



DOI: 10.21005/pif.2016.28.B-05

**LABYRINTH. A SYMBOLIC FIGURE WITH AN ARCHITECTURAL
ORIGIN AS AN ELEMENT OF CONTEMPORARY NARRATIVE SPACE**
**LABIRYNT. SYMBOLICZNA FIGURA O ARCHITEKTONICZNYM
RODOWODZIE JAKO ELEMENT WSPÓŁCZESNEJ
NARRACJI PRZESTRZENI**

Ernestyna Szpakowska-Loranc
dr inż. arch.

Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki
Wydział Architektury
Pracownia Architektury Elementarnej

ABSTRACT

The article presents an analysis of the figure of a labyrinth in contemporary architecture, its bindings with literary determinants of the labyrinthine space, and reality of contemporary space.

Keywords: BIG, Eisenman, labyrinth, MVRDV, Supermachine, Tschumi.

STRESZCZENIE

Artykuł przedstawia analizę figury labiryntu w architekturze współczesnej, jej powiązania z literackimi wyznacznikami przestrzeni labiryntowej oraz realiami przestrzeni współczesnej.

Słowa kluczowe: BIG, Eisenman, labirynt, MVRDV, Supermachine, Tschumi.

1. INTRODUCTION

The cover of the fourth edition of Aldo Rossi's *L'architettura della Città* was illustrated with a spiral section through the Hadrian's mausoleum, associating Rossi's architecture with the idea of the city presented in the book, and showing an ambivalent approach of its author to Modernism – respect to the age shaping him and simultaneous rejection of it [14, p.2]. The spiral as a geometrical figure is closely associated with a labyrinth (in the semantic sense) and in the introduction to the English-language edition of the Rossi's book (written by Peter Eisenman) the mausoleum's drawing was reprinted with the image of another labyrinth. The 17th-century maze of Dom Nicolas de Rely, so-called *The Labyrinth of Daedalus*, refers to the only mythological architect – the archetype of humanist architects – symbolizing a "human factor" in architecture. The labyrinth itself is a metaphor of transition.

In *A dictionary of symbols* of J. E. Cirlot, the word *labyrinth* is defined as *an architectonic structure, apparently aimless, and of pattern so complex that, once inside, it is impossible or very difficult to escape* [4, p. 219]. The spatial layout has always been universal and elementary, which reflects a multitude of ways of its representations. Since antiquity, apart from three-dimensional building structures it takes forms of i.a.: drawings, elements of natural landscape, sculptures and texts. Labyrinths get various scales. In architecture they tend to be patterns of forms or internal spaces. In town planning – layouts of urban interiors. In arts – spatial installations.

The architectural element and its drawing (or text description) became a symbol of human fate, used especially often in so called "labyrinthine epochs" – into which present times are included (along with Mannerism, Baroque, Romanticism) [10]. In architecture of the end of the 20th century ordered, homogeneous, anthropomorphic spaces and single points of view have been replaced with principles of fragmentation and break, depicted by the figure of labyrinth, what validate i.a. writings of: J.L. Borges, Italo Calvino, Umberto Eco, Peter Eisenman i Bernard Tschumi¹.

2. SPACE

Along with universality of the labyrinth goes ambiguity of its features and lack of a comprehensive definition². In addition to the distinction between buildings, elements of natural landscape, sculptures, drawings, and texts, labyrinths could be classified into: spaces delimited by walls or open; corridors formed around one or more central points (or mazes deprived of them). spaces with one or more roads³. Umberto Eco categorizes mazes as: classic ones – "Ariadne's threads", mannerist ones – structures resembling trees, and rhizomes (of Deleuze and Guattari) – models of infinite labyrinths, deprived of central points.

The architectonic element became a model of human fate. In Neoplatonists' writings it symbolized fall, flawed mapping of heaven (like in case of the Tower of Babel). Finding a way to its centre (and exit) would be a victory of spirit over matter, knowledge over impulses, eternity over evanescence, intelligence over instinct; freedom by entering the world of ideas [4, p.220; 12, p.183]. In contemporary architecture (close to sculpture and spatial installation on one hand, and to urban planning on the other), the labyrinthine space is used in all the scales: spatial elements (sculptures) buildings, to whole cities (in fact, each city is perceived as a labyrinth for a "stranger", who doesn't know it). The labyrinthine space sometimes also appears in spaces "in-between" the groups.

1 Compare [17]. The article describes also drawings of labyrinths: i.a. Le Corbusier's Mundaneum, Piranesi's Carceri, Escher's graphics, and illustrations and the text of the Library of Babel by J.L. Borges.

2 Paolo Santarcangeli in *The Book of the Labyrinth* tried to characterize properties, types and tips to draw mazes and orientate in them [in:] 16, p.40-56.

3 Umberto Eco wrote that the first ones (with one direction) are interesting only with a monster inside. Otherwise they form just a complicated road. [in:] 6, p.48.

Xavier Corbero, a Catalan artist-sculptor, from 1968 has been continuously expanding his house⁴ in Esplugues de Llobregat near Barcelona – into the form of labyrinth, adding subsequent, concrete elements. The structures of 2 to 5 levels, resembling forms from De Chirico's paintings, now house 25 rooms and 10 bathrooms in total – art studies and guest bedrooms, a gallery of the artist's works and other rooms connected (i.a.) with spiral staircases, internal passages, and a circular patio illuminating interiors. The described tangle of rooms and outer space has already reached an area of 5000m², most of which is located under the ground.

The Corbero's house is *continuum* of space, in which mental is more important than psychological. This thesis is confirmed by words of the sculptor himself: *sometimes they ask me about what I wanted to do when I began this structure. Well, when it's possible, what I always attempt to do is poetry. Whether it's sculptures, buildings, of spaces, the outcome of what I do has to be poetry, which I believe is the measure of all things. [...] What I try to do does not stem from reason. It comes from life itself* [11]. The house-labyrinth of the sculptor is an actual reflection of his life (and – to put the issue in a broader context – a way of human life). According to Corbero, all his works are collected in the building, and each thing placed there has its own story – transforming the house into a kind of *agenda*. Also a method of creating this space reflects victory of thought over matter. In the house in Esplugues created forms and interiors had been imagined by Corbero first. Nevertheless, as he notices, their physical form is never as expected: *that's when surprises take shape, because you have imagined one percent of what happens in the end* [11].

3. FRAGMENTATION

The G.R. Hocke's term *labyrinthine epochs* is not related with direct references to the myth of the Minotaur, but with questioning classical spatial relations. Zygmunt Bauman in *Liquid Modernity* describes labyrinths as contemporary key images of the human condition [3, p. 215] – full of surprises and accidents. He cites Jacques Attali from *Chemins de sagesse: Traité du labirynthes: In all European languages', the word labyrinth became a synonym of artificial complexity, useless darkness, tortuous system, impenetrable thicket. "Clarity" became a synonym of logic* [3, p. 214]. In chaos and torn consciousness of the late 20th century (and the 21st) only art looks for *continuum*. In contemporary architecture anthropomorphic spaces, and one specific point of view, are often substituted with fragmentation and shattering. The contemporary labyrinthine space is devoid of central points (like mazes-rhizomes), and the fact can create a sense of danger. However, the presence of any "sense-creating" centre may also prove to be unnecessary in the pluralistic, non-continuous, "snapshotted" reality.

The project of expansion of Victoria and Albert Museum, which was designed by Daniel Libeskind with Cecil Belmond's studio, awarded in the competition in 1996 and never built – was based on a spiral of external walls. An expressionist volume was created, resembling a form of crystal. Into the labyrinth of the museum's interiors, located between oblique walls (designed to avoid any additional supports in exhibition spaces), introduces viewers a spiral-maze of staircase.

The Libeskind's space with unparalleled partitions, multiple points of view, play of light, colours, temperatures and levels, appears in later museum buildings of this architect, i.e.: Jewish Museum in Berlin, Felix-Nussbaum Museum, Danish Jewish Museum in Copenhagen. Breaking aesthetics of architecture of completeness, consistency and order, and coherent compact space with classic rules of geometry, the Libeskind's spaces are supposed to give their users sensory stimuli that create a certain mood – intense experiences rather than convenience. Interiors of this museums form complicated space –

4 The original, existing building on the site comes from 1900.

closed and dangerous; a sequence of spaces is unnecessary to feel lost in it. To perceive its labyrinthiness, a single interior is enough⁵.



Fig. 1. Xavier Corbero's house. Source: [1]
Ryc. 1. Dom Xaviera Corbero. Źródło: [1]



Fig. 2. Victoria & Albert Museum, proj. D. Libeskind.. Source: [7]
Ryc. 2. Victoria & Albert Museum, proj. D. Libeskind. Źródło: [7]

4. EMPIRICAL PERCEPTION

Bernard Tschumi uses labyrinths as a metaphor, in opposition to a pyramid [20, p. 214-228]. He associates the two models (derived from Georges Bataille) with processes of creating and perceiving architecture. The pyramid means “the triumph of reason” – an initial, supreme idea, an original yet immaterial concept of each architectural thing. The maze is connected with empirical perception of architecture; it is a continuous experience. Being in a labyrinth means perceiving an architectural object, according to Tschumi. He reverses traditional connotations of mazes, related to loss and persistent searching for exit, thus transforming this figure into a prison. Two contemporary objects may act as examples of labyrinths, whose main task is creating experiences without the feeling of danger, creating mental space or searching for enlightenment: Ku.Be House of Culture and Movement, designed by MVRDV and ADEPT in Frederiksberg near Copenhagen (2016) and 10 Cal Tower of Supermachine Studio in Thai Bangsaen (2014).

Ku.Be House is a building with recreational, educational and cultural functions placed in six volumes of different shapes and colours. The volumes are closed in a cuboid with flat facades divided into white walls and glass panes. Between the volumes is located space where happens most– user-defined and providing various possibilities of movement (horizontal and vertical) – the space of labyrinth. Regarding users of the building of different age and with different levels of physical ability, the building's architects provided movement i.a. on elbows and knees, climbing, sliding and more traditional methods of motion. The three-dimensional maze in Ku.be is supposed to become a labyrinth *approaching people* [13].

10 Cal Tower is a concrete construction, situated on a beach boulevard – a red, three-dimensional maze of walkways and stairs, with a primary task of creating space of interaction – motion, meetings, discussions in the physical reality of the contemporary city, now gradually being “displaced” by expansive virtual reality. The labyrinth with 10 possible roads, where a walk from the foot to the tip of the structure takes 10 calories (hence the name of the object), is inspired by *Relativity* – the Escher graphic from 1953. Escher's labyrinths – infinite, full of stairs and walkways formed as impossible figures, planes

⁵ Daniel Libeskind used the geometry of Victoria and Albert Museum in other scale – in two later installations: Beyond the Wall on Interni Hybrid/Mettisage Architecture & Design Exhibition in Milan in 2013 and a sculpture (of the same title) in Spanish Almeria in 2014. However, these objects don't have potential of experiencing the space, comparable to the Libeskind's museums.

which are simultaneously multiple various elements, are in fact networks extensible *ad infinitum* in which each point is combined with another – rhizomes of Guattari and Deleuze. In the Supermachine's construction they are "domesticated" and more realistic – acting as sources of inspiration for the real architecture.



Fig. 3. Ku.Be House, proj. MVRDV,ADEPT.Source: [13]
Ryc. 3. Ku.Be House, proj. MVRDV,ADEPT. Źródło: [13]

Fig. 4. 10 cal Tower, proj. Supermachine. Source: [2]
Ryc.4. 10 cal Tower, proj. Supermachine. Źródło: [2]

Users of architecture in the Tschumi's mazes can't grasp the whole structures neither with sight nor with their minds, so it is uncertain whether they are inside or outside. They base not on reason but on senses. Michał Głowiński's interpretation of journeys in mazes is similar – a particular way of movement, a part of cognitive process creating *movement of thought*; a constant search for exit as a sequence of events [6, p. 133,145]. In post-modernity, the walk through the labyrinth as perception of the space is deprived of dread. In the labyrinthine contemporaneity disintegration occurs, giving a chance for experiencing and spirituality. Diversity replaces wholeness, and the labyrinth symbolizes alternative routes which must be tried before one reaches the centre –enlightenment [comp. 15, p.71].

Peter Eisenman's Jewish Monument in Berlin (2005) may be perceived as a maze-network structure of many orthogonal roads. 2711 concrete blocks with paths between them (95 cm wide) form a monument without aim, end and well-known ways inside and outside – like contemporary labyrinths. The blocks of various heights, placed at the terrain with different levels, denote differences in time. The length of experience of traversing the labyrinth does not guarantee understanding it, just as it is impossible to understand the Holocaust. The time of the monument is separated here from the time of experience, and the experience inside the maze (according to the architect) should not cause nostalgia, but personal experiences [19, p. 290].



Fig. 5. Berlin Jewish Memorial, proj. P. Eisenman. Source:[19]
Ryc. 5. Jewish Memorial w Berlinie, proj. P. Eisenman. Źródło: [19]

Fig. 6. Blass Labyrinth, R. Morris. Source: [5]
Ryc. 6. Szklany labirynt, R. Morris. Źródło: [5]

5. DIALOGUE WITH ARCHETYPE

Labyrinths are centripetal spaces. Homogeneous interiors "broken" in alleys and nooks and crannies. The figure lacks a certain external form. The labyrinth is *the disintegration of the uniformity of the classical space* [18, p. 355].

The labyrinth is not a neutral space. In mythology it shaped behaviours of characters. It was an equal and characteristic element of the myth; more than content, it transmitted spatial ideas. Over the years, labyrinths have gotten different meanings, but always they had a common element with the mythical prison of Minotaur in Crete. Moreover, the potential of the maze stems from its "emotionality". A space looks more like a maze (and often is portrayed as such), when it's got symbolic load and when it is seen through the prism of its hero's feelings. *This space as much exists, that it means* [6, s.131].

Authors of contemporary examples of mazes developing the motive of the labyrinth, often "discuss" with basic features of the archetypic labyrinth. This dialogue is especially visible in artistic installations on the verge of sculpture and architecture. Robert Morris in a glass maze, constructed in 2014 in the gardens of Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas (Donald J. Atkins Sculpture Park), with translucent partitions used motion in the maze and searching for a way out. However, Morris deprived the created space of confusion and mystery, replacing them certain theatricality of characters moving inside the structure. Thus, the mythical prison of Minotaur got the feature of contemporary exhibitionism. The surreal monster (one of symbols of Dali's movement) was related with another surreal motive – glass houses; transparency as a way to self-awareness, leaving the ideas of a home as a refuge of intimacy and discretion as privilege behind (recognized by Walter Benjamin as belonging to bourgeois parvenues in the 20th century).

A steel spatial installation (37,5m²), localized in the C-mine centre of art in Belgian town of Genk, and created by studio Gijs Van Vaerenbergh (2015) is a combination of an orthogonal geometry of a labyrinth with cut-outs in shapes of spheres, cylinders and cones – Boole's operations used in contemporary programs for 3D graphics. The cut-outs reveal new, unexpected cadres of the internal and sometimes external space, but simultaneously not showing the way out of the maze. Nevertheless, they transform the journey in search of the exit of the maze in a series of experiences. The contemporary labyrinth reflects the current reality – a sequence of events, on the verge of virtual and real world – fragmenting space and time in metropolises; the world presented by unrelated frames, subject to transformations and spreading via new media.

BIG Maze by Bjarke Ingels Group an element of exhibition in the hall of Washington National Building Museum (2014), was a labyrinth with an area of 346m² and many possible ways of passing it, constructed of plywood, and also devoid of mystery. From the square of the height exceeding the size of a man, a cone was "cut out", reducing the height of the walls towards the centre of the structure. From the inside, the structure was visible – "clear" (as seen from balconies of upper storeys in the area of the hall), and the road – the way out of the maze – easy to plan. Thus, a complicated space archetypically related to loss got the completely opposite qualities – creating a paradoxical space. From the inside, BIG Maze is visible as in Bentham's Panopticon. Its central point, which should be a peak of sophistication had a feature of clarity. The installation of Bjarke Ingels Group is thus an example of playing with myth, reversing its original meaning. All the three examples⁶ conduct a dialogue with the issue of visibility and – following it – the primary "purpose" of the maze, which is confusion. They point to another feature of this space, certain "domestication" of a sense of danger.

6 To a group of mazes-installation created by architects and sculptors belongs also Vara Pavilion at the Venice Biennale of architecture in 2016, the project of Pezo von Ellrichshausen - in which the architects conduct a dialogue of the inside with the outside (or the outside with the outside) by means of 10 roofless, intersecting cylinders of different diameters (from 2 to 11m). The sequence of oval spaces, "the traditional open plan", is intended to symbolize limited knowledge in the discipline of architecture and inability to predict future, followed by potential of applying basic means and native constructions, enabling for creation of unique spaces.

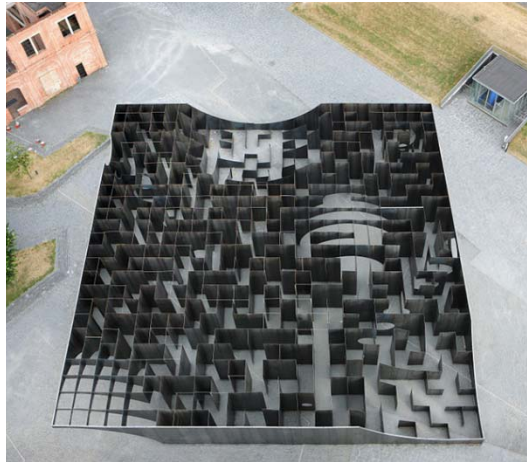


Fig. 7. Labyrinth, Gijs Van Vaerenbergh. Source: [21]
Ryc. 7. Labirynt, Gijs Van Vaerenbergh. Źródło: [21]



Fig. 8. BIG Maze, proj. BIG. Source: [8]
Ryc. 8. BIG Maze, proj. BIG. Źródło: [8]

6. CONCLUSIONS

All the described examples present the way, in which the architectonic space of labyrinths – also in contemporary times – is linked with its symbolic meanings: searching for continuum through arts in the contemporary, heterogeneous, complex space, in which *diversity replaces wholeness*.

If the architectural maze can be considered as a narrative text subjected to analysis (which is justified in poetics of architecture and its interpretation; a labyrinth binds architecture and literature, using the metaphor and the spatial level of semantics), a disorder of many aspects of the maze-story is reflected in it. Apart from deformation of space and questioning traditional spatial relations, disrupted in it will be the aspects of i.a.: time, focalization (or narrative perspective), characters (in the context of their relation with the surrounding) and sequential ordering. Multiplicity of points of view and their constant change and peripheral look (from the inside) make impossible the "objective" insight and reading the entire system (which would allow for "decrypting the mystery"). This manipulation with the narrative perspective, together with the continuity of space and repeatability (of the road and its corners – sequence ordering) leads to disordering time – elliptical loop and achrony.

According to Jurij Łotman, human sight has a primarily spatial character; losing in the labyrinth thus causes disorder also at the level of events – breaking their course that creates an unpredictable world, devoid of logic. Finally (after Lacan) the man lost in the labyrinth observes the surroundings, and simultaneously the labyrinth is "observing" at him. In the central point of the maze, the man is both observer and observed.

Drawings reflecting architectural space were created already in the Stone Age, and in medieval cathedrals they symbolized the way to salvation. However, the contemporary labyrinth, present in the latest architecture, is different. Discontinuous, multiplied space reflects the snapshot reality. Sometimes architects, like Libeskind and Eisenman, use the fact that the labyrinth is a metaphor for the hostile and threatening space hiding dangerous secrets (prisons and labyrinths are traditionally closed spaces, the opposite of the sky). They always establish a dialogue with the condition of the maze, which is getting lost (the inverse of the maze are voids and houses, i.e. domesticated space). Consent to this premise or denial of it were seen in all the characterized examples.

Therefore, dangerous and complicated space and the parallel of a maze / a city / the world lead to rhizomes as the contemporary, network model maze – a dynamic, pluralistic form without beginning or end, connecting any components and different systems

of signs. The rhizome is a structure full of contradictions, in which breaking some connection does not cause any significant change in the whole. The whole system at any moment may be "redrawn", adapted to new conditions. Like the Library of Babel, the rhizome can not be comprehended in its entirety and described in time or space. It is a maze devoid of hierarchy, open, non-linear, with no way out. It is a structure thoroughly contemporary – a metaphor of the fate of modern man.

LABIRYNT. SYMBOLICZNA FIGURA O ARCHITEKTONICZNYM RODOWODZIE JAKO ELEMENT WSPÓŁCZESNEJ NARRACJI PRZESTRZENI

1. WPROWADZENIE

Ołkadekę czwartego wydania *L'architettura della Città* Aldo Rossiego ilustruje przekrój przez mauzoleum Hadriana, wiążąc architekturę Rossiego z ideą miasta przedstawioną w książce oraz wskazując na ambiwalentny stosunek autora do czasów modernizmu, wyrażający się z jednej strony w szacunku do epoki kształtującej tego włoskiego architekta, a z drugiej w sprzeciwie – negacji, odrzuceniu jej [14, s.2]. Spirala, jako figura geometryczna, w sensie znaczeniowym blisko związana jest z labiryntem i we wprowadzeniu do angielskojęzycznego wydania książki Rossiego (autorstwa Petera Eisenmana) rysunek mauzoleum przedrukowany został wraz z wizerunkiem innego labiryntu⁷. Siedemnastowieczny labirynt Doma Nicolasa de Rély, zwany też *Labiryntem Dedala* nawiązuje do postaci jedytnego mitologicznego architekta – archetypu architekta humanistycznego – przez tę paralelę symbolizując „ludzki czynnik” architektury. Sam labirynt natomiast ma być metaforą transformacji – przejścia.

W *Słowniku Symboli* Juana Eduarda Cirlota labirynt definiowany jest jako *pozornie bezcelowa, wielce skomplikowana konstrukcja architektoniczna, z której nie sposób, bądź bardzo trudno jest znaleźć wyjście* [4, s. 219]. Uniwersalizm tego elementarnego układu przestrzennego uwidacznia się poprzez mnogość sposobów jego reprezentacji. Od starożytności, oprócz trójwymiarowej konstrukcji budowlanej on przyjmuje także formy m.in. rysunku, elementu krajobrazu naturalnego, rzeźby, czy tekstu. Labiryntom nadawane są różnorodne skale. W architekturze bywają one układem form lub przestrzeni wewnątrz budynku. W urbanistyce – układem wnętrza miejskich. W sztuce – instalacją przestrzenną.

Architektoniczny element i jego zapis rysunkowy (lub językowy) stały się symbolem człowieczego losu, wykorzystywanym szczególnie w tak zwanych „epokach labiryntowych”, do których (obok manieryzmu, baroku, romantyzmu) zaliczana jest także współczesność [10]. W architekturze końca XX wieku uporządkowaną, jednorodną przestrzeń antropomorficzną i pojedynczy punkt widzenia zastąpiły zasady fragmentacji i rozbicia obrazo-

⁷ Poziomy przekrój przez mauzoleum Hadriana, zbudowane w 135-139 r. n.e., później przekształcone w Castel Sant'Angelo oraz Rysunek labiryntu Dom Nicolasa de Rély, 1611, oparty na rysunku posadzki katedry w Amiens. [w:] 14, s.2.

wane figurą labiryntu, co potwierdzają m.in. pisma J.L. Borgesa, Italo Calvino, Umberto Eco, Petera Eisenmana i Bernarda Tschumiego⁸.

2. PRZESTRZEŃ

W parze z uniwersalizmem labiryntu idzie niejednoznaczność jego cech i brak definicji wyczerpującej zagadnienie⁹. Oprócz rozróżnienia na formę budowli, elementu krajobrazu naturalnego, rzeźby, rysunku, a nawet tekstu, domyślną systematykę labiryntów można skonstruować jako podział na grupy: przestrzeni ograniczonej ścianami bądź otwartej; korytarzy ukształtowanych wokół jednego lub wielu punktów centralnych (albo labirynt w ogóle ich pozbawiony); przestrzeni o jednej lub wielu drogach¹⁰. Umberto Eco dzieli labirynty na klasyczne – „nici Ariadny”, manierystyczne – struktury przypominające drzewo oraz kłacza (Deleuza i Guattariego) – model labiryntu nieskończonego, pozbawionego punktu centralnego.

Architektoniczny element stał się symbolem człowieczego losu. U neoplatoników oznaczał upadek, ułomne odwzorowanie nieba w ziemskiej figurze (podobnie jak Wieża Babel). Znalezienie w nim drogi do centrum (a następnie do wyjścia) to zwycięstwo ducha nad materią, wiedzy nad ślepych popędem, wieczności nad przemijaniem, inteligencji nad instynktem; wolność poprzez wejście do świata idei [4, s.220; 12, s.183]. W architekturze współczesnej (z jednej strony powiązanej z rzeźbą i artystyczną instalacją przestrzenną, a z drugiej z urbanistyką) przestrzeń labiryntowa wykorzystywana jest we wszystkich wymienionych skalach: od elementu przestrzennego (rzeźby), przez budynek, po miasto, a niekiedy też w przestrzeniach klasyfikujących się „pomiędzy” wymienionymi grupami (właściwie każde miasto odbierane jest empirycznie jako labirynt dla niezaznajomionego z nim „obcego”).

Kataloński artysta-rzeźbiarz Xavier Corbero od 1968 roku bezustannie rozbudowuje dom własny¹¹ w Esplugues de Llobregat pod Barceloną – w formę labiryntu, dodając kolejne elementy betonowej konstrukcji. Struktury o wysokości dwóch do pięciu kondygnacji przywołujące skojarzenie z formami z obrazów De Chirico, obecnie mieszczą łącznie 25 pokoi i 10 łazienek – studia artystyczne i sypialnie dla gości, galerię prac artysty oraz inne pomieszczenia, powiązane m.in. spiralnymi schodami, wewnętrznymi przejściami, okrągłym patio wpuszczającym do wnętrza światło dzienne. Opisywana płatanina wewnątrz i przestrzeni zewnętrznej osiągnęła już powierzchnię 5000m², z której większość umieszczona jest pod ziemią.

Dom Corbero to *continuum* przestrzeni, w którym warstwa mentalna jest bardziej istotna od realnej. Tę tezę potwierdzają słowa samego rzeźbiarza: *czasem pytają mnie, co chciałem zrobić, kiedy rozpocząłem budowę. Ja zawsze staram się tworzyć poezję, która – jak wierzę – jest miarą wszystkich rzeczy. Czy to rzeźby, budynki czy przestrzenie, rezultat tego, co robię, musi być poezją. [...] To, co tworzę, nie jest wynikiem rozumu, wypływa z życia* [11]. Dom-labirynt rzeźbiarza stanowi faktyczne odzwierciedlenie jego losów (a także – ujmując zagadnienie w szerszym kontekście – drogi ludzkiego życia). Jak opowiada Corbero, przestrzeń budynku zawiera wszystkie jego dzieła, a każda umieszczona w niej rzecz ma swoją historię – przekształcając dom w swoisty „pamiętnik”. Również metodyka tworzenia tej przestrzeni odzwierciedla prymat myśli nad materią. W domu w Esplugues kreowane są formy i wnętrza wyobrażone przez Corbero, ale – jak on sam zaznacza – ich realizacja nigdy nie jest zgodna z jego oczekiwaniami: *przyjmuje*

8 Por. [17]. Artykuł przywołuje także rysunkowe przedstawienia formy labiryntu: Mundaneum Le Corbusiera, Carceri Piranesiego, grafiki Eschera oraz ilustracje i tekst Biblioteki Babel autorstwa J.L. Borgesa.

9 Próby scharakteryzowania właściwości, rodzajów oraz wskazówek do rysowania labiryntów i orientacji przestrzennej w nich można odnaleźć w Księdze labiryntu Paolo Santarcangeli [w:] 16, s.40-56.

10 Umberto Eco wskazuje, że te pierwsze – jednokierunkowe – interesujące są wyłącznie z potworem wewnątrz. W przeciwnym wypadku są jedynie krętą drogą. [w:] 6, s.48.

11 Budynek jest wynikiem stopniowej, dalej trwającej rozbudowy obiektu istniejącego, pochodzącego z 1900 roku.

niespodziewane kształty, bo wyobraziłeś sobie jeden procent tego, co dzieje się na końcu [11].

3. FRAGMENTACJA

Gustav Rene Hocke używając określenia „labiryntowe” w stosunku do wybranych epok nie selekcjonuje ich poszukując bezpośrednich odwołań do mitu o Minotaurze, ale kwestionowania klasycznych relacji przestrzennych. Zygmunt Bauman w *Płynnej rzeczywistości* podaje labirynt jako współczesny *kluczowy obraz kondycji ludzkiej* [3, s. 215] – losu pełnego niespodzianek i przypadków. Cytuje przy tym Jacquesa Attali z jego pracy pt. *Chemins de sagesse: Traité du labirynthes: We wszystkich językach europejskich słowo labirynt stało się synonimem sztucznego skomplikowania, bezużytecznej mętności, pokrętnego systemu i nieprzeniknionego gąszczu. „Jasność” natomiast stała się symbolem logiki.*[3, s. 214] W chaosie i wielorodnej świadomości końca XX wieku tylko sztuka szuka *continuum*. We współczesnej architekturze przestrzeń antropomorficzną i jeden, określony punkt widzenia często zastępują zasady fragmentacji i rozbicia. Obecna w niej przestrzeń labiryntowa pozbawiona jest punktu centralnego (podobnie jak w labiryncie-kłęczu), co może wywoływać poczucie zagrożenia, ale obecność jakiegokolwiek „sensotwórczego” środka może też nie być konieczna w pluralistycznej, nieciągłej, „migawkowej” rzeczywistości.

Projekt rozbudowy Victora and Albert Museum autorstwa Daniela Libeskinda (przy współpracy studio Cecila Balmonda) – nagrodzony w konkursie w 1996 roku i nigdy nie zrealizowany – oparty został na spirali zewnętrznych ścian, tworzących ekspresjonistyczną bryłę, przywodzącą na myśl formę kryształu. W labirynt wewnątrz muzeum, utworzonych pomiędzy skośnymi ścianami (które zostały zaprojektowane tak, aby wykluczyć konieczność stosowania dodatkowych podpór stropów w przestrzeniach ekspozycji), wprowadza widza spirala-labirynt klatki schodowej.

Libeskindowska przestrzeń charakteryzująca się nierównoległymi przegrodami, wielokrotnością punktów widzenia, grą światła, kolorów, temperatur i poziomów pojawia się w późniejszych obiektach muzealnych architekta, m.in.: Muzeum Żydowskim w Berlinie, Felix-Nussbaum Museum, kopenhaskim Danish Jewish Museum. Przelamanie estetyki architektury całości, spójności i porządku, spójnej zwartej przestrzeni o klasycznych regułach geometrii, dostarczać ma jej użytkownikom bodźców zmysłowych, kreuujących odpowiedni nastrój – intensywne przeżycie zamiast wygody użytkownika. Wnętrza muzeów Libeskinda to przestrzeń skomplikowana, zamknięta, groźna; niekonieczne jest podjęcie próby odnalezienia drogi do wyjścia z niej, alby poczuć zagubienie. Dla odczucia jej labiryntowości niepotrzebna jest sekwencja tej przestrzeni; pojedyncze wnętrza wystarczy¹².

4. ODBIÓR EMPIRYCZNY

Bernard Tschumi używa metafory labiryntu w opozycji do piramidy [20, s. 214-228]. Dwa powyższe modele, zaczerpnięte od Georgesa Bataille, Tschumi odnosi do procesów tworzenia architektury i jej odbioru. Piramida dla francuskiego architekta stanowi „tryumf rozumu” – nadrzędną ideę, pierwotny, jeszcze niematerialny koncept rzeczy architektonicznej. Labirynt natomiast jest związany z empirycznym odbiorem architektury. To bieżące w czasie doświadczenie. Bycie w labiryncie oznacza dla Tschumiego moment percepcji obiektu architektonicznego. Odwraca on tradycyjne konotacje labiryntu, związane z zagubieniem i uporczywym szukaniem wyjścia, a tym samym przeistaczające tę figurę w więzienie. Dwa współczesne obiekty mogą stanowić przykład labiryntów, których

12 Daniel Libeskind wykorzystał geometrię projektu Victora and Albert Museum w innej skali – w dwóch późniejszych instalacjach: *Beyond the Wall* na Interni Hybrid/Mettisage Architecture & Design Exhibition w Mediolanie w 2013 roku oraz rzeźbie pod tym samym tytułem w hiszpańskiej Almerii z roku 2014. Wspomniane obiekty nie mają jednak potencjału przeżywania przestrzeni porównywalnego z budynkami muzealnymi Libeskinda.

zadaniem jest dostarczenie przeżyć, pozbawionych poczucia zagrożenia, czynnika kreowania przestrzeni mentalnej i szukania oświecenia: Ku.Be House of Culture and Movement autorstwa MVRDV i ADEPT w Frederiksberg pod Kopenhagą (2016) oraz 10 Cal Tower projektu Supermachine Studio w tajlandzkim Bangsaen (2014).

Ku.Be House to budynek o funkcjach rekreacyjnych, edukacyjnych i kulturalnych, rozmieszczonych w sześciu bryłach o różnych kształtach i barwach, zamkniętych w prostopadłościennie o płaskich fasadach, podzielonych na fragmenty białej ściany i przeszklenia. To właśnie pomiędzy bryłami o zdefiniowanych funkcjach znajduje się przestrzeń, w której najczęściej się dzieje, definiowana przez użytkowników zapewniająca różne możliwości ruchu (w poziomie oraz wertykalnego) – przestrzeń labiryntu. Uwzględniając użytkowników budynku w różnym wieku, posiadających różne poziomy sprawności fizycznej, projektanci budynku umożliwili przemieszczanie się m.in. na łokciach i kolanach, wspinaczkę, zjeżdżanie w rurach zjeżdżalni oraz bardziej tradycyjne metody ruchu. Trójwymiarowy labirynt w Ku.be ma kreować powiązania jako labirynt *zbliżający ludzi* [13].

10 Cal Tower natomiast to betonowa konstrukcja zlokalizowana na bulwarze koło plaży – czerwony, trójwymiarowy labirynt chodników i schodów, którego podstawowym zadaniem jest tworzenie przestrzeni interakcji – ruchu, spotkań, rozmów w realnej rzeczywistości współczesnego miasta, obecnie stopniowo „wypieranej” przez ekspansywną rzeczywistość wirtualną. Labirynt o 10 możliwych drogach przejścia, w którym na przemierzenie konstrukcji od podnóża do wierzchołka zostaje zużytych 10 kalorii (stąd pochodzi nazwa obiektu), inspirowany jest grafiką Eschera z roku 1953 (zatytułowaną *Relativity*). Escherowskie labirynty – nieskończone, pełne schodów i chodników w postaci figur niemożliwych, płaszczyzn będących jednocześnie wieloma elementami, to sieci rozszerzalne *ad infinitum*, w których każdy punkt łączy się z innym – kłącza Guattariego i Deleuze. W konstrukcji Supermachine zostały one „oswojone” i urealnione, stanowiąc inspirację dla realnej architektury.

Użytkownik architektury w labiryncie Tschumiego nie jest w stanie ogarnąć całości układu ani wzrokiem ani myślą, więc nie ma pewności, czy znajduje się w jego wnętrzu czy na zewnątrz. Polega on nie na rozumie a zmysłach. Podobną interpretację wędrówki poprzez labirynt podaje Michał Głowiński – jako określony rodzaj ruchu, element procesu poznawczego, tworzący „ruch myśli”. Bezustanne poszukiwanie wyjścia jako ciąg zdarzeń [9, s. 133,145]. W epoce ponowoczesności wędrówka przez labirynt jako percepcja przestrzeni zostaje jednak pozbawiona cech grozy. W labiryntowej współczesności następuje dezintegracja, dająca szansę na doświadczenie i uduchowienie. Różnorodność zastępuje całość, a labirynt uosabia alternatywne drogi, które należy wyczerpać zanim dotrze się do środka – i osiągnie oświecenie [por. 15, s.71].

Jewish Monument w Berlinie projektu Petera Eisenmana (2005) może zostać uznany za labirynt-sieć, strukturę o wielu drogach – ale jednak ortogonalnych. 2711 betonowych bloków z przejściami pomiędzy nimi o szerokości 95 cm tworzy monument bez celu i końca oraz ustalonej drogi wewnątrz i na zewnątrz, podobnie jak współczesne labirynty. Bloki o różnej wysokości, umieszczone na terenie o zróżnicowanych poziomach denotują różnicę w czasie. Długość przeżycia doświadczanego podczas przemierzania tego labiryntu nie zapewnia zrozumienia go, podobnie jak niemożliwe jest pojęcie holokaustu. Czas monumentu oddzielony tu jest od czasu doświadczenia, a doświadczenie przemierzania tego labiryntu w zamierzeniu jego architekta nie ma wywoływać uczucia nostalgii, a indywidualne przeżycie [19, s. 290].

5. DIALOG Z ARCHETYPEM

Labirynt to przestrzeń dośrodkowa. Homogeniczne wnętrze „rozpada się” na zaułki i zakamarki, widoczne wewnątrz. Figurze brakuje określonej formy zewnętrznej. Idea labiryntu oznaczała proces uduchowiania, poprzedzający filozofię głębi. Labirynt to *dezintegracja jednorodności przestrzeni klasycznej* [18, s. 355].

Labirynt nie jest przestrzenią neutralną. W mitologii kształtował zachowania bohaterów. Był równoprawnym i charakterystycznym elementem mitu, bo bardziej niż treści fabularne przekazywał wyobrażenia przestrzenne. Przez lata przestrzeniom labiryntów nadawano różne znaczenia. Zawsze jednak miały one element wspólny z mitycznym więzieniem Minotaura na Krecie. Wydaje się także, że potencjał labiryntu wynika z jego „emocjonalności”. Przestrzeń tym bardziej przypomina labirynt (oraz częściej jest jako taki przedstawiana), im większy ma ładunek symboliczny i im bardziej postrzegana jest przez pryzmat uczuć bohatera. *Ta przestrzeń w równym stopniu jest, co znaczy* [6, s.131].

Autorzy współczesnych przykładów konstrukcji labiryntowych, rozwijając motyw labiryntu, nierzadko „prowadzą dysputę” z podstawowymi założeniami archetypicznego labiryntu. Dialog ten szczególnie jest widoczny w instalacjach artystycznych na pograniczu rzeźby i architektury. Robert Morris w szklanym labiryncie, skonstruowanym w 2014 roku w ogrodach Nelson-Atkins Museum of Art. w Kansas (Donald J. Atkins Sculpture Park), stosując przeziernie przegrody, pozostawił element ruchu z labiryncie oraz zaangażowania w poszukiwanie drogi do wyjścia, pozbawiając jednak wykreowaną przez siebie przestrzeń czynników zagubienia i tajemniczości. Zastąpiła je swoista teatralność postaci poruszających się we wnętrzu struktury. Mitycznemu więzieniu Minotaura na Krecie nadano rys współczesnego ekshibicjonizmu. Tym samym surrealistyczny potwór (jeden z symboli ruchu Dalego) powiązany został z innym nadrealnym motywem – szklanych domów, transparentności jako drogi do samoświadomości, obalenia domu jako ostoji intymności, a dyskrecji jako przywileju (przez Waltera Benjamina uznawanej za przynależną burżuazyjnym parweniuszom w XX wieku).

Stalowa instalacja przestrzenna o powierzchni 37,5m, zlokalizowana przed centrum sztuki C-mine w belgijskim mieście Genk autorstwa studia Gijs Van Vaerenbergh (2015) to połączenie ortogonalnej geometrii labiryntu z wycięciami w kształcie kul, walców i stożków – operacjami Boole’go stosowanymi we współczesnych programach do grafiki 3D. Wycięcia ukazują nowe, nieprzewidziane kadry wnętrza, a czasem także przestrzeni zewnętrznej, nie pokazując jednak drogi z labiryntu. Przemieniają natomiast wędrówkę w poszukiwaniu wyjścia z labiryntu w serię doświadczeń. Współczesny labirynt odzwierciedla obecną rzeczywistość – ciąg wydarzeń, na granicy świata wirtualnego i realnego, fragmentaryzację przestrzeni oraz rozbicie czasu w metropoliach, świat przedstawiony za pomocą niepowiązanych kadrów, podlegających transformacjom i rozprzestrzenianiu za pomocą nowych mediów.

BIG Maze projektu Bjarke Ingels Group w holu waszyngtońskiego National Building Museum element wystawy (2014), to labirynt o powierzchni 346m² i wielu możliwych drogach przejścia, skonstruowany z drewnianej sklejk (na konstrukcji szkieletowej) w holu budynku, także pozbawiony tajemniczości. Z kwadratu o wysokości przekraczającej rozmiar człowieka „wycięto” stożek, obniżając wysokość ścian w stronę środka konstrukcji. Od wnętrza więc układ stał się widoczny – „jasny” (podobnie jak widziany z balkonów wyższych kondygnacji, wychodzących na przestrzeń holu), a droga – wyjście z labiryntu – prosta do zaplanowania. Tym samym skomplikowanej przestrzeni archetypowo powiązanej z zagubieniem nadano zupełnie przeciwne cechy – tworząc przestrzeń paradoksalną. Z wnętrza układ BIG Maze widoczny jest jak w Panoptykonie Bentham’a. Punktowi środkowemu, który powinien stanowić apogeum skomplikowania nadano cechę klarowności. Instalacja Bjarke Ingels Group jest więc przykładem zabawy z mitem, odwrócenia jego pierwotnej wymowy.

Wszystkie trzy scharakteryzowane przykłady¹³ prowadzą dialog z kwestią widoczności i – idącym za nią – podstawowym „przeznaczeniem” labiryntu, którą jest zagubienie. Wskazują na inną funkcję tej przestrzeni, swoiste „oswojenie” z poczuciem zagrożenia.

13 Do grupy labiryntów-instalacji tworzonych przez architektów i rzeźbiarzy zaliczyć także można Vara Pavilion na weneckim biennale architektury w roku 2016, projektu Pezo von Ellrichshausen – w którym architekci prowadzą dialog wnętrza z zewnątrz (lub zewnątrz z zewnątrz) za pomocą 10 niezadaszonych, przenikających

6. KONKLUZJE

Opisane przykłady prezentują sposób, w jaki architektoniczna przestrzeń labiryntu – również w czasach współczesnych – powiązana jest z jego symbolicznymi znaczeniami: poszukiwania continuum przez sztukę w niejednorodnej, złożonej przestrzeni współczesności, w której „różnorodność zastępuje całość”.

Jeżeli architektoniczny labirynt można uznać za narracyjny tekst podlegający analizie (a w epoce „wędrujących pojęć” jest to uzasadnione na poziomie poetyki architektury oraz jej interpretacji; labirynt wiąże architekturę z literaturą, wykorzystując w tym celu metafory i przestrzenność semantyki), widoczne jest w nim zaburzenie wielu aspektów labiryntu-opowieści. Oprócz deformacji przestrzeni, kwestionowania klasycznych relacji spacji, zostaną w niej zaburzone m.in.: czas, focalizacja (czyli perspektywa narracyjna), postacie (w kontekście ich relacji z otoczeniem) oraz uporządkowania sekwencyjne. Wielokrotność punktów widzenia oraz ciągła ich zmiana, spojrzenie peryferyjne (od wnętrza) uniemożliwiające „obiektywny” ogląd całości i zapoznanie się z całością układu (które pozwalałoby na „odszyfrowanie jego tajemnicy”) to manipulacja perspektywą narracyjną, która wraz z ciągłością przestrzeni i powtarzalnością (drogi i jej zakrętów) – uporządkowaniem sekwencyjnym prowadzi do zaburzenia czasu – eliptycznego zapętlenia i achronii.

Według Jurija Łotmana widzenie ludzkie ma charakter przede wszystkim przestrzenny, zagubienie w labiryncie powoduje więc zaburzenia także na poziomie zdarzeń – rozrywanie ich powiązań, kreujące świat nieprzewidywalny, pozbawiony logiki. Wreszcie – po Lacanowsku – zagubiony w labiryncie obserwuje labirynt – swoje otoczenie, a jednocześnie to labirynt „patrzy” na niego. W punkcie centralnym labiryntu człowiek jest jednocześnie obserwatorem i obserwowanym.

Rysunkowe odzwierciedlenia przestrzeni architektonicznej tworzono już w epoce kamienia, a w średniowiecznych katedrach symbolizowały one drogę zbawienia. Współczesny labirynt, widoczny w najnowszej architekturze, jest jednak inny. Nieciągła, zwielokrotniona przestrzeń odzwierciedla migawkową rzeczywistość. Niekiedy architekci – jak Libeskind lub Eisenman – wykorzystują fakt, iż labirynt jest metaforą przestrzeni wrogiej, osaczającej i zagrażającej, kryjącej groźne tajemnice (więzienie i labirynt tradycyjnie są przestrzeniami zamkniętymi, przeciwieństwem nieba). Zawsze nawiązują dialog z warunkiem labiryntu, którym jest zagubienie (odwrotnością labiryntu jest pustka oraz dom, czyli przestrzeń oswojona). Zgoda na tę przesłankę lub jej zaprzeczenie widoczne były we wszystkich scharakteryzowanych przykładach.

Przestrzeń groźna i skomplikowana więc oraz paralela labirynt – miasto – świat prowadzą do kłącza jako współczesnego, sieciowego modelu labiryntu – dynamicznej, pluralistycznej formy bez początku i końca, łączącej dowolne elementy i różne systemy znaków. Kłącze jest strukturą pełną sprzeczności, w której zerwanie jakiegoś połączenia nie powoduje znaczącej zmiany całości, a tę w każdej chwili można „przerysować”, dostosowując do nowych warunków. Podobnie jak Biblioteki Babel, kłącza nie można ogarnąć w całości i opisać w czasie czy przestrzeni. Jest to labirynt pozbawiony hierarchii, otwarty, nieliniowy, bez wyjścia. Jest strukturą na wskroś nowoczesną – metaforą losu człowieka współczesnego.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Anderson B., An Artist's Home Is His Palette, *The Wall Street Journal Europe*, <http://www.pressreader.com/>, dostęp 2016-11-01.

się walców o różnych średnicach (od 2 do 11m). Sekwencja obłych przestrzeni, „tradycyjny otwarty plan”, ma symbolizować ograniczoną wiedzę w dyscyplinie architektury i niemożność przewidzenia przyszłości, za którą idzie potencjał w stosowaniu podstawowych środków, rodzimego budownictwa, umożliwiającego kreację wyjątkowych przestrzeni.

- [2] Anurakyawachon P., Reinventing the playground: Supermachine Studio's 10 Cal Tower in Thailand, *Architecture Review* 2015, nr 12, s.22-29.
- [3] Bauman Z., *Płynna nowoczesność*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2006, ISBN 978-83-08-04009-6.
- [4] Cirlot J. E., *Słownik symboli*, Kraków, Znak 2006, ISBN 978-83-240-2214-4 .
- [5] Donald J. Hall Sculpture Park, <http://www.nelson-atkins.org/art/collections/donald-j-hall-sculpture-park/>, dostęp 2016.11.03.
- [6] Eco U., *Od drzewa do labiryntu*, *Studia historyczne o znaku i interpretacji*, Warszawa, Wydawnictwo Aletheia 2009, ISBN 9788361182351.
- [7] Glancey J., *V&A design wing nosedives in a downward Spiral*, <https://www.theguardian.com/society/2004/sep/18/urbandesign.arts>, dostęp 2016.11.03.
- [8] Gelling N., *The Winding History of the Maze*, http://www.smithsonianmag.com/travel/winding-history-maze-180951998/?no-ist_, dostęp 2016.01.13.
- [9] Głowiński M., *Mity przebrane: Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, Labirynt*, Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 1990, ISBN 8308021980.
- [10] Hocke G. R., *Świat jako labirynt, maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520-1650 i współcześnie*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria 2003, ISBN 83-89405-27-X.
- [11] In residence: Xavier Corbero, reż. Moya A., <https://www.nowness.com/series/in-residence/xavier-corbero>, dostęp 2016.10.29.
- [12] Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa, Rytm 2006, ISBN 978-837399-308-2.
- [13] MVRDV, Ku.Be House of Culture and Movement, <https://www.mvrdv.nl/projects/kubehouseofmovement>, dostęp 2016.10.31.
- [14] Rossi A., *The Architecture of the City*, Cambridge, London 1991.
- [15] Rybicka E., Labirynt: temat i model konstrukcyjny: od Berenta do młodej prozy, *Pamiętnik literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 1997, nr 88/3, s. 67-90.
- [16] Sartancangeli P., *Księga labiryntu*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1982, ISBN 83-214-0278-X.
- [17] Szpakowska E., *Rysunki labiryntu jako zapis przestrzeni architektonicznej*, Definiowanie przestrzeni architektonicznej: zapis przestrzeni architektonicznej, red. Kozłowski D., Misiągiewicz M., Kraków, Wydawnictwo PK 2013, s. 584-589, ISSN 0860-097X .
- [18] Thalmann M., Labirynt, *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 1978, nr 69/3, s. 345-374.
- [19] *Tracing Eisenman*, red. Davidson C., London, Thames & Hudson 2006, ISBN 978-0-500-34225-1.
- [20] Tschumi B., *the Architectural Paradox*, [w:] red. Hays Michael K., *Architecture Theory Since 1968*, Cambridge, The MIT Press 1998, ISBN 9780262082617, s.214-228.
- [21] Weiss G., *Steel maze at Belgium coal mine by Gijs – Van Vaerenbergh*, <https://www.artsjournal.com/aestheticgrounds/steel-maze-at-belgium-coal-mine-by-gijs-van-vaerenbergh/>, dostęp 2016.11.03.

O AUTORZE

Autorka jest pracownikiem Pracowni Architektury Elementarnej na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Zajmuje się pracą naukowo-badawczą dotyczącą narracyjności w architekturze współczesnej. E-mail: ernestynaszpakowska@gmail.com

AUTHOR'S NOTE

Employed in the Laboratory of Elementary Architecture, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology. Involved in research within a scope of narration in contemporary architecture.

E-mail: ernestynaszpakowska@gmail.com.