią sprawowana przez właścicieli środków produkcji<sup>53</sup>. Żadne głębsze zmiany w zakresie rozwoju demokracji czy nowych zasad życia społecznego nie mogą być odnotowane, a sam architekt z rewolucjonisty stał się – jako wieloletni dziekan wydziału architektury Columbia University – prominentnym członkiem establishmentu, przeciwko któremu niegdyś występował. Podobnie jak niezliczone inne przykłady buntu z okresu drugiej połowy XX wieku, także i ten jego przejaw został zrekuperowany przez system kapitalistyczny<sup>54</sup>.

#### Przypisy

- 1 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1913), Gallimard, Paris 2011, s. 708: „Car il y avait autour de Combray deux «côtés» pour les promenades, et si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre”.
- 2 Platon, *Timaios*. *Kritias*, przeł. Władysław Witwicki, Antyk, Kęty 2002, s. 50. Pogląd Platona przedstawiłem w skrócie, opierając się na tłumaczeniu Witwickiego, które różni się od oryginału i wielu innych tłumaczeń, ale zawiera także wiele użytecznych formuł językowych, zanikających w bardziej dokładnych translacjach. Oryginał glosi: „λόγῳ δὲ δὴ μᾶλλον τὸ τοιόνδε διορίζομένους περὶ αὐτῶν διασκεπτέον ἄρα ἔστιν τι πῦρ αὐτὸ ἐφ' ἑαυτοῦ καὶ πάντα περὶ ὧν αἰεὶ λέγομεν οὕτως [51c] αὐτὰ καθ' αὐτὰ ὄντα ἕκαστα, ἢ ταῦτα ἅπερ καὶ βλέπομεν, ὅσα τε ἄλλα διὰ τοῦ σώματος αἰσθανόμεθα, μόνα ἔστιν τοιαύτην ἔχοντα ἀλήθειαν, ἄλλα δὲ οὐκ ἔστι παρὰ ταῦτα οὐδαμῆ οὐδαμῶς, ἀλλὰ μάτην ἕκαστοτε εἶναι τί φαμεν εἶδος ἕκαστου νοητόν, τὸ δ' οὐδὲν ἄρ' ἦν πλὴν λόγος”. We wzorcowym tłumaczeniu Jowetta, *The Dialogues of Plato*, przeł. Benjamin Jowett, t. III, *Republic, Timaeus, Critias*, Oxford University Press, London 1982, s. 557: „Do all those things which we call self-existent exist? or are only those things which we see, or in some way perceive through the bodily organs, truly existent, and nothing whatever besides them? And is all that which, we call an intelligible essence nothing at all, and only a name?”. Por. także: Paul Shorey, *The Timaeus of Plato*, „The American Journal of Philology” 1889, nr 1 (10), tu komentarz do fragmentu 51C, s. 65.
- 3 Louis Martin, *On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory*, „Assemblage” 1990, nr 11, s. 22–35; Marianna Charitonidou, *Simultaneously Space and Event*:

- Bernard Tschumi's *Conception of Architecture*, „Arena. Journal of Architectural Research” 2020, nr 1 (5), <https://ajar.arena-architecture.eu/articles/10.5334/ajar.250>.
- 4 Marianna Charitonidou, *Drawing and Experiencing Architecture: The Evolving Significance of City's Inhabitants in the 20th Century*, Transcript Verlag, Bielefeld 2022, s. 328. Bernard Tschumi, *Introduction*, [w:] *Architecture and Disjunction*, MIT Press, London–Cambridge [Mass.] 1996, s. 18: „the disjunction between space and event, together with their inevitable cohabitation, was characteristic of our contemporary condition”; tegoż, *Six Concepts*, tamże, s. 255: „Architecture was seen as the combination of spaces, events, and movements without any hierarchy or precedence among these concepts”. Na temat wpływu koncepcji architektury jako wydarzenia na konkretne projekty, zob. Shuying Hong, *Bernard Tschumi's Research on „Event Architecture” and Its Design Strategy*, „Frontiers in Art Research” 2020, nr 2 (7), s. 36–41.
  - 5 Jürg Jansen, Hansueli Jörg, Luca Maraini, Hanspeter Stöckli, *Architektur lehren. Bernhard Hoesli an der Architekturabteilung der ETH Zürich = Teaching architecture: Bernhard Hoesli at the Department of Architecture at the ETH Zurich*, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, gta Verlag, Zürich 1989.
  - 6 Dorota Folga Januszewska, *Nowe teorie przestrzeni i czasu a nowe kierunki artystyczne lat 1905–1918*, [w:] *Przed Wielkim Jutrem. Sztuka 1905–1918*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1993, s. 193–207; tejeż, *Koncepcje przestrzeni w sztuce współczesnej*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe, Warszawa 1984.
  - 7 Alexander Eisenschmidt, *Importing the City into Architecture: An Interview with Bernard Tschumi*, „Architectural Design”, Special Issue: *City Catalyst: Architecture in the Age of Extreme Urbanisation*, nr 5 (82), s. 130–135. Louis Martin, *Architectural Theory After 1968: Analysis of the Works of Rem Koolhaas and Bernard Tschumi*, praca magisterska, Massachusetts Institute of Technology 1988, s. 84: „The oxymoron is a favorite among the literary strategies used by Tschumi”.
  - 8 Tom Avermaete, *Another Modern, The Postwar Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*, NAI Publishers, Rotterdam 2005.
  - 9 Joan Ockham, *Talking with Bernard Tschumi*, „Log” 2008, *Aftershock: Generation(s) since 1968*, nr 13–14, s. 159–160.
  - 10 Michael Chapman, *Bloody fingerprints: Tschumi and the avant-garde*, „Architectural Research Quarterly” 2012, nr 304 (17), s. 293–302; Ellen Dunham-Jones, *The Generation of '68 – Today. Bernard Tschumi, Rem Koolhaas and the Institutionalization of Critique*, „Constructing Identity”, 86th ACSA Annual Meeting Proceedings, *Constructing Identity*, Annual Meeting Proceedings, red. Craig Barton, Washington 1998, s. 527–533.
  - 11 M. Chapman, dz. cyt.; E. Dunham Jones, dz. cyt. Jak informuje Renata Hejduk, szerszą analizę związku Tschumiego z działalnością sytuacjonistów można znaleźć w jej rozprawie doktorskiej „Models of the Mind: A Theoretical Framework for the Continental Radical Avant-garde in Architecture around 1968” (Ann Arbor, Michigan, UMI Press, 2001). Zob. Renata Petrucci Hejduk, *Death Becomes Her: transgression, decay, and eROticism in Bernard Tschumi's early writings and projects*, „The Journal of Architecture” 2007, nr 4 (12), s. 393–404. Niestety wymieniona rozprawa pozostaje szerzej niedostępna.
  - 12 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Editions G. Crès et Cie, Paris 1923, s. 16: „L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière”. Początkiem tej formuły był fragment listu do L'Eplanatiera z roku 1911, zob. Le Corbusier, *Lettres à ses maîtres, Lettres à Charles L'Eplattenier*, red. Marie Jeanne Dumont, Éditions du Linteau, Paris 2002, s. 252: „la nouvelle tendance aujourd'hui [...] créer les volumes qui jouent sous la lumière en rythmes à base géométrique, joie de la forme enfin retrouvée pour le régal des yeux”, za: Mickaël Labbé, *La philosophie architecturale de Le Corbusier*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2021, przyp. 29.
  - 13 Na temat wpływu koncepcji Bataille'a: L. Martin, *On the Intellectual Origin...*, dz. cyt., s. 27–28.
  - 14 Bernard Tschumi, *Architecture and its Double*, red. Dalibor Vesely, „Architectural Design Profile: Surrealism and Architecture” 1978, nr 2–3 (11), s. 111–116.
  - 15 Bernard Tschumi, *Introduction*, [w:] tegoż, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, London–Cambridge [Mass.] 1996, s. 15. Zob. także: Walter Lewino, Jo Schnapp, *L'imagination au pouvoir!*, Eric Losfeld Éditeur, Le Terrain vague, Paris 1968, II wyd.: Editions Allia, Paris 2018.
  - 16 L. Martin, *Architectural Theory...*, dz. cyt., s. 135–136.
  - 17 Tamże, s. 137–138.
  - 18 <https://designmanifestos.org/bernard-tschumi-advertisements-for-architecture/>.
  - 19 Kari Jormakka, *The Most Architectural Thing*, [w:] *Surrealism and Architecture*, red. Thomas Mical, Routledge, London–New York 2005, s. 290–317; Michael Chapman, *Bloody Fingerprints: Tschumi and the Avant-Garde*, „Architectural Research Quarterly” 2013, nr 3–4 (17), s. 293–302.
  - 20 M. Chapman, dz. cyt., s. 298–299.
  - 21 Hannah Weiemeier, *Yves Klein 1928–1962. International Klein Blue*, Benedikt Taschen, Köln 1995, s. 51; Terhi GÉNÉVRIER-Tausti, *L'Envol d'Yves Klein: l'origine d'une légende*, Area, Paris 2006. Siła motywu „zamrożonego” skoku trwa nadal i jest do odnalezienia między innymi w filmie *Mission Impossible*, zob. Joséphine Jibokji, *Yves Klein ou l'imaginaire du saut sans chute: histoire d'un motif impossible*, „Revue d'Histoire de l'art” 2017, nr 1 (80), <https://hal.univ-lille.fr/hal-03259651>.
  - 22 Bernard Tschumi, *Advertisements for Architecture*, pocztówka, rewers: „Architecture is defined by the actions it witnesses as much as by the enclosure of its walls. Murder in the Street differs from Murder in the Cathedral in the same way as love in the street differs from the Street of Love. Radically”.
  - 23 K. Jormakka, dz. cyt., s. 309; M. Chapman, dz. cyt., s. 297.
  - 24 Wśród anegdot zawartych w powieści Bretona znajduje się historia niezrównoważonego pana Delouita, który wypadł z hotelowego okna i zakrwawiony wrócił do recepcji, zob. André Breton, *Nadja*, Éditions Gallimard, Paris 1998 (1964, s. 184), przeł. Richard Howard, Grove Press Inc. New York 1977 (1960), s. 155–156.
  - 25 Léona Delcourt, pierwowzór postaci Nadji, doznała pogorszenia stanu zdrowia 21 marca 1927 r., już po rozstaniu z Bretonem. Po krótkim pobyciu w szpitalu specjalnym prefektury policji przy quai de l'Herloge i szpitalu Sainte-Anne przy rue Cabanis została przeniesiona do ośrodka Perray-Vaucluse w Sainte-Geneviève-des-Bois (Essonne), a następnie w dniu 16 maja 1928 do ośrodka w Bailleul niedaleko Lille, gdzie zmarła w styczniu roku 1941 w wieku 38 lat. Historię jej życia i pobytu w szpitalach zrekonstruowała w paradokumentalnej powieści Hester Albach, zob. tejeż Léona, *Héroïne du Surréalisme*, przeł. Arlette Ounanian, Actes Sud, Arles 2009. Por. także: Jean-Michel Caralp,

- Nadja: *le temps est-il plastique?*, [w:] *Le rêve plastique des écrivains*, red. Mireille Raynal-Zougari, Presses universitaires de Rennes, 2017, s. 55–72.
- <sup>26</sup> Obecne interpretacje mają charakter metatekstowy i dotyczą nie tyle samych ilustracji, ile długiego szeregu prób ich objaśnienia. Charakterystyczny jest w tym względzie artykuł Frédérica Canovasa dotyczący wykładni stworzonych przez Jeana Arrouye'a (*La photographie dans Nadja*, 1982), Mario Richtera (*Nadja d'André Breton: analyse de la première séquence*, 1986), Normanda Lalonde'a (*L'icographie photographique de Nadja*, 1992), Sébastiena Côté (*Les rapports inter-sémiotiques dans l'iconotexte: Nadja et L'amour fou d'André Breton*, 2003) oraz pracy doktorskiej Magali Nachtergaele (*Esthétique des mythologies individuelles: le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, 2008), poprzedzonej artykułem tejże autorki (*Nadja. Images, désir et sacrifice*, 2005), zob. Frédéric Canovas, *On ne m'atteint pas: Nadja ou l'insaisissable photographie*, „Tangence” 2020, nr 124, s. 113–129.
- <sup>27</sup> Clément Chéroux, Damarice Amao, Jacques André Boiffard – *La parenthèse surréaliste*, Éditions Xavier Barral, Paris 2014.
- <sup>28</sup> André Breton, dz. cyt. s. 108 (wg wyd. z roku 1998).
- <sup>29</sup> Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 33; Alexander Gelley, *Three Benjamin on Atget: Empty Streets and the Fading of Aura*, [w:] tegoż, *Benjamin's Passages: Dreaming, Awakening*, Fordham University Press, New York 2014, s. 87–101.
- <sup>30</sup> Bernard Tschumi, *Architecture and Transgression*, [w:] tegoż, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, London–Cambridge [Mass.] 1996, s. 73; Katrine Majlund Jensen, Luise Rellensmann, *Experiential Preservation as Critical Heritage Practice. On Le Corbusier's Villa Savoye in Ruins*, [w:] *Ruinen und vergessene Orte. Materialität im Verfall – Nachnutzungen – Umdeutungen*, red. Joachim Otto Habeck, Frank Schmitz, transcript Verlag, Bielefeld 2023, s. 145–146.
- <sup>31</sup> L. Martin, *Architectural Theory...*, dz. cyt., s. 36.
- <sup>32</sup> Claire Jamieson, Rebecca Roberts-Hughes, *Two modes of a literary architecture: Bernard Tschumi and Nigel Coates*, „arq: Architectural Research Quarterly” 2015, nr 2 (19), s. 111.
- <sup>33</sup> C. Jamieson, R. Roberts-Hughes, dz. cyt., s. 112.
- <sup>34</sup> Sandra Kaji-O'Grady, *The London Conceptualists: Architecture and Conceptual Art in the 1970s*, [w:] *Repenser les limites: l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*, red. Alice Thomine-Berrada, Barry Bergdol, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris 2005, s. 2; Bernard Tschumi, dz. cyt., s. 41.
- <sup>35</sup> S. Kaji-O'Grady, dz. cyt., s. 2.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 1.
- <sup>37</sup> Pełna lista artystów zawarta została w katalogu wystawy: Will Alsop, Bill Beckley, Daniel Buren, Ronald Castro, Giuseppe Chiari, Nigel Coates, Braco Dimitrijević, David Dye, Dan Graham, Antoine Grumbach, Peter Hutchinson, Ugo La Pietra, Jenny Lowe, Fernando Montes, Brian Muller, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Dereck Revington, Pier Paolo Saporito, Leon Van Schaik, Paul Shephard, Jeanne Sillet, John Stezaker, Bernard Tschumi, Franco Vaccari, Zoe & Elia Zenghelis, zob. Bernard Tschumi, RoseLee Goldberg, *A Space, a Thousand Words*, katalog wystawy, London 1975.
- <sup>38</sup> Claire Jamieson, *NATØ: Exploring architecture as a narrative medium in postmodern London*, rozprawa doktorska, Royal College of Art, London 2014, s. 64, za: B. Tschumi, R. Goldberg, dz. cyt., s. 46.
- <sup>39</sup> Tekst *Question of Space* został następnie w roku 1990 wydany jako broszura opublikowana przez Architectural Association i wznowiony w roku 2004 (Princeton Architectural Press).
- <sup>40</sup> Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, „L'Homme et la société” 1974, nr 31–32: *Sociologie de la connaissance marxisme et anthropologie*, s. 15–32.
- <sup>41</sup> L. Martin, *Architectural Theory...*, dz. cyt., s. 96.
- <sup>42</sup> Tamże, s. 95–96.
- <sup>43</sup> Szerzej na ten temat zob. Cezary Wąs, *Cień Boga w ogrodzie filozofa. Parc de La Villette w Paryżu w kontekście filozofii chóru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2021.
- <sup>44</sup> W roku 1985 Danièle Voldman rozważał park jako wcielenie idei XXI wieku, zob. tegoż, *Le parc de la Villette entre Thélème et Disneyland*, „Vingtième Siècle, revue d'histoire” 1985, nr 8, s. 30, natomiast w roku 2017 ministerka kultury Audrey Azoulay w rządzie Bernarda Cazeneuve'a przyznała parkowi tytuł dzieła dziedzictwa XX wieku.
- <sup>45</sup> Michael Foucault, *Dits et écrits. Des espaces autres*, „Architecture, Mouvement, Continuité” 1984, nr 5, s. 46–49.
- <sup>46</sup> Brigitte Weltman-Aron, *Rhizome and Khôra: Designing Garden with Deleuze and Derrida*, „Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Française” 2005, nr 2 (15), s. 48–66.
- <sup>47</sup> Łukasz Stanek, *Architecture as Space? Notes on the „Spatial Turn”*, „Spéciale'Z”, Paris 2012, nr 4 (2012), s. 49.
- <sup>48</sup> Tamże, s. 51.
- <sup>49</sup> Wśród bardzo licznych przykładów można wymienić także pracę polskiego badacza, zob. Karol Kurnicki, *Ideologie w mieście: o społecznej produkcji przestrzeni*, rozprawa doktorska, Kraków 2015.
- <sup>50</sup> Łukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space. Architecture, Urban Research, and the Production of Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011.
- <sup>51</sup> K. Kurnicki, dz. cyt., s. 47. Kurnicki, powołując się na wielu innych autorów, stwierdził, że istnienie licznych interpretacji myśli Lefebvre'a ma też oparcie w specyficznych właściwościach jego pisarstwa opartych na zestawianiu przeciwstawnych racji, snuciu dygresji i stosowaniu niekonkretnych określeń. Za Kurnickim warto też przytoczyć cytaty z Foucaulta: „Znajdujemy się w czasach symultaniczności, w epoce zestawiania [...], kiedy świat wydaje się nie tyle długą historią rozwijającą się w czasie, co siecią łączącą punkty i przecinającą własne poplątane odnogi”, Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117.
- <sup>52</sup> Mary McLeod, *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstruction*, „Assemblage” 1989, nr 8, s. 47.
- <sup>53</sup> Christina Hilger, *Vernetzte Räume, Plädoyer für den Spatial Turn in der Architektur*, transcript Verlag, Bielefeld 2011, s. 13–14.
- <sup>54</sup> Por. Joseph Heath, Andrew Potter, *The Rebell Sell. Why the Culture Can't Be Jammed*, HarperCollins, Toronto 2004.