



NARRACJA WSPÓŁCZESNYCH BUDYNKÓW MUZEALNYCH

NARRATION OF CONTEMPORARY MUSEUM BUILDINGS

Ernestyna Szpakowska-Loranc
dr inż. arch.

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

STRESZCZENIE

Artykuł prezentuje wybrane przykłady współczesnych muzeów europejskich, których forma zaprojektowana została w powiązaniu z retoryką ekspozycji. Spójna narracja ma służyć wzmocnieniu odbioru idei miejsca. Współczesne wystawiennictwo, przyczyniające się do powstania nowego modelu budynku muzealnego, zamknęło okres muzeów jako funkcjonalistycznych, neutralnych „kontenerów” na rzecz budynków tworzonych w zespoleniu z umieszczoną w nich ekspozycją.

Słowa kluczowe: muzeum, narracja.

ABSTRACT

The article presents selected examples of modern European museums, whose forms have been designed in association with the rhetoric of their exhibitions. This coherent narrative strengthens the reception of the idea of space. Contemporary exhibitions, contributing to the creation of a new model of the museum, closed the period of museums as functionalist neutral "containers" in favor buildings created in the anastomosis of their exposure.

Key words: museum, narration.

1. WSTĘP

Paul Valéry pisał: *Malarstwo i Rzeźba, mówi mi demon Wyjaśniania, to opuszczone dzieci. Ich matka, Architektura, umarła. Dopóki żyła, dawała im ich miejsce, ich rolę, ich ograniczenia. Wolność wędrowania bez celu była im odmówiona. Miały swoją przestrzeń, dokładnie określone oświetlenie, tematy, powinowactwa.[...] Dokąd ona żyła, wiedziały, czego chcą* [8, s. 90].

Lektura esejów Paula Valéry'ego oraz Hansa Sedlmayra (*Wystawa*), analizujących istotę i wizerunek muzeum na przestrzeni wieków, uwidacznia ewolucję modelu budynku o funkcji ekspozycyjnej od XIX-wiecznej *świątyni sztuki*, a później prywatnego *pałacu sztuki*, do *wypastowanych samotni*, które w wieku XX mają w sobie coś ze *świątyni i salonu*, *cmentarzyska i szkoły* [8, s. 87]; przemianę wnętrza z nieuporządkowanego zbioru różnorodnych obiektów, jakim był historyczny Louvre z obrazu S.F.B. Morse'a, w sterylną przestrzeń białego, modernistycznego pudełka, pozbawionego okien i chromatycznych barw na ścianach, w którym jedyne światło wpada przez sufit (lub jest tam generowane jako sztuczne), a gładka podłoga oddaje dźwięk każdego kroku. Brian O'Doherty w *Uwagach o przestrzeni galerii* scharakteryzował muzeum jako wyobcowaną, beczczasową przestrzeń, izolowaną od wszystkich uciążliwych czynników (nawet ciało zwiedzającego bywa w niej niepożądane, co widać na fotografiach muzeów), nabywającą natomiast sakramentalnego charakteru, a przez to nadającą zgromadzonym w niej obiektach statut dzieł sztuki [7, s. 451–466].

Mieke Bal uznaje współczesne instytucje muzealne za formę dyskursu, a ich ekspozycje za wypowiedzi w jego ramach. Muzeum posługuje się określoną retoryką, której skuteczność w dużej mierze oparta jest na narracji. Sam akt jego zwiedzania także staje się narracją – czynnością budowania znaczeń – *materiałnej ramy, mającej rzeczywisty wpływ na semiotyczny kontakt ze sztuką*. [8, s. 366] Współczesny model wystawiennictwa zakłada więc tworzenie przestrzeni ekspozycyjnej ściśle zespolonej z obiektami w niej umieszczonymi. W miejsce neutralnych kontenerów, opisanych przez O'Doherty'ego pojawiają się przykłady realizacji, w których architekci kreują całe budynki tak, aby stanowiły one przestrzeń narracji spójną z ekspozycją. Można zadać pytanie o zasadność tego powiązania albo wysunąć tezę przeciwną. Czy budynki mogą być muzeami same z siebie? Czy ekspozycje wewnątrz nich konieczne są do odczytania idei?

Scharakteryzowane w artykule przykłady muzeów europejskich – dobrane subiektywnie jako obiekty oddające narrację ekspozycji przez formę budynków – zebrano w trzy grupy, prezentując cechy współczesnych muzeów, różniące je od modernistycznych kontenerów: emocje w miejscu sterylnej, białej przestrzeni, geografii i topoanalizę (przełamujące beczczasowość przestrzeni, jej sakramentalny charakter i odrzucenie czynnika ludzkiego) oraz bezpośredni kontekst i anamorfozę (w poszukiwaniu odniesienia do rzeczywistości otaczającej lub historycznej). Pominięto natomiast przykłady muzeów rodzimych, uznając je za temat wymagający odrębnego, szerszego opracowania.

Artykuł jest próbą powiązania dwóch zagadnień: narracyjności w architekturze oraz formy budynków muzealnych. Punktem wyjścia rozważań nad narracją budynków muzealnych były pisma Sophii Psarry, przeprowadzającej studia budynków, przestrzeni ekspozycyjnej i badającej, w jaki sposób aranżacja przestrzeni odnosi się do rozmieszczenia obiektów i projektowania wystaw: *Narracje wystaw różnią się od innych narracji, jako że są skonstruowane przez interpretację kolekcji artefaktów* [9, s. 4]. Na gruncie polskim narracją architektury i muzea analizowane były jako odrębne zagadnienia (m.in. narracyjność, przede wszystkim w odniesieniu do obiektów kultu i komemoratywnych, w monografii A.M. Wierzbickiej *Architektura jako narracja znaczeniowa* [14], a obiekty muzealne w pracy Marka Pabicha z roku 2007 *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*) [7].

2. EMOCJE

Gdyby nie było historii, budynek byłby tylko abstrakcyjnym ćwiczeniem, jakby mówił do siebie, tak Daniel Libeskind pisze o procesie tworzenia jako próbie odnajdywania narracji [4, s. 264]. Budynek muzealny Libeskinda, związane z kulturą i historią oraz zagładą Żydów w czasie drugiej wojny światowej, można uznać za swoistą odmianę idei muzeum rozproszonego – obiektów warunkowanych jedną ideą, przestrzeni ekspozycyjnych o powiązanej tematyce, rozmieszczonych w różnych lokalizacjach (zagadnienia przywoływanego przez Mieke Bal [8, s. 351] na przykładzie wystaw Maxa Rothko oraz idei głoszonej przez Thomasa Kresna, byłego dyrektora Guggenheim Museum). Mimo że obiekty projektu Libeskinda podlegają różnym instytucjom i prezentowane są w nich odmienne eksponaty, to konsekwentna narracja pozwala na uznanie ich za kontynuację spójnego modelu kreowania przestrzeni. Narracja tworzona przez Libeskinda, czerpiąc z historii i kontekstu miejsca, operuje bodźcami sensorycznymi, wprowadzając widza w stan emocjonalnego odbioru przestrzeni, służąc emocjonalnej percepcji przekazywanej idei, czego przykładem jest berlińskie Muzeum Żydowskie wielokrotnie już analizowane (ryc. 1). Brzmiąca cisza tego budynku, którą ekspozycja tylko wygłusza zdaje się zaprzeczać pierwotnemu celowi muzeum – przechowywaniu i ekspozycji przedmiotów.

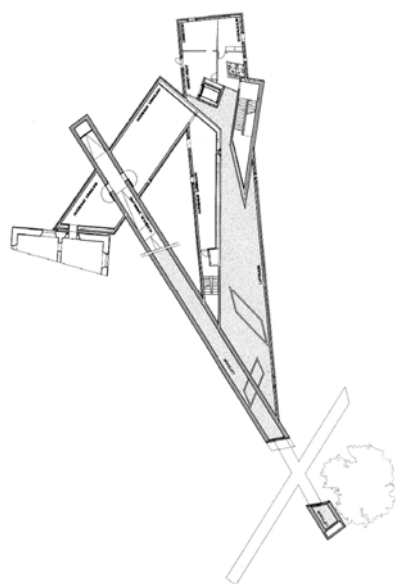


Ryc. 1. Muzeum Żydowskie w Berlinie, proj. D. Libeskind. Źródło: [4]

Fig. 1. Jewish Museum in Berlin, proj. D. Libeskind. Source: [4]

W Muzeum Felixa Nussbauma (ryc. 2, 3) w Osnabrück (rozbudowa Kulturgeschichtliche Museum, 1998) ekspozycja jest już niezbędna do odbioru idei obiektu (obejmuje m.in. obrazy i grafiki Nussbauma, artysty-malarza pochodzenia żydowskiego zamordowanego w Auschwitz, stanowiące swego rodzaju artystyczną ekspresję tragicznych losów jego nacji). Jednak Libeskind utworzył przestrzeń o założeniach zbliżonych do muzeum berlińskiego: o ostrych formach, surowych materiałach, wąskich korytarzach, pochyłych posadzkach i ekspresyjnych otworach, wpuszczających światło kreujące odpowiedni na-

strój. Trzy bryły budynku o elewacjach pokrytych różnymi materiałami (betonem, drewnem i metalem) reprezentują losy Nussbauma. W drewnianej umieszczono galerię jego wczesnych prac. W jej jasnym wnętrzu oświetlenie wpadające przez swobodnie rozmieszczone, wielokątne otwory ma być aluzją do przyszłości. Przestrzeń galerii późnych prac zlokalizowano w betonowym, rozciętym prostopadłościanie o 2 m szerokości i 11 m wysokości. To symboliczna przestrzeń; ciasna, oświetlona odbitym światłem, wpadającym przez wąską szczelinę w suficie, w której zwiedzający powracają do epizodów wygnania i wędrówek artysty w ucieczce przed nazistami: *Goście wchodzą przez wysoki i wąski centralny korytarz, którego betonowe zewnątrz jest czystym płótnem, a którego wnętrze jest ściśniętą przestrzenią bez horyzontu, wywołującą instynktowne wrażenie tego, jak Nussbaum malował podczas uwięzienia, co jest niezbędne dla zrozumienia jego twórczości. Jako że korytarz łączy z się z dwiema innymi sekcjami – długim odcinkiem głównym, zawierającym jego wczesne obrazy i obłożonym metalem budynkiem-mostem, zawierającym nowo odkryte prace Nussbauma i łącznikiem ze starym muzeum – doświadczenie nie różni się od przemieszczania się w czasie do tyłu i do przodu [13].*



Ryc. 2. Muzeum Felixa Nussbauma, rzut 1 piętra, proj. D. Libeskind. Źródło: [4]

Fig. 2 Felix Nussbaum Museum, the 1st floor plan, proj. D. Libeskind. Source: [4]



Ryc. 3. Muzeum Felixa Nussbauma, widok wnętrza, proj. D. Libeskind. Źródło: [4]

Fig. 3. Felix Nussbaum Museum, internal view, proj. D. Libeskind. Source: [4]

O ile Felix Nussbaum Museum przekazuje historię tragiczną, o tyle ukończone i otwarte w 2004 roku kopenhaskie Danish Jewish Museum (ryc. 4, 5) w XVII-wiecznym hangarze dla łodzi odnosi się do pozytywnie zakończonych losów duńskich Żydów, z których ponad 90% uniknęło zagłady podczas drugiej wojny światowej dzięki pomocy Duńczyków uciekających do Szwecji przez cieśninę Øresund. Libeskind zorganizował przestrzeń muzeum wokół hebrajskiego słowa „micwa” (oznaczającego „przykazanie” lub „dobry czyn”), które nie tylko pojawia się na drzwiach wejściowych do historycznego budynku, ale także jego zapis, przetransponowany na abstrakcyjny rysunek, przełożony został na geometrię przestrzeni wewnątrz. Geometrię pozbawioną kątów prostych; zderzenie łuków odkrytych ceglanych sklepień i fragmentów historycznych ścian z ekspresyjnymi kątami współczesnych przegród. Cztery przecinające się płaszczyzny organizują krajobraz wnętrza. *Cztery płaszczyzny – Exodus, Pustynia, Nadanie Prawa i Ziemia Obiecana – wyrażone są w karbowanych odcinkach posadzki, w projekcji ścian i witryn oraz na ścieżce instalacji*

[4, s. 70]. Spadzista drewniana posadzka i ukośne ściany wyłożone brzożowymi panelami mają przywołać na myśl łodzie, którymi uchodźcy żydowscy transportowani byli do Szwecji. Posadzka „unoszą się” i „opada”, dając wrażenie ruchu statku na morskich falach. Podłużne linie lamp, łamiące się między przecinającymi się płaszczyznami ścian symbolizują snopy światła latarek. Przecinając podziały paneli brzożowych, w zestawieniu z krzywiznami ścian i podłogi tworzą efekty perspektywiczne, dzięki którym oszukana zostaje percepcja zwiedzającego. W tej przestrzeni ma się pojawić uczucie zagubienia. Towarzyszy mu niewygodność – zróżnicowanie poziomów podłóg wpływa na błędnie zwiędających, zróżnicowana wysokość witryn utrudnia obserwację wystawionych przedmiotów. Tylko jasne drewno we wnętrzu przypomina, że budynek odzwierciedla symbolicznie wydarzenie pozytywne.

Spadzista podłoga, ostre formy, zabawa z perspektywą oraz starannie zaprojektowane uczucie niewygodności – wszystkie te elementy pojawiły się już wcześniej w muzeach Libeskinda. Danish Jewish Museum ma jeszcze jedną cechę wspólną z muzeum berlińskim. Pozbawione ekspozycji, również odbierane jest lepiej niż przestrzeń wypełniona muzealnymi obiektami. Nie pojawia się w nim antagonizm między współczesnym, abstrakcyjnym wnętrzem i historycznymi, figuratywnymi eksponatami. Puste witryny nie rozpraszają widza, pozwalając mu skupić się na odbiorze idei przez percepcję przestrzeni.



Ryc. 4. Danish Jewish Museum, rzut, proj. D. Libeskind. Źródło: il. [4]

Fig. 4. Danish Jewish Museum, the plan, proj. D. Libeskind. Source: [4]



Ryc. 5. Danish Jewish Museum, widok wnętrza proj. D. Libeskind. Źródło: il. [4]

Fig. 5. Danish Jewish Museum, internal view, proj. D. Libeskind. Source: [4]

3. GEOGRAFIA, TOPOANALIZA

Musée du quai Branly w Paryżu (ryc. 6, 7), autorstwa Jeana Nouvela, to budynek, o którym projektant mówi, że zaplanowany został wokół kolekcji – z dbałością o emocjonalny odbiór muzealnych artefaktów, a jednocześnie odpowiednie oświetlenie; ochronę przed światłem słonecznym i zapewnienie promieni słońca, nadających ekspozycji odpowiednią oprawę i nastrój – *unikalny i dziwny, poetycki i intrygujący* – a przez to prowadzących dialog ze *starożytnymi duchami* [3]. 3500 obiektów z Afryki, Ameryk, Azji i Oceanii umieszczonych zostało w podłużnej bryle w jednej przestrzeni, podzielonej na strefy geograficzne za pomocą ciągu komunikacyjnego – „rzeki”, wyznaczonej w posadz-

ce oraz między barierami. Wydzielone z niej zostały ekspozycje tematyczne w różnorodnych prostokątach na drugiej i trzeciej kondygnacji muzeum, połączonych z główną przestrzenią ekspozycyjną i „wystawionych” poza północną, szklaną elewację. Usytuowanie stref pochodzenia eksponatów ma przypominać geograficzny rozkład kontynentów, a przebiegająca przez środek rzeka symbolizować *insygnia śmierci i zapomnienia* [5, s. 110]. Światło, materiały i kolory budynku mają tworzyć spójną scenografię, a swobodnie rozmieszczone, smukłe słupy – przypominać drzewa lub totemy. Elementy ciężkie mają z czasem zniknąć, dając wrażenie schronienia w lesie. Cały budynek zatopiony w zieleni stać się ma *świętym lasem*, z muzeum zanurzonym w jego gęstwinie – ogrodzie ze stawem na terenie działki w centrum Paryża. Ogród przechodzi także na elewację budynku administracyjnego oraz pod główną bryłę muzeum, co zostało umożliwione przez uniesienie i umieszczenie na słupach centralnej części budynku. Operując pojęciem *iluzji, niosącej dzieło sztuki*, [3] Jean Nouvel przyjął za zadanie optyczną likwidację wszystkich współczesnych, użytkowych elementów muzeum; usunięcie ich ze świadomości użytkowników tak, aby w przestrzeni zauważalne dla nich były jedynie eksponaty.

Pozostaje wymyślić poezję miejsca przez delikatne rozbieżności: paryski ogród staje się świętym lasem, z muzeum rozpuszczającego się w jego głębi. Budynek nie został jednak pozbawiony współczesnych technologii: na dużych przeziernych oknach nadrukowane zostały wielkoformatowe fotografie, a drewniane ekrany słoneczne podtrzymują ogniwa fotowoltaiczne. *Powstała architektura ma nieoczekiwany charakter. Czy jest to archaiczny obiekt? Regresja? Nie, wręcz przeciwnie, w celu uzyskania tego rezultatu wykorzystywane są najbardziej zaawansowane techniki* [3].

Knut Hamsun Centre w Hamaroy (1996–2009), autorstwa Stevena Holla (ryc. 8, 9), zadedykowane norweskiemu pisarzowi surrealiście, zdobywcy literackiej Nagrody Nobla, zarówno w przestrzeni ekspozycji, jak i formie budynku podporządkowane zostało postaci pisarza. Obiekt składa się z dwóch budynków, połączonych podziemnym korytarzem: sześciokondygnacyjnej „wieży” i parterowego audytorium. Na pierwszych szkicach wyższego budynku widnieje cytat, zaczerpnięty z powieści *Głód* Hamsuna, jednocześnie przedstawiający ideę projektu: *Budynek jako ciało, pole bitwy niewidzialnych sił* [6, s. 256]. Winda ma być jego kręgosłupem, klatka schodowa kośćmi, drewno na elewacjach skórą, a otoczony bambusem dach (na wzór norweskich darniowych zadaszów) – obróconymi korzeniami. Przeniesienie charakteru twórczości Hamsuna na przestrzeń budynku obejmuje także inne elementy, odnoszące się bezpośrednio do powieści Hamsuna, jak balkon oparty na dziewczynie zmywającej naczynia, z podwiniętymi rękawami czy okno wzorowane na kobiecie z dwoma niebieskimi piórami w kapeluszu.



Ryc. 6. Musée du quai Branly, rzut drugiej kondygnacji, proj. J. Nouvel. Źródło: [3]

Fig. 6 Jewish Museum in Berlin, 2nd level plan, proj. J. Nouvel. Source: [4]



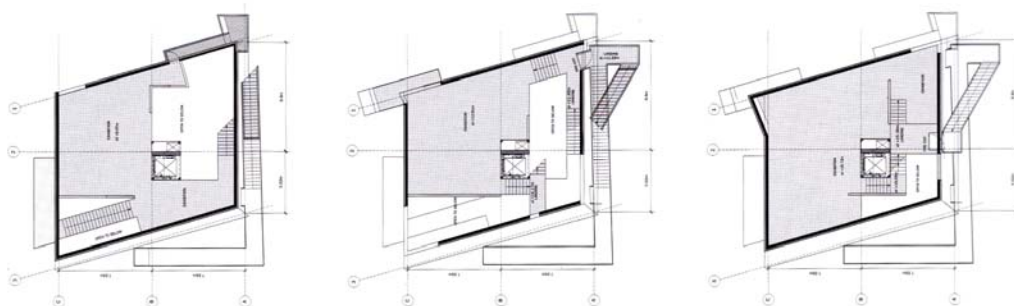
Ryc. 7. Musée du quai Branly, proj. J. Nouvel. Źródło: [3]

Fig. 7. Musée du quai Branly, proj. J. Nouvel. Source: [3]



Ryc. 8. Knut Hamsun Centre, szkic koncepcyjny, proj. S. Holl. Źródło: [11]

Fig. 8. Knut Hamsun Centre, conceptual sketch, proj. S. Holl. Source: [11]



Ryc. 9. Knut Hamsun Centre, rzuty, proj. S. Holl. Źródło: [11]

Fig. 9 Knut Hamsun Centre, plans, proj. S. Holl. Source: [11]

Centrum funkcjonuje jako miejsce ekspozycji obiektów pamiątkowych i filmów związanych z pisarzem, materiałów archiwalnych oraz multifunkcyjna sala audytoryjna dla lokalnej społeczności. Ekspozycja rozmieszczona została na czterech kondygnacjach „wieży” zgodnie z biegiem losów i twórczości Hamsuna, począwszy od najniższej, przedstawiającej dzieciństwo i okres dorastania po galerię na czwartym pięttrze przestrzeni wystawowej, zatytułowaną *Sławny i potępiony*, wskazującą na niejednoznaczny odbiór postaci pisarza przez opinię publiczną, warunkowany jego przekonaniem politycznym. Poszczególne galerie można oglądać w kolejności chronologicznej lub wybiórczo. Połączone zostały meandrycznymi schodami w świetle budynku i wybiegającymi poza ściany zewnętrzne oraz windą w półprzezroczystej bryle z perforowanej blachy. (Większość użytkowników właśnie porusza się nią, przez co winda stanowi rzeczywisty „kręgosłup wie-

zy”). Kondygnacje w formie antresoli tworzą wnętrze na całą wysokość budynku; przestrzeń, do której wpada światło o starannie wystudiowanych przez projektanta kierunkach w określonych porach roku, opierając się na przegrodach lub prześwietlając budynek na wskroś.

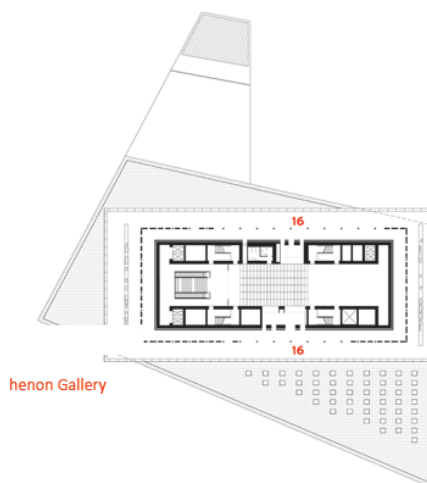
4. KONTEKST MIEJSCA

Nowy budynek Acropolis Museum (NAM) w Atenach (2001–2009), autorstwa Bernarda Tschumiego (ryc. 10, 11), to miejsce ekspozycji artefaktów z Akropolu będących w posiadaniu Grecji (budowany również z nadzieją na odzyskanie rozgrabionych elementów, wystawianych na terenie innych państw, m.in. Wielkiej Brytanii). Tschumi za największe wyzwania projektu uważa odpowiedzialność za najwartościowsze obiekty greckiego antyku oraz kontekst: sąsiedztwo Akropolu, położenie we współczesnym mieście i obecność aktywnych wykopalisk archeologicznych na terenie projektu. Budynek oparto na trzech strategiach: ukształtowaniu bryły na bazie kontekstu przestrzennego i wzorcu starożytnych budowli (dzielonych na stereobat, kolumnadę i belkowanie z zadaszeniem), manipulowaniu światłem słonecznym wewnątrz oraz zaplanowaniu drogi zwiedzającego w formie „ścieżki narracyjnej”. NAM zostało więc podzielone na trzy elementy, po których spiralnie wiedzie droga zwiedzania. Baza muzeum (trapezoidalna o kształcie zasadniczo pokrywającym się z kształtem terenu wykopalisk) nie ma spójnej (jak w antyku) formy, ale oparta została na słupach, tak żeby otworzyć wykopaliska na oczy zwiedzających, poczawszy od terenu wokół budynku po jego wnętrze. Na najniższej kondygnacji mieści się m.in. wejściowe foyer, ekspozycje czasowe i audytorium. Zwiedzający prowadzony jest z terenu wykopalisk rampą na dwukondygnacyjną ekspozycję stałą: Galerię Archaiczną oraz galerie eksponatów z czasów postpartenońskich i rzymskich.



Ryc. 10. NAM, proj. B. Tschumi. Źródło: [12]

Fig. 10. NAM, proj. B. Tschumi. Source: [12]



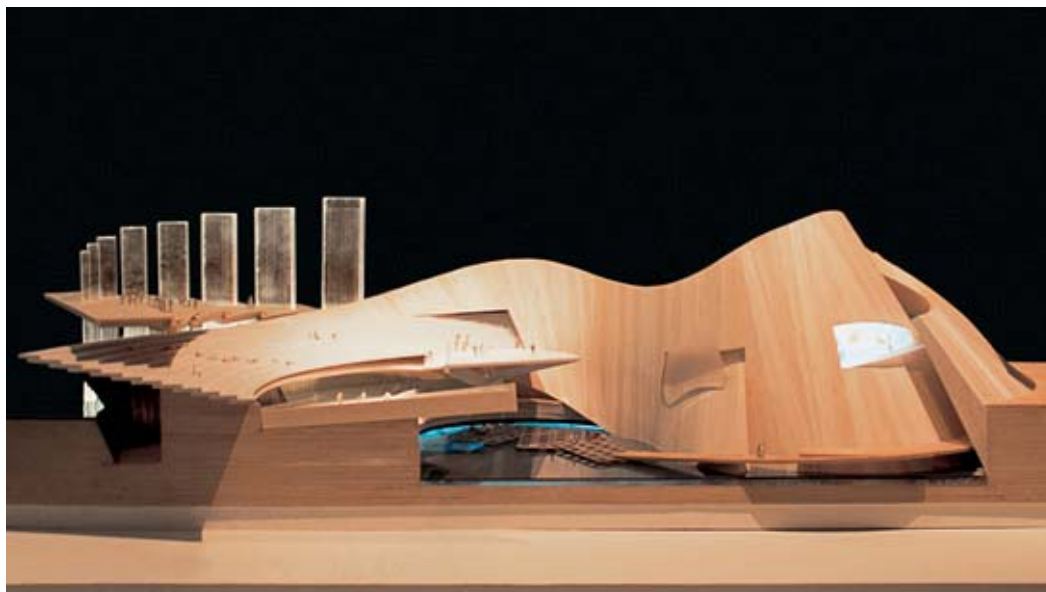
Ryc. 11. NAM, rzut poziomy galerii Partenonu, proj. B. Tschumi. Źródło: [12]

Fig. 11. NAM, plan of Parthenon Gallery level, proj. B. Tschumi. Source: [12]

Galeria na szczycie budynku, w bryle o wielkości Partenonu, skróconej w stosunku do niższych kondygnacji tak, aby zachować kierunki świątyni Zeusa, pozwoliła na umieszczenie elementów pochodzących ze świątyni w ich „pierwotnym rozkładzie” w stosunku do historycznego obiektu. Przeszkłone ściany zapewniają widok na Akropol i wraz z szybami wewnętrznego patia wpuszczają do galerii tyle światła, żeby umieszczone w niej eksponaty były iluminowane dokładnie tak, jak w czasach swojego powstania. (Antyczne budynki i rzeźby prezentowały się zawsze w ostrym świetle słonecznym. Jednocześnie

współczesna technologia szklenia pozwala na ochronę rzeźb przed nadmierną ekspozycją słoneczną). Oglądana z lotu ptaka wraz z Partenonem galeria wygląda jak jego model w skali 1:1, włącznie z elementami na dachu i wewnętrznym dziedzińcem w geometrii kolumnady świątyni i dziurami po zawalonym dachu. Spiralna droga zwiedzania prowadzi chronologicznie w górę, a potem w dół – od wykopalisk poprzez czasy prehistoryczne, powstanie Partenonu, czasy późniejsze oraz rzymskie. Jej kulminacyjny punkt stanowi przeszklona galeria rzeźb. Budynek pozbawiony jest przestrzennych metafor – symbolicznych form. Wiedzie dyskurs przez odniesienia, które widz odbiera samodzielnie, wizualnie odczytuje, obserwując budynek w kontekście przestrzennym i historycznym.

Inną metodą narracji ma operować Muzeum Świata Hellenistycznego w Atenach (2002-06), projektu Anamorphosis Architects (ryc. 12), budynek niezrealizowany, ale projekt zwracający uwagę w zestawieniu z NAM; element Kompleksu Świata Hellenistycznego (w trakcie budowy) – centrum kulturalno-edukacyjnego na postindustrialnych terenach w centrum Aten. Anamorphosis Architects założyli oparcie idei budynku na historii rozumianej jako mit, generującej nowy kontekst przestrzenny i urbanistyczny, oraz powiązanie go z grecką historią i mitologią, organicznie wynikającymi z lokalnego krajobrazu (a przez to zatarcie granic między naturą a architekturą). Chociaż tematem ekspozycji muzeum ma być historia Grecji, nie będzie w nim historycznych eksponatów. Projektanci określają swoje podejście do historii jako *przestrzenno-psychoanalityczne* [2], analizując relacje Grecji z Azją Mniejszą i powracający w niej koncept braku – utraty.



Ryc. 12. Museum of Hellenic World, proj. Anamorphosis Architects. Źródło: [5].

Fig. 12. Museum of Hellenic World, proj. Anamorphosis Architects. Source: [5]

W odniesieniu do artefaktów muzealnych ma on stać się motywem przewodnim projektu, przestrzenną krytyką narcystycznego tworzenia (i niszczenia) obiektów, a oswojona utrata – nowym motywem w muzeologii w kontraście do charakterystycznego dla niej gromadzenia. Tworzona ma być przestrzeń historyczna pozbawiona symboli upamiętniających przeszłość, ale nie „neutralne pudełko” na melancholię za utraconą własnością. Budynek o morficznej formie i umieszczona w nim spiralnie na różnych poziomach ekspozycja łączą się – materiał historyczny i elementy budowlane. Narracja drogi zwiedzania prowadzi wokół trzech elementów: *amfiteatru*, *kopuły* oraz *struktury skrywającej (się)* [5, s. 145] – zadaszeniu całości – tworzących trzy instalacje, związane z antykiem, Bizan-

cjum i czasami współczesnymi. Struktury (w które zwiedzający może wejść lub obserwować z oddalenia) nie mają być formami symbolicznymi ani rzeźbami abstrakcyjnymi, ale doświadczeniami przestrzennymi, stale obecnymi w greckiej historii. Doświadczenia mają być kreowane za pomocą odpowiedniego oświetlenia, materiałów i funkcji tworzącej rodzaj zbiorowości. Z każdą strukturą ma być związana określona percepcja przestrzeni architektonicznej. „Amfiteatr” z kamienia i marmuru, z dostępem światła słonecznego ma być miejscem spotkań, otwartym na niebo – *doświadczeniem planu*, pośrednio doświetlana (pozbawiona cieni) tynkowana „kopuła” – miejscem kongregacji, intymnym doświadczeniem przekroju, a „skorupa” z drewna, szkła i metalu, widownia iluminowana kinowymi reflektorami – *wspomnieniem przeszłości i oczekiwaniem na przyszłość* [2]. Anamorphosis Architects przez narrację ekspozycji i „narośniętą” wokół niej formę budynku sprzeciwiają się muzeologii replik, bezmyślnemu kolekcjonowaniu oraz sekwencyjnym układom ekspozycji. Proponują koncept przestrzennej dokumentacji historii zamiast symbolicznej bądź lingwistycznej, któremu służyć ma anamorfoza, przestrzennego rozumienia historii, *myślenie z przestrzenią i środowiskiem* [2] – nowe podejście do muzeologii, łączące ekspozycję z jej budynkiem w nierozdzielalną całość bez pośrednictwa wystawianych artefaktów.

5. PODSUMOWANIE

Zaprezentowano sześć przykładów współczesnych muzeów europejskich: pięć zrealizowanych, jeden w fazie projektu. W każdym z nich projekt budynku oparto na idei ściśle powiązanej z ekspozycją, prowadząc narrację architektoniczną wpisującą się w dyskurs konkretnego muzeum. Narrację o takiej sile, iż w niektórych przypadkach ułatwia ona odbiór „zawartości”, a w innych przesłania ją (jak w Danish Jewish Museum czy Musée du quai Branly). Należy zauważyć, iż żaden z prezentowanych, zrealizowanych przykładów nie uniknął dyskusji na swój temat. Danish Jewish Museum krytykowane jest za symbolikę zacierającą niełatwą historię duńskich Żydów jednym wydarzeniem [1], Musée du quai Branly za niejasny podział przestrzeni ekspozycji i zbędną estetyzację eksponatów zamiast pokazania ich jako artefakty muzealne z odpowiednim komentarzem, a NAM za nieczytelność narracji i banalny wyraz centrum handlowego lub salonu samochodowego, nieprzystający do rangi eksponatów [10]. 15 lat trwała realizacja Knut Hamsun Centre, które jednocześnie otrzymywało nagrody już jako projekt i spotkało się z krytyką norweskich mediów. Być może powodem powyższych kontrowersji jest fakt, iż jako obiekty wysokiej rangi, nowobudowane budynki muzealne skupiają na sobie społeczną uwagę. Być może architektki wpisując się w pole dyskursu współczesnych muzeów, wypowiadających się poprzez wystawy i tworzących nowe znaczenia (ze świadomością tego procesu i pewną dozą samokrytyki), wywołują polemikę, przechylając szalę konfliktu „pojemnik versus zawartość” wyraźnie w stronę architektury.

Jednocześnie analiza przedstawionych przykładów wskazuje na dążenie do nowego modelu ekspozycji, w której wystawa łączy się w nierozdzielalną całość z budynkiem – przestrzenią jako nośnikiem treści. Model, który został przedstawiony i określony przez Anamorphosis Architects za pomocą pojęcia anamorfozy (w stosunku do historii), polega na przekazaniu idei nie jako biernego obiektu do obserwacji z dystansu – czasu i przestrzeni – ale czynnego uczestnika dialogu między zwiedzającymi a muzeum jako instytucją.

Według Ady Louise Huxtable: *Kiedy muzeum i jego zawartość łączą się w estetycznie zintegrowaną całość, dzieje się coś szczególnego. Sztuka nabiera większego rozmiaru i jej efekt potęguje się, wzrasta też aplauz ze strony widza i zwiększa się jego reakcja na dzieło. Tworzenie tego rodzaju syntezy dzieła sztuki i jego otoczenia jest wyzwaniem, z którym wciąż mierzą się architekci i dyrektorzy galerii. Jest to sekret doskonałego muzeum* [8, s. 593].

NARRATION OF CONTEMPORARY MUSEUM BUILDINGS

1. INTRODUCTION

Paul Valéry wrote: *Painting and Sculpture, says my Demon of Analysis, are both foundlings. Their mother, Architecture, is dead. So long as she lived, she gave them their place, their function and discipline. They had no freedom to stray. While architecture was alive, they knew their function* [8, p. 90].

Essays of Paul Valéry and Hans Sedlmayr (*The Exhibition*), analyzing the nature and images of museums over the centuries, present the evolution of this building model from the XIXth century temples of art and private palaces into polished hermitages in the XXth century, resembling slightly temples and living rooms, cemeteries and schools [8, p. 87]; transformation of the interior from the disordered collection of various objects (like the historic Louvre on the painting of S.F.B. Morse) into sterile, white space, a modernist box devoid of windows and chromatic colors on its walls, where the only light enters through its ceiling (or it's generated there artificially) and the smooth wood floor echoes the sound of each step. Alienated, timeless space characterized by Brian O'Doherty, isolated from all disruptive factors (even the bodies of its visitors happen to be undesirable, which is clear on museums' photographs), while getting sacramental character, and thus giving the objects gathered in it the statute of works of art [8, p. 451–466].

Mieke Bal considers contemporary museums forms of a discourse and their exhibitions – speeches within it. Museums use specific rhetoric relying heavily on the narrative. The very act of visiting them also becomes the narrative – the action of building meanings – the material framework having a real impact on the semiotic contact with art [8, p. 366]. The contemporary model of exhibiting relies on creating the space of exhibition closely united with objects in it. Instead of neutral containers, described by O'Doherty, examples in which architects create entire buildings appear, generating narrative spaces coherent with exhibitions. The question about the validity of this relationship can be asked or the opposite thesis presented. Whether buildings can be museums by themselves? Are the exhibits inside them obligatory to read their ideas?

Examples of European museums presented in the article – subjectively chosen as objects reflecting the narratives of expositions through forms of buildings – have been gathered in three groups, presenting the characteristics of modern museums, differing them from modernist containers: emotions instead of sterile, white spaces, geography and topo-analysis (breaking the timelessness of space, its sacramental character and the rejection of human factor) and the immediate context (in search of references to surrounding or historical reality). Polish examples of museums have been omitted, considered to be subjects requiring a separate, broader study.

The article connects two issues: narration in architecture and the forms of the museum buildings. The starting point of the reflections on the narrative of museum buildings are works of Sophia Psarra, conducting studies of buildings and exhibition space, exploring how the arrangement of the space refers to the arrangement of objects and exhibitions: *Exhibition narratives are different from other narratives in that they are constructed by the interpretation of a collection of artefacts* [9, p. 4]. In Polish research the issues of narrative architecture and museums were analyzed separately (the narrative in relation to the objects of worship and memory in the monograph of A.M. Wierzbicka *Architektura jako narracja znaczeniowa* [14] and museum objects by Mark Pabich in 2007 in his book *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*) [7].

2. EMOTIONS

If there wasn't a story, then the building would just be an abstract exercise, as if it were talking to itself, says Daniel Libeskind about the process of creating understood

as the effort of searching for the narrative [4, p. 264]. Libeskind's museums related to the culture, history and destruction of Jews during the Second World War can be considered as the special sort of the idea of distributed museums – objects driven by a single idea, exhibitions associated by subject but placed at various locations (the issue which Mieke Bal associates with exhibitions of Max Rothko and the idea of Thomas Kresn, former principal of Guggenheim Museum) [8, p. 351]. Although Libeskind's objects are associated with different institutions and present various exhibits, their consistent narrative allows to consider them as the continuation of the coherent model of creating space. The narrative created by Libeskind, drawing from the history and context of the place, uses sensory factors, putting the viewer in the state of the emotional reception of the space, as exemplified by the Jewish Museum Berlin (Fig. 1) already profoundly analyzed. Sounding silence of this building, only muffled by its exhibition, seems to contradict the original purpose of the museum – storing and displaying items. However, Libeskind has created spaces similar to Berlin: sharp forms, raw materials, narrow aisles, sloping floors and expressive holes, which let in the light and create the right mood.

In the Museum of Felix Nussbaum [Fig. 2, 3] in Osnabrück (the part of the Kultur-geschichtliche Museum, 1998) exposition is necessary to perceive the idea of the object (drawings and paintings of Nussbaum, a Jewish painter killed in Auschwitz, expressing the tragic fate of his nation). However, Libeskind has created spaces similar to Berlin: sharp forms, raw materials, narrow aisles, sloping floors and expressive holes, which let in the light and create the right mood. Three building's solids with elevations covered by various materials (concrete, wood and metal) represent the fate of Nussbaum. The gallery of his early works was placed in the wooden one. Lighting coming into the bright interior through freely distributed, polygonal openings is the hint of the future. The gallery of late works has been located in the concrete cuboid, 2 meters wide and 11 high and cut open. This is a symbolic space; narrow, with reflected light coming through the gap in the ceiling, space in which visitors return to episodes of exile and wandering of the artist escaping from Nazis: *Visitors enter by a tall and narrow central corridor, whose concrete exterior is a blank canvas and whose interior is a constricted space without horizon, evoking a visceral sense of how Nussbaum painted during his incarcerations, which is necessary to understand his oeuvre. As the corridor connects with the building's other two main sections – a long main section, clad in containing his early paintings and a metal clad bridge building containing newly discovered works of Nussbaum and connecting to the old museum – the experience is not unlike going backward and forward in time* [13].

Whereas Felix Nussbaum Museum communicates the tragic story, Danish Jewish Museum in Copenhagen opened in 2004 (Fig. 4, 5) in the XVIIth century hangar for boats, refers to the positive fate of Danish Jews, of which over 90% have avoided extermination during World War II with the help of the Danes and by escaping to Sweden across the strait Øresund. Libeskind organized the space of the museum around the Hebrew word Mitzvah (meaning "duty" or "good deed"), which not only appears at the front door to the historic building, but also its inscription has been transposed in an abstract figure, the geometry of space inside. The geometry devoid of right angles; the collision of the brick arches of exposed vaults and the fragments of historical walls with the expressive angles of contemporary partitions. *The four planes – Exodus, Wilderness, the Giving of the Law and the Promised Land – are articulated in corrugated floors sections, in the projection of walls and vitrines and the path of the installation* [4, p. 70]. Sloping wooden floor and angled walls tiled with birch panels evoke the boats, which transported Jewish refugees to Sweden. The floor "rises" and "drops", giving the impression of movement of the ship on the waves. Lines of lamps between the intersecting planes of walls symbolize the lights of flashlights. Crossing the lines of birch panels, in combination with curved walls and floors create perspective effects deceiving the perception of a visitor. In this space confusion appears. It is accompanied by discomfort – differing levels of floor affects the labyrinths of visitors. The varied altitude of vitrines impedes the observation of objects. Only clear wood in the interior reminds that the building symbolically reflects the positive event.

Sloping floor, sharp forms, playing with perspective and the carefully designed feeling of discomfort – all these elements have appeared before in Libeskind's museums. The Danish Jewish Museum has one more thing in common with the museum in Berlin. Deprived of exhibition it is also received better than filled with museum objects, when the antagonism of contemporary, abstract interiors and historical figurative exhibits does not appear. The blank site does not distract viewers, allowing them to focus on the reception of ideas through the perception of space.

3. GEOGRAPHY, TOPOANALYSIS

Musée du quai Branly (Fig. 6, 7) by Jean Nouvel in Paris (2006) is a building, about which its architects says that it has been planned "around" collection – with attention to the emotional perception of museum artifacts and proper lighting: protection against sunlight and providing it – which gives exhibition the appropriate setting and atmosphere. It is a loaded place haunted with dialogues between the ancestral spirits of men, who, *in discovering their human condition, invented gods and beliefs. It is a place that is unique and strange, poetic and unsettling* [3]. 3500 objects from Africa, Americas, Asia and Oceania were placed in an elongated block, in one space divided into geographic zones by a traffic route – "a river", defined visible on the floor and between barriers. Thematic exhibitions were separated in multi-colored boxes on the 2nd and 3rd floors of the museum, connected to the main exhibition space and put out of the northern glass facade. The location of exhibits resembles the zones of their origin in the geographic distribution of continents. The "river" that runs through the middle symbolizes *insignia of death and oblivion* [5, p. 110].

Light, materials and colors of the building form a coherent set design. Freely arranged slender poles resemble trees or totems. Heavy elements will eventually disappear, giving the museum the impression of a shelter in a forest. The whole building immersed in greenery will become a sacred forest, the museum immersed in the thicket – the garden with a pond on the plot in the center of Paris. The garden also passes on the facade of the administrative building and under the main body of the museum, which is possible because of lifting and placing it on the pillars. With the concept of *illusion, cradling the work of art*, Jean Nouvel decided to eliminate all contemporary, utilitarian elements of the museum visually; removing them from the sight of users so that only the exhibits were noticeable for them. *All that remains is to invent the poetry of the site by a gentle discrepancy: a Parisian garden becomes a sacred wood, with a museum dissolving in its depths.* The building, however, was not deprived of modern technology: large translucent windows were printed with large-format photographs and wooden screens support solar batteries. *The resulting architecture has an unexpected character. Is it an archaic object? A regression? No, quite the contrary, for in order to obtain this result the most advanced techniques are used* [3].

Knut Hamsun Centre in Hamaroy (1996–2009) by Steven Holl (Fig. 8, 9) dedicated to the Norwegian, surrealist writer, winner of the Nobel Prize was subordinated both in exhibition and the form of the building to the person of the writer. The object consists of two buildings connected by an underground corridor: a six-storey "tower" and a ground-floor auditorium. At the first sketches of the higher building a quotation appears, taken from the Hamsun's novel *Hunger*, presenting the idea of the project: *Building as a body, a battleground of invisible forces* [6, p. 256]. An elevator is its backbone, a staircase – bones, wood facades – skin and a roof surrounded by bamboo (based on Norwegian turf roofs) – rotated roots. Transferring the character of the Hamsun's works to the space of the building also comprises of other elements relating directly to Hamsun's novel: a balcony based on the girl washing dishes with rolled sleeves or window modeled on a woman with two blue feathers in her hat.

The centre functions as the place of the exhibition of objects and films related to the writer, archival materials and a multifunctional auditorium for the local community. The

exhibition was arranged on four floors of the "tower" aligned with the course of life and works of Hamsun, ranging from the lowest floor – his childhood and adolescence up to the gallery on the fourth floor – the exhibition space entitled *famous and condemned*, pointing to the public ambiguous reception of the writer – the result of his political convictions. Galleries can be viewed in chronological order or selectively. They have been connected with meandered steps – inside the building and going out its exterior walls – and the elevator in the block of translucent perforated sheet. (Most users use lift so it has become the real *backbone of the tower*.) The floors as mezzanines form open space for the entire height of the building; space into which light falls in directions carefully studied by the architect in certain times of the year, relying on its partitions or overexposing the building throughout.

4. CONTEXT OF THE PLACE

The new building of the Acropolis Museum (NAM) in Athens (2001–2009) by Bernard Tschumi (Fig. 10, 11) is the exhibition site of the artifacts from the Acropolis owned by Greece, (but also built with the hope of regaining looted items, exhibited in other countries, including Great Britain). Tschumi considers as the greatest challenges of the project responsibility for the most valuable objects of Greek antiquity and its context: the proximity of the Acropolis, the location in the modern city and the presence of active archaeological excavations on the site. The building was based on 3 strategies: shaping it on the basis of spatial context and pattern of ancient buildings (partitioned into crepidoma, colonnade and entablature with roof), manipulating with sunlight and planning the route of visitors in the form of "narrative path." NAM was divided into 3 elements where leads the spiral way of sightseeing. The base of the museum (trapezoidal shape substantially identical to the shape of the excavation) instead of a coherent (in antiquity) form was based on pillars, visitors showing excavations in the area around the building and also in its interior. On the lowest floor were placed: an entrance foyer, temporary exhibitions and an auditorium. Visitors are conducted by a ramp from the to the two-storey permanent exhibition: Archaic Gallery and galleries of exhibits from the "post-Parthenon" and Roman times.

At the top of the building a gallery in a block of the size of the Parthenon – twisted in relation to the lower floors so as to keep the directions of the temple of Zeus – houses the elements from the temple in their "initial distribution" in relation to the historical object. Its glass walls offer views of the Acropolis and (with internal patio windows) let in enough light that exhibits placed in the gallery are illuminated exactly like in the days of their creation. (Antique buildings and sculptures have been presented always in bright sunlight. Simultaneously, modern glazing technology enables the protection of sculptures from excessive sun exposure.) Seen from the bird's eye view together with Parthenon, the gallery looks like its model in scale 1:1, with elements on the roof and inner courtyard in the geometry of the temple colonnade and the hole after the collapsed roof. Spiral road leads chronologically up and then down – from the excavation through prehistoric times, the rise of Parthenon and Roman times. Its culmination is the glass sculpture gallery. The building is devoid of spatial metaphors, symbolic forms. It leads discourse by references which viewer reads by himself visually, watching the building in the historical and spatial context.

Another method of narration operates the Museum of Hellenistic World in Athens (2002–2006) the project of Anamorphosis Architects (Fig. 12) unbuilt, but interesting in comparison with the NAM; the element of the Complex of the Hellenistic World (under construction), cultural and educational center on the post-industrial area in the center of Athens. Anamorphosis Architects based the idea of the building on history understood as a myth, generating new spatial and urban context and linking it with Greek history and mythology, organically arising out of the local landscape (and thus blurring boundaries between nature and architecture). Although the subject of the museum exhibition will be the story of Greece, it won't have actual, historical exhibits. Designers define its approach to his-

tory as *spatio-psychoanalytical* [2], analyzing relations of Greece with Asia Minor and the concept of "lack" – loss returning in it. It has become a leitmotif of the project, spatial criticism of the narcissistic creation (and destruction) of artifacts and domesticated loss – a new motif in museology in contrast to collecting characteristic for it. Space will be created without symbols commemorating historical past but not as a "neutral box" of melancholy for the lost property. The building of morphic form and its exhibition placed spirally at different levels are combined – historical material and building elements. The narrative of the road goes by three elements: *an amphitheater, a dome and a (self) sheltering structure* [5, p. 145] – forming the roof over all – three installations associated with antiquity, Byzantine and modern times. The structures (into which visitors can enter or observe them from a distance) are neither symbolic forms nor abstract sculptures, but spatial experiences, constantly present in Greek history; experience created with light, materials and function, forming certain types of community. Each structure is related to the perception of architectural space. The sunlit "Amphitheater" of stone and marble is a place of meetings, open to the sky – the experience of the plan; lit indirectly (without shadows) plastered "dome" – the place of congregation, the intimate experience of section; and the "shell" of wood, glass and metal, illuminated audience – of the past and anticipation of the future. Anamorphosis Architects with the narrative of the exposition and the building's form "grown" around it oppose to the museum of replicas, mindless collecting and sequential exhibitions. They propose the concept of spatial documentation of history rather than symbolic or linguistic, whom serves *anamorphosis*, spatial understanding of history, thinking of space and the environment [2], the new approach to museology, connecting exhibitions with buildings in an inseparable whole without the intermediation of exhibited artifacts.

5. CONCLUSIONS

6 examples of contemporary European museums are presented in the article: 5 realized and 1 in the phase of project. Each building is based on the idea closely associated with its exhibition, leading architectural narrative connected with the discourse of the museum. The narrative so strong, that in some cases it helps perceiving "content" and in others obscures it (as in Danish Jewish Museum or the Musée du quai Branly). It should be noted that none of the presented cases avoided discussion. Danish Jewish Museum is criticized for blurring the symbolism of uneasy history of Danish Jews with one event [1], the Musée du quai Branly for unclear space divisions and unnecessary aestheticisation of exhibits instead of showing them as museum artifacts with appropriate commentary; NAM for illegible narration and trivial expression similar to a commercial center or car dealership and unsuitable for the exhibits of this rank [10]. Steven Holl was building Knut Hamsun Centre for 15 years, simultaneously receiving prizes for the project and being criticized by Norwegian media. Perhaps the reason for these controversies is the fact that, as objects of high rank, newly built museum buildings focus public attention. Perhaps architects in the field of discourse of contemporary museums, which contribute through exhibitions and create new meanings (with the knowledge of the process and some degree of self-criticism), cause controversy, tipping the scales of the conflict of "container versus content" clearly in the direction of architecture.

Simultaneously, the analysis of the examples shows the new model of exhibition, in which it is combined in an inseparable whole with the building – space as the carrier of the content. The model that was presented and defined by Anamorphosis Architects as the concept of anamorphosis (in relation to history), transfers the idea not as a passive object to observe from a distance – time and space – but an active participant in the dialogue between visitors and the museum as an institution.

According to Ada Louise Huxtable: *When the museum and its contents come together as an integrated aesthetic whole, something special happens. The art is enlarged and exalted, and so is the experience of the viewer. Creating that synthesis of art and setting*

is the challenge, that still faces architects and directors. It is also the secret of a great museum [7, p. 593].

BIBLIOGRAPHY

- [1] Adams N., Studio Daniel Libeskind skews walls and slants floors in a former boathouse to heighten the experience of the Danish Jewish Museum in Copenhagen, *Architectural Record* 2004, no. 10, s. 140–145.
- [2] Anamorphosis Architects, The Museum of the Hellenic World, Athens, Greece http://www.anamorphosis-architects.com/projects/ime/project_IME.html, dostęp 09.04.2015.
- [3] Ateliers Jean Nouvel, www.jeannouvel.com/en/desktop/home/#/en/desktop/projet/paris-france-quai-branly-museum1, dostęp 09.04.2015.
- [4] Goldberger P., *Counterpoint: Daniel Libeskind*, Basel, Birkhäuser 2008, ISBN 978-3-7643-8945-1.
- [5] Greub S. (ed.), Greub T. (ed.), *Museums in the 21st Century, Concepts Projects Buildings*, ed. extended, Prestel Publishing 2008, ISBN 3791335758.
- [6] Holl S., Woods L., *Steven Holl: Architecture Spoken*, ed. 1, New York, Rizzoli 2007, ISBN 978-0847829200.
- [7] Pabich M., *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, wyd.2, Katowice, Muzeum Śląskie 2007, ISBN 978-83-60353-31-8.
- [8] Popczyk M. (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, wyd. 1, Kraków, Wydawnictwo Universitas 2006, ISBN 83-242-0391-5.
- [9] Psarra S., *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*, ed. 1, Routledge 2009, ISBN 978-0415343763.
- [10] Stara A., The New Acropolis Museum: banal, sloppy, badly detailed sophistry, *Architectural Review*, 2009, no. 1348, s. 24-26.
- [11] Steven Holl, 1984-2003, *El Croquis 78+93+108*, Madrid, El Croquis Editorial 2003, ISBN 84-88386-26-5.
- [12] Stevens S., Bernard Tschumi Architects presents a case for bringing the Elgin Marbles back to Athens in its design for the New Acropolis Museum, *Architectural Record*, <http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/archives/0910acropolis-1.asp>, dostęp 23.06.2015.
- [13] Studio Libeskind, <http://libeskind.com/work/felix-nussbaum-haus/>, dostęp 05.04.2015.
- [14] Wierzbicka A.M., *Architektura jako narracja znaczeniowa*, wyd. 1, Warszawa, Politechnika Warszawska 2013, ISBN 978-83-7814-136-5.

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.