



DOI: 10.21005/pif.2016.25.B-05

PERSPEKTYWA JAKO SUBTEKST ARCHITEKTURY. SIFANG ART MUSEUM I CASA DA MUSICA

PERSPECTIVE AS A SUBTEXT OF ARCHITECTURE. SIFANG ART MUSEUM AND CASA DA MUSICA

Ernestyna Szpakowska-Loranc

dr inż. arch.

Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki
Wydział Architektury
Katedra Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej

STRESZCZENIE

Artykuł zestawia dwa przykłady współczesnych realizacji, w których perspektywa – rozumiana zgodnie ze współczesną teorią architektury jako idealna konstrukcja świata, „subtekst” konceptu architektonicznego – odgrywa istotną rolę w kreacji przestrzeni.

Słowa kluczowe: OMA, perspektywa, Steven Holl.

ABSTRACT

The article juxtaposes two examples of contemporary buildings in which perspective plays an important role in the creation of space. Perspective understood in contemporary theory of architecture as an ideal structure of the world is a "subtext" of an architectural concept.

Key words: OMA, perspective, Steven Holl.

1. WSTĘP

Zagadnienie perspektywy jako formy dyskursu w teorii sztuk pięknych obecne jest już prawie wiek. Od wydania rozprawy Erwina Panofsky'ego w 1927 r. toczy się dyskusja nad traktowaniem perspektywicznej prezentacji przestrzeni – przez jednych pojmowanej jako obiektywne odwzorowanie sposobu widzenia, przez innych jako forma symboliczna. *Jeżeli jednak nawet perspektywa nie jest kwestią wartości, jest przecież kwestią stylu. Więcej: można ją określić, by odnieść do historii sztuki termin fortunnie ukuty przez Ernsta Cassirera, jako jedną z owych „form symbolicznych”, pozwalającą „powiązać duchowe znaczenie z konkretnym, zmysłowym znakiem i wewnątrz przypisać temu znakowi”,* dowodził Panofsky [13, s. 31]. O ile rozprawa Panofsky'ego (później niejednokrotnie popierana lub obalana) uznawana jest za początek wątku perspektywy symbolicznej w XX-wiecznej nauce, o tyle teza Pawła Florenskiego, w *Odwróconej perspektywie* przyrównującego perspektywę do ortografii, odpowiada definicji zagadnienia: *jeden z możliwych schematów artystycznego przedstawiania rzeczywistości, właściwy nie całościowej percepcji świata, lecz tylko jednej z możliwych wersji jego odbioru, która jest związana ze ściśle określonym odczuwaniem i rozumieniem życia oraz jedna z wielu konstrukcji wyrażających światopogląd i styl* [13, s. 184].

Bardziej współczesne badania tematu prowadzone w dziedzinie teorii architektury można odnaleźć m.in. w pismach Karstena Harriesa, Alberto Pereza-Gomeza czy Nicolasa Temple'a [8, 15, 19], przedstawiających perspektywę jako idealną konstrukcję świata oraz analizujących jej postrzeganie i wpływ na tworzenie architektury w historii i współcześnie. Temple nazywa perspektywę *subtekstem* współczesnego konceptu architektonicznego. Na prezentację perspektywiczną miały wpływ pierwiastki teologiczne, filozoficzne, naukowe oraz estetyczne. Autorzy zgadzają się co do stopniowego (następującego w wiekach XV–XX) przekształcania perspektywy jako metody prezentacji utopii (rzeczywistości transcendentalnej) w „obiektywną” formę przedstawiania, zaniku kosmicznego porządku świata aż po ułomną współczesność – racjonalistyczną, pozbawioną magicznego, „mitologicznego” pierwiastka [14].

W literaturze i sztukach wizualnych funkcjonuje pojęcie perspektywy narracyjnej (określenie wykorzystywane w literaturze od połowy XIX w.), służące analizie danego utworu, podobnie jak w architekturze odpowiadające punktowi widzenia opowiadającego, a co za tym idzie, rozległości widzenia (ilości posiadanych informacji) oraz kierunkowi przekazywanych myśli. Literackie „widzenie” oparte jest więc ontologicznie i pojęciowo na optyce. Jego rozległość (czyli szersza lub węższa perspektywa) wiąże się bezpośrednio z kątem patrzenia, intensywnością i dokładnością przedstawienia, a oddalenie lub przybliżenie z obiektywizmem, według Mieke Bal pozorowanym, w rzeczywistości nigdy nie w pełni nie zachodzącym¹. Wszzechwiedzący narrator bowiem nie istnieje, podobnie jak niemożliwy jest omnipotentny twórca w architekturze.

Narratologia operuje pojęciami wewnętrznego i zewnętrznego narratora, dysponującymi różnym zakresem wiedzy, architektura natomiast widzeniem peryferyjnym i skupionym. Współcześnie dominujący model postrzegania rzeczywistości – scentralizowany obraz – pozwala na przedstawienie obiektu architektonicznego tak, jak uwidaczniany jest na fotografii – w ostrym kadrze, za pomocą jednego, charakterystycznego ujęcia lub ich serii. Widzenie peryferyjne natomiast zapewnia percepcję środowiska od wnętrza pewnej przestrzeni – podświadome taktylne obrazowanie. Należy się zgodzić z tezą Juhaniego Pallasmy, iż współcześnie, w epoce hegemonii wzroku, ten drugi sposób postrzegania został zdecydowanie wyparty przez ostre, skupione spojrzenie kadrujące obiekt [12, s. 17–19].

¹ Pojęcie perspektywy narracyjnej Genette zastąpił pojęciem focalizacji, oznaczającym *wybór lub ograniczenie informacji w narracji w relacji do doświadczenia i wiedzy narratora, postaci lub innych – bardziej hipotetycznych, jednostek w świecie powieści*. Fokalizacja więc z określonym punktem, na którym skupia się narrator oraz jego pozycją, czyli punktem widzenia, odpowiada widzeniu perspektywicznemu, stawiając większy niż w perspektywie narracyjnej nacisk na zawarcie lub wykluczenie pewnych informacji (z pola widzenia).

Najczęstszy obiekt we współczesnym kadrze – na zdjęciach, w książkach, sieci internetowej bądź innych surogatach architektury, zastępujących dzisiaj w większości przypadków poznawania realizacji architektonicznych bezpośrednie spojrzenie i indywidualną percepcję – to ortogonalna nowoczesna forma (zarówno w prezentacji w fazie projektu, jak i realizacji). Jest ona oparta na perspektywie klasycznej o trzech punktach zbiegu i formalnie ją odzwierciedla. Odrębnym, interesującym zagadnieniem są studia narracji budynków, których kształt przestrzenny odpowiada – również poprzez formowanie przestrzeni, widoczne w sposobach prezentacji – innym modelom perspektywy: perspektywie przyspieszonej i spowolnionej, czy też równoległej (określanej też jak rzut równoległy).

Do studiów tematu wytypowano dwa przykłady współczesnych realizacji światowych: Nanjing Sifang Museum of Art projektu Stevena Holla (2002–2013) oraz Casa da Musica projektu OMA (1999–2005). Pierwszy przykład wybrano jako niedawno zrealizowany, wprost uzasadniany przez architekta perspektywą (wspomnianym *subtekstem* dzieła), drugi natomiast jako ikonę światowej architektury współczesnej o europejskim rodowdzie. Widzenie perspektywiczne nie jest bezpośrednio przywoływane przez Rema Koolhaasa jako pretekst tworzenia przestrzeni obiektu, jednak w jej kształtowaniu widok perspektywiczny odpowiada głównym założeniom projektu². Ilustruje też wpływ na rzeczywistość, metodę przedstawiania i kreację architektoniczną.



Ryc. 1. Casa da Musica, proj. OMA. Źródło: [1]

Fig. 1. Casa da Musica, proj. OMA. Source: [1]



Ryc. 2. Casa da Musica, proj. OMA. Źródło: [4]

Fig. 2. Casa da Musica, proj. OMA. Source: [4]

2. OMA, CASA DA MUSICA

Casa da Musica w Porto projektu OMA (ryc. 1–4) to wolnostojący budynek, realizacja pokonkursowa w centrum historycznego miasta. Obiekt dominuje nad okoliczną zabudową swoją skalą, usytuowaniem na specjalnie zaprojektowanym w tym celu placu oraz silną, zwartą formą nieforemnego wielościanu. Wewnątrz umieszczono dwie sale koncertowe, sale prób, szatnie i usługi towarzyszące (restauracja, bar, sale edukacyjne itp.).

Forma Casa da Musica jest wynikiem próby odejścia przez projektantów od tradycyjnej sali koncertowej typu *pudełka po butach* – prostokątnej, gwarantującej odpowiednie warunki akustyczne, ale uznawanej przez architektów za formę tak często wykorzystywaną, że wyeksploatowaną, nieciekawą (*ostatnich trzydzieści lat obserwowano szalone próby architektów ucieczki od dominacji pudełka na buty* [9, s. 304]). Projekt OMA stanowi pró-

² Podobnie jak w projekcie w Lille, co zostało przeanalizowane w pracy Nicolasa Temple'a [19].

bę odniesienia się do szeregu postawionych sobie przez projektantów problemów: stworzenia nowatorskiej typologii sali koncertowej, współczesnego budynku na monumentalnym placu, przestrzeni w swojej istocie całkowicie publicznej w epoce zdominowanej przez wolny rynek, własność prywatną oraz odpowiedzi na pytanie, *jak utworzyć wiarygodny budynek w epoce zbyt wielu ikon* [9, s. 304].

Ostatecznie więc dwie prostopadłościenną sale koncertowe znalazły swoje miejsce w Casa da Musica, otoczone przestrzeniami zawartymi między ukośnymi ścianami bryły, stropami, elementami konstrukcyjnymi, zmiennymi poziomami łączonymi monumentalnymi schodami, zamykającymi wnętrza w wielościenną bryłę. Założeniem zespołu Koolhaasa była przestrzeń płynna, jednak nie w znaczeniu obłych kształtów, ale dostępności. *Większość instytucji kulturalnych służy tylko części populacji. Powszechnie znana jest ich zewnętrzna forma, ale tylko niektórzy wiedzą, co dzieje się wewnątrz. OMA wykorzystało relację pomiędzy salą koncertową i publicznością wewnątrz i na zewnątrz budynku* [1, s. 210].

W Casa da Musica sale koncertowe stały się elementami nie dodanymi, ale „odjętymi” z bryły budynku, tym wyraźniej że w miejscach, w których przylegają do powłoki zewnętrznej umieszczono przeszklenia – powiązanie przestrzeni miasta z wnętrzem budynku – *budynek pokazuje wnętrze miastu bez zbędnej dydaktyki; jednocześnie miasto zostaje zaprezentowane publiczności wewnątrz w sposób dotychczas niewykorzystany* [1, s. 210]. Przestrzeń ogólnodostępna wokół dużej sali koncertowej rozwiązana została nie jako ciąg odrębnych pomieszczeń, ale płynna, nieprzerwana przestrzeń ruchu, ze schodami, rampami, ruchomymi schodami. Główne przestrzenie dostępne dla publiczności w budynku otaczają audytorium. Foyer umieszczone zostało pod nim i wokół, restauracja i taras ponad, bar i amfiteatr na dachu mniejszej sali obok. Kolaż, czy też może kolizja różnorodnych przestrzeni, których przemierzanie ma być przygodą [3].

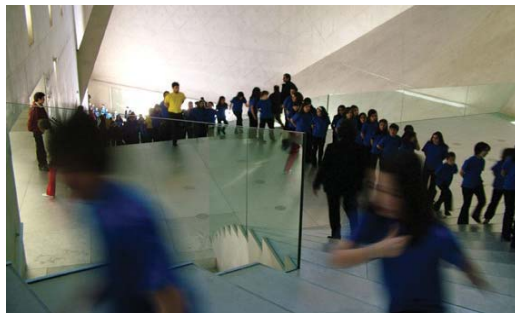
Perspektywa renesansowa odzwierciedlała zaprzeczenie dystansowi. Współczesne odejście od perspektywicznej reprezentacji rzeczywistości to zaprzeczenie przestrzeni psychofizycznej. Obserwator Casa da Musica nie tylko znajduje się wewnątrz układu – co odpowiada idei budynku otwartego na człowieka – ale też, żeby objąć wzrokiem przestrzeń budynku, musi poruszać głowę. Elementy budowlane, skonstruowane pod różnymi kątami w stosunku do siebie, powodują „przyspieszenie” perspektywy, widzenie mniejszego kąta. Zwiedzający budynek OMA prowadzi nieprzerwaną wędrówkę po nim, co zgodne jest z cechami współczesności – ciągłym ruchem, zanurzeniem w przestrzeni bez miary. Przyspieszona perspektywa powoduje też zmniejszenie głębi. Współczesna rzeczywistość nie zapewnia ludziom adekwatnej percepcji otoczenia. Jego wymiary zostały zaburzone, a w miejsce zanurzenia w głębi występuje przejście w inny wymiar – rzeczywistość wirtualną. Koolhaasowskie XL określa podobną sytuację. Cechą dużego budynku jest podział przestrzeni na dwie odrębne „rzeczywistości”. Wnętrze i zewnątrz stają się odrębnymi projektami. Skorupa nie odzwierciedla tego, co się dzieje w środku [10, s. 495–516].

Panofsky kontynuuje myśl Cassirera, według której przestrzeń racjonalna *jest konstruowana*. Powstała w odrodzeniu konstrukcja perspektywy miała przedstawiać jednorodność i nieskończoność przestrzeni. Przestrzeń psychofizjologiczna przekształcana była w konstrukcję matematyczną, kreując geometryczną utopię. We współczesności jednak kubistyczne płaszczyzny, a później wędrówka w inne, nierealne, wirtualne wymiary zastąpiła jednorodną przestrzeń *perspectiva artificialis*. Tę przestrzeń, której Platon zarzucał zafałszowanie rzeczywistych wymiarów, a sztuka XX-wieczna wręcz przeciwnie – że *jest ona narzędziem ograniczonego i ograniczającego racjonalizmu* [13, s. 57].

Niezależnie od założenia, czy uznaje się za słuszne zarzuty dotyczące racjonalizmu i obiektywności, czy subiektywizmu i przypadkowości perspektywy, Panofsky zaznacza, że *matematyzuje ona przestrzeń wzrokową*, konstruując ją wyłącznie według schematu elementów przestrzeni empirycznej. Od XVIII w. matematyzacja ustąpiła miejsca *bez-kresnym widokom, rozdętej perspektywie* [19, s. 221], narcyzmowi, któremu jest bliska

Koolhaasowska wizja. Według Koolhaasa wielkość i gęstość stanowią podstawowe walory. Oświeceniowa relacja pomiędzy boską nieskończonością i bezkresem natury, spłaszczająca przestrzeń, może zostać odnaleziona w budynkach OMA, gdzie dystans nie jest percypowalny, brak dostrzegalnych odniesień do otoczenia i wyraźnych podziałów w ciągu powiązanych przestrzeni.

James Elkins zaznacza, że w historii malarstwa XX-wiecznego okres sprzeciwu wobec perspektywy był krótki, dłuższy był raczej proces odejścia, trwający od połowy XIX w., kiedy to najpierw perspektywa została zapomniana, a potem *zapomniano o zapomnieniu o niej* [5, s. 256]. Dwudziestowieczna sztuka postkubistyczna wymaga jedynie zbiegających się linii dla zaznaczenia, że dany obiekt widoczny jest w perspektywie. Linearna perspektywa ma symbolizować akademizm, klasycyzm, realizm. Geometryczne figury, abstrakcja, schematy matematyczne, statystyczne, echa geometrii fraktalnej zastąpiły konstrukcję widzenia. Obrazy jako uwiecznione *echo* przestrzeni reprezentują też fotografie wnętrz Casa da Musica. Hubert Damish w eseju *Notes on some photographs from the Casa da Música, Porto*, analizując fotografię architektury współczesnej na podstawie ujęć z budynku, odnajduje w nich *kubistyczną wartość*. Uniemożliwiając generalny ogląd budynku na podstawie kadrów, pozwalają one jedynie na percepcję przestrzeni rozwijającej się wraz z poszczególnymi obrazami Koolhaasowskiej *architektury produkującej obrazy* [4].



Ryc. 3. Casa da Musica, proj. OMA. Źródło: [4]
Fig. 3. Casa da Musica, proj. OMA. Source: [4]



Ryc. 4. Casa da Musica, proj. OMA. Źródło: [4]
Fig. 4. Casa da Musica, proj. OMA. Source: [4]

3. NANJING SIFANG ART MUSEUM

Muzeum Sztuki i Architektury (ryc. 5–7) w chińskim mieście Nanjing (byłej stolicy Chin z czasów dynastii Ming), autorstwa Stevena Holla jest wolnostojącym budynkiem, złożonym z dwuskrzydłowej, częściowo zanurzonej w podłożu, dwukondygnacyjnej bryły, mieszczącej funkcje wystawiennicze i pomocnicze, oraz górnej galerii (nazwanej przez projektanta „unoszącą się galerią”), czteroskrzydłowej, spiralnie okalającej wolną przestrzeń i umieszczonej na trzech smukłych, wysokich prostopadłościanach, łączących komunikacyjnie dwie części obiektu, a jednocześnie stanowiących jedyną konstrukcję dla szczytowego elementu. Bryłę budynku zakomponowano wraz z dziedzińcem – ogrodem, na niezabudowanym wzgórzu przy parku narodowym Laoshan, w wielofunkcyjnym kompleksie Sifang Parkland³. Ze wzgórza roztacza się rozległy widok na miasto, który stanowił istotny element projektu.

Uznając zagadnienie perspektywy za podstawową różnicę pomiędzy malarstwem dalekiego wschodu i kultury zachodniej począwszy od XIII w., Steven Holl postanowił oprzeć

³ Tworzonym przez ponad 20 budynków zaprojektowanych przez takich międzynarodowych architektów jak m.in.: Arata Isozaki, Ettore Sottsass, Ai Weiwei, David Adjaye, SANAA, Mathias Klotz. Tereny dawnego China International Practical Exhibition of Architecture służącej mają ekspozycji i tworzeniu sztuki i architektury współczesnej.

projekt właśnie na zagadnieniu sposobu widzenia, w postaci perspektywy pozbawionej punktu zaniku, zaczerpniętej ze sztuki chińskiej i japońskiej. Zaczątek projektu oraz pierwszy plan „obrazu” Holla to muzealny dziedziniec, formujący ogród. Jego krajobraz zorganizowano za pomocą wolnostojących ścian o różnych kierunkach, tak rozmieszczonych w przestrzeni, że wydzielają jej fragmenty, nie wprowadzając jednak wyraźnej granicy, ale „przestrzenie pomiędzy”. Tym samym, zgodnie z zamierzeniem projektanta, ogród muzeum płynnie przechodzi w otaczający krajobraz – wizualnie i materialnie. W najniższej ulokowany fragment terenu wokół położonego na zboczu budynku wpływa woda opadowa prowadzona pomiędzy ścianami, tworząc zbiornik, „wodny ogród” (jak nazywa go architekt). W tej przestrzeni poruszające się ciała wraz z rozmieszczonymi elementami tworzą złudzenie pozornych przesunięć – efekt paralaksy.

Na dziedzińcu wydłużone kształty ścian z odbitym horyzontalnym rysunkiem bambusu (wycięte z terenu budowy drzewa posłużyły za ich szalunek) ustawiano już na terenie budowy, manewrując ich położeniem w linii poziomej – tak, aby uchwycić subtelne złudzenia wzrokowe. Rysunek przebiega nierównoległe do posadzki, uniemożliwiając podążanie wzrokiem za jego liniami. W ten sposób projektant pozbawił ograniczaną przez ściany przestrzeń widocznego punktu zbiegu. Ten efekt osiągnięto także manipulując widocznością i lokowaniem obiektów pod i nad poziomem wzroku. Zamknięcie perspektywy definiowałoby jej konstrukcję, natomiast pozostawienie otwarcia na otaczający krajobraz ma tworzyć *wrażenie tajemnicy przestrzeni* [17].

W kulturach dalekiego wschodu przestrzeń powiązana jest ściśle z czasem i naturalnymi przemianami w trakcie zmian aury (przekształceniami przestrzenno-czasowymi). Istotnym elementem w odbiorze przestrzeni jest doświadczenie jej i czasu „poszerzanego” poprzez rejestrowanie zmian. Perspektywa równoległa Holla kreowana jest na wzór emaki-mono, formy narracji rysunkowej, tworzonej w XI–XVI w. w Japonii, a potem także Chinach. Emaki-mono mają formę zwojów, na których przedstawiono opowieść w formie tekstu i ilustracji. Rysunki na zwojach uwidaczniają ściśle powiązanie przestrzeni z czasem. Mają równoległą perspektywę, która wraz z przewijaniem zwoju umożliwia odczytanie opowieści; sceneria zmienia się w następstwie czasowym. Przesuwanie zwoju ukazuje różne widoki tej samej przestrzeni.

Widoki aksonometryczne przestrzeni dalekiego wschodu – budynku i krajobrazu – ukazują realne jej wymiary, a nie relację z widzem (jak w renesansowej konstrukcji perspektywy). Oderwanie odbioru odległości od obserwatora umożliwia odnoszenie się bezpośrednie do obiektu; pozwala nie pojmować budynku jako czynnik prędkości i ruchu fizycznego – jak w mieście kultury zachodniej. Wolnostojące przegrody ogrodu Sifang Art Museum płynnie przechodzą w ściany budynku, scalając przestrzeń zewnętrzną z wewnętrzną, budynek z otoczeniem. Umieszczenie obiektu w krajobrazie, gra czarnych i białych elementów skonstruowanych przez człowieka i naturalnych mają odzwierciedlać refleksję na temat sztuki jako „duchowego wymiaru życia”, której sprzyja cisza i krajobrazy naturalne. Sam budynek wraz z otoczeniem miał mieć więc rzeźbiarski charakter.

Bez wstępnej wiedzy o charakterze wystawianych elementów cały projekt powstał jako swoiste *muzeum przestrzeni*. Steven Holl zaznacza, że rozgrywająca się w budynku gra oparta została na relacjach pomiędzy renesansową konstrukcją perspektywy świata zachodniego i chińskim oporem wobec niej, odmową stosowania i decyzją o tworzeniu w sztuce perspektyw równoległych [6, s. 198]. Wnętrze muzeum jest więc ciągiem przestrzeni „odchylanej” tak, aby równoległa perspektywa dominowała i kontynuowana była także wewnątrz. Ten efekt osiągnięto, nadając różne kierunki przegrodom budowlanym, wprowadzając do wnętrza schody i skosy elementów zwykle poziomych w budownictwie (strop, podłoga) oraz zaburzając geometrię kąta prostego, jednak nie w sposób zdecydowany (jak ma to miejsce w Casa da Musica), ale tak nieznacznie, że odbierana jest przez oko ludzkie jako błąd.



Ryc. 5. Sifang Art. Museum, proj. S. Holl. Źródło: [6]
Fig. 5. Sifang Art. Museum, proj. S. Holl. Source: [6]

Wydłużone bryły, formujące obiekt o maksymalnej wysokości 24 m, nie są prostopadłościami. Nie są też ulokowane ortogonalnie względem siebie, chociaż subtelność zaprojektowanych skręceń i przesunięć nie jest widoczna ze wszystkich stron, ani na pierwszy rzut oka. Powstała bryła charakterem przypominająca wizję Lissitzkiego, zobrazowane w perspektywie równoległej, a całość przebija zewnętrzna klatka schodowa, umieszczona w jedynej w obiekcie wyraźnie skośnej linii i prowadząca od poziomego terenu do „belki” górnej galerii.

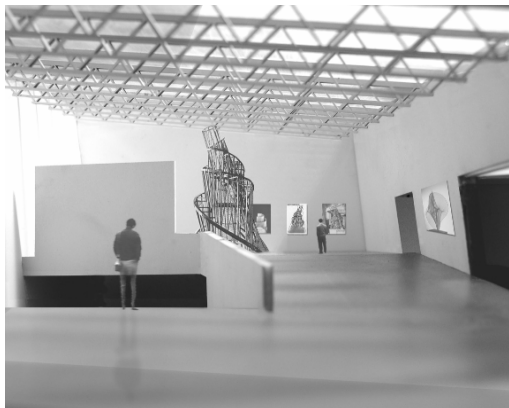
Górną galerię tworzą wydłużone wnętrza, formujące skręcaną linię, prowadzącą zwiedzającego w kierunku określonym przez architekta. Ta sekwencyjna przestrzeń, poprzez zakręty o kątach odbiegających nieznacznie od 90 stopni, igra z widzami, kontynuując zabawę z przestrzenią ogrodu i parteru. Percepcja zostaje zaburzona. Uchwycenie punktów zbiegu jest niemożliwe poprzez subtelne przełamanie ortogonalności przegród we wszystkich kierunkach. Podłoga galerii i jej strop wznoszą się, jednak z różnym nachyleniem. Stalowe przęsła pod sufitem ekspozycji podtrzymują płytę stropu, ale także – skręcone w różnych kierunkach – znowu zaburzają ogląd konstrukcji perspektywy.

Steven Holl nazywa galerię „światlikiem”, nawiązując do szkła, którym obłożona jest z zewnątrz, czerpiąc inspirację z chińskich latarni. Na całej swojej długości galeria skonstruowana jest z białej, nieprzezroczystej ściany ekspozycyjnej i półprzezroczystej (mającej imitować pergamin) szklanej ściany. Od południowego wschodu unoszący się stopniowo ciąg wnętrza kończy się szklaną, przejrzystą ścianą szczytową oraz balkonem z widokiem na miasto Nanjing. Równie ważny jak eksperyment z punktami zbiegu w tym budynku jest zabieg widzenia dalekich planów. Nawiązując wizualną relację z miastem, otoczenie Sifang Art Museum nabiera urbanistycznego znaczenia.

W odróżnieniu od perspektywy przyspieszonej Casa da Musica rzutowanie równoległe, będące podstawą Sifang Art Museum, kreuje spowolnienie oraz dystans obserwatora. Większy kąt tworzy oddalenie, a w miejsce ruchu obserwatora budynku następuje ruch przestrzeni, następstwo zdarzeń – „poruszanie zwojem”. W perspektywie renesansowej obserwator znajdował się w centrum układu, w rzucie równoległym natomiast układ niezależny jest od obserwatora (Holl łączy go z krajobrazem). Linie równoległe nie zbiegają się w nieskończoność; rzeczywistość nie jest oparta na geometrii euklidesowej. Spowolnienie i dystans przestrzenny kreują dystans myślowy (przeżywanie tu raczej jest medytacją). Postrzeganie peryferyjne w projekcie Holla wchodzi w pole widzenia. Jednocześnie nie zanika dotykowy wymiar – haptyczność architektury. Pokazanie w kadrze elementów krajobrazu, wody, brak perspektywy centralnej, który nie kieruje wzroku ku obiektowi, umożliwia także percepcję innych wymiarów architektury. Zanika zachodni, okulocentryczny narcyzm – hegemonia widzenia. Nauczony odczytywania przestrzeni oko oddaje pole uszom i dotykowi. Przeciwnie *wynalazek prezentacji perspektywicznej uczynił oko centralnym punktem dla postrzegania świata i koncepcji podmiotu* [12, s. 22].



Ryc. 6. Sifang Art Museum, proj. S. Holl. Źródło: [16]
Fig. 6. Sifang Art Museum, proj. S. Holl. Source: [16]



Ryc. 7. Sifang Art Museum, proj. S. Holl. Źródło: [6]
Fig. 7. Sifang Art Museum, proj. S. Holl. Source: [6]

4. PODSUMOWANIE

Współczesną interpretację przestrzeni „wschodniej” w budynku użyteczności publicznej zestawiono z przestrzenią obiektu należącego do „świata zachodniego” o zbliżonej skali i funkcji. Przeznaczenie obu obiektów związane jest ze sztuką. Oba także „manipulują” perspektywą, co pozwala na zaobserwowanie różnic w jej wykorzystaniu jako zabiegu architektonicznego.

O ile przestrzeń wschodu – reprezentowana przez Sifang Art Museum – to *architektura w czasownikach*, o tyle współczesna architektura świata zachodniego jest architekturą w rzeczownikach, dominacją obrazu. Tworzenie dokładnych, dwuwymiarowych przedstawień niezrealizowanych budynków – obecnie obowiązująca projektantów metoda prezentacji projektowanego obiektu inwestorowi, jury konkursowemu czy szerszej społeczności – prowadzi do zjawiska *kompletności w nieukończeniu* [19, s. 264]. Działanie jako proces budowania zastępowane jest w świadomości odbiorców obiektem zwizualizowanym. W wielu przypadkach nigdy nie zetkną się oni bezpośrednio ze zrealizowanym budynkiem, poznając go jedynie za pomocą architektonicznych surogatów. W ten oto sposób obraz staje się medium komunikacji; odrywany jest od źródła. Wraz z nim obserwator abstrahowany jest z fenomenologicznej rzeczywistości. *Tak długo, jak myślimy o obrazach w trybie reprezentacji, jesteśmy złapany w worku z logiką, która redukuje świat do obrazów mózgowych, które tworzymy [...]. Nabraliśmy zwyczaju klasyfikacji obrazów w naszym wnętrzu, pozostawiając rzeczy poza nami* [Temple za: 19, s. 263].

Oderwanie obrazu od źródła odpowiada jednej z dystynktywnych cech współczesności, którą jest zjawisko rozszczepienia czasu i przestrzeni fizycznej. Historyczne postrzeganie czasu, jako miary o pewnym stopniu relatywności (większych jednostkach mierzonych naturalnymi zjawiskami) powiązanej integralnie z przestrzenią, zastąpione zostało czasem abstrakcyjnym, traktowanym jako towar wymienny, skracanym bądź wydłużanym w zależności od potrzeb, a jednocześnie odmierzonym w postnowoczesnych metropoliach na pomoc zegarów komputerów zamiast cyklu dnia i nocy (w świetlistej przestrzeni ekranów ledowych mrok nigdy nie następuje). W tej przestrzeni swoistemu rozszczepieniu czasoprzestrzeni towarzyszy zespolenie przestrzeni fizycznej i wirtualnej – szereg punktów dostępu do cyberprzestrzeni powoli rozmywa granicę między światem fizycznym i cyfrowym. Ciągi obrazów, fotograficzne kadry, animacje zastępują powolną, naoczną percepcję. Różne kąty widzenia, odpowiadające kątom obiektywów aparatu, fałszują rzeczywistość, zmieniając proporcje obiektów i wnętrza. Rzeczywiste widzenie perspektywiczne traci hegemonię.

Dwa prezentowane budynki można odczytać kolejno jako wpisanie się we współczesną tendencję „obrazkowości” oraz próbę przeciwstawienia się jej za pomocą działań perspektywicznych. Zestawiona z budynkiem Stevena Holla Casa da Musica wydaje się teatralna, pełna różnorodnych materiałów, efektów świetlnych, przenikających się płaszczyzn i elementów konstrukcyjnych, „uciekających” w przyspieszonej perspektywie. Mimo deklaracji, że budynek nie ma być kolejną ikoną w stylu Bilbao, abstrakcyjny obiekt wyraźnie się wyróżnia na tle zabudowy Porto, także dlatego, że projektanci nie wpisali go w linie zabudowy okolicznej tkanki, ale usytuowali jako wolnostojącą „kaczkę” Venturiego – w kontraście do otoczenia (potwierdzając znane już stwierdzenie Koolhaasa na temat kontekstu). Zabieg, który zgodnie z zamierzeniem projektantów jednym gestem rozwiązać miał problem symbolizmu, widoczności i dostępu [11], wyabstrahował obiekt z przestrzeni, wpisując go we współczesną tendencję architektury „pocztówkowej”.

Casa Da Musica odpowiada też założeniom dużego obiektu z eseju *Bigness or the problem of Large*, niezależnie od faktu, czy taki był zamiar projektanta. Budynek bowiem podporządkowuje sobie otoczenie. Jego forma natomiast nakłania do postrzegania obiektu w postaci serii ujęć zastępujących widzenie peryferyjne. Rem Koolhaas umiejętnie zastosował narracyjny zabieg focalizacji. *Wielkość nie potrzebuje miasta, współzawodniczy z miastem; wypiera miasto; czy nawet lepiej, jest miastem* [10, s. 515]. Fotografowanie, czyli ujmowanie rzeczywistości w krótkich kadrach wypiera powolne, stopniowe jej doświadczanie wszystkimi zmysłami.

Współczesna architektura, jaką prezentuje realizacja OMA to „przestrzeń sceny” z wyraźną granicą pomiędzy widzem i obiektem lub jego obrazem, które przy współczesnej „płaskiej” rzeczywistości niespecjalnie różnią się od siebie. W odróżnieniu od „przestrzeni sceny”, w niektórych realizacjach powstaje także (projektowana np. przez Stevena Holla) haptyczna, taktylna „przestrzeń widza”, architektura oglądana „od wnętrza”, w ciągłej relacji z obserwatorem, jak w perspektywie równoległej kontynuowana bez wyraźnego podziału (według Durera i Serlio perspektywa równoległa „powstrzymuje ucieczkę przestrzeni”, Duchamp natomiast uznawał ją za *artystyczne neutralną – bez smaku* [5, s. 257]).

W narratologii perspektywa jest konceptem złożonym i kontrowersyjnym. Literacki narrator opowiada historię z własnego punktu widzenia (narrator zewnętrzny) bądź punktu widzenia postaci (narrator wewnętrzny). Atrybuty „zewnętrzny” i „wewnętrzny” nie są jednak tak jasno zdefiniowane jak w przestrzeni, odnoszą się bowiem do umysłu (*na zewnątrz i wewnątrz świadomości postaci*), a granice umysłu są mniej wyraźne niż przegrody przestrzenne [7]. Świadomość charakteru skierowana do wewnątrz definiowana jest jako medytacja, natomiast na zewnątrz – jako percepcja. Zgodnie z powyższymi definicjami perspektywa przyspieszona w Casa da Musica obrazuje tę drugą okoliczność (postrzeganie), podczas kiedy równoległa perspektywa Sifang Art Museum – oba zjawiska. Wyciszenie, lapidarne formy, bogactwo faktur, ale bez ich nadmiaru (nie formalny chaos, ale spokojna estetyka) nastawia użytkownika przestrzeni na powolne, skupione jej doświadczanie.

Sytuacja ta przywodzi na myśl diagram wizualny Lacana, w którym relacja obserwator – obiekt jest sprzężeniem zwrotnym. Obserwator sam staje się obiektem obserwacji. Przebywając w budynku, jest elementem jego narracji, podobnie jak inne elementy opowieści podlegającym interpretacji – przetworzeniu przez obiekt. Animizując obiekty budowlane, można powiedzieć, że użytkownik budynku patrzy na architekturę, a architektura „patrzy” na niego. Pomiedzy widzem a obiektem w Lacanowskim diagramie pojawia się obraz bądź ekran. W XVI-wiecznym diagramie Nicolasa Cusanusa – o identycznym rozkładzie kształtów geometrycznych – ekranu jeszcze nie ma. Ten Cusanusowski w swoich wierzchołkach ma jedność i odmiennosc, światło i cień. Współczesna architektura stawia na odmiennosc (oryginalnosc budynku, nawet jezeli jest ona tylko pozorna) oraz światło neonów ulicznych. Brak w niej cienia, niegdys mitycznego schronienia sil nadprzyrodzo-

nych oraz jedności. Wobec nieobecności tych ontologicznych opozycji, pozostała jedynie intelektualna zabawa w perspektywę jako idealną konstrukcję świata.

PERSPECTIVE AS A SUBTEXT OF ARCHITECTURE. SIFANG ART MUSEUM AND CASA DA MUSICA

1. INTRODUCTION

Perspective as a form of discourse has been present in the theory of modern fine arts for almost a century. Perceiving this method of presenting space either as objective vision or a symbolic form has been discussed since the publishing of the Erwin Panofsky's treatise in 1927. *But if perspective is not a factor of value, it is surely a factor of style. Indeed, it may even be characterized as (to extend Ernst Cassirer's felicitous term to the history of art) one of those 'symbolic forms' in which 'spiritual meaning is attached to a concrete, material sign and intrinsically given to this sign'*, argued Panofsky [13, p. 31]. While the Panofsky's treatise (later repeatedly praised or negated) is regarded as the nucleus of the thread of the symbolic perspective in the 20th century science, Paul Florensky, in *Reverse Perspective* comparing perspective to spelling, defines the issue accurately as one of the possible artistic representations of reality, not general perception of the world, but only one of its possible versions related to certain feelings and understanding of life, and one of many structures expressing beliefs and style.

More recent studies of the issue, in the field of architectural theory, can be found i.a. in writings of Karsten Harries, Alberto Perez-Gomez and Nicolas Temple [8,15,19]. This authors present perspective as ideal construction of the world, analyzing its perception and influence on creating architecture in history and today. Temple calls perspective a subtext of a modern architectural concept. Theological, philosophical, scientific and aesthetic elements have always influenced it. The authors agree that the 15th century perspective as the presentation of utopia (transcendental reality) has been gradually transformed into an 'objective' form of representation, replacing the world's cosmic order with imperfect contemporaneity; rationalist, devoid of magic, and 'mythological' elements [14].

In literature and visual arts the term 'narrative perspective' (in literature since the mid-19th century) is used for interpretations – like in architecture – corresponding to its narrator's point of view, the extent of the view (i.e. available information), and directions of transferred ideas. Hence, the literary 'vision' is based ontologically and conceptually on optics. Its scope (wider or narrower perspective) is closely related to view angles, intensity and precision. A distant view means objectivity (according to Mieke Bal simulated, never fully occurring)⁴. Neither an omniscient narrator exists, nor an omnipotent creator in architecture.

Narratology operates with concepts of an internal and external narrator introducing various ranges of knowledge, while architecture – with peripheral or focused vision. The focused vision presents an architectural object as in a photograph – a single, distinctive, framed shot (or a series of them), while peripheral vision – i.e. perceiving the environment from the inside of a space – presents unconscious haptic seeing. One must agree with Juhani Pallasmaa, that today the second mode of perception has definitely been super-

⁴ Genette replaced „perspective” with the term of „focalization” – *a selection or restriction of narrative information in relation to the experience and knowledge of the narrator, the characters or other, more hypothetical entities in the storyworld* [7]. Focalization with a focal point of the narrator and his position (point of view) corresponds to perspective vision, focusing more on concluding or excluding certain information (from sight).

seded by the sharp, concentrated gaze, framing an object in the era of the hegemony of sight. [12, pp.17–19]

The most common object in the modern frame, an orthogonal, contemporary form (firstly presented as an architectural concept, and then a finished building) is based on and formally corresponds to the classical, three-point perspective. A different, interesting matter are studies of the narrative of buildings, whose spatial shapes correspond to – also by forming space, explicit in its presentation – other models of perspective: accelerated and decelerated or parallel perspective (also referred to as parallel projection).

Two examples of contemporary buildings were selected to study the topic: Najing Sifang Museum of Art designed by Steven Holl (2002–2013) and Casa da Musica designed by OMA (1999–2005). The first example, recently built, with perspective as a main motivation, according to its architect. The second example as an icon of contemporary European architecture, in which perspective is not directly invoked by Rem Koolhaas as a pretext to create the object, but perspective views correspond to the main ideas of the project. The building also illustrates the impact of this mode of vision on the contemporary world, and methods of presentation and architectural creation.

2. OMA, CASA DA MUSICA

OMA's Casa da Musica in Porto (Fig. 1–4) is the result of an architectural competition in the city center. The object dominates over its surrounding with scale, a location on an especially designed square, and a strong, compact form of an irregular polyhedron. Two concert halls have been placed inside, along with rehearsal and dressing rooms, and associated facilities (a restaurant, a bar, educative rooms, etc.). The form of Casa da Musica was initially created to break through the common type of a 'shoe-box' concert hall – rectangular, providing good acoustic conditions, but recognized by the architects as uninteresting and exploited (*the past thirty years have seen frantic attempts by architects to escape the domination of the 'shoe-box'*) [9, p. 304]. OMA also tried to solve various problems: to create a modern building on a monumental square, a space entirely public in its essence in an era dominated by free market, and to form an answer to the question: *how to make a believable building in an age of too many icons* [9, p. 304].

Finally, two rectangular concert halls have been placed in Casa da Musica, surrounded by: spaces contained between sloping outer walls of the volume, ceilings, structural elements and various levels joined by monumental staircases; interiors closed in the polyhedral block. The team's target was fluid space, yet not meant as rounded shapes but availability. *Most cultural institutions serve only part of a population. A majority knows their exterior shape, only a minority knows what happens inside* [1, p. 210]. OMA created a relationship between the concert hall and an audience inside and outside the building. The concert halls were not added, but 'subtracted' from the building, which is clearly visible in places where they touch its envelope. Glazed walls link the city with the building's interior – *it reveals its content to the city without being didactic; at the same time the city is exposed to the public inside in a way that has never happened before* [1, p. 210.] The building's main spaces available to public surround the large concert hall. The lobby was placed underneath and around it, the restaurant and a terrace above, the bar and an amphitheater on the roof of the adjacent, smaller hall. The space was not solved as a series of separate rooms, but a smooth, uninterrupted route, with stairs, ramps, escalators. The collage, or maybe the collision of the various spaces, traversed with a thrill of adventure [3].

As the renaissance perspective reflected distance denial, modern rejection of perspective declines psychophysical space. An observer of Casa da Musica, is not only located inside the system (which corresponds to the idea of the open building), but he also must move his head to perceive the building's space. Arranged at different angles elements of the space create 'accelerated' perspective. Visitors make a continuous journey, which is con-

sistent with the characteristics of modernity – continuous movement and immersion in space without measure. Accelerated perspective also reduces depth. Contemporary reality gives people the adequate perception of the environment. Its dimensions have been disrupted, and transition into another dimension – virtual reality – replaces immersion in depth. The XL of Koolhaas determines a similar situation. A distinctive feature of a large building is division of space into two distinct ‘realities’. Its interior and exterior are separate projects. Its shell does not reflect what is happening inside [10, pp. 495–516].

Panofsky continues the idea of Cassirer, according to which the rational space is *constructed*. Discovered in the Renaissance, perspective presented homogeneity and infinity of space. Psychophysiological space was converted into mathematical structure, creating geometric utopia. In modern times, however, cubist planes, and then migration to another, unreal, virtual dimensions replaced the homogeneous space of *perspectiva artificialis*. The space, which Plato accused of falsifying actual dimensions and the 20th century art on the contrary – of being the instrument of limited and limiting rationalism [13, p. 57]. Regardless of whether the allegations relate to rationalism and objectivity or subjectivity and randomness of perspective, Panofsky points out that it mathematizes visual space, constructing it only at based on the scheme of experiential elements of the space. From the 18th century, mathematisation gave way to endless views, dilated perspective [19, p. 221], and the narcissism close to the vision of Koolhaas, in which size and density are basic qualities. The enlightenment relationship between *God's infinite and the limitless nature of flattening space* can be found in the OMA's buildings, where distance is not perceptible. None references to the environment and clear divisions in the chain of related spaces are discernible.

James Elkins points out that there was a short period of opposition to perspective in the history of the 20th century painting, and a longer process of retreat, lasting from the mid-19th century, when perspective was forgotten, *and then forgotten about forgetting about it*. [5, p. 256] 20th-century, Post-Cubist art requires only converging lines to indicate that an object is viewed in perspective. Linear perspective is to symbolize academicism, classicism, realism. Geometric figures, abstracts, mathematical and statistical diagrams, echoes of fractal geometry replace the structure of seeing. Photographs of the interior spaces of Casa da Musica are images – immortalized echoes of the spaces. Hubert Damish in his essay *Notes on some photographs from the Casa da Musica, Porto* analyzing photographs of contemporary architecture based on scenes from the building, finds the *cubist value* in them. By interfering with a general overview of the building based on frames, they allow only for the perception of the space expanding along with individual images of *architecture producing images* [4].

3. NAIJING SIFANG ART MUSEUM

The Museum of Art and Architecture (Fig. 5–7) in the Chinese city of Nanjing (the former capital of Ming's China), designed by Steven Holl is a free-standing building, composed of a two-storey volume, with wings, partially submerged in the ground, with exhibition and auxiliary functions, and an upper gallery (named by the designer a *floating gallery*), four-wing, spiral, surrounding free space and placed on three slender, tall cuboids, communicatively connecting the two parts of the object and forming the only structure for the peak item. The building was composed with a courtyard – a garden, on an undeveloped hill in the Laoshan National Park, in the multifunctional Sifang Parkland Complex⁵. A panoramic view of the city spreads from the hill – an important element of the project.

⁵ Created by over 20 different buildings of various international architects: Arata Isozaki, Ettore Sottsass, Ai Weiwei David Adjaye, SANAA, Mathias Klotz et al. The area, formerly called the China International Practical Exhibition of Architecture (CIPEA), serves as (temporary and permanent) exhibition of art and contemporary architecture with the ability for artists to study and create.

Recognizing the issue of perspective as a fundamental difference between the painting of Far East and Western culture from the 19th century, Steven Holl decided to base the project on the issue of vision without vantage points, derived from Chinese and Japanese art. The beginning of the project and the first plan of the Holl's 'image' is the museum courtyard, shaped as the garden. Its landscape was organized by free-standing walls in different directions, arranged in the space to border fragments, but without shaping clear boundaries – only 'spaces in-between'. Thus, according to the intention of the designer, the museum garden flows smoothly into the surrounding landscape – visually and physically. Into the lowest-located piece of the land around the building situated on a slope, rainwater flows between the walls, creating a reservoir – 'water garden' (as it is called by the architect). In this space bodies move, creating the effect of parallax.

The elongated shapes of the walls with reflected horizontal lines of bamboo (trees cut from the site served as their timbering) were set on the site, and their horizontal position maneuvered in order to create subtle illusions. The lines don't run parallel to the ground, making it impossible to follow them, and thus establish vantage points. This effect was also achieved by manipulating the visibility and placement of objects beneath and above the eyelevel. Closing perspective would define its structure while leaving vistas to the surrounding landscape creates the impression of the mystery of space [17].

In Eastern cultures space is closely related to time and natural transitions in the course of the year (spatio-temporal transformations). An important element in perceiving space is experiencing it, 'widened' by registering changes. The Holl's parallel perspective is created on the base of Emaki-mono narrative drawings, created in 11th–16th century in Japan and China. Emaki-mono are formed as scrolls, presenting stories as text and illustrations. The space on the scrolls reflects close relationships between space and time. Its parallel perspective shown along with rolling the scroll allows for reading stories; the scene changes following time. Different views of the same space are presented. Axonometric views of the Eastern space – a building and a landscape – show real dimensions, not related to its viewer (as in Renaissance perspectives). The separation of distance reception from its observer allows for direct reference to the object; not conceiving the building as the agent of speed and physical movement like in Western culture. The free-standing partitions in the garden of the Sifang Art Museum fluently transform into the building's walls, uniting the outer and the inner space, the building with its surrounding. The location of the object in the landscape, the play of elements black and white, constructed by human and natural, reflects the art as *the spiritual dimension of life*, which favors peace and natural landscapes. So the building itself and its surroundings have a sculptural character.

Without pre-knowledge about the nature of exhibited objects, the entire project was created as a kind of a museum of space. Steven Holl points out that the play in the building was based on the relationship between Renaissance structure of the Western world perspective and Chinese *rejection of it* [6, p.198], the refusal of the application, and the decision about creating parallel perspectives in art. So the interior of the museum is a sequence of 'deflected' spaces so that the parallel perspective predominated and was continued inside. The architect achieved this by giving different directions to building partitions, introducing stairs and slants elements inside, instead of introducing the ones traditionally horizontal in construction (ceilings, floors), and disturbing the geometry of the right angle; although not in a decisive manner (as is the Casa da Musica), but slightly, so that it would be understood by the human eye as an error. The elongated solids, forming the object with the maximum height of 24 m are not cuboids. Nor are they located orthogonally to each other, although subtly designed twists and shifts are not visible from all sides, or at first glance. The resulting body has the Lissitzky-like character, presented in parallel perspective, pierced with the outer staircase, located in the only one in the facility, clearly oblique line and leading from the ground level to the 'beam' of the upper gallery.

Elongated interiors of the upper gallery form a twisted line, leading a visitor in a direction specified by the architect. The sequential space, through the twists and turns of angles slightly different than 90 degrees, plays with spectators, continuing the game of the garden and the ground floor. The perception is distorted. It is not possible to grasp a vantage point due to the subtle break of the orthogonality of partitions in all directions. The floor gallery and the ceiling rise, but with varying degrees. The steel spans support ceilings, but also – twisted in different directions – again disrupt overviews of the perspective. Steven Holl called the gallery a 'skylight', referring to its glass elevations, inspired by Chinese lanterns. The entire length of the gallery is constructed of a white, non-transparent display wall and a semi-transparent glass wall (imitating parchment). Rising gradually from the south-east, a sequence of interiors ends with a glass, transparent gable and a balcony overlooking the city of Nanjing. Equally important as the experiment with vantage points in this building is the vision of distant plans. Establishing the visual relationship with the city, Sifang Art Museum acquires the urban significance.

In contrast to the accelerated perspective of Casa da Musica, the parallel projection in the Sifang Art Museum creates slowdown and the separation of the observer. The larger angle creates distance, and the place of the observer's motion takes the movement of the building's space, the sequence of events – 'moving the scroll'. In the Renaissance perspective the observer was located in the center of the system, while in the parallel projection the system is independent of the observer (Steven Holl connects it with the landscape). Parallel lines do not converge at infinity; the reality is not based on Euclidean geometry. The slowdown and the spatial distance create a mental distance (experiencing is rather meditation there). The peripheral perception in the Holl's project enters. At the same time hapticity of architecture remains. Showing in the frame the elements of the landscape and water, the lack of the central perspective, which does not direct gaze toward the object (the western oculo-centric narcissism disappears), also allows for the perception of other dimensions in architecture. The eye "reading" space gives way to the ear and the touch. After all, *the invention of perspectival representation made the eye the centre point of the perceptual world as well as of the concept of the self* [12, p. 22].

4. SUMMARY

The contemporary interpretation of the 'Eastern' space in the public building was compared with the space of the object belonging to the 'Western world' – similar in size and function (both related to art), and also 'manipulating' perspective – in order to observe differences in using this concept as an architectural procedure. While the Eastern space – represented by Sifang Art Museum – is *architecture in verbs*, contemporary architecture of the Western world is the architecture in nouns, the domination of the image. Creating precise two-dimensional representations of unrealized buildings (today the most common method of presenting a designed object) leads to *completeness in non-completion*. [19, p. 264] Acting, i.e. a process of building is replaced in minds of its recipients, with visualized objects. In many cases they will never visit a completed object. Thus, the image becomes the medium of communication detached from the source, and with it – the observer from the phenomenological reality. *As long as we think of images in the mode of representation, we are caught in the sack of logic that reduces the world to the cerebral images that we form of it [...]. We have gotten into the habit of classifying images in our inside while leaving things outside ourselves*, Nicholas Temple cites Bernard Cache [19, p. 263].

Detaching the image from its source corresponds to one of distinctive features of contemporaneity, which is a breakage between time and physical space. Historical perception of time as relative (larger units measured natural phenomena), linked integrally with space has been replaced with abstract time, exchangeable, shortened or extended according to needs, measured in postmodern metropolises with clocks of computers instead of the cycle of day and night (darkness never occurs in the luminous

of LED screens). In this space the space-time split is accompanied by fusion of physical and virtual – numerous access points to cyberspace slowly blur the boundary between physical and digital. Sequences of images, photos, animations replace slow, ocular perception. Various viewing angles, corresponding to angles of camera lenses, by changing proportions of objects and interiors, falsify reality. The real perspective vision is constantly losing its hegemony.

The first building described in the article can be perceived as following the contemporary trend of dominating images and the second – an attempt to oppose it – by the method of perspective. In comparison with the Steven Holl's building, Casa da Musica seems theatrical, of full various materials, lighting effects, intersecting planes and design elements, with accelerated perspective. Despite declarations, that the building is not meant to be another 'Bilbao' icon, the abstract object clearly stands out against the background of Porto, also because the designers have located him not inscribed in building lines of the surrounding tissue, but as a free-standing Venturi's 'duck' – in contrast to the environment (confirming the already known statement of Koolhaas about the context). According to the designer's words, *with this concept, issues of symbolism, visibility, and access were resolved in one gesture* [11]. Consciously or not, it also corresponds to the assumptions of large object from the essay *Bigness or the problem of Large*. It subjugates the environment. The form of the building encourages to perceive it as a series of shots replacing peripheral vision. Koolhaas successfully applied the narrative action of focalization. *Bigness no longer needs the city: it competes with the city; it represents the city; it preempts the city; or better still, it is the city* [10, p. 515]. Photographing, which is the recognition of reality in short frames, slowly replaces experiencing phenomena.

Contemporary architecture, represented by the OMA's building is a *stage space* with a distinct border between a viewer and the object or its image (which in the modern 'flat' reality doesn't actually much differ from each other). In contrast to the *stage space*, in some buildings (designed e.g. by Steven Holl) the haptics *viewer space* is also formed – architecture 'from the inside', in endless relationship with its observer, continued without a clear division like in parallel perspective. (According to Durer and Serlio the parallel perspective *prevents the escape of space*, while Duchamp recognized it as *artistically neutral - without taste* [5, p. 257]).

In narratology, perspective is a complex and controversial concept. A literary narrator tells a story from his own point of view or a point of view of a character. The 'outer' and 'inner' attributes are not as clearly defined as in space, so they refer to mind (inside and outside a character's consciousness), and the boundaries of the mind are less distinct than of space [7]. The consciousness of a character facing inward is meditation, while outside – perception. The accelerated perspective in Casa da Musica illustrates the latter, while the parallel perspective of Sifang Art Museum – the both phenomena. Mute, lapidary forms, rich textures, but without excess, let a user of the space experience it slowly and concentrated.

This situation brings to mind the Lacanian visual diagram, in which the observer – object relation is a bilateral relation. The observer himself becomes the object of the observation. The user of the building becomes the elements of its narrative, like other elements subject to interpretation – processed by the object. One can say (animating architecture) that while a user of a building is looking at its architecture, the architecture is 'looking' at him. Between the viewer and the object in the Lacanian diagram an image appears or a screen, which does not yet exist in the 16th-century diagram of Nicolas Cusanus with an identical distribution of geometric shapes. The one of Cusanus has unity and diversity, light and shadow in its vertices. Contemporary architecture focuses on diversity (originality of the building, even if it is illusive) and street neon lights. There is no unity and shadow, once a mythical shelter of supernatural forces. Only intellectual fun, play in perspective as an ideal structure of the world has remained.

BIBLIOGRAPHY

- [1] *Amoma Rem Koolhaas: Teoria y practica / Theory and practice – 1996–2007*, vol. 2, El Croquis 134/135, Madrid, El Croquis Editorial 2007, ISBN 8488386443.
- [2] Bartel K., *Perspektywa malarska*, Warszawa, PWN 1960.
- [3] Cohn D., Rem Koolhaas/OMA challenges old notions of what a concert hall should be in the sculptural Casa da Musica in Porto, Portugal, *Architectural Record* 2005, nr 7, s. 101– 111.
- [4] Damisch H., *Notes on some photographs from the Casa da Música, Porto*, <http://oma.eu/publications/post-occupancy>, dostęp 21.11.2015.
- [5] Elkins J., *The Poetics of Perspective*, Ithaca, Cornell University Press 1996, ISBN 0801483794.
- [6] Futagawa Y., *Steven Holl and Chris McVoy: 1999–2012*, vol. 2, Tokyo, Edita 2012, ISBN 978-4-87140-431-0 C1352.
- [7] Hühn, P. et al. (eds.), *The living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, dostęp 6.11.2015.
- [8] Karsten H., *Infinity and Perspective*, Cambridge, MIT Press 2002, ISBN 9780262582186.
- [9] Koolhaas R., *Content*, Köln, Taschen 2004, ISBN 3822830704.
- [10] Koolhaas R., Mau B., *S, M, L, XL*, New York, The Monacelli Press 1998, ISBN 1885254865.
- [11] OMA, Casa da Musica, <http://oma.eu/projects/casa-da-musica>, dostęp 22.11.2015.
- [12] Pallasmaa J., *Oczy skóry, Architektura i zmysły*, Kraków, Instytut Architektury 2012, ISBN 978-83-63786-01-4.
- [13] Panofsky E., *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, Warszawa, Wydaw. Uniwersytetu Warszawskiego 2008, ISBN 9788323504276.
- [14] Pérez-Gómez A., The Change Of Architecture In Post-perspectivity, SCI-Arc Media Archive: Southern California Institute of Architecture, <http://sma.sciarc.edu/video/alberto-perez-gomez-the-change-of-architecture-in-post-perspectivity/>, dostęp 6.11.2015.
- [15] Pérez-Gómez A., Pelletier L., *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge, MIT Press, 2004 ISBN 9780262661133.
- [16] Steven Holl Architects, Nanjing Sifang Art Museum, <http://www.stevenholl.com/project-detail.php?id=56>, dostęp 22.11.2015.
- [17] Steven Holl Architects, Sifang Art Museum: A Conversation with Steven Holl, <https://vimeo.com/88662960>, dostęp 22.11.2015.
- [18] Summers D., *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, London, Phaidon Press 2003, ISBN 0714842443.
- [19] Temple N., *Disclosing Horizons, Architecture, perspective and redemptive space*, London, Routledge 2006, ISBN 0415283574.

O AUTORZE

Autorka jest pracownikiem Katedry Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Zajmuje się pracą naukowo-badawczą dotyczącą narracyjności w architekturze współczesnej.

AUTHOR'S NOTE

Employed in the Chair of Housing and Architectural Composition, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology. Involved in research within a scope of narration in contemporary architecture.

Kontakt | Contact: ernestynaszpakowska@gmail.com.