

Dr hab. inż. arch. Małgorzata Mizia
Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej im. T. Kościuszki
ul. Warszawska 24
31-155 Kraków

Kraków, dn.20.06.2017.

**Opinia o pracy doktorskiej pana mgr inż. arch. Arkadiusza Polewki
pt. „Konceptualna transgresja w architekturze i sztukach wizualnych”**

Rzeczona praca wpisuje się w istotny dla twórczości architektonicznej nurt interdyscyplinarności zawodu architekta i złożoności charakteru jego pracy. Dotyczy nie nowej już, bo sięgającej antyku, ale co jakiś czas podnoszonej w obliczu kolejnych zmian współczesności – problematyki: wspólnoty sztuk, jednoty procesów twórczych dotyczących zarówno sztuk jak i nauk w szerokim zakresie konceptów tak humanistycznych jak artystycznych i technicznych.

Praca koncentruje się na dziedzinach najbliższych autorowi czyli architekturze i sztukach plastycznych, znacząc ich przestrzeń wspólnotową i szukając granicy-momentu stanowiącego przejście w wymiar innej domeny.

Podział pracy na trzy części dzieli rozważania na: • podbudowane teoretycznie, udokumentowane badaniami i opisane systematyką naukową zjawiska przemian sztuki XX wieku, • na obserwowane współczesne zjawiska dotyczące sztuk, podbudowujące autorską teorię transgresji, oraz w trzeciej części • próbę przedstawienia i wyodrębnienia modeli tej transgresji wraz z autorską systematyką i ilustrowanym opisem wyodrębnionej tezy. • Istotna jest część podsumowująca, „w pigułce” nakreślająca przemiany w sztuce (w tym architekturze) ostatnich dekad również sprzed przełomu wieków, dość gruntownie dokumentująca różnorodność artystycznych aspektów widzenia oraz dróg argumentacji wizji rozwoju, przytaczając nawet specyfikujące je nazwy fenomenologiczne. Całość wywodu prowadzona jest w zaakceptowanym ogólnie czterowymiarowym ujęciu, podkreślając przestrzenny charakter samych zjawisk wraz z ich współczesną interpretacją, oraz z rozróżnieniem tej przestrzeni na rzeczywistą i wirtualną (realną i iluzoryczną). Autor zwraca uwagę na potrzebę adaptowania opisanych intelektualnych osiągnięć twórczych również do praktyki architektonicznej na równi z artystyczną, ale też do dydaktyki, w tym dydaktyki architektonicznej. Ten ostatni aspekt wywodu wydaje się być szczególnie atrakcyjny dla szkół architektonicznych w świetle potrzeby nie tyle może wzbogacania studiów, ile wspomaganie i kształtowanie wyobraźni projektowej (rzemiosło) i kreatywnej (wizjonerstwo) młodych adeptów sztuki architektury.

Praca stanowi niekwestionowaną wartość już w samym podjęciu takiego tematu, bardzo ważnego dla ogólnego dobrostanu architektury. Praca jest w wyrafinowany sposób racjonalna i ujęta w sposób w pełni spełniający wymogi pracy naukowej i stanowi nowy wkład do teorii architektury. Wykazuje wnikliwość analiz i znajomość przypadków realizacyjnych oraz stanu badań teoretycznych. W pełni zasługuje na rekomendację do publicznej obrony.

Odnosząc się szczegółowo do lektury książki doktorskiej pana Arkadiusza Polewki, która rozpoczyna się (bliskim mi również osobiście) mottem zaczerpniętym jak pisze z wywiadu wielkiego architekta dla A.-Muratora – przytoczone słowa już na wstępie stawiają profesjonalistę w stan alertu: przywodząc natychmiast wszystko co znajome, bo jako owi pół-architekci-pół-artyci usiłujemy na co dzień równoważyć naciski wielu rzekomo współdziałających, de facto przepychających się stron, jak również zapanować nad świadomie zaakceptowanym chaosem. Potwierdzają tę refleksyjną postawę zbyt może ostrożne autorskie oceny wpływu obopólnych zjawisk na rozwój i przyszłość kultury, brak wyraźnej artykulacji: uwarunkowania ożywienia sztuki (w tym architektury) obecnością człowieka, uwarunkowania jej oddziaływania aktywnością człowieka - niezależnie od skali działania, czasem za mało zdecydowane rozróżnienie samej idei od korygującego ją miejsca zastosowania, dającego praktyczną odpowiedź o charakterze usługowym. Mówiąc o nowoczesnych mediach, technikach cyfrowych, z drugiej strony artystycznym kulcie odruchu, gestu - odczytać-by można niedocnienie zawsze obecnej w odwodzie intuicji, którą można by nazwać najbardziej zaawansowanym informatycznie generatorem myśli twórczej. Wydaje się, że część wprowadzająca winna dobitnie zamanifestować pole poszukiwań autorskich.

Daje się docenić dobra orientacja autora w życiu artystycznym z pogranicza architektury, duża erudycja, nawet czasem uciążliwa w płynnym czytaniu, stosująca wyszukane słowa, nazewnictwo precyzyjne aż do granic niejednoznaczności, chciałoby się rzec - wbrew przywoływanemu po wielokroć Tadeuszowi Kotarbińskiemu, którego teksty zachwycają prostotą języka polskiego w formułowaniu wielkich treści filozoficznych.

Część wprowadzająca buduje obraz całości pracy czytelnie, zgodnie z interdyscyplinarną strukturą (- żeby porównać na świeżo z literackim przykładem współczesnym rozwijania i ciągłości akcji znacząc kolejnymi tytułami (Michel Houellebecq): cząstki elementarne, platforma, poszerzenie pola walki, możliwość wyspy, mapa i terytorium). Oznaczona jako IV część wprowadzająca jasno określa kolejność rozwijanych szczegółowych treści w podrozdziałach zawierających kolejno: informacje, definicje, rozwinięcie głównego wątku dotyczącego transgresji, po czym usystematyzowanie w grupach transgresji architektury i sztuk wizualnych, szczególnej wspólnoty architektury i sztuki instalacji, oznaczenie typologii transgresji, oraz określenie punktu zerowego architektury. Niepotrzebnie na zakończeniu wprowadzenia znalazł się lapsus słowny, który jak napisano „zwieńczył” dzieło zamiast rzetelnym udowodnieniem tezy – czego autor skąd inąd w pełni dokonał – bibliografią (opisem literatury).

Dysertacja całkowicie spełnia wymogi pracy naukowej, szczegółowo systematyzuje pojęcia i zjawiska. Opiera się na cytowaniach i zapożyczeniach nazewnictwa, porównaniach dotyczących rozmaitych ujęć problemów, czasem nawet trudnych do porównania ze względu na kontekstualne różnicowanie, a czasem wręcz doprowadzając do sformułowań źle się odczytujących np. (str. 47) „Przykłady te obrazują rozpiętość dzieła architektonicznego...” – w odniesieniu do ilości przykładów dzieł architektury.

Szkoda, że ani we wstępie ani w rozwinięciu części opisowej, nigdzie nie zaznaczył autor występowania zjawiska transgresji konceptualnej wobec innych sztuk i dziedzin posługujących się procesem twórczym – poza wybranymi i skąd inąd słusznie dla potrzeb dysertacji zawężając ich wybór do sztuk wizualnych. Kategorie definicje sztuki dotyczące zawężonego spektrum mogą być tym samym nieadekwatne do sztuki in extenso. Z pewnością wyjaśnienie czytelnikowi takiego zabiegu byłoby korzystne dla uświadomienia zakresu i złożoności problemu.

Autor za Gabrielą Świątek, pod czym zresztą osobiście się podpisuje – nazywa architekturę dyscypliną humanistyczną, ale poddaje ją stricte naukowym, wręcz technologicznym kategoryzacjiom, nie pozostawiając wiele miejsca emocjom, odnoszącym się wprost do przedmiotu badań. Budując

bardziej wyważony obraz pomiędzy techniczną metodologią a metafizyczną istotą architektury przedmiot badań byłby znacznie bliższy podmiotowemu adresatowi. W wystarczającym bowiem stopniu, humanizmu architektury na co dzień dowodzą: zarówno jej funkcjonalna dbałość o komfort użytkownika, jak usługowa atrakcyjność i estetyczny powab powierzchowności. Mówiąc o transgresji, nolens volens wprowadzamy do dysputy pierwiastek kobiecy - takie wartości jak elastyczność, mistycyzm, delikatność, niezdecydowanie, zmienność, labilność itd. Transgresja może też nie przypadkiem w polskich spisach bibliograficznych, bodaj po raz pierwszy jako tytuł książki o treściach artystycznych ukazała się na okładce monograficznego albumu dotyczącego biografii Aliny Szapocznikow, co w jej przypadku dotyczyło głównie przenikania problemów życiowych z jej sztuką rzeźbiarską.

W rozdziale dotyczącym historii kultury z początków XX wieku, historii znaczącej widoczny wpływ na sztukę i tytułową transgresję malarstwa, rzeźby i architektury, zabrakło paru bliskich nam i znaczących, nawet jeśli nie sztandarowych, nazwisk rodzimych artystów i architektów. Mój szczególny niedosyt dotyczy braku Katarzyny Kobro (wspominanej w innym miejscu pracy) – artystki niezwyklej i znamiennej dla tej problematyki. Rzeźbiarka, właśnie której rzeźby są pełną inkarnacją rzeczonyj transgresji rzeźby, malarstwa (kolor) i architektury (przestrzenność, ażurowość). Wbrew oczywistym inspiracjom prounów czy architektonów, to właśnie te rzeźby są nadal żywą ikoną tamtych idei przełomu artystycznego. To co łatwo darować „architektowi”, to trudno darować autorowi dysertacji jako „artyście”. Pomijanie w dokonaniach Kobro, wtedy dyktowane było antysemityzmem, nierównością kobiet, odstawianiem od wzorców patriotycznej polskości, łamaną polszczyzną, odsuwaniem imigrantów i innowierców od żywotnych spraw społecznych, może drażniącym sposobem bycia artystki i arystokratycznymi korzeniami, a w końcu hańbiącym w polskim odczuciu podpisaniem volkslisty kiedy znalazła się z córką bez środków do życia – ale jej dokonania artysty i teoretyka sztuki są ważkie: pisane przez nią manifesty są żywe i aktualne do dziś.

Rozdział dotyczący konceptualizmu (str.114) wprost niemal porównuje -transponuje sztukę na urbanistykę i odwrotnie: działania konceptualne artystów i projektantów operują tym samym, podbudowanym filozoficznymi teoriami – tworzywem, choć ich intencje i inspiracje pochodzą z różnych doświadczeń. Cieszy, że wśród tuzów konceptualizmu wyprzedzającego epokę wizjonerów sztuki urbanistycznej, wśród autorów takich jak Soleri, Kenzo Tange, Isozaki, Kurokawa, Friedman czy Koolhaas – autor nie ominął na szczęście ani uznanego powszechnie, ale jakby zapomnianego i nie akceptowanego bez reszty Oskara Hansena (czy obojga Hansenów), oraz kompletnie niedocenianego Dagaramy – rodzimego tarnowskiego architekta-wizjonera, traktowanego nierzadko jak odmienca-wariata. (W końcu nawet nominowanej do nagrody Pulitzera 2017 książce „Gugudy” i jej autorce Violi Grzegorzewskiej przypięto łątkę „od housekeepera do bookera” – to syndrom polskiego uchodźcy: na emigracji wewnętrznej albo w Gotham City – zawsze bez uznania za życia.)

Przekonujący –namacalny argument transgresji rzeźby i architektury w realizacji Muzeum Franklina w Filadelfii w postaci „ghost house” (str.121) jest zrozumiałym dla technokratów dowodem tej wspólnoty architektury i sztuki konceptualnej. Inne przytoczone przykłady jako wyczuwalne sensorycznie i intelektualnie, wymagają od standardowego odbiorcy przygotowania. Jakkolwiek celne i przekonujące – nie są (z doświadczenia) tak odczytywane nawet przez ogół architektów.

Wraz z wyodrębnieniem nowego zawodu jakim jest architekt krajobrazu, environment art i zgodnie z nazwą również land art – jakby automatycznie zostały przyporządkowane tej skali działań ponad-architektonicznych. Environment art /installation art, earth work /earth art bliższe są skali rodzajowi sztuki, którą określiłabym „urban art” odnosząc ją do rzeźb artystycznych o skali architektonicznej i do bezpośredniego otoczenia mieszkańca/użytkownika miasta, czyli do wielkości wnętrza urbanistycznego. Jest to skala dzieł sztuki jaką prezentują zasoby Muzeum Dia w Beacon NY. Tam, w monumentalnych halach poprzemysłowych znalazła miejsce ekspozycji twórczość takich artystów jak Beuys, Smithson, Serra, Morris, Heizer, Kawara, le Witt, Martin, Warhol i wielu innych. (Mniejsze obiekty postindustrialne zaadaptowano i zmodernizowano tworząc niezwykle aktywne i

atrakcyjne miasteczko artystów – zaplecze życia artystycznego Nowego Jorku.) Do urban art zaliczono też działania malarskie takie jak street art czy graffiti art, również art intervention.

Dalej autor przytacza serię przykładów działań artystów w tworzywie architektonicznym np. architekturę arborealną Magdy Abakanowicz i np. wielkoskalowe działania inżynierskie aż zmieniające parametry ruchu Ziemi na przykładzie chińskiej Zapory Trzech Przełomów na Jangcy. Udowadnia na przytoczonych przykładach powinowactwo sztuk, w tym sztuki ziemi i sztuki kształtowania przestrzeni, a idąc dalej za proekologiczną współczesnością, również równolegle występujące eco art i jej odpowiednik architekturę zieloną.

Autor eksponuje przestrzeń jako współczesną wartość odniesień sztuki oraz transgresję jako kluczowe zjawisko wzajemnych w jej ramach dopełnień, poszukiwań i inspiracji twórczych – dodatkowo podbudowując się teorią psychologiczną Józefa Kozielskiego. Tutaj znalazła miejsce analiza rzeźby unistycznej Kobra i teksty firmowane podpisami obojga małżonków, w których „najważniejsze było wyrażanie stosunków przestrzennych, a nie forma rzeźby” (str.155). Być może zabrakło jeszcze pomiędzy dosłowną architektoniką rzeźb Kobra a dynamiką zamkniętych układów architektonicznych Bruno Zeviego – neutralizujących pustek i otworów rzeźbiarskich H. Moore’a angażujących przestrzeń otoczenia w wymowę samej rzeźby.

Do drobnych błędów wymagających erraty (w razie drugiej edycji) należą: literówka na str. 136 zmieniająca nazwę ośrodka wypoczynkowego-SPA w Blumau (jest Blamau) wg projektu Hundertwassera, oraz szczegóły dotyczące Vietnam Veterans Memorial w Waszyngtonie (str.158). Całość założenia pomnikowego mieści się w tzw. Parku Weteranów i składa z trzech elementów pomnikowych: 1.) Three Soldiers 1984, 2.) Vietnam Women’s Memorial 1993 i 3.) Vietnam Veterans Wall 13.XI.1982. Grupy postaci z pola walki rozrzucone w parku to żołnierze i amerykańskie kobiety-sanitariuszki i pielęgniarki frontowe. Rzeczona ściana nazwisk poległych, jednym ramieniem kieruje się na pomnik J. Waszyngtona, a drugim w kierunku figury A. Lincolna. Projektantem była 21-letnia studentka architektury Maya Ling Lin.

Rozdział 3 dotyczy modeli transgresji architektury i sztuk wizualnych a omawiany jest głównie na przykładzie sztuki 2-giej połowy XX wieku, ale wydaje się nazbyt zawężać – skąd inąd słusznie okrojone na potrzeby dysertacji – pole badawcze, do nazwanych już wcześniej kierunków artystycznych: pop-art, minimal art i conceptual art, nie sygnalizując szerszych poszukiwań tego okresu w ich aspektach np. egzystencjalnych i abstrakcyjnych, dużej gałęzi sztuki kinetycznej i zmechanizowanych działań o charakterze teatralnym, a potem realizmu codzienności i post-minimalistycznej fali sensualizmu. Autor nie wymienia wśród nowych technik poza asamblażem choćby całej palety technik fotograficznych, szeroko i w różnorodny sposób eksploatowanych w sztuce, czy później tzw. nowych mediów operujących tworzywem cyfrowym – też mieszczących się w kategoriach malarskich i w tamtym przedziale czasowym. Autor słusznie ogranicza, systematyzuje i upraszcza problematykę, jednak wyraźne opisanie takiego redukującego zabiegu należy się współczesnej ekspansywnie poszukującej sztuce. Końcówka rozdziału (str. 172-3-4) to zwarte i celne podsumowanie dotyczące transgresji rzeźby i architektury.

Wśród wielu ujętych w bibliografii pozycji wydawnictwa Taschen pewnie zabrakło np. milenijnej „Art of the 20-th Century” (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef – 2000) pozycji podsumowującej sztukę XX wieku, uwzględniającej i polski wkład (Abakanowicz, Kobra, Strzeмиński, Lempicka, Witkiewicz), ubogiej już niestety o współczesność.

W podrozdziale 3.1.4. dot. architektoniczności sztuki instalacji, autor wyznacza 6 aspektów transgresji dla architektury:

1. dla miejsca w relacji architektury, widza i wspólnej przestrzeni,
2. dla konstrukcji przenikającej się z ornamentem w architekturze,
3. dla struktury architektonicznej dematerializującej się w grze światłocienia,

4. dla kształtu ciała ludzkiego i przemiany w strukturę architektoniczną,
5. dla nieustannego ruchu w statycznej strukturze znaczonej funkcjonalnością architektury,
6. dla transgeniczności przenoszącej cechy sensualności człowieka na architekturę.

Związki architektury z krajobrazem autor znaczy dwojako:

1. pokojem kontemplacji (hortus conclusus) w postaci wirydarza objętego klauzurą i jemu podobnych ogrodów
2. eksperymentami para-architektonicznymi w przestrzeni miejskiej zamkniętej i otwartej, prezentowanymi jako czasowe obiekty lub instalacje architektów w Serpentine Gallery w Londynie i w Nowym Jorku w dzielnicy Queens na Long Island w MoMA P.S.1 podczas event'ów w ramach programu Warm Up.

Do ogrodów kontemplacji dodałabym przywołanego gdzie indziej artystę Jamesa Turrella z jego obserwatoriami nieba z wnętrz rozmaitych budowli przystosowanych sztucznych i naturalnych.

3. Pamięć o architekturze dokumentowana jest zapisaną historią i wspomnieniami – w pamięci indywidualnej i zbiorowej, łącznie z samymi zjawiskami naturalnych i prowokowanych kataklizmów, powodujących tymi zmianami architektonicznymi.

Tutaj pewnie autor świadomie pominął dość jeszcze mało wiarygodnie, niemniej już dokumentowaną pamięć architektury o zaszłościach jej dotyczących (tzw. pamięć ścian – dokumentowane i interpretowane są dźwięki, zmiany napięcia, pola magnetycznego, drgania itp.).

Problem miejskich przestrzeni publicznych został zaledwie zaanonsowany i zasygnalizowany określeniem sfery działań. Trudno się spierać, ponieważ jest to osobny, szeroki problem z pewnością wykraczający poza objętość nakreśloną dla niniejszej pracy. Niemniej trudno ominąć np. „wświetlenia” Krzysztofa Wodiczki na elewacje znaczących monumentów architektury, wchodzące w dialog społeczny, trudno nie wspomnieć w kontekście podjętego tematu transgresji architektury i sztuk, o takich działaniach jak performance, event, interwencja, modernizacja, rewitalizacja, a jeśli włączyć we współtworzenie akcjonistów, animatorów, wszystkich odbiorców, ruchy oddolne i samorządowe, multimedia, w końcu reklamę i politykę, to skala efektu społecznego osiąga skalę miasta. Już nawet trudno tu odróżnić zakres transgresji ponieważ zjawiska zachodzą synergicznie, wymiennie, lub w sposób naturalnie przemieszany, wspomagając się bez potrzeby rozgraniczania. Tutaj też duże pole do popisu rezerwowane jest dla sztuki rodzimej – wspominając tylko kilka nazwisk: jak rzeczony Wodiczko, Bałka, Althamer, Rajkowska, Kuśmirowski, Ambroziak i wiele innych. Niektórzy bardziej znani i uznani są poza granicami niż w kraju.

Twórczość zawodowa architektów – konstatuje autor – coraz częściej sięga wprost po tworzywo sztuki instalacji: architektura mobilna, temporalna, nie-wolumetryczna, architektura para-lokalizacji, architekci zmieniają również zakres i specyfikę współczesnych przestrzeni publicznych: (cyt.) „...kształtowanie przestrzeni publicznej w stopniu zdecydowanie większym umożliwia twórcom zaangażowanie się we współtworzenie kultury, a nie tylko jej komentowanie”. Nawet jeżeli nie jest to zdanie podsumowujące dysertację, to należy podkreślić jego ważkość. Zwłaszcza dla pracy architekta jako dydaktyka i edukatora społecznego poprzez uprawianie sztuki tak narzucającej użytkownikom sposób kształtowania postaw, zachowań i nawyków, tak odpowiedzialnej również światopoglądowo i kształtującej poczucie smaku estetycznego – architektura jest posłannictwem – posłannictwem architekta jest tworzenie kultury na co dzień.

Należy zwrócić uwagę na stronę ilustracyjną książki. O ile ilustracje są starannie dobrane w materiale fotograficznym i świetnie pogłębione rysunkami własnymi autora, świadczącymi o artystycznej jego naturze, i zręczności ręki, o tyle diagramy są wyraźnie słabszą stroną. Nie zawsze wyjaśniają lub zbyt upraszczają problemy, czasem chyba nawet nie porządkują, np. str. 246: wydaje się że dwie wartości ujęte w owalne ramy powinny stanowić krańcowe przeciwległe postawy – począwszy

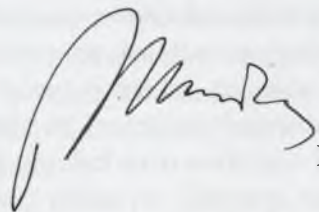
od środowiska zbudowanego jako nieuporządkowanego stanu zastanego, aż po koncepcję zrównoważonego rozwoju jako stanu pożądanego, pomiędzy to którymi postawami mieści się Architektura jako Sztuka łącząca umiejętności i nauki techniczne, ekonomiczne i humanistyczne. Z kolei dla diagramu 3.4.4. ze str. 249 może celowe byłoby wyeksponowanie współśrodkowości figur. Jeżeli inny był zamysł autorski – najwidoczniej diagramy powinny być szerzej i jednoznacznie opisane.

Całość rozważań nt. transgresji architektury i sztuk wizualnych kończy przykład realizacji instalacji artystycznej – Cabinet Home z 2010 roku. W tym jednym przypadku rysunek nie oddał szlachetnej prostoty architektury a ujęcie bardziej kojarzy się z prymitywną bryłą kontenerową niż miałyby to oddawać clou całej pracy.

Z punktu widzenia współpracy i wzajemnego wsparcia i inspiracji między architektami i tworzącymi w podobnych przedziałach artystami bez wątpienia istotne jest uświadomienie i określenie pola transgresji. Nie jest jasno wyartykułowane czemu będzie służyć wyznaczanie punktów przejścia. O ile pierwsza teza łączy, o tyle druga dzieli. Być może świadomość istnienia i oznaczenie punktów „0”-wych dla sztuk pozwoli bardziej świadomie operować tymi wartościami zwłaszcza dla pozycjonowania odbiorcy-użytkownika. Dla samej zaś architektury określić granice nazewnictwa. Nadrzędnej wartości pracy doszukują się w uświadomieniu, opisanu i określeniu przestrzeni transgresji sztuk. W tym sztuk wizualnych i architektury. Warte jest podkreślenia stwierdzenie o kulturotwórczej wartości tej przestrzeni która wraz z naukami i umiejętnościami stanowi o dorobku cywilizacyjnym.

Podsumowując, opowiadam się jednoznacznie za dopuszczeniem pracy do publicznej obrony, podkreślając jednocześnie wysoką jakość przeprowadzonego wywodu: jasność założeń i wniosków, bogatą zawartość wyselekcjonowanego materiału badawczego, celnie ilustrowanego, duży wkład autorski zarówno merytoryczny jak ilustracyjny (własne szkice), techniczną-naukową powściągliwość obok humanistycznego-artystycznego wręcz sensualnego wycucia, wymagającego wszak obustronnego zaangażowania.

Z takich też powodów proponuję wyróżnienie pracy dla: podjęcia tematu tak istotnego dla wizerunku i ogólnego dobra architektury jako dziedziny zarówno twórczej jak usługowej, istotnego zarówno dla odbiorców jak i dla samego zawodu projektanckiego; za utrzymanie dużej dyscypliny naukowej w prowadzeniu ulotnego w charakterze – wywodu; w końcu za dużą erudycję, odczytanie, orientację i aktywne uczestnictwo i osiągnięcia w obu dziedzinach ciągle traktowanych jako rozłączne i niezależne. Za sprawą takich rzeczników interdyscyplinarności i wspólnoty sztuk (dziedzin twórczych) jest szansa na stałą poprawę kondycji architektury i postawy architekta.



Małgorzata Mizia

Kraków, 20.06.2017.