

Oponentský posudok

Názov práce: *Mezi architekturou a uměním: Recepce vzájemných vztahů*

Doktorandka: Irena Lehkoživová

Školitelka: Prof. PhDr. Marie Klimešová, PhD

Obor: Dějiny výtvarného umění

Ústav pro dějiny umění, FF Univerzita Karlova, Praha, 2019

Téma a štruktúra práce:

Dizertačná práca je podstatným rozšírením a doplnením diplomovej práce obhájenej roku 2010 na univerzite v Olomouci u Prof. Rostislava Šváchu. Je zaujímavé čítať obe tieto práce spolu, pretože diplomovka sa touto témou zaoberala v kontexte umeleckých avantgárd začiatku 20. storočia a cez zmienku o experimentácii v 60. rokoch prešla k súčasnosti: tému zavŕšila predovšetkým povahou spolupráce umelcov a švajčiarskeho architektonického ateliéru Herzog a de Meuron.

Doktorská dizertácia na tento rozvrh nadväzuje a posúvajúc sa k záveru 20. storočia pojednáva o vzťahu umenia a architektúry od 80. rokov minulého storočia po súčasnosť. Záverečná kapitola diplomovky sa stáva prvou kapitolou dizertácie rámcovaná dôrazom na tému spolupráce ateliéru Herzog a de Meuron s umelcami minimalizmu a umenia inštalácie na výstavných projektoch tohto architektonického ateliéru, teda aj vzťahom umeleckých inštalácií a inštalovania výstav ich architektúry.

Ďalšie dve kapitoly sú celkom nové: druhá, otázka domu ako archetypu v súčasnom umení a napokon tretia, otázka pôsobenia súčasných umelcov ako architektov sú vlastne samostatné entity – každá by mohla byť spracovaná aj ako samostatná dizertačná práca. Celok uzatvára rozsiahla bibliografia a obrazová príloha, ktorá voľne radí obrazy s popismi v poradí ako sa vyskytujú v texte.

To, čo tieto tri kapitoly spája, je v pozadí záujmu kladenie otázky vnímania a prežívania umenia, architektúry aj výstav – predovšetkým ako zážitku. K tomu sa ešte vrátim.

Východiská, postupy a závery práce:

Nech je téma (a tri podtémy) práce akokoľvek široké, viaže ich v popredí záujmu otázka vzťahu dvoch zmienených druhov tvorby. Už stručný úvod do problematiky sumarizuje podoby ich vzťahu v textoch kritikov, historikov a teoretikov zaoberajúcich sa spojeniami a diferenciaciami umenia a architektúry v dejinách od 18. storočia po polovicu 20., prekračovaním ich rámcov a intermedialitou v 60. rokov a napokon aj otázkou „rozšíreného poľa architektúry“ (Anthony Vidler v dialógu s textom Rosalind Krauss o soche v expandujúcom poli). Tu sa text odvoláva aj na diplomovú prácu, kde bol ukázaný vzťah súhier, koexistencií ale aj avantgardnej jednoty: nového zlúčenia, splynutia umení (a bolo by treba dodať aj vied a techník, ak šlo o architektúru). Komplexnosti tohto súhrnu by prospelo, ak by obsahoval aj typy vzťahov, ktoré sú v práci uvedené neskôr: vzťah,

ktorému dal Hal Foster názov „umelecko-architektonickým komplexom“, aj ten, ktorý dal dizertačnej práci vlastne jej názov a formulovala ho teoretická architektúra Jane Rendell ako náprotivok prieniku, teda „miesto medzi“ architektúrou a umením. Spomínajú sa následne v prehľade literatúry.

Prípadne by sa dali sumarizovať v závere a špecifikovať, že môže ísť o to miesto, kde dielo je niekedy mimo architektúru aj umenie, inokedy zasa je bližšie jednému či druhému či dokonca je situované na nerozhodnuteľnom mieste onoho rozmedzia – v reverzibilných oblastiach – ako to ostatne naznačuje aj Vidlerov termín „*intermediary art*“ teda nielen prechodné či sprostredkujúce umenie, ako uvádza doktorandka, ale aj umenie prepájajúce, či dokonca umenie ako medzistupeň, teda aj dočasné. To už v sebe okrem miesta samého zahŕňa aj procesualitu, udalosť a stávanie sa umenia architektúrou či architektúrou umením. Ostatne to súvisí s tým, ako Schneider svoj *Haus ur* považuje za „konštruovanú situáciu“ (ako autorka uvádza na s. 67) a André svoje sochy za „dejiská“ (s. 47). Teda procesualite a daniu umenia a architektúry aj ich premien by mala byť v ďalšom výskume tejto témy venovaná samostatnejšia pozornosť.

Hlavná časť práce plynie ako sled výberov a popisov diel v uvedenom triadickom rozvrhu. Autorka pracuje s množstvom nemeckej aj anglo-americkéj literatúry a tú druhú, hoci to explicitne neuvádza, zrejme väčšinou sama prekladala, čo je nesporný prínos práce. Hlavný text pracuje s časťami citátmi a rozsiahlymi parafrázami študovaných textov od popisov cez zaradenia až po čiastkové analýzy a zriedkavejšie interpretácie. Autorka ich uzatvára vlastnými, niekedy veľmi stručnými inokedy rozsiahlejšími komparáciami so zahraničnými aj domácimi dielami, prípadne si všima niektoré analógie. Tie by bolo dobré ďalej rozpracovať a prehĺbiť.

Výber aj orientácia v literatúre je veľmi dobrá, problém vidím skôr v tom, do akej miery doktorandka neproblematicky prijíma niektoré predstavy, pojmy a koncepty výkladu zo študovaných textov. Pred deviatimi rokmi v závere diplomovky písala: „*Nesnažila jsem se ani tak o kritický výklad této problematiky, jako spíše o nastínění možných vztahů a souvislostí, tak jak se tyto vztahy projevovaly v teorii i praxi.*“ (s. 90). V doktorskej práci by sa takýto nástin/náčrt už mohol posúvať aj smerom ku kritickej reflexii. Napríklad v druhej kapitole je dom a domov najskôr „vo všeobecnosti“ vymedzovaný ako chrániaci a ochranný priestor starostlivosti, či špecificky materinskej starostlivosti (s. 61, z knihy historičky umenia Gill Perry zaoberajúcej sa prevažne portrétom 19. storočia) a vzápätí problematickou parafrázou textu Martina Heideggera (s. 62), ktorá neumožňuje rozlíšiť, že Heidegger rozoznáva bývanie v bežnom slova zmysle (napríklad bývať v byte) a bývanie ako existenciál autentického bytia pobytu, a že ani jedno z nich „nezostáva v mieste“ ako sa tvrdí v texte, ale to bývanie, ktoré je predovšetkým básnickým pobývaním vo svete a budovaním i pestovaním, naopak miesto poskytuje a necháva prejaviť. Ale hlavne, ak práca uvádza Heideggera, je treba povedať, že pre neho je starostlivosť

poklesnutá forma existenciálu starosti (napríklad príliš starostlivá matka, aj keď to myslí dobre, vlastne znemožňuje dieťaťu slobodný rozvoj, tak ako rigidná pamiatková starostlivosť zabraňuje vzniku autentickej architektúry). Teda nie starostlivosť, ale starosť o bývanie, dom a domov je tá, čo vedie človeka k architektúre ako otvorenému tvorivému vzťahu k svetu. Tieto dva zdroje preto nemôžu oba v jednom texte slúžiť ako „všeobecné“ vymedzenia, pretože sa navzájom vylučujú. A s prvým z nich sa vylučujú aj ďalšie, napríklad Vidlerovo zahrnutie *unheimlich/uncanny* ako bezdomovia, ale aj podivného až hrozivého domu a domova odkazujúce na práce Freuda aj Heideggera.

A kritickosť je potrebná nielen na rozlíšenie a posúdenie textových zdrojov a ich relevancie, ale aj vlastných postupov a výsledkov bádania. Napokon, doktorská práca čerpá aj z textov predstaviteľov kritických dejín umenia a teórie architektúry, ako je Jane Rendell vo Veľkej Británii a Anthony Vidler a do istej miery aj Hal Foster v USA. Jane Rendell, ako autorka uvádza, formulovala termín „kritická priestorová prax“ a viacerí výtvarníci aj architekti uvedení v práci sa zaoberajú kritikou stavu a limitov jednej či viacerých tvorivých disciplín, je teda paradoxné, že dizertácia, ktorej ide o ich recepciu, zatiaľ neformuluje vlastné nástroje kritického myslenia a interpretovania študovaného problému.

Stratégia a metodológia práce:

Výber, popis a čiastočná komparácia v rámci prípadových štúdií dospievajú k niektorým analógiám. Vedecká práca zrejme nemusí vždy nevyhnutne obsahovať hypotézu a jej falzifikáciu, ale aj v tomto prípade by to prospelo, pretože práca by tak mohla nadobudnúť aj vhodnejší záver. Dvojstránkový záver zatiaľ čiastočne sumarizuje už povedané a načrtáva možnosti ďalšej prípadovej štúdie. Ale nevyjadruje sa už k typom vzťahov spomínaným v úvode ani neformuluje ich vlastné charakteristiky a vymedzenia.

K tomu smeruje aj moja prvá otázka: môže doktorandka sumarizovať typy vzťahov – s použitím typov citovaných v úvode, v použitej literatúre či prostredníctvom vlastnej typológie – aké podľa nej charakterizujú študované diela ateliéru Herzog a de Meuron, výtvarníkov pracujúcich s témou domu (Schneider, Do-Ho Suh, Landy) a napokon trojice umelcov, ktorí podľa nej pracujú „ako architekti“ (Acconci, Kirkeby, Aj Wej-wej)? Prípadne sformulovať nejaký iný vhodný záver svojej práce?

Než sa dostanem k svojmu záveru, zastavím sa pri niektorých problémoch, ktoré by bolo potrebné v ďalšom výskume a pred prípadným publikovaním častí či celku práce ešte premyslieť:

A. Z nejakého dôvodu je v druhej kapitole dom chápaný predovšetkým ako archetyp, ale mohlo by sa hovoriť aj o ikonografii domu, ako autorka uvádza. Potom by sa v texte Marka-Antoina Laugiéra (nie Laugniéra ako je uvedený) a na Eisenovej rytine ktorá text sprevádza nemusela zobrazená situácia popisovať ako chyža so 4

stĺpmi a šikmou strechou (s. 61) a tá ako archetyp. Pretože ide aj o zobrazenie zrodu architrávového skladobného systému v skupine 4 idealizovaných stromov – teda jedná sa aj o spôsob uloženia bremena na podperu – nech je stĺpov hocikolko a strecha akákoľvek: napokon, Eisenova rytina zobrazuje polozenie horizontálnej vetvy (trámu) na odseknuté rozvetvenia stromov (stĺpov), ktorých koruna ďalej rastie. Problém je – ako sme o tom hovorili už na konferencii Baderovho štipendia -, že arche-typ ako pra-vzor nemá nejaký skonkrétneý tvar ani formu či figúru na pozadí. Je to skôr prvé rozvrhovanie ustalujúceho sa vzoru na základe pôsobiacich prírodných síl, inak povedané, archetyp je všeobecný vzor v stave zrodu, ktorý môže nadobúdať rozmanité tvarové či formové konkretizácie schopné ďalších premien a inovácií. Archetyp (architrávového prístrešia) sa nedá stotožňovať s tvarom a formou domu so štyrmi stĺpmi/stenami so šikmou strechou. Aj v súvislosti s Kirkebym sa spomína: chyža, pamätník (monument: teda aj pomník) a napokon opevnenie ako archetyp bez konkrétnej formy. Ale vhodný by bol aj rámec či spôsob zobrazenia. Alebo je potrebné niekde v budúcom texte upraviť vymedzenie archetypu.

B. V kapitole o práci Vita Acconciho sa uvádza, že jeho domy sú architektonické znaky (s. 94) a symboly (s. 95 a ďalej) a v tomto že vedome nadväzuje na Venturiho „dekorovanú búdu“ z knihy *Learning from Las Vegas*. Doložené je to Acconciho citátom: „[B]uď dům použijete jako podpůrnou strukturu znaku (billboard), takže dům sám ustoupí do pozadí, nebo celý dům změníte na znak (na obraz něčeho jiného než dům), takže dům vplyne do něčeho jiného, je přeměněn. Váš dům byl tedy pro znak pouhou zámkou; je to tento znak, který byl důvodem toho, aby tento dům existoval.“ Tu odkazuje na Venturiho dvojicu: budovy reštaurácie vo forme kačice (the duck / kačica) a ďalej budovy vo forme krabice s a/ vývesným štítom alebo b/ billboardom s nápisom (TO) EAT / JESTĚ (the decorated shed/dekorovaná krabica). Kým prvý je prevládajúcim ikonickým znakom kačice (budova ako /ikonický/ znak), druhý je malou budovou s veľkým znakom a je ten je hybridný: ikonický znak krabice, indexový znak nosiča vývesného štítu, alebo pozadia pre billboard v popredí.

To ale neznamená, že Acconciho domy sú nevyhnutne symboly, teda dohodnuté znaky: detská preliezačka ako hokejová helma je ikonický znak konkrétnej športovej výbavy a indexový znak ukazujúci na spôsob ako prenáša sily: ako umelý terén, je to teda ikonicko-indexový znak. Podobne lavičky a kvetináče pred školou, ktoré majú formu okien a dverí tejto školy sú ikonmi týchto okien a dverí a sú aj indexami častí (okno, dvere) zastupujúcich celok (škola) ako v metonymii (parte pro toto). V texte celej práci by bolo treba prehodnotiť spôsoby ako narába s terminológiou ikonických, indexových a symbolických znakov.

C. V prípadových štúdiách je ale zásadnou otázkou vymedzenie pojmov a konceptov. Bez neho sa nedá zistiť čo presne autorka a všetci citovaní myslia, keď používajú termíny a pojmy umenie, socha, inštalácia, architektúra, architektonicko-sochárska inštalácia, zmysluplná funkcia, nezmyselná funkcia atď. spravidla v inom

kontexte a z iných východísk. Citovaní výtvarníci aj architekti často hovoria vymedzenia, ktoré sú v zmysle ich zážitku jedinečné, ale nie sú zovšeobecnené ani zovšeobecniteľné (napríklad Acconci aj doktorandka: Dom = vonkajšok (architektúra) a vnútro = domov (interiér), naposledy na s. 85, alebo Acconci: „*Když je divák uprostřed věcí, umění se stává architekturou,*“ prípadne: architektúra je vnímanie či stroj na vnímanie u Herzoga a de Meurona ako sa uvádza v diplomovke aj v dizertácii). Preto by prospelo bližšie vymedzenie spôsobov užívania týchto a ďalších pojmov v celku uvažovania toho, kto je citovaný.

Kritérium toho, ako sa umelci v tretej kapitole stávajú architektami je obvykle návrh stavby a verejného priestoru. Ale tie nemusia byť nevyhnutne a automaticky architektúrou, ako výstižne ukazuje názov rozhovoru s Vitom Acconcim: *Art becomes Architecture becomes Art / Umenie sa stáva architektúrou sa stáva umením...* Nekonečný rad či slučka sa dá rozplieť, ak je pomenovaný prínos v oblasti umení, architektúry, ani v jednom z nich či v celkom inej oblasti tvorby (dizajn, sociálna a politická akcia, remeslo či akákoľvek iná tvorivá akcia). Napokon Kirkeby, ktorý architektúru považuje dokonca za „prírodnú formu“, čím sa podľa neho líši od sochárstva, hovorí: „*Architektura je konec konců určitě amatérský obor; v první řadě má co do činění s morálními problémy a selským rozumem. Ve skutečnosti nejsou potřeba žádné mimořádné odborné znalosti, když dojde na architekturu.*“ – ale otázne je, či v jeho prípade na architektúru vôbec niekedy dôjde – podobne ako v prípade Aj Wej-wejových činov, kde sa možno pýtať, či umenie nie je prelamovaný rámec a dianie protestu, moralizovania a politizovania akéhokoľvek druhu (tento moralizátor svoj architektonický ateliér nazval: FAKE).

A pritom je jeden z mála umelcov v tejto práci, ktorý si kladie otázku priestoru. Ale odpovedá takto: „*Esence architektury leží v hledání toho, jak uspokojit požadavky pro lidské přežití a transformovat stav lidského života,*“ – ak by toto mala byť esencia architektúry, potom je architektúrou aj každý nástroj, remeslo, dizajn, umenie, veda a technika: celá civilizácia a kultúra by boli architektúrou. Keď Hans Hollein vyhlásil, že všetko je architektúra, pomenoval v 60. rokoch 20. storočia jav, kedy sa architektúra radikálne otvorila experimentácii a transdisciplinarite, redefinovala svoje postupy aj výsledky. Čo vlastne uvedeným spôsobom Aj Wej-wej pomenúva v architektúre súčasnosti?

Zdá sa mi pozoruhodné, že všetci traja autori z poslednej kapitoly práce sú pôvodne vzdelávaní v oblasti jazyka a literatúry alebo prírodnej vedy či umenia nových médií: Acconci študoval literatúru a tvorivé písanie a k vizuálnym umeniam sa dostal cez dokumentárnu fotografiu, Kirkeby napriek záujmu o výtvarné umenie študoval geológiu a neskôr sa vzdelával u dánskeho konceptualistu Poula Gernersa. A napokon Aj Wej-wej absolvoval filmovú animáciu v Číne a v USA anglický jazyk a literatúru, pokračoval samoštúdiom Duchampa a konceptuálneho umenia. Teda: diskusia a tvorba literatúry – konceptuálneho umenia – nových médií – otvorili dvere ich vymedzovaniu vzťahov umenia a architektúry.

Ale ešte by bolo treba dôkladnejšie preskúmať, aké sú vlastne ich vymedzovania tohto vzťahu, akú úlohu v nich hrá inštalácia a ukázať, v čom posunuli či neposunuli ďalej výsledky práce toho, kto v reakcii na barokové divadelné scény začal tvoriť prvé avantgardnú inštaláciu výstav pre viedenských divadelníkov v duchu De Stijlu (*City in Space*), výstavu umenia (*Art of this Century*) s variabilnými re-inštaláciami priestoru pre jednotlivé druhy a smery umenia (kinetické, surrealistické, abstraktné a súdobé) v zbierke Peggy Guggenheim aj inštalácie-architektúry (*The Endless House*) v súlade s návrhom vlastného krivkového, nie Le Corbusierovho priamkového Moduloru, teda Frederick Kiesler s jeho koncepciou korealizmu či korelacionizmu. Stal sa aj predchodcom topologickej a digitálnej architektúry. Ako sa napríklad vo vzťahu k jeho posunu vzťahu umenia a architektúry dá chápať dielo Acconciho, Kirkebyho a Aj Wej-weja? Ako sa z nich – aj v tomto kontexte – stávajú či nestávajú architekti a umelci?

Pritom doktorská práca uvádza aj jeden pozoruhodný príklad, ktorý by sa dal chápať aj ako stávanie sa umelkyne architektkou: Elizabeth Diller. V niekoľkých rozhovoroch povedala, že začínala v 70. rokoch študovať umenie na Cooper Union School of Art, pracovala s fotkou a chcela robiť film. Architektonické predmety si zapísala, aby sa naučila priestorovo uvažovať a zistila, čo za predmet je architektonika. Ale školu architektúry – okrem nátlaku rodičov – absolvovala aj preto, že štúdium bolo štruktúrovanejšie ako v audiovizuálnych umeniach a prebiehala tam diskusia s tými, kto uvažovali („*there were a lot of interesting thinkers there, and there was debate*“, in: *ArchDaily* 20.11. 2014). Teda účasť v dobovej architektonickej diskusii aj o architektonickom myslení bola pre ňu nezanedbateľná. Vzťah systematického uvažovania a navrhovania k jedinečnému návrhu bol v tom čase a je aj teraz v architektúre kľúčový, na rozdiel od audiovizuálnych umení kde je skôr arbitrárný. Hoci Diller a Scofidio + Renfro sú často považovaní architektami za rebelujúcich umelcov a umelcami za rebelujúcich architektov... a teoretikmi (Michael Hays) za subverzívnych, kritických architektov. Aj preto je také dôležité preverovať pojmy a koncepty – podobne ako postupy a stratégie uvažovania a navrhovania architektúry – aj ak ide o otázky prežívania a zážitku. Inak im len ťažko možno porozumieť.

Tým sa napokon dostávam k otázke vnímania a prežívania spomenutej v úvode:

1. vnímanie doktorandka v texte z času na čas spomína, ale vynára sa a ostáva spravidla ďalej nereflektované: v texte nie je zatiaľ formulovaný spôsob ako ukázať či pomenovať: čo je vnímanie umenia a v čom súvisí prípadne nesúvisí s vnímaním architektúry, ktoré doktorandku zaujímajú. Zrejme je to jedna z budúcich tém ďalšieho výskumu.

2. v zásade všetko, čo v tejto práci súvisí s dejom a procesom prežívania, špecifického spôsobu osvojovania sveta, aj s ich výsledkom: zážitkom a skúsenosťou umenia a architektúry je označené ako fenomenologické. Nemusí sa pritom týkať

filozofickej fenomenológie, ani fenomenologickej interpretačnej metódy umenia a architektúry. Slovo fenomenologický tu často pôsobí ako synonymum slov zážitkový a prežívaný – telesne i duševne a duchovne – či už v prirodzenom svete alebo v umení a architektúre. Dostalo sa do tejto práce zrejme z kontextu, v akom je reflektovaná tvorba architektov Herzoga a de Meurona. Hoci text na dvoch miestach odkazuje na Heideggera a Merlau-Pontyho, fenomenologický prístup k prežívanému prirodzenému svetu aj svetu umenia nevymedzuje ani necharakterizuje, spravidla ho deklaruje v citáciách či prevzatých charakteristikách. Bolo by ju treba prehĺbiť, alebo uvádzať vhodne.

3. záujem o zážitkové dimenzie umenia, architektúry aj výstav zatiaľ prevažuje nad záujmom o tie konceptuálne. Aj to by bolo treba v budúcom výskume prehodnotiť vrátane ich vzťahov.

Z drobných formálnych problémov spomeniem iba to, že práci by prospela ďalšia redakcie textu. Nielen jazyková (preklepy v menách, okrem vyššie uvedeného aj Bloomer nie Bllomer atď) ale aj redukcia opakovane deklarovaných tvrdení. Pretože text v poznámkach neobsahuje znenia citátov v pôvodnom jazyku, neviem overiť paradoxné znenie Kirkebyho vety: *„Pozoruhodná vec na kostele Grundtvig je to, že je v prvej rade architektonický, navzdory faktu, že do nej lze vstoupit a používat jej jako kostel. Ale toto využití je přesto očividně tak nepraktické a anachronické, že neumožňuje, aby se z architektoniky stala architektura.“* Prvé adjektívum architektonický – súvisí s „architectonics“ alebo s „architecture“? Je možné, že Kirkeby hovorí, že jeho kostol je v prvom rade architektonikou, napriek tomu, že sa do neho dá vstúpiť a užívať ho? Pretože v druhej časti vety sa o kostole vyjadruje ako o tak nepraktickom a anachronickom, že z architektoniky (zrejme určitej štruktúry?) sa napokon nestáva architektúra. Ak je preklad verný, potom hovorí (nielen o architektúre) v pozoruhodných paradoxoch, ktoré by stáli za interpretáciu.

Záver:

Doktorandka sa tejto inšpirujúcej téme venuje dlhodobo a systematicky. Preštudovala rozsiahlu primárnu aj sekundárnu odbornú literatúru v ktorej sa dobre orientuje a preklady publikuje aj časopisecky. Vystavala triadickú skladbu kapitol textu s triádami autorov, ktorú by bolo možné ďalej rozpracúvať a sformulovala tak základy ďalšieho výskumu, ktorý by sa mohol sústrediť aj na kritickejšiu prácu s prameňmi a úsilie dospieť k vlastným kritickým popisom, re-kategorizáciám, typom vzťahov, ich analýzám a interpretácii. Vhodnú obrazovú prílohu je možné doplniť o záznamy procesov a postupov navrhovania na ktoré odkazuje. Ale predovšetkým na základe všetkej tejto netriviálnej práce môže autorka ďalej rozvíjať záujem o vnímanie a prežívanie súčasného umenia, architektúry a ich vzťahov, ktorým sa venuje aj vo svojej vlastnej galerijnej praxi. Tú zatiaľ spomína iba jedným výstavným projektom v závere práce. Pritom jej galerijné pôsobenie zahŕňa aj diskusie,

prednášky, reflexiu a kritické prehodnocovanie javov na súčasnej medzinárodnej aj domácej scéna umenia a architektúry. Práve táto jej komplexná práca by mohla byť východiskom aj jedným z prostriedkov jej ďalšieho bádania a publikovania v tejto oblasti. Zo všetkých uvedených dôvodov prácu komisii jednoznačne odporúčam na obhajobu a udelenie titulu filozofie doktor (PhD).



V Bratislave, 9. 6. 2019

doc. Ing. arch. Monika Mitášová, PhD