

ARCHITEKTURA

ARCHITECTURE

ERNESTYNA SZPAKOWSKA-LORANC

Dr inż. arch.
Cracow University of Technology
Faculty of Architecture
Institute of Architectural Design
e-mail: ernestyna.szpakowska-loranc@pk.edu.pl

NARRATYWIZM PRZESTRZENI MIEJSKIEJ W POWIĄZANIU ZE SZTUKĄ W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

NARRATIVITY OF PUBLIC SPACE IN CONNECTION WITH PUBLIC ART

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest analiza powiązań pomiędzy przestrzenią miasta a lokowaną w niej sztuką, obecną w przestrzeniach publicznych oraz narracją. Analiza wybranych współczesnych przykładów dzieł sztuki w przestrzeni miejskiej oraz piśmiennictwa pozwala na konkluzję, iż wyrosły z dzieła literackiego, interdyscyplinarny narratywizm umożliwia „przeniesienie” znaczeń z obiektów sztuki publicznej na przestrzeń miasta i jednostkowe narracje odbiorców. Transpozycję nie tylko treści, które zamierzają przekazać artyści, ale także tych indywidualnie interpretowanych przez obserwujących dzieło.

Słowa kluczowe: narratywizm, przestrzeń publiczna, sztuka site-specific

ABSTRACT

The paper aims to analyse the relationship between the city space and the art present in public spaces and narrative located therein. Analysis of selected examples of contemporary art in urban space and literature allows the conclusion, that interdisciplinary narrativity descending from a literary work, allows for the transfer of meanings from public art objects to the city space and individual narratives of recipients. Not just the meanings, that the artists intend to convey, but also the meanings individually interpreted by those, who observe the work.

Key words: narrativity, public space, site-specific art

1. WSTĘP

Konkludując swoje badania zawarte w książce *Miasto i piękno miasta* Wojciech Kosiński zaznacza, że *na odczuwanie piękna miasta oprócz formy mają wpływ czynniki pozamaterialne i treściowe, które na zasadzie pozytywnej synergii¹ wzmacniają doznania czysto estetyczne*. Do tych czynników Kosiński zalicza treści historyczne i współczesne — związane

z kulturą oraz szeroko pojętym „życiem miasta” (Kosiński, 2011, s. 156).

Zgodnie z przyjętą do artykułu hipotezą, jednym z czynników pozamaterialnych jest narracja przestrzeni miejskiej „wzmacniana” przez narrację dzieł sztuki współczesnej w niej umieszczonych. Celem artykułu jest analiza powiązań pomiędzy przestrzenią miasta a lokowaną w niej sztuką oraz narracją. Przyjęto metodę analizy wybranych współczesnych przykładów dzieł sztuki w przestrzeni miejskiej oraz piśmiennictwa związanego z tymi zagadnieniami.

¹ Aleksander Böhm przywołany jest przy pojęciu synergii (Böhm, 1981, cytowany w Kosiński, 2011, s. 156).

Zaprezentowane poszukiwania stanowią wycinek szerszych badań z zakresu narracji architektury współczesnej.

2. NARRATYWIZM I MIASTO

Poszukiwanie narracji w przestrzeni miejskiej wymaga objęcia jednym dyskursem dwóch odrębnych obszarów tematycznych, jakimi są miasto — jego architektura i urbanistyka oraz narracja — pojęcie o literackim pierwowzorze. Uzasadnienia dla owych poszukiwań dostarczyć można wskazując powiązania pomiędzy oboma przywołanymi terminami. Rysują się one poprzez systematyczne poszerzanie zakresu pojęcia „narracji” od połowy XX wieku oraz zróżnicowane pojmowanie terminu „miasto”.

Współcześni literaturoznawcy i filozofowie uznają człowieka za „zwierzę opowiadające” — zgodnie z określeniem U. Eco — a także „człowieka-opowieść”, *homo narrans*, *narrator* lub *narrativus*². Życie ludzkie jako utwór narracyjny to paradygmat współczesnej humanistyki; przypisuje mu się cechy zbliżone do utworu fabularnego. W interdyscyplinarnym narratywizmie narracja uznawana jest za model egzystencji. Język kreuje jaźń jednostki. Ludzka tożsamość nabiera cech opowiadania (Jakubowski, 2016; Rosner, 1999).

Walent „opowiadalności” przypisywany jest obecnie nie tylko dziełom literatury, ale także utworom, na przykład z dziedziny filmu, fotografii (i innych sztuk wizualnych), historiografii, psychologii czy antropologii. Polska teoretyczka narracji — Katarzyna Rosner — wskazała na sukcesywną ekspansję pojęcia narracji w kulturze od lat 80. XX wieku. Jako uzasadnienie tego zjawiska Rosner podaje wysiłki zmierzające do przezwyciężenia ponowoczesnego impasu w refleksji nad człowiekiem i kulturą (Rosner, 1999, s. 8). W tych próbach — według Rosner — wykorzystywano takie elementy, jak narracyjne wątki, elementy plotu czy struktura czasowa zaczerpnięta z teorii literatury i nadająca sens wydarzeniom oraz zamierzeniom i czynom bohaterów.

W powyższym kontekście, miasto jako podstawowy wytwór kultury³, może być rozumiane jako naturalny „teren” narracji. Może zostać określone jako palimpsest odzwierciedlający strukturę i model

funkcjonowania tworzącego je społeczeństwa oraz społeczności później w nim zamieszkujących. Na opisywanym gruncie spotyka się wiele dyscyplin: architektura wraz z urbanistyką oraz różnorodne nauki humanistyczne.

Studia w tym zakresie z dziedziny architektury można odnaleźć w książkach Spiro Kostofa, analizującego miasto historyczne i współczesne jako swoiste „repozytoria” kulturalnego znaczenia (Kostof, 1999; Kostof, 2005). W polu humanistyki natomiast przytoczyć można studia antropologiczne bądź semiotyczne. Bogusław Żyłko we wstępie do polskiego wydania *Miasta i mitu* Władimira Toporowa podsumowuje mity i rytuały związane z przestrzenią miejską, omawiane przez przedstawicieli tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej. Mają się one wyrażać w przestrzeni miasta — *nasycając przestrzeń wielorakimi sensami* (Żyłko, 2000, s. 18).

Wymienione przez Żyłkę mity i rytuały to: mit założycielski jako geneza uniwersalnych schematów kwadratu i koła oraz nazwa — określana jako *zwinięta fabuła, dotycząca początku miasta i jego przyszłych losów* (Żyłko, 2000, s. 13). Należą do nich także morfologia miasta sytuująca urbanistyczny organizm w centrum lub na skraju przestrzeni semiotycznej i organizująca jego wnętrze zgodnie ze społeczną strukturą, i wreszcie miejska różnorodność — wieloetniczność i wielojęzyczność, a także różnorodność semiotyczna czyli wielość języków kultury.

Przestrzeń miejska nosi więc cechy przestrzeni narracji. Jest wielowątkowa i różnorodna. Operuje charakterystycznym, przynależnym sobie językiem. Urbanistyczna tkanka i umieszczone w niej wnętrza przez wieki kreowane były (i są) wokół wydarzeń tworzonych przez miejską społeczność („bohaterów” czy też „aktorów” miejskiej narracji). Wydarzenia te charakteryzuje następstwo czasowe. Są one powiązane w logiczne wątki, co widoczne jest w architekturze miasta. Przestrzeń miejska to twór o określonej warstwie strukturalnej, zauważalnej zarówno w historycznych, jak i współczesnych organizmach urbanistycznych.

3. KONSTRUKCJA UTWORU NARRACYJNEGO I PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

Teoretyczka narracji — Mieke Bal (Bal, 2012, s. 3, 4, 77) — wprowadziła podział utworu narracyjnego na trzy warstwy: tekst — warstwę znaków, opowieść — warstwę „treści” przekazywanej przez tekst, kompozycję elementów oraz fabułę — warstwę znaczeń. Taka analiza strukturalna dzieła literackiego

² Przeglądu określeń dokonuje Piotr Jakubowski (Jakubowski, 2016, s. 30).

³ W *Tekście miasta-dziewicy i miasta-nierządnicy* Władimir Toporow wskazuje na genezę miasta w sensie mitologicznym — twór powstały po wygnaniu człowieka z raju, umożliwiający mu *autokreację* i z nią ściśle związany (Toporow, 2000, s. 33).

widocznie przybliża je do przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej. Podobnie jak w utworze literackim, w przestrzeni miejskiej — a także w architekturze poszczególnych budynków — odszukać i wydzielić można warstwy tekstu, opowieści oraz fabuły.

„Tekstem” w architekturze byłaby więc jej materia (podobnie jak „tekstem” sztuki w przestrzeni publicznej). „Opowieścią” w sztuce budowania jest warstwa formalna, której architektoniczne elementy przestrzenne są „postaciami” (w literaturze inaczej zwanymi agensami lub aktantami). Pozostałe aspekty opowieści (czas, uporządkowanie sekwencyjne, rytm, częstotliwość, przestrzeń, focalizacja) tworzą natomiast dyskurs miejsca. Trzecia warstwa — „fabuła” — określana jest jako swoisty „powidok”, wytwór wyobraźni — ślad w pamięci (Bal, 2012). W architekturze nieodłącznie związana jest ona z odbiorem przestrzeni — zmysłowym jej percypowaniem oraz rozumieniem znaczeń, które architekt zamierzał przekazać.

Przywołany trójpodział utworu narracyjnego autorstwa Bal jest przypuszczalnie jedną z najbardziej wyrazistych systematyk, służących powiązaniu przestrzeni architektonicznej z utworami narracyjnymi. Takie wykorzystanie umożliwia jej post-strukturalistyczny charakter⁴, chociaż inne teorie literatury również pozwalają skojarzyć konstrukcję architektoniczną z budową tekstu literackiego.

Jednym z takich przykładów jest myśl Jurija Łotmana, który w pracy *Struktura tekstu artystycznego* wyraźnie wskazuje na przestrzenny odbiór dzieł literackich. Według Łotmana następuje on poprzez wzrokowy odbiór świata, charakterystyczny dla człowieka i przekładający się na przestrzenne obiekty jako signifiants modeli werbalnych (Łotman, 1984, s. 110).

Odbiorca przestrzeni miejskiej, percypujący zamieszczoną w niej architekturę i dzieła sztuki, „odczytuje” miasto w sposób indywidualny. Wiąże przekaz urbanistycznego „organizmu” z osobistą narracją. Omawiane zjawisko scharakteryzował Roland Barthes w eseju *Semiology and the Urban*. Według Barthesa personalny odbiór przestrzeni miejskiej pozwala na tworzenie miejsc silnych i neutralnych — znaczonych i nieznaczonych — znaków bądź ich nieobecności. Cytując semiotyka: *Miasto jest pismem. Ten, który porusza się po mieście, np. użytkownik miasta (którymi wszyscy jesteśmy) jest takim rodzajem czytelnika, który postępując zgod-*

nie ze swoimi powinnościami i ruchami, zapożycza fragmenty wypowiedzi, żeby realizować je w sekrecie (Barthes, 1996, s. 170).

4. DZIEŁO SZTUKI PLASTYCZNEJ W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

Obiekty artystyczne lokalizowane współcześnie w przestrzeni miejskiej charakteryzują się znacznym zróżnicowaniem formy, skali, środków wyrazu oraz zakładanego przez artystę przeznaczenia — lub jego braku⁵. Obecnie w tym „dialogu” sztuk coraz bardziej utrudnione jest jednoznaczne przypisanie obiektu do określonej dziedziny twórczości.

Zarówno architektura, jak i rzeźba — za którą idzie instalacja i wzornictwo przemysłowe oraz grafika, malarstwo, fotografia i sztuki multimedialne coraz częściej zespolone z rzeźbą — operują strukturą i materiałem, trójwymiarową przestrzenią. Nierzadko artysta prowadzi też z widzem „grę” opartą na pojęciach wnętrza i zewnątrz. Wspólne pole działania upodabnia również inne dziedziny sztuki do architektury.

Jednocześnie, dzisiaj nie obowiązuje już tradycyjne spojrzenie, w którym architektura związana jest nierozdzielnie z konkretnym, wyznaczonym jej przeznaczeniem. W wielu przykładach widać elastyczność w projektowaniu funkcji, umożliwiającą jej zmianę. Obiekty, którym w historii nadano jednoznaczne przeznaczenie, czasem je zmieniają. Bardzo charakterystycznymi przykładami są kościoły przekształcane w hotele, puby, restauracje itp.

Rzeźba w przestrzeni miejskiej także uległa zmianie. Nie jest już separowana od otoczenia za pomocą elementu cokołu. Poszczególne przykłady dzieł sztuki rozmieścić więc można niejako na osi pomiędzy architekturą a innymi dziedzinami sztuki, na której przybliżać się one będą do jednego z kierunków, rzadko pozwalając na bezdyskusyjne wpisanie ich w sposób oczywisty w jeden z dwóch pojęciowych biegunów.

Dzieła te mogą — jeśli zgodnie z Witruwiańską triadą (dla obiektów budowlanych) nadano im jakieś przeznaczenie — być „pochodnymi” budynków, podobnie jak pawilon Prada Transformer w Seulu projektu OMA (2009). Mogą też stanowić swego rodzaju architektoniczny żart, jak Kręcący się dom Johna Körmelina (2008), czy też prezentować czyisto estetyczną formę, jak np. pozbawiony funkcji Light Pavillion Lebbeusa Woodsa (Chengdu, 2012),

⁴ Sama Bal do charakteryzowanych przez siebie utworów narracyjnych oprócz literatury zalicza także m.in. filmy, obrazy, rzeźby czy teksty naukowe.

⁵ Według XIX-wiecznej filozofii sztuki to właśnie spełnianie warunku braku użyteczności pozwalało na uznanie konkretnego dzieła za przynależne do sztuk pięknych.

w której doszukiwać się można swoistego współczesnego wcielenia ogrodowych follies. Mogą wreszcie być obiektami czysto rzeźbiarskimi — mniejszymi bądź większymi — jak instalacje Erwina Wurma (przeskalowane ogórki, oparta o ścianę ciężarówka lub instalacja House Attack w Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wiensztuka) czy rzeźby typu site-specific Dani Karavana lub Mayi Lin.

Omawiane rozmycie granicy pomiędzy poszczególnymi dziedzinami twórczości pokrywa się z rozwojem sztuki publicznej. Począwszy od II połowy XX wieku sztuka publiczna, stopniowo odchodząc od podejścia czysto estetycznego w stronę zaangażowania społecznego, przeszła dogłębną przemianę. Miwon Kwon (Kwon, 1997) wskazuje na przeniesienie akcentów w tej dziedzinie od obiektu do efemerycznego procesu (który skojarzyć można z literackim zagadnieniem zdarzenia), od formy (wyalienowanej w przestrzeni muzealnego modernistycznego white-boxu) do zagadnienia recepcji, a wręcz dialogu z użytkownikiem. Wreszcie od sfery piękna do sfery znaczenia (wypowiedzi). Sztuka w przestrzeni publicznej stała się tym samym sztuką realizowaną w interesie społecznym.

Kwon dzieli powyższy proces transformacji na trzy stadia: sztuki w przestrzeniach publicznych, sztuki jako przestrzeni publicznej oraz sztuki w interesie publicznym. Teoretyczka i historyczka sztuki (kształcona w kierunku architektury) wskazuje także na zjawisko łączące twórczość artystyczną z architekturą i urbanistyką. Sztuka jest generatorem wartości przestrzeni. O ile to właśnie architektura i urbanistyka przez wieki nadawały miastu jego tożsamość, wraz ze „śmiercią miast” ogłoszoną w latach 60. i 70. XX wieku sztuka publiczna przejęła imperatyw „tworzenia miejsca”. To było jej głównym polem działania (Kwon, 1997). Ten imperatyw realizuje współcześnie.

Wspomniane „tworzenie miejsca” w rzeczywistości jest interakcją pomiędzy obiektem artystycznym, miejscem jego lokalizacji oraz obecną w nim architekturą. Pomiędzy przestrzenią miasta a umieszczonym w niej dziełem sztuki następuje sprzężenie zwrotne: oryginalność, autentyczność obiektu (na przykład rzeźby) jest „użyczana” miejscu, a następnie te wartości, przekazane przestrzeni, wracają do dzieła sztuki. Staje się ono integralnym elementem lokalizacji, w której zostało umieszczone. Konkretnie miejsce w mieście daje bowiem artyście możliwość utworzenia sztuki indywidualnej, jednostkowej. Sztuki, której pełnia walorów ukazuje się jedynie w zespoleniu ze specyfiką lokalizacji (Kwon, 1997). Rzeźby Richarda Serry to bardzo znane przykłady takiego zjawiska.

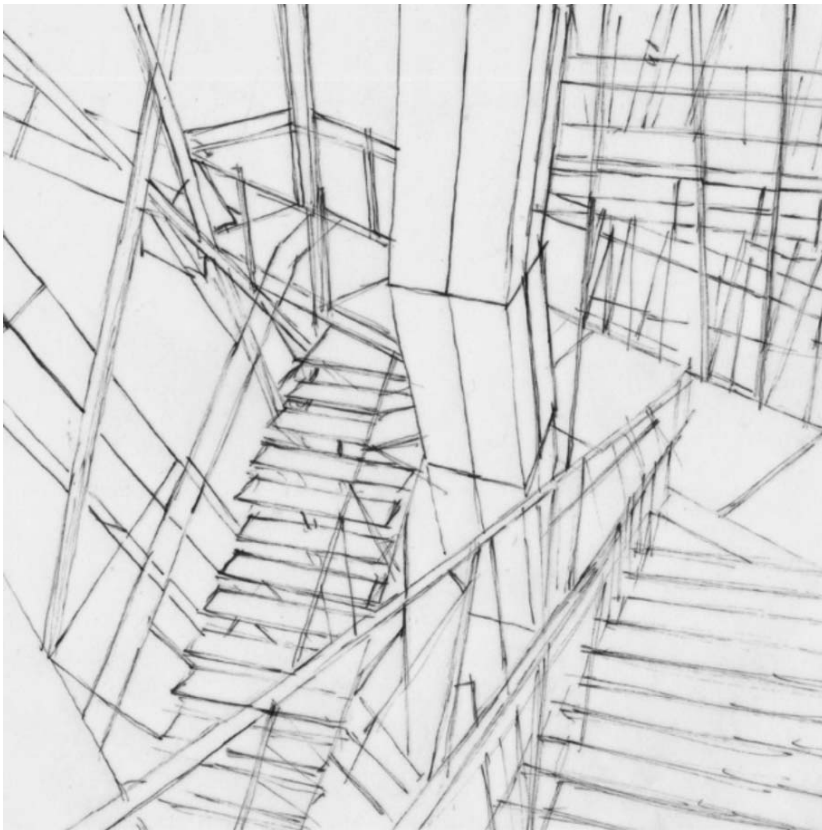
5. NARRATYWIZM DZIEŁA W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

Podobnie jak dzieło sztuki plastycznej umieszczone w przestrzeni miejskiej wzbogaca tę przestrzeń — uzupełnia o nowe treści, nawiązując nierozzerwalny dialog z architekturą i miejscem — niewątpliwie w tym samym czasie wprowadza ono własną narrację w „opowieść” miejsca. Wskazaną przez Kwon przemianę dzieła sztuki z permanentnej instalacji w centralnym punkcie miasta na czasową interwencję w przestrzeni przekształcenia autonomii autorstwa w paradygmat współpracy i publicznego uczestnictwa — połączyć można ze zdarzeniem jako wspólnym mianownikiem działań na polu sztuki i architektury. Obecnie uznaje się odbiór za najistotniejszy czynnik sztuki.

Architektura jako dyskurs o przestrzeniach i zdarzeniach została już zdefiniowana przez Bernarda Tschumiego (Tschumi, 2012, s. 176). Architektoniczne „zdarzenia” rozumiane są przez Tschumiego nie tylko jako aktywności wynikające z przeznaczenia budynku, ale także „zdarzenia myśli”, „punkty zwrotne”, momenty „kwestionowania założeń”. Według Tschumiego *architektura nigdy nie jest neutralną formą. Koncepty architektoniczne w sposób nieunikniony powiązane są ze zdarzeniami i są ich częścią* (Tschumi, 2012, s. 177). To właśnie czynności, okoliczności, incydenty „kreują” architekturę, przeistaczając budynki i powstałe w nich (i wokół nich) przestrzenie w „generatory zdarzeń” podnoszące wartość miejsca, a co za tym idzie — wartość całego miasta. W ten sposób architektura nawiązuje dialog z historią i lokalną kulturą.

Obiektem, który można podpisać zarówno architekturą, jak i rzeźbą — przestrzenią eksperymentalną — jest Light Pavillion projektu Lebbeusa Woodsa i Christoph'a Kumpuscha (2012). Zlokalizowany on został nad poziomem ziemi, na czterech kondygnacjach Sliced Porosity Block projektu Steve'na Holla w chińskim Chengdu (il. 1). Wykreowana przez Woodsa przestrzeń, ze względu na swój eksperymentalny charakter, ma dostarczać przemierzającym się w niej widzom przeżyć. To miały być jednak niekoniecznie pozytywne doznania.

W Light Pavillion architekci zrezygnowali z dobrze znanej linearnej geometrii, tradycyjnie kojarzonej z architekturą. Dynamiczne zestawienie form tworzyć ma wrażenie ciągłego ruchu, odbijanego w lustrzanych ścianach budynku okalającego strukturę. W rozległej wnęce umieszczono Woodsowskie formy o zmieniającej się kolorystyce i zastosowano odpowiednie efekty świetlne. W tej przestrzeni, której jedyną funkcją jest kreowanie zdarzeń i poszerzanie pola doświadczeń odbiorców,



Il. 1. Lebbeus Woods, Christoph a. Kumpusch, Light Pavillion. Źródło: rys. aut.

Ill. 1. Lebbeus Woods, Christoph a. Kumpusch, Light Pavillion. Source: by author

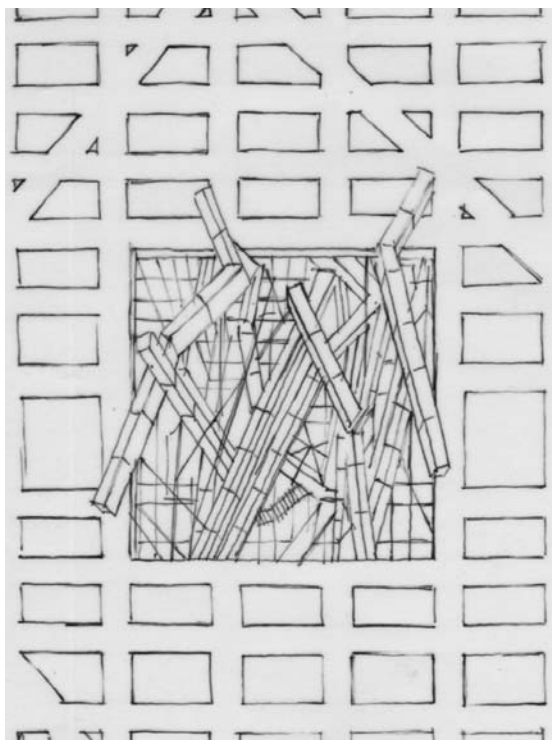
widz wprowadza własne przeżycia, prowokowany do rozumienia i działania oraz poszerzania pola odczuwania, podobnie jak prowokowany jest do tego przez realia obecnej rzeczywistości.

Równoległe do przeniesienia akcentów z form w zdarzenia — sztukę współczesną do współczesnej architektury przybliży również cecha odejścia od poszukiwania walorów estetycznych, w tradycyjnym tego pojęcia znaczeniu. Można także wysunąć odwrotną tezę, głosząc, iż w ten oto sposób współczesna architektura zbliży się do sztuki. Dzisiaj w architekturze zanika pojęcie piękna, w klasycznym sensie tego pojęcia. Zastępowane jest przez inne pojęcia i zagadnienia, m.in. oryginalności, autentyczności, przejrzystości, etyki, porządku. Charakterystyki przykładów i analizy tej problematyki dostarczają chociażby artykuły z konferencji zorganizowanej w roku 2007 przez Instytut Projektowania Architektonicznego Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej *Definiowanie przestrzeni architektonicznej, co z tym pięknem architektury współczesnej?* Armando Dal Fabbro w eseju *Beauty as Desire* podsumowuje: *krótko mówiąc naszą — architektów — powinnością nie jest wcale tworzenie piękna, wcześniej dowodząc: obowiązkiem architekta powinno być (...) szukanie odpowiednich rozwiązań kwestii społecznych, kulturalnych, środków wyrazu itp. Prawidłowe rozwiązanie danego problemu jest samo w sobie rodzajem piękna, jest samo w sobie bogactwem* (Dal Fabbro, 2017, s. 28).

Spółeczny przekaz dzieła sztuki w przestrzeni miejskiej może być poważny lub komiczny. Przykłady twórczości dwóch artystów prezentują różne jego oblicza: Axe Majeur Dani Karavana oraz Rotating House Johna Körmelina.

Axe Majeur (od 1980 — w trakcie stopniowej realizacji) w Bofillowskim założeniu Cergy-Pontoise pod Paryżem (il. 2) to ponad trzykilometrowa oś, na której rzeźbiarz umieścił 12 monumentalnych form (pomiędzy architekturą a rzeźbą). Karavan oddał w tej pracy harmonię między człowiekiem a naturą za pomocą form geometrycznych i krajobrazowych, odnoszących się do historii i kontekstu miejsca. Sad Impresjonistów, Ogród Praw Człowieka, Paryska Esplanada i dziewięć pozostałych struktur tworzy — charakterystyczne dla izraelskiego artysty — punkty na „drodze”, którą stanowi całe założenie. Formy wynikłe z archetypowych dla architektury kształtów przekazują złożoną narrację — ekstrakcję historycznych i społecznych wymiarów miejsca, jego geograficznego i kulturowego położenia. Jak zaznacza Karavan: *Większość moich prac tworzy przestrzeń dla swoistego rodzaju spektaklu, w którym ludzie działają w scenarii, jaką im oferuję* (Dani Karavan: *Esencja miejsca/The Essence of Place*, 2015, s. 172).

Kręcący się dom Johna Körmelina (2008) to natomiast model typowego holenderskiego budynku mieszkalnego naturalnej wielkości. Nie jest jednak przeznaczony do zamieszkania. Rotating House to



Il. 2. Dani Karavan, Axe Majeur.

Źródło: *Dani Karavan: Esencja miejsca/The Essence of Place*, kat. wyst., Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, czerwiec-wrzesień 2015, Kraków 2015.

Ill. 2. Dani Karavan, Axe Majeur.

Source: *Dani Karavan: Esencja miejsca / The Essence of Place*, catalogue of exhibition in International Cultural Centre in Kraków, June-September 2015, Kraków 2015.

instalacja poruszająca się na szynach wokół ronda w belgijskim mieście Hasselt (il. 3). Körmeling pokazując „wyłom”, jaki spowodowała budowa ronda w historycznej tkance miasta, niszcząc jej integralność, wprowadza w to miejsce elementy komizmu oraz zaskoczenia. „Odwraca” rzeczywistość, wprawiając w ruch przedmiot nieruchomy (jakim w myśl pierwotnych założeń jest dom) i zapewniając uczucie wyobcowania kierowcom, którzy w swoich pojazdach, zwykle jako jedyni bohaterowie narracji miejskiej, poruszają się w przestrzeni ronda. Architekt tworzy też zjawisko na kształt „wyrw” w rzeczywistości, ponieważ dom porusza się powoli (zataczając pełne koło w 20 godzin) i jego przemieszczanie się nie od razu jest zauważalne. Przesuwając się w kierunku ruchu ulicznego na rondzie, niekiedy jednak przesuwa się on szybciej od stojących w korkach kierowców.

Interdyscyplinarne prace Körmelina na styku sztuki budowania, rzeźby i street-artu prezentują ironiczne podejście tego artysty do zagadnień formy i przestrzeni miasta, podszyte poważnym przesłaniem. Innym przykładem sztuki Körmelina jest propozycja zmiany amsterdamskiego Museumplein w najkrótszą i najszerszą holenderską autostradę — *The shortest and the widest motorway of the Netherlands; a relief for cars*, 1988. Stanowi ona komentarz artysty na temat związku pomiędzy samochodami i przestrzenią zatłoczonych miast.



Il. 3. Dani Karavan, Axe Majeur. Źródło: Fot. J.-P. Dalbéra, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LAXe_Majeur_de_Dani_Karavan_\(Cergy\)__\(4254376605\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LAXe_Majeur_de_Dani_Karavan_(Cergy)__(4254376605).jpg).

Ill. 3. Dani Karavan, Axe Majeur. Source: Photo by J.-P. Dalbéra, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LAXe_Majeur_de_Dani_Karavan_\(Cergy\)__\(4254376605\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LAXe_Majeur_de_Dani_Karavan_(Cergy)__(4254376605).jpg).

Oprócz przekazu społecznego, wartością dodaną, kreowaną przez współczesne dzieło sztuki w przestrzeni publicznej i jego artystę, jest odkrycie i ukazanie miejsc w mieście do tej pory niewidocznych — ignorowanych przez dominującą kulturę. Dziełem sztuki w przestrzeni publicznej nie jest już tylko pomnik jeźdźca na głównym placu miasta (od którego — drogą skojarzeń — przejść można do rzeźby Jeźdźca na zdechłym koniu Davida Cernego w praskim pasażu pałacu Lucerna), ale także, na przykład, mural na ścianie opuszczonej fabryki.

Krakowska poprzemysłowa dzielnica Zabłocie dostarcza podobnych przykładów: Ekomural (o wymowie zawartej w tytule) i Typomural (zachęcający do czytelnictwa) Aleksandry Toborowicz i Artura Wabika czy mural Tolerancja — praca zbiorowa pod przewodnictwem Sebastiana Brożka (prezentująca kolorowe, ściskające się ręce, symbolizujące przełamanie barier). Ekstrakcja społecznych i historycznych znaczeń zaczerpniętych z miejsca stanowi tu tematyczne *spiritus movens* sztuki.

6. KONKLUZJE

W dziele literackim — w jego „warstwie” opowieści — twórca operuje zdarzeniami, w „warstwie” fabuły natomiast — znaczeniami. W narracji rozumianej jako model ludzkiego życia tym elementom odpowiadają emocje. Analogiczna struktura zauważalna jest w dziele sztuki: podział na tworzywo dzieła, jego formę, treść i ekspresję. Podobnie w architekturze. Warstwę materialną, formalną oraz znaczeniową utworów architektonicznych wskazał Alexander Wallis analizując ich semantyczne i symboliczne pierwiastki (Wallis, 2004, s. 258–271).

To właśnie obecność warstwy znaczeniowej dowodzi, że proces odbioru dzieła sztuki oraz przestrzeni miejskiej — wraz z obecną w niej architekturą — nie jest wrażeniem jedynie zmysłowym. Na czystą percepcję nakładają się w nim doświadczenia i wyobrażenia odbiorców, przyswojone w procesie ich edukacji kulturowej. W warstwie znaczeń przenoszone są symbole wizualne — nośniki narracji przedstawięń wizualnych — które, podobnie jak w dziele literackim, muszą zostać przez autora usystematyzowane w logicznym ciągu „tekstu” — tworzywa. Skojarzenie narratologii z architekturą nie jest w tym przypadku jedynie metodą analizy przedstawięń wizualnych. Usystematyzowane znaki pozwalają na zaangażowanie emocjonalne widza — odczuwanie przyjemności, wzruszenia, dowcipu.

Niezależnie od faktu, czy przedmiotem analizy jest zrealizowany obiekt na styku architektury i instalacji, wielkoformatowa rzeźba, mural, multimedialna instalacja, czy architektoniczny pawilon (lub folly) — wspólnym mianownikiem dzieł sztuki w przestrzeni publicznej miasta jest więc wprowadzanie znaczeń. Są one artystycznymi odniesieniami, stanowiącymi swoisty „pomost” pomiędzy różnorodnymi miejscami i ideami. Pomost ten, jak stwierdzono za Miwon Kwon jest „przestrzenią ruchu obustronnego”: lokalizacja wpływa na dzieło sztuki, a ono z kolei wzbogaca miejsce. Analogiczny proces następuje w przypadku obiektu architektonicznego: kontekst warunkuje architekturę, która z kolei wpływa na otoczenie.

Celem opisanych powiązań, budowanych za pomocą różnorodnych form, jest zwrócenie uwagi m.in. na problemy społeczne współczesnego świata. Niezależnie od formy i tendencji stylistycznych, w które dzieło sztuki w przestrzeni miejskiej jest wpisywane (a te mogą być różnorodne), wprowadza więc ono założony przez autora przekaz. W przypadku formy, jaką jest np. rzeźba w krajobrazie miasta (lub inne dzieło sztuki), która nie posiada funkcji — przeznaczenia *sensu stricto*, takiego jak nadawane jest budynkom — wysłanie przez artystę dowolnego zamierzonego przekazu jest łatwiejsze. Brak funkcji nie wprowadza bowiem żadnego ograniczenia w tym zakresie.

We wskazanych przykładach tematyczne zarzewie dla sztuki stanowiło wychwycenie historycznych i społecznych wymiarów miejsca oraz poszerzanie pola doświadczeń, ukazanie wartości humanitarnych czy ekologicznych. Powyższe przykłady wskazują również na fakt, iż nie jest możliwe zwolnienie architektury w przestrzeni miejskiej od odpowiedzialności wobec użytkownika. Powodowane jest to właśnie jej obowiązującą rolą we współtworzeniu narracji życia ludzkiego — nadawaniu tła indywidualnym wydarzeniom zawartym w „fabułach” osobistych oraz odzwierciedlaniu dyskursów społecznych.

Narracja jako „struktura rozumienia” w przestrzeni miejskiej jest wartością aksjologiczną. Może być uznana za nowe wcielenie etyki architektury (lub jego element) i jako taka może być dalej analizowana. Opisywanie zagadnienie nie funkcjonuje jednak w ścisłym powiązaniu z estetyzacją przestrzeni miejskiej w tradycyjnym sensie tego wyrażenia. Koniecznym warunkiem funkcjonowania przestrzeni miasta jako ekspresji społeczeństwa jest nie piękno, ale znaczenie, zawarte w fabularnym wymiarze przestrzeni.

NARRATIVITY OF PUBLIC SPACE IN CONNECTION WITH PUBLIC ART

1. INTRODUCTION

Concluding his research in the book *Miasto i piękno miasta (City and Beauty of the City)*, Wojciech Kosiński emphasizes, that *the feeling of beauty of the city, apart from form, is also influenced by non-material factors and content which — on the basis of positive synergy⁶ — enhance purely aesthetic experiences*. To these factors, Kosiński includes historical and contemporary content — related to culture and broadly defined “life of the city” (Kosiński, 2011, p. 156).

According to the hypothesis adopted for the article, one of the non-material factors is narrative of urban space, “strengthened” by narratives of contemporary works of art placed in it. The aim of the article is to analyze the relationship between the city space and the art and narrative located in it. Selected contemporary examples of works of art in urban space and literature related to this issue were analyzed.

The presented research is a fragment of a wider research in the field of contemporary architecture narrative.

2. NARRATIVITY AND THE CITY

The search for narrative in the urban space requires one to include in a single discourse two separate thematic areas, which are the city (its architecture and urban planning) and narrative — the concept of the literary origin. The justifications for these searches can be provided by indicating the links between the two terms. They have been shaped by the systematic broadening of the scope of the concept of “narrative” since the mid-twentieth century and a varied understanding of the term “city”.

Contemporary literary scholars and philosophers recognize man as a “storytelling animal” — as defined by Umberto Eco — as well as a “narrative being”, *homo narrans, narrator* or *narrativus*⁷. Human life as a narrative work is a paradigm of contemporary humanities; features similar to the ones found in a work of fiction are attributed to it. In the interdisciplinary narrativity, a narrative is considered to be a model of existence. Language creates the indi-

vidual’s self. Human identity acquires the features of a story (Jakubowski, 2016; Rosner, 1999).

Nowadays it is not just the literary works that are attributed with the value of “narratability”, but also the works from such fields as film, photography (and other visual arts), historiography, psychology and anthropology. The Polish narrative theorist Katarzyna Rosner has pointed to the successive expansion of the concept of narrative in culture since the 1980s. Rosner sees the justification for this phenomenon in the efforts aimed at overcoming the postmodern impasse in reflection on man and culture (Rosner, 1999). According to Rosner, elements such as narrative motifs, elements of the plot and the temporal structure derived from literary theory and giving meaning to events and to the intentions and actions of the characters have been used in these attempts.

In the above context, being a basic product of culture⁸, the city can be understood as the natural “terrain” of narrative. It can be described as a palimpsest, that reflects the structure and model of functioning of the society, that creates it and the community, that later inhabits it. A number of disciplines meet within the described area: architecture along with urban planning and various humanities.

Studies in this regard in the field of architecture can be found in the books by Spiro Kostof, who analyzes historical and contemporary cities as peculiar “repositories” of cultural significance (Kostof, 1999; Kostof, 2005). In turn, in the field of humanities one can refer to anthropological or semiotic studies. In the introduction to the Polish edition of *The City and Myth* by Vladimir Toporov, Bogusław Żyłko encapsulates the myths and rituals related to urban space as discussed by the representatives of the Tartu-Moscow Semiotic School. They are to be expressed in the city space — by *saturating the space with multiple meanings* (Żyłko, 2000, p. 18).

The myths and rituals mentioned by Żyłko are: the founding myth as the genesis of the universal square and circle schemata and the name — referred to as the *folded plot concerning the origin of the city and its future fate* (Żyłko, 2000, p. 13). They also include: the morphology of the city, that situates the urban organism either in the centre or on the edge of the semiotic space and organizes its interior in accor-

⁶ Aleksander Böhm is referred to in the concept of synergy (Böhm, 1981 cited in Kosinski, 2011, p. 156).

⁷ Piotr Jakubowski provides an overview of the terms in his work titled *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą* (Jakubowski, 2016, p. 30).

⁸ In the *Text of the city-virgin* and *the city-harlot*, Vladimir Toporov points to the genesis of the city in the mythological sense — as the creation arose after the exile of man from paradise, allowing for “self-creation” and closely associated with it. (Toporow, 2000, p. 33).

dance with the social structure and finally the urban diversity — multi-ethnicity and multilingualism, as well as semiotic diversity, i.e. the multiplicity of languages within culture.

Thus, the urban space carries the features of the narrative space. It is multi-threaded and diverse. It operates in a characteristic language of its own. The urban tissue and the interiors placed within it have been created around events created by the urban community (“characters” or “actors” of the urban narrative) for centuries. These events are characterized by a time sequence. They are connected in logical threads, which is visible in the architecture of the city. The urban space is a creation with a specific structural layer noticeable in both historical and contemporary urban organisms.

3. THE STRUCTURE OF A NARRATIVE WORK AND URBAN SPACE

The narrative theorist — Mieke Bal (Bal, 2012, pp. 3, 4, 77) — has introduced the division of a narrative work into three levels: text — a layer of words, story — a layer of “content” conveyed by the text, composition of elements and plot — a layer of meanings. Such a structural analysis of a literary work evidently brings it closer to the architectural and urban space. Just like in a literary work, the layers of text, story and plot can be also found and separated in the urban space — as well as in the architecture of individual buildings.

Thus, the “text” in architecture would be its matter (just like the “text” of art in public space). The “story” in the art of building is the formal layer, whose architectural spatial elements are “characters” (otherwise known as agents or actants in literature). Other aspects of the story (time, sequential ordering, rhythm, frequency, space, focalization) create the discourse of a place. The third layer — “plot” — is defined as a peculiar “afterimage”, the product of imagination — a trace in memory (Bal, 2012). In architecture, it is inseparably connected with the reception of space — with its sensual perception and understanding of the meanings, that an architect intended to convey.

The abovementioned tripartite division of the narrative work by Mieke Bal is probably one of the most expressive systematics used to connect the architectural space and narrative works. Such use is possible owing to its post-structuralist nature⁹,

⁹ Apart from literature, Bal also includes films, paintings, sculptures and scientific texts in the narrative works she describes.

although other literary theories also allow one to associate architectural structure with the structure of a literary text.

One of such examples is the thought of Yuri Lotman, who in his work *The structure of the artistic text* clearly indicates the spatial reception of literary works. According to Lotman, it takes place through a visual perception of the world, characteristic of man and translating itself into spatial objects as the signifiers of verbal models (Łotman, 1984, p. 110).

Perceiving the architecture and works of art embedded in it, the recipient of the urban space, “interprets” the city in an individual way. He or she connects the message of the urban “organism” with a personal narrative. This phenomenon was characterized by Roland Barthes in the essay *Semiology and the Urban*. According to Barthes, the personal reception of urban space allows for the creation of strong and neutral places — marked and unmarked ones — signs or their absence. One can quote the semiologist: (...) *the city is a writing. He who moves about the city, e.g. the user of the city (what we all are), is a kind of reader who, following his obligations and his movements, appropriates fragments of the utterance in order to actualize them in secret* (Barthes, 1996, p. 170).

4. A WORK OF PLASTIC ART IN URBAN SPACE

Artistic objects currently located in the urban space are characterized by a considerable diversity of form, scale, means of expression and the use intended by the artist — or lack of it¹⁰. At present, it is increasingly difficult to clearly assign an object to a specific field of artistic activity in this “dialogue” of arts.

Both architecture and sculpture — followed by installation and industrial design as well as graphics, painting, photography and multimedia art more and more often combined with sculpture — operate with structure and material, a three-dimensional space. It is not infrequent that the artists also play a “game” based on the concepts of interior and exterior with their audience. The common field of action also makes other art forms similar to architecture.

At the same time, the traditional approach in which architecture is inseparably connected with a specific designated purpose is no longer valid today. In a number of cases one can see the flexibil-

¹⁰ According to the nineteenth-century philosophy of art, it was the very fulfillment of the condition of non-usefulness that allowed one to recognize a specific work as belonging to the fine arts.

ity in designing a function, that allows one to alter it. Objects, that have been given unambiguous destination in history sometimes do change it. Churches transformed into hotels, pubs, restaurants, etc., constitute a very characteristic example here.

The sculpture in the urban space has also changed. It is no longer detached from the surroundings by means of a pedestal. Thus, individual examples of works of art can be arranged on the axis between architecture and other fields of art, where they will approximate one of the directions, rarely allowing to be indisputably embedded in one of the two conceptual poles in a clear way.

These works may — if they have been given a purpose in accordance with the Vitruvian triad (for buildings) — be “derivatives” of buildings, just like the Prada Transformer pavilion in Seoul designed by OMA (2009). They may also constitute a kind of an architectural joke like John Körmeling’s Rotating House (2008) or a purely aesthetic form such as Lebbeus Woods’ Light Pavillion (Chengdu, 2012), in which one can find a peculiar contemporary embodiment of garden follies. These may finally be purely sculptural objects — smaller or larger ones — such as Erwin Wurm’s installations (overscaled pickles, a truck curved up the wall or the House Attack installation at the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) or site-specific sculptures by Dani Karavan and Maya Lin.

The blurring of the border between individual fields of artistic activity coincides with the development of public art. Beginning in the second half of the twentieth century, public art has undergone a profound change, gradually departing from a purely aesthetic approach towards social involvement. Miwon Kwon (Kwon, 1997) indicates the transfer of accents in this field from the object to the ephemeral process (which can be associated with the literary problem of an event), from the form (alienated in the museum space of a modernist white box) to the problem of reception and even dialogue with the user. Finally, from the sphere of beauty to the sphere of meaning (expression). Art in public space has thus become an art pursued in the social interest.

Kwon divides the transformation process into three stages: art in public spaces, art as public spaces, and art in the public interest. The art theorist and historian (educated in architecture) also points to the phenomenon combining artistic activity with architecture and urban planning. Art generates the value of space. While architecture and urbanism have been providing city with its identity for centuries, along with the “death of cities” proclaimed in the 1960s and 1970s, it is public art, that has taken over

the imperative of “creating space”. This has been its main field of activity (Kwon, 1997). It realizes this imperative today.

The abovementioned “creation of space” is in fact an interaction between the artistic object, the place of its location and the architecture present in it. A feedback occurs between the city space and the work of art placed within it: the originality, the authenticity of the object (e.g. a sculpture) is a “lent” to the place, and then these values, transferred to the space, return to the work of art. It becomes an integral part of the location, in which it was placed. Therefore, the specific place in the city gives the artist the opportunity to create individual and unitary art. The art, whose completeness appears only in connection with the specificity of the location (Kwon, 1997). Richard Serra’s sculptures are very well-known examples of this phenomenon.

5. NARRATIVITY OF THE WORK IN THE URBAN SPACE

Just as a work of plastic art placed in the urban space enriches this space — it supplements it with new content, establishing an inseparable dialogue with architecture and place — it undoubtedly introduces its own narrative into the “story” of the place at the same time. The transformation of a work of art from a permanent installation in the central point of the city to a temporary intervention in the space of transforming the autonomy of authorship into a paradigm of cooperation and public participation — as indicated by Kwon — can be combined with the event as a common denominator of actions in the field of art and architecture. At present, perception is considered the most important factor in art.

Architecture as a discourse on spaces and events has already been defined by Bernard Tschumi (Tschumi, 2012, p. 176). Tschumi perceives the architectural “events” not only as activities resulting from the purpose of the building, but also as the “events of thought”, “turning points”, moments of “questioning the assumptions”. According to Tschumi *architecture is never a neutral figure. Architectural concepts are inescapably connected to events and are part of them* (Tschumi, 2012, p. 177). It is the events, that “create” architecture, transforming buildings and the spaces created in them (and around them) into “generators of events”, that increase the value of a given place, and thus — the value of the entire city. In this way, architecture establishes a dialogue with history and local culture.

The structure oscillating somewhere between sculpture and architecture, the experimental space

is the Light Pavillion designed by Lebbeus Woods and Christoph a. Kumpusch (2012). The facility is located above the ground level, on the four floors of Sliced Porosity Block designed by Steven Holl in Chengdu, China (ill. 1). Due to its experimental nature, the space created by Woods is to provide experiences to the visitors moving around in it. However, these were not to be necessarily positive experiences.

In the Light Pavillion, the architects depart from the well-known linear geometry, traditionally associated with architecture. The dynamic combination of forms is to give the impression of a continuous motion reflected in the mirrored walls of the building surrounding the structure. Woods' forms with changing colours and appropriate lighting effects were placed in the vast opening. In this space, whose only function is to create events and expand the scope of one's experiences, the visitors introduce their own experiences, being provoked to understand and act and to expand the scope of feeling just as they are provoked by the realities of present reality.

In parallel to transferring the accents from forms to events — contemporary art is also drawn closer to contemporary architecture by the feature of abandoning the search for aesthetic values in the traditional sense of the word. It is also possible to propose an opposite thesis, claiming that contemporary architecture is approaching art in this way. Today, the concept of beauty in the classical sense of the term is disappearing in architecture. It is being replaced by other concepts and issues, including originality, authenticity, transparency, ethics, order. The characteristic of the examples and analysis of this problem can be found, among others, in the papers presented at the conference held in 2007 by the Institute of Architectural Design of the Faculty of Architecture at Cracow University of Technology *Defining the Architectural Space: What about the Beauty of Contemporary Architecture?* In the essay *Beauty as Desire*, Armando Dal Fabbro concludes: *in short, our duty, the architect's duty, doesn't deal with producing beauty*, arguing earlier, that: *the architect's duty should be that of finding adequate solution to social, cultural expressive issues (...) Solving a specific problem with an appropriate solution is already a form of beauty, a resource* (Dal Fabbro, 2007, p. 28).

The social message of a work of art in urban space can be serious or comic. Examples of the creative work of two artists present its different faces: *Axe Majeur* by Dani Karavan and *Rotating House* by John Körmeling.

Axe Majeur (under construction since 1980) in the Bofillian complex Cergy-Pontoise near Paris

(ill. 2) is an over three kilometre long axis with 12 monumental forms strung onto it (between architecture and sculpture). *Karavan* captures the harmony between man and nature by means of geometric and landscape forms, referring to the history and context of the place. The *Orchard of Impressionists*, the *Garden of Human Rights*, the *Paris Esplanade* and nine other structures create — characteristic of the Israeli artist — points on the “path”, constituting the whole complex. The forms resulting from the archetypal shapes of architecture convey a complex narrative — the extraction of the historical and social dimensions of the place, its geographical and cultural location. As *Karavan* points out: *Most of my works creates space for some kind of spectacle, in which people act in scenery, that I offer* (*Dani Karavan: Esencja miejsca/The Essence of Place*, 2015, p. 172).

The *Rotating House* by John Körmeling (2008) is in turn a model of a typical Dutch residential building of a natural size. However, the building is not habitable, as the *Rotating House* is actually an installation, that runs on rails around a roundabout in the Belgian city of Hasselt (ill. 3). Showing the breakthrough caused by the construction of a roundabout in the historical urban tissue, that destroyed its integrity, Körmeling introduces elements of comedy and surprise to this place. He “reverses” reality by setting an immovable object (that a house in its original design is) in motion and offering a feeling of alienation to the drivers, who are usually the only characters of the urban narrative moving within the space of the roundabout in their vehicles. The architect also creates a phenomenon in the form of “gaps” in reality since the house moves slowly (completing one full round in about 20 hours) and its movement is not immediately perceivable. However, moving in the direction of the traffic at the roundabout, it sometimes moves faster than the drivers stuck in traffic jams.

Körmeling's interdisciplinary works at the intersection of the art of building, sculpture and street art present the artist's ironic approach to the issues of the form and space of the city laced with a serious message. Another example of Körmeling's art is the proposal to turn the Amsterdam Museumplein into the shortest and widest Dutch motorway — *The shortest and the widest motorway of the Netherlands; a relief for cars*, 1988. It is the artist's commentary on the relationship between cars and the space of crowded cities.

In addition to a social message, the added value created by a contemporary work of art in public space and its artist is discovering and revealing places so far invisible in the city — ignored by the dominant cul-

ture. A statue of a rider in the main square of the city is no longer the only work of art in public space (from which — by way of associations — one can move to the sculpture of a rider on a dead horse by David Černý in the arcade of the Lucerna Palace in Prague), a mural on the wall of an abandoned factory is one, too.

The post-industrial district of Zabłocie in Cracow provides similar examples: Ekomural (with the meaning included in the title) and Typomural (encouraging reading) by Aleksandra Toborowicz and Artur Wabik or the mural Tolerance — a collective work designed by Sebastian Brożek (presenting colourful hands holding one another to symbolize breaking down of barriers). The extraction of social and historical meanings taken from the place constitutes the thematic *spiritus movens* of art here.

6. CONCLUSIONS

In a literary work — in its story “layer” — the writer operates with events, while in the plot “layer” — with meanings. In the narrative perceived as a model of human life, emotions correspond to these elements. An analogous structure is perceivable in the work of art: the division into the material of the work, its form, content and expression. Likewise, in architecture. Aleksander Wallis (Wallis, 2004, pp. 258–271) distinguished the material, formal and semantic layers of architectural works, analysing their semantic and symbolic elements.

It is the presence of the semantic layer that proves, that the process of receiving a work of art and urban space — along with the architecture present in it — goes beyond a mere sensual impression. The experiences and ideas of recipients, assimilated in the process of their cultural education, overlap with pure perception in it. In the layer of meanings, visual symbols are transferred — narrative carriers of visual representations — which, as in a literary work, must be systematized by the author in a logical sequence of “text” — material. The association between narratology and architecture is not a mere method of analysing visual representations in this case. Systematised signs allow for the emotional engagement of the audience — feeling pleasure, emotion, wit.

Regardless of whether the subject of the analysis is an object constructed at the intersection of architecture and installation, a large-format sculpture, a mural, a multimedia installation or an architectural pavilion (or a folly) — the common denominator of works of art in the public space of the city is therefore the introduction of meanings. They are artistic references that constitute a peculiar “bridge” between various places and ideas. This bridge, as stated after Miwon

Kwon, is “a space of two-way traffic”: the location influences the work of art, and it in turn enriches the place. An analogous process occurs in the case of an architectural object: the context conditions architecture, which in turn affects the environment.

The purpose of the abovementioned links built by means of various forms is to draw attention to the social problems of the contemporary world among others. Thus, regardless of the form and stylistic tendencies, in which a work of art is embedded in the urban space (and these can be varied), it introduces the message created by the author. In the case of a form such as a sculpture in a cityscape (or other work of art), that does not have a function — a purpose in the strict sense, that is usually assigned to buildings — conveying a message intended by the artist is easier. Lack of function does not introduce any limitation in this respect.

The thematic seedbed of art in the above examples was to capture the historical and social dimensions of the place, to broaden the scope of experience and to show humanitarian or ecological values. The above examples also point to the fact, that it is not possible to exempt architecture in urban space from its responsibility towards the user. This is precisely due to its effective role in co-creating the narrative of human life — providing the background for individual events contained in personal “plots” and reflecting social discourses.

The narrative as a “structure of understanding” in urban space is an axiological value. It can be considered a new embodiment of architectural ethics (or its element) and as such can be further analysed. However, the problem discussed does not function in close relation to the aestheticization of urban space in the traditional sense of the term. It is not beauty that constitutes a necessary condition for the functioning of the city space as an expression of society, but the meaning contained in the fictional dimension of space.

REFERENCES

- Bal, M. (2012), *Narratologia, Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Barthes, R. (1996), ‘Semiology and the Urban’, [w:] Leach N. (red.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Routledge, ss. 158–164.
- Böhm, A. (1981), *O budowie i synergii wnętrza urbanistycznych*, Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.
- Dal Fabbro, A., ‘Beauty as Desire’, *Czasopismo Techniczne. Architektura*, R. 104, z. 6-A, 2007, ss. 28–32.
- Dani Karawan: Esencja miejsca/The Essence of Place* (2015), kat. wyst., Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, czerwiec-wrzesień 2015, Kraków: MCK.

- Jakubowski, P. (2016), *Pułapki tożsamości. Między narracją a literaturą*, Kraków: Universitas.
- Kosiński, W. (2011), *Miasto i piękno miasta*, Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.
- Kostof, S. (1999), *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*, London: Thames & Hudson.
- Kostof, S. (2005), *The City Assembled: The Elements of Urban Form Through History*, London: Thames & Hudson.
- Kwon, M. (1997), 'Public art and urban identities' [Online]. Dostępne przez: <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en>, (dostępne: 09.09.2016).
- Łotman, J. (1984), *Struktura tekstu artystycznego*, Warszawa: PIW.
- Rosner, K., 'Narracja jako struktura zrozumienia', *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 56 (3) 1999, ss. 7–15. Dostępne przez: [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n3_\(56\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-s7-15/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n3_\(56\)-s7-15.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n3_(56)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-s7-15/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1999-t-n3_(56)-s7-15.pdf), (dostępne: 18.09.2016).
- Toporow, W. (2000), *Miasto i mit*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Tschumi, B. (2012), *Architecture concepts: red is not a color*, New York: Rizzoli.
- Wallis, M., (2004), Semantyczne i symboliczne pierwiastki architektury, [w:] Idem, *Wybór pism estetycznych*, Kraków: Universitas, ss. 258–271.
- Żyłko, B. (2000), 'Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badań semiotyki kultury', [w:] Toporow W., *Miasto i mit*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, ss. 5–30.