

# **Niekonwencjonalne przestrzenie wystawiennicze w kontekście relacji i interakcji sztuka- miejsce- odbiorca.**

**Analiza komparatystyczna wybranych galerii  
oraz realizacji wystawienniczych  
we wnętrzach architektonicznych  
i przestrzeni publicznej**

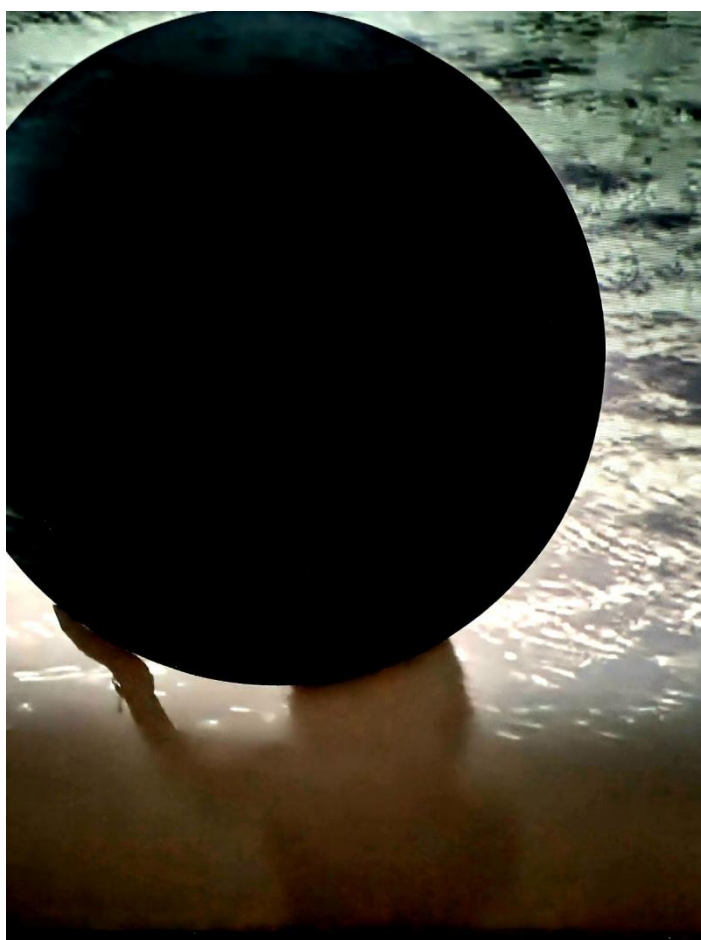
**Promotor: prof. dr hab. Joanna Stefańska  
dr hab. inż. arch. Agata Gawlak, prof. PP**

**R O Z P R A W A   D O K T O R S K A**

**mgr Paulina Kowalczyk**

**Wydział Architektury Politechniki Poznańskiej**

**Poznań, 2024**



Ryc.1. *Jeżeli  $t=0$* , Galeria MBWA w Lesznie, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

## SPIS TREŚCI

I. WPROWADZENIE.....	10
1. Wstęp.....	11
2. Cel, teza, pytania, metody badawcze i zakres pracy .....	13
3. Analiza stanu wiedzy.....	16
II. CZĘŚĆ ANALITYCZNA.....	26
4. Sztuka – Miejsce – Odbiorca: współzależności i interakcje.....	27
4.1. Dialog sztuki i architektury w kontekście historycznym- obiekt w przestrzeni architektonicznej.....	27
4.1.1. Muzeum jako przykład demokratyzacji sztuki (definicja, historia, przykłady, rodzaje klasyfikacji).....	29
4.1.2. Przemiany społeczne <i>versus</i> transformacja instytucji.....	31
4.1.3. Estetyka dzieła i aranżacji wystawienniczej.....	33
4.2. Identyfikacja przestrzeni w kontekście funkcji wystawienniczej .....	34
4.2.1. <i>White cube</i> jako koncepcja idealnej przestrzeni wystawienniczej .....	36
4.2.2. Postmodernistyczne założenia wystawiennicze w kontekście kształtowanie przestrzeni .....	43
4.2.3. Wystawa jako przykład synergii sztuki i przestrzeni architektonicznej.....	44
4.2.4. Donald Judd: Marfa oraz idea <i>permanent installation</i> .....	45
4.2.5. Richard Serra- multisensoryczne oddziaływanie sztuki; interakcje między dziełem a miejscem .....	51
4.2.6. Relacyjność sztuki i architektury- <i>white cube versus</i> realizacje <i>site-specific</i> .....	53
4.2.7. Sztuka- Miejsce – Odbiorca: nowe sposoby konceptualizowania rzeczywistości poprzez tworzenie sytuacji wystawienniczej.....	55
4.3. Wi(e)dzieć obraz. Uwarunkowania odbiorcy w percepcji sztuki.....	60
4.4. Identyfikacja zależności pomiędzy komponentami modelu S- M- O .....	69
5. Wnętrze – zewnątrz, a kształtowanie przestrzeni .....	73
5.1. Jan Berdyszak– integracja formy i przestrzeni .....	75
5.2. Przestrzeń wystawiennicza jako system otwarty .....	78
5.2.1. Muzeum Żydowskie w Berlinie jako przykład <i>Gesamkunstwerk</i> .....	79
5.2.2. Olafur Eliasson- interdyscyplinarne realizacje artystyczne jako przykład transformacji przestrzeni .....	83
5.2.3. Katharina Grosse - malarstwo anektujące przestrzeń publiczną; polemika z dwuwymiarową koncepcją obrazu .....	89

5.3. Światło w realizacjach wystawienniczych .....	93
5.3.1. Światło w sztuce- symbolika światła .....	96
5.3.2. Oświetlenie.....	97
6. Prywatne – publiczne, a kształtowanie przestrzeni.....	103
6.1. Sztuka w przestrzeni publicznej.....	108
6.1.1. Realizacje <i>site-specific</i> i <i>situation-specific</i> jako przykład współzależności sztuki, miejsca i odbiorcy .....	115
6.1.2. Przestrzeń transparentna- sztuka jako „naturalny przejaw codzienności” .....	124
6.1.3. Przestrzeń wirtualna- redefinicja przestrzeni w kontekście prezentacji sztuki .....	130
6.1.4. <i>Nie-miejsca</i> jako antyteza spersonalizowanej przestrzeni- definiowanie tożsamości miejsca .....	134
6.1.5. Integracja dzieła z przestrzenią publiczną- problem kontekstu i odbioru .....	148
6.1.6. Sztuka jako narzędzie transformacji przestrzeni publicznej.....	163
6.1.7. Sztuka w przestrzeni miejskiej Poznania- rzeźba .....	175
6.1.8. Festiwale sztuki jako przykład edukacyjnych i aktywizujących działań w przestrzeni publicznej .....	185
6.2. Przestrzeń publiczna <i>versus</i> przestrzeń prywatna .....	188
6.2.1. Inicjatywy prywatne .....	190
6.2.2. Autorskie ( <i>artist-run</i> ) galerie sztuki w Poznaniu .....	194
6.2.3. Galerie autorskie ( <i>artist-run</i> ) w Polsce.....	222
6.2.4. Galerie nieistniejące .....	228
6.2.5. Galerie <i>popupowe</i> ( <i>pop-up</i> ) .....	230
6.3. Galerie uniwersyteckie/ akademickie.....	231
III. BADANIA WŁASNE.....	248
7. Wprowadzenie do badań własnych.....	250
8. Autorska klasyfikacja typologii realizacji wystawienniczych w oparciu o dokonane studia.....	252
9. Analiza komparatystyczna wybranych przykładów studialnych .....	259
10. Analiza deskryptywna- doświadczanie przestrzeni w kontekście relacji między sztuką, a przestrzenią architektoniczną i urbanistyczną na przykładach autorskich rozstrzygnięć wystawienniczych .....	270
10.1. P1. Stadtmuseum w St Polten (Austria ).....	270
10.2. P2. Muzeum w Śremie .....	272
10.3. P3. Brama Poznania ICHOT w Poznaniu .....	274
10.4. P4. Galeria MBWA w Lesznie .....	276
10.5. P5. Galeria Piecowa w DK w Rawiczu.....	284
10.6. P6. Galeria w Dworze Artusa w Toruniu.....	291
10.7. P7. Galeria R+ w Szczecinie .....	294
10.8. P8. Galeria w byłej bibliotece na Piaskach we Wrocławiu .....	295

10.9. Zespół pałacowo- parkowy w Lubostroniu.....	298
10.9.1. P9. Oranżeria Przypałacowa w Lubostroniu .....	300
10.9.2. P10. Pałac w Lubostroniu.....	304
10.9.3. P11. Park Przypałacowy w Lubostroniu.....	308
10.10. P12. Polski Teatr Tańca w Poznaniu .....	312
10.11. P13. Galeria u Jezuitów w Poznaniu .....	314
10.12. P14. Galeria Skalar w Poznaniu.....	319
10.13. P15. Galeria 33 w Ostrowie Wlkp. ....	321
10.14. P16. Galeria Lubanta w Luboniu k. Poznania .....	326
10.15. P17. Galeria Alphacentauri di Marina Burani w Parmie .....	333
10.16. P18. Pracownia na Gołęczynie w Poznaniu .....	343
11. Analiza komparatystyczna wybranych przestrzeni wystawienniczych w kontekście relacji S- M- O .....	350
11.1. Przebieg relacji S-M-O w opisywanych realizacjach wystawienniczych.....	350
12. Wnioski z przeprowadzonych badań .....	354
 IV. PODSUMOWANIE.....	 361
V. KONKLUZJE PRACY I REKOMENDACJE.....	369
VI. SPIS LITERATURY .....	357
VII. SPIS ILUSTRACJI I TABEL.....	387
VIII. ANEKS.....	396
IX. SŁOWNIK TERMINÓW.....	402

## STRESZCZENIE

Tematem badań opisanych w niniejszej rozprawie doktorskiej są relacje oraz interakcje między sztuką, miejscem, a odbiorcą (S- M- O), w kontekście działań i realizacji *site-specific*, *situation-specific* oraz *in situ* ze szczególnym uwzględnieniem niekonwencjonalnych przestrzeni wystawienniczych obejmujących zarówno wnętrza budynków, jak i w przestrzeń poza budynkiem. Problem relacji i interakcji zachodzących między sztuką, miejscem i odbiorcą należy rozpatrywać wieloaspektowo co oznacza badanie tych zależności w sposób interdyscyplinarny, obejmujący takie dziedziny jak: architektura i urbanistyka, sztuka, psychologia czy socjologia. Istotne jest także dokonanie zmiany dyskursu zagadnień związanych z kształtowaniem przestrzeni architektonicznej i urbanistycznej poprzez realizacje i działania artystyczne. Charakterystyczna dla ponowoczesności transformatywność oznacza nie tylko konieczność redefinicji terminów, takich jak: dzieło, obraz, rzeźba, wystawa, galeria sztuki, lecz także kontestację dotychczasowego sposobu klasyfikacji sztuki, jak i odejście od hierarchizacji w aspekcie relacji sztuka-miejsce, dzieło-odbiorca, czy też miejsce-odbiorca.

Brak obowiązujących standardów, fragmentaryzacja percepcji wizualnej, czy też negowanie tego, co jeszcze w poprzedniej epoce zostało uznane za optymalne rozwiązania i wzorce, oznacza konieczność szukania nowych sposobów artykulacji i ekspresji, które uwzględniają nie tylko coraz popularniejsze intermedialne i interdyscyplinarne budowanie (artystycznej) narracji, ale także zmieniające się potrzeby odbiorców sztuki i użytkowników przestrzeni. Realizacje wystawiennicze wiążą się z koniecznością dokonania indywidualnej analizy współzależności między komponentami układu S- M- O w zależności od projektu artystycznego oraz miejsca działań/realizacji.

Priorytetowym założeniem pracy jest zwrócenie uwagi na czynniki wpływające na kształtowanie relacji między sztuką, miejscem i odbiorcą, ich współzależności a także wskazanie możliwych kierunków działań w zakresie prezentacji sztuki. Celem pracy jest wykazanie zależności między sztuką, miejscem i odbiorcą ze wskazaniem na ich różnorodność. Dążeniem autorki było też wskazanie heterogeniczności jako istotnej cechy przestrzeni wystawienniczych ze względu na odmienne funkcje i założenia (idealna przestrzeń wystawiennicza odnosi się do potrzeb i koncepcji artysty/ kuratora; *white cube* jest jedną z możliwości lub punktem odniesienia) oraz opisanie problemów związanych z realizacjami w niekonwencjonalnych przestrzeniach wystawienniczych. Dodatkowym założeniem pracy jest wykazanie, iż sztuka może być traktowana jako czynnik misyjny - miejscotwórczy i transformacyjny oraz, że jej estetyczny aspekt nie jest prymarny. Istotne jest także zwrócenie uwagi na problem obecności sztuki w przestrzeni publicznej w kontekście obiektów rzeźbiarskich, w tym pomników i instalacji oraz działań opartych na aktywizacji mieszkańców, jak i z zakresu sztuki relacyjnej. Spodziewanym efektem badań jest stworzenie modeli zależności występujących w relacjach pomiędzy sztuką, miejscem a odbiorcą. Modele te, w ocenie autorki, mogą być przydatne w identyfikacji głównych cech przestrzeni wystawienniczych i tym samym pomocne w realizacjach wystawienniczych.

Istotą wyводу jest odniesienie się do postawionej w pracy tezy, że w celu oceny predyspozycji przestrzeni do prezentacji sztuki potrzebne jest zbadanie relacji S- M- O, która polega na współzależności poszczególnych jej komponentów a ich wzajemne relacje podlegają transformacjom w zależności od założeń wystawienniczych, uwarunkowań związanych z miejscem realizacji, a także grupą odbiorców.

W ramach procesu badawczego przyjęto takie zadania badawcze, jak: dokonanie analizy komparatystycznej wybranych przestrzeni wystawienniczych, porównanie doświadczeń związanych z prezentacją sztuki w galeriach instytucjonalnych spełniających kryteria *white cube* i niekonwencjonalnych przestrzeni wystawienniczych oraz dokonanie diagnozy sytuacji pozainstytucjonalnych przestrzeni wystawienniczych ze szczególnym uwzględnieniem niezależnych galerii oraz przestrzeni publicznej poza budynkiem.

Przeprowadzone badania potwierdziły tezę, że w celu oceny predyspozycji przestrzeni do prezentacji sztuki potrzebne jest zbadanie relacji S- M- O, która polega na współzależności poszczególnych jej komponentów a ich wzajemne relacje podlegają transformacjom w zależności od założeń wystawienniczych, uwarunkowań związanych z miejscem realizacji, a także grupą odbiorców. Sztuka wychodzi poza galerie. Staje się częścią przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej, co oznacza jej przynależność do każdego użytkownika tej przestrzeni. Miejsce nadawcy (twórcy) i odbiorcy nie jest już dłużej oczywiste. Aktywność pierwszego i pasywność drugiego opierają się coraz częściej na współzależności, w której role są wymienne- odbiorca staje niekiedy pełnoprawnym współautorem realizacji.

Relacje sztuka- miejsce- odbiorca zależą od wielu czynników i opierają się na dynamicznych transformacjach. Dążenie do stworzenia idealnej przestrzeni wystawienniczej jest skazane na porażkę. Heterogeniczne zależności między opisywanymi aspektami oznaczają konieczność uwzględnienia odmiennych potrzeb zarówno w odniesieniu do prezentacji sztuki, specyfiki przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej, jak i potrzeb odbiorcy/ użytkowników przestrzeni. Projektowanie budynków muzeów czy galerii sztuki jest tak samo istotne, jak uwzględnienie możliwości adaptacji obiektów architektonicznych, które utraciły swoją pierwotną funkcję, a nie zyskały nowej. Opuszczone fabryki, szkoły, jednostki wojskowe, sklepy, itd. mogą być idealną przestrzenią wystawienniczą lub komponentem działań *site-specific* czy *in situ*. Artystyczne realizacje potrafią zmienić relację miejsce-odbiorca (użytkownik przestrzeni) poprzez swojego rodzaju „odczarowanie” przestrzeni, postrzeganej jako nieprzyjazna, lub neutralna- w pejoratywnym znaczeniu. Nawet tymczasowe realizacje przyczyniają się do tworzenia nowych, pozytywnych konotacji. Dodatkową korzyścią jest także poprawa międzyludzkich relacji, ponieważ osoby, odwiedzające miejsca, w których odbywają się twórcze działania wchodzą ze sobą w interakcje, czasem w nieświadomy sposób.

**Słowa klucze:** sztuka, miejsce, odbiorca, przestrzeń architektoniczna, przestrzeń urbanistyczna, *site-specific*, *situation-specific*, *white cube*, galeria sztuki, *artist-run*, wystawa

## SUMMARY

The subject of the research described in this doctoral dissertation concerns the relationships and interactions between art, place and the recipient (S-M-O) in the context of site-specific, situation-specific and in-situ activities and implementations, with particular emphasis on unconventional exhibition spaces, including interiors of buildings and the space outside the building. The problem of the relationships and interactions between the art, the place and the recipient should be considered in a multiple-faceted manner, which means examining them in an interdisciplinary way, covering fields such as architecture and urban planning, art, psychology and sociology. It is also important to change the discourse on issues related to the shaping of architectural and urban space through artistic realisations and activities. The transformative character of postmodernity means not only the need of redefining terms such as: artwork, painting, sculpture, exhibition, art gallery, but also of contesting the current way of classifying art, as well as moving away from hierarchisation in the aspect of the relationship between the art- the place, the artwork- the recipient or the place-the recipient.

The lack of binding standards, the fragmentation of visual perception, or the negation of what had been considered optimal solutions and patterns in the past means it is necessary to look for new ways of articulation and expression that take into account not only the increasingly popular intermedia and interdisciplinary construction of (artistic) narratives, but also the changing needs of art recipients and people using the space. Exhibition projects require an individual analysis of the interdependence between the components of the S-M-O system depending on the artistic project and on the place of artistic activity.

The primary assumption of the work is to draw attention to the factors influencing the development of the relationship between the art, the place and the recipient, their interdependence, as well as to indicate possible directions of activities in the field of art presentation. The aim of the dissertation is to demonstrate the relationship between art, place and recipient, pointing to their diversity. The author's aim was also to indicate heterogeneity as an important feature of exhibition spaces due to different functions and assumptions of the space (an ideal exhibition space refers to the needs and concepts of the artist/curator; the white cube is one of the possibilities or a reference point) and to describe the problems related to implementations in unconventional exhibition spaces. An additional assumption of the dissertation is to demonstrate that art can be treated as a missionary: a factor in the creation and transformation of space, and that its aesthetic aspect is not primary. It is also important to draw attention to the question of the presence of art in public spaces in the context of sculptural objects, including monuments and art installations, as well as activities based on inciting the active participation of the residents in the field of relational art. The expected result of the research is to create models of the interdependence of the interactions occurring in the relationships between art, place and the recipient. These models, in the author's opinion, may be useful in identifying the main features of exhibition spaces and thus helpful in the implementation of exhibitions.



The essence of the argument is to refer to the thesis put forward in the dissertation that in order to assess the predisposition of a space for the presentation of art, it is necessary to examine the S-M-O relationship, which consists in the interdependence of its individual components and their mutual relations, while these are subject to transformations depending on the assumptions of the exhibition and on the conditions related to the place of implementation and the group of recipients.

As part of the research process, the following research tasks were adopted: conducting a comparative analysis of selected exhibition spaces, comparing experiences related to the presentation of art in institutional galleries, which meet the white cube criteria, and in unconventional exhibition spaces, as well as diagnosing the situation of non-institutional exhibition spaces, with particular emphasis on independent galleries and public spaces outside the building.

The conducted research confirmed the thesis that in order to assess the predisposition of a space for the presentation of art, it is necessary to examine the S-M-O relationship, which consists in the interdependence of its individual components, and their mutual relations which are subject to transformations depending on the assumptions of the exhibition, the conditions related to the place of implementation, and on the group of recipients. Art exits art- galleries. It becomes part of the architectural and urban space, which means it belongs to every person using the space. The place of the creator and the recipient is no longer obvious. The activity of the former and the passivity of the latter are increasingly based on an interdependence in which their roles are interchangeable - the recipient sometimes becomes a full co-author of the implementation.

Art-place-recipient ( S-M-O) relations depend on many factors and are based on dynamic transformations. The pursuit of creating the perfect exhibition space is doomed to failure. The heterogeneous relationships between the above described aspects means it's important to take into account the different needs related to the presentation of art, the specificity of architectural and urban space, and the needs of the recipient/person using the space. Designing museum or art gallery buildings is as important as taking into account the possibility of adapting architectural objects which have lost their original function without having gained a new one. Abandoned factories, schools, military units, shops, etc. can be ideal exhibition spaces or components of site-specific or in situ realisations. Artistic activities can change the dynamic between the place and the recipient (person in the space) by "disenchanted" the space, perceived as unfriendly or neutral - in a pejorative sense. Even temporary projects contribute to creating new, positive connotations. A complementary benefit is also the improvement of interpersonal relationships, because people visiting spaces where creative activities take place interact with each other, sometimes in an unconscious way.

**Keywords:** art, place, recipient, architectural space, urban space, site-specific, situation-specific, white cube, art gallery, artist-run, exhibition

## I. WPROWADZENIE

*(...) nie jest wykluczone, że ten, kto podąży za moją opowieścią, czuje się trochę oszukany, widząc, jak główny nurt rzeki się rozgałęzia na wiele wąskich strumyków, do niego zaś docierają jedynie nikle echo i słabe odbicie głównych wydarzeń; lecz nie jest też wykluczone, że taki właśnie cel stawiałem sobie, zabierając się do opowiadania, bo staram się zastosować pewien zabieg właściwy sztuce narracji: przestrzegam zasady umiaru, polegającej na tym, aby nie wyczerpać wszystkiego, co mam do powiedzenia.*

*Italo Calvino, Jeśli zimową nocą podróżny*

## 1. Wstęp

Prezentowanie sztuki inicjuje szereg interakcji pomiędzy dziełem, odbiorcą i miejscem prezentowania dzieła. Analizując te relacje, należy uwzględnić zarówno wpływ miejsca na odbiorcę, jak i zjawisko kształtowania przestrzeni przez jej użytkowników. Ponowoczesność zmieniła definicję (dzieła) sztuki, miejsca oraz odbiorcy. Nie da się już sprowadzić dzieła do obiektu zawieszonoego na ścianie lub stojącego na postumencie. Jak stwierdził Yves Michaud „przestrzeń, w jakiej estetyka święci swe ostateczne triumfy, opróżniona jest z dzieł sztuki”.<sup>1</sup>

Niniejsza rozprawa doktorska dotyczy badań w zakresie relacji i interakcji między sztuką - miejscem - odbiorcą (S-M-O) ze szczególnym uwzględnieniem niekonwencjonalnych przestrzeni wystawienniczych, zarówno w kontekście przestrzeni architektonicznej, jak i poza budynkami. Wystawiennictwo<sup>2</sup> w rozumieniu prezentacji dzieł artystycznych łączy w sobie aspekty związane ze sztuką, architekturą, socjologią, psychologią czy też psychofizjologią. Autorka, związana z uczelnią techniczną, pragnie zwrócić uwagę architektów i urbanistów na problem, który dotyczy traktowania sztuki jedynie w wymiarze dekoracyjnym, a także zwrócić uwagę na złożone relacje sztuki, miejsca i odbiorcy w kontekście kształtowania przestrzeni w skali architektonicznej i urbanistycznej. Jako aktywna zawodowo artystka wizualna i kuratorka, uważa, iż zależności te warte są zbadania i przeanalizowania ze względu na ich transformatywny charakter. Swoimi badaniami zachęca do podjęcia tematu przez naukowców innych dyscyplin. Priorytetowym założeniem pracy jest zwrócenie uwagi na czynniki wpływające na kształtowanie relacji między sztuką, miejscem i odbiorcą, ich współzależności a także wskazanie możliwych kierunków działań w zakresie prezentacji sztuki.

Obecną rzeczywistość, XXI wiek, cechuje ambiwalencja, złożoność, wieloznaczność i nieprzewidywalność. Zygmunt Baumann określił ją mianem ponowoczesności, czy też płynnej rzeczywistości<sup>3</sup>. Termin ten odnosi się do transformatywnego aspektu wszelkich działań i jest adekwatny do tego, co dzieje się w obszarze sztuki, nauki i techniki. To, co do tej pory można było przyporządkować do określonej kategorii, wymyka się dotychczasowym schematom. Płynność granic dotyczy nie tylko dyscyplin, ale także definicji. Konieczna jest zatem zmiana dyskursu dotyczącego zagadnień związanych z kształtowaniem przestrzeni architektonicznej i urbanistycznej poprzez realizacje i działania artystyczne jak i projektów wystawienniczych w kontekście prezentacji sztuki.

---

<sup>1</sup> Michaud, Y., 2003. *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris

<sup>2</sup> „sztuka organizowania wystaw, targów” (Doroszewski, W., 1958. Słownik języka polskiego, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa), „całość zagadnień związanych z projektowaniem wystaw; obejmuje opracowanie plast. ekspozycji, sposób wystawienia eksponatów, architekturę pawilonów wystawowych”, „organizowanie wystaw lub targów” (Encyklopedia PWN: <https://encyklopedia.pwn.pl/> [dostęp:20.12.2023])

<sup>3</sup> Istnieją także inne określenia współczesnej rzeczywistości, takie jak „globalna wioska” (według McLuhana, 1962), „Mc Świat” (według Benjamina, 1997), „kultura instant” (według Melosika, 2010)

O ile nowoczesność charakteryzowana jest jako czas porządkowania, systematyzowania za pomocą reguł, o tyle ponowoczesność cechuje niestałość i efemeryczność. Jedynym punktem odniesienia i być może źródłem poczucia bezpieczeństwa, jest balansowanie między skrajnościami i umiejętność adaptacji do zmieniających się uwarunkowań. Brak obowiązujących standardów, fragmentaryzacja percepcji wizualnej, czy też negowanie tego, co jeszcze w poprzedniej epoce zostało uznane za optymalne rozwiązania i wzorce, oznacza konieczność szukania nowych sposobów artykulacji i ekspresji, które uwzględniają nie tylko coraz popularniejsze intermedialne i interdyscyplinarne budowanie (artystycznej) narracji, ale także zmieniające się potrzeby odbiorców sztuki i użytkowników przestrzeni. Realizacje wystawiennicze wiążą się z koniecznością dokonania indywidualnej analizy współzależności między komponentami układu S- M- O w zależności od projektu artystycznego oraz miejsca działań/realizacji.

## 2. Cel, teza, pytania, metody badawcze i zakres pracy

Celem pracy jest wykazanie zależności między sztuką, miejscem i odbiorcą ze wskazaniem na ich różnorodność. Dążeniem autorki było też wskazanie heterogeniczności jako istotnej cechy przestrzeni wystawienniczych ze względu na odmienne funkcje i założenia (idealna przestrzeń wystawiennicza odnosi się do potrzeb i koncepcji artysty/ kuratora; *white cube* jest jedną z możliwości lub punktem odniesienia) oraz opisanie problemów związanych z realizacjami w niekonwencjonalnych przestrzeniach wystawienniczych. Dodatkowym założeniem pracy jest wykazanie, iż sztuka może być traktowana jako czynnik misyjny - miejscotwórczy i transformacyjny oraz, że jej estetyczny aspekt nie jest prymarny. Istotne jest także zwrócenie uwagi na problem obecności sztuki w przestrzeni publicznej w kontekście obiektów rzeźbiarskich, w tym pomników i instalacji, oraz działań opartych na aktywizacji mieszkańców, jak i z zakresu sztuki relacyjnej. Spodziewanym efektem badań jest stworzenie modeli zależności występujących w relacjach pomiędzy **Sztuką, Miejscem a Odbiorcą**. Modele te, w ocenie autorki, mogą być przydatne w identyfikacji głównych cech przestrzeni wystawienniczych i tym samym pomocne w realizacjach wystawienniczych.

Istotą wywodu jest odniesienie się do postawionej w pracy **tezy, że w celu oceny predyspozycji przestrzeni do prezentacji sztuki potrzebne jest zbadanie relacji S- M- O, która polega na współzależności poszczególnych jej komponentów a ich wzajemne relacje podlegają transformacjom w zależności od założeń wystawienniczych, uwarunkowań związanych z miejscem realizacji, a także grupą odbiorców**. Na poparcie postawionej tezy postawione zostały następujące **pytania badawcze**:

**Q1** - jakim transformacjom ulega relacja S- M- O?

**Q2** - jaka jest funkcja/ jakie są funkcje sztuki w przestrzeni publicznej?

**Q3** - jaka jest rola MIEJSCA w kształtowaniu relacji S- M- O?

**Q4** - jaka jest rola SZTUKI w kształtowaniu relacji S- M- O?

**Q5** - jaka jest rola ODBIORCY w kształtowaniu relacji S- M- O?

**Q6** - jaka przestrzeń wystawiennicza jest najlepsza?/ czy istnieje idealna przestrzeń wystawiennicza?

Aby zawęzić pole analiz i skoncentrować poszukiwania na próbie odpowiedzi na postawione w pracy pytania badawcze posłużono się roboczymi hipotezami:

**H1** - idealna przestrzeń wystawiennicza nie istnieje,

**H2** - zależności między komponentami układu S- M- O w znaczący sposób wpływają na decyzje wystawiennicze oraz kształtowanie przestrzeni wystawienniczej (przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej),

**H3** - kryteria związane z projektowaniem przestrzeni wystawienniczej nie muszą być aplikowane, aby przestrzeń architektoniczno-urbanistyczna mogła służyć jako miejsce realizacji artystycznej.

W celach badawczych zostały wykorzystane następujące **metody: badania literaturowe, logicznej argumentacji, jakościowe (analizy opisowe, wywiady), badania w działaniu (action research) oraz research by design.** Prezentowane w pracy badania mają charakter deskryptywny i opierają się na ocenach eksperckich. W ramach procesu badawczego przyjęto następujące zadania badawcze:

- dokonanie analizy komparatystycznej wybranych przestrzeni wystawienniczych;
- komparatystyka doświadczeń związanych z prezentacją sztuki w galeriach instytucjonalnych spełniających kryteria *white cube* i niekonwencjonalnych przestrzeniach wystawienniczych;
- dokonanie diagnozy sytuacji pozainstytucjonalnych przestrzeni wystawienniczych ze szczególnym uwzględnieniem niezależnych galerii oraz przestrzeni publicznej poza budynkiem.

Autorka wybrała powyższe metody, odwołując się do klasyfikacji proponowanej przez Elżbietę Danutę Niezabitowską<sup>4</sup>.

Praca składa się z dwóch części: analitycznej i badań własnych. Pierwsza ma na celu stworzenie podstaw teoretycznych obejmujących takie zagadnienia jak: relacje i interakcje między sztuką, miejscem (szeroko rozumiana przestrzeń wystawiennicza) i odbiorcą, synergia sztuki i architektury w ujęciu historycznym, problemy związane z prezentacją sztuki, kategoryzację i specyfikę przestrzeni wystawienniczych, kwestie percepcji i recepcji sztuki oraz miejsca realizacji wystawienniczych we wnętrzach, jak i poza budynkami. Istotą badań w tej części pracy jest próba definicji – bądź redefinicji, podstawowych pojęć służących opisywaniu złożonych zależności pomiędzy sztuką, miejscem i odbiorcą. Oprócz analizy literaturowej przedstawiono opis przykładów reprezentujących różne podejścia do kształtowania relacji pomiędzy prezentowanym dziełem, miejscem jego ekspozycji oraz rolą odbiorcy. Selekcja tych przykładów jest w dużej mierze subiektywna, ponieważ wynika z kontekstu środowiskowo-kulturowego autorki. Ponieważ podjęty w pracy temat jest bardzo rozległy, zdecydowano o skupieniu się na wybranych przykładach zagranicznych, które stanowią punkt wyjścia dla opisywanych szerzej działań lokalnych. Autorce zależało na wykazaniu heterogeniczności założeń decydujących o rozstrzygnięciach wystawienniczych, oraz specyfiki opisywanych przypadków wynikających z miejsca prezentacji sztuki. Na podstawie omówionych przykładów postawiona jest diagnoza dotycząca współczesnych trendów w prezentacji sztuki. Autorka intencjonalnie pomija galerie o charakterze komercyjnym ze względu na aspekt utowarowienia sztuki, który wykracza poza obszar badań.

Druga część, obejmująca badania o charakterze praktycznym, skupia się na stworzeniu autorskiej metody klasyfikacji przestrzeni wystawienniczych i modeli zależności pomiędzy sztuką, miejscem i odbiorcą. W części tej autorka przedstawia własne realizacje wystawiennicze i projekty artystyczne w miejscach o różnej specyfice, zarówno pod względem formalno-prawnym, jak i pod względem parametrów przestrzeni wystawienniczej - w instytucjach publicznych (muzea, galerie instytucjonalne takie jak

---

<sup>4</sup> Niezabitowska, E.D., 2014. *Metody i Techniki Badawcze w Architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice

BWA, MBWA, galerie akademickie), w galeriach *artist-run* oraz w przestrzeni publicznej poza budynkiem. Opisywane realizacje uwzględniają również działania multi- i intermedialne. Wśród omówionych wystaw znalazły się zarówno indywidualne, jak i zbiorowe oraz projekty we współpracy z zaprzyjaźnionymi artystami. Głównym założeniem tej części jest dokonanie wieloaspektowej analizy komparatystycznej, oraz deskryptywnej w celu wykazania złożoności i heterogeniczności relacji między sztuką, miejscem i odbiorcą (S- M- O). W badaniach wykorzystano autorskie kryteria opisane w ostatnim rozdziale pierwszej części rozprawy, które umożliwiły dokonanie klasyfikacji 32 przypadków studialnych, spośród których 18 najbardziej reprezentatywnych zostało poddanych analizie deskryptywnej. Suplementarnym efektem tej części badań było stworzenie układu zależnościowego S- M- O oraz modeli przedstawiających warianty transformacji zachodzących między jego komponentami, które wpływają na zmianę determinant. Poziom dominacji poszczególnych komponentów w układzie S- M-O został określony w trójstopniowej skali, w której 1 oznacza niski, 2- średni a 3- wysoki.

Badania mają charakter autorski zarówno w części teoretycznej jak i praktycznej. W pierwszej części badań analiza literaturowa ma znamiona badań własnych gdyż selekcja dostępnych źródeł jest w pewnym zakresie przyjęta ekspercko. Poszukiwania odpowiedniej literatury mają na celu zgromadzenie wiedzy na temat przyjętego przez autorkę modelu zależności S- M- O. Druga część badań jest praktycznym rozwinięciem przyjętego modelu S- M- O zastosowanym w analizie wybranych przykładów studialnych.

### 3. Analiza stanu wiedzy

Analizując relacje i interakcje zachodzące między sztuką, miejscem, a odbiorcą oraz pisząc o niekonwencjonalnych przestrzeniach wystawienniczych w kontekście powyższych współzależności, należy uwzględnić wieloaspektowość tych zagadnień. Oznacza to zatem konieczność interdyscyplinarnego podejścia badawczego, a tym samym odniesienia się do różnych źródeł zarówno z zakresu nauk technicznych, jak i humanistycznych. Celem badań literaturowych było skupienie się przede wszystkim na kwestiach dotyczących przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej. Odniesienia do sztuki oraz do odbiorcy zostały potraktowane subordynarnie. Relacjami między sztuką, przestrzenią architektoniczną i urbanistyczną, a odbiorcą zajmują się historycy i teoretycy sztuki, artyści, architekci i urbaniści, filozofowie, socjologowie, a także psychologowie. W zależności od ich specjalizacji, poruszają oni te same kwestie w odmienny sposób. Aby w pełni omówić poruszaną w rozprawie problematykę, autorka zdecydowała się odnieść do poszczególnych wątków indywidualnie, analizując różne podejścia badawcze naukowców działających w odmiennych dyscyplinach.

Pisząc o **sztuce współczesnej**, autorka odwołuje się do m.in. do książek i publikacji Andy Rottenberg, Marty Smolińskiej, Justyny Ryczek, Marka Wasilewskiego. W publikacji pt. *Sztuka w Polsce 1945-2005*,<sup>5</sup> Rottenberg opisuje najważniejsze realizacje artystyczne w Polsce powstałe od czasu zakończenia II Wojny Światowej, aż do 2005 roku, a w książce pt. *Zbliżenia/ Close-ups. Szkice o polskich artystach/ Sketches on Polish Artists*<sup>6</sup>, przybliży sztukę 50 wyselekcjonowanych zgodnie z osobistym kluczem artystów. Publikacja ma charakter pamiętnika, stanowiącego zapis spotkań z twórcami wpisującymi się w nurty sztuki współczesnej, lecz reprezentującymi odmienne postawy twórcze. Omówione zostały prace klasyków nowoczesności, jak i młodych, obiecujących artystów. Smolińska oprócz prezentacji współczesnej polskiej sztuki odwołuje się także do przykładów spoza kraju. Jej publikacja pt. *Puls sztuki, OKOło wybranych zagadnień sztuki współczesnej*<sup>7</sup> jest zbiorem wyselekcjonowanych według autorskiego klucza tekstów dotyczących wybranych zagadnień współczesnej sztuki. Autorka porusza także problemy związane z recepcją współczesnych realizacji artystycznych. Marek Wasilewski<sup>8</sup> odnosi się do współczesnej polskiej sztuki w kontekście populizmu. Analizuje także znaczenie i rolę sztuki w szeroko rozumianym polu społecznym. Książka stanowi zbiór tekstów z lat 2011-2021, które powstały w efekcie spotkań z artystami i autorskich poszukiwań. Wasilewski zwraca uwagę na znaczenie przemian zachodzących w sztuce oraz ich zależność od polityki oraz kontekstu kulturowo-społecznego. Akcentuje również istotność interdyscyplinarnych badań, dowodząc że w czasach ponowoczesności granice

---

<sup>5</sup> Rottenberg, A., 2005. *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa

<sup>6</sup>Rottenberg, A., 2019. *Zbliżenia/Close-ups. Szkice o polskich artystach/Sketches on Polish Artists*, Arkady, Warszawa

<sup>7</sup> Smolińska M., 2010. *Puls sztuki, OKOło wybranych zagadnień sztuki współczesnej*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań

<sup>8</sup> Wasilewski, M., 2021. *Sztuka w czasach populizmu*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa



między sztuką a nauką są płynne, a wiele współczesnych problemów, szczególnie dotyczących antropocenu, wymaga holistycznego ujęcia.

**O estetyce** pisali, m.in. Maria Gołaszewska, Krystyna Gutowska. Maria Gołaszewska<sup>9</sup> porusza problemy dotyczące estetyki i anestetyki w kontekście sztuki XX w. oraz jej obecności w przestrzeni publicznej. Autorka odnosi się do terminu „antyszuka”, wartościowania obiektów sztuki oraz nowej estetyki. Krystyna Gutowska<sup>10</sup> odnosi do wartościach estetycznych obiektów w odniesieniu do przestrzeni urbanistycznej. **W kontekście formy architektonicznej**, autorka za Rudolfem Arnheimem<sup>11</sup> przyjmuje, że zależność między architekturą a użytkownikiem przestrzeni publicznej determinuje sposób kształtowania rzeczywistości. Arnheim dokonuje analizy porządku i jego braku w formach architektonicznych. Ponadto porusza problem wizualnego symbolizmu oraz relacji pomiędzy percepcyjną ekspresją a funkcjonalnością. Autor akcentuje wpływ współczesnego życia społecznego, jak również politycznego, na architekturę, podając przykłady zarówno wybitnych realizacji, jak i tych o wątpliwej estetyce, które zakłócają architektoniczny porządek.

**O semiologii i komunikacji we współczesnym świecie** pisał m.in. Umberto Eco, który w swojej książce pt. „Pejzaż semiotyczny”<sup>12</sup> porusza problem systemów komunikacyjnych, w tym semiotyki dzieł sztuki i architektury. Autor podzielił publikację na 4 rozdziały. W pierwszym porusza problemy semiologii ogólnej, w drugim- komunikatorów wzrokowych, w trzecim- semiologii architektury, a w czwartym kwestie dotyczące systematyzacji. Dla autorki najistotniejsze były fragmenty związane z problemami komunikacji wizualnej oraz systematyzacją i jej granicami.

**O sztuce w przestrzeni publicznej** piszą m.in. Anna Maria Potocka, Justyna Ryczek, Halina Taborska, Marek Krajewski, Katarzyna Fudala, Karolina Sikorska, Miwon Kwon, Grzegorz Dziamski. Anna Maria Potocka<sup>13</sup> odnosi się do projektów i realizacji artystów działających w przestrzeni publicznej w kontekście konfrontacji sztuki z masowym odbiorcą. Według autorki, sztuka eksponowana poza murami instytucji staje się częścią przestrzeni publicznej, co oznacza brak instytucjonalnej ochrony. Dzieła muszą się bronić same, jednak adresaci mają odmienne potrzeby estetyczne i przekonania. Przestrzeń publiczna staje się więc rodzajem „lustra krytycznego” tak dla sztuki, jak i artystów. Halina Taborska<sup>14</sup> identyfikuje i definiuje funkcje sztuki w przestrzeni publicznej. Analizuje także relacje zachodzące między sztuką, przestrzenią publiczną a odbiorcą, przywołując pozytywne i negatywne przykłady różnych realizacji. Z kolei Marek Krajewski<sup>15</sup> porusza problemy związane ze sztuką w przestrzeni publicznej w

---

<sup>9</sup> Gołaszewska, M., 1984. *Estetyka i Anestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa

<sup>10</sup> Gutowska, K., 1999. *Zabytki w refleksji estetyka: piękno, artyzm, wartość historyczna*, [w:] K. Gutowska, Z. Kobyliński (red.), 1999. *Zabytki i społeczeństwo*, Warszawa

<sup>11</sup> Arnheim, R., 2016. *Dynamika formy architektonicznej*, tłum. A. Grzeliński, D. Juruś, Oficyna, Łódź

<sup>12</sup> Eco, U., 1971. *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa

<sup>13</sup> Potocka, M.A., 2003. *Daj spokój, to tylko sztuka* [w:] A. M. Potocka (red.), *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, Bunkier Sztuki, Kraków

<sup>14</sup> Taborska, H., 1996. *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Wiedza i Życie, Warszawa

<sup>15</sup> Krajewski, M., *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i społeczeństwo” 2005/1

odniesieniu do Hegla i jego koncepcji dotyczących tego zagadnienia. Publikacja Fudali i Sikorskiej<sup>16</sup> to zbiór tekstów dotyczących sztuki w przestrzeni miasta Poznań poruszających **kwestie sztuki relacyjnej oraz problemy wspólnotowo-instytucjonalne**. Autorki opisują funkcje i zadania instytucji publicznych oraz odnoszą się do współpracy z trzecim sektorem. Miwon Kwon<sup>17</sup>, w ramach kategoryzacji sztuki w przestrzeni publicznej dokonuje podziału na *art in public places; art as public places; art in the public interest* (sztukę w przestrzeni publicznej, sztukę jako przestrzeń publiczną i sztukę w interesie publicznym). Autorka ta opisuje ewolucję paradygmatu sztuki w przestrzeni publicznej, różne postawy twórców i kuratorów w kontekście kształtowania pozagaleryjnej przestrzeni oraz akcentuje istotność społecznej partycypacji w projektach artystycznych. Łukasz Zaręba odnosi się do działań artystycznych w przestrzeni publicznej z perspektywy badań kultury wizualnej. Autor analizuje wpływ obrazów i innych obiektów sztuki na kształtowanie codzienności, przypominając, że „wizualna konstrukcja pola społecznego” oznacza traktowanie wizualności w kontekście społecznym. Zaznacza też, iż klasyfikacja ikonosfery jest zawsze umowna, ze względu na charakterystyczną dla niej niespójność i względność.

Ważną publikacją **w kontekście sztuki w przestrzeni publicznej** stanowi także zbiorowa publikacja *Rzeźba Dzisiaj*<sup>18</sup> pod redakcją Marty Smolińskiej i Eulalii Domanowskiej. Książka składa się z esejów dotyczących sztuki współczesnej w kontekście relacji między dziełem, a przestrzenią urbanistyczną, oraz jej użytkownikami. Autorzy analizują przykłady udanych i nieudanych realizacji w różnych krajach i próbują określić determinanty wpływające na kształtowanie zależności między sztuką, a miejscem jej prezentacji.

**Problematykę interakcji między dziełem, a odbiorcą podejmuje m.in. Justyna Ryczek**<sup>19</sup>, Publikacja *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnień odbioru sztuki* jest zbiorem artykułów dotyczących percepcji sztuki oraz interakcji między artystą, dziełem i odbiorcą. Ta wieloautorska monografia stanowi kontynuację dyskusji zainicjowanej podczas Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej „Co z tym odbiorcą? Interdyscyplinarny obraz odbiorcy sztuki z punktu widzenia twórców i badaczy”, która miała miejsce w 2011 roku w Poznaniu. Rozdziały publikacji podejmują próby analizy zagadnień związanych z odbiorem sztuki z perspektywy różnych dyscyplin, takich jak: historia sztuki, socjologia, psychologia, kulturoznawstwo, nauki o sztuce, czy estetyka. Wśród omawianych zagadnień znajdują się następujące problemy: relacje między artystą a odbiorcą oraz dziełem a twórcą i odbiorcą, kształtowanie przestrzeni publicznej, rola dzieła w kształtowaniu otoczenia, relacje przestrzenne między dziełem a jego otoczeniem.

---

<sup>16</sup> Fudala, K., Sikorska K., 2011. *Lokalsi*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań

<sup>17</sup> Kwon, M., *Sztuka publiczna w przestrzeni: integracja czy interwencja*, przeł. D.Cieśla-Szymańska, „Kultura Współczesna” 2009/4

<sup>18</sup> Smolińska, M., E. Domanowska (red.), 2017. *Rzeźba dzisiaj 2/ Sculpture today 2*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

<sup>19</sup> Kędziora, M., W. Nowak, J. Ryczek (red.), 2012. *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnień odbioru sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań

**Zagadnienia dotyczące przestrzeni w kontekście różnych sposobów jej definiowania** poruszył Henri Lefebvre<sup>20</sup>, definiując przestrzeń zwrócił uwagę na jej abstrakcyjną formę oraz społeczny aspekt a także kwestię dualności przestrzeni publicznej. Według niego, przestrzeń publiczna jest związana z demokracją, co oznacza konieczność stworzenia możliwie uniwersalistycznych miejsc- spełniających potrzeby całej społeczności. Za wzór służyć mogą agora i forum. Autorytarna demokracja zakłada, że interwencje i modyfikacje są niezbędne do kształtowania przestrzeni spełniającej wspomniane kryteria. Demokracja radykalna odrzuca możliwość zawłaszczenia przestrzeni publicznej. Jednostka ma prawo do wyrażania własnych potrzeb i nie powinna się obawiać wykluczenia.

Podobne kwestie zostały poruszone przez Rosalyn Deutsche, czy Lyn Lofland. W publikacji pt. *Agorafobia*<sup>21</sup>, Deutsche zwróciła uwagę na różne sposoby rozumienia terminu „publiczny”, zarówno w kontekście przestrzeni miasta, budynku, czy też instytucji sztuki, wystawy, itd. Według niej, to w jaki sposób jest definiowana przestrzeń ma związek z na koncepcjami: człowieka, społeczeństwa, itd. Autorka odnosi się do współczesnego dyskursu estetycznego, oraz kwestii dotyczących demokracji w kontekście sztuki, w tym jej dostępności, współuczestnictwa, elitaryzmu artystycznego.

**Problemami dotyczącymi sztuki w przestrzeni urbanistycznej** zajmuje się także Zbigniew Kloch<sup>22</sup>. Według niej artystyczne działania w strukturze miasta związane są z ingerencją w kod odbioru. Istnieje wiele definicji miasta. Kloch określa je mianem palimpsestu ze względu na swoją zmienność i „wielowarstwowy tekst”. Wizualna strefa miasta ma formę znakową. Funkcjonowanie w mieście polega na nauce odczytywania odpowiednich kodów, znaków oraz konwencji komunikowania się. Artystyczne działania w przestrzeni publicznej polegają właśnie na wykorzystywaniu dobrze znanych kodów i konwencji w niekonwencjonalny, zaskakujący sposób. Polisemia staje się alternatywą dla wiążącej się z miejskimi systemami informacyjnymi semiozy. Podobne tezy do Klocha stawia Ewa Rewers<sup>23</sup>, według której miasto jest tekstem do odczytywania i wymazywania. Jego struktury są kształtowane przez indywidualne i społeczne doświadczenia. Wizualne treści o heterogennych warstwach informacyjnych wymagają znajomości odpowiednich kodów odczytu. Czytelność jest podstawą dostrzeżenia komunikatu. W ilości wizualnych informacji, łatwo o zagubienie i zubożenie. Panujący wszędzie semantyczny chaos, utrudnia dostrzeżenie tego, co istotne.

Joseph Rykwert<sup>24</sup> pisze o **relacji sztuki i przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej w kontekście ich współzależności i interakcji**. Według niego, dzieło potrafi wzbogacić warstwę ikono sferę miasta, a złe wprowadzić kakofonię. Przypomina też, że współczesne miasto jest wielozmysłowe, co uzasadnia konieczność uwzględniania sztuki w przestrzeni urbanistycznej. Podobnie jak Taborska przywołuje udane i nieudane przykłady realizacji w przestrzeni publicznej.

---

<sup>20</sup> Lefebvre, H., 1972. *Le droit a la ville, suivi de l'espace et politique*, Paryż, 1972, za: B. Jałowiecki, 2010. *Spółeczne wytwarzanie przestrzeni*, Warszawa

<sup>21</sup> Deutsche, R., *Agorafobia*, tłum. P. Leszkowicz, „Artium Quaestiones” 2002/13

<sup>22</sup> Kloch, Z., 2006. *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1986 roku*, Wrocław

<sup>23</sup> Rewers, E., 2005. *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków

<sup>24</sup> Rykwert, J., 2013. *Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast*, Kraków

Lyn Lofland<sup>25</sup> analizuje cechy miejskiej przestrzeni publicznej, której użytkownicy deklarują przynależność do danych kategorii społecznych. Koncepcja miasta opisywanego przez Lofland przypomina opisy Jana Gehla<sup>26</sup>, który wyodrębnił trzy zachowania generowane przez otoczenie (życie wśród budynków): konieczne, opcjonalne i społeczne.

**Problem definiowania przestrzeni w kontekście socjologicznym**, porusza także George Simmel<sup>27</sup> wpisując się w nurt socjologii architektury.

W rozprawie jest także poruszona **problematyka nie-miejsc**. Autorka odwołuje się do koncepcji Marca Augé oraz Michela Foucault. Przywołuje też publikację Dariusza Czai.

Augé<sup>28</sup> analizuje współczesne doświadczanie przestrzeni, wskazując na specyficzne *topoi*, naznaczające obecne zamieszkiwanie. Wprowadza też koncept „non-lieux” (pl. nie- miejsca) w antropologicznym ujęciu. Termin ten jest przez niego używany nie tylko w kontekście opisowym, lecz także wartościującym. Augé krytycznie odnosi się do logiki świata późnego kapitalizmu oraz procesu alienacji i dehumanizacji. Foucault<sup>29</sup> pisze o zmianach w kształtowaniu i definiowaniu przestrzeni w nowoczesnym świecie - o nowym usytuowaniu (*emplacement*) współczesnego człowieka w przestrzeni, symultaniczności i transformacjach dotyczących hierarchizacji ładu, jak i kulturowych przemianach.

Według autora, konceptualizowanie przestrzeni w ponowoczesnym świecie odnosi się do idei „heteroutopii”. Termin ten definiuje to, co Augé określa mianem nie-miejsc, jednak nie ma on pejoratywnego wydźwięku. Foucault daleki jest od wartościowania. Obie koncepcje są warte przeanalizowania. Sformułowana przez niego teza dotyczy jakościowo nowego doświadczania przestrzeni we współczesnym świecie (XX wiek). Według niego trudno mówić o pełnej desakralizacji, czy o zniesieniu podziałów na przestrzeń prywatną i publiczną, itd. Granice uległy zatarciu, ale nadal są widoczne.

Książka Czaji<sup>30</sup> składa się esejów z zakresu antropologii przestrzeni. Humanistyczny dyskurs porusza kwestię *nie-miejsc* w odniesieniu do publikacji Augé pt. *Non-lieux*. Autorzy proponują przedefiniowanie terminu, sugerując konieczność szerszego ujęcia problemu tzw. „trudnych przestrzeni” i potraktowania ich jako wielowartościowego symbolu. Sugerują też zaniechanie pejoratywnego definiowania.

---

<sup>25</sup> Lofland, L., 2007. *The public realm. Exploring the city's quintessential social territory*, London

<sup>26</sup> Gehl, J., 2009. *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, Wydawnictwo RAM, Kraków

<sup>27</sup> Simmel, G., 2006. *Most i drzwi, wybór esejów*, tłum. M. Łukaszewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa

<sup>28</sup> Augé, M., 2011. *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii i hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa

<sup>29</sup> Foucault, M., *O innych przestrzeniach, Heteroutopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna”, 2006/ 2

<sup>30</sup> Czaja, D. (red.), 2003. *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec

**O przestrzeniach transparentnych** pisze Justyna Ryczek w książce *Współistnienia. Sztuka i przestrzeń*.<sup>31</sup> Autorka zwraca uwagę na przez swoją integralność z otoczeniem stają się one „naturalnym przejawem codzienności.”<sup>32</sup> Realizacje w tych miejscach najczęściej pozostają niezauważone przez przypadkowych przechodniów. Informacje o ich istnieniu są dystrybuowane jedynie w środowisku artystycznym. Konieczność posiadania odpowiedniego klucza do odczytu takich prac, powoduje, że dostępność do treści jest zarezerwowana dla wybranych odbiorców, jednak to przypadkowe dostrzeżenie wzmacnia intrygę. Nieoczekiwana sytuacja, zatrzymuje uwagę odbiorcy dłużej od zainscenizowanej w galerii.

**O socjologii architektury** pisał też Garry Stevens<sup>33</sup> oraz Bohdan Jałowiecki.<sup>34 35</sup> Jałowiecki, pisząc o polisemiczności miejskiej przestrzeni publicznej, zwraca uwagę na czynny udział mieszkańców w kształtowaniu swojego otoczenia. Paul Jones<sup>36</sup>, kontynuując wątki ujęte w teorii Pierre’a Bourdieu, oprócz socjologicznych analiz w kontekście przestrzeni społecznych, porusza także kwestie uwarunkowań polityczno-ekonomicznych.

George Simmer<sup>37</sup> porusza problem definiowania przestrzeni w kontekście socjologicznym, wpisując się w nurt socjologii architektury.

**O relacjach przestrzennych i kształtowaniu przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej** piszą: Oskar Hansen, Michel Foucault.

Hansen odwołuje się do Teorii Formy Otwartej w kontekście architektury, urbanistyki i sztuki. Jego publikacje stanowią także punkt wyjścia do rozważań z zakresu szeroko rozumianego wystawiennictwa oraz problemów sztuki w przestrzeni publicznej.

**O formie i obrazy w kontekście relacji między dziełem, a przestrzenią** pisze m.in. Umberto Eco<sup>38</sup>, który porusza problem formy otwartej w odniesieniu zarówno do rzeczywistości fizycznej, jak i semiotyki.

**O problemach związanych z rzeźbą pomnikową pisali, m.in.** Irena Grzesiuk-Olszewska, Halina Taborska<sup>39</sup>. Publikacja Grzesiuk-Olszewskiej<sup>40</sup> dotyczy rzeźby pomnikowej w Warszawie. Autorka porusza historię obiektów i stanowi rodzaj

---

<sup>31</sup> Ryczek, J., 2021. *Współistnienia. Sztuka i przestrzeń*, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Poznań

<sup>32</sup> Op. cit., s.49

<sup>33</sup> G. Stevens, *The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction*, Cambridge 1998, s.12 za P.Jones, *The Sociology of Architecture: Constructing Identities*, Liverpool 2011

<sup>34</sup> Jałowiecki, B., 2005. *Społeczny język architektury. Od gotyckiej katedry do hipermarketu* [w:] B. Jałowiecki, A. Mejer, M.S. Szczepański (red.), *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa

<sup>35</sup> Jałowiecki, B., M.S. Szczepański (red.), 2006. *Socjologiczne pojęcie przestrzeni* [w:] *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa

<sup>36</sup> Jones, P., 2011. *The Sociology of Architecture: Constructing Identities*, Liverpool

<sup>37</sup> Simmel, G., 2006. *Most i drzwi, wybór esejów*, tłum. M. Łukaszewicz, Warszawa

<sup>38</sup> Eco, U., 2008. *Dzieło otwarte. Forma i nieskończoność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Gałuszka i in., Warszawa

<sup>39</sup> Taborska, H., 1996. *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Wiedza i Życie, Warszawa

<sup>40</sup> Grzesiuk-Olszewska, I., 2003. *Warszawska rzeźba pomnikowa*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa

przewodnika – dokumentacji. Grzesiuk-Olszewska zwraca także uwagę na relację między sztuką, miejscem, a odbiorcą w kontekście rzeźb umieszczonych w przestrzeni publicznej.

**O współczesnej topografii i doświadczeniu podróży w etnograficznym aspekcie** pisze James Clifford<sup>41</sup>.

**O fenomenologii przestrzeni domowej** pisze Jan Patočka<sup>42</sup>.

**Problematykę przestrzeni wystawienniczych typu *artist-run galleries*** poruszają m.in. Agnieszki Pindery, Anny Ptak, Wiktorii Szczupackiej, Łukasz Guzek. „Inicjatywy i galerie artystów”<sup>43</sup> pod redakcją Agnieszki Pindery, Anny Ptak, Wiktorii Szczupackiej to publikacja składająca się z 10 tekstów analizujących problemy związane z prowadzeniem tzw. galerii autorskich w kontekście dyskursu historyczno-artystycznego oraz podejmujących próbę zredefiniowania tego pojęcia. Autorami artykułów są osoby związane z praktyką krytyczną w sposób instytucjonalny lub badawczy. Publikacja zawiera próbę klasyfikacji oraz diagnozy najważniejszych polskich galerii o charakterze *artist-run space*.

Guzek<sup>44</sup> opisuje galerie konceptualne, które powstały w Polsce w latach 70-tych oraz inicjatywy *artist-run* w latach 80-tych i 90-tych. Publikacja pozwala porównać ich założenia programowe oraz zapoznać się ze zmianami, którym ulegały w ciągu 30 lat.

**O niezależnych programowo galeriach sztuki w Poznaniu** piszą m.in. Justyna Ryczek, Sławomir Sobczak, Wojciech Makowiecki. Publikacja Ryczek i Sobczaka<sup>45</sup> pt. „Galeria ON- 35 lat twórczego eksperymentu” jest poświęcona działalności nieistniejącej już Galerii ON- jednej z najważniejszych niezależnych galerii sztuki w Polsce, o specyficie *artist-run*. Książka zawiera dokumentację wystaw, opis założeń programowych oraz analizę koncepcji wystawienniczych, jak i artystycznych. Historię Galerii AT, która jest przykładem jedynej alternatywnej i autorskiej galerii w Poznaniu, przedstawia Wojciech Makowiecki<sup>46</sup>. Książka zawiera teksty artystów i kuratorów związanych z galerią oraz wywiady z jej inicjatorem, Tomaszem Wilmańskim oraz stanowi przegląd postaw twórców reprezentujących nonkonformistyczną postawę względem obowiązujących trendów, tendencji i stylistyk. Kolejna publikacja Makowieckiego<sup>47</sup> to zbiór wybranych zagadnień dotyczących sztuki miasta Poznania w okresie od 1986 do 2011 roku- składa się z 18 tekstów będących zapisem dialogów z krytykami sztuki i kuratorami. Książka

---

<sup>41</sup> Clifford, J., 1997. *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge

<sup>42</sup> Patočka, J., 1982. *Świat naturalny i fenomenologia*, przeł. J. Żychowicz, Kraków, s.66

<sup>43</sup> Pindera, A., A. Ptak, W. Szczupacka (red.), 2014. *Inicjatywy i galerie artystów*, Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, Toruń

<sup>44</sup> Guzek, Ł., 2012. *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Sztuka i dokumentacja” nr 7

<sup>45</sup> Ryczek J., S. Sobczak (red.), 2020. *Galeria ON- 35 lat twórczego eksperymentu*, Fundacja Katedry Intermediów Via Activa- Stowarzyszenie Edukacyjno-Artystyczne, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Poznań

<sup>46</sup> Makowiecki, W., 2013. *Przyczyny i skutki. Galeria AT 1982- 2012*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań

<sup>47</sup> Makowiecki W., 2011. *W stronę miasta kreatywnego. Sztuka Poznania 1986-2011. Wybrane zagadnienia*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań

stanowi próbę ukazania najważniejszych artystycznych realizacji w mieście w retrospektywnym ujęciu. Wszystkie twórcze działania są opisane w kontekście przestrzeni miasta oraz aktywności środowiskowej przejawiającej się w inicjatywach galerii, pism artystycznych, uczelni, stowarzyszeń oraz nieformalnych grup działających w alternatywnych przestrzeniach.

**O muzeum sztuki w kontekście przestrzeni wystawienniczej,** oraz w aspekcie kulturowych i społecznych przemian piszą, m.in. Marek Pabich, Mirosław Borusewicz, czy Małgorzata Dąbrowska. Pabich<sup>48</sup> dokonuje przeglądu najciekawszych projektów i realizacji różnych muzeów sztuki. Celem jego rozważań jest identyfikacja najważniejszych zjawisk, które miały wpływ na kształtowanie przestrzeni muzealnej. W swojej książce odnosi się do interakcji zachodzących między obiektami sztuki, a architekturą oraz ich współzależności, analizując wpływ architektury na recepcję dzieł. Jak zaznacza, problematyka muzealna dotyczy przede wszystkim tworzenie środowiska dla sztuki, a forma budynku, czy nie powinna stanowić konkurencji dla eksponowanych obiektów. Pabich porusza także temat adaptacji budynków, które straciły swoją pierwotną funkcję na miejsca prezentacji sztuki. Książka zawiera także wypowiedzi krytyków architektury oraz dyrektorów i pracowników związanych z różnymi muzeami. Temat nowej europejskiej muzeologii porusza Borusewicz. Analizując historię europejskiego muzealnictwa i obserwując zachodzące obecnie zmiany, autor dokonuje próby prognostyki muzeów. Publikacja Borusewicza zawiera zbiór różnych koncepcji dotyczących funkcji muzeów oraz porównanie zmieniających się na przestrzeni wieków standardów i regulacji formalno-prawnych. Jak zaznacza autor, istotne jest także uwzględnienie kontekstu społecznego, zarówno w odniesieniu do zmian społecznych, jak i uwarunkowań politycznych i kulturowych. Monografia Dąbrowskiej stanowi transdyscyplinarną analizę problemów dotyczących instytucji współczesnej sztuki w kontekście muzeów w Polsce i we Francji. Autorka odnosi się do relacji między sztuką, miejscem jej prezentacji a odbiorcą, akcentując istotność umiejętnego zarządzania zasobami kulturalnymi, które stanowią ogólnospołeczną wartość i przypomina o nadrzędności humanistycznej postawy.

**Zagadnienia związane z percepcją wizualną poruszają m.in.** Rudolf Arnheim, Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty, Juhani Pallasmaa, Steven Pinker. Arnheim<sup>49 50</sup> <sup>51</sup>pisze o kwestiach dotyczących percepcji wzrokowej w kontekście psychofizjologii widzenia oraz zjawisk wzrokowych istotnych dla sztuki. Porusza aspekty poznawcze, społeczne oraz motywacyjne, zwracając uwagę na istotność tworzenia, jak i obcowania ze sztuką. Odwołuje się także do literatury estetycznej i krytycznej, ale unika wartościowania. Jak zaznacza we wstępie- celem jest dokonanie analizy mechanizmów postrzeżeniowych oraz zdefiniowanie, czy też przedefiniowanie aspektów związanych z percepcją wizualną. Głównym obszarem zainteresowań autora jest analiza

---

<sup>48</sup> Pabich, M., 2004. *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Instytut Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej, Łódź

<sup>49</sup> Arnheim, R., 1978. *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa

<sup>50</sup> Arnheim, R., 1966. *Towards Psychology of Art*. University of California Press, Berkeley an Los Angeles.

<sup>51</sup> Arnheim, R., 1969. *Visual thinking*, The Regents of the University of California, Renewed 1997

psychologiczna i estetyczna sztuk pięknych, głównie filmu, którym zajmował się w latach 20-tych i 30-tych.

Barthes<sup>52</sup> pisze o percepcji wizualnej w odniesieniu do fotografii, jednak jego publikacja pt. „Światło obrazu” dotyczy problemów związanych z wizualnością także w szerszym kontekście, zarówno interdyscyplinarnym, jak *stricte* psychofizjologicznym.

Merleau-Ponty<sup>53</sup>, który nie ukrywa swojej fascynacji malarstwem, które jest alternatywną wersją rzeczywistości stworzoną poprzez ciało, zwraca uwagę na to, iż aby zrozumieć transsubstancjacje, należy się odnieść nie do fizykalnego ciała, lecz doznań zmysłowych i motorycznych.

Pallasmaa<sup>54 55</sup> analizuje problemy związane z percepcją w kontekście architektury, odwołując się do badań neurologicznych. Autor zakłada, iż syntetyczne postrzeganie form może prowadzić do hipotezy, że w relacji między sztuką i architekturą prymat nad obiektami sztuki ma kompozycja architektoniczna. Spostrzeżenia Pallasmaa dotyczą ignorowanego dość często aspektu *genius loci*. Każdy element kompozycji jest równie istotny jak całość. To właśnie szczegóły decydują o percepcji całości. Według autora widzenie peryferyjne integruje odbiorcę z przestrzenią, natomiast skupione dezintegruje.

Pinker<sup>56</sup> porusza problem percepcji poprzez dokonanie syntezy i analizy wybranych koncepcji nauk poznawczych i psychologii ewolucyjnej. Autor koncentruje się na ogólnych empirycznych wzorach, eksploatując wyniki badań neuroobrazowania przy pomocy takich narzędzi jak funkcjonalne MRI, czy magnetoencefalografia. Książka stanowi próbę naukowego wyjaśnienia recepcji dzieł sztuki.

**O zagadnieniach dotyczących widzialności obrazu pisał także Lambert Wiesing<sup>57</sup>, Hans Belting,**

Wiesing przedstawia 6 różnych koncepcji z zakresu estetyki formalnej, stosowanych w nowoczesnej teorii obrazu, które dotyczą widzialnych i semiotycznych cech heterogenicznych form obrazowania. Jej adresatami są nie tylko filozofowie, ale także artyści, teoretycy sztuki, w szczególności badający nowe media, oraz projektanci i architekci. Oprócz próby definiowania obrazu i wizualności, autor odnosi się także do dotychczasowych teorii widzenia oraz logiki relacji.

Książka Beltinga<sup>58</sup> jest analizą historii obrazów oraz redefinicji terminu „obraz” w ponowoczesności. Autor porusza kwestie linearnego sposobu klasyfikacji obrazów w ujęciu historycznym, a tym samym schematycznemu porządkowaniu, jak również interkulturowych interwencji w problematykę obrazu, czy też digitalizację obrazu.

---

<sup>52</sup> Barthes, R., 2008. *Światło obrazu*, Aletheia, Warszawa

<sup>53</sup> Merleau-Ponty, M., 1996. *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk

<sup>54</sup> Pallasmaa, J., 2012. *Oczy skóry*, Instytut Architektury, Kraków

<sup>55</sup> Pallasmaa, J. 2009. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom In Architecture*, John Wiley & Sons Inc, New Jersey

<sup>56</sup> Pinker, S., 2022. *Jak działa umysł*, tłumaczenie: M. Koraszewska, Zysk i spółka Wydawnictwo w s.js., Poznań

<sup>57</sup> Wiesing, L. 2008. *Widzialność obrazu. Historia i perspektywy estetyki formalnej*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna naukowa, Warszawa

<sup>58</sup> Belting, H., 2007. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków



Piotr Zawojki<sup>59</sup> podejmuje temat redefinicji terminu „obraz” w kontekście nowych mediów oraz interdyscyplinarnych poszukiwań w sztuce. To pierwsza tak obszerna monografia dotycząca zastosowania cyfrowych technologii obrazowania w twórczości współczesnych artystów. Jak zaznacza autor, sztuka obrazowania w technokulturze jest transmedialna i hybrydyczna. Cechuje ją także transformatywność i niedookreśloność.

Pręgowski<sup>60</sup> analizuje twórczość malarza Francisa Bacona w kontekście wizualności i procesualności. Bacon jest przykładem artysty, który podkreślał konieczność odejścia od definiowania kompozycji przez pryzmat formy i tła. Tłumaczył także dlaczego niektóre obrazy wymagają ram, a inne nie oraz jak ważna jest odpowiednia aranżacja dzieł w galerii.

---

<sup>59</sup> Zawojki, P., 2012. *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Oficyna Naukowa, Warszawa

<sup>60</sup> Pręgowski, W. , 2011. *Francis Bacon Metamorfozy obrazu*, wyd. DiG, Warszawa

## II. CZĘŚĆ ANALITYCZNA

#### **4. Sztuka- Miejsce- Odbiorca: współzależności i interakcje**

Zgodnie z ideą pracy celem autorki jest identyfikacja relacji pomiędzy sztuką, miejscem i odbiorcą. Pomimo interdyscyplinarnego charakteru omawianego zagadnienia obejmującego kwestie związane z definicją sztuki i jej odbiorcy a także aspektów związanych z kształtowaniem przestrzeni, głównym problemem badawczym niniejszej rozprawy jest relacyjność w kontekście miejsca (przestrzeni wystawienniczej). Badania literaturowe prezentowane w części teoretycznej mają za zadanie przybliżyć tło teoretyczne związane z różnymi podejściami do tworzenia relacji S- M- O. W rozdziale tym dociekania autorki koncentrują się na samej istocie relacji w układach podwójnych Sztuka – Odbiorca (S- O), Sztuka – Miejsce (S- M), Miejsce – Odbiorca (M- O). W kolejnych rozdziałach tej części autorka na podstawie badań literaturowych opisuje przestrzenie wystawiennicze, oraz przykłady działań artystycznych koncentrując się na miejscu (M) w ujęciu przestrzeni otwartej - urbanistycznej bądź zamkniętej – architektonicznej. Podział na publiczne - prywatne i wewnątrz - zewnątrz staje się w pracy ważnym kryterium definiującym miejsce w relacji do sztuki i odbiorcy.

Relacja między sztuką, miejscem a odbiorcą ulega nieustannym transformacjom a dynamiczne interakcje zachodzące między nimi wpływają zarówno na projekty i realizacje wystawiennicze, jak i na kształtowanie przestrzeni wystawienniczej. W ostatnich latach, wraz z redefinicją obrazu, zmianie uległo także myślenie o roli nadawcy (artysty) i odbiorcy (widza). Wszelkie współzależności istniejące między komponentami obecnymi w układzie S- M- O, które stały się głównym przedmiotem rozważań niniejszej rozprawy pokazują, że próba scharakteryzowania czy analizy nie jest możliwa bez uwzględnienia ich heterogeniczności. Różnorodność ta dotyczy zarówno właściwości każdego z komponentów jak i interakcji zachodzących pomiędzy nimi. Zmienność tych zależności powoduje transformacje układu w zakresie determinantów określających zdefiniowane przez autorkę modele, które opierają się na równowadze lub dominacji poszczególnych komponentów.

##### **4.1 Dialog sztuki i architektury w kontekście historycznym- obiekt w przestrzeni architektonicznej**

Początek relacji między sztuką i architekturą jest tożsamy z pierwszym zapisem ludzkiej działalności klasyfikowanej jako artystyczna reakcja na tu- i- teraz. Pierwsze znane przykłady twórczej aktywności *homo sapiens* sięgają czasów paleolitu. Pochodzące sprzed ok. 40 000 lat malowidła na ścianach jaskini na wyspie Sulawesi (Indonezja) zostały odkryte przez archeologów z Griffith University w 2020 roku. Humanoidalne postacie i anoa utrwalone na wapiennych ścianach są śladem odległych czasów, jak również dowodem na to, że człowiek miał potrzebę wizualizacji swoich myśli, emocji długo przed powstaniem terminu „kultura”.

Świadome kreowanie przestrzeni, w której funkcjonował pierwotny człowiek zwraca uwagę na konieczność przekształcania bodźców w kreatywny sposób. Malarstwo w jaskini Lascaux wywiera niesamowite wrażenie na odwiedzających mimo upływu lat i

mimo zmieniających się trendów w sztuce, teorii, artystycznych manifestów. Swobodne gesty, szlachetne kolory, trafnie uchwycone, syntetyczne formy zwierząt, skomponowane z dynamiką, o której współcześni malarze mogą niekiedy pomarzyć, są przykładem ponadczasowej realizacji. Rozwibrowane światło świec wywołuje wrażenie ruchu pozornego. Stada bawołów wydają się galopować w wielowymiarowej przestrzeni - umiejscowione na różnych planach zwierzęta tworzą iluzję sytuacji nieprawdopodobnie rzeczywistej. Przemierzanie jaskini ze świecą w ręce budzi konotacje z uczestnictwem w seansie filmowym albo aktywnym uczestnictwem w polowaniu.

Gra światła - iluzoryczna animacja wywołana przez niestabilny płomień - przychodzi myśl tak często wykorzystywaną we współczesnej sztuce interdyscyplinarność. Jaskinie w Lascaux, Altamirze, oraz inne, które zostały udostępnione zwiedzającym, funkcjonują na podobnych zasadach jak galerie sztuki. To najstarsze przestrzenie wystawiennicze, o których obecnie wiadomo. Malarstwo zostało w pełni podporządkowane technologicznym możliwościom. Nierówne powierzchnie skał, nierównomierne, zmieniające się oświetlenie, ograniczona dostępność pigmentów oraz narzędzi, którymi można było je nakładać, wpłynęło na charakter malarskiego zapisu. Te uwarunkowania są idealnym przykładem zharmonizowanej synchronii interdyscyplinarnej, choć oczywiście operowanie takimi terminami jak sztuka, czy architektura może brzmieć kuriozalnie w kontekście ówczesnego stanu świadomości, jednak związek między malarskimi realizacjami, a przestrzenią, w których zostały wykonane, jest niepodważalny. Potrzeba umieszczania piktogramów na ścianach jaskiń wpływała na indywidualizację neutralnego emocjonalnie otoczenia. Pozostawione ślady ludzkiej aktywności naznaczały wybrane miejsca w sposób widoczny i niepozostawiający wątpliwości co do zamierzeń związanych z próbą osvajania przestrzeni. Pierwsza artystyczna działalność *homo sapiens* wynikała z potrzeby zmaterializowania abstraktu myślowego, wpływającego na utrzymanie więzi i komunikacji społecznej<sup>61</sup> oraz więzi między światem doczesnym a światem zmarłych.

Słowa są nośnikami znaczeń. Fakty i zjawiska, które nie są nazywane, ulegają dematerializacji. Jedynie to, co można określić za pomocą pojęcia, staje się zarejestrowane przez świadomość. Pierwotnym sposobem materializowania myślowego abstraktu były rysunki i malowidła - wizualne zapisy poprzedzające pismo. Myśli przyobleczone w formy zawierały ważną dla danej grupy treść. Pierwsi ludzie zajmowali się działalnością artystyczną nie z potrzeb estetyzacji otoczenia, lecz w celu ukazania konkretnych pojęć, przekazania informacji - niekiedy błogosławieństwa, czy ostrzeżenia.

Sztuka koduje wartości pojęciowe, które pomagają utrzymać ciągłość komunikacji oraz relacji czasoprzestrzennych. Zapis jest bezcenną informacją dla kolejnych pokoleń - pomaga zachować łączność z przeszłością, co wpływa korzystnie na kształtowanie tożsamości społeczności. Forma plastyczna jako nośnik znaczenia umożliwia pokonanie bariery językowej. Samo pojęcie „sztuka” w języku polskim ma konotacje z doskonałością i wirtuozerskim wykonaniem jakiegoś obiektu lub czynności – jest wynikiem działalności artystycznej. O wartości dzieła, jego klasyfikacji do tzw. sztuki

---

<sup>61</sup> grupowej i międzygrupowej

profesjonalnej, amatorskiej, dobrej lub złej decydują krytycy i teoretycy sztuki, marszandzi oraz osoby decydujące o marketingu.

W terminologii sztuki istnieje także termin „kunszt”. Słowo wywodzi się z niemieckiego „die Kunst”, czyli „sztuka”. W języku polskim słowo „kunszt” odnosi się do wirtuozerii, doskonałości. Greckie słowo „techne”, oznaczające „sztukę” budzi asocjacje z techniką. W starożytności tym terminem określano umiejętność tworzenia obiektów zgodnie z przyjętymi zasadami. To pojęcie nie ograniczało się do tego, co dziś jest zaliczane do sztuk plastycznych, lecz odnosiło się także do architektury, arytmetyki i logiki<sup>62</sup> (do czasów Pitagorasa i Arystotelesa muzyka i poezja nie były zaliczane do sztuki). Greckie kryteria wiązały sztukę z wartościami etycznymi. Piękno było tożsame z dobrem.

W antyku nastąpiło rozdzielenie sztuki na wolną i pospolitą. Do pierwszej kategorii włączono sztuki wizualne i użytkowe oraz architekturę, do drugiej muzykę, poezję, arytmetykę i logikę. W średniowieczu przedefiniowano sztuki wolne na mechaniczne, które z czasem zaczęto określać mianem rzemiosła. Sztuki wolne ewoluowały do miana nauki. W XVIII wieku narodziła się nowa klasyfikacja. Charles Batteux<sup>63</sup> stworzył koncepcję, zgodnie z którą w skład *Les Beaux-Arts* (fr. sztuki piękne) wchodziło malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, poezja, wymowa i taniec.

Współczesny podział sztuki zawiera podział na sztuki wizualne, muzykę, literaturę, taniec. Architektura również bywa zaliczana do sztuki, ale w ogólnej klasyfikacji funkcjonuje jako odrębna dyscyplina. Wystawiennictwo<sup>64</sup> jest synergią architektury i sztuki.

#### **4.1.1 Muzeum jako przykład demokratyzacji sztuki (definicja, historia, przykłady, rodzaje klasyfikacji)**

Muzea były przez lata traktowane jako „świątynie sztuki”. Łaciński termin *musaeum* wywodzi się od greckiego *μουσεῖον mouseion* i oznacza „świątynię muz”, czy też „miejsce przeznaczone muzom”.<sup>65</sup> Słowem *musaeum* określano też aleksandryjskie ośrodki naukowe tworzone ok. 280 roku p.n.e.

Zgodnie z definicją ze Słownika Języka Polskiego muzeum to „instytucja gromadząca, przechowująca i konserwująca zbiory z różnych dziedzin kultury, sztuki, nauki lub techniki i udostępniająca je publiczności w formie wystaw.”<sup>66</sup>

W prawodawstwie polskim funkcjonuje z kolei definicja zawarta w artykule 1 ustawy z dnia 29 czerwca 2007 o zmianie ustawy o muzeach: „Muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze

---

<sup>62</sup> do czasów Pitagorasa i Arystotelesa muzyka i poezja nie były zaliczane do sztuki

<sup>63</sup> Batteux, Ch., 2018. *Les Beaux Arts réduits à un même*, Wentworth Press, Sydney

<sup>64</sup> W niniejszej rozprawie, autorka odnosi się do wystawiennictwa w kontekście prezentacji sztuki, z uwzględnieniem relacji sztuka- miejsce- odbiorca.

<sup>65</sup> <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/muzeum;3944738.html> [20.10.2020]

<sup>66</sup> <https://sjp.pwn.pl/sjp/muzeum;2568685> [dostęp:21.10.2022]

materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów.”<sup>67</sup>

Do najważniejszych funkcji muzeum należy więc ochrona zbiorów (dzieł, obiektów o wartości artystycznej, historycznej, naukowej), a także ich nabywanie (gromadzenie, systematyzowanie, archiwizowanie), działalność kulturalno-naukowa (w tym działalność wydawnicza), działalność edukacyjna i wychowawcza (aranżowanie wystaw tematycznych, dostarczanie informacji o obiektach, autorach dzieł, oprowadzanie po wystawach, organizowanie warsztatów, wykładów i prelekcji, spotkań autorskich, pokazów filmów artystycznych i dydaktycznych). Poza tym muzeum, poprzez rozwijanie wrażliwości i świadomości, pełni dodatkowo funkcję poznawczo-estetyczną.

W literaturze przedmiotu istnieją różne klasyfikacje muzeów<sup>68 69</sup>. Na ich podstawie dokonano próby własnego podziału tego typu przestrzeni uwzględniając następujące kryteria:

1. Ze względu na cel prowadzonej działalności:

- muzeum świątynia,
- muzeum składnica,
- muzeum handlowe centrum kultury,

2. Ze względu na podział rodzaj zbiorów:

- muzea sztuki,
  - galerie rzeźby,
  - galerie malarstwa,
  - galerie fotografii,
- muzea techniki,
- muzea naturalne,
- muzea etnograficzne
- inne

3. Ze względu na kryterium formalno-prawne podmiotu prowadzącego:

- muzea, których organizatorem jest Minister właściwy do spraw Kultury;
- muzea ministerialne, których organizatorem jest minister określonego ministerstwa;
- muzea samorządowe.

---

<sup>67</sup> ustawa z dnia 29 czerwca 2007 r. o zmianie ustawy o muzeach (Dz.U. z 2007 r. nr 136, poz. 956 <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20071360956> [21.10.2022])

<sup>68</sup> klasyfikacja wg Żygulskiego (Żygulski, Z. jr., 1982. *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*, Warszawa, s. 81–106)

<sup>69</sup> Ghirardo, D., 1999. *Architektura po modernizmie*, Toruń, s. 72–92.

#### 4.1.2 Przemiany społeczne *versus* transformacja instytucji

Konotacje z architekturą sakralną dotyczyły zarówno monumentalności przestrzeni/ bryły, jak i wykorzystania światła. Początek architektury muzealnej traktowanej jako instytucja publiczna przypada na przełom oświecenia (XVIII wiek). Bogate kolekcje sztuki przez stulecia dostępne były tylko dla wąskiego, elitarnego grona odbiorców. Geneza pojęcia „galeria” pochodzi od długich królewskich korytarzy, na których eksponowano portrety rodzinne autorstwa wybitnych artystów. Zwiększenie grona odbiorców oznaczało nowe wyzwania wystawiennicze i konieczność dostosowania architektury do nowej sytuacji i do nowych potrzeb.

Przemiany społeczne wywarły wpływ nie tylko na rozwój sztuki, ale również architektury, które od czasów nowożytnych miały pełnić funkcję służebną i wychowawczą. Racjonalistyczne prądy filozoficzne i rozwój dydaktyki przyczyniły się do zmiany myślenia o roli sztuki, instytucji naukowych i kulturalnych. Dworski mecenat przekształcał się stopniowo w mecenat mieszczański. Paradoksalnie, to właśnie Wielka Rewolucja Francuska przyczyniła się do wzrostu dbałości o królewskie i książęce kolekcje dzieł sztuki.

Przykładem miejsca, w którym zastosowano nowy sposób prezentacji dzieł sztuki, jest Luwr. Muzeum stało się miejscem o podwójnej orientacji - miało podkreślać splendor państwa, jego historię i rozwój, a także pełnić funkcję (re)edukacyjną dla świeżo zdemokratyzowanych obywateli. Wizyty w muzeum miały wzbogacać wiedzę, umożliwiać analizowanie relacji między sztuką i nauką zgodnie z ideą oświeceniowej współmierności.

Muzeum jako miejsce łączące przeszłość z teraźniejszością było amorficznym punktem, nadającym znaczenie historii. Funkcjonowaniem nowej instytucji zajmował się Alexandre Lenoir. W swoim tekście pt. „Description historique et chronologique de Alexandre Lenoir. W swoim tekście pt. „Description historique et chronologique des monuments et sculpture réunis Au Musée des monuments français”<sup>70</sup> z 1806 roku zwrócił uwagę na konieczność wprowadzenia chronologicznego porządku w ekspozycji zbiorów, ponieważ głównym celem muzeum miało być edukowanie młodzieży oraz dorosłych, którzy nie posiadali stosownej wiedzy z zakresu historii oraz nie brali dotąd udziału w życiu kulturalnym. Malarska i rzeźbiarska narracja była czytelna nawet dla analfabetów, dzięki czemu przekaz wizualny stanowił łatwiejsze narzędzie edukacyjne od zapisu werbalnego. Racjonalna systematyzacja zbiorów rozpoczęła się we wczesnych latach XIX wieku. Ewolucja od prywatnych kolekcji, *kunstkammer*, *wunderkammer*, idiosynkratycznych i prywatnych muzeów do publicznej, ogólnie dostępnej instytucji wiązała się ze zmianą założeń kolekcjonowania i zasad związanych z eksponowaniem dzieł sztuki.

Rewolucja francuska rozpoczęła aktywne przemodelowanie rzeczywistości. Nowy system społeczny wpłynął w znaczący sposób na założenia programowe sztuki oraz redefinicję roli kultury. Sztuka zyskała miano historiograficznego filaru. Traktowana

---

<sup>70</sup> Lenoir, A. 1993. *Description historique et chronologique des monuments et sculpture réunis Au Musée des monuments français*, Paris, 1806; [reprint częściowy w:] Francois Dagognet, *Le musée sans fin*, Paris, s.112

na równi z nauką, przestała być postrzegana w czysto estetycznym kontekście. Jej intelektualny wymiar nie był już dłużej podważany. Życie społeczne ulegało nie tylko coraz większej demokratyzacji, ale i sekularyzacji. Nowy, postrenesansowy, podmiot społeczny dostrzegał w sztuce zapis wielopokoleniowego doświadczenia oraz emocji oddziałujących również na współczesnego odbiorcę. Możliwość oglądania różnych obiektów sztuki w scentrowanej aranżacji i przestrzeni, przyczyniła się do zwiększenia dostępności sztuki.

Zdaniem Donalda Preziosi, „w istocie nowoczesne muzeum było sumą optyczności, wizualności; instrumentem na skalę państwa; narzędziem, które jednocześnie zawierało państwo. Było to narzędzie produkcji na płaszczyźnie indywidualnej i zbiorowej, społeczeństw, etniczności; samej natury i (wielu) przyszłości (future(s)), w kierunku których wszystko, co w nim zawarte, mogło zmierzać.”<sup>71</sup>

Obiekty sztuki określa zarówno ich własna tożsamość (historyczno-artystyczny kontekst), jak i miejsce oraz czas związane z ich prezentacją. Relacja widz- podmiot zakłada interakcję na poziomie intelektualno- emocjonalnym oraz asocjacje związane z sytuacją społeczną i polityczną. Bezpośrednie oddziaływanie sztuki na podświadomość odbiorcy rezonuje z jego wrażliwością niezależnie od doświadczeń w obcowaniu ze sztuką. Jak pisał Steiner, „każde prawdziwe dzieło jest *opus metaphysicum*” co zakłada „realną obecność absolutu”<sup>72</sup>. Pisząc o kontakcie ze sztuką, filozof użył terminu *to call on us* (z ang. *swobodne odwiedziny, wołanie z oddali*). Obcowanie z dziełem wywołuje głębokie przeżycie - jest doświadczeniem zarówno kognitywnym jak i metafizycznym.

Bourriaud uważał, że „sztuka jest stanem spotkania”, a „ekspozycja jest szczególnym miejscem, w którym mają szansę pojawić się chwilowe zgrupowania,(...) zależne wymaganego od obserwatora przez artystę od stopnia uczestniczenia, wraz z którym proponowane i reprezentowane są natura dzieła i model towarzyskości (*sociability*).”<sup>73</sup> Od właściwego kształtowania relacji dzieła plastyczne - przestrzeń architektoniczna zależy zarówno indywidualny odbiór sztuki, jak i jej dostępność dla szerokiej grupy odbiorców.

Problemy związane z projektowaniem przestrzeni wystawienniczych pojawiły się wraz z ewolucją muzealnictwa. Zachowanie równowagi między miejscem ekspozycyjnym a pokazywanymi obiektami, wymagało uważnej analizy interakcji w obszarze sztuka - architektura. Przemiany, którym podlegały muzea oraz galerie, były od lat przedmiotem sporów i polemik. Projektowanie i aranżowanie wymagało pracy z materią oraz ideami. Sztuka konceptualna wyznaczyła nowy kierunek w wystawiennictwie. Obraz uległ redefinicji, ponieważ zmieniła się semantyka, związana z dematerializacją dzieła. To, co przez stulecia wiązało się z rzemiosłem, zostało zawarte w koncepcji - myśli, wyrażanej przez słowa lub sytuację (kontekst, asocjacje, metaforę, alegorię).

Sztuka XXI w. jest heterogeniczna zarówno w kontekście dyscyplin, mediów, narracji, jak i odniesień, celów czy założeń. Po raz pierwszy w historii sztuki nie ma wiodących trendów ani postaw artystycznych. Artyści czerpią z poprzednich epok, szukając własnego sposobu wypowiedzi, lecz niezależnie od generacji, środowiska, itp.

<sup>71</sup> Preziosi, D., 2012. *Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu* [w:] *Display. Strategie wystawiania*, pod redakcją M. Hussakowskiej i E. M. Tatar, Universitas, Kraków, s.31

<sup>72</sup> Steiner, G., 1997. *Rzeczywiste obecności, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk

<sup>73</sup> Bourriaud, N., 2002. *Relational Aesthetics*, Dijon, s.18



budują własne, indywidualne narracje - zarówno w nurcie realistycznym, abstrakcyjnym, jak i *stricte* konceptualnym, czy performatywnym. Charakterystyczną cechą ponowoczesności jest synergia tej różnorodności oraz redefinicja relacji artysta- dzieło- odbiorca- przestrzeń, opartej obecnie na tranzycji. Realizacje oscylują między dyscyplinami - artyści, niezależnie od ich kierunkowego wykształcenia, coraz częściej decydują się na działania intermedialne i multimedialne. Powszechne stały się też realizacje *site-specific* lub *in situ*. Odejście od akademickiej klasyfikacji działań artystycznych wiąże się także ze zmianą sposobu myślenia o aranżacji ekspozycji.

#### 4.1.3 Estetyka dzieła i aranżacji wystawienniczej

W XVI wieku estetyka dzieła oraz estetyka przestrzeni architektonicznej, czyli tym samym otoczenie dzieła, wiązały się ze swoistym prestiżem. Prywatne kolekcje sztuki oraz wystrój wnętrz sygnalizowały przynależność do danego środowiska. Trudno wykluczyć aspekt emocjonalny, jednak kontekst historyczny (historia rodu), przyjęte konwencje (środowiskowe) wpływały na budowanie kolekcji oraz jej ekspozycję.

Kiedy w XIX wieku modernizm wpłynął na funkcjonowanie muzeum, prywatne kolekcje nadal podlegały estetyce przedmodernistycznej. Muzeum miało być nie tylko miejscem, do którego trafiały dzieła sztuki, lecz także ośrodkiem krytycznym i edukacyjnym - instytucją kształtującą potrzeby estetyczne odbiorców. Wystawiennicze aranżacje uwzględniały zarówno dzieło, jak i jego otoczenie. Ekspozycja dzieł w przestrzeniach prywatnych podlega innym prawom niż instalacja w przestrzeni publicznej. Zgodnie z koncepcją modernistyczną, otoczenie miało stanowić ramę-oprawę dla dzieła.

Jak pisał Marek Pabich: „Bezpośrednim środowiskiem dzieł sztuki jest architektura”<sup>74</sup>, co oznacza różne typy wnętrz - nie tylko te *stricte* muzealne. Tak jak nie istnieje jeden typ przestrzeni wystawienniczej, tak samo nie można wyselekcjonować wiodącej, ani jedynej optymalnej i wzorcowej, estetyki wystawienniczej.

Od końca XX wieku można zauważyć tendencję otwierania muzeum na nowe, niekiedy kontrowersyjne, pomysły aranżacyjne. Kuratorami wystaw bywają często sami artyści, a ekspozycja dzieł odbywa się zgodnie z autorską koncepcją, częstą daleką od klasycznej sekwencyjnej/ liniowej narracji. W aranżacji wystaw różne kwestie mają wpływ na podejmowane decyzje. Mimo niezbędnych schematycznych zabiegów wystawienniczych związanych z czysto technicznymi rozwiązaniami, pojawia się zawsze indywidualna a zatem subiektywna koncepcja kuratora. Połączenie sprawdzonych rozstrzygnięć aranżacyjnych z pomysłowymi, zaskakującymi propozycjami wydaje się być najlepszym podejściem.

---

<sup>74</sup> Pabich, M., 2004. *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Instytut Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej, Łódź

## 4.2. Identyfikacja przestrzeni w kontekście funkcji wystawienniczej

W ciągu ostatniej dekady nastąpił wzrost zainteresowania sztuką lat 60-tych. Sposób aranżacji wystaw obiektów artystycznych, które powstały w tamtych czasach, był rewolucyjny w odniesieniu do koncepcji wystawienniczych w poprzednich latach. Redaktorzy *Thinking about Exhibition*, pierwszej antologii dotyczącej wystawiennictwa, wyrazili obawy dotyczące traktowania aranżacji wystawy z taką samą uwagą, jak pojedyncze dzieła: „pisanie o wystawie, a nie samych prezentowanych na niej pracach, dowodzić może kryzysu dyscypliny. Ta taktyka uznana być może za narzędzie kompensacji lub upolitycznioną próbę postrzegania dzieł sztuki jako powiązanych i współzależnych, a nie osobnych i autonomicznych, czy też tekstualną odpowiedź na procesy zachodzące w samym świecie sztuki”<sup>75</sup>. Niepokój wydaje się z dzisiejszej perspektywy anachroniczny. Od lat kwestie wystawiennicze stanowią przedmiot badań i analiz. Relacje zachodzące między obiektami sztuki a przestrzenią są niepodważalne - traktowanie poszczególnych prac w oderwaniu od kontekstu aranżacyjnego, jak sugerowali autorzy antologii, byłoby dużym błędem, biorąc pod uwagę fakt, że interakcje na linii sztuka- przestrzeń wystawiennicza są ze sobą sprzężone. Wskazywanie na podmiotowość obiektów rozmija się z celem aranżacji wystawienniczych. Bruce Fergusson zaznacza, że każda wystawa jest systemem odniesień, „polem znaczeń”.

Artyści działający na przełomie lat 50-tych i 60-tych dokonali redefinicji terminu „wystawa”. Coraz częściej podkreślano znaczenie miejsca ekspozycji i wprowadzono „nowe estetyczne doświadczenie, które daje widzowi poczucie uczestnictwa, wspólnego doświadczania, w którym trudne, wręcz niemożliwe, staje się dystansowanie”<sup>76</sup>. Przykładem takich niekonwencjonalnych koncepcji aranżacyjnych są choćby oparte na koncepcji pustki realizacje Yvesa Kleina.

W 1957 roku, w paryskiej Galerii Colette Allendy odbyła się jedna z najbardziej kontrowersyjnych wystaw Kleina pt. *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* (pl. *Przestrzenie i tomy niematerialnej piktorialnej wrażliwości*). Artysta nie umieścił we wnętrzu galerii ani jednego obiektu. Goście wchodzili do pustej sali, co wywoływało konsternację, ale też odnosiło do interpretacji tytułu. Klein tłumaczył, że jego obrazy stały się teraz niewidzialne. Jego realizacja przypomina „koncert”- performance Johna Cage’a. Kompozytor, zainspirowany monochromatycznymi obrazami Roberta Rauschenberga i publikacją „The Art of Noises” Luigi Russolo postanowił zinterpretować ciszę. W 1952 roku, w Woodstock, w stanie Nowy Jork, odbyła się premiera jego utworu pt. *4’33”*. Trzydziestoletni utwór na dowolny instrument składał się jedynie z tacet (pauz), co oznaczało, że przez cały czas jego trwania (tytułowe 4 minuty i 33 sekundy) nie zostanie wydobyty ani jeden dźwięk. „Koncert” w Maverick Hall „wykonał” pianista David Tudor. Po wejściu na scenę, muzyk ukłonił się publiczności, otworzył partyturę, po czym ustawił stoper aby kontrolować czas. Po upłynięciu 4 minut i 33 sekund, odszedł od

---

<sup>75</sup> Greenberg, R., B. Ferguson, S. Nairne, 2004. *Introduction*, w: *Thinking about Exhibition*, London- New York, s.3

<sup>76</sup> Ferguson, B.W., R.Greenberg, S. S. Nairne, 1996. *Thinking about exhibitions*, Routledge, London, s.47

instrumentu, ponownie się ukłonił, dając publiczności znak, że koncert dobiegł końca. Widownia była oburzona. Jak tłumaczył kompozytor- miejsce muzyki wykonywanej przez człowieka, zajęty dźwięki generowane przez otoczenie- szum wiatru, chrząkanie słuchaczy, itp. Zarówno działania Kleina, jak i Cage'a zmieniły sposób myślenia o relacji formy i tła oraz hierarchizacji dzieła względem otoczenia, co zainspirowało do autorskich poszukiwań kolejne pokolenia twórców.

Nowe strategie wystawiennicze angażowały odbiorców w znacznie bardziej dynamiczny kontakt ze sztuką. Relacyjny charakter wystaw wpływał na percepcję prac ze wszelkich obszarów sztuk wizualnych, a wystawa zaczęła być postrzegana jako coraz ważniejsze medium oraz istotny element politycznej ekonomii kultury.

Ciekawymi przykładami wystaw z lat 60-tych w Polsce była *Wystawa Popularna* zaaranżowana przez Tadeusza Kantora w 1963 roku w Nowym Gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie oraz ekspozycja portretów Stanisława Ignacego Witkiewicza przygotowana przez Helenę Blum w krakowskiej Galerii Krzysztofory. Pierwsza wystawa poddała rewizji pojęcie obiektu sztuki. Kantor był zwolennikiem interdyscyplinarnego traktowania sztuki: podkreślał konieczność „wyjścia poza obraz”<sup>77</sup>. Wspomniana realizacja wystawiennicza była rezultatem analiz funkcji dzieła oraz decyzji związanych z jego eksponowaniem. Kantor nazywał swoje działania „environment(‘em) o cechach happeningu” oraz „rzeczywistością gotową”. Postulował, że to artysta nadaje znaczenie obiektom poprzez decyzję o ich prezentacji. Decyzje aranżacyjne nadają rangę dzieła nawet zwykłym przedmiotom zależnie od koncepcji twórcy wystawy. Kantor postanowił włączyć do swojej realizacji wystawienniczej zarówno rysunki, jak i dokumenty, listy, kalendarze - wszystkie osobiste zapisy, które uznał za „najmniej odpowiednie na wystawę”.<sup>78</sup> Wspomniane obiekty - rekwizyty zawieszono na sznurach klamerkami do wieszania prania. Zabieg ten miał na celu zdegradowanie artystycznego wymiaru artefaktów aby zwrócić uwagę na samo działanie i ukazać ideę wystawy jako dynamicznego spotkania artysty z odbiorcą. Kantor zainscenizował przestrzeń galerii w taki sposób, aby zaakcentować brutalistyczny charakter wnętrza. Ceglane ściany kolebkowej piwnicy były ważnym elementem całości wystawy. Przestrzeń wypełniona ciasno elementami artystycznej narracji została dodatkowo poprzecinana liniami, na których wisały „anty-dzieła”. Ta dynamiczna aranżacja zmusiła odbiorców do przeciskania się między formami/ pracami. Artysta nie wyznaczył kierunku, w którym widz powinien się przemieszczać. Decyzje dotyczące kolejności oglądania obiektów miał podjąć sam obserwator.

Zdjęcia dokumentujące wystawę w Krzysztoforach stały się eksponatami innej wystawy pt. *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, która odbyła się w 2000 roku w krakowskim Bunkrze Sztuki. Ta realizacja uwzględniała postulat „aktywnego otoczenia”, wspomnianego w kantorowskim *Manifeście Anty-wystawy*. Warto dodać, że manifest ten był jednym z eksponatów wyżej wspomnianej wystawy. Innymi elementami aranżacji wystawienniczej stały się prace oraz obiekty pokazywane na wystawie w Krzysztoforach na tle zdjęć z tejże ekspozycji. W ten sposób powstały dwa plany wystawiennicze: jeden złożony z materialnych obiektów, a drugi z ich dokumentacji w

<sup>77</sup> Kantor, T., 2000. *Teatr Cricot 2*, [w:] *Teksty o latach 1938-1974*, Metamorfozy, Kraków, s.44

<sup>78</sup> *Tadeusz Kantor z archiwum Galerii Foksal*, red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Galeria Foksal, Warszawa 1998, s. 14-15

innej przestrzeni. Można zaryzykować stwierdzenie, iż głównym tematem wystawy była przestrzeń – interakcja między przestrzenią fizyczną, a iluzoryczną, uwiecznioną na zdjęciach. Idea Kantora związana z „wyjściem poza obraz” została w pełni zrealizowana.

W dyskursie lat sześćdziesiątych zwracano uwagę na walkę z konwencją wystawienniczą i konieczność zastosowania takich zabiegów aranżacyjnych, które nie będą oscylować jedynie wokół kwestii związanych z estetyką. Sposób prezentowania prac uległ całkowitej transformacji. Kantor, po kilku latach od *Wystawy popularnej*, dodał podtytuł *Anty-wystawa*. Podkreślił tym samym zerwanie z klasycznym myśleniem o relacji dzieło- przestrzeń ekspozycyjna. O koncepcji wystawienniczej Kantora, Mieczysław Porębski pisał, iż w tym wypadku trzeba „patrzeć na teatr jak na malarstwo, na malarstwo jak na teatr, na twórcę spektaklu jak na dyrygenta, a zarazem autora swojej własnej dramaturgii i własnej inscenizacji nieopartej o żadne gotowe teksty, co najwyżej szukającego tam pewnych, jak ty (Kantor) to nazywasz, powodów. Piszącego partyturę nie przed, a po wykonaniu utworu. Partyturę, której powody są gdzie indziej, przenikały przez inne warstwy, inaczej się ze sobą komponowały.”<sup>79</sup> Wykorzystywanie przestrzennych interakcji pomiędzy elementami kompozycji a wnętrzem galerii dawało synchroniczny układ, strukturę tworzącą unikalną jakość. Te same prace umieszczone w innym miejscu, w innej przestrzeni, stawały się komponentami innej sytuacji - tworzyły inną dramaturgię, odmienną narrację.

Pisząc o teatrze Kantora, Helena Blum zwróciła uwagę na różnice w relacji widz-aktor w okresie przedwojennym, a interakcjami między artystą a odbiorcą, zachodzącymi podczas spektakli Kantora. Zatarcie granicy między sceną, a widownią spotęgowało dynamikę przekazu. Rola spektatora uległa przemodelowaniu. Pasywna percepcja została zastąpiona aktywnym reagowaniem na narrację. Widzowie stawali się współtwórcami zaaranżowanej sytuacji. Wystawa w Krzysztoforach opierała się na tej samej idei. Odbiorca, samodzielnie decydując o kierunku przemieszczania się po galerii, stawał się inicjatorem dynamicznej sytuacji przestrzennej. Percepcja była determinowana indywidualnymi decyzjami. Arbitralne wybory dotyczące oglądania wystawy stwarzały otwartą narrację. Klucz do porządku wystawy posiadał jedynie odbiorca.

#### **4.2.1 *White cube* jako koncepcja idealnej przestrzeni wystawienniczej**

W 1976 roku na łamach „Artforum” ukazał się tekst Briana O’Doherty’ego pod tytułem „Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space.”<sup>80</sup> O’Doherty analizował przestrzeń wystawienniczą takich instytucji jak muzea i galerie sztuki a także poruszał kwestie związane z aranżacją wystaw. W tekście pojawił się podział na tzw. przestrzenie konwencjonalne oraz nietypowe.

---

<sup>79</sup> Porębski, M., 1997. Rozmowy, [w:] *T. Kantor, Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa, s. 139

<sup>80</sup> O’Doherty, B., 1986. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica (pierwodruk na łamach Artforum w 1976 roku)

Przez wiele lat przestrzeń ekspozycyjna była traktowana podrzędnie w stosunku do obiektów sztuki- eksponatów. W latach osiemdziesiątych projekty artystyczne odnoszące się bezpośrednio do przestrzeni wystawienniczej zaczęto określać terminem *site-specific*. Artyści coraz częściej wybierali na wystawę niekonwencjonalne, niezwiązane ze sztuką budynki, przestrzeń publiczną, itd.

Typowa przestrzeń ekspozycyjna podkreśla nadrzędność obiektów sztuki. Jej neutralny charakter rzadko kiedy bywa tematem dyskursu. Przywołując słowa O’Doherty’ego: „Idealna galeria odejmuje dziełu sztuki wszystkie cechy, mogące zakłócać fakt, że jest to sztuka. (...) Świat zewnętrzny nie powinien mieć tu wstępu, więc okna zazwyczaj są zasłonięte. Ściany pomalowano na biało. Sufit staje się źródłem światła. Drewniana podłoga jest polakierowana, więc twoje kroki stukają donośnie, lub też pokryta dywanem tak, że stawiasz je bez dźwięcznie, pozwalając nogom odpoczywać, kiedy oczy patrzą na ścianę. Sztuka może, jak mówi powiedzenie mieć własne życie”<sup>81</sup>. To właśnie ten hermetyzm został przez O’ Doherty’ego określony terminem *white cube* (pl. biały sześcian).

Cechy przestrzeni *white cube* według O’ Doherty’ego:

- Brak podziałów;
- Białe ściany;
- Neutralna w kolorze podłoga (betonowa, szara, ewentualnie drewniana, polakierowana lub pokryta dywanem)
- Brak elementów zakłócających odbiór dzieł;
- Sufit pozbawiony ozdób, dozwolony jedynie system oświetleniowy;
- Równomiernie oświetlona przestrzeń;
- Oddzielona od zewnątrz/ od jakichkolwiek bodźców z zewnątrz.

<b>Cechy przestrzeni <i>white cube</i>, opisane przez O’Doherty’ego:</b>
• Przestrzeń na planie kwadratu, lub prostokąta;
• Brak podziałów;
• Białe ściany;
• Neutralna w kolorze podłoga (betonowa, szara, ewentualnie drewniana);
• Brak elementów zakłócających odbiór dzieł;
• Sufit pozbawiony ozdób, dozwolony jedynie system oświetleniowy;
• Równomiernie oświetlona przestrzeń;
• Oddzielona od zewnątrz/ od jakichkolwiek bodźców z zewnątrz.

Tab. 1. Cechy przestrzeni *white cube* według O’Doherty’ego

<sup>81</sup> O’Doherty, B., *Uwagi o przestrzeni galerii*, s.452-453

Pojęcie idealnej przestrzeni wystawienniczej jest względne. Wszystko zależy od intencji artysty, kuratora oraz architekta. Współzależność ich działań oraz idei wpływa na ostateczny charakter projektu samej wystawy, jak i przestrzeni wystawienniczej. Wspomniany „biały sześcian” jest tylko punktem odniesienia - idealistyczną wizją, która w rzeczywistości bywa realizowana w rozmaity sposób. Christopher Grunenberg pisał, że „tak zwany *white cube* wyzwolił sztukę nowoczesną ze zwykłych asocjacji z dekadencją, niepoczytalnością, zmysłowością i kobiecą frywolnością; jednocześnie ukazał tkwiącą w niej męskość i autorytarny charakter formalistycznej estetyki”.<sup>82</sup>

Tak jak to ujął O’ Doherty, percepcja odbiorcy miała być skupiona na sztuce, a nie na elementach nie będących artefaktami. Podmiotowość dzieła była bezdyskusyjna - przestrzeń miała być jedynie neutralnym, sterylnym tłem, tak by nie dekoncentrować widza. *White cube* miał w swoim założeniu przypominać laboratorium badawcze, umożliwiające dokonanie skrupulatnej analizy obiektów sztuki.. Galerie spełniające owe kryteria wystawiennicze to np. SIGNALS -wcześniejsze Center for Advanced Creative Study w Londynie, Arts Lab czy Park Place w Nowym Jorku. Wszystkie wymienione powyżej galerie powstały w latach sześćdziesiątych, stając się przykładami nowych idei estetyki wystawienniczej.

Londyńska galeria SIGNALS, założona w 1964 roku, mieściła się na czterech piętrach byłego warsztatu związanego z produkcją sprzętu optycznego. Industrialny charakter wnętrza został zaadaptowany na centrum wystawiennicze ze względu na dużą powierzchnię oraz pozbawiony dekoracyjnych elementów charakter. Ściany pomalowano na biało oraz usunięto wszelkie komponenty zakłócające czystość percepcji. Marszand John Kasmin mówił o tej galerii jako o „miejscu badania dzieł sztuki”<sup>83</sup>.

W latach 1962-1964 dokonano przebudowy Muzeum Sztuki Nowoczesnej Goodwin-Stone’a w Nowym Jorku. Oddany do użytku w 1939 roku budynek, został powiększony o nowy metraż. Dotychczasowe sale, o niskich sufitach, połączono z nowymi, znacznie większymi przestrzeniami. Tak o tej transformacji pisał Alan Wallach: „Wnętrze muzeum zostało zmienione w antyseptyczną, przypominającą laboratorium przestrzeń - zamkniętą, wyizolowaną, sztucznie oświetloną i ewidentnie neutralne środowisko, w którym widzowie będą mogli badać dzieła sztuki wystawione jako osobne obiekty”<sup>84</sup>. Mityczny biały sześcian stanowił eksperymentalne pole dla kuratorskich działań. Przykład nowojorskiego muzeum to połączenie sprzecznych elementów w spójną całość spełniającą kryteria postmodernistycznych koncepcji wystawienniczych.

Nowe założenia wystawiennicze były konsekwencją przemian społecznych. Burżuazyjny model miejsca, w którym pokazywano obiekty sztuki, nie spełniał już oczekiwań. Zerwanie z mieszczańskim charakterem galerii<sup>85</sup> oscylowało wokół adaptacji

---

<sup>82</sup> Grunenberg, Ch, 1994. *The politics of presentation: the Museum of Modern Art, New York* w: *Art Institutions and ideology Across England and North America*, red. Marcia Pointon, Manchester- New-York, s.205

<sup>83</sup> wywiad udzielony Sandy Naire, Londyn 11 grudnia 1992

<sup>84</sup> Alan Wallach, *The Museum of Modern Art: the past’s future*, „Journal of Design History” 1992/ 5, s. 209

<sup>85</sup> początkowo były nimi przecież mieszkania prywatne

pofabrycznych budynków. Warto dodać, że zmieniały się również tendencje związane z lokalizacją przestrzeni wystawienniczych.

Artyści szukali nowych, niekonwencjonalnych miejsc, w których mogliby pokazać prace wymagające od odbiorców dużego skupienia. Industrialne budynki pasowały idealnie do nowych oczekiwań twórców i kuratorów. Zainicjowany w Nowym Jorku ruch *downtown* polegał na przenoszeniu działalności wielu galerii sztuki z centrum miasta *uptown* do mniej komercyjnych, biedniejszych rejonów - *downtown*.

Pierwszą znaną właścicielką komercyjnej galerii funkcjonującej z powodzeniem w centrum, na ulicy Park Place, która przeniosła działalność na Prince Street (West Broadway), była Paula Cooper. W wywiadzie dla *The Art Dealers*, w 1984 roku, tak argumentowała swoją, wówczas zaskakującą dla wielu, decyzję: „Chciałam uciec od starego wzoru galerii w *uptown* (...). Nie chciałam przejmować się wszystkimi społecznymi dodatkami, rzeczami, które często liczyły się bardziej niż sama sztuka.”<sup>86</sup> W tamtym czasie opłaty za czynsz w SoHo były znacznie niższe niż w elitarnym *uptown*. Kolejnym plusem były wielkie przestrzenie idealne do pokazywania nowoczesnej sztuki. Wielkie formaty płócien wymagały innych warunków niż te, które mogły zaoferować klasyczne galerie w centrum. Niezakłócona niczym pofabryczna przestrzeń stanowiła idealne tło dla najbardziej wymagających dzieł sztuki. Warto również wspomnieć o zamieszkujących tę dzielnicę artystach, którzy stali się głównymi odbiorcami nowej sztuki. Ekstrawaganccy bywalcy i alternatywne programy artystyczne szybko przyciągnęły kolekcjonerów śledzących dotychczas działalność galerii w *uptown*. Wszystkie osoby zainteresowane zjawiskami w sztuce współczesnej pojawiały się teraz w *downtown*. W krótkim czasie SoHo stało się centrum sztuki - dzielnicą kojarzoną z najważniejszymi wydarzeniami w obrębie sztuk wizualnych.

Lata osiemdziesiąte przyniosły kolejne zmiany. Modne dotąd SoHo przestało spełniać oczekiwania nowej generacji artystów. Coraz więcej galerii przenosiło swoją działalność do East Village. Ta decyzja wiązała się również ze zmianą metrażu powierzchni wystawienniczej oraz charakteru wnętrza. W East Village na galerie adaptowano głównie niefunkcjonujące już lokale handlowe. Aranżacje wystaw były zależne od warunków architektonicznych. Mały metraż oznaczał rezygnację z pokazywania wielkoformatowego malarstwa oraz dużych obiektów. Nowy kierunek w wystawiennictwie stał się inspiracją dla kolejnych galerii. Najbardziej znane, które przeniosły swoją działalność na East Village to, m.in.: ABC NO Rio, Nature Morte, Civilian Warfare czy Gracie Mansion.

Obecnie galerie komercyjne podlegają uniformizacji zarówno pod względem programowym, jak ich estetycznym. Zapoczątkowana w latach osiemdziesiątych tendencja realizowania założeń *white cube* spowodowała koncentrację na obiektach sztuki a tym samym dążenie do maksymalnego zneutralizowania przestrzeni wystawienniczej. Według Douglasa Daviesa, brak stylu określający alternatywne przestrzenie nagle stał się „oficjalnym stylem nieoficjalnym, w kółko powtarzany”<sup>87</sup>. Różnice w wielkościach galerii wpływały na percepcję eksponowanych obiektów. Duże przestrzenie w SoHo zapewniały pracom oraz ich odbiorcom odpowiedni dystans.

---

<sup>86</sup> rozmowa z Paulą Cooper *The Art Dealers*, New York 1984, s.190

<sup>87</sup> Davies, D., 1993. *The Museum Transformed*, New York, s.177

Mniejsze galerie wiązały się z większym stłoczeniem dzieł, ale umożliwiały widzom bardziej intymny kontakt ze sztuką.

Zmieniły się także relacje obiekt- przestrzeń (sztuka- miejsce). Rezygnacja z postumentów, nieregularnie wieszane obrazy, coraz częściej pokazywane instalacje, sztuka wideo uwypuklały różnice w koncepcjach wystawienniczych między tradycyjnymi instytucjami, a nowymi ośrodkami sztuki. W tym samym czasie w Europie ten rozdźwięk był jeszcze bardziej widoczny. Neoklasyczna architektura takich instytucji jak Kunsthalle czy Kunstverein, skontrastowana z pokazywaną wewnątrz sztuką współczesną, zmuszała kuratorów do niekonwencjonalnych rozstrzygnięć wystawienniczych. Kunsthalle w Bernie stanowi przykład transformacji wnętrza budynku przy zachowaniu historycznego frontu. Miejsce, ze swoją przeszłością, specyfiką, może stanowić doskonałą inspirację dla najbardziej nowoczesnych realizacji.

W Nowym Jorku od lat dziewięćdziesiątych pojawiła się moda na anektowanie pod kątem wystawienniczym skrajnie różnych obiektów architektonicznych. Właściciele galerii zauważyli, że posiadanie zarówno małych, jak i wielkich przestrzeni ekspozycyjnych umożliwia pokazywanie całego spektrum realizacji artystycznych oraz sprzyja współpracy z artystami z różnych dziedzin sztuk wizualnych. Mały metraż galerii lepiej korespondował z niewielkimi pracami, a postindustrialne wnętrza zapewniały odpowiednią przestrzeń i odpowiedni dystans rozbudowanym instalacjom oraz wielkoformatowym płótnom lub rzeźbom. Ta wystawiennicza strategia skutecznie powiększyła krąg odbiorców oraz przyciągała nowych kolekcjonerów. Bogaty program galerii podnosił również prestiż instytucji, a także umożliwiał łączenie komercyjnego aspektu jej działalności z konceptualnym profilem. Najczęściej jedna galeria służyła pokazywaniu wymagających intelektualnie prac, a druga nastawiona była głównie na sprzedaż prac.

Leo Castelli w 1968 roku założył galerię w miejscu niefunkcjonującego magazynu na 108th Street, następnie otworzył filię na Green Street. W tym samym czasie zarządzał również inną placówką, założoną przez niego jeszcze w 1957 roku na East 77th Street. Dzięki temu posiadał galerie zarówno w *updown*, jak i w *downtown*. Inne instytucje, które posiadały dodatkowe filie, to O.K. Harris, Blue Helman, Gagosian lub Pace. Ostatnia nastawiona była na ekspozycję sztuki prymitywnej i współczesnej. Dwa różne budynki umożliwiały zachowanie harmonii oraz porządku w wystawienniczych realizacjach jak i symultaniczne zarządzanie programem instytucji, co korzystnie wpływało na aktywność działalności wystawienniczej i zapewniało galerii niezbędną rozgłos.

Whitney Museum of American Art zaanektowało na potrzeby wystawiennicze przestrzenie w biurowcach. W niektórych z nich odbywały się wystawy czasowe, w innych umieszczono obiekty z kolekcji muzeum. Również galeria Guggenheim otworzyła swoje filie w kilku miejscach.

Niszowy charakter galerii funkcjonujących w latach sześćdziesiątych w dzielnicy SoHo często pozostawał w opozycji do komercyjnego aspektu. Konieczność znalezienia kompromisu pomiędzy potrzebą prezentacji sztuki a jej komercjalizacją doprowadziła do tworzenia nowych strategii wystawienniczych. Wychodzenie z przestrzeni typu *white cube* do mniej neutralnych w swoim charakterze miejsc wiązało się ze zmianą myślenia o aranżacji wystaw.



Zróznicowana przestrzeń wystawiennicza oraz urozmaicona lokalizacja przyciągnęły na wystawy nowych widzów. Alternatywne postindustrialne galerie działające głównie w SoHo miały stałych bywalców - uczestników życia artystycznego przygotowanych do percepcji nowoczesnej sztuki, kolekcjonerów świadomych współczesnych trendów, itd. Awangardowe środowisko wykluczało osoby spoza kręgu, zawężając grono odbiorców do „tych wtajemniczonych”.

W latach dziewięćdziesiątych zmieniły się koncepcje eksponowania sztuki. Coraz częściej podejmowanym tematem było zwiększenie jej dostępności - rozszerzenie grona odbiorców o ludzi nieposiadających specjalistycznej wiedzy z zakresu sztuki nowoczesnej. W nowych galeriach tworzono atmosferę sprzyjającą kontemplacji dzieł poprzez zapewnienie zwiedzającym pełnej swobody. Jednym z zabiegów było stosowanie dyskretnego nadzoru - osoba pilnująca ekspozycje była niewidoczna dla gości. Kolejnym było umieszczanie we wnętrzu większej ilości drzwi, dzięki czemu osoby wchodzące do galerii i z niej wychodzące nie musiały wchodzić ze sobą w interakcje.

Różne filie tych samych galerii stopniowo powstawały także w innych państwach. Urozmaicony program wystawienniczy, odmienna kubatura budynków, specyfika przestrzeni zapewniały instytucjom bezpieczeństwo. Strategie marketingowe wiązały się z nieustanną aktywnością oraz różnorodnością koncepcji wystaw, kolekcji, nazwisk artystów współpracujących z daną instytucją. Coraz większy zasięg działalności galerii wpływał korzystnie na ich sytuację finansową, co pozwalało na coraz odważniejsze realizacje wystawiennicze, a także projektowanie odpowiedniej przestrzeni wystawienniczej i budową spektakularnych obiektów architektonicznych.

Galerie wpisujące się w założenia *white cube* spełniają kryteria niezbędne do prezentacji dzieł z klasycznie rozumianych dyscyplin typu malarstwo, grafika, rzeźba, ceramika, fotografia czy wzornictwo przemysłowe, jednak sztukę XXI w. charakteryzuje tak duża interdyscyplinarność, że klasyfikowanie realizacji odbiega od tradycyjnych kryteriów definiowania. Poza tym w XX w. pojawiły się nowe media, które zostały zaanektowane także przez twórców działających w obszarze tradycyjnie definiowanych sztuk wizualnych.

Redefinicja terminu „obraz” oznacza wyjście poza kategorie odnoszące się do tzw. malarstwa sztalugowego. Galerie w SoHo słynęły z pozbawionych dekoracji, surowych wnętrz, a te z *uptown* z wytwornego wykończenia podkreślającego prestiż miejsca.

Ciekawym przykładem urządzenia przestrzeni wystawienniczej jest galeria Mary Boone mieszcząca się na West Broadway. Instytucja zaadaptowała wnętrze nieistniejącego już sklepu. Witryna ze stalowymi roletami, wejściowa ściana ze szkła, biała podłoga z francuskiego wapienia nawiązywały do charakteru ekskluzywnego butików, wywołując tym samym konotacje obiektów sztuki z elitarnymi, luksusowymi produktami. Z komercyjnego punktu widzenia te asocjacje były bardzo korzystne. Sztuka jako obiekt pożądania dla wybrednych konsumentów, poszukujących najlepszej jakości produktów czy usług, wymagała odpowiedniej prezentacji.

Pierwsze instytucje w *downtown* powstawały spontanicznie. Pokazywanie prac w byłych magazynach czy fabrykach wiązało się z ruchami awangardowymi bojkotującymi tradycyjne koncepcje wystawiennicze. Niechęć do epatowania luksusem przejawiającym się choćby w wyrafinowanych dekoracjach i wykończeniach, prowadziła do gloryfikacji przestrzeni antyestetycznych i estetycznych w klasycznym rozumieniu. W tych

galeriach relacje między obiektami sztuki, a wnętrzem architektonicznym opierały się najczęściej na kontraście. Pojawiająca się z czasem moda na tego typu realizacje zanegowała początkowe założenia demokratyzacji sztuki. Tak samo jak w przypadku placówek z *uptown* z ich elitarnym charakterem, galerie z *downtown* stały się niszowymi instytucjami dla przedstawicieli nowojorskiej awangardy, wykluczając z odbiorców ludzi spoza tego środowiska. Trudno tu zatem mówić o demokratyzacji. Zawężona dostępność sztuki zainicjowała dyskusję na temat rozszerzania działalności wystawienniczej najważniejszych galerii.

O ile początkowo surowe przestrzenie *white cube* charakteryzowała ich oryginalna surowość, wynikająca z przeszłości budynków, o tyle już od lat dziewięćdziesiątych wnętrza galerii w awangardowym SoHo projektowane były coraz częściej przez wybitnych architektów. Jednym z nich był Richard Gluckman, odpowiedzialny za projekt galerii sztuki współczesnej w Museum of Fine Arts w Bostonie, DIA, czy Muzeum Andy'ego Warhola. Gluckman zwracał uwagę głównie na światło i w środowisku architektonicznym nazywany był „architektem światła”.<sup>88</sup> Wykorzystywał istniejącą architekturę jako inspirację dla swoich realizacji. Nowe wnętrza, utrzymane w swoim nowoczesnym, postindustrialnym klimacie, charakteryzowała jednak ekskluzywność i elegancja. Dbano o szczegóły, odpowiednie materiały korespondujące z pofabryczną przeszłością budynków, nadały galeriom odpowiedni prestiż, kojarzący się dotąd tylko z najbardziej elitarnymi instytucjami w *uptown*.

Kolejnym architektem znanym z renowacji postindustrialnych budynków w celu stworzenia odpowiedniej przestrzeni ekspozycyjnej dla bogatych zbiorów z kolekcji Saatchich był Maks Gordon. Jego realizacja miała na celu przyciągnięcie uwagi najbogatszych klientów.

Podobne założenie miał projekt dla fundacji Ydessa Hendelses na King Street West w Toronto czy dla galerii Lissom w Londynie, zrealizowany przez Tony'ego Frettona w 1990 roku. Galeria Lissom to z kolei ciekawy przykład nawiązania do historycznego charakteru budynku, w której mieści się owa instytucja. Jej dyrektor, Nicholas Longsdail, opisywał ją w następujący sposób:

„( jest) serią intymnych pokoi umieszczonych jeden na drugim i połączonych klatką schodową, która wydawała się logicznym, wygodnym i - miejmy nadzieję - racjonalnym sposobem, by sformułować w ten sposób inny rodzaj wypowiedzi, który łączyłby się z minioną historią.”<sup>89</sup> Nawiązania do przestrzeni mieszkania, przestrzeni muzeum, zwracają uwagę na relacje między przeszłością, a nowoczesnością, ale też strefą intymną, a publiczną.

Kontestacja estetyki tradycyjnych galerii sprzedających sztukę najbogatszym kolekcjonerom wiązała się z potrzebą znalezienia alternatywnych sposobów prezentacji dzieł. Coraz częstsza współpraca właścicieli galerii z architektami zaowocowała powstaniem miejsc spełniających zarówno ideowe, jaki i komercyjne założenia.

---

<sup>88</sup> Christine Pittel, *Architect of Light*, „Bazaar”, 1993/styczeń, s. 140-142

<sup>89</sup> wywiad udzielony Reksie Greenberg i Sandrze Naire, London, 17 kwietnia 1993

#### 4.2.2 Postmodernistyczne założenia wystawiennicze w kontekście kształtowanie przestrzeni

Przestrzenie wystawiennicze ewoluowały od wnętrza pałaców, do „białego sześcianu”. Przez lata zmieniały się również koncepcje prezentacji kolekcji sztuki. Najczęściej obiekty sztuki były traktowane jako odrębne dzieła. Postmodernizm wytyczył nowy sposób percepcji – w kontekście otoczenia oraz z uwzględnieniem interakcji pomiędzy wszystkimi komponentami wystawienniczej aranżacji. Oglądanie wyizolowanych obiektów zostało uznane za mniej intrygujące niż analizowanie zbiorów.

Przykładem muzeum funkcjonującego zgodnie z postmodernistycznymi założeniami jest Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku, zaprojektowane w 1959 roku przez Franka Lloyd Wrighta. Przestrzeń architektoniczna została podzielona w taki sposób, aby umożliwić pokazywanie prac w relacjach przestrzennych, zachodzących zarówno pomiędzy obiektami sztuki, jak i elementami architektonicznymi. Rosalind Krauss określiła ten rodzaj wnętrza jako „muzeum bez ścian”<sup>90</sup>. Projekt Wrighta stał się inspiracją dla kolejnych architektów i wiele lat później ten układ architektoniczny wyznaczył standardy dla projektów muzealnych.

Instytucje zaprojektowane zgodnie z postmodernistycznymi założeniami w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to np. muzeum w Monchengladbach, Museum of Modern Art we Frankfurcie<sup>91</sup>, czy High Museum of Art w Atlancie<sup>92</sup>. Otwarcie poszczególnych sal na pozostałe wnętrza pozwoliło oglądać pojedyncze obiekty w kontekście innych. Ten zabieg ułatwił postrzeganie przestrzennych relacji zarówno między elementami kompozycji plastycznej, jak i obiektami sztuki a wnętrzem architektonicznym.

Postmodernistyczne założenia wystawiennicze uwzględniały przede wszystkim synchronię wnętrza ze wszystkimi jego elementami. Obiekty sztuki umieszczone w przestrzeni architektonicznej automatycznie stawały się częścią całego układu. Dynamika interakcji między poszczególnymi komponentami tworzyła unikalny charakter. Widz miał doświadczać podobnych wrażeń, jak podczas wizyty w teatrze lub w operze.

Städtisches Museum Abteiberg w Monchengladbach zaprojektowane przez Hansa Holleina w 1985 roku posiada zróżnicowane pod względem wielkości i kształtów sale ekspozycyjne, które są ze sobą połączone w organiczny sposób, umożliwiając oglądanie prac umieszczonych w sąsiednich wnętrzach. Kąty ścian są ostre, lub zaokrąglone, co również wpływa na odbiór dzieł poprzez konotacje z ich zróżnicowanymi formami. Płynność przechodzenia od jednej sali do drugiej nie musi się odbywać według narzuconego przez architektoniczny układ porządku. Zwiedzający mogą sami decydować w jakiej kolejności będą oglądać prace i w jaki sposób będą przemierzać przestrzeń muzeum.

---

<sup>90</sup> Rosalind Krauss, *Le Musée sans murs du postmodernism*, „Cahiers du Musée Nationale d’Art. Moderne”, 1986/ 17-18, s.152-158

<sup>91</sup> projekt Hansa Holleina

<sup>92</sup> projekt Richarda Meiera

Najbardziej identyfikowane ze sztuką współczesną jest znajdujące się w Los Angeles Museum of Contemporary Art (MOCA). Jo-Anne Berlowitz określiła przestrzeń tego budynku jako „męską - postindustrialną i żeńską - spektakularną, krzywoliniową przywołującą skojarzenia z intymnością dawnych galerii pokazujących prywatne zbiory bogatych kolekcjonerów”.<sup>93</sup> Pozorna sprzeczność charakteru wnętrza muzeum daje spore możliwości wystawiennicze, umożliwiając optymalne zsynchronizowanie obiektów sztuki z przestrzenią architektoniczną, w której zostały umieszczone. Specyfika miejsca niewątpliwie narzuca sposób odczytywania obiektów sztuki.

#### 4.2.3. Wystawa jako przykład synergii sztuki i przestrzeni architektonicznej

Wystawy sztuki umożliwiają postrzeganie pojedynczych obiektów sztuki w kontekście artystycznej całości - wieloelementowego układu tworzącego spójną narrację. Relacje przestrzenne pomiędzy elementami kompozycji malarskiej czy rzeźbiarskiej ulegają intensyfikacji w wyniku oddziaływania przestrzeni architektonicznej.

W zwiedzaniu wystawy duże znaczenie ma sekwencyjność. To ona decyduje o sposobie odczytania narracji tworzonej przez dzieła. Każda praca stanowi zapowiedź lub przedłużenie kolejnej. Odpowiedni układ obiektów wpływa na efektywność aranżacji. Narracja budzi skojarzenia z ilustracyjnością - realistycznym zapisem. Jednak w przypadku dzieł abstrakcyjnych lub konceptualnych jest tak samo istotną kwestią. Niezależnie od medium czy stylu, wszystkie działania w zakresie sztuk wizualnych wiążą się z problemem czasu

i przestrzeni. Postrzeganie jest czynnością, procesem rozłożonym w czasie. Pojedyncze bodźce budują obraz całości w wyniku gromadzenia wizualnych informacji oraz ich transformacji. Myślenie o odrębnych obiektach sztuki jako składnikach przestrzennego układu pozwala wyjść poza tradycyjne postrzeganie sztuki.

Tworzenie wystawy ma wiele wspólnego z teatralną inscenizacją. Aspekty czasu, przestrzeni, światła, obiektów składają się na obraz całości dzieła. Do tego dochodzi relacja artysta - widz. Wystawa jest wynikiem działań związanych z kształtowaniem relacji między komponentami dzieła/ dziełem, a miejscem prezentacji, co wiąże się z koniecznością uwzględnienia zarówno założeń projektu artystycznego, jak i właściwości przestrzeni- *genius loci*. Proces związany z percepcją gotowej inscenizacji może być narzucony przez kuratora/artystę, lub podlegać woli odbiorcy. Decyzje związane z kierunkiem przemierzania przestrzeni wystawienniczej wpływają na finalną wizję wystawy. Oznacza to zarówno odbiór odrębnych dzieł, jak i dzieł w kontekście wieloelementowego układu, ponieważ percepcja wystawy jest zawsze dwukierunkowa - od odrębnego obiektu do całości, od całości do pojedynczego obiektu. Ten dwukierunkowy ruch odbywa się symultanicznie i może dawać albo pożądany efekt (wzmocnienie dynamiki prac), albo zdyskredytować całą wystawę, wywołując wrażenie chaosu, braku synchronii, znużenie w wyniku przebodźcowania, itd.

---

<sup>93</sup> Berlowitz, J.-A., *From the body of the Prince to Mickey Mouse*, „Oxford Art. Journal”, 1990/ 30, s. 73-77

#### 4.2.4. Donald Judd: Marfa oraz idea *permanent installation*

Kwestie wystawiennictwa stanowiły spory zakres zainteresowań Donalda Judda. Artysta traktował problemy związane z aranżacją prac z taką samą uwagą, jak proces twórczy. Relacje dzieła/ obiektu i przestrzeni absorbowały go nie tylko w kontekście własnych poszukiwań artystycznych, lecz również w odniesieniu do aranżacji wystaw zapraszanych przez niego artystów. Judd, który przez większość życia kolekcjonował sztukę, wielokrotnie zwracał uwagę na problemy wystawiennicze, takie jak relacje i interakcje zachodzące między dziełami, a przestrzenią, w której są prezentowane. Swoimi zbiorami otaczał się we wszystkich miejscach, w których funkcjonował: w kolejnych domach, pracowniach, twierdząc, że obecność inspirujących obiektów pobudza jego własną kreatywność i umożliwia tworzenie. W swoich pismach na temat wystawiennictwa opisywał ideę *permanent installation*. Odnosiła się ona również do jego prywatnych aranżacji w przestrzeni domu, czy pracowni. Działalność artystyczna oraz kuratorska, a także doświadczenia związane z krytyką artystyczną, zostały zawarte w tekście „On installation”<sup>94</sup>, opublikowanym w katalogu „Documenta 7” wydanym w 1982 roku. Judd ubolewał nad niedostatecznym analizowaniem problemów przestrzennych między pracami, a ich otoczeniem. Według niego, również sama instalacja prac oraz ich kontekst przestrzenny pozostawiały sporo do życzenia. Judd nazywał architekturę „ramą dla kolekcji” i sugerował konieczność przeprojektowania przestrzeni architektonicznej w celu uwzględnienia potrzeb i wymagań wystawienniczych. Dotyczyło to głównie instytucji prezentujących stałe zbiory. Artysta wyraził swoje rozczarowanie większością muzeów – w tym sztuki współczesnej. Szczególnie te ostatnie wzbudziły jego niepokój ze względu na powielane schematy ekspozycyjne i nie uwzględnianie relacyjności między obiektami a przestrzenią architektoniczną. Konwencjonalne rozstrzygnięcia wystawiennicze niekorzystnie wpływały na recepcję dzieł. Judd postulował określenie celu placówki oraz krytyczną analizę potencjału przestrzeni ekspozycyjnej. Twierdził, że sztuka stała się pretekstem aby tworzyć nowe instytucje kulturalne bez jednoczesnej dbałości o zapewnienie kolekcji zadowolającej aranżacji. Według niego kolekcjonowanie zostało zdezonizowane przez instytucjonalizm.<sup>95</sup> Biorąc pod uwagę fakt, że galerie sztuki miały wiodący wpływ na trendy i preferencje w sztuce, Judd oczekiwał od muzeów niezależności od *mainstreamu*. Podkreślał także znaczenie krytyków sztuki oraz kuratorów współpracujących z daną instytucją oraz zwrócił uwagę, jak ważne jest rozdzielanie zarządzania instytucją od handlu sztuką. Ubolewał też nad rozproszeniem kolekcji amerykańskich artystów współczesnych. Sporo z nich znalazło się bowiem w europejskich kolekcjach prywatnych, a dostępne dla zwiedzających dzieła umieszczono w różnych placówkach, co utrudniło ich oglądanie.

W 1966 roku, w Jewish Museum w Nowym Jorku, udało się zorganizować wystawę Ada Reinharda (1913-1970), na której pokazano około 120 prac. Obrazy sprowadzono z całego świata, głównie z kolekcji prywatnych. Judd twierdził, że wystawa

<sup>94</sup> Judd, D., 1982. *On Installation* [w:] Judd, D., 1987. *Complete Writings 1975-1987*, Judd Foundation, Eindhoven, s. 96

<sup>95</sup> Judd, op. cit., s.80

powinna być stała, ponieważ w amerykańskich kolekcjach muzealnych znajdują się jedynie pojedyncze obrazy Reinharda.

Podobna sytuacja spotkała dzieła Marka Rothko. Artysta stworzył fundację, która miała zabezpieczyć kolekcję. Prawne nieścisłości umożliwiły jednak sprzedaż prac. Wola artysty nie została uszanowana - prace znalazły się w ponad 40 muzeach na całym świecie oraz w prywatnych zbiorach. Taką właśnie postawę krytykował Judd. Według niego, dezintegracja kolekcji wpływała negatywnie na percepcję dzieł. Postawę krytyczną reprezentował również George Steiner. W wydanej w 1989 roku książce „Rzeczywiste obecności”<sup>96</sup>, opisał źle rozumiane funkcje interpretacji i hermeneutyki obiektów sztuki. Według Steinera metajęzyk używany do opisywania sztuki uniemożliwiał pełną kontemplację dzieł oraz emocjonalną recepcję. Obiekt sztuki jako *opus metaphysicum* wymaga odpowiedniego kontekstu. Steiner wspominał o „realnej obecności” absolutu poprzez bezpośredni kontakt z dziełem używając zwrotu *to call on us* (z ang. niezapowiedziana wizyta, ale też wołanie z oddali)<sup>97</sup>.

Również Leszek Kołakowski zwracał uwagę na konieczność poznania bezpośredniego - angażującego zmysły, nie tylko intelekt. „O tym, co bezimienne i nieopisywalne można napomykać w taki sposób - przynajmniej w intensywnych aktach religijnych i artystycznych - budzi się poczucie zrozumienia, ów rodzaj ulotnego spełnienia, które jest zarówno prawomocne w sensie poznawczym, jak i dostarcza przeświadczenia, iż jest się „w kontakcie” czy też „w obrębie” czegoś co jest bardziej realne niż codzienna rzeczywistość. Spełnienie to jest z konieczności ulotne; mogłoby utwierdzić się jako trwałe osiągnięcie tylko wówczas, gdyby treść jego dawała się przetworzyć w teoretyczne pojęcie, co z samej natury jest niemożliwe.”<sup>98</sup>

Opinię Kołakowskiego podzielał także Michael Brötje, który zastrzegł, iż „spotkanie z dziełami może być trwałe, ponieważ percepcja odbywa się również na poziomie podświadomości, co przenosi doznania w rejony archiwizujące wszelkie doświadczenia z życia jednostki aż do jej śmierci.”<sup>99</sup>

Tymi samymi obserwacjami dzielił się Judd, pisząc o konieczności bezpośredniego kontaktu z dziełami aby wykroczyć poza konwencjonalne działania i stereotypy. Każdy obiekt sztuki ma wystarczający potencjał aby stać się bodźcem inicjującym twórcze działania odbiorcy. Judd twierdził, że korzystanie z inspiracji pracami innych artystów jest częścią jego „metody twórczej”.<sup>100</sup> Uważne patrzenie oznacza analizę oraz dystans do metajęzyka opisującego dzieło. Według Judda zadaniem instytucji artystycznych pokazujących obiekty sztuki powinno być umożliwienie nawiązania kontaktu

---

<sup>96</sup> Steiner, G., 1997. *Rzeczywiste obecności*, przeł. Ola Kubasińska, Słowo/obraz, terytoria, Gdańsk

<sup>97</sup> Op. cit., s. 147

<sup>98</sup> Kołakowski, L., 1990. *Horror metaphysicus*, Res Publica, Warszawa, s.108-109

<sup>99</sup> Brötje, M., 1990. *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart; cyt. za: Bryl, M., 1993., Płaszczyzna, ogląd, absolut, *Artium Quaestiones VI*, s. 82

<sup>100</sup> Judd, op. cit. s 24

z dziełami poprzez odrzucenie banalnych rozstrzygnięć wystawienniczych oraz indywidualizację każdej aranżacji. Oznaczać to miało uwzględnienie kontekstu dzieła oraz relacji między dziełem a jego otoczeniem.

Idealną sytuacją jest tworzenie aranżacji przez samego artystę. Instalacja staje się wówczas dziełem istniejącym w określonym czasie i miejscu. Dziełem, które ulegnie dekonstrukcji w momencie konieczności dokonania demontażu wystawy. Judd postulował, aby w miarę możliwości instytucje sztuki umożliwiały żyjącym artystom samodzielne instalowanie prac w przestrzeni tychże instytucji. Ideałem byłoby tworzenie w ten sposób stałych ekspozycji sztuki współczesnej, jednak wymagałoby to zarówno dodatkowych nakładów finansowych, jak i zaangażowania ze strony muzealników, kuratorów oraz samych artystów. Judd zarzucał artystom niefrasobliwość w gestii zabezpieczenia artystycznej spuścizny: „Muszę ochronić to, co zrobiłem - pisać - to pilne i ważne, by pozostawić moje prace w kontekście, dla którego zostały stworzone”.<sup>101</sup>

Kontekst, o którym pisał, uwzględniał wspomiane już wielokrotnie relacje przestrzenne między dziełem a jego otoczeniem. Judd zdecydował się umieszczać swoje prace w budynkach, które jak zaznaczał „przywrócił architekturze”. Interesowała go głównie przestrzeń postindustrialna. Artysta analizował potencjał budynków, poddając je minimalnym transformacjom. Przestrzeń adaptowana na potrzeby wystawiennicze z założenia nie miała przypominać galeryjnego *white cube*. Konceptualne traktowanie działalności wystawienniczej zainspirowało kolejnych twórców oraz kuratorów. Judd zmienił sposób myślenia o eksponowaniu sztuki. Udowodnił, że kontekst wpływa na recepcję dzieła bardziej gdy przestrzeń wystawiennicza umożliwia pokazanie -wydobycie ukrytego potencjału dzieła. Nicolas Serot (*The Man who bought Marfa*) sugerował, iż Judd zaaplikował estetykę industrialną w działaniach wystawienniczych.

Wnętrza ekspozycyjne projektowane przez Judda podporządkowane były w pełni dziełom - ich optymalnej recepcji. Dan Flavin napisał, że aranżacje wystaw budowanych przez Judda stawały się artystycznymi instalacjami: „Kiedy kończył niektóre budynki stawały się zbyt dobre aby ich używać. Potrafił całą przestrzeń zmienić w instalację”.<sup>102</sup> Również nowojorska przestrzeń wystawiennicza zorganizowana przez Judda w wielopoziomowym budynku stanowiła *continuum* „industrialnej estetyki”. Każde piętro budynku posiadało cechy *open space* i umożliwiało połączenie funkcji pracowni artystycznej, przestrzeni mieszkalnej oraz wystawienniczej. Parter przeznaczony był jedynie na ekspozycję bogatej kolekcji Judda, ale prace zarówno innych artystów, jak i jego samego, pojawiały się w całej przestrzeni budynku. Dzięki temu, obecność sztuki była zagwarantowana niezależnie od funkcji danej części budynku.

Judd zaadaptował również inne przestrzenie architektoniczne. W 1973 roku zaaranżował na potrzeby wystawiennicze dwa budynki w Marfie. W pierwszym, zwanym West Building, umieścił swoje wczesne dzieła. Dominującą barwą stała się czerwień określana mianem *cadmium red*. W drugim, o nazwie East Building, znalazły się obiekty z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Aranżacja West Building stała się inspiracją dla twórców i kuratorów wystawy Judda, zrealizowanej w 1975 roku w National Gallery w Ottawie.

---

<sup>101</sup> Judd, D. *In defense of my work*, dz.cyt., s.9

<sup>102</sup> Arthur Lubow, *The Art. Land. Marfa is the soul of Minimalism*, „The New York Times Style Magazine”, 20.03.2005, s.129

Judd przywiązywał wagę do eksponowania swojej kolekcji nie tylko w typowych wnętrzach wystawienniczych, lecz również w przestrzeniach adaptowanych na potrzeby mieszkania czy pracowni. Na uwagę zasługuje choćby instalacja wertykalnych metalowych form znajdująca się w sypialni artysty w Casa Morales. *Permanent installation* oznaczało szukanie optymalnych rozstrzygnięć wystawienniczych w najmniej konwencjonalnych przestrzeniach architektonicznych. Odejście od galeryjnych wnętrz na rzecz budynków o wątpliwych wartościach estetycznych oraz funkcjonalnych według mainstreamowych założeń i potrzeb wystawienniczych oznaczało przededefiniowanie zarówno pojęcia wnętrza wystawienniczego (galerii, muzeum), jak i zmiany myślenia o wystawie (rezygnację z hierarchizacji w relacji sztuka-przestrzeń).

Najbardziej spektakularna aranżacja wystawiennicza Judda znajduje się w The Chinati Foundation w Marfie w Teksasie. Otwarta w 1987 roku fundacja zaanektowała teren byłej jednostki wojskowej Fort D.A.Russell o wielkości 340 akrów.<sup>103</sup> Dzieła wyeksponowano w postmilitarnych obiektach – stajniach i hangarach lotniczych. Dalekie od idei *white cube* wnętrza stworzyły percepcyjne *continuum* dla odbioru kolekcji. Kontekst, o którym wielokrotnie wspominał, został wyselekcjonowany bardzo uważnie. Relacje przestrzenne między obiektami sztuki, a architekturą uległy wzbogaceniu, co przyczyniło się do wzmocnienia działania prac oraz nadało nowe znaczenie i podwyższyło rangę samej przestrzeni. Wtórne wykorzystanie budynków, których pierwotne przeznaczenie się wyczerpało, ujawniło zaskakujący potencjał wystawienniczy pozornie niepotrzebnych i nieatrakcyjnych obiektów architektonicznych. „Odzyskana” architektura scalała się z artystycznymi instalacjami, przyczyniając się do kojarzenia artysty z monumentalnymi realizacjami. Kompleks budynków byłego Fortu D.A. Russella jest ogrodzony, co stwarza poczucie odizolowania terenu ekspozycyjnego od otoczenia, które nie wchodzi w skład instalacji. Prace, które zostały umieszczone na terenie fundacji, to m.in. wyeksponowane w sześciu postbarakach świetlne instalacje Dana Flavina, kilkadziesiąt rzeźb oraz wideo-obiekt Johna Chamberlaina a także betonowe oraz aluminiowe rzeźby - obiekty Judda.

Główną osią założeń wystawienniczych Judda było uniknięcie tworzenia antologii zbiorów. Poszukiwanie równowagi między unikalnym charakterem architektury a realizacjami artystycznymi z wykorzystaniem interakcji między nimi wpłynęło na podjęcie kontrowersyjnych decyzji, takich jak zaanektowanie przestrzeni na prowincyjnej przestrzeni o nieregularnej zabudowie, niemającej nic wspólnego z architektoniczną ramą klasycznego muzeum-świątyni, tudzież neutralnym charakterem galeryjnego *white cube*. Ekspozycja rozszerzała się o kolejne wystawiennicze instalacje. Kolekcja artysty wzbogaciła się o pomnik Claesa Oldenburga i Coosje van Bruggen<sup>104</sup>, prace Carla Andre<sup>105</sup>, obrazy Johna Wesleya, instalację *site-specific* Ilyi Kabakova przygotowaną dla Chinati, instalację Roni Horn, plenerową realizację Richarda Longa, dzieła Davida Rabinowitscha oraz prace Ingólfura Arnarsona zrealizowane podczas pobytu rezydencyjnego w Chinati. Aranżacje zostały wykonane przez Judda lub autora danej pracy. W przypadku niezującego już w momencie montażu prac Dana Flavina podstawę

---

<sup>103</sup> ok. 140 hektarów

<sup>104</sup> *Monument to the Last Horse* z 1991 roku to dar dla fundacji

<sup>105</sup> *One Hundred Sonnets 1058-1972*



do podejmowania decyzji wystawienniczych stanowił przygotowany szczegółowo przez artystę opis instalacji projektu.

Intencją Judda było skierowanie uwagi odbiorcy nie na werbalnym przekazie, lecz na samych dziełach. Bezpośredni kontakt z obiektami sztuki ulegał intensyfikacji poprzez przestrzenne interakcje zachodzące między nimi a ich otoczeniem. W tej sytuacji odbiór dzieła uległ rozszerzeniu o narrację miejsca. Pozbawiony komentarza widz musiał się zdać na własne odczucia - doświadczenia płynące z ciała, a nie na wykoncypowane idee prowadzące do unifikacji kontaktu ze sztuką. Steiner pisał o ułomności języka względem doświadczenia empirycznego. Według niego dyskurs nie prowadził do bezpośredniego odbioru sztuki - jedynie bezpośredni kontakt z dziełem mógł zapewnić odbiorcy pełne przeżycie określone przez Steinera mianem „misterium sztuki.”<sup>106</sup> Położenie nacisku na indywidualizację percepcji odbiegało od klasycznych realizacji wystawienniczych. Brak wskazówek dotyczących poruszania się po terenie obejmującym ekspozycję kolekcji Judda, zmuszał zwiedzających do intuicyjnego zwiedzania. Aranżacje wystaw można określić mianem przestrzennych sytuacji, w których tak samo ważne były dla Judda prace, jak i relacje przestrzenne między nimi a przestrzenią.

Pisząc o problemach wystawienniczych, Judd wielokrotnie podkreślał znaczenie pustki- zwracał uwagę na to, jak ważne jest zapewnienie obiektom odpowiedniej ilości miejsca oraz w jaki sposób niewykorzystana do ekspozycji prac przestrzeń staje się elementem dialogu między komponentami aranżacji. Duży obszar fundacji wymusza na zwiedzających bycie w ruchu. Moment przejścia od jednej instalacji do drugiej umożliwia porządkowanie zgromadzonych bodźców oraz przygotowanie zmysłów na kontakt z nowymi (bodźcami/ pracami). Analogicznie jest w muzyce - dźwięki mogą wybrzmieć jedynie w ciszy - muzyczny zapis uwzględnia zarówno nuty, jak i pauzy. Muzyka jest doświadczeniem czasu i przestrzeni. Realizacje wizualne również wymagają czasoprzestrzennego kontekstu.

Kumulacja zbyt wielu obiektów sztuki w tej samej przestrzeni wpływa negatywnie na odbiór zarówno całej ekspozycji, jak i każdego z dzieł. Wizualne przebodźcowanie zakłóca percepcję i wywołuje dyskomfort. W takiej sytuacji bezpośrednie doświadczenie kontaktu z dziełem staje się niemożliwe.

Judd pisał, że nie ma neutralnej przestrzeni. Problemem jest uwzględnienie interakcji zachodzących między przestrzenią a umieszczonymi w niej obiektami, co oznacza konieczność świadomej aranżacji wystaw oraz odejście od konwencjonalnych rozwiązań wystawienniczych. Obiekty sztuki powinny być traktowane holistycznie, w kontekście ich otoczenia. Każda decyzja wystawiennicza wpływa na transformację instalacji, a tym samym zmianę recepcji dzieła/ dzieł.<sup>107</sup> Prace z kolekcji w Chinati zostały umieszczone w oddzielnych przestrzeniach w celu umożliwienia odbiorcy doświadczenia sztuki w sposób czasoprzestrzenny. Założeniem było bowiem przekierowanie uwagi od realizacji-objektu do realizacji rozumianej jako proces. .

---

<sup>106</sup> Steiner, G. , *Rzeczywiste obecności*, dz.cyt. , s. 23

<sup>107</sup> Judd, D., *On Russian art. And its relation to my work*, [w:] *Complete Writings 1975-1986*, s.

O procesualności sztuki Judd pisał również w kontekście obrazów Newmanna i Pollocka. W radiowej dyskusji z Bruce'em Glaserem i Frankiem Stellą<sup>108</sup> wspominał o konieczności uwzględnienia odczucia całości dzieła. Chinati miało na celu ekspozycję kolekcji w taki sposób, aby zachować integralność obiektów. Wykorzystanie przestrzeni architektonicznej nie jako powierzchni, w której zawisną prace, lecz ich *continuum* percepcyjnego, spełniło holistyczne postulaty Judda. Jürgen Habermas pisał o modernistycznej koncepcji dzieła jako o „tęsknocie do prawdziwej obecności”<sup>109</sup>. Ową tęsknotą kierował się Judd, tworząc miejsce ekspozycji swojej kolekcji w Chinati. Mimo bardzo przemyślanych zabiegów wystawienniczych przestrzeń ulega nieustannemu redefiniowaniu poprzez obecność nowych odbiorców. Ich ruch w przestrzeni ekspozycyjnej staje się integralnym elementem układu, tworzącym interakcje na osi sztuka- miejsce- odbiorca. Ruch widza staje się dopełnieniem czasoprzestrzennego charakteru ekspozycji.

Muzealne aranżacje były dla Judda przykładem zbyt wielu kompromisów, które poprzez prymarność instytucji względem dzieła odbywały się według przewidywalnych schematów, wykluczających odstępstwo od antologii, oraz zakładających traktowanie przestrzeni w możliwie neutralny sposób. Obrazy wieszane na ścianach, rzeźby stawiane na postumentach niezależnie od epoki, w której powstały, zyskiwały ten sam kontekst przestrzeni. Idea *permanent installation* podkreślała konieczność zachowania, być może nawet ochrony, autonomii i integralności sztuki poprzez optymalne wykorzystanie relacji czasoprzestrzennych między obiektami sztuki, miejscem, a widzem.



Ryc.2. Donald Judd, *15 untitled works in concrete*, 1980-1984, *Permanent collection*, the Chinati Foundation, Marfa, Texas, fot. Florian Holzherr. Donald Judd Art © 2020 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York<sup>110</sup>

Ryc.3. Donald Judd, *the Arena*, 1980-1987, *Permanent collection*, the Chinati Foundation, Marfa, Texas, fot. Florian Holzherr<sup>111</sup>

<sup>108</sup> Judd, D., 1968. *Specific Objects*, [w:] *Minimal Art. A. Critical Anthology*, red. Gregory Battcock, New York, s. 154

<sup>109</sup> Habermas, J., 1997. *Modernizm - nieskończony projekt*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, [w:] R.Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wyd. Baran i Suszczyński, Kraków, s. 29

<sup>110</sup> <https://chinati.org/collection/donald-judd/> [dostęp:10.09.2021]

<sup>111</sup> <https://chinati.org/collection/donald-judd/> [dostęp: 10.09.2021]

#### 4.2.5. Richard Serra- multisensoryczne oddziaływanie sztuki; interakcje między dziełem, a miejscem

Realizacje Richarda Serry wymykają się jednoznacznej klasyfikacji - są kategoryzowane jako rzeźby lub instalacje uwzględniające aspekty *site-specific, in situ*. W przypadku sztuki tego artysty miejsce działań determinuje projekt. Jego prace zawsze powstają w kontekście przestrzeni rozumianej jako dynamiczny układ. Artysta podkreśla znaczenie doświadczenia związanego z poruszaniem się i obserwowaniem z różnych stron, co oznacza aktywną partycypację odbiorcy, który przemierzając zaanektowaną przez Serrę przestrzeń, sam staje się częścią realizacji. Źródłem inspiracji, aby zakwestionować podział na obiekt i jego otoczenie, aktywność twórcy i pasywność widza, stał się pobyt w Kioto i wizyta w ogrodzie zen Taizo-in. To właśnie tam, Serra zetknął się pierwszy raz z koncepcją Ma związaną z pustką rozmieszczenia. Pod jej wpływem zmienił sposób myślenia o przestrzeni jako o pojęciu odnoszącym się do fizycznej powierzchni- zaczął ją postrzegać jako zjawisko mentalne, odczuwane w czasie i będące fizycznym, intelektualnym oraz zmysłowym doświadczeniem. Jako kontestator europejskiej tradycji rzeźby pomnikowej, rozumianej jako ilustracyjne odwzorowanie rzeczywistości, w swoich realizacjach zaczął uwzględniać aspekt zmysłowości i kinetycznej percepcji. Decyzja o rezygnacji z cokołów, czy też unikanie estetyzujących zabiegów, wiązały się z intencją powrotu do pewnych założeń sztuki pierwotnej - idei pierwszego doświadczenia oraz traktowania przestrzeni nie jako czegoś zewnętrznego, apriorycznego, lecz jako fizycznego doświadczenia. Było to zresztą wspólnym założeniem minimalistów głoszących postulat percepcji niezwiązanej z rozumieniem, lecz zmysłowym odbiorem. Antymimetyczne formy oraz antysymbolizm stanowiły bunt wobec traktowania sztuki jako elementów uatrakcyjniających przestrzeń. Dosłowność narracji zastąpiła otwarta interpretacja, a dzieło - sytuacja. Serra tłumaczył, że jego realizacje wymagają odejścia od punktowego sposobu percepcji, charakterystycznego dla nowożytnej sztuki europejskiej. Trójwymiarowy charakter oraz monumentalność i wieloelementowość jego instalacji, zachęcają do recepcji od różnych stron. Fotograficzna dokumentacja umożliwia jedynie wzrokowy, w dodatku, jednopunktowy odbiór realizacji, co jest w sprzeczności z intencjami artysty.

Serra wielokrotnie podkreślał istotność multisensorycznego odbioru jego sztuki. Zaznaczał też, iż percepcja wzrokowa nie jest dla niego prymarna. To, co go interesuje, to bezpośrednia interakcja - doświadczenie przestrzeni poprzez ruch. Odbiorca zaproszony, do poruszania się po miejscu, w którym znajduje się instalacja, rejestruje sytuację poprzez tworzenie doświadczeń związanych z aktywnością ciała i zmysłów. Widz staje się zatem podmiotem- zyskuje sprawczość.

Niektórzy krytycy sztuki, sugerują, że najodpowiedniejszym miejscem prezentacji rzeźbiarskich instalacji Serry są galerie sztuki. Niemal każda jego realizacja w przestrzeni publicznej wywołała kontrowersję, a swoimi działaniami przyczynił się bezpośrednio do zainicjowania dyskusji dotyczącej funkcjonowania sztuki poza murami instytucji. Jednak artysta nie kryje swojego negatywnego stosunku do muzeów, nazywając je „domami pogrzebowymi sztuki”. Tłumaczył, że projektuje rzeźby w kontekście określonego

miejsca. Zmiana lokalizacji obiektu jest tożsama z jego zniszczeniem, ponieważ semantyka pracy wiąże się ściśle z daną przestrzenią.

Jedną z jego najśłynniejszych prac to pochodząca z 2014 roku instalacja pt. *East-West/West-East* zbudowana z ustawionych wertykalnie czternastometrowych stalowych płyt, zajmująca ponadkilometrową powierzchnię pustyni w katarskim Zekreet. Rejon ten jest niezwykle ze względu na formacje skalne, przybierające przeróżne kształty działające na wyobraźnię turystów. Rzeźby Serry stanowią zatem pewne *continuum* tego, co zostało stworzone przez naturę. Ciekawa jest także transformacja kolorystyczna - formy, które początkowo były w błękitno-szarej kolorystyce, wraz z upływem czasu, pod wpływem czynników atmosferycznych, uległy oksydacji, wybarwiając się do pomarańcza i różnych odcieni brązu.

Inną ważną realizacją pt. *Tilted Arc* została umieszczona na nowojorskim Federal Plaza w 1981 roku i niemal od początku wywoływała kontrowersje. Gigantyczny obiekt miał formę łuku, zbudowanego z metalowych płyt i dzielił plac w sposób utrudniający komunikację. Użytkownicy przestrzeni publicznej, przyzwyczajeni do ilustracyjnej narracji rzeźb pomnikowych, nie potrafili zaakceptować realizacji Serry. Zmiana estetyki, skala oraz dynamiczne interakcje z otoczeniem wywołały konsternację. Liczne protesty, szczególnie ze strony pracowników okolicznych biurów, zmusiły władze miasta do relokacji tego obiektu.

Według użytkowników przestrzeni publicznej, rzeźby stawiane w różnych obszarach miasta, ze szczególnym uwzględnieniem tych najbardziej reprezentatywnych, powinny uwzględniać aspekt estetyczny oraz upamiętniać ważne wydarzenia, lub osoby. Ponieważ dzieło Serry, według opinii publicznej, nie spełniało żadnego z tych oczekiwań, podjęto decyzję o jego usunięciu. Artysta nie zgadzał się na relokację pracy, tłumacząc, że jego zamysłem nie było stworzenie obiektu o *stricte* estetyzującym działaniu. Pragnął zwrócić uwagę na problemy dotyczące międzyludzkich relacji, takie jak brak dialogu, degenerację, zubożenie - wszystko to, co charakteryzuje atmosferę Federal Plaza. Obiekt zmuszał do wzajemnych interakcji, ponieważ wszyscy przechodnie próbowali ominąć przeszkodę. Łączyło ich niezadowolenie, irytacja, ale paradoksalnie sytuacja stworzona przez Serrę spowodowała, że obojętni dotąd użytkownicy przestrzeni publicznej zostali wyrwani z rutyny polegającej na beznamiętnym, mechanicznym przemierzaniu codziennej drogi do pracy. Przeszkoda w postaci rzeźby zmusiła ich do zmiany trasy, ale przede wszystkim uświadomiła, jak łatwo można wpaść w pułapkę bezrefleksyjnej powtarzalności, która przytępia zmysły, blokuje kreatywność i zabija ciekawość. Po demontażu, pocięta na kawałki praca, trafiła na złomowisko.

Kontrowersje wzbudziła także pochodząca z 1983 roku instalacja *Clara Clara*, która została zbudowana w Paryżu, na osi łączącej Łuk Triumfalny i Luwr. Rzeźba składała się z dwóch, zakrzywionych w łuk, stalowych form o wysokości 3.4 m i długości 36 m, wchodzących w dynamiczne wizualnie interakcje z otoczeniem. Instalacja wywołała oburzenie. Mieszkański gust zdegradowanych Paryżan, przyczynił się do deprecjacji dzieła, w wyniku czego instalacja została zdemontowana. W 2008 r. *Clara Clara* przez 6 miesięcy była prezentowana w Ogrodach Tuileries w ramach retrospektywnej wystawy Serry zorganizowanej przez Narodowe Muzeum Sztuki Współczesnej przy Centrum Pompidou.

W 1997 r. z inicjatywy dziennikarki Lei Rosh, ogłoszono konkurs na projekt pomnika ofiar Holokaustu. Zwyciężyła koncepcja Serry i architekta, Petera Eisenmana. Na miejsce realizacji wybrano dziedziniec Muzeum Holokaustu w Berlinie. Instalacja składa się z 2711 bloków odlanych z betonu, ustawionych na betonowej posadzce. Ich forma tworzy asocjacje związane z kominami krematoryjnymi lub grobowcami. Wędrówka między nimi wywołuje niepokój - bloki wraz z każdym rzędem stają się coraz wyższe, a pofalowana posadzka wpływa na utratę równowagi. Cieleśne doświadczenie nie wymaga werbalnego komentarza.

Pochodząca z 2004 r. instalacja pt. *Tilted Sphered* została zaprojektowana z myślą o lotnisku w Toronto. Składała się ze stalowych, wygiętych w łuki form. Percepcja rzeźby wiązała się z doświadczeniem wizualnym i akustycznym. Praca została przyjęta entuzjastycznie. Dźwięki odbijające się od powierzchni łuków tworzyły echo, co zachęcało podróżnych do interakcji z dziełem - niektórzy klaskali, inni śpiewali.



Ryc. 4. *Tilted Arc*, Richard Serra, widok od strony Federal Plaza, fot. Susan Swider, dzięki uprzejmości artysty<sup>112</sup>

Ryc. 5. Richard Serra, *Tilted Sphered*, lotnisko w Toronto, fot. Patrick Gaspard<sup>113</sup>

#### 4.2.6. Relacyjność sztuki i architektury- *white cube versus* realizacje *site-specific*

Relacyjność sztuki i architektury ma kluczowy wpływ na decyzje wystawiennicze. Dzieło umieszczone w przestrzeni typu *white cube* przez swoją podmiotowość skupia uwagę odbiorcy całkowicie. W niekonwencjonalnych wnętrzach dzieło staje się egalitarnym elementem przestrzeni. Ekspozycja uwzględniająca przestrzenne interakcje między architekturą a obiektami sztuki zwiększa możliwości interpretacyjne artystycznej narracji. Bogactwo faktur, zróżnicowana kolorystyka ścian, nieregularne podziały, proporcje przestrzeni mogą być inspiracją dla artysty zarówno w kwestii doboru prac do

<sup>112</sup><https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra>[10.09.2021]

<sup>113</sup> <https://twitter.com/patrickgaspard/status/1109521358164295680>[10.09.2021]

wystawy, jak i realizacji *stricte site-specific*<sup>114</sup>. Aranżacja wystawy w niekonwencjonalnych wnętrzach stanowi wyzwanie zarówno dla twórcy, jak i kuratora, ponieważ należy uwzględnić wiele czynników wpływających na relację między dziełem, a jego otoczeniem. Bardzo często to właśnie specyfika przestrzeni narzuca określone zabiegi wystawiennicze, które wpływają korzystnie na odbiór prac. Zmiana otoczenia obiektów sztuki poprzez nowy kontekst przestrzenny wpływa na ich percepcję, stwarzając nowe możliwości interpretacyjne. Obiekty sztuki natomiast indywidualizują neutralne wnętrza oraz nadają przestrzeni nowe znaczenie poprzez włączenie intelektualno-emocjonalnego czynnika.

Osoby odwiedzające galerie sztuki i muzea mogą się czuć jak mile oczekiwani goście lub jak obcy- intruzy, których intencje nie są jasne, co zmusza do obserwacji i odpowiedniego zadbanie o ochronę eksponatów, o ochronę samej przestrzeni. Tego typu postawa rzutuje na odczucia przybysza. Poddany introspektywnemu spojrzeniu gość zaczyna odczuwać dyskomfort związany z poczuciem braku akceptacji, braku otwartości. Zamiast oddawać się kontemplacji, podświadomie pragnie opuścić nieprzyjazną, niezapraszającą przestrzeń. Sytuacja dyskomfortu pojawia się również w przypadku dezinformacji. Niewystarczająca wiedza z dziedziny sztuki, brak umiejętności poruszania się w galeryjnej lub muzealnej przestrzeni ewokuje panikę lub zniechęcenie. Brak wskazówek ułatwiających prawidłową recepcję dzieła sztuki w połączeniu z blokadą interpretacyjną psuje przyjemność delektowania się sztuką. Odpowiednia aranżacja przestrzeni sprzyja intensyfikowaniu pożądanego efektu - pragnienia dokonania analizy, interpretacji dzieła sztuki lub po prostu poddaniu się kontemplacji.

Galerie sztuki potrafią onieśmielać. Sterylna czystość, nieskazitelna biel ścian i jasne światło tworzą rzeczywistość daleką od codziennych doświadczeń. Ludzie czują się w takim miejscu niepewnie. Wkraczając do idealnego porządku, naruszają przewidywalny układ, stając się jego dynamicznym komponentem.

Obiekty sztuki eksponowane w niekonwencjonalnych przestrzeniach wystawienniczych współtworzą miejsce, ulegając jednak takim samym prawom jak wszystkie inne jego elementy. Relacje utworzone w wyniku wzajemnego oddziaływania poszczególnych komponentów tworzą sytuację, która może wpływać korzystnie na pokazywane obiekty sztuki oraz ich otoczenie; jak również obnażać mankamenty jednych i drugich, wprowadzać percepcyjny dyskomfort. Odpowiednie decyzje wystawiennicze/aranżacyjne przyczyniają się do odbioru zarówno sztuki, jak i samej architektury.

Próby definiowania różnic między sztuką a architekturą eksponują podobieństwa lub różnice między tymi dyscyplinami. Odwieczny spór nie został dotąd rozstrzygnięty i być może zawsze będą istnieć zarówno zwolennicy interdyscyplinarnego podejścia, jak i

---

<sup>114</sup>*Site-specific or Environmental art refers to an artist's intervention in a specific locale, creating a work that is integrated with its surroundings and that explores its relationship to the topography of its locale, whether indoors or out, urban, desert, marine, or otherwise/ Sztuka site-specific/ environment oznacza artystyczną interwencję w określonej lokalności, realizację, która staje się integralną częścią otoczenia i uwzględnia związek z topografią miejsca, niezależnie od lokalizacji – we wnętrzu, na zewnątrz, na pustyni, nad morzem, itd.*

(<https://www.guggenheim.org/artwork/movement/site-specific-artenvironmental-art>)

[13.09.2021]

orędownicy odmiennej klasyfikacji. Zgodnie ze Słownikiem Języka Polskiego „sztuka jest dziedziną ludzkiej działalności artystycznej, wyróżnioną ze względu na związane z nią wartości estetyczne, zwłaszcza piękno; jej wytwory stanowią trwałą dorobek kultury. Architektura jest definiowana jako sztuka kształtowania przestrzeni, wyrażająca się w projektowaniu, wznoszeniu, artystycznym kształtowaniu wszelkiego rodzaju budowli.”<sup>115</sup> Zgodnie z powyższymi opisami, zasadnicza różnica między wspomnianymi dyscyplinami dotyczy użyteczności oraz estetyki. To niesprawiedliwe uproszczenie. Założenie o czysto estetycznej funkcji sztuki wyklucza jej intelektualny aspekt. Sztuka konceptualna bazuje głównie na wywoływaniu pytań oraz wątpliwości u odbiorcy. Jej celem jest często wytrącenie widza ze strefy komfortu i zwrócenie uwagi na ważne kwestie społeczne, polityczne, itp. Piękno nie jest już od dawna założeniem sztuki. XX wiek zakwestionował potrzebę piękna w sztukach wizualnych. Artystyczna wolność stała się nadrzędną rolą sztuki. Artyści skupili się na poszukiwaniu nowych sposobów wyrażenia ważnych dla siebie kwestii. Sztuka okazała się doskonałym, wolnym od ograniczeń językowych, narzędziem komunikacji. Jej międzynarodowy charakter umożliwił zwiększenie zasięgu odbiorców. Oddziaływanie poprzez formę, kolor, dźwięk mogło przebiegać na płaszczyźnie podświadomości, co stworzyło nowe możliwości reagowania na problemy współczesnego świata w sposób często bardziej poruszający i zrozumiały niż słowny przekaz. To właśnie pozawerbalny i koncyliacyjny charakter sztuki stał się nieocenionym środkiem wyrażenia najbardziej złożonych koncepcji, najcelniejszym i najmocniejszym komunikatem dla mas.

Zgodnie z platońskimi założeniami, niezbędnym kryterium sztuki jest piękno. Starożytność podkreślała ważność architektury i podrzędność sztuk pięknych właśnie ze względu na brak funkcjonalnego aspektu sztuki. Piękno związane było nieodłącznie z proporcjami. Warto jednak dodać, że dla Platona pojęcie piękna miało nierozdzielny związek z dobrem i prawdą: „Piękno jest blaskiem prawdy.”<sup>116</sup> Etymologia słowa „piękno” wskazuje na powinowactwo ze słowem „dobro”. Ostatecznie Platon potępił sztukę jako narzędzie deformujące rzeczywistość. Założeniem piękna było odzwierciedlenie prawdy, a sztuka poprzez wprowadzanie iluzji, rozbudzanie emocji odwodzi ludzi od rzeczywistości, którą powinno się odbierać jedynie za pomocą rozumu. Platon zanegował autonomię sztuki. Twierdził, że prawda artystyczna to oksymoron.

#### **4.2.7. Sztuk- Miejsce- Odbiorca: nowe sposoby konceptualizowania rzeczywistości poprzez tworzenie sytuacji wystawienniczej**

Przestrzeń wystawiennicza jest organizowana przez człowieka aby umożliwić kontakt ze sztuką, z dziełem - zapewnić możliwość jego kontemplacji, doświadczenia emocji i przeżycia *katharsis*. Doznania estetyczne oraz intelektualne pojawiają się u

---

<sup>115</sup> Drabik, L., A. Kubiak-Sokół, E. Sobol, 2006. *Słownik Języka Polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa

<sup>116</sup> Platon, 2022. *Uczta*, tłum. W. Witwicki, Świat Książki, Warszawa

odbiorcy nie tylko pod wpływem recepcji dzieła, lecz poprzez doświadczanie konkretnej sytuacji. Wystawa jest kreacją przestrzeni umożliwiającą zanurzenie się w alternatywnej rzeczywistości, dalekiej od codzienności. Decyzje związane z selekcją bodźców służą stworzeniu optymalnego środowiska umożliwiającego integrację oglądającego i miejsca.<sup>117</sup> Wzajemne relacje zachodzące między dziełami, przestrzenią architektoniczną a widzem wpływają na odbiór aranżacji wystawienniczej.

Analiza powyższych czynników, szukanie różnorodnych sposobów zintegrowania komponentów sytuacji, którą jest wystawa, wiąże się z kontestowaniem uniwersalistycznych konstatacji oraz pogodzeniem się z aporetycznością wystawiennictwa. Biorąc pod uwagę fakt, że przestrzeń wystawiennicza jest polem wzajemnych relacji, istotna staje się także kwestia estetyki. Jak zauważył, Welsh: „Estetyzacja była w życiu dodatkiem do rzeczywistości, teraz jest esencją”.<sup>118</sup> Według Welscha, estetyzacja rzeczywistości prowadzi do odrealnienia, co w sztuce nie jest efektem negatywnym. Polski rzeczownik „sztuka” nawiązuje do innego rzeczownika „sztuczność”. Wyraźniej można to podobieństwo zauważyć w angielskich, czy francuskich odpowiednikach: *art* (ang. fr.), *artificiality* (ang.), *artificialité* (fr.). Nawet jeśli założeniem artysty jest stworzenie komentarza do rzeczywistej sytuacji, realizacja artystyczna przez swój transformatywny charakter, staje się daleka od rzeczywistości. Może dawać iluzję - stwarzać wrażenie realności, ale jeśli tak jest, to mamy do czynienia z manipulacją.

Zmysły jako organy podlegające wpływom różnych bodźców nie rozróżniają informacji na prawdziwe i fałszywe w sposób wiarygodny. Prawda o świecie rzeczywistym jest zawsze założeniem - decyzją wykluczającą jakąś alternatywę, ale nie oznacza to, że wybór został dokonany słusznie.

Welsh podzielił estetyzację na powierzchowną (upiększanie) i głęboką (tworzenie wirtualnych światów, korzystanie z symulacji). Zmiana medium, za pomocą którego odbiorca doświadcza rzeczywistości, może przetransformować percepcję. Mając zatem do czynienia ze sztuką, widz ma możliwość doświadczenia nowego widzenia rzeczywistości - alternatywnego obrazu. Przeżycie, które odbywa się za pomocą zmysłów, wpływa również na doświadczenie intelektualne. Sytuacja wystawiennicza sprzyja otwieraniu odbiorcy na doznania nieznanne w tzw. świecie rzeczywistym - czyli środowisku poza galerią/ muzeum. To, co zostało wykreowane przez artystę i kuratora przyczynia się w sposób bezpośredni do tworzenia nowego konceptualizowania świata.

Kant pisał, że człowiek odbiera świat zmysłowo<sup>119</sup>, a potrzeba estetyzowania wiąże się z myśleniem. W estetyce znajduje się prawda i wiedza<sup>120</sup>. Estetyzacja powierzchowna może prowadzić do anestetyzacji. Brak możliwości przeżycia *katharsis* wynika z zastosowania manipulacji, która wyklucza integrację dzieła i widza, a tym samym autentyczne doznania. Według Krystyny Wilkoszewskiej „jeśli sfera

---

<sup>117</sup> Berleant, A., 1992. *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia, s.114

<sup>118</sup> Wolfgang Welsch, W., 2005. *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Gućalska, red. Naukowa: K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków, s.32

<sup>119</sup> poprzez „zmysłowe naoczności”

<sup>120</sup> Op. cit. 85-86,



bezcucia określa strefę odczuwania i wpływa na nasze postrzeganie i pojmowanie świata, to istotnie anestetyka musi stać się nieodłączną częścią estetyki.”<sup>121</sup> Anestetyka nie jest synonimem antyestetyki- oznacza jedynie redukcję doznań. Antyestetyka wiąże się z „destrukcją upiększeń”.<sup>122</sup> Odo Marquard pisząc o problemach estetyzacji, analizował pisma Schellinga - koncepcję transformacji rzeczywistości w Gesamtkunstwerk, czyli „wszechdzieła”. Przykładem działań artysty tworzącego Gesamtkunstwerk był Wagner, kontynuatorami tej idei stali się surrealiści i dadaści. Idea „wszechdzieła” zakładała aporetyczność, oraz brak wzorca estetyzacji.

Marquard uważał muzeum za bastion umożliwiający odbiorcy oderwanie się od rzeczywistości w celu doznania najgłębszych przeżyć. Koncepcja modernistycznego muzeum, stającego się instancją anestetyczności, zamazywała granicę między sztuką a rzeczywistością, co pogłębiało konfuzję odbiorcy oraz wzmacniało poczucie dyskomfortu poprzez redukcję doznań. Marquard opowiedział się za pluralizmem, którego zakres wytycza muzeum. Postmodernistyczne koncepcje wystawiennicze charakteryzowały się coraz większą otwartością na nowe rozwiązania aranżacyjne oraz zabiegi estetyzujące.

Przestrzeń wystawiennicza jest miejscem afiliacji, estetyzacji, oraz anestetyzacji, zarówno w zakresie dzieła, jak i jego aranżacji. Jak pisał Welsch, celem każdej wystawy jest umożliwienie widzowi „aktywnego przeżywania”. Zwiedzając wystawę, odbiorca doświadcza „różnych typów realności.”<sup>123</sup>

W epoce postminimalizmu nastąpił zwrot w relacji dzieło- artysta. Odbiorca stał się bowiem aktywnym współuczestnikiem artystycznych realizacji. Bezinteresowność recepcji dzieła została zakwestionowana przez twórców w latach 60-tych i 70-tych, według których nie każdy jest wystarczająco uprzywilejowany do obcowania ze sztuką. Pochodzenie społeczne oraz kwestie instytucjonalne rzutują na kontakt z dziełem. Jak zaznacza Wojciech Szymański, zgodnie z tzw. światopoglądem mieszczańskim „dzieło sztuki jako artefakt kontemplowane jest w bezpiecznym, bezinteresownym oglądzie, z zachowaniem dystansu odbiorcy. W takiej sytuacji rola sztuki zostaje ograniczona do spektaklu, który ustanawia bezpieczną granicę między światem realnych interesów, a pozbawioną na niego wpływu sztuką. Staje się ona symulakrum, kopię bez oryginału.”<sup>124</sup>

Guy Debord, diagnozując społeczeństwo XX w., użył sformułowania „społeczeństwo spektaklu”. Według niego obiekty sztuki, które można oglądać w muzeach, są odbierane w podobny sposób: większość spotyka się z pozytywną recepcją, jednak relacja między nimi a odbiorcą jest daleka od dialogicznego aspektu. Sztuka powinna inicjować zaangażowanie, choćby przez negację/ odrzucenie. Pasywny odbiór oparty na bezkrytycznym stosunku do dzieła jest zaprzeczeniem podstawowej funkcji sztuki. Jak pisał Bourriaud: „sztuka jest stanem spotkania”, a „ekspozycja jest

---

<sup>121</sup> Welsch, W., 1998. *Anestetyka i estetyczne myślenie* [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, część I, (red.) Zeidler- Janiszewska, A., Humaniora, Poznań, s. 109

<sup>122</sup> Welsch, W., op. cit., s.8

<sup>123</sup> Op. cit., s. 95

<sup>124</sup> Szymański, W., 2012. *Postminimalizm jako zwrot etyczny. Strategie Felixa Gonzaleza-Torresa* [w:] *Display. Strategie wystawiennicze*, Universitas, Kraków, s. 248

szczególnym miejscem, w którym mają szansę pojawić się chwilowe zgrupowania, [...] zależne wymaganego od obserwatora przez artystę od stopnia uczestniczenia, wraz z którym proponowane i reprezentowane są natura dzieła i modele towarzyskości (*sociability*). [...] Wszystkie reprezentacje - chociaż sztuka współczesna bardziej modeluje (*model*), niż przedstawia (*represent*), i bardziej dostosowuje się do tkanki społecznej, niż czerpie z niej inspiracje - nawiązują do wartości, które mogą zostać przeniesione na społeczeństwo”.<sup>125</sup> Zgodnie z tym założeniem, wystawa czy też jakkolwiek rozumiana prezentacja sztuki, jest zatem rodzajem spotkania artysty/ dzieła, kuratora i odbiorcy, które opiera się na interakcjach między nimi. Widz jako partycypator sytuacji ma aktywny udział w wydarzeniu, w przeciwieństwie do recepcji opartej na pasywności odbiorcy, którego jedynym zadaniem jest bezkrytyczne podziwianie dzieła.

W 1992 i 1994 roku odbyły się dwie ważne wystawy Gonzaleza-Torresa, z których druga była kuratorowana przez Bourriaud. Oba wydarzenia opierały się na sytuacji wpisujące się w założenia sztuki relacyjnej (*relational art*). Pierwsza wystawa, zbiorowa, pt. *Work, Work in Progress* miała miejsce w Andrea Rosen Gallery w Nowym Jorku<sup>126</sup>, a druga, pt. *This is the show and the show is many things*, w Gandawie. Artysta zrezygnował z koncepcji sztuki jako dzieła wpisującego się w artefaktualną estetykę. Dokonał dematerializacji obiektu, kładąc tym samym nacisk na sytuację - spotkanie oparte na egalitarnej relacji, co postawiło odbiorcę w roli aktywnego partycypanta sztuki. Performatywny charakter wystawy opierał się nie na aktywności artysty, lecz właśnie aktywności widza. Gonzalez-Torres, działając w konwencji estetyki relacyjnej (*esthétique relationnelle*), ustawił w galerii stosy kartek papieru oraz dywany cukierków. Odbiorcy mogli reagować na sytuację w sposób zgodny z ich potrzebami. Niektórzy dyskretnie sięgali po słodycze, inni wypychali sobie nimi kieszenie, nie zwracając uwagi na reakcję otoczenia, ale były też osoby, dla których wyniesienie czegokolwiek z galerii było niestosowne. Sytuacja stworzona przez artystę pokazała, jak różnie można rozumieć kwestie etyki. Gonzalez-Torres i Bourriaud nie oceniali zachowania. Obserwowali. Ta specyficzna sytuacja, w której doszło do zamiany ról poprzez performatywność odbiorców i ustawienie artysty oraz kuratora w roli widzów, zmieniła sposób definiowania recepcji dzieła/ sztuki i zanegowała oczywisty dotąd podział na czynną/ aktywną stronę, reprezentowaną przez artystę, oraz pasywną, *stricte* recepcyjną, po której wcześniej znajdował się odbiorca. Zgodnie z założeniami Bourriaud „pierwszym pytaniem, które powinniśmy sobie zadać, kiedy patrzymy na dzieło sztuki, jest: czy daje mi szansę zaistnienia przed tym, lub przeciwnie, czy unieważnia mnie jako podmiot, odmawiając rozważania Innego (*the Other*) w swojej strukturze? Czy czynnik czasoprzestrzenny, sugerowany lub opisywany przez to dzieło, wraz z prawem strzegącym go, pokrywa się z moimi aspiracjami w realnym życiu? Czy dzieło krytykuje to, co uznajemy za warte krytykowania? Czy mógłbym żyć w strukturze czasoprzestrzennej korespondującej z tym, co w rzeczywistości? Te pytania nie odnoszą się do żadnej przesadnie antropomorficznej wizji sztuki, lecz do wizji, która po prostu jest

---

<sup>125</sup> Bourriaud, N., 2002. *Relational Aesthetics*, przeł. na język ang. S. Pleasance, F. Woods, M. Copeland, Dijon, s. 18 / wyd. polskie: Bourriaud, N., 2012. *Estetyka relacyjna*, tłum. Lukasz Białkowski, MocaK, Kraków, s.18

<sup>126</sup> uczestnikami byli także Matthiew McCaslin i Liz Larner

ludzka”.<sup>127</sup> Postminimalistyczna sztuka zainicjowała rozważania na temat roli odbiorcy w sztuce. Dualistycznie konstytuowany podmiot został przedefiniowany. Warto przypomnieć również realizację konceptualisty Hansa Haacke pt. *MoMa Pool* z 1970 r., pokazaną w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Artysta umieścił w galerii dwie urny wyborcze z umieszczonym nad nimi pytaniem. Odbiorcy zostali poproszeni o oddanie głosu poprzez umieszczenie kartki w lewej, jeśli odpowiedź była pozytywna, lub prawej w przypadku negatywnej. Sytuacja nawiązująca do demokratycznych wyborów oddała widzom możliwość współtworzenia sytuacji poprzez jej modelowanie (*model*). Forma dzieła zależała w tym przypadku od odbiorców, którzy konstytuowali również jej sens. Gdyby porównać realizacje Gonzaleza-Torresa i Haacke, więcej wolności we współkreowaniu sytuacji otrzymali odbiorcy wystawy pierwszego artysty. Zgodnie z założeniami konceptualizmu, Haacke monitorował działania odbiorców, dając im ograniczony wybór (tak/nie).

Warto wspomnieć o jeszcze jednej wystawie Gonzaleza-Torresa pt. *Untitled (Passport)* z 1991 r., w ramach której artysta ułożył na podłodze galerii stosy białych kartek. Nigdzie nie było wskazówek dla odbiorców ani tekstu autorskiego. Jedyne komentarz artysty stanowił podtytuł realizacji: *Paszport*. Puste kartki zostały umieszczone tuż przy białej ścianie. Po raz kolejny, zarówno kształtowanie formy dzieła, jak i tworzenie jego sensu zależało od odbiorców. Tytuł nadawał kierunek odczytu, jednak asocjacje były tworzone indywidualnie, a tym samym subiektywnie. Znikające kartki, sukcesywnie uzupełniano nowymi. Artysta zaskoczył odbiorców dwukrotnie: poprzez umieszczenie obiektu (stosu kartek), który trudno definiować jako dzieło w miejscu będącym spełnić świątynią sztuki i przez symboliczne odrzucenie kryteriów, które należy, by otrzymać paszport. Ta realizacja chyba najbardziej ze wszystkich projektów Gonzaleza-Torresa pokazała, jak ważną rolę może pełnić tytuł. Artysta, poprzez zderzenie bardzo sugestywnego podpisu instalacji, czy też w tym przypadku sytuacji, z formą, która nie mieści się w klasycznej definicji dzieła, wywołał u widzów dezorientację. Dodatkowo zawęził możliwości interpretacyjne, co zmusiło odbiorców do percypowania zgodnie z intencją twórcy, a tym samym do przedefiniowania obiektu.

Gonzalez-Torres kilkakrotnie wykorzystywał motyw stosu kartek w późniejszych realizacjach. Za każdym razem, obiekty były opatrzone sugestywnym tytułem, np. *Untitled (Perfect Lovers)*, *Untitled (Double Portrait)*, *Untitled (Republican Years)*. Wszystkie realizacje artysty wywoływały konsternację i ambiwalentne uczucia. Odwołania do intymnych doświadczeń twórcy, polityki, problemów społecznych wyrażane za pomocą umownych form, takich jak kartki papieru, czy form budzących konkretne asocjacje.

Współczesna sztuka opiera się na wielu interakcjach, które nie zawsze mieszczą się w definicji *relational art*, jednak koncepcja Bourriaud na zawsze zmieniła sposób myślenia o roli dzieła i odbiorcy. Stawiane przez niego pytania i poruszane problemy są nadal aktualne niezależnie od charakteru sztuki, czy medium przekazu. Dychotomiczny podział na aktywnego twórcę i pasywnego odbiorcę od dawna nie jest aktualny. W wielu wystawienniczych realizacjach trudno nawet używać terminu „obiekt sztuki”/ „dzieło” ze względu na jego dematerializację. Bardziej adekwatne wydaje się określenie „sytuacja”,

---

<sup>127</sup> Bourriaud, N., 2012. *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Mocar, Kraków, s.57

ponieważ sugeruje „wydarzenie się”. Przeniesienie akcentu na czasownikowe opisywanie sztuki stanowi przeciwagę dla europejskiej tradycji rzeczownikowego ujmowania rzeczywistości<sup>128</sup>.

### 4.3. Wi(e)dzieć obraz. Uwarunkowania odbiorcy w percepcji sztuki

Współczesna sztuka kwestionuje klasyczne rozumienie obrazu, będącego dominującym medium w sztukach wizualnych. Interdyscyplinarność wykracza poza akademickie kierunki - oznacza zainteresowanie aspektami zarówno naukowymi, jak i trudnymi do klasyfikacji *stricte* naukowej. Autonomizacja artystycznych poszukiwań twórców XX i XXI wieku umożliwiła przekraczanie granic w zakresie estetyki, środków wyrazu, tematów, eliminując możliwość dokonania jednoznacznej klasyfikacji w trendach. Już samo pojęcie „sztuki piękne” zawiera w sobie sprzeczność. To, co przez stulecia było tożsame z tworzeniem, uległo dewaluacji i stało się znaczeniowo puste. Demokratyzacja społeczeństwa znalazła swoje odbicie w sztuce. Oświeceniowe koncepcje związane z potrzebą politycznej, społecznej i intelektualnej, transformacji ustroju, wpłynęły także na twórców, których nadrzędnym celem miał być czynny udział w edukowaniu odbiorców. Obraz, jako najbardziej pierwotny komunikat, stanowił idealne medium komunikacji. Estetyczny wymiar sztuki został wzbogacony aspektem misyjnym - intelektualnym. To właśnie pozaestetyczne funkcje sztuki, decydują obecnie o wartości dzieła. I właśnie one wpłynęły na pozadyscyplinarne poszukiwania, łamiące często poprawność warsztatową lub inne akademickie standardy.

XXI wiek jest przesycony wizualnymi bodźcami. Kultura obrazkowa doprowadziła do dewaluacji obrazu jako wiodącego medium. Konceptualizm akcentuje ważność idei - medium staje się drugoplanowe - jego wybór wynika z projektu, a działanie nie oznacza przestrzegania formalnych zasad jego użycia. Eksperymentowanie z medium, ignorowanie technologicznych restrykcji stało się tak powszechne, że orędownicy warsztatowej perfekcji oraz ortodoksyjnej poprawności stanowią mniejszość, być może hermetyczną.

W odpowiedzi na zmieniające się tendencje w sztuce oraz brak jednoznacznych kryteriów definiujących sztukę powstały koncepcje estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda oraz sztuki partycypacyjnej, badanej m.in. przez Claire Bishop. Warto też wspomnieć o koncepcjach Arthura Danto oraz definicjach produkcji kulturowej Pierra Bourdieu. Wspomniane koncepcje zwróciły uwagę na konieczność pojmowania sztuki nie w esencjonalnym, lecz w społecznym kontekście.

Główną cechą współczesnej sztuki jest. zmienność, kontestacja. Próby znalezienia odpowiedniej nomenklatury adekwatnej do nowych sytuacji są według Deleuza skazane na porażkę, ponieważ nazywanie, a tym samym definiowanie, odbywa się zawsze *post factum*. Sztukę można odbierać zmysłowo lub intelektualnie. Kryteria decydujące o jej wartości są subiektywne. Intuicyjna recepcja nie jest gorsza od świadomej - fortyfikowanej doświadczeniem i intelektualnym przygotowaniem.

---

<sup>128</sup> Różnice w konceptualizowaniu rzeczywistości poprzez jej rzeczownikowe lub czasownikowe ujęcie analizowali m.in. Benjamin Whorf i Edvard Sapire.

O ile patrzenie odbywa się bez udziału świadomości, widzenie jest procesem świadomym. W języku polskim istnieje semantyczna różnica między słowami *widzieć* i *patrzeć*. Pierwsze pochodzi od łacińskiego *videre* oznaczającego także *wiedzieć*. Widzieć, czyli dostrzegać, a zatem świadomie rejestrować obraz. Patrzenie nie musi zakładać dostrzegania, ponieważ odwołuje się bezpośrednio do zmysłów. Jak pisał Arnheim „(...) myślenie polega na czynnościach umysłowych wykonanych na materiale poznawczym. Materiał ten staje się niepostrzeżeniowy z chwilą, gdy myśl zmienia surowiec postrzeżeń w pojęcie.”<sup>129</sup> Według Arnheima myśl zaczyna się tam, gdzie „kończy się praca zmysłów”<sup>130</sup>. Procesy poznawcze są komponentami percepcji, co oznacza, że percepcja wzrokowa może być definiowana jako „wizualne myślenie”<sup>131</sup>. Arnheim zastrzega, że proces tworzenia obrazu wymaga analizy, selekcji i transformacji, gdyż bodźce wizualne stanowią jedynie początek skomplikowanego procesu. Krystalizacja obrazu na siatkówce nie jest tożsama z dostrzeżeniem obiektu, ponieważ odbywa się na poziomie fizjologicznym. Analiza danych, odbywająca się w płacie czołowym, prowadzi do tworzenia obrazu, który odpowiada rzeczywistości. Sposób widzenia jest jednak związany nie tylko z właściwościami komponentów aparatu widzenia, lecz także z psychofizjologią samego procesu.

Mówiąc o wizualności, warto podjąć próbę zdefiniowania terminu „percepcja”. Najpopularniejsze jego rozumienie odnosi się do działania zmysłów w wyniku stymulacji odpowiednim bodźcem. Arnheim proponuje rozszerzenie tej definicji przez uwzględnienie sytuacji czysto poznawczej, niewiążącej się z oddziaływaniem bodźca. Według niego istotnym aspektem percepcji jest dociekliwość - potrzeba dokonania analizy, oraz szukanie odniesień. Cytując dalej Arnheima: „Zmysły nie są jedynie narzędziami umożliwiającymi recepcję, lecz ich aktywność jest nieodzownym warunkiem funkcjonowania umysłu. Nieustanna reakcja na otoczenie to fundament działania systemu nerwowego”.<sup>132</sup> Odbiór sztuki wiąże się nie tylko z emocjami, lecz także z rozumieniem. Hermetyczność sztuki współczesnej jest związana z odejściem od mimetyzmu. Odbiorcy czują potrzebę nazywania, co zgodnie z założeniami Sapire’a, jest esencją egzystencji. Jak stwierdził Ludwig Wittgenstein: „Granice mojego języka są granicami mojego Świata.”<sup>133</sup> Potrzeba szukania odniesień jest zatem elementarną aktywnością. Odbiór sztuki nieprzedstawieniowej wymaga praktyki w jej recepcji. Ważne znaczenie ma wiedza z zakresu historii i teorii sztuki, szeroko rozumianej kultury, filozofii, socjologii, ale też nauk ścisłych, polityki. Umiejętność znalezienia analogii, cytatów pomaga w wielopłaszczyznowej interpretacji dzieła. To oczywiście nie wyklucza emocji oraz intuicji w recepcji. Można raczej mówić o jej intensyfikacji, ponieważ intelektualny aspekt wzmacnia przekaz sztuki. Widz, który dokonuje analizy, w jakiś sposób uczestniczy w procesie kreacji. Odnajdywanie ukrytych znaczeń aktywizuje całą świadomość, przez co dzieło staje się ważną częścią doświadczanej empirycznie rzeczywistości.

---

<sup>129</sup> Arnheim, R., 2005. *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Oficyna, Warszawa, s.25

<sup>130</sup> Op. cit. 24

<sup>131</sup> Op. cit. 24

<sup>132</sup> Op. cit. 29

<sup>133</sup> Wittgenstein, L., 2022. *Tractatus logico-philosophicus*, vis-a-vis Etiuda, Kraków

W „Timajosie” Platon pisał o tym, że między patrzącym a oglądanym obiektem powstaje dotykany most, przez który transmitowane przez obiekt światło, wpada do oczu, a następnie duszy patrzącego.<sup>134</sup> Zgodnie ze współczesnymi teoriami psychofizjologii widzenia, platońska „dusza patrzącego” jest częścią kory mózgowej, lecz to, w jaki sposób na odbiorcę działa sztuka, wykracza poza czysto naukową analizę. Transcendentny wymiar dzieła jest oporny na wszelkie próby definiowania.

Współczesna sztuka wynika z tradycji awangardy, która odrzuciła mimetyzm. Potrzeba eksperymentowania, łamania schematów, odchodzenie od tradycji, szukanie zaskakujących rozwiązań formalnych, poruszanie politycznych oraz społecznych problemów zmieniły sposób myślenia zarówno o sztuce, jak i potrzebach jej odbiorców. Tradycja samej awangardy sięga XIX wieku, gdy nastąpiło radykalne odrzucenie kanonów odnoszących się do kultury dworskiej, którym przez wieki hołdowały akademie. Twórcy konstruktoryzmu, neoplastycyzmu, czy Bauhausu odczuwali potrzebę stworzenia uniwersalnego języka, który umożliwiłby odbiorcy doświadczanie sztuki bez konieczności operowania hermetycznym kodem. Miała ona przede wszystkim działać na zmysły i wyobraźnię oraz stanowić inspirację. Prace były konstruowane w taki sposób, aby umożliwić również pozaintelektualną recepcję - poprzez oddziaływanie swoją fizycznością.

Tradycyjna estetyka odwoływała się do takich wartości jak piękno, harmonia, wzniosłość, kunszt. Awangardowi artyści proklamowali absurd, ironię, negowanie klasycznej definicji piękna, harmonii. Wirtuozeria rzemiosła przestała mieć znaczenie. Odkąd Marcel Duchamp wystawił w galerii sztuki pierwszy *ready-made*, granice między dziełem a obiektem pozbawionym artystycznej wartości na zawsze uległy zatarciu. Działania polegające na stymulowaniu wyobraźni widza wiązały się z koniecznością partycypacji poprzez szukanie ukrytych komunikatów, co wymagało nie tylko chęci znalezienia kodu, ale też refleksyjności i otwartości. Duchamp twierdził, że o ile dawna sztuka była przeznaczona do zmysłowej kontemplacji, o tyle współczesna powinna być uwzględniać intelektualny aspekt.

W latach 70-tych XX w. nastąpiła radykalizacja tej idei. Przedstawiciele konceptualizmu rozszerzyli zakres sztuki o wszystkie dziedziny życia, negując tym samym funkcjonujące do tej pory definicje dzieła i sztuki, arbitralnie kreowanych przez artystów. Dematerializacja idei przeniosła istotę tworzenia na język, który stał się głównym medium. Współcześni artyści odwołują się do pełnego spektrum zjawisk, korzystając z takich strategii artystycznych i wystawienniczych, które są kompatybilne z projektem. Dziedzictwo dekonstrukcji, poststrukturalizmu, posthumanizmu, feminizmu, *gender studies*, psychoanalizy, itd. dostarcza bardzo rozległych odniesień. To wszystko powoduje, że odbiorca sztuki współczesnej, chcąc optymalnie odczytać artystyczne realizacje, musi być erudytą oraz posiadać wrażliwość i otwartość na przekaz, wymagający skupienia i często analizy. Sztuka XXI wieku nie posiada uniwersalnego języka. Jak zauważył Zygmunt Bauman, współczesność, określana przez niego mianem ponowoczesności, jest płynna.<sup>135</sup> Fragmentaryczność doświadczeń przekłada się na kontakt ze sztuką.

<sup>134</sup> Platon, 1986. *Timajos*, tłum. P. Siwek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s.30

<sup>135</sup> Bauman, Z., 2000. *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Znak, Warszawa;

Bauman, Z., 2006. *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków

Skoro czysto zmysłowy, ale też czysto intelektualny odbiór sztuki XXI w. nie jest w pełni satysfakcjonujący, należy się zastanowić, w jaki sposób widz może doświadczać kontaktu z dziełem, aby odczytać zamierzenia artysty w możliwie trafny sposób.

Iwo Zmyślony w swoim eseju pt. „Co trzeba zrobić żeby zrozumieć dziś sztukę?”<sup>136</sup> sugeruje, kształcenie publiczności przez instytucje sztuki, szczególnie państwowe. Według niego, opisy realizacji, koncepcji wystaw oraz spotkania z artystami i oprowadzania kuratorskie są niezbędne aby widz uzyskał odpowiednie narzędzia umożliwiające recepcję niemimetycznych prac. Zmyślony zwraca również uwagę na rolę profesjonalnych redakcji, które publikują teksty krytyczne o sztuce *on-line*, np. *dwutygodnik.com*, *obieg.pl*, *magazyn szum.pl*. Łatwy i bezpłatny dostęp do esejów na temat aktualnych zjawisk w sztuce zarówno polskiej, jak i światowej, recenzji najważniejszych wystaw w instytucjach publicznych, ale też galeriach *offowych*, umożliwia zdobywanie esencjonalnej wiedzy dla każdego, kto interesuje się choćby w niewielkim zakresie sztuką i kulturą. Teksty publikowane we wspomnianych czasopismach, charakteryzuje hermetyczny język oraz niekonsekwencja w wyborze zagadnień. Wnikliwe analizy są coraz częściej zastępowane lakonicznymi opisami. Problemem jest także brak weryfikacji kompetencji oraz niezależności krytyków współpracujących z redakcjami. Komentarz artysty oraz kuratora może zatem odgrywać kluczową rolę dla komfortowego obcowania z realizacjami wymagającymi intelektualnego zaangażowania widza. Zmyślony przypomina również o istotności intuicji, skupienia i konieczności analizowania przez odbiorcę jego własnych reakcji na sztukę. Wiele współczesnych dzieł jest przecież możliwych do czysto zmysłowego odbioru. Rolą instytucji powinno być umożliwienie widzowi takiego doświadczenia sztuki, które wywoła jakąkolwiek refleksję. Fundamentalną różnicą między rolą sztuki w czasie przed awangardą a współcześnie jest właśnie wykroczenie poza czysto estetyczny aspekt (estetyzację).

Oczywiście istnieje wiele różnic w sposobie narracji. Najprostszy podział uwzględnia mimetyzm (w tym figurację, wszelkiego typu obrazowanie obejmujące realistyczne ujęcie formy) i sztukę nieprzedstawieniową. Realistyczny zapis jest bardziej czytelny w odbiorze, w efekcie czego odbiorcy nieposiadający odpowiedniej wiedzy z zakresu historii sztuki i sztuki współczesnej zwykle preferują dzieła wpisujące się w ten rodzaj działań. Przychylność zapewnia czasem jedynie dobry warsztat: symboliczno-metaforyczny aspekt wymaga odpowiednich narzędzi odczytu i wyjścia poza (*stricte*) estetyczny wymiar. Wielu współczesnych odbiorców entuzjastycznie przyjmuje także abstrakcję. Niestety najczęściej jest ona sprowadzana do roli ozdoby - potencjalnego elementu wystroju wnętrza, pasującego do kolorystyki mebli, ścian. Czynniki emocjonalny plasuje się na dalszym planie, a intelektualny nie musi stanowić kryterium zachwyty. Najbardziej wymagająca dla odbiorcy jest sztuka konceptualna. Jarosław Kozłowski definiuje ją jako „odwołującą się do intelektu i pozostającą poza kwestiami polityczno-społecznymi, poza czasem i przestrzenią”. Jej głównym medium jest słowo,

---

Bauman Z., 2007. *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków

Bauman Z., 2011. *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków

<sup>136</sup> Zmyślony, I. *Co trzeba zrobić żeby zrozumieć dziś sztukę?*, [w:] *Sztuka w naszym wieku*, (red.) Bonda K, M. Miecznicka, Fundacja Sztuki Polskiej ING, Zachęta, Warszawa, s.37

które nie musi się wiązać z wizualnością. Konceptualizm odnosi się do uniwersaliów, i pytań o ich źródło.

Grzegorz Dziamski zastanawiał się, czy sztuka postmodernistyczna może być utożsamiana z przemysłem artystycznym (*art industry*) i czy stała się częścią przemysłów kultury (*culture industry*). Według Jeffreya Deitcha, w latach 80-tych nastąpiła transformacja w zakresie funkcjonowania sztuki - jej roli oraz miejsca w kulturze. Sztuka stała się częścią przemysłu: inwestycją, która może być traktowana na równi z akcjami, obligacjami i innymi aktywami. Sztuka jako część postindustrialnej ekonomii ma przyciągać inwestorów, turystów i wpływać na kształtowanie wizerunku miast. Jako komponent postmaterialnego dobra konsumpcyjnego, dzięki mediom, znalazła się wiodącym w nurcie bezklasowej kultury konsumpcyjnej.

Modernistyczne kryteria oceny dzieła uległy dezaktualizacji. Wartościujące opinie, zastąpiła konsternacja, której neutralnym wyrazem stał się komentarz *just another* (po prostu inne). Inność oznaczała otwarcie na różnorodne sposoby konceptualizacji świata, zarówno w zakresie postaw artystycznych, jak i odmienności kulturowej i światopoglądowej. Oznaczała początek multikulturalizmu. W tym samym momencie pojawiło się myślenie o sztuce w biznesowych i korporacyjnych kategoriach. Formy, jakie przybiera sztuka, od zawsze ulegały przemianom, jednak w czasach postmodernizmu nastąpiło zanegowanie funkcjonującej przez stulecia klasyfikacji. Cytaty z poprzednich epok, intermedialne narzędzia narracji, oraz zmiana semantyki wpłynęła na konieczność redefinicji sztuki. Relacja sztuka- miejsce- odbiorca nigdy nie była tak dynamiczna, jak w czasach ponowoczesności.

Twórcy wizualni częściej myślą optycznie niż werbalnie- część działań w obrębie sztuki konceptualnej zakłada prymarność słów, jednak zwykle działaniom towarzyszy także zapis wizualny. Sztuka odwołująca się do wizualności jest metaforą tworzoną poprzez światło. Transformacja rzeczywistości przypomina wychodzenie z platońskiej jaskini. Artyści mają głęboką potrzebę dostrzeżenia tego, co kryje się pod powierzchnią obrazów rejestrowanych przez system wizualny człowieka. Zapis na siatkówce oraz docelowy obraz powstający w korze mózgowej są w pewien sposób jedynie iluzją. Analizowanie dostrzeżonych obrazów poprzez działania plastyczne wiąże się z odwołaniami do doświadczeń, emocji oraz wiedzy artysty. Kontynuacją jest proces recepcji dokonywany przez odbiorcę.

Współczesna kultura jest coraz bardziej obrazowa. Ilość wizualnych bodźców wywołuje zubożenie na kolejne. Zmniejsza się wrażliwość na nowe obrazy, nowe wizualne informacje, a jednocześnie wzrasta potrzeba konsumpcji kolejnych. Coraz bardziej widoczne nienasycenie wizualne powoduje problemy z zatrzymaniem uwagi odbiorcy na jednej wizualnej realizacji- jednym przekazie.

Obiekty sztuki nadal wywołują emocje. Sztuka nadal zaskakuje. Mimo cytatów z przeszłości ciekawość widzów jest pobudzana skutecznie. Tajemnica zawarta w dziełach pobudza wyobraźnię oraz odwołuje się do najbardziej pierwotnych emocji w podświadomości *homo sapiens*. Metafora kryje w sobie dwuznaczność - z jednej strony odnosi się do rzeczywistości, z drugiej ukazuje to, co nie jest dostrzegane/ widoczne. Uwaga zatrzymana na obrazie jest początkiem analizy bodźców, a ich przetwarzanie powoduje powstanie zapisu, który zawiera istotne dla aparatu percepcyjnego informacje. Większość wizualnych bodźców jest ignorowana przez



świadomość. Rejestrowana jest jedynie znikoma ilość obrazów. Sztuka wymaga skupienia - zatrzymania na wizualnej informacji.

Inną ważną kwestią jest subiektywny sposób percypowania. Mimo identycznych uwarunkowań fizjologicznych każdy człowiek w inny, niepowtarzalny sposób odbiera te same bodźce. Różnice wynikają z odmiennych asocjacji, doświadczeń, uwarunkowań, takich jak kondycja psychofizyczna, potrzeb oraz oczekiwań.

Czy *Czarny Kwadrat* Malewicza może być traktowany jako *Gesankunstwerk*? Artysta namalował swoje najśłynniejsze dzieło *Czarny Kwadrat* w 1914/1915 r. W 1915 r. obraz został zaprezentowany w Petersburgu (Piotrogradzie) ramach wystawy *Ostatnia wystawa malarstwa futurystycznego 1.10*. Wielu krytyków sztuki uznało tę realizację artystyczną za rewolucyjną. Opinie były skrajne - od zachwyty, do sceptycyzmu przewidującego rychłą śmierć malarstwa. Kontrowersje narastające wokół obrazu spowodowały tak dużą koncentrację na tym dziele, iż podczas wystaw zbiorowych prace innych twórców nie wzbudzały zainteresowania widzów. Dominujące działanie słynnej realizacji Malewicza spowodowało pełną koncentrację uwagi odbiorców na tym jednym obrazie. To doskonały przykład tego, jak interakcje zachodzące między dziełami oraz dziełem a odbiorcą wpływają na kształtowanie relacji przestrzennych, a także jak percepcja nadaje znaczenie wizualnym bodźcom i decyduje o (priorytetowym) znaczeniu wizualnych bodźców.

Od drugiej połowy XX wieku pojawiła się aporia w definiowaniu statusu obrazu abstrakcyjnego. Materialność płaszczyzny konfrontowana z ontologicznie czy metafizycznie ujmowaną transcendencją, określaną mianem złudzenia, doprowadziły do dewaluacji dotychczasowych klasyfikacji. Johannes Meinhardt, badający sztukę lat 60-tych, zwrócił uwagę na istotność wieloznaczności obrazu, pojmowanego jako subiektywna nieuchwytna autorefleksja, pobudzana wielokrotnie głośnym *Ende der Malerei*.<sup>137</sup> Według badacza, dopóki malarstwo zmusza do refleksji, analizy, redukcja jego znaczenia nie jest możliwa.

Inny badacz odwołujący się do głośzonego schyłku malarstwa, Peter Weibel, pisał o znaczeniu pustki w sztuce współczesnej, odwołując się do białej kartki Stephana Mallarmé'a. Konotacje z białym płótnem są widoczne zarówno w odniesieniu do formy, jak i narracji. Czystość i nieobecność stały się równie ważnymi komponentami dzieła, jak treść wyrażana poprzez znaki.

Pisząc o relacji artysta- sztuka- odbiorca, warto wspomnieć o koncepcji Donalda W. Winnicota<sup>138</sup> odnoszącej się do tzw. obiektów i zjawisk przejściowych. Terminy używane w psychoanalizie zostały wykorzystane do opisywania zjawisk związanych ze sztuką. Obiekty przejściowe są według Winnicota pierwszymi rzeczami, które stają się własnością człowieka i które są przez niego postrzegane jako odrębne byty („rzecz która nie jest mną”). Muszą one odpowiadać oczekiwaniom i potrzebom użytkownika. Obiekty te są przejściem od subiektywnego, do obiektywnego postrzegania świata. Brak

---

<sup>137</sup> Meinhardt, J., 1997. *Ende der Malerei Und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern, s. 7, 11, 40,74, 54 s.7,11,74

<sup>138</sup> Winnicot, D.W., 1994. *Dzieci i ich matki*, tłum. M. Halaba, Warszawa

Winnicot, D.W., 2010. *Dom jest punktem wyjścia. Eseje psychoanalityczne*, Gdańsk  
Winnicot, D.W., *Transitional objects and transitional phenomena. A study of the first not-me Possession*, „International Journal of Psycho-Analysis” 1953/34, ss. 88-97

spójności między rzeczywistością zewnętrzną, a psychiczną stanowi źródło niepokoju i dyskomfortu, który może złagodzić albo religia, albo sztuka. Kultura, jako sfera doświadczania, pomaga radzić sobie ze wspomnianym dysonansem. Obiekty sztuki, zgodnie z koncepcją Winnicota, należy traktować jako przestrzeń przejściową: stworzone przez jednostkę, ulegają intersubiektywności poprzez udostępnienie innym. Obcowanie z dziełem pozwala na doświadczanie radości z osobistej strefy odbiorcy, bez oczekiwań obiektywizacji wartości dzieła. To właśnie obszar pośredni jest przestrzenią, w której (symbolicznie) spotykają się twórca i odbiorca. Pierwszy, za pośrednictwem sztuki, niweluje dysonans między rzeczywistością psychiczną i zewnętrzną, a drugi czerpie korzyści poprzez bezpośrednie odwołanie się do sfery przejściowej.

Zawarty w dziele przekaz może zostać odczytany przez odbiorcę zgodnie z intencjami twórcy, jednak bywa, że jest inaczej. Odbiorca, czerpiąc z własnych doświadczeń, oraz poprzez indywidualne asocjacje, nasycza dzieło nowymi treściami i znaczeniami, wzbogacając jego semantykę. Swoboda odczytu jest ograniczona, ale percepcja opiera się na dyskursie. Dzieło jako płaszczyzna spotkania artysty i odbiorcy umożliwia im obu przeżycie zaskoczenia - nie ma jednego klucza interpretacyjnego ze względu na nieskończenie wiele możliwości odczytu, wynikających z subiektywizmu percepcji. Podmiot, czyli kontemplowany obiekt, podlega odnawiającej się nieustannie dekonstrukcji- konstrukcji-rekonstrukcji.

Eksponowane dzieło jest ogniwem łączącym zewnętrzną i wewnętrzną (psychiczną) - powstaje w przestrzeni presymbolicznej (Kohut) i poprzez przestrzeń przejściową (Winnicott) i trafia do rzeczywistości symbolicznej, zewnętrznej (Lacan). Brak możliwości prezentowania dzieła, uniemożliwia zaistnienie tego procesu. „To, co zostało przedstawione, jest tylko mniej ważną częścią tego, co ukryte.”<sup>139</sup>

Obraz Rene Margritta *Ceci n'est pas une pipe* jest wizualną odpowiedzią na problemy związane z interpretacją/ odczytem dzieła. Sens obrazu znajduje się poza jego fizycznym aspektem. Tworzy go symboliczne spotkanie twórcy i odbiorcy - koncepcja pierwszego oraz interpretacja drugiego. Werbalny przekaz akcentuje istotność wyjścia poza ilustracyjny, czysto estetyczny wymiar obrazu.

Galerie i muzea umożliwiają odbiorcy odczytanie znaczenia dzieła z pomocą tekstów sporządzonych przez artystę lub kuratora. Werbalny przekaz jest kontynuacją nowożytną hierarchizacji w kontekście relacji artysta-dzieło. Upływ czasu, zmieniająca się rzeczywistość rzutują na recepcję sztuki. Słowo staje się rodzajem łącznika między artystą i odbiorcą w komunikacji wizualnej, jednakże nie jest ono jedynym paradygmatem. Sprowadzenie roli sztuki jedynie do przekazu byłoby sporym uproszczeniem - wiązałoby się to bowiem z wykluczeniem wielu uwarunkowań przyczyniających się do samego .aktu kreacyjnego, takich jak choćby emocje, potrzeby, konieczności.

Model nadawca- dzieło- odbiorca (artysta- sztuka- odbiorca) jest rodzajem komunikacyjnego ciągu, który nie musi przebiegać linearnie. Najbardziej oczywista relacja zakłada prymarność nadawcy, który inicjuje proces twórczy (tworzy dzieło/ sytuację), a w konsekwencji przyczynia się do zainicjowania oglądu – dostarcza bodźce,

---

<sup>139</sup> Dąbkowska- Zydroń, J., 2012. *Słowo jako immanentny składnik dzieła werbalnego* [w:] *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, [red.] M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań, s.9, 52

które inicjują recepcję. Zgodnie z tym założeniem podmiotem jest nadawca a odbiorca przedmiotem operacji dokonanej przez podmiot. Taki model jest kompatybilny ze schematem semiologicznym Ferdinarda de Saussure'a, według którego dzieło stanowi treść przenoszona ze świadomości artysty do świadomości odbiorcy, co oznacza, że odczytanie komunikatu (artystycznej narracji) powinno być odzwierciedleniem założenia/ intencji artysty. Dekonstrukcji tego modelu dokonał Jacques Derrida, który zakwestionował komunikacyjną linearność. Twierdzenie, że artysta formuje dzieło, a rolą odbiorcy jest odpowiednia recepcja idei, mija się z prawdą.

Proces recepcji dzieła jest niezwykle złożony, ponieważ zależy od różnorodnych uwarunkowań. To samo dotyczy procesu formowania komunikatu-dzieła. Treść, którą zawiera, jest zarówno świadoma, jak nieświadoma, ponieważ tworzenie nie jest całkowicie świadomym działaniem, lecz właśnie oscylowaniem między świadomością, a podświadomością.

Kolejny problem związany jest z odbiorem dzieła przez jego twórcę. Proces tworzenia składa się z różnych etapów. Inicjuje go idea, która prowadzi do projektu, a następnie działań- niekiedy z pominięciem części projektowej. Realizacja łączy w sobie działania *stricte* intuicyjne oraz analizę. Momenty, w których artysta dokonuje recepcji dzieła, to czas, w którym nadawca, staje się równocześnie odbiorcą. Bez zatrzymania (chwilowej pasywności w procesie) nie jest możliwa analiza, a bez niej sztuka staje się bezmyślnym, semantycznie pustym, działaniem. Artysta percypuje swoje prace przez pryzmat własnych koncepcji oraz intencji a podczas pracy ulega przyzwyczajeniom, które nie są uświadomione. Intencja, projekt i realizacja nie stanowią lustrzanego odbicia, ponieważ proces tworzenia to ciąg interakcji, dynamicznych przekształceń, wątpliwości, akceptacji i negacji. Sprowadzenie realizacji do roli zwierciadła intencji, byłoby sprowadzeniem procesu tworzenia do mechanicznych działań, produkcji. Możliwość odczytania komunikatu nadawcy przez odbiorcę warunkuje kod, za pomocą którego artysta tworzy przekaz, a odbiorca rekonstruuje źródło. Za kod można uznać wszystko to, co zostało wpisane w kanon sztuki - w kulturę wizualną. Oznacza to wszystkie relacje komunikacyjne tworzone poprzez obieg obrazów.

Dzieło katalizuje zarówno znaczenia, które można z niego odczytać, jak i te, które są na nie rzutowane. Jolanta Dąbkowska-Zydroń proponuje by dokonać analizy relacji artysta (nadawca)- odbiorca w kontekście zależności w procesie komunikacji artystycznej i istotności przekazu werbalnego oraz zwraca uwagę na dwie postawy w przekazie kierowanym do odbiorców: prowokacyjno-ironiczną, widoczną w malarstwie, grafice, sztuce w przestrzeni miejskiej (billboardy, instalacje) i nostalgiczną, zawartą w fotografii czy instalacjach. Według niej, percepcja artysty i odbiorcy ewoluuje z postępowaniem geometrycznym w kontekście procesu artystycznego i arytmetycznym w odniesieniu do recepcji.<sup>140</sup> W sztuce odwołującej się do kontekstów polityczno-społecznych interpretacja powinna pokrywać się z założeniem/ koncepcją artysty, ponieważ istotą takich realizacji jest jedyny „jednoczasowy” sens dzieła. Niestety język werbalny często nie nadąża za wizualnym. W przypadku dzieł wymagających opisu brak zrozumienia

---

<sup>140</sup> Dąbkowska Zydroń, J., 2012. *Słowo jako immanentny składnik dzieła werbalnego* [w:] *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, [red.] M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań, s. 49

werbalnego przekazu, powoduje dyskomfort i w jakiś sposób unieważnia przekaz, co kwestionuje wartość dzieła.

Italo Calvino zwrócił uwagę na ważną rolę tajemnicy i niedopowiedzeń „(...) powracasz do lektury i spostrzegasz, że książkę daje się czytać, niezależnie od tego, czego się spodziewałeś po autorze, zaciekawia cię sama powieść, a nawet, jeśli dobrze się zastanowić, wolisz mieć przed sobą coś czego nie potrafisz jeszcze dokładnie określić.”<sup>141</sup> O tym samym pisał Christian Boltanski: „Momentem najbardziej interesującym jest ten, w którym odbiorca jeszcze nie wie, że ma do czynienia ze sztuką. Jest to czas relatywnie krótki, pułapka, gdyż pokazujemy mu sztukę, nie mówiąc, że to sztuka. Jednak bardzo szybko się orientuje, że jest to jednak sztuka i nie widzi już nic innego, jak określoną formę zewnętrzną. Jest to jednocześnie bardzo przykre, gdyż z tego, co robimy, zostaje tylko forma estetyczna. Wszystko, co chcemy powiedzieć, znika.”<sup>142</sup> Według Hansa Berlinga, w ostatnich czasach pojawiła się tendencja opowiadania o obrazach, co jest pułapką ze względu na to, że „dyskurs o obrazach nie jest przejrzystą przestrzenią wypowiedzi [bo] taka przestrzeń nie istnieje”<sup>143</sup> W odczytaniu dzieła ważny jest nie tylko przekaz zawarty w dziele przez artystę, ale też miejsce, które może nadać dziełu odpowiednie znaczenie albo zainicjować grę z odbiorcą: poddać w wątpliwość status dzieła. Najprostszym przykładem mogą być choćby stworzone przez Duchampa *ready-mades* - zwykłe przedmioty codziennego użytku umieszczone w przestrzeni galerii sztuki i opatrzone tytułami zyskały miano dzieła.

Jak pisał Juhani Pallasmaa: „Czujemy atmosferę przestrzeni, miejsc i otoczenia zanim jeszcze nastąpi jakakolwiek świadoma obserwacja szczegółu. Pomimo oczywistego znaczenia percepcji atmosfery, kategoria ta nie została włączona do dyskursu architektonicznego. I znowu, badania neurologiczne sugerują, że nasze procesy percepcyjne i poznawcze postępują raczej od natychmiastowego ujmowania całości do identyfikacji szczegółów, a nie na odwrót.”<sup>144</sup> Syntetyczne postrzeganie form w relacji między sztuką i architekturą prowadzi do tezy, że prymat nad obiektami sztuki ma kompozycja architektoniczna. Spostrzeżenia Pallasmaa dotyczą pomijanego dość często aspektu specyficznej aury, charakteru i klimatu danego miejsca – określanego mianem *genius loci*. Każdy element kompozycji jest równie istotny jak całość. To właśnie szczegóły decydują o percepcji całości. Cytując dalej Pallasmaa: „Widzenie peryferyjne integruje nas z przestrzenią, podczas gdy widzenie skupione wypycha nas z niej i zamienia wyłącznie w widzów.”<sup>145</sup>

---

<sup>141</sup> Calvino, I., 1989. *Jeśli zimową porą podróżny*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa, s. 14

<sup>142</sup> Boltanski, Ch., 1975. *Monument à une personne inconnue: six questions à Christian Boltanski*, Art Actuel Skira, Genewa, s.172

<sup>143</sup> Leśniak, A., 2010. *Obraz płynny. Georges Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków, s.10

<sup>144</sup> Pallasmaa, K., 2012. *Oczy skóry*, Instytut Architektury, Kraków

<sup>145</sup> Op.cit.

#### 4.4. Identyfikacja zależności pomiędzy komponentami modelu S- M- O

Podrozdział ten jest swoistym podsumowaniem rozdziału dotyczącego relacji pomiędzy sztuką, miejscem i odbiorcą i odnosi się do sformułowanych na wstępie pytań badawczych - P1 i P2. Odpowiedzi jakie uzyskano na podstawie analizy materiałów literaturowych opisujących realizacje artystyczne - a także przestrzenie wystawiennicze, są próbą znalezienia podstaw teoretycznych dotyczących badania tej relacji. Badania analityczne pozwoliły na dokładniejsze określenie roli poszczególnych komponentów zależności a także możliwych transformacji zachodzących w modelu S- M- O.

W kontekście transformacji jakim ulega relacja S- M- O należy zauważyć, że relacje sztuka- miejsce- odbiorca zależą od wielu czynników i opierają się na dynamicznych transformacjach. Dążenie do stworzenia idealnej przestrzeni wystawienniczej jest skazane na porażkę. Heterogeniczne zależności między opisywanymi aspektami oznaczają konieczność uwzględnienia odmiennych potrzeb zarówno w odniesieniu do prezentacji sztuki, specyfiki przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej, jak i potrzeb odbiorcy/ użytkowników przestrzeni. Projektowanie budynków muzeów czy galerii sztuki jest tak samo istotne, jak uwzględnienie możliwości adaptacji obiektów architektonicznych, które utraciły swoją pierwotną funkcję, a nie zyskały nowej. Opuszczone fabryki, szkoły, jednostki wojskowe, sklepy, itd. mogą być idealną przestrzenią wystawienniczą, lub komponentem działań *site-specific* czy *in situ*. Artystyczne realizacje potrafią zmienić relację miejsce-odbiorca (użytkownik przestrzeni) poprzez swojego rodzaju „odczarowanie” przestrzeni, postrzeganej jako nieprzyjazna, lub neutralna- w pejoratywnym znaczeniu. Nawet tymczasowe realizacje przyczyniają się do tworzenia nowych, pozytywnych konotacji. Suplementarnym benefitem jest także poprawa międzyludzkich relacji, ponieważ osoby, odwiedzające miejsca, w których odbywają się twórcze działania, stają się współuczestnikami tych wydarzeń. Adaptacja obejmuje także możliwość wykorzystania potencjału *nie-miejsc*. Niektóre realizacje artystyczne z różnych względów nie mogą powstać w przestrzeni historycznej. Neutralność *nie-miejsc* powoduje, że dzieła, lub działania, które mogłyby zaburzyć harmonię przestrzenną w innych miejscach, nie mają konkurencji w postaci pozostałych komponentów przestrzeni.

Relacja S- M- O podlega transformacjom w zależności od koncepcji i charakteru działań artystycznych. Hierarchizacja sztuki względem miejsca i odbiorcy przestała być aktualna, ponieważ zmieniły się sposoby definiowania- zarówno sztuki, wystawy, jak i odbiorcy.

Odpowiadając na pytanie dotyczące roli i funkcji sztuki w przestrzeni publicznej autorka zauważa, że sztuka mieści w sobie różne aspekty. Powstaje z potrzeby tworzenia komunikatu, alternatywnej rzeczywistości, porządkowania myśli i emocji. Sztuka w przestrzeni publicznej staje się elementem ikonografii miasta. Pełni funkcję estetyzującą, upamiętniającą, a także przyczynia się do transformacji przestrzeni- nadając tożsamość *nie-miejscom*, odmieniając dotychczasowe, pejoratywne, asocjacje, wzbogacając przestrzeń o nowe wartości. Wchodzi w interakcje z historycznym otoczeniem, uzupełniając je o dodatkowe znaczenia. Przyczynia się również do integracji

międzyrodowiskowej i sprzyja aktywizacji mieszkańców. Sztuka wpływa także znacząco na jakość życia. Kultura daje poczucie bezpieczeństwa, stanowi źródło przyjemności. Dziedzictwo kulturowe pozwala społeczeństwu pielęgnować tożsamość oraz rozwijać świadomość kolejnych pokoleń. Raport „Muzea zmieniają Życie” opracowany przez Związek Muzeów (The Museums Association) udowodnił, że kultura kształtuje poziom zadowolenia społecznego.<sup>146</sup>

Ze względu na relacje występujące pomiędzy sztuką, a przestrzenią architektoniczną, czy urbanistyczną, rozstrzygnięcia wystawiennicze można podzielić na takie, które wiążą się z koniecznością znalezienia przestrzeni wystawienniczej adekwatnej do koncepcji artystycznej, lub takie w których kontekst miejsca staje się punktem wyjścia do realizacji artystycznej. W drugim przypadku, realizacje określa się mianem *site-specific*. Specyfika przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej z jednej strony narzuca ograniczenia, z drugiej pozwala na stworzenie unikalnej realizacji-sprzężonej tylko z jednym miejscem, w określonym czasie, a tym samym niepowtarzalnej. Ta sama realizacja (w tym działania performatywne, czy happening) pokazywana w różnych miejscach, działa zupełnie inaczej. Otoczenie potrafi całkowicie zmienić kontekst artystycznej narracji. Neutralna przestrzeń skupia uwagę na dziele/ działaniu, a ta, którą cechuje bogata artykulacja wchodzi w interakcje, wzbogacając semantykę sztuki, lub inicjuje twórcze działania. Wspomnianych sytuacji nie można wartościować-wyznacznikiem jest projekt, idea twórcy, lub kuratora. **Koncepcja galerii o parametrach *white cube* spełnia część założeń wystawienniczych, jednak w XXI wieku trudno traktować ją jako najbardziej adekwatną do prezentacji sztuki, ponieważ zmieniła się definicja zarówno dzieła, jak i sztuki *per se*. Wszystko zależy od koncepcji projektu wystawy/wystawienniczej.** W niektórych sytuacjach tego typu wnętrza stanowią optymalną przestrzeń do prezentacji sztuki, jednak założenie, iż jest to przestrzeń idealna byłoby uproszczeniem. Wiele realizacji artystycznych powstaje przecież pod wpływem inspiracji miejscem. **Miejsce ekspozycji sztuki nie musi oznaczać przestrzeni muzeum, czy galerii sztuki.** Współzależności występujące między komponentami układu S- M- O podlegają nieustannym przemianom, podobnie jak zmienia się istota samych komponentów. Twórca, wchodzi w rolę odbiorcy, a odbiorca staje się aktywnym uczestnikiem artystycznych działań a redefinicja sztuki, obrazu, oznacza rozszerzenie tych pojęć oraz uwzględnienie szeregu interakcji zachodzących między sztuką, miejscem, a odbiorcą.

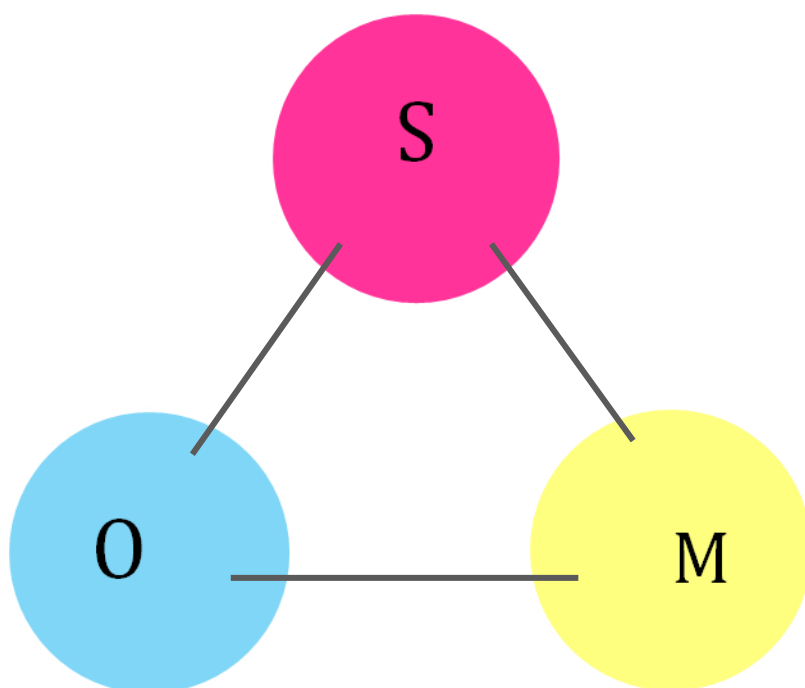
Na podstawie badań literaturowych oraz własnych obserwacji, związanych z działalnością wystawienniczą, autorka opracowała następujące modele relacji S- M- O:

1. S>M=O - sztuka jako dominanta , przestrzeń neutralna lub dopasowana do realizacji, a odbiorca traktowany jako ten, który ma dokonać odczytu przekazu za pomocą wskazówek dostarczonych przez twórcę (sztuka konceptualna) lub poprzez dokonanie indywidualnej analizy, co oznacza konieczność dostarczenia odbiorcy odpowiednich narzędzi interpretacyjnych (tekstu), jednak w obu przypadkach nadrzędna jest intencja artysty.

---

<sup>146</sup> Museum Association, 2013, *Museums Change Lives*. The MA's vision for the impact of museums, [www.museumassociation.org./museums-change-lives](http://www.museumassociation.org./museums-change-lives) [10.09.2022]

2.  $S < M = O$  - miejsce jako dominanta. Realizacje *site-specific* lub *in situ* wiążą się z koniecznością dokonania analizy miejsca oraz wykonaniem projektu inspirowanego *genius loci*. W przypadku takich wystaw, następuje rezygnacja z hierarchizacji dzieła względem jego otoczenia. Relacja sztuka- miejsce opiera się na egalitaryzmie, ew. nadrzędności tego drugiego. Odbiorca, jako użytkownik przestrzeni, zostaje wciągnięty w dynamikę procesu kształtowania relacji między realizacją, a jej otoczeniem.
3.  $O > M = S$  - odbiorca jako partycypator realizacji- rezygnacja z bierności recepcji na rzecz dynamicznego kształtowania dzieła i przestrzeni wystawienniczej poprzez oddanie odbiorcy sprawczości- sztuka relacyjna, działania, których celem jest aktywizacja środowiskowa, relacjonizm, współuczestnictwo.
4.  $O = M = S$ - odbiorca jako partycypator realizacji kształtującej miejsce- adaptacja nie-miejsc , sztuka relacyjna, przekształcanie przestrzeni publicznej we współpracy między artystą, a odbiorcą; w tym przypadku użycie terminu "odbiorca" nie jest adekwatne do sytuacji, ze względu na semantyczną zmianę- w tym przypadku następuje całkowita rezygnacja z jakiegokolwiek hierarchizacji- dominantą staje się proces. W tym modelu wszystkie komponenty tak samo ważne (brak jednej dominanty).
5.  $O > S > M$  - odbiorca jako dominanta- sytuacja dotyczy galerii komercyjnych, których celem jest sprzedaż obiektów sztuki- to zakłada całkowitą eliminację sztuki konceptualnej i pominięcie realizacji *site-specific* lub *in situ*. Im bardziej neutralna przestrzeń, tym lepiej. Oznacza to, iż idealną przestrzenią jest *white cube*.
6.  $M < O = S$  - odbiorca jako dominanta w galeriach miejskich- program galerii miejskich zakłada zróżnicowanie programowe, które uwzględnia cele edukacyjne oraz promocyjne. Pierwsze uwzględniają ambitne założenia/ projekty wystawiennicze, a drugie stanowią rodzaj kompromisu-obok hermetycznych, konceptualnych wystaw, w programie są uwzględniane narracyjne realizacje, które zwykle są pozytywnie odbierane przez nieodpowiednio przygotowanych odbiorców. Dyrektorzy tych galerii starają się zbalansować ilość konceptualnych wystaw i wystaw przedstawieniowych.
7.  $S > M > O$  - sztuka stanowi dominantę, miejsce jest neutralne w stosunku do sztuki, jednak niedostępne dla wszystkich odbiorców; dotyczy galerii o typie *white cube*, których program jest kierowany do wyselekcjonowanych odbiorców (niszowe galerie *artist-run*).
8.  $S = M > O$ - sztuka i miejsce stanowią dominantę, a aranżacje opierają się na ich współzależności (realizacje *site-specific*, *in situ*). Prace wymagają odpowiedniego kodu odczytu, a miejsca są ekskluzywne- dostępne dla wąskiego, często wyselekcjonowanego grona odbiorców. Dodatkowo odbiorca jest całkowicie zależny od instrukcji odbioru, ponieważ ten jest *stricte* intelektualny/ pozazmysłowy.



Ryc. 6. Współzależność komponentów układu S-M-O



## 5. Wnętrze- zewnątrz, a kształtowanie przestrzeni

Sztuka i miejsce jej prezentacji, miejsce artystycznych działań, są współzależne. Niezależnie od projektu wystawy, czy realizacji w przestrzeni otwartej, jedno staje się determinantem drugiego. Artyści coraz chętniej opuszczają mury instytucji. Miejscem ich działań staje się szeroko rozumiana przestrzeń o pozawystawienniczej funkcji. Wystawa jest obecnie definiowana jako sytuacja- rodzaj performatywnego, dynamicznego w swojej strukturze aktu, który zawiera aspekt relacyjności i partycypacji.<sup>147</sup> Rekonceptualizacja przestrzeni oraz sztuki, stanowią część krytyki post-instytucjonalnej. Rezygnacja z podziału na dzieło i jego otoczenie oznacza rozmycie granic między sztuką, a miejscem działań (wnętrzem muzeum, galerii, ale również przestrzenią architektoniczno-urbanistyczną, czy też szczerzej rozumianą przestrzenią otwartą). Beatrice von Bismarck, pisząc o tworzeniu wystaw, użyła terminu *processing relations*<sup>148</sup>. Zakwestionowanie hierarchizmu w kontekście relacji sztuka-miejsce i sztuka-odbiorca, zmienia sposób organizacji przestrzeni wystawienniczej. Otwarcie na interakcje, przekształcalność i wiążącą się z tym tymczasowość, koreluje z wieloma aspektami ponowoczesności. Sztuka rozumiana nie jako obiekt, lecz działanie w kontekście czasoprzestrzeni, nie posiada fizycznych ograniczeń/ram. Przestrzeń natomiast staje się wyzwaniem aktu tworzenia/działania. Nie można jej zatem definiować jako tła.

Mówiąc o formie i przestrzeni nie można pominąć znaczenia Teorii Formy Otwartej. Najbardziej znanym jej propagatorem był Oskar Hansen. Jednak za autora samej idei uważany jest Henryk Wolfflin, który w 1915 roku sformułował podobną koncepcję w swojej książce pt. „Podstawowe Pojęcia Sztuki”. Ta problematyka stanowiła również problem badawczy, którym w latach pięćdziesiątych zajmowali się tacy twórcy i naukowcy jak Yona Friedman, grupa Espace, czy Olle Baertling. Baertling zarzucał zresztą Hansenowi uzurpowanie praw do „odkrycia” Formy Otwartej. Twierdził, że inicjatorem był Wolfflin, a kolejni badacze jedynie rozwinęli bazowe założenia. Tak oto do zarzutu odnosił się sam Hansen: „Robiąc krok do przodu, zrobiłem krok do tyłu- bo Forma Otwarta była już napisana. Niemniej, wiedząc o tym, (...) dalej to robiłem z myślą, że kiedyś się cofnę i zobaczę co to było(...)”. Z Wolfflinem zgadzają się nazwy. U niego to dotyczy obrazu, a u mnie organizowania przestrzeni<sup>149</sup>. Warto też dodać, iż w 1962 roku koncepcję sztuki otwartej opublikował w swojej książce pt. *Dzieło otwarte* Umberto Eco.<sup>150</sup> Oskar Hansen, wspólnie z żoną Zofią Hansen, zajmował się fenomenem formy otwartej przez większość swojego życia. Część badań dotyczyła wystawiennictwa oraz relacji forma- tło w sztukach wizualnych. Myślenie o ekspozycji sztuki uległo znacznemu

---

<sup>147</sup> Doherty, C., 2006. *New Institutionalism and The Exhibition as Situation* [w:] A. Budak, A., P. Pakesch, *Protections: This is not an Exhibition*, Kunsthaus Graz and steirischer herbst, Graz, Austria

<sup>148</sup> Bismarck von, B., 2022. *The curatorial conditions*, Sternberg Press, London

<sup>149</sup> Oskar Hansen, niepublikowany wywiad Maryli Sitarskiej, op.cit.

<sup>150</sup> Eco, U., 2008. *Dzieło otwarte. Forma i nieskończoność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Gałuszka i in., Wydawnictwo W.A.B., Warszawa

przewartościowaniu pod wpływem teorii otwartej formy. Istniejący przez lata podział na obiekt i tło, zakładający prym pierwszego i tym samym mniejsze znaczenie drugiego, powodował, że aranżowanie wystaw przebiegało zgodnie z przewidywalnymi, schematycznymi rozwiązaniami. Przestrzeń wystawiennicza miała być jak najbardziej neutralna- im bliższa cechom typowego *white cube*, tym lepiej. Prace malarskie eksponowano w taki sposób, aby zachować harmonię- powtarzalne odstępy między obrazami, oraz równomiernie zagospodarowana przestrzeń ścian sprzyjały temu założeniu. Forma Otwarta oznaczała przekształcalność oraz koncyliacyjność- ekspozycję „sztuki zdarzeń” (Oskar Hansen) interpretowanej w sposób indywidualny przez odbiorcę.

Założenie, że obraz jest narracją rozgrywającą się w przestrzeni płótna rozpiętego na ramie w określonym formacie, jest niesprawiedliwym uproszczeniem. Malarstwo od dawna wymyka się takiej definicji. To sposób myślenia prowokujący do użycia dowolnych interdyscyplinarnych narzędzi w celu podążania za niekoniecznie precyzyjnie określoną wizją.

Indywidualna wystawa Hansena, prezentująca jego malarstwo oraz fotografie rzeźb i realizacji architektonicznych, odbyła się w 1957 roku w Salonie Po Prostu. Wnętrze przestrzeni wystawienniczej zostało potraktowane jak tło dla poruszających się w niej widzów. W celu integracji obiektów sztuki oraz architektury, Hansen wypełnił przestrzeń galerii tzw. kolczatką- konstrukcją składającą się z metalowych prętów. Ta koncepcja wystawiennicza stanowi przykład nowej metody kształtowania dzieła w przestrzeni, zwanej *environment*. Podobne założenia zostały uwzględnione w kolejnych wystawienniczych realizacjach.

W 1958 roku, w Salonie Nowej Kultury odbyła się wystawa Wojciecha Fangora i Stanisława Zamecznika pt. *Studium Przestrzeni*. Aranżacja uwzględniała założenia wystawiennicze Formy Otwartej. Obrazy zostały pozbawione podmiotowości, tworząc je dynie tło i kontekst dla sytuacji wystawienniczej. Relacja między płótnami, przestrzenią, a widzami była nadrzędna. W manifeście umieszczonym na drzwiach galerii, Fangor napisał iż: „Celem wystawy jest pokazanie zależności przestrzennych między obrazami. Nie interesuje mnie , co zachodzi w indywidualnym obrazie, lecz co zachodzi między obrazami. Obrazy stają się anonimowymi elementami zespołu, który rozpoczyna nowe życie i spełnia się w przestrzeni rzeczywistej. Odbiorca przez wybór drogi i czasu staje się automatycznie współtwórcą dzieła(...) Używam obrazów jako elementów do badania tego, co się między nimi dzieje”.<sup>151</sup> Hansen był autorem wystawy Fangora i Zamecznika w Zachęcie, w tym samym roku. Tłem ekspozycyjnym stały się zawieszony w powietrzu kolorowe gięte płyty tworzące kompozycję nawiązującą do prezentowanych dzieł. Ten zabieg miał na celu symboliczne połączenie wnętrza galerii oraz przestrzeni poza budynkiem.

---

<sup>151</sup> Fangor, W., 1958. *Studium przestrzeni*, katalog wystawy w Salonie „Nowej Kultury”, Warszawa, s.2

## 5.1 Jan Berdyszak – integracja formy i przestrzeni

Przykładem malarstwa unikającego zamknięcia w przestrzeni formatu podobrazia jest sztuka Jana Berdyszaka. Artysta już od lat 60-tych badał relacje między formą, a otoczeniem, działając w różnych dyscyplinach w obrębie sztuk pięknych oraz szukając inspiracji także w innych obszarach. Berdyszak traktował sztukę, architekturę, filozofię, literaturę jako całość. Analizując kompozycję, nie ograniczał się do sztuk wizualnych- forma plastyczna stawała się ekwiwalentem utworu muzycznego. Grafiki z cyklu *Czarne formy* oraz *Czerń i biel*, z początku lat 60-tych zapowiadają problemy rozstrzygane w późniejszych realizacjach. Artysta już wówczas wspominał o „formacie integralnym”, czyli otwartej formie obrazu, oraz jego relacji z otoczeniem. To odniesienie do dwóch układów podstawowych- dzieła oraz przestrzeni, w której dzieło funkcjonuje. Prace o formatach odbiegających od klasycznego kształtu podobrazia, zawierające wycięcia oraz iluzoryczne rozwiązania kompozycyjne, wchodziły w dynamiczną relację z przestrzenią kompozycyjną. Zatarcie granic między obrazem, a otoczeniem negowało podział na treść malarską i wnętrze architektoniczne. Czarno-białe gipsoryty ukazywały dążenie do równowagi między kontrastowymi kolorystycznie formami. Białe obszary grafik, anektowały biel ścian, dzięki czemu kompozycja plastyczna stawała się częścią przestrzeni wystawienniczej. Krawędź papieru przestawała wyznaczać obszar narracji dzieła. Optyczne scalenie prac z ich otoczeniem powodowało zmianę percepcji (obiektów sztuki, jak i „tła”).

Berdyszak często pracował w seriach. Prace, pozostające ze sobą w relacji, umieszczone w przestrzeni architektonicznej, implikowały zmianę sposobu patrzenia poprzez uwzględnienie zarówno związku między poszczególnymi dziełami, ale też interakcję obiekt- tło, w tym przypadku- prace *versus* przestrzeń wystawiennicza (S-M). Artysta konsekwentnie podejmował próby skryształizowania koncepcji artystycznej polegającej na zerwaniu z tradycyjnym ujęciem formatu i podziałem na formę i tło. Jego działania wiązały się z coraz bardziej syntetycznym ujęciem formy oraz skoncentrowaniem na konstrukcji, z uwzględnieniem działania koloru. W celu radykalnego zanegowania różnic między „wnętrzem” (przestrzenią obrazu), a zewnątrz (otoczeniem obrazu), zdecydował się na pozostawianie w obszarze obrazu/ narracji malarskiej, wolnej przestrzeni. Berdyszak pisał o „przekształcaniu formy od zewnątrz”. To właśnie początek jego idei obrazu potencjalnego- kontynuowanej w serii *Passe- par-tout*. Wykorzystanie pustki, jako elementu tworzącego spójność z zewnątrz- elementu wprowadzającego pozamalarskie elementy kompozycji anektowane przez malarską narrację, wpłynęło również na sposób eksponowania obrazów. Dekonstrukcja tradycyjnej formy podobrazia, wolne przestrzenie, umożliwiające dostrzeżenie obszaru spoza obrazu spowodowały problem z definiowaniem formy i tła. Granica między dziełem, a przestrzenią architektoniczną również uległa zatarciu.

W 1965 roku powstał *Obraz strukturalny z otworem III*, który wyznaczył nowy kierunek poszukiwań artystycznych Berdyszaka. „Była to nie tylko zmiana obrazu izolowanego na nieizolowany. Stało się coś ważnego dla uwagi i oczekiwania. Nastąpiło

dostrzeganie i rozróżnianie prowokacji od sprowokowanego. Prowokację stanowiła otwarta forma malowidła zawierająca w sobie inny obraz- ścianę. Od tego momentu moje prowokacje były przeznaczone nie na ścianę, ale wobec niej.”<sup>152</sup> Otwarcia w obrazach stanowiły element przestrzennej gry między płaską powierzchnią obrazu, a wnętrzem wystawienniczym. Zatarciu uległo nie tylko definiowanie samego dzieła, i jego otoczenia, ale również decyzja, co jest na pierwszym, a co na drugim planie malarskiej kompozycji. Otwarte fragmenty obrazów, starzały nowe możliwości interpretacyjne. Przestrzeń spoza obrazu ulegała synchronizacji z dziełem. Niekiedy wysuwała się na plan pierwszy, burząc tym samym założenie o podmiotowości obiektu względem jego otoczenia.

Wraz z cyklami obrazów, Berdyszak zajmował się również rzeźbą. Badanie relacji między obiektem a jego otoczeniem, między tzw. formą i tłem wyznaczało kolejne etapy działań w obszarze sztuk wizualnych, jak i w teoretycznych rozważaniach artysty. Rzeźby z serii *Rysowanie* stanowiły próbę przedefiniowania znaczenia bryły w jej klasycznym rozumieniu.

„Rezygnując z myślenia o bryle, eliminując obejmowanie form zamykającymi je obrysami- konstruuje swoje rzeźby rysunkiem, wyznaczając osie dynamiczne tak, że ich ruch uaktywniony przez światło przebiegające po metalicznej powierzchni- nie ma końca (...). Wielowarstwowe formy w Rysowanych zwiększają ilość planów widzenia, a wyznaczanie kilku obszarów przestrzennych równocześnie wywołuje efekt nakładania się przestrzeni na przestrzeń. I to nie bryła, a przestrzeń tworzy rzeźbę.” Sam artysta tak pisał o definiowaniu rzeźby: „Przyzwyczajiliśmy się, widząc rzeźbę, myśleć o powierzchni porozmieszczanej/ rozmieszczonej w przestrzeni. Bryła, masa, powierzchnia i rysunek tylko pośrednio warunkują plastykę. Bezpośrednio widzimy tylko walory. Trzeba więc odrzucić bryłę, masę i powierzchnię i posłużyć się istotą bezpośrednią: przestrzenią i walorem.” Dialog z przestrzenią był dla Berdyszaka głównym tematem poszukiwań artystycznych. Wykorzystanie form tworzących kompozycję plastyczną, ich granice z przestrzenią „poza malarskiego, czy rzeźbiarskiego kadru” wpływało również na zmianę myślenia o kompozycji. Artysta zwracał uwagę na to, że interakcje zachodzące między obiektami sztuki, a ich otoczeniem wpływają w równym stopniu na dzieła, jak i przestrzeń architektoniczną. To oznacza koniec podmiotowości dzieła względem wnętrza ekspozycyjnego. W szkicowniku z 1966 roku, można znaleźć zapiski dotyczące kwestii komponowania: „Całości trzeba tworzyć, wyłączając z nich stosunki między elementami, trzeba zaprzestać komponować,, a rozpocząć programować, co zerwie z dotychczasowym analizowaniem całości i myśleniem o analizie.”<sup>153</sup> W latach 70-tych Berdyszak namalował serię obrazów kwestionujących tradycyjne rozumienie malarstwa- dzieła malarskiego. Realizacje z tego okresu stanowią „formę modeli wizualno- pojęciowych”. Wykorzystanie malarskiej materii i barwy w odniesieniu do relacji przestrzennych między obiektem, jego otoczeniem oraz elementami kompozycji malarskiej miało „sprowokować dostrzeżenie otoczenia”, jak pisał Berdyszak. Wykorzystanie brzegów obrazu oraz powierzchni ścian widocznych przez szczeliny w podobrazu, służyło stworzeniu iluzji nowego pola percepcyjnego. Według artysty,

<sup>152</sup> Berdyszak, J., 1999. *Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, Orońsko, s.9;

Berdyszak, J., 1999. *O obrazie*, MWN, Olsztyn, s.39

<sup>153</sup> Berdyszak, J. *Szkieownik* 33/1966

przestrzeń może być pojmowana zmysłowo i mentalnie. Sztuka wymaga nieustannej analizy oraz obnażania i podważania stereotypów i przyzwyczajzeń.

Obrazy zawierające puste miejsca, wycięcia, umożliwiały wypełnienie tych obszarów przez przestrzeń fizyczną. Kontinuum malarskiej narracji w postaci architektonicznych form miało również interdyscyplinarny wymiar. Obrazy potencjalnie zakwestionowały sens podziału na formę i tło. Idea obrazu uległa przededefiniowaniu. Berdyszak podkreślał, że ważny jest proces- wykraczanie poza przewidywalne rozwiązania, poszukiwanie nowych sposobów obrazowania problemu wewnątrz- zewnątrz, oraz problemów związanych z percepcją- nie tylko wizualną. Obraz miał być traktowany, jako dążenie, a nie wypowiedź artystyczna.

Według Lao-Tsy, przestrzeń charakteryzuje zasada dwoistości, zawierająca wewnątrz i zewnątrz. Te ekwiwalenty znajdują się w dynamicznej harmonii. Zgodnie z tym założeniem, każdy byt zawiera element przeciwstawny. Koncepcja przestrzeni wiąże się z nieustannym dążeniem do całości. Dwoistość pojęć, rzeczy wiąże się z koniecznością transformacji. Cykl *Ramy Wschodu* odwoływał się właśnie do taoistycznej koncepcji przestrzeni. Odwołanie do znaku jin-jang było nie tylko graficznym zabiegiem, ale przede wszystkim potrzebą zwrócenia uwagi na kwestie relacji *sacrum- profanum*. Symboliczne znaczenie światła i cienia oraz oszczędność form tworzących malarską kompozycję wyznaczały nowe możliwości interpretacyjne obrazów. Kierunki i napięcia w kompozycji przenosiły wzrok widza w miejsca spoza obszaru płótna. Ten zaskakujący zabieg wiązał się z nowym sposobem myślenia o formie plastycznej. Przestrzeń poza-obrazowa była przez Berdyszaka rozważana we wszystkich jej aspektach. Koncepcje prac oraz wystaw ulegały częstym przeobrażeniom dając początek nowym poszukiwaniom.

Berdyszak podkreślał znaczenie intelektualnego oraz ekspresyjnego czynnika w sztuce. Przestrzeń, będąca nośnikiem znaczeń, intryguje intelektualnie, ale jest też przedmiotem eksperymentu, strefą kontemplacji. Jak pisał Zbigniew Taranienko: „Berdyszak stworzył własne dzieło graniczne: nowy typ przedmiotu. To już „nie-rzeczy” i jeszcze „nie-sztuka”, jeśli by brać pod uwagę tradycyjne sposoby jej konstruowania jako formalnej całości.”<sup>154</sup>

Cykl *Przezroczyste* to kolejna próba wyjścia poza granice między formą, a tłem, dziełem, a jego otoczeniem. Wykonane ze szkła obiekty stanowiły odniesienie do dematerializacji bryły. Wtopione w szkło metalowe elementy pozostawały w interakcji zarówno z przezroczystymi komponentami, jak i przestrzenią wystawienniczą. Fizyczne i psychiczne doświadczanie przestrzeni pozostawało w synergii. Szkło umożliwiało percepcję przestrzeni w wielopłaszczyznowy sposób. Z jednej strony umożliwiło kształtowanie formy rzeźbiarskiej, a zatem pracę nad kompozycją plastyczną, z drugiej nie ograniczało widoczności drugiego planu- przestrzeni poza obiektem. „Pusta przestrzeń jest rozumiana jako byt pierwszy. Puste rozpoczyna świadomość przezroczystości(...) Przezroczystość to przestrzenie między przedmiotami. Przezroczystość to- to pomiędzy.”<sup>155</sup> Szkło eksponowało binarność obecności i nieobecności zawartej w tej samej materii. Transparentność tworzywa, jego granice powodowały poczucie wtopienia w przestrzeń architektoniczną przy jednoczesnym naruszeniu jej percepcji. Transformacja obiektu oraz jego otoczenia przebiegała

<sup>154</sup> Taranienko, Z. [w:] Jan Berdyszak, *Szkicownik* 33/1966, s. 112

<sup>155</sup> J. Berdyszak, *Szkicownik* 32, 1966-1968

symultanicznie, ale synchronizacja tych przestrzeni ulegała deformacji przez, jak to określił Berdyszak, „nieprzenikliwość przestrzeni”. W pracy *Przezroczysta sterta* z 1971 roku, około 20 cm warstwa szkła uniemożliwia dokładne dostrzeżenie obrazu po drugiej stronie tej grubej tafli. Światło, które jest czynnikiem kreującym rzeczywistość nie pomogło w krystalizacji widoku poza rzeźbiarską formą. Transparentność szkła okazała się złudna. Wizualna prowokacja wywołała konsternację i pytania o granice postrzegania oraz obszary ludzkiego poznania. Obrazy ze szkła sprowokowały powstanie chromatycznych offsetów. „Wycinanie na odbitce graficznej umożliwiło stawianie na granicy obrazów konkretnej rzeczywistości przestrzennej i samej przestrzeni jako takiej.”<sup>156</sup>. Prace z cyklu *Refleksje komplementarne* z 1980 roku składają się z barwnych elementów. Ważnym etapem było aranżowanie obrazów w przestrzeni wystawienniczej. Ściany oraz podłoga wnętrza uzupełniały kompozycję obiektów malarskich. Percepcja obejmowała zarówno formy malarskie, jak i elementy architektoniczne otoczenia. Dzięki temu ważniejsza od formy stawała się relacja między nią, a jej otoczeniem.



Ryc. 7, 8. Jan Berdyszak, *Transparent VII B*, 1972/1974<sup>157</sup>

## 5.2 Przestrzeń wystawiennicza jako system otwarty

Głównym celem muzeum jest przybliżenie społeczeństwu sztuki- umożliwienie nawiązania kontaktu z eksponatami oraz zapewnienie maksymalnego komfortu dla percepcji wizualnej. Shozo Uchii stwierdził że przestrzeń wystawiennicza powinna wywoływać u odbiorcy odprężenie i poczucie bezpieczeństwa- wtedy odwiedzający będą czuli potrzebę powracania do danego miejsca. Kenneth Powell mówił o tym, że muzea i galerie sztuki powinny być traktowane jako przestrzeń „służące do myślenia i czucia (...) Skoro programowo nowoczesna architektura kieruje się z wąskiej, z technologiczną obsesją funkcjonalności, w stronę człowieka, w kontekście społecznym i naturalnym,

<sup>156</sup> Jan Berdyszak, *Studia po...*, BWA Sopot, 1985

<sup>157</sup> <https://rzezba-oronsko.pl/en/dziela-z-kolekcji/przezroczysta-vii-b/> [dostęp: 15.03.2023]

wróży to wyjątkową, nową generację obiektów muzealnych.”<sup>158</sup> Klasyczne założenie traktujące muzeum jak świątynię sztuki uległo zmianie. Monumentalne przestrzenie wystawiennicze, potęgujące swoją skalą różnice między codziennymi miejscami, w których funkcjonuje człowiek, a wnętrzem muzealnym, działają na odbiorcę przytłaczająco, co wpływa negatywnie na odbiór sztuki. Jednym z widocznych trendów jest integracja wnętrza i przestrzeni na zewnątrz budynku oraz wykorzystanie natury, jako elementu współtworzącego przestrzeń wystawienniczą.

Współczesne założenia dotyczące kształtowania przestrzeni wystawienniczych akcentują konieczność zwrócenia uwagi na relację sztuka-architektura – odbiorca oraz wynikającą z tych zależności dynamikę. Napięcia tworzone między formami architektonicznymi oraz obiektami sztuki stanowią płaszczyznę porozumienia między dyscyplinami- tworzą odczytywaną w palindromiczny<sup>159</sup> sposób całość.

### 5.2.1 Muzeum Żydowskie w Berlinie jako przykład *Gesamtkunstwerk*

Muzeum Żydowskie w Berlinie (Jüdisches Museum Berlin) jest instytucją tworzącą platformę dialogu między społecznością niemiecką a żydowską. Prezentowane tam wystawy nawiązują do niemiecko-żydowskiej historii, a działalność edukacyjna placówki przyczynia się do zwiększania wiedzy na temat stosunków między tymi narodami oraz ich kultury. Szerokie spektrum wystaw obejmuje zarówno realizacje z zakresu sztuki współczesnej: od instalacji, przez sztukę wideo, jak i ekspozycje o charakterze dokumentacyjnym, czy interaktywne prezentacje o *stricte* edukacyjnym celu. Oprócz tego, placówka wspiera badania naukowe oraz organizuje konferencje i spotkania umożliwiające wymianę poglądów. Celem jest także międzypokoleniowa i międzynarodowa interakcja.

Budynek jest doskonałym przykładem realizacji architektonicznej, która wykazuje wielozmysłowe oddziaływanie. Muzeum jest wzorcem idealnej synergii architektury i sztuki. Zarówno forma bryły, jak i jej wnętrze oddziałują na odbiorcę w sposób, który wywołuje równie silne emocje, jak obiekty pokazywane w ramach ekspozycji. Koncepcja Libeskinda powstała w odpowiedzi na konkurs pt. *2000 lat niemiecko- żydowskiej historii* ogłoszony w 1989 roku przez niemiecki rząd. Otwarcie placówki miało nastąpić w 330 lecie powstania gminy żydowskiej w Berlinie. Do konkursu zgłoszono kilkadziesiąt projektów, jednak to koncepcja Daniela Libeskinda zachwyliła jury. Otwarcie muzeum nastąpiło w 1999 roku. Początkowo, w jego wnętrzach nie znajdowały się żadne obiekty ekspozycyjne. To budynek, *per se*, stanowił jedyną atrakcję dla zwiedzających. Szacuje się, że w ciągu roku, placówkę odwiedziło 350000 osób. Zgodnie z założeniem architektonicznym, określonym przez Libeskinda jako „między liniami”, przestrzeń

---

<sup>158</sup> Powell, K., 1991. *New Museology* [w:] *New Museum. Architectural Design*. Academy Editions, London, Ed. A.C. Papadakis, London, s.7

<sup>159</sup> w nawiązaniu do zorganizowanego przez Daniela Spoerri’ego w 1998 roku happeningu pt. *Le diner palindromique* jako *eat-art*

została podzielona na dwie strefy- część adaptującą barokowy pałac z czasów Fryderyka Wilhelma I oraz sąsiadującą z nią nową konstrukcją wykonaną z blachy. W historycznej części umieszczono kasy, szatnię, sale konferencyjne i restaurację. W nowej znalazły się sale wystawiennicze, oraz edukacyjne. Plan muzeum przypomina błyskawicę, lub zdekonstruowaną Gwiazdę Dawida. Struktura obiektu odzwierciedla ideę pustki oraz nawiązuje do symboliki Jeruzalem. Zygzakowata oś, jak i horyzontalny układ są odwołaniem do przewróconej wieży, stanowiącej pomnik- symbol Holokaustu. Zgodnie z założeniami aszkenazyjskich bożnic, wieże, będące wertykalnymi osiami, łączyły świat ziemski z niebiańskim. Muzeum jest wyjątkowym przykładem muzealnej instytucji w Europie nie tylko w kontekście architektury. Wystawy i kolekcje, działalność edukacyjna oraz szerokie spektrum wydarzeń kulturalnych, często o interdyscyplinarnym charakterze, sprawiają, że stało się ono aktywnym centrum niemiecko-żydowskiej kultury. Jako placówka prowadząca badania naukowe, organizująca konferencje i spotkania o charakterze edukacyjnym ma wiele do zaoferowania wszystkim zainteresowanym niezależnie od ich pochodzenia, wyznania, czy wieku.

Muzeum Libeskinda wyznaczyło nowe kryteria w projektowaniu tego typu obiektów, ukazując zależność między treścią muzeum a jego architekturą. Dwie linie symbolizują wzajemne stosunki i nastawienie: jedna przebiega prosto, choć fragmentarycznie, ciąg drugiej jest zygzakowaty a koniec otwarty. W punktach przecięcia znajdują się *VOIDS*, puste miejsca przebiegające przez całe muzeum.

Stała ekspozycja historyczna odnosi się do dwóch tysięcy lat niemiecko-żydowskiej historii. Wystawa obrazuje koegzystencję Niemców i Żydów. Przedmioty sztuki i codziennego użytku, elementy interaktywne i stacje medialne opowiadają o kulturze żydowskiej w Niemczech. Oprócz obiektów stanowiących część dokumentacyjnego archiwum, w ramach stałej ekspozycji znajdują się także realizacje artystyczne związane z tematyką Holokaustu oraz egzystencji *per se*.

Budynek składa się z kubicznych brył tworzących, kanciastą konstrukcję zadaszoną płaskim dachem. Obiekt zawiera 3 kondygnacje, a wewnątrz jest równie dynamiczne, jak zewnętrzna forma- zygzakowate przestrzenie w niektórych miejscach zostały przecięte podłużnymi, wąskimi, często diagonalnie rozmieszczonymi oknami. Sale ekspozycyjne znajdują się na wszystkich piętrach, a pomiędzy nimi pojawiają się puste przestrzenie, będące częścią osi, lub celowo nie zaadaptowane. Wejście do blaszanej konstrukcji prowadzi przez podziemny tunel, który kończy się skrzyżowaniem trzech korytarzy, określanych przez Libeskinda mianem osi. Symbolizują one losy Żydów i odnoszą się do Holokaustu. Plan tego skrzyżowania przypomina odwróconą hebrajską literę szin. Pierwszy korytarz nosi nazwę „oś ciągłości” i prowadzi w kierunku schodów, którymi można się dostać na piętro. Drugi, tzw. „oś migracji”, prowadzi do „ogrodu emigracji”, a trzeci do „wieży holokaustu”. Zróznicowane pod względem architektonicznym wewnątrz wchodzi w synergiczne interakcje z prezentowanymi obiektami, które w tym przypadku nie stanowią percepcyjnej dominanty, lecz część przestrzeni.

Zestawienie ze sobą skrajnie różnych budynków- pałacu będącego symbolem Niemiec z epoki Fryderyka Wilhelma I oraz gmachu zaprojektowanego przez Libeskinda, nawiązuje do etnicznych i kulturowych różnic między niemieckim i żydowskim narodem, jednak połączenie tych tak odmiennych części budzi konotacje z harmonijnym



współistnieniem, uwzględniającym heterogeniczność społeczności. Co ciekawe, za czasów Fryderyka Wilhelma I żydowska społeczność otrzymała status obywatelski, a antysemickie poglądy nie były popularne. Ponadto nad wejściem do pałacu widoczne jest godło Prus wraz z alegorycznymi figurami Caritas i Justiti.

Zaprojektowany przez Philipa Gerlacha pałac, był pierwszym gmachem rządowym cesarza. W późniejszych latach został on zaadaptowany na muzeum miejskie. Projekt Libeskinda nawiązuje do wielu symboli żydowskiej kultury<sup>160</sup>. Przejście z części pałacowej do nowej prowadzi do schodów, którymi schodzi się o poziom niżej. Do sal muzealnych wiedzie pozbawiony okien tunel, co przypomina wędrówkę „w czasie i przestrzeni” i budzi konotacje z wejściem do aszkenazyjskiej synagogi (psalm 130; „Z głębokości wołam ku Tobie, Panie”). Jedna z krzyżujących się osi prowadzi w kierunku schodów, nawiązujących do „schodów Jakubowych”, które prowadzą na górne piętro. Pięć się wzwyż ma hebrajską nazwę *laalot*, od którego pochodzi rzeczownik *alija* oznaczający ten proces. Schody wznoszą się na kilka poziomów, ale jeden z nich prowadzi do pustej ściany- sale ekspozycyjne znajdują się na kolejnym poziomie. *Aliją* były również biblijne rytuały świątynne, służące duchowemu wstępowaniu na poziom wyższej świadomości – zbliżeniu się do Jahwe. Wchodzenie po stopniach Świątyni Jerozolimskiej stanowiło symboliczne odcinanie się od *profanum* i zwrócenie ku *sacrum*-Jahwe. Schody Kontynuacji odnoszą się do wkraczania w nieskończoność, do kresu mesjańskiego czasu oraz przestrzeni. Na ich szczycie znajduje się pusta ściana (symbol nieskończoności). Brak kontynuacji schodów, zmusza do zejścia w dół. Znajdujące się niżej wyjścia prowadzą przez dwa boczne poziomy ekspozycji- widoczne dopiero na odpowiedniej wysokości. Numeracja wystawienniczych sal przebiega niechronologicznie- do końca „podróży w czasie”<sup>161</sup>. Zwiedzając muzeum należy zwrócić uwagę na odwołującą się do historii Żydów, niekonsekwencję historycznego przekroju, która widoczna jest w strukturze wnętrza. Projekt muzeum zakłada rozpoczęcie zwiedzania od zejścia do podziemi, by następnie wejść na najwyższą kondygnację budynku. Ekspozycje można oglądać dopiero podczas schodzenia. Ten sposób zwiedzania wiąże się z poznawaniem kultury i tradycji Żydów w historycznie nielinearny sposób. Pierwsza sala, w której znajdują się multimedialne projekcje, przedstawia wczesnośredniowieczną rzeczywistość. Kolejne sale prezentują czasy nowożytne, „losy konkretnych ludzi, w szczególny sposób symbolizujące problemy swoich epok”.<sup>162</sup> Na dolnej kondygnacji znajduje się sala, w której odtworzono dziewiętnastowieczne i dwudziestowieczne ulice opatrzone żydowskimi nazwami i tablicami. Owa czasowa ahierarchiczność jest charakterystyczna dla kabalistycznej tradycji, która odwołuje się do kosmicznej świadomości. Warto pamiętać o tym, iż dla religijnych Żydów czas linearny czas jest tożsamy z *profanum*- realną ciągłością jest bowiem wieczność.<sup>163</sup> Odwołując się do tej koncepcji, Libeskind wyraził nadzieję, że budynek muzeum „(...)zarówno jako epilog, jak

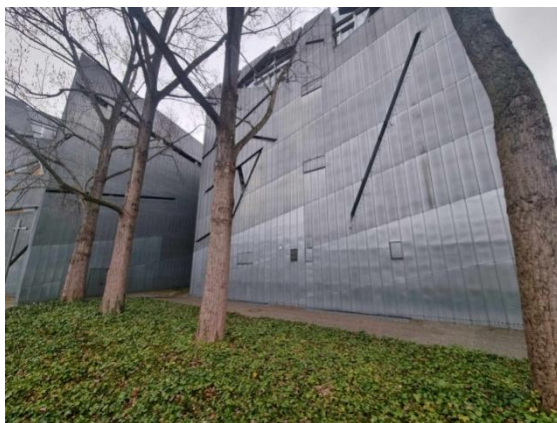
<sup>160</sup> Gruna-Sulisz, M., 1997. *Świątynia Jerozolimska jako kosmogoniczne centrum świata*, [w:] Paszkiewicz, P., T. Zadrożny (red.) *Jerozolima w kulturze europejskiej*, Warszawa, s. 369.; Orski, P., *Muzeum żydowskie w Berlinie*, „Polityka” 2000/53, s. 13

<sup>161</sup> Orski, P., *Muzeum żydowskie w Berlinie*, „Polityka” 2000/53, s. 15

<sup>162</sup> Rubinowicz, A., 2001. *Czy miłość pyta o powód*, „Gazeta Wyborcza”, 12

<sup>163</sup> M.G. Sulisz, op. cit., s. 366. 14 Ibidem, s. 357

i prolog, będzie naświetlał istotę dnia dzisiejszego, który także oznacza jutro.”<sup>164</sup> Jak stwierdził Ken Gorbey, dzieło Libeskinda jest „zmysłową budowlą paradoksu, która mówi o dekonstrukcji, a jednocześnie o triumfie nad nią; wskazując na nieobecność, a zarazem jest przytłaczająco obecna.”<sup>165</sup>

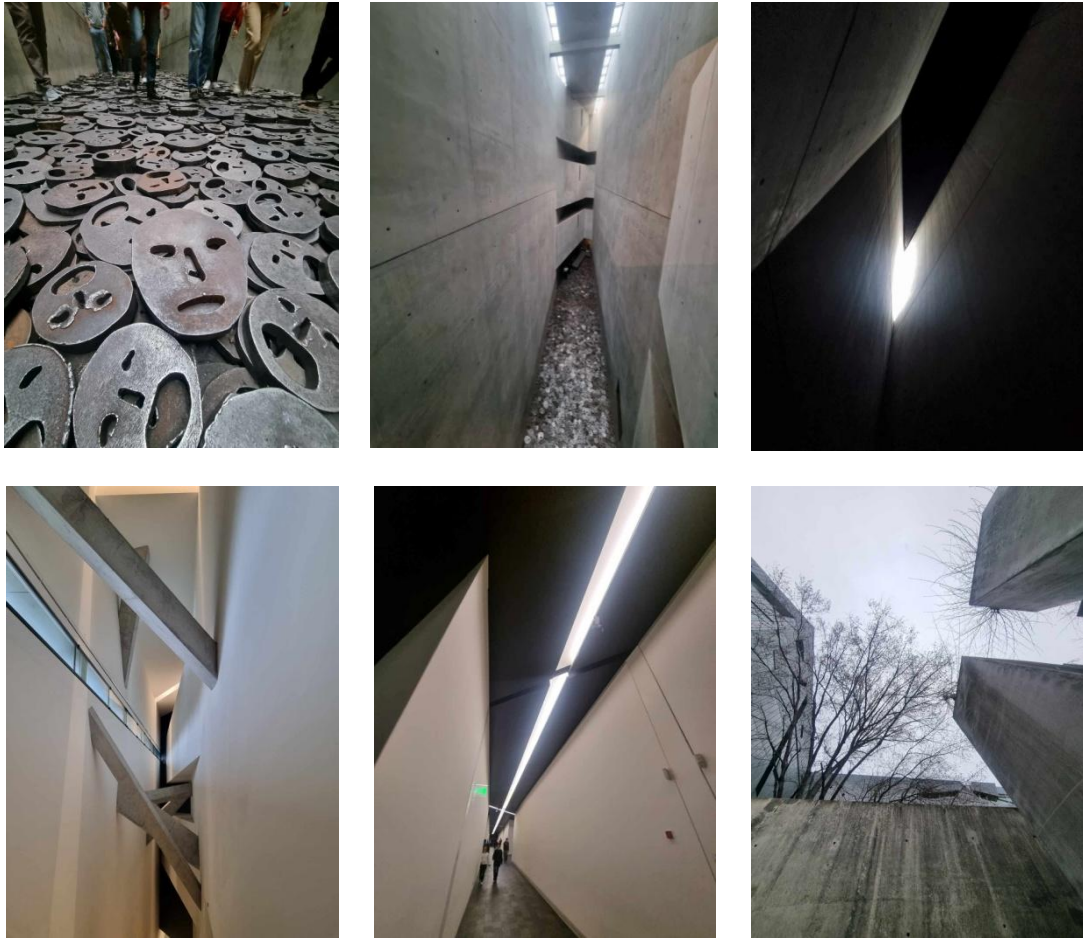


Ryc. 9. Fasada Muzeum Żydowskiego w Berlinie, 2022, fot. Paulina Kowalczyk

---

<sup>164</sup> [www.daniel-libeskind.com](http://www.daniel-libeskind.com) [dostęp: 18.12.2022]

<sup>165</sup> [www.daniel-libeskind.com](http://www.daniel-libeskind.com); [www.jmberlin.de](http://www.jmberlin.de) [dostęp: 18.12.2022]



Ryc. 10., 11., 12., 13., 14., 15., Muzeum Żydowskie w Berlinie, 2022, fot. Paulina Kowalczyk

### 5.2.2 Olafur Eliasson- interdyscyplinarne realizacje jako przykład transformacji przestrzeni

Olafur Eliasson zarówno w przestrzeni galerii, jak i we wszystkich działaniach w szeroko rozumianej przestrzeni otwartej, uwzględnia aspekt *in situ* oraz *site-specific*. Jego prymarną inspiracją jest natura- zjawiska i procesy zachodzące w przyrodzie. Duńsko-islandzki artysta działa na pograniczu dyscyplin, co powoduje trudność w klasyfikacji jego realizacji. Niezależnie od miejsca działań, Eliasson dokonuje transformacji przestrzeni poprzez wprowadzenie zaskakujących środków ekspresji wpływających na zmianę kontekstu miejsca. Za pomocą syntetycznych materiałów i najbardziej zaawansowanych technologii kreuje artystyczne odpowiedniki zjawisk naturalnych, a materię biologiczną umieszcza w sztucznym środowisku- galeriach, centrach metropolii. Jego działania zwracają uwagę na problemy związane ze zmianami klimatycznymi oraz rabunkową eksploatacją zasobów naturalnych. Każdy projekt wystawienniczy jest pracą zespołową. Interdyscyplinarne poszukiwania, współpraca z naukowcami z różnych dziedzin powoduje, że sztuka Eliassona, mimo niepodważalnej wartości artystycznej, może być odbierana także jako naukowy eksperyment. Artysta

od lat prowadzi badania nad wzajemnym oddziaływaniem człowieka i świata przyrody oraz percepcją.

Niezależnie od skali działań, artysta zawsze uwzględnia kontekst miejsca, dokonując jego przekształcenia w sposób, który od lat budzi zaskoczenie zarówno wśród odbiorców, jak i krytyków. Spośród działań we wnętrzach instytucji, warto wspomnieć o takich projektach, jak, np. **The Weather Project**. Ta najbardziej znana realizacja Eliassona została zaprezentowana w 2003 r. w Turbine Hall w Tate Modern w Londynie. Instalacja składała się z półokrągłego ekranu, sufitu z lustrem i sztucznej mgły, które stworzyły iluzję słońca. Do sufitu podwieszono aluminiowe ramy wyłożone lustrzaną folią, tworzące gigantyczne lustro, które wizualnie podwoiło objętość holu. Podświetlony około 200 światłami o identycznej częstotliwości półokrąg i jego odbicie stworzyły iluzję zachodu słońca w pomieszczeniu, które wypełniała sztuczna mgła. Przechodząc na drugi koniec sali, zwiedzający mogli zobaczyć, jak zbudowane jest słońce, a z najwyższego piętra muzeum, odwrotną strukturę lustra (ryc.16). Eliasson przygotował także ankietę dla pracowników Tate Modern, zawierającą następujące pytania: „Czy zjawisko wystąpienia radykalnie pojawi się w twoim życiu?” „Czy uważasz, że tolerancja wobec innych osób jest proporcjonalna do pogody?” „W jakim stopniu jesteś świadomy pogody na zewnątrz swojego miejsca pracy?” Wyniki opublikowano w katalogu, który był dostępny dla zwiedzających. Artysta poruszył kwestie dotyczące komunikacji poprzez sztukę oraz problemy związane z pogodą, czasem i przestrzenią.



Ryc. 16. *The weather project*, 2003, Tate Modern, London, 2003, fot. Olafur Eliasson<sup>166</sup>

Kolejny ciekawy projekt, którego założeniem była całkowita transformacja wnętrza instytucji to pochodząca z 2014 r. realizacja pt. *Riverbed* (ryc. 17.). W białej przestrzeni muzeum został odtworzony skalisty krajobraz, przez który płynie wąski strumyk. Zwiedzający mogą wybrać własną ścieżkę, kierując się w stronę źródła, gdzie woda w tajemniczy sposób wypływa z kamieni. Kontrast między tymi zupełnie nowymi

<sup>166</sup> źródło: <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/> [dostęp: 13.12.2023]

ścieżkami a trasami sugerowanymi przez architekturę muzeum koliduje z oczekiwaniami zwiedzających i co zachęca do znalezienia własnych sposobów poruszania się po przestrzeni.



Ryc. 17. *Riverbed*, 2014, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark, 2014, fot. Anders Sune Berg<sup>167</sup>

W 2016 r. Eliasson otworzył swoją indywidualną wystawę w Wersalu. W Ogrodach Wersalskich zbudował instalację pt. *Waterfall* (ryc.18.). Patrząc od frontowych schodów pałacu, spływająca wysoko ponad powierzchnię basenu Kanału Grande kaskada wody, wygląda jak potok bez zauważalnego źródła.



Ryc. 18. *Waterfall*, Wersal, 2016, fot. Anders Sune Berg<sup>168</sup>

<sup>167</sup> źródło: <https://olafureliasson.net/exhibition/riverbed-2014/> [dostęp: 13.12.2023]

<sup>168</sup> źródło: <https://www.dezeen.com/2016/06/06/olafur-eliasson-installs-giant-waterfall-palace-of-versailles-exhibition/> [dostęp: 13.12.2023]

Motyw wodospadu był przez artystę wykorzystywany wielokrotnie: w 2004 r. w Hall Art Foundation w Reading, w Vermont, w ARoS Aarhus Kunstmuseum w Danii (instalacja we wnętrzu), w Dundee Contemporary Arts, w Wielkiej Brytanii, w 2008 r. na Brooklińskim Moście w Nowym Jorku (ryc. 19.), a także w innym lokalizacjach w tym mieście oraz w 2016 r. w Londynie, na zewnątrz Tate Modern.



Ryc. 19. Waterfall, Nowy Jork, Brookliński Most, 2008, fot. Julienne Schaer/ Public Art Found<sup>169</sup>

Rzeźba ma postać kalejdoskopu o wadze ponad 300 kg. Ma on formę szczeliny w ziemi, utworzonej przez spadającą z nieba geometryczną gwiazdę. Jego wnętrze jest podświetlone, dzięki czemu pracę można oglądać niezależnie od pory dnia. W zależności od warunków atmosferycznych i światła, rzeźba wygląda inaczej.

Kolejną pracą wykorzystującą grę światła jest pochodząca z 2022 r. instalacja pt. *Shadows Traveling on the Sea of the Day* (ryc.20., 21.). Składająca się z dwudziestu okrągłych, wykonanych ze stali i włókna szklanego form instalacja powstała z okazji Mistrzostw Świata FIFA 2022 w pobliżu wpisanej na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO Al Zubarah, w północno-zachodniej części Kataru. Odwiedzający mogą przechodzić przez kilkumetrowe pierścienie oraz stanąć pod wiatami, obserwując odbicia w lustrzanych panelach znajdujących się na spodniej stronie form. Jak można przeczytać na stronie katarskiego muzeum: „Po przybyciu na miejsce i spojrzeniu w górę na odbicia lustrzane od spodu zdasz sobie sprawę, że tak naprawdę patrzysz w dół – na ziemię i na siebie”.

---

<sup>169</sup> źródło: <https://olafureliasson.net/artwork/the-new-york-city-waterfalls-2008/> [dostęp: 13.12.2023]



Ryc. 20., 21. Instalacja pt. *Shadows Traveling on the Sea of the Day*, fot. Iwan Baan, 2022<sup>170</sup>

Eliasson nieustannie zaskakuje decyzjami o lokalizacji swoich kolejnych realizacji. Instalacja z 2020 r. pt. *Our Glacial Perspectives* (ryc.22.), została umiejscowiona na szczycie lodowca Hochjochferner we włoskich Alpach. Jej celem było zwrócenie uwagi na zmiany klimatyczne spowodowane przez człowieka poprzez spojrzenie z „perspektywy planet i lodowców”. Inspiracją był starożytny model wszechświata. Przeskalowana sfera armilarna (sferyczne astrolabium) ma postać splątanych ze sobą mosiężnych pierścieni ułożonych w kulę, symbolizującą ruch ciał niebieskich wokół Ziemi.

---

<sup>170</sup> źródło: <https://www.dezeen.com/2022/11/23/olafur-eliasson-world-cup-qatar-installation-shadows-sea-day/> [dostęp: 13.12.2023]



Ryc. 22. *Our Glacial Perspectives*, lodowiec Hochjochferner 2020, fot. Oskar Da Riz<sup>171</sup>

To nie jedyna praca poruszająca problemy antropocenu. Tymczasowa instalacja *Ice Watch* (ryc. 23.) z 2018 r. powstała w celu zwrócenia uwagi mieszkańców miast na wpływ zmian klimatycznych na środowisko. 30 kawałków lodu zostało rozrzuconych w dwóch miejscach- 24 w gaju przed Tate Modern i sześć przed siedzibą Bloomburga w londyńskim City.



Ryc. 23. Olafur Eliasson, *Ice Watch*, Londyn, 2018<sup>172</sup>

Praca *Ice Watch* została do tej pory pokazana w trzech lokalizacjach. Pierwsza instalacja, składała się z dwunastu dużych bloków lodu pochodzących z pokrywy lodowej Grenlandii, które zebrano z fiordu niedaleko Nuuk i zaprezentowano w formie zegara na Placu Ratuszowym w Kopenhadze, w dniach 26–29 października 2014 r. z okazji publikacji Piątego raportu oceniającego IPCC ONZ w sprawie zmian klimatycznych. Druga

<sup>171</sup> źródło: [https://www.dezeen.com/2020/10/28/hochjochferner-our-glacial-perspectives-olafur-eliasson/?li\\_source=base&li\\_medium=bottom\\_block\\_1](https://www.dezeen.com/2020/10/28/hochjochferner-our-glacial-perspectives-olafur-eliasson/?li_source=base&li_medium=bottom_block_1)[dostęp: 13.12.2023]

<sup>172</sup> źródło: <https://www.dezeen.com/2018/12/12/ice-watch-olafur-eliasson-installation/>[dostęp: 13.12.2023]



została umiejscowiona w Paryżu, na Place du Panthéon, w dniach 3–13 grudnia 2015 r. z okazji Konferencji Klimatycznej ONZ COP21.

Dla artysty niezwykle ważna jest aktywna partycypacja odbiorców. Przykładem pracy, która zaprasza widzów do interakcji z dziełem jest pochodząca z 2010 r. instalacja pt. *Atmospheric wave wall* (ryc.24.), która ma formę dynamicznego wzoru umieszczonego na ścianie Willis Tower. Kompozycja, stworzona z metalowych, wzorowanych na kafelkach Penrose, płytek, ulega transformacji wraz z ruchem przechodniów oraz pojazdów, a także pod wpływem zmian atmosferycznych. Każda płytką jest zakrzywiona i stanowi fragment wewnętrznej powierzchni kuli. Użyte kolory – błękit, głęboka zieleń i biel – nawiązują do barw pobliskiego jeziora Michigan i rzeki Chicago. W nocy praca jest oświetlana od tyłu, dzięki czemu błyski światła przedostają się przez szczeliny między płytkami. Każdy ruch przechodniów powoduje zmianę wzoru, co tworzy urzekający efekt, przyciągając odbiorców o każdej porze.



Ryc. 24. *Atmospheric wave wall*, 2020, Willis Tower, Chicago, 2020, fot. Darris Lee Harris<sup>173</sup>

### 5.2.3 Katharina Grosse- malarstwo anektujące przestrzeń publiczną; polemika z dwuwymiarową koncepcją obraz

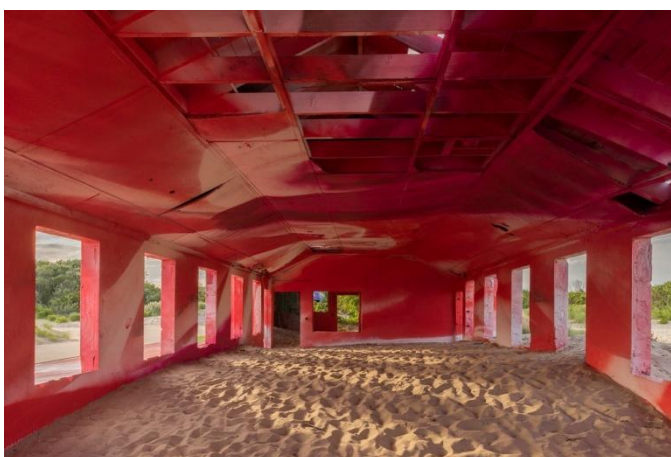
Realizacje Kathariny Grosse przywodzą na myśl działania Donalda Judda i Leona Tarasewicza. Działając w nurcie *site-specific*, podejmuje dialog z miejscami, w których mają powstać jej prace. Grosse adaptuje opuszczone przestrzenie, ale realizuje także wystawy w instytucjach sztuki. Artystka działająca także w obszarze malarstwa sztalugowego, od lat polemizuje z wizją obrazu, jako dwuwymiarowego, ograniczonego krawędziami krosna, czy ramy, zapisem. Niezależnie od miejsca realizacji projektu, Grosse kształtuje przestrzeń poprzez oscylowanie między *stricte* malarskim, a rzeźbiarskim zapisem *in situ*, wykorzystując malarskie medium aby dokonać transformacji przestrzeni. Jej artystyczna praktyka polega na pokrywaniu pigmentami obiektów architektonicznych wraz z otaczającym je terenem. Pigmenty mają

<sup>173</sup> źródło: <https://olafureliasson.net/artwork/atmospheric-wave-wall-2020/> [dostęp: 13.12.2023]

kontrastowe barwy- niektóre są fluorescencyjne. Artystka traktuje realizacje w terenie podobnie jak obrazy, które tworzy w pracowni. Formy pokryte farbą są percypowane jako część abstrakcyjnej kompozycji. Granice przestrzeni ulegają zatarciu. Szczątki stają się częścią artystycznej narracji, która przyczynia się do tworzenia nowych asocjacji. Grosse ma na swoim koncie wiele realizacji w przestrzeni publicznej.

Instalacje w Rockaway Point, w Nowym Jorku i w Nowym Orleanie są przykładem anektowania przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej poprzez wykorzystanie malarskiego medium, z jednoczesnym zakwestionowaniem klasycznego definiowania obrazu malarskiego. Budynki wraz z ich otoczeniem stają się elementami dzieła, którego kompozycja opiera się na grze kontrastów- zarówno barwnych, jak i w aspekcie relacji między formami materialnymi, a *stricte* malarskimi. Grosse odczarowuje miejsca, które uległy entropii. Pozbawione funkcjonalności, zyskują estetyczną i intelektualną wartość co pomaga zmienić asocjacje- szczególnie w przypadku transformacji pejzażu w Nowym Orleanie, gdzie szczątki budynków zniszczonych przez huragan stały się czymś pomiędzy pomnikiem, miejscem pamięci, a uwodzącym estetycznie artefaktem.

W 2016 roku artystka przeobraziła opuszczony budynek amerykańskiej armii pokrywając jego ściany od wewnątrz i od zewnątrz czerwonymi, pomarańczowymi, różowymi i białymi pigmentami. Instalacja łączyła w sobie działania z zakresu malarstwa, jednak jej przestrzenny charakter miał wymiar architektoniczny. Praca o tytule *Rockaway* (ryc. 25, 26., 27.) została zrealizowana w dawnym budynku wodnym przeznaczonym dla żołnierzy stacjonujących w Fort Tilden i ich rodzin, a istniała do momentu rozebrania bazy. Zbudowany w 1917 roku fort zamknięto w 1974 roku i włączono do Narodowego Obszaru Rekreacyjnego Gateway. W 2012 r. huragan Sandy uderzył w centrum wodne, pozostawiając je strukturalnie niesprawne. Realizacja Grosse powstała w ramach letniej serii publicznych projektów artystycznych organizowanych przez MoMA PS1, które odnosiły się do wydarzeń związanych ze zniszczeniami Rockaway. Artystami zaangażowanymi w poprzednie projekty byli m.in. Patti Smith, Adrián Villar Rojas i Janet Cardiff. Inicjatorem cyklu był Klaus Biesenbach, dyrektor MoMA PS1 i główny kurator w Muzeum Sztuki Nowoczesnej i rezydent Rockaway. Instalację Grosse można było oglądać z wielu perspektyw- z każdej strony wyglądała inaczej. Od strony plaży, przypominała zachodzące słońce. Szerokie smugi czerwieni, oranżu i bieli przywoływały na myśl falujące morze, albo smagany wiatrem piach. Fasada, dach i wnętrza budynku zostały pokryte nieregularnymi, przenikającymi się formami w różnych odcieniach czerwieni, jasnej bieli i magenty. Malarski zapis rozprzestrzenił się na zewnątrz obejmując także otoczenie budynku. Artystka za pomocą farby akrylowej przekształciła zniszczony fort w dzieło sztuki. Z otworów po oknach i drzwiach, ukazywał się widok na niebo i ocean. Użyta przez Grosse biel przywoływała na myśl chmury i spienione fale. Błękit nieba, wypływała zieleń trawy intensyfikowały oddziaływanie czerwieni. Instalacja zintegrowała fort, z jego otoczeniem. Liczne nawiązania do nadmorskiego pejzażu, oscylujące wokół mimikry w zakresie form i ich dynamicznych relacji, uczyniły z tej realizacji coś więcej niż obiekt sztuki, lub turystyczną atrakcję. Pracę należy raczej rozpatrywać w kategorii dialogu między wnętrzem, a zewnątrz, przeszłością, a teraźniejszością, entropią a odrodzeniem. Głównym czynnikiem determinującym recepcję było światło- jego fluktuacja powodowała zmienność kolorów oraz dynamiki malarskich form.



Ryc. 25, 26., 27. *Rockaway*, Fort Tilden, Queens, 2016, fot. Pablo Enriquez<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup>źródło:<https://www.koeniggalerie.com/blogs/public-projects/katharina-grosse-rockaway>[dostęp: 13.12.2023]

W 2008 roku Grosse odmieniła opuszczone po huraganie Katrina budynki w Nowym Orleanie. Miejsce tragedii zostało odczarowane poprzez sztukę, umożliwiającą zmianę jego percepcji. Fragmenty fasad oraz teren, na którym znajdowały się budynki, pokryły pigmenty w różnych odcieniach czerwieni.



Ryc. 28. Katharina Grosse, Nowy Orlean, 2008, fot. Katharina Grosse<sup>175</sup>

W 2013 roku, artystka stworzyła malarską instalację w ramach projektu organizowanego przez Public Art Fund w Brooklynie, a w 2014 mural wzdłuż torów kolejowych w Filadelfii, który obejmował zarówno budynki, mury, jak i ziemię.

Na początku swojej kariery Grosse postanowiła zrezygnować z dalszego malowania na płótnie, ponieważ zainteresowało ją działanie w trójwymiarze - przekształcanie elementów architektonicznych, takich jak podłogi, ściany, okna, sufity, okna, czy klatki schodowe. Zamieniła pędzel na pistolet natryskowy oraz sprężarkę powietrza i zaczęła tworzyć instalacje, które trudno jednoznacznie sklasyfikować w kontekście dyscypliny - krytycy piszący o jej realizacjach plasują je pomiędzy malarstwem, rzeźbą, instalacją, działaniami *site-specific*, architekturą. Realizacje artystki charakteryzują się odważnymi barwami, zaskakującymi kombinacjami kolorów, zamaszystymi gestami, tworzącymi organiczne formy stanowiące kontrast do prostych kątów przestrzeni architektonicznych, w których pracuje. Większość malarskich instalacji Grosse jest tymczasowa. Realizacja *Rockaway!* przestała istnieć wraz z likwidacją bazy.

---

<sup>175</sup> źródło: [https://www.katharinagrosse.com/#!/works/2008\\_4005](https://www.katharinagrosse.com/#!/works/2008_4005)[dostęp: 13.12.2023]

Podobnie jak realizacja w Nowym Orleanie. Stało się jednak coś istotnego- miejsca, które przywoływały na myśl raczej pejoratywne asocjacje, przestały być kojarzone jako „pomniki zniszczenia”- zyskały nowe znaczenie. Suplementarną korzyścią było przyciągnięcie uwagi mediów, a w konsekwencji turystów, co dla lokalnej społeczności miało duże znaczenie, ponieważ uderzenie huraganu odbiło się niekorzystnie na turystyce.

### 5.3 Światło w realizacjach wystawienniczych

Światło jest czynnikiem kreującym rzeczywistość. Bez niego wizualna percepcja nie może zaistnieć. Analizując wystawiennicze aspekty, nie można lekceważyć znaczenia światła zarówno w ujęciu fizycznym, jak i symbolicznym. Z fizycznego punktu widzenia, to zjawisko podlegające transformacji pod wpływem czynników zewnętrznych. Zróznicowane długości fal ulegają odbiciu, bądź wchłonięciu w zależności od powierzchni, na którą padają.

Przestrzeń wystawiennicze realizowane zgodnie z zasadami *white cube*, cechuje równomierne oświetlenie oraz możliwość wykorzystania dodatkowych punktów świetlnych w celu zintensyfikowania ekspozycji wybranych obiektów sztuki. W zależności od koncepcji artysty, lub kuratora, światło może zwiększać dramaturgię artystycznej narracji, lub tworzyć neutralne tło dla odbioru kolorów, form. Dodatkowe punkty świetlne pozwalają na kreowanie iluzorycznych nisz- stref, tworzących wizualne bariery między pracami. Dzięki temu widz może się łatwiej skupić na pojedynczym dziele. Niektórzy artyści pracują w cyklach. Serie prac wchodzą ze sobą w interakcje, uzupełniają się i dając wrażenie spójnej całości. W przypadku takich realizacji, eksponowanie dzieł w otwartej przestrzeni, oraz rezygnacja z tworzenia świetlnych stref stanowi optymalne rozwiązanie. Prace różne w charakterze, szczególnie w przypadku wystaw zbiorowych, wymagają specyficznych zabiegów aranżacyjnych. W takich przypadkach, dodatkowe źródła światła umożliwiają akcentowanie i wyodrębnianie wybranych obiektów, tworzenie rytmów oraz utrzymanie spójności koncepcji wystawienniczej przy wykorzystaniu potencjału różnorodności prezentowanych dzieł.

Idealnym światłem w pracowni oraz w galeriach o charakterze *white cube* jest światło białe. Jego neutralna temperatura pozwala zachować kolorystyczną zgodność obrazów, rzeźb. Poza tym sprzyja dokumentowaniu wystaw. Malarze najczęściej pracują przy świetle dziennym. Przestrzeń galeryjne są dostępne dla zwiedzających zarówno podczas dnia, gdy słońce może być wykorzystane jako jedyne źródło światła umożliwiające percepcję obiektów sztuki, ale także wieczorem, gdy jedynym źródłem światła staje się system oświetleniowy. Zachowanie neutralnej dla kolorów temperatury światła sztucznego jest jednym problemem. Kolejny wiąże się z natężeniem oświetlenia. Zbyt intensywne światło powoduje równie niepożądany efekt jak brak światła, lub niedostateczne oświetlenie. Efekt przejaskrawienia kolorów czyni percepcję niekomfortową, wpływając tym samym negatywnie na odbiór prac- szczególnie malarskich. Przejaskrawienie jest porównywalne z oślepieniem. Oznacza przekroczenie progu komfortu percepcyjnego. W przypadku malarstwa, duże znaczenie ma kolorystyka

oraz technika. Niektóre pigmenty wymagają dużej uważności podczas doboru światła. Wykorzystywane dość często w ostatniej dekadzie farby fluorescencyjne oraz niekonwencjonalne podłoża, typu tkanina retrorefleksyjna, stwarzają dodatkowe problemy wystawiennicze. Zmienność percepcji następuje tu nie tylko ze względu na działanie samego światła, lecz również ze względu na specyficzne właściwości wspomnianych materiałów.

Światło w przestrzeni wystawienniczej wpływa bezpośrednio na odbiór sztuki. To ono decyduje o doznaniach wzrokowych odbiorcy, umożliwiając skupienie się na kontemplacji dzieł. Przykładem wybitnej przestrzeni muzealnej, która w pełni wykorzystuje potencjał kreacyjny światła, jest Kimbell Art Museum (Fort Worth). Twórca budynku, Louis Kahn, precyzyjnie rozplanował system oświetleniowy muzeum, wykorzystując światło dzienne. Projekt bryły powstał w 1972 r. pod wpływem fascynacji światłem i artykulacji masy. Kahn nie ukrywał swoich fascynacji architekturą starożytnej Grecji i starożytnego Rzymu oraz realizacjami Claude'a Nicolasa Ledoux. Nawiązania do klasycznych rozwiązań są widoczne, lecz transformacja struktury poprzez urozmaicenie porządku sal muzealnych, oraz użycie współczesnych środków architektonicznego wyrazu, uczyniły muzeum przyjaznym dla zwiedzających. Kahn postanowił przełamać monotony układ przestrzeni wystawienniczych sal poprzez wprowadzenie do budynku dwóch dziedzińców. Biorąc pod uwagę fakt, że kolekcja składa się głównie z malarstwa XIX wieku, architekt zdecydował się na wykorzystanie naturalnego oświetlenia. W tym celu górne części kolebki zostały rozcięte wzdłuż osi, umożliwiając dopływ światła. Naturalne światło dochodzi także z przeszklonych dziedzińców.

Realizacja Kahna stała się inspiracją dla kolejnych architektów- Edwarda Larrabee Barnes'a, Julesa Davida Browna, czy innych. Barnes jest autorem Dallas Museum Of Art. Powstałe w 1987 roku muzeum również posiada przeszklone kolebki. Idea jak najlepszego wykorzystania światła dziennego stanowi główne założenie architektury muzealnej.

W przestrzeniach wystawienniczych, które mają umożliwiać ekspozycję różnych obiektów sztuki, ważne jest zachowanie spójności oraz przy utrzymaniu indywidualnego charakteru prac. Znacznie łatwiejsze jest tworzenie projektu galerii jednego autora. Ciekawą realizacją jest Jean Tinguely Museum w Bazylei autorstwa Mario Botta. Przyjaźń łącząca artystę z architektem w znaczący sposób wpłynęła na wygląd tego budynku. Rzeźbiarz kontestował istnienie muzeów- marzył o umieszczeniu swoich prac w obiekcie industrialnym. Tinguely twierdził, że architekci XX wieku zniszczyli ideały piękna w architekturze. Botta był jedynym cenionym przez niego projektantem. Budynek muzeum miał umożliwiać adaptację i ekspozycję otoczenia. Przeszklone korytarze prowadzące do głównych sal wystawienniczych, pozwalały na kontemplację parku oraz rzeki, która zgodnie z koncepcją architekta, stanowiła „pierwszy eksponat muzeum”<sup>176</sup>. Muzeum miało przypominać dom- dawać schronienie i poczucie bezpieczeństwa.

Rzeźby Tinguely'ego cechuje spora dynamika, co wpływa na charakter aranżacji wystawienniczej. Botta zdawał sobie sprawę z potrzeby znalezienia balansu między dziełami, a przestrzenią ekspozycyjną: „Dzieła sztuki zazwyczaj przekazują swoje przesłanie w ciszy. Ale nie rzeźby J. Tinguely'ego: one komunikują się za pomocą

---

<sup>176</sup> Sakellaridou, I. 2001. *Mario Botta. Architectural Poetics*, Thames& Hudson, London, s.130

dźwięków, które same wytwarzają w czasie ruchu. Ta drobna różnica pozwala nam zrozumieć specjalne warunki, których wymaga artysta od przestrzeni. Zawsze myślała, że prace Jeana nie wymagają jakiejś specjalnej przestrzeni.”<sup>177</sup> Głównym czynnikiem kreatywnym miało być światło. System konstrukcyjny pozwolił na tworzenie nowych przestrzeni poprzez wykorzystanie mobilnych ścian, zsynchronizowanych z rytami rzeźbiarskich prac. Przeszklony korytarz, łączący symbolicznie zewnątrz z wnętrzem muzeum potęgował zderzenie rzeczywistości pozamuzealnej z artystyczną narracją. Percepcja widza nie jest zakłócana chaosem przypadkowych form, a sprzyjająca kontemplacji przestrzeń wnętrza muzeum wpływa korzystnie na kontakt z dziełami.

Botta zaprojektował również inne muzeum- otwarte w 1995 roku Museum of Modern Art w San Francisco. Wyróżniający się w zuniformizowanej urbanistyce budynek, posiada cylindryczny hol, który zapewnia dopływ światła naturalnego przez świetlik. Dzięki niemu budynek jest widoczny z oddali i stanowi punkt orientacyjny. Sale, w których eksponowane są obiekty sztuki, również są oświetlone światłem dziennym. Najjaśniejsze przestrzenie zostały zarezerwowane dla malarstwa. W tych nieco ciemniejszych umieszczono prace fotograficzne oraz wielkoformatowe obiekty. Botta twierdził, że muzeum jest częścią życia, co oznacza ułatwienie dostępu do obiektów sztuki. Hermetyczne przestrzenie ekspozycyjne zbyt często tworzą granice między tym, co dostępne dla wtajemniczonych, a co dla przypadkowego odbiorcy, nie mającego na co dzień kontaktu ze sztuką. Architektura może wpłynąć korzystnie na integrację środowiskową oraz interdyscyplinarny charakter wystaw. Może sprzyjać chęci zagłębienia się w przestrzeń wystawienniczą, lub przytłoczyć i tym samym zniechęcić do kontemplacji eksponatów.

Kolejnym architektem akcentującym rolę światła w kształtowaniu przestrzeni wystawienniczej jest Tadao Ando, autor oddanego do użytku w 2002 roku Modern Art Museum of Fort Worth. A. Marton opisał projekt jako „pawilony, które są niczym łabędzie podpływające do brzegu i oświetlone jak wieczorne latarnie”<sup>178</sup>. Ważnym elementem projektu jest jezioro, podobnie jak rzeka w koncepcji Botta. Betonowe prostopadłościanny zostały zamknięte w szklanych formach i rozmieszczone nad brzegiem jeziora. Odbijająca się w szklanych taflach woda, zaciera granice między otoczeniem, a formą budynku. Według Ando znaczenie ściany jest symboliczne- ma ona na celu zapewnienie ochrony przed złą energią. O ile wnętrze muzeum charakteryzuje niezmienność, o tyle elewacja wykorzystuje fluktuację światła. Percepcja sztuki wymaga skupienia- właśnie dlatego przestrzeń wystawiennicza została podporządkowana kontemplacji sztuki. Betonowe ściany nie kolidują z bogactwem kolorów, ani form eksponatów. Neutralne otoczenie zapewnia możliwość eksperymentowania z aranżacją wystaw. Muzeum zaprojektowane przez Ando jest przykładem równowagi między architekturą, a obiektami sztuki.

Adaptacja szkła w celu wykorzystania działania światła pojawiła się również w realizacji Petera Zumthora. Zaprojektowana przez niego przestrzeń wystawiennicza Kunsthaus Bregenz w Bregencji, oddana do użytku w 1997 roku, podobnie jak u Ando, stanowi połączenie betonu i szkła. Przeznaczona do ekspozycji czasowych wystaw

---

<sup>177</sup> Botta, M., 1997. *Art and Architecture* [w:] M.Botta, *Museum Jean Tinguely*, Basel, Bern, Benteli, Switzerland, s.108-109

<sup>178</sup> Marton, A. 2000. *Ando the Man*-[www.star-elegra.com](http://www.star-elegra.com), June 19 , s.30

galeria, nawiązuje do neoplastycznych kompozycji. Zumthor pisał, że „sztuka skorzysta ze zmysłowości materiałów, które określają przestrzeń”.<sup>179</sup> Szklane powierzchnie budzą konotacje z taflą wody Jeziora Bodeńskiego, sąsiadującego z bryłą budynku oraz z rzeźbami Donalda Judda. Światło, wpadające do sal ekspozycyjnych, wpada przez szklane ściany oraz szklany strop. Wszystkie kondygnacje są oświetlone w ten sam sposób. Sam budynek bywa określany mianem rzeźby/ kompozycji rzeźbiarskiej. W realizacji Zumthora widać zarówno wpływ kubizmu, neoplastycyzmu, abstrakcyjnych rzeźb, malarstwa grupy de Stijl, oraz suprematyzmu.

### 5.3.1 Światło w sztuce- symbolika światła

Jak zauważył Rainer Maria Rilke „Kto się jak światło rozlewa, tego pozna je poznanie; i w zachwycie prowadzi go przez pogodę stworzenia, co często początkiem kończy i końcem zaczyna swój kształt.”<sup>180</sup> Antynomia światła i ciemności jest widoczna we wszystkich kulturach. W kulturze europejskiej symbol światła jest analizowany w filozoficznym, artystycznym i teologicznym aspekcie a w odniesieniu do sztuki od zawsze miało metafizyczny wymiar.

Codziennie doświadczenie przemiany dnia w noc wpływa na umysł człowieka od początku istnienia cywilizacji. Sakralny porządek świata był kształtowany zgodnie z binarnym charakterem tych zjawisk. Symbolika światła i cienia odnosiła się zwykle do pozytywnych oraz negatywnych aspektów, zgodnie z którymi pierwsze było związane z dobrem, a drugie ze złem. Kosmogonie z różnych stron świata wskazują na twórczą siłę światła, dzięki któremu pojawiło się pierwsze życie.

Według Thomasa Reimbolda początkiem wszystkiego była pranoć: „prekosmiczna, prymordialna noc pierwotna”.<sup>181</sup> Również indyjska Rigweda<sup>182</sup> zawiera informację dotyczącą prymarności ciemności: „nie było śmierci ani życia wtedy, ani w nocy, (ani) w zjawiskach dnia“; tylko „ciemność była, w ciemności skryta na początku“, a w niej „stające się, przykryte próżnią“.

Mity ze starożytnego Egiptu opowiadają o narodzinach boga słońca (Re), który stał się symbolem jutrzeńki. To on dał początek światu, zwyciężając „moce ciemności i chaos.”<sup>183</sup>

Wspólną cechą wszystkich kosmogonicznych mitów jest relacyjność i synchronia światła i ciemności. Symbolem tej współzależności jest chiński znak jin-jang. Jego białe pole przedstawia jasność i jest utożsamiane z żeńską energią, czarne, utożsamiane z energią męską to ciemność. Splecione w idealnej harmonii budzą konotacje z dniem i nocą- z naturalnym porządkiem czasu.

---

<sup>179</sup> Zumthor, P, 1999. *Works. Buildings and Projects 1979-1997*. Birkenha:user, Basel, s.7

<sup>180</sup> Rilke, R. M. , 1987. *Sonet XII* [w:] *Poezje*, tłum. M. Jastrun, Kraków, 1987

<sup>181</sup> Reimbold, E. Th., 1970. *Die Nacht im Mythos, Kultus Und Volksglauben*, Ko:ln, , s.17 oraz E. Th. Reimbold, *Die biopolare und ambivalente symbolik der Nacht und Dunkelheit*, [w:] Bies W., H. Jung, *Mnemosyne*, s.35-44

<sup>182</sup> 10,129

<sup>183</sup> Morenz, S., 1960. *Agyptische Religion*, Stuttgart, s.185



W tradycji kultury Zachodu termin „oświecenie” używany jako synonim buddyjskiego *bodhi* oznaczającego „przebudzenie”. Gautama Budda po długiej medytacji doszedł do przebudzenia tożsamego z oświeceniem. W ikonografii oświecony Budda jest przedstawiany jako siedząca w lotosie postać, którą otacza nimb- świetlisty krąg, będący w sztuce buddyjskiej również atrybutem bodhisattwów- empatycznych istot rezygnujących z nirwany w celu opieki nad ludźmi.

Emanacja światła przez boga lub świętego pojawia się w wielu religiach. Rzymski bóg słońca Sol czy grecki Helios byli ilustrowani w wieńcach z promieni światła, lub w nimbie. W sztuce chrześcijańskiej świetlista aureola zarezerwowana była początkowo tylko dla Chrystusa i aniołów, lecz od VI wieku zaczęła się pojawiać także wokół głów proroków, apostołów, męczenników oraz świętych. Od tego czasu, nimb był utożsamiany z wyjątkowością oraz namaszczeniem- stał się najbardziej czytelnym symbolem świętości.

Światło jest elementarnym czynnikiem kreującym wizualną rzeczywistość. Światło umożliwia widzenie, ale jest także niezbędne do funkcjonowania *homo sapiens*. Bez ognia życie nie byłoby możliwe. Umiejętność rozpalenia ogniska wiązała się z przetrwaniem. Człowiek pierwotny darzył ogień niemal religijnym szacunkiem. Rozpalanie ogniska było aktem sakralnym a jedną z najważniejszych czynności w ciągu doby stanowiło podtrzymanie ognia. Z czasem ogień stał się symbolem odnowy (Feniks, a także zmartwychwstały Jezus), tworzenia lub destrukcji (sumeryjski bóg ognia Gibil, chrześcijański Bóg w postaci gorejącego krzaka, który objawił się Jahwe. To właśnie symbolika światła i ognia wpłynęła na tradycję związaną z zapalaniem świec i lamp stawianymi na ołtarzach, przed wizerunkami świętych, przed posągami Buddów i bodhisattwów, a kiedyś również greckich i rzymskich bóstw Buddyjski (mahajama) raj to *Sukhāvati* („pełen szczęścia”, „pełen błogości”) a Budda, który nim rządzi jest nazywany Amitabha („światło bez granic”).<sup>184</sup> Raj ten, podobnie jak katolicki, jest przepiękny światłem. Islamski posiada „bramę z zielonych szmaragdów”, na której są zawieszony „zasłony ze światła tak jasnego, że prawie nic nie można dojrzeć”. Pod drzewami znajdują się „krzesła i ławki ze światła”, a ziemscy przybysze otrzymują „szaty o takim połysku i takiej piękności, jakimi dotąd nie radowali swych oczu”. Chrześcijański Raj jest oświetlany światłem pochodzącym od Boga<sup>185</sup> - nie potrzebuje zatem innego źródła. Dante, w „Boskiej Komedii”, wspomina o „czystym świetle, intelektualnym świetle, wypełnionym miłością.”

W platonizmie światło łączono z ideą Dobra i Piękną, w średniowiecznej teologii odnosiło się do chrześcijańskiego Boga, w renesansie i baroku stanowiło esencję malarstwa w romantyzmie, w ujęciu heglowskim, było odczytywane jako pojednana ze sobą wewnętrzna podmiotowość. Znaczenie światła ulegało transformacji, ale zawsze łączono je z szeroko rozumianą doskonałością. Zgodnie z założeniami platonizmu, jedynym prawdziwie istniejącym światłem jest światło duchowe *claritas*, będące siłą stwórczą lub wewnętrzną formą rzeczy. Światłu nadawano różny sens: od platońskiego i ontologicznego *claritas*, przez różnorodne odniesienia do materii, jak *splendor*<sup>186</sup>,

<sup>184</sup> Schopen, G., 1977. „Sukhāvati as a generalized religious goal in sanskrit mahāyāna sūtra literature”, *Indo-Iranian Journal* 19/3, ss. 177–210

<sup>185</sup> „Bóg jest światłością”, „Pan Bóg będzie świecił nad nimi” Ap 21,11; 22,5

<sup>186</sup> Rzepińska, M., 1970. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków, s.96, 137

*lumen, resplendentia, aż po zmysłowe color.*<sup>187</sup> *Claritas* można zdefiniować jako: „jakość postaciową, obejmującą sobą i «ujedniającą» całokształt estetycznie aktywnych elementów (jakości) przedmiotu (zwłaszcza dzieła sztuki), a równocześnie «promieniującą» na zewnątrz i olśniewającą”.<sup>188</sup> Umberto Eco uważał, że postrzeganie sztuki jedynie w aspekcie estetycznym, jest charakterystyczne dla odbiorcy XX wieku ponieważ zatracono zmysł piękna umysłowego, charakterystycznego dla neoplatonizmu i średniowiecza. Pojęcie piękna uległo przedefiniowaniu i zostało sprowadzone jedynie do kwestii związanych z wartościami *stricto* zmysłowymi.<sup>189</sup> Według historyków filozofii, sztuka bizantyjska może być traktowana jako realizacja koncepcji filozoficznych Plotyna<sup>190</sup> ze względu na akcentowanie mistycznego znaczenia światła. Wykorzystywanie złota oraz mozaiki wiązało się z pragnieniem wykorzystania całego spektrum blasku. Zarówno prawosławni, jak i katolicy teolodzy twierdzili, że jasność i blask sztuki umożliwiają mistyczne przeżycia. Jedni i drudzy zwracali uwagę na wyższość wartości transcendentnych nad materialnymi. Teolodzy uważali, że „piękna nigdy nie jest sama ikona, lecz prawda, która w nią zstępuje i przybiera jej postać”<sup>191</sup>. Celem ikony było pokazanie absolutnej Prawdy oraz jedności, która „przewyższa wszelki byt”, realizując to założenie zgodnie z bizantyjskimi założeniami estetycznymi i kanonem dzięki uszlachetnieniu materiału, złoceniom, specyficznym kolorom oraz odpowiedniej formie artystycznej. Ikony miały być oświetlone światłem świec i umieszczone w centrum cerkwi. Głównym założeniem ikon jest bowiem kontemplacja religijna, której sprzyja wpatrywanie się w światło.

Podobnie jak w sztuce bizantyjskiej, sztuka gotycka operowała światłem zmysłowym i symbolami metafizyki światła, które miały pomóc odbiorcy w przeżyciu mistycznym i doświadczeniu piękna przestrzeni sakralnej. Pojęcie mistycyzmu należy w tym przypadku rozumieć wieloaspektowo- również jako pewne continuum platońskiego intelektualizmu<sup>192</sup>. W renesansie, szczególnie wśród artystów florenckich, widoczna była inspiracja neoplatońskimi koncepcjami<sup>193</sup>. Światło stanowiło odniesienie do idei Boga, ale też piękna absolutnego rozumianego jako esencję wszelkiego istnienia. Termin „światło obrazu” miał związek z czymś więcej niż świetlistością barw- z prawdą, o której pisał Platon. Kontrast tonalny stał się głównym założeniem tenebrystów. *Maniera tenebrosa* polegała na akcentowaniu najważniejszych elementów kompozycji poprzez użycie światła, a tym samym zaciemnieniu pozostałych obszarów obrazu.

---

<sup>187</sup> Op. cit. s. 99

<sup>188</sup> W. Stróżewski, *Spór o transcendentalność piękna*, „Zeszyty Naukowe KUL”, IV (1961), nr 3/15, s. 21. Podział przytoczony za E. de Bruynem, *Claritas: Uwarunkowania historyczne i treść estetyczna pojęcia*, „Estetyka”, R. 2, 1961, s. 130–131

<sup>189</sup> Eco, U., 1994. *Sztuka i piękno w średniowieczu*, Znak, Kraków, s. 108-109

<sup>190</sup> Tatarkiewicz, W., 2023. *Historia estetyki, t. 1*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 297; Alexandrakis, A., *Neoplatonic Influences on Eastern Iconography: A Greek-rooted Tradition*, [w:] *Neoplatonism and Western Aesthetics*, s. 75

<sup>191</sup> 499

<sup>192</sup> Białoostocki, J., 2023. *Sztuka cenniejsza niż złoto*, PWN, Warszawa, s. 196

<sup>193</sup> Panofsky, E., 1971. *Studia z historii sztuki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s.

Hegel uważał, że dzieło jest aktem uzmysławiającym prawdę. Według niego, artysta zasługuje na opinię geniusza, gdy potrafi przedstawić rzeczywistość poprzez odpowiedni modelunek światłocieniowy, odwzorować samo światło, blask, lśnienie i odbicie, a także odblask: *lumen* i *lustrum*<sup>194</sup>. Artystyczne i naukowe poszukiwania artystów XIX wieku dotyczyły światła pojmowanego nie tylko jako fizyczne zjawisko, ale także przedmiot estetycznego zachwyty.

### 5.3.2 Oświetlenie

Obiekty sztuki wymagają określonych warunków oświetleniowych. W zależności od intencji artysty, prace eksponowane są w bardzo różnym świetle. Ogólne założenia wewnątrz wystawienniczych uwzględniają konieczność zastosowania systemu oświetleniowego, który umożliwi doświetlenie dzieł gdy ilość naturalnego światła jest niewystarczająca. Idealnym rozwiązaniem jest możliwość wykorzystania źródeł światła o zróżnicowanym natężeniu. Dzięki temu każda wystawa może oświetlana w sposób optymalny dla artystycznej i wystawienniczej koncepcji.

Galerie sztuki oraz muzea dysponują przestrzeniami dostosowanymi do prezentowania sztuki. Zarówno architektura budynku, jak i system oświetleniowy stanowią kluczowy aspekt. Istotną kwestią jest uwzględnienie specyfiki dzieła, jak i wymagań percepcyjnych odbiorcy. Światło potrafi wydobyć piękno obiektu sztuki, ale może też zakłócić jego postrzeganie. Kolejny problem stanowi wrażliwość niektórych eksponatów na czynniki zewnętrzne, w tym światło. Destrukcyjne działanie tego czynnika należy ograniczyć do minimum. W tym celu należy zadbać o stosowne zabezpieczenie dzieł, aby zminimalizować potencjalne zagrożenie. Uszkodzenia obiektów, takie jak blaknięcie kolorów, odbarwienia, kruchość materiałów są skutkiem zmian chemicznych zachodzących pod wpływem zbyt wysokiej temperatury lamp oraz intensywności światła naturalnego. Za maksymalną jednostkę oświetleniową w przypadku obiektów składających się z materiałów organicznych, takich jak choćby papier, przyjęto 50 luksów.

Wymagania w ostatnich latach uległy zmianie- warunki środowiskowe podlegają coraz mniejszym restrykcjom. W przypadku pokazywania eksponatów wyjątkowo wrażliwych na działanie czynników zewnętrznych, światło podczas wystawy powinno być nieustannie kontrolowane. Wybór natężenia oświetlenia wymaga uwzględnienia zaleceń konserwatorskich, koncepcji artystycznej oraz wystawienniczej, a także komfortowi percepcyjnemu odbiorców. Zalecenia konserwatorskie określają wrażliwość obiektu na światło oraz optymalne źródło światła.

Koncepcja artystyczna oraz ekspozycyjna wiążą się z atmosferą, z budowaniem relacji przestrzennych między obiektami sztuki, a przestrzenią architektoniczną. Ważnym założeniem jest także dobranie takiego oświetlenia, które umożliwi zwiedzającym dostrzeżenie obiektów, ale wywoła efektu lśnienia. Zbyt intensywne

---

<sup>194</sup> Białostocki, J., 1970. *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, PWN, Warszawa, s. 25

oświetlenie jest tak samo złe jak niedobór światła wpływa niekorzystnie na prace- szczególnie malarskie oraz na ich percepcję. Zmiana kolorystyki obrazów poprzez źle dobrane oświetlenie to niestety częsty problem wystawienniczy.

Niekiedy dobrą decyzją jest ograniczenie dopływu światła naturalnego. Idealnym rozwiązaniem jest wykorzystanie żaluzji, okiennic lub zasłon. To pozwala na manipulowanie warunkami oświetleniowymi w zależności od wystawienniczych potrzeb/ intencji. Wiele instytucji zajmujących się organizowaniem wystaw posiada automatyczny system oświetleniowy, który pozwala na pełną kontrolę światła. Często jest stosowane w oknach filtrów UV ograniczających działanie szkodliwego dla eksponatów promieniowania ultrafioletowego. Urządzenia kontrolne pozwalają na rejestrację rodzaju światła oraz jego natężenia. W 2012 roku Archiwa Państwowe (The National Archives) przygotowały podział materiałów z uwzględnieniem ich podatności na działanie światła. Z przeprowadzonych obserwacji wynika, że zmiany zachodzące w wyniku oddziaływania światła wiążą się z tworzywem, z którego dany obiekt został wykonany.

Najbardziej światłoczułe materiały (ISO 1) to atramenty, barwiony i gazetowy papier, długopisy. Nieco mniej światłoczułe (ISO 2-3) są fotografie, grafiki kolorowe, pergamin, plastik, tekstylia i kolorowy воск. Średnio wrażliwe (ISO 4-6) są akwarele, bambus, malowane i lakierowane drewno, chromowe fotografie, gwasze, tempera, malowany metal, okazy historii naturalnej, miniatury, odbarwiany papier, masa celulozowa, pastele, pióra, skóra, szylkret, tapety, włosy, wyroby lakierowane, plecione. Stosunkowo odporne na światło (ISO 7+) są: ceramika, niewykończone drewno, emalia,<sup>195</sup> fotografie czarno-białe odbitki srebrne, posiadające bloker UV, tonowane srebrem i seledynem lub utrwalone inną metodą, grafit, kamień, kości, kreda, malarstwo olejne, niemalowany metal, polietylen, żywice syntetyczne, niefarbowana skóra, tusz z sadzy, węgiel, papier z dobrej jakości bawełny.<sup>196</sup>

Światło naturalne pozwala zachować kolorystyczną wierność obrazów. Największym problemem jest jego zmienność. Aby uniezależnić ekspozycję od warunków oświetleniowych, przestrzenie wystawiennicze są wyposażane w różnorodne systemy oświetleniowe umożliwiające niemal pełną kontrolę światła. Najczęściej używane to: oświetlenie SSL (*solid-state lighting*)- LED (diody elektroluminescencyjne), światłowody (są dyskretne oraz umożliwiają redukcję promieniowania UV oraz podczerwieni (IR), świetlówki<sup>197</sup>, żarówki (wolframowe, halogenowe- zawierające filtr UV; polecane są żarówki ECO albo IRC umożliwiające regulację natężenia światła).

Oprócz systemów luminescencyjnych wykorzystywane są także filtry redukujące promieniowanie UV i UR, które umożliwiają zmianę koloru lub intensywności światła, folie eliminujące niemal całkowicie (do 99%) promieniowanie UV. Szkło używane do produkcji żarówek również wyposażane jest coraz częściej w filtry- może też być barwione oraz odbijać światło. Istotne jest także oświetlenie ewakuacyjne, działające niezależnie od awarii prądu.

---

<sup>195</sup> nie farby emaliowe

<sup>196</sup> Matassa, F., 2014. *Organizacja Wystaw*, Universitas, Kraków

<sup>197</sup> coraz mniej popularne ze względu na kiepską jakość światła oraz niekorzystny wpływ na środowisko)

Ważną kwestią jest również zrównoważony rozwój związany z zarządzaniem dziedzictwem kultury. W ostatnich latach wydajność energetyczna oraz ochrona przyrody są coraz częściej uwzględniane podczas tworzenia przestrzeni wystawienniczych oraz aranżowania ekspozycji. Zarówno galerie, jak i muzea na całym świecie starają się zredukować wykorzystanie energii, zużycie węgla oraz korzystać z recyklingu.

National Museum Directors' Council Rada Dyrektorów Muzeów Narodowych), Grupa Bizet i ICEFAT<sup>198</sup> sugerują działania mające na celu odpowiednie zabezpieczenie obiektów sztuki wraz z troską o środowisko (ograniczeniem wykorzystania energii). Pomoc w tych kwestiach oferują m.in.: Sustainable Exhibitions for Museums (Zrównoważony rozwój w wystawach muzealnych), Green Museum Initiative (Inicjatywa Zielonych Muzeów), czy Centre for sustainable Heritage (Centrum zrównoważonego rozwoju dla ochrony dziedzictwa)<sup>199</sup>. Główne zalecenia dotyczące kwestii zrównoważonego rozwoju, który powinien stanowić element działań wystawienniczych (*exhibition policy*) obejmują przygotowanie odpowiedniego systemu oświetleniowego, stosowanie materiałów recyklingowych (dotyczy głównie pakowania obiektów), przygotowania procedury poddania recyklingowi materiałów użytych podczas transportu prac oraz przygotowania wystawy; ograniczenia zużycia energii<sup>200</sup>.

Według standardów PAS 198<sup>201</sup> istnieje górny i dolny limit określający wahania temperatury oraz ekspozycji na światło. Ignorowanie zaleceń wiąże się z destrukcyjnym wpływem czynników zewnętrznych na obiekty sztuki. Informacje dotyczące wymagań poszczególnych materiałów pozwalają na dostosowanie warunków środowiskowy w optymalny sposób. Zainstalowanie odpowiedniego systemu kontrolującego warunki środowiskowe przestrzeni ekspozycyjnej nie jest obligatoryjne. Istnieją inne sposoby na wykorzystanie zasobów w zrównoważony sposób, np. wykorzystanie naturalnej wentylacji, albo użycie ciepła pochodzącego z innego źródła. Pomocnym zabiegiem jest wyposażenie wnętrza ekspozycyjnego w system ruchomych ścian- coraz częściej powstających z materiałów biodegradowalnych. Wiele instytucji decyduje się w ostatnich latach na wypożyczanie sprzętu niezbędnego do aranżacji wystawy od zaprzyjaźnionych placówek. Istotne są również materiały wykorzystane podczas adaptacji przestrzeni wystawienniczych. Szczeliwo, lakiery, niektóre farby wykładziny często przyczyniają się do emisji LZO (lotne związki organiczne). Farby wodne oraz szkło użyte zamiast popularnego pleksiglasu pozwalają skutecznie zredukować niekorzystne działanie na warunki środowiskowe.

---

<sup>198</sup> [www.nationalmuseums.org.uk](http://www.nationalmuseums.org.uk), International Group of Exhibition Organisers Bizot Group, International Group of Exhibition and Fine Art Transporter, [www.icefat.org/gree.html](http://www.icefat.org/gree.html) [dostęp: 16.12.2023]

<sup>199</sup> Sustainable Exhibitions for Museums, [www.linkedin.com/groups/Sustainable-Exhibitions-for-Museums-4637707/about](http://www.linkedin.com/groups/Sustainable-Exhibitions-for-Museums-4637707/about); California Association of Museums, The Green Museum Initiative, [www.clamuseums.info/gmi/accord](http://www.clamuseums.info/gmi/accord); Centre for sustainable Heritage, University College London, [www.ucl.ac.uk/sustainableheritage](http://www.ucl.ac.uk/sustainableheritage) [dostęp: 16.12.2023]

<sup>200</sup> głównie podczas ekspozycji obiektów typu *video art*, itd.

<sup>201</sup> PAS 198:2012, Specifications for Managing Environmental Conditions for Cultural Collections, March 2012

Idealna przestrzeń wystawiennicza powinna zapewnić obiektom dopływ światła naturalnego, oraz system oświetleniowy zapewniający światło białe (o natężeniu zbliżonym do dziennego) umożliwiające doświetlenie wybranych stref w zależności od koncepcji wystawienniczej. System powinien być możliwy do przesuwania i wyłączania pojedynczych lamp. W Polsce regulacje dotyczące oświetlenia galerii sztuki nie są ujednolicone. Wytyczne nie zawsze są przestrzegane, a w przypadku *offowych* galerii *non-profit* często nie ma nawet podstawowego systemu oświetleniowego. W wielu miejscach wystawy są dostępne dla odbiorców jedynie za dnia, albo prezentowane są realizacje *site-specific*, które nie wymagają dodatkowego źródła światła. Warto pamiętać, że problemem może być także zbyt duża ilość światła dziennego, albo brak możliwości wyłączenia światła- oświetlenie aktywowane przez czujnik ruchu.

## 6. Prywatne-publiczne, a kształtowanie przestrzeni

Termin „publiczny” w kontekście prezentacji sztuki odnosi się do udostępniania kolekcji sztuki odbiorcom spoza uprzywilejowanego kręgu.<sup>202</sup> Antonimem tego słowa jest przymiotnik „prywatny”, mający związek z ograniczeniem dostępu, a zatem otwartością dla wybranej, hermetycznej grupy- najczęściej przyjaciół i rodziny. Jak pisał Richard Sennett: „Pojęcie publiczne zaczęło się więc odnosić do życia poza kręgiem rodziny i bliskich przyjaciół. W sferze publicznej rozmaite, złożone grupy społeczne miały wejść ze sobą w nieuchronne kontakty.”<sup>203</sup> Oznaczało to zatem zgodę na interakcje bez żadnych ograniczeń, dostęp bez klucza, oczekiwań oraz akceptację nieprzewidywalności w odbiorze ze strony gości.

Rozszerzona strefa publiczna jest specyfiką współczesności. To ona kształtuje społeczeństwo i jest jednym z istotniejszych aspektów życia, gdyż umożliwia zarówno manifestowanie własnych poglądów, przekonań, refleksji, jak i percypowanie bodźców dostarczanych przez otoczenie. Współistnienie, oznacza uczestnictwo w procesie. Dynamiczny charakter strefy publicznej ma swoje odbicie w sztuce. Wszelkie działania w miejscach publicznych muszą uwzględniać kulturowy, społeczny oraz geograficzny i architektoniczno-urbanistyczny kontekst. Umieszczanie dzieł poza murami instytucji jest związane z intencją przekroczenia granicy między wnętrzem i zewnątrz, jak również między tym co prywatne, a dostępne dla każdego- dla przypadkowego być może odbiorcy. To także zaproszenie do interakcji- ukłon w stronę tych, którzy nie uczestniczą w życiu artystycznym. Josie Appleton stwierdziła, że „Sztuka w życiu publicznym służy dla brytyjskich elit do zatykania dziur w publicznym życiu” .<sup>204</sup> Te gorzkie słowa odnoszą się do sposobu traktowania sztuki w przestrzeni publicznej przez elity - rządy, rady miejskie, czyli organy decydujące o finansowaniu realizacji dzieł, stających się częścią wizerunku danego miasta. Ilość pomników, szczególnie tych o charakterze historyczno-patriotycznym lub sakralnym, wiele mówi o istotności interakcji między dziełem (sztuką), a społecznością. Ignorowanie potrzeb odbiorców, dialogu, prowadzi do emocjonalno-intelektualnego zubożenia oddziaływania sztuki oraz powstania luki w zakresie relacji międzyludzkich.

Zarówno galerie publiczne, jak i niepubliczne mogą być prowadzone przez artystów, jednak w przypadku tych pierwszych, trudno zaliczyć je do klasycznych *artist-run spaces*. Galerie niepubliczne mogą mieć charakter typowo komercyjny, lub *offowy*. Oczywiście taki podział nie wyklucza łączenia obu aspektów, jednakże galerie *offowe*

---

<sup>202</sup> Definicja terminu „publiczny” według Słownika Języka Polskiego PWN 1. «dotyczący całego społeczeństwa lub jakiejś zbiorowości», 2. «dostępny lub przeznaczony dla wszystkich», 3. «związany z jakimś urzędem lub z jakąś instytucją nieprywatną», 4. «odbywający się przy świadkach, w sposób jawny» (<https://sjp.pwn.pl/sjp/publiczny;2573013.html>) [dostęp: 19.12.2023]

<sup>203</sup> Sennett, R., 2009. *Upadek człowieka publicznego*, tłum H. Jankowska, Muza, Warszawa, s.35

<sup>204</sup> Appleton, J., *The return of statuementa*, <https://www.spiked-online.com/2004/09/23/the-return-of-statuementa/> [dostęp: 10.10.2013]

najczęściej wykluczają komercyjne działania. Jedne i drugie charakteryzuje niezależność od koniunktury politycznej oraz w przypadku galerii *offowych*, potrzeba zobowiązań społecznych, a zatem misyjny aspekt.

W ostatnich latach coraz częściej akcentowana jest konieczność przedefiniowania roli placówek wystawienniczych. Bywa, że wraz z rozwojem działalności galerii *offowej*, następuje transformacja założeń programowych i sprzedaż dzieł staje się częścią programu. Zależność ekonomiczna, obok zapotrzebowania tzw. rynku sztuki, jest bowiem najczęstszym problemem niepublicznych placówek. Ponieważ galerie prywatne zwykle nie dostają finansowego wsparcie od miasta, ani nie korzystają z regularnego wsparcia ministerialnego, najczęściej utrzymują się z komercyjnych działań, warsztatów, lub dotacji od sponsorów. Wśród niepublicznych placówek o charakterze *offowym*, szczególnie w przypadków *artist-run spaces* najwięcej przestrzeni wystawienniczych powstało poprzez adaptację mieszkań, pracowni lub ich części. Decyzje związane z kształtowaniem tych wnętrz zależą od wielu czynników, takich jak : założenia programowe galerii, specyfika wnętrza/ architektury/ obiektu/ miejsca, budżet, warunki najmu lokalu.

Samoorganizowanie się artystów jest coraz bardziej popularnym sposobem na inicjowanie artystycznych działań poza oficjalnym obiegiem, a zatem niezależnie od państwowych instytucji kultury. Sytuacja, w której artysta przejmuje działanie kuratora oznacza otwieranie się na współpracę – współdziałanie, co korzystnie wpływa na funkcjonowanie lokalnych środowisk twórczych. Kontestacja instytucjonalizacji nie jest nowym zjawiskiem, jednak współczesne inicjatywy wspólnotowe, wymagają restrukturyzacji w zakresie organizacji. Autorskie galerie opisane w rozprawie łączy niezależność programowa, cechy przestrzeni wystawienniczej - parametry dalekie od założeń *white cube*, co wpływa na specyfikę realizacji wystawienniczych. Różnice widoczne są także w sposobach finansowania projektów wystaw. W porównaniu z instytucjonalnymi i komercyjnymi galeriami, inicjatywy o charakterze *artist-run* mają znacznie więcej problemów do rozwiązania, a ich niszowy charakter wpływa na zawężenie grona odbiorców. Z drugiej strony, niekonwencjonalne rozstrzygnięcia wystawiennicze, jak i ambitne programy kuratorskie zapewniają im wysokie notowania zarówno wśród twórców, jak i wymagających odbiorców, rozczarowanych często propozycjami wystawienniczymi instytucji tzw. głównego (oficjalnego) obiegu sztuki. Być może sposobem na rozwiązanie problemów, które dotyczą młodych niezależnych galerii o specyfice *artist-run* byłoby nawiązanie współpracy z oficjalną instytucją.

Autorskie galerie stanowią ciekawą alternatywę dla galerii tzw. głównego obiegu. To, co je łączy to niezależność programowa i orientacja na sztukę aktualną - prace w konwencji *in situ*, *site-specific* oraz promowanie młodych twórców, których niechętnie pokazują instytucje publiczne. Poznańskie galerie *offowe*, cieszą się od lat uznaniem wśród artystów, teoretyków i krytyków sztuki. Niechęć do komercjalizacji sztuki, autorski program, najczęściej kompatybilny z preferencjami założycieli - kuratorów wpływają na specyfikę tych miejsc, czyniąc je wyjątkowymi na tle kulturalnej mapy miasta. Problemem jest jednak niepewna przyszłość tych miejsc. Bez instytucjonalnego wsparcia, wiele galerii *offowych* funkcjonujących w poprzednim stuleciu musiało zakończyć działalność. Galeria AT przetrwała zarówno zmiany systemowe, kadrowe, jak i kryzysy finansowe uczelni. Patronat UAP gwarantuje ciągłość



istnienia, co odróżnia galerię AT od pozostałych galerii non-profit z Poznania, które muszą nieustannie poszukiwać źródeł finansowania, a czasowe umowy wynajmu lokali nie pozwalają na przygotowanie harmonogramu dłuższego niż na rok, dwa lata. Być może jednak to właśnie konieczność koncentrowania się na teraźniejszości, niepewna przyszłość, wpływają korzystnie na niegasnący entuzjizm kuratorów i mobilizują publiczność do regularnych odwiedzin.

Publiczne instytucje sztuki, takie jak muzea, państwowe galerie sztuki (w tym BWA) są finansowane ze środków publicznych- ministerialnych, miejskich, lub samorządowych, w przeciwieństwie do galerii prywatnych, które są utrzymywane niemal całkowicie przez osoby prywatne/ kierowników/ właścicieli (możliwością zdobycia funduszy są granty oraz programy ministerialne- procedura uzyskania takiego wsparcia jest skomplikowana i ma charakter konkursowy, co zniechęca wielu galerzystów). Sytuacja wydaje się oczywista- państwowe instytucje kultury nie muszą się martwić o kontinuum budżetowe, a prywatne inicjatywy wymagają finansowania z zasobów prywatnych. W rzeczywistości jest jednak nieco inaczej- wiele publicznych instytucji, co roku martwi się o wysokość pozyskanych środków finansowych, niezbędnych do pokrycia kosztów związanych z działalnością wystawienniczą i edukacyjną. Dotacje nie są stałe i mają charakter konkursowy, co oznacza nieustanne dylematy związane z koniecznością pisania wniosków o dofinansowanie, szukanie dodatkowych źródeł finansowych, itd. Brak stabilności oznacza konieczność nieustannego minimalizowania kosztów utrzymania/ funkcjonowania tych placówek- oszczędzanie na honorarium dla artystów, prelegentów, drukowaniu katalogów, ilości organizowanych warsztatów, itd. Przypomina to bardzo problemy galerii *offowych*. Te z kolei, oficjalnie pozostają niezależne instytucjonalnie, jednak częstym zjawiskiem jest działanie pod patronatem uczelni, lub korzystanie z programów unijnych.

Niezależność programowa jest przypisana galeriom prywatnym, jednak i tu występuje wiele niecisłości. Z jednej strony program jest w takich miejscach inicjatywą kierownictwa, z drugiej, dość często program jest weryfikowany przez czynniki zewnętrzne, takie jak potrzeby rynku, odbiorców, wpływy środowiskowe, trendy i tendencje w sztuce.

Narodziny sztuki konceptualnej zainicjowały krytykę instytucjonalną. Artysty nie wyrażali aprobaty dla instrumentalizacji sztuki- zarówno pod względem (jej) komercjalizacji, jak i służalczości ideologicznej, czy systemowej. Konceptualizm wiązał się z odrzuceniem ilustracyjnej narracji, oraz umiejscowieniem realizacji poza kontekstem czasoprzestrzennym. Ostatnie dekady cechuje heterogeniczność postaw i tendencji. Paradoks polega na tym, że niektóre konceptualne realizacje zostały zakupione przez kolekcjonerów sztuki.

Widoczna jest także różnica w postawie młodych absolwentów uczelni artystycznych- większość z nich nie jest zainteresowana działaniem poza systemowym- w kontrze do głównego obiegu, lecz karierą, co oznacza dwie ścieżki- uczestnictwo w komercjalizacji, uprzedmiotowieniu sztuki (komercyjnej instrumentalizacji), lub akceptację głównego/ oficjalnego obiegu- uczestnictwo w konkursach, składanie aplikacji do instytucji kultury i sztuki, itd. W jednym i drugim przypadku pojawia się całkowita zależność i zgoda na hierarchiczny system.

*Offowe* galerie są także przykładem działań, które poprzez adaptację opuszczonych, często zdewastowanych nieruchomości, zmieniają recepcję danego miejsca. Wielu absolwentów artystycznych uczelni decyduje się na partycypację w miejskich programach, które umożliwiają wynajęcie lokalu użytkowego za niewielką kwotę. Mieszczą się one w różnych częściach miasta- w centrum, na peryferiach i różnią kondycją. Wszystkie jednak wymagają przeprowadzenia remontu- niekiedy oznacza to nawet zmianę instalacji, czy poważną ingerencję w konstrukcję. Programowo lokale mają pełnić funkcję pracowni, jednak wielu artystów przeznaczają je na autorskie galerie, lub galeryjno-pracowniane hybrydy (jeśli metraż jest większy). Transformacja problematycznych dla miasta lokali, w miejsca przyciągające mieszkańców i turystów, a często także aktywizujące lokalną społeczność, jest sytuacją korzystną zarówno dla miasta, jak i użytkowników danej przestrzeni. Niestety odnowione lokale zyskują na wartości, a opłaty dla użytkowników często po kilku latach stają się wyższe, co powoduje konieczność zawieszenia działalności, lub przeniesienia galerii w inne miejsce. O tej sytuacji wspominało większość galerzystów, z którymi rozmawiała autorka. Właśnie ta kwestia zniechęca artystów do korzystania z pomocy miasta- wolą anektować przestrzenie prywatne, takie jak mieszkania, domy, czy nawet garaże.

Niekonwencjonalne miejsca stanowią inspirację do działań wymykających się jednoznacznej klasyfikacji. Realizacje artystyczne są czymś w rodzaju interwencji- tworzeniem narracji uwzględniającej specyfikę otoczenia- charakter przestrzeni. Determinacja artystów przekracza wszelkie granice. Wychodzenie z działaniami poza galerie i muzea, adaptowanie na cele wystawiennicze *nie-miejsc*, pracowni, mieszkań, itd. sprawia, że instytucje kultury zaczęły tracić hegemonię. Twórcy czują misję pokazywania swoich realizacji odbiorcom, którzy nie uczestniczą w życiu kulturalnym. Sztuka, która jest prezentowana także poza murami instytucji sztuki, staje się częścią sytuacji. Dzieła wchodzi w bezpośrednią interakcję z użytkownikami przestrzeni i bywa, że interwencja odbiorców staje się aktem wandalizmu. Są to jednak dość rzadkie incydenty. Większość obiektów budzi pozytywne reakcje.

Warto jednak zwrócić uwagę na kilka problemów. Deklaracje o inkluzywności *offowych* galerii nie zawsze pokrywają się z praktykami wystawienniczymi. Wiele tego typu galerii, powołując się na autorski i niezależny program kuratorski, zaprasza do współpracy jedynie znanych artystów, ignorując anonimowe zgłoszenia. Anonimowe, czyli od nadawców, których nazwiska nie są znane właścicielom galerii. Uniemożliwia to prezentację twórczości osób spoza hermetycznego kręgu. Ta hipokryzja obnaża niekonsekwencje działań kuratorskich i budzi wątpliwości co do, głoszonej nagminnie, otwartości. Oczywiście każda galeria inaczej kształtuje swój profil oraz program wystawienniczy, jednak tendencje związane z zawężaniem ~~swoich~~ preferencji są dostrzegalne niezależnie od stażu, lokalizacji, czy specyfiki miejsca. Kolejnym problemem jest selektywność grona odbiorców. Brak oznakowania- szyldu, często jakiegokolwiek informacji o działalności, powoduje, że przypadkowi przechodnie nie wiedzą, co kryje się w murach mijanego budynku. Niektórzy, zaintrygowani wernisażowym gwarem, nie ośmielają się aby przekroczyć próg galerii, ponieważ większość uczestników tych wydarzeń to stali bywalcy. Zapraszanie do udziału w wernisażu tzw. „ludzi z ulicy” nie jest w Polsce zbyt popularne. We Włoszech zaproszenia na otwarcie wystawy w *offowych* galeriach są roznoszone po restauracjach, kawiarniach,

butikach oraz wręczane przypadkowym osobom na ulicy. W ten sposób każdy może się stać współuczestnikiem wydarzenia, a mieszkańcy dzielnicy, miasta, czy turyści czują się mile widziani dzięki czemu grono odbiorców rozszerza się poza hermetyczny krąg ludzi związanych z daną galerią, czy gości zaproszonych przez artystę.

Artyści zarządzający *offowymi* galeriami podkreślają istotność tworzenia miejsc, które umożliwiają inicjowanie międzyrodowiskowego dialogu. Wielu narzeka, że w ostatnich latach została zminimalizowana ilość galerii, które wyznaczają standardy i konsekwentnie realizują ambitny program wystawienniczy. Działania, które mają na celu integrację lokalnej społeczności poprzez partycypację w tworzeniu sztuki, są ważnym aspektem prospołecznego programu i założeń sztuki relacyjnej. Zakończenie działalności poznańskiej galerii Raczej pozostawiło wyrwę w postaci braku miejsca kontynuującego organizowanie wydarzeń aktywizujących mieszkańców poprzez współdziałanie w takich wydarzeniach, jak np. coroczny happening z okazji Nowego Roku. Noworoczne akcje inicjowane przez Trusewicza skutecznie spacyfikowały łazarskie grupy wandalii. Kultywowana przez lata tradycja lokalnych podpaleń w ramach świątecznych celebracji, została przekierowana na kontrolowane przez artystów akcje happeningowe polegające na programowej destrukcji specjalnie zaprojektowanego obiektu- instalacji.

Innym przykładem sztuki działającej poza obiegiem, a zatem bez wsparcia instytucji, są działania z zakresu *street art* - sztuki ulicy. Najpopularniejszy jej reprezentant o pseudonimie Banksy, znany z murali odnoszących się do problemów społecznych i politycznych, wbrew założeniom *street art*, stał się artystą budzącym spore zainteresowanie instytucji kultury i sztuki. Przewrotność jego działań, jak na przykład potajemne wniesienie i umieszczenie swoich prac w takich muzeach jak MOMA czy Tate, stanowiła autorski komentarz na temat działania polityki kulturalnej. Wrocławski artysta działający w nurcie *street art*, Krystian „Truth” Czaplicki, zamiast murali, realizuje rzeźby. Umieszczane w przestrzeni publicznej formy, stanowią alternatywę dla popularnego, malarskiego medium.

Warto również wspomnieć o głównym obiegu w państwach totalitarnych. W tym przypadku, nadrzędnym kryterium decydującym o wartości dzieła jest poprawność-warsztatowa i polityczna. Artyści kontestujący wspomniane standardy, nie mają szans na pokazanie swoich realizacji w publicznych placówkach. Przykładem są prace chińskiego rzeźbiarza i konceptualisty Al Weiweia, któremu we własnym kraju grozi więzienie ze względu na poruszanie newralgicznych dla cenzury tematów. Mimo światowej sławy, jego pracownia w Szanghaju, została zdewastowana, a sam artysta był wielokrotnie zatrzymywany przez chińską policję.

Można zatem założyć iż czynnikami decydującymi o parametrach galerii, są w dużej mierze uwarunkowania architektoniczne. O ile przestrzeń typu *white cube* pozwala na dokonywanie swobodnych przekształceń wnętrza, o tyle zastane komponenty architektoniczne w przestrzeniach o innej specyfice często ograniczają decyzje wystawiennicze.

Zarówno instytucje publiczne, jak i prywatne (oficjalne galerie, lub niezależne) mogą znajdować się w przestrzeni o charakterze *white cube* lub takiej, która całkowicie odbiega od tego typu parametrów. Parametry architektoniczne są często związane z pierwotną funkcją budynku, jednak zdarza się, iż klasyfikacja nie jest oczywista, jak w przypadku przestrzeni o charakterze *white cube*, która oryginalnie odnosi się do opisu

idealnej (postmodernistycznej) przestrzeni wystawienniczej, jednak może być spotykana także w budynkach usługowych.

Niezależnie od statusu przestrzeni wystawienniczej, a zatem kategorii publiczna/ niepubliczna, można dokonać przyporządkowania na podstawie cech/ parametrów miejsca ekspozycji w odniesieniu do modelowego *white cube*. Zgodnie z tą klasyfikacją, przestrzeń wystawiennicza może spełniać kryteria „białego sześcianu”, lub nie. Do drugiej kategorii można zaliczyć wszystkie przestrzenie odbiegające charakterem od cech galerii *white cube*.

### 6.1. Sztuka w przestrzeni publicznej

Sztuka w przestrzeni publicznej była obecna od początku artystycznej aktywności człowieka. Ekspozycja dzieł poza galerią, sterylnym *white cube*, umożliwia zwiększenie dostępności sztuki dla odbiorców, którzy nie są regularnymi bywalcami wystaw. Dzieła pokazywane w przestrzeni muzeum, lub galerii sztuki, mają zwykle zawężone grono odbiorców. Niszowość sztuki wiąże się nie tylko z tematem dzieła, jego charakterem, ale również miejscem ekspozycji. Wykroczenie poza elitarne przestrzenie wystawiennicze zwiększa dostępność poprzez zniwelowanie granicy między odbiorcą/ widzem, a miejscem ekspozycji.

Wejście do galerii oznacza wkroczenie do miejsca, które rządzi się innymi prawami niż te funkcjonujące w innych przestrzeniach publicznych. Galerie i muzea odgradzają dzieła oraz odbiorców od czynników zewnętrznych. Zminimalizowanie wizualnych bodźców, które mogłyby zakłócić percepcję dzieła oznacza tworzenie sztucznej sytuacji. Prymarność obiektów sztuki względem ich otoczenia oznacza podporządkowanie przestrzeni ekspozycyjnej zabiegom wystawienniczym, a zatem na eliminacji wszelkich konkurencyjnych komponentów. Ekspozycja dzieła w galerii lub muzeum zmusza odbiorcę do przekroczenia progu między wnętrzem, a zewnątrz. Sztuka stanowi alternatywną rzeczywistość. Według Baudrillarda, o wielkości sztuki decyduje rozgłos, co oznacza, że im większa jest ilość odbiorców, tym większa doniosłość dzieła. Ponowoczesna sztuka uniezależniła się od nieartystycznej rzeczywistości. Schoneberg, radykalizując hasło „sztuka dla sztuki”, postulował, że użyteczność wyklucza obiekt jako potencjalne dzieło sztuki uwolnione od rzeczywistości społecznej. Przestrzeń wystawiennicza stanowi ramę wizualną dla dzieł. Sztuka jako „materia uduchowiona”<sup>205</sup> wymaga odpowiedniej prezentacji. Klasyczne założenia wystawiennicze zakładają prymarność dzieła względem przestrzeni wystawienniczej.

Sztuka w przestrzeni miejskiej ma niewątpliwie estetyzujące działanie. Nie należy jednak zapominać o intelektualnym i emocjonalnym oddziaływaniu na odbiorcę. Jak pisał Bauman, dzieła sztuki pozwalają stworzyć tożsamościowy charakter miejsca poprzez uwypuklenie relacyjnej specyfiki konfiguracji miejsce- odbiorca (S- M).

Problemy związane z projektowaniem budynku galerii sztuki lub muzeum wiążą się z wytyczaniem granic autonomii dzieła i przestrzeni. Przestrzeń architektoniczna może stanowić wizualne continuum narracji dzieła, lub jego ramę- zamknięcie. Dzieło

---

<sup>205</sup> E. Bruyney

umieszczone poza budynkiem zyskuje szerszy kontekst. Relacje między nim, i jego otoczeniem ulegają intensyfikacji, a granice między obiektem sztuki, a tłem ekspozycyjnym stają się nieczytelne. Dodatkowym czynnikiem, który zmienia recepcję obiektów sztuki jest światło. Zmienność naturalnego światła wprowadza dynamiczny aspekt do odczytu dzieła. W galerii sztuki dzieło jest wyeksponowane w dużej mierze poprzez działanie światłem. Skoncentrowany strumień światła pomaga skupić uwagę na danym obiekcie, co marginalizuje egalitarność relacji sztuka- miejsce (S- M). Światło dzienne równomiernie oświetlające prace i ich otoczenie, stwarza sytuację, w której zarówno dzieło, jak i jego otoczenie istnieją na równych warunkach.

Dzieło umieszczone w przestrzeni, staje się jej komponentem. Równowaga oraz harmonia między dziełem i jego otoczeniem wpływają na odbiór zarówno dzieła, jak i przestrzeni, w której jest ono umieszczone. Granice między obiektami sztuki, a otoczeniem mogą być radykalne, efemeryczne, lub umowne. Relacyjność sztuki i architektury decyduje o percepcji całości. Ten sam problem pojawia się w przypadku ekspozycji poza budynkiem galerii czy muzeum.

Przestrzeń, w filozoficznym ujęciu, jest jednym z podstawowych komponentów materialnej rzeczywistości. Łączy się z rozciągłością bytów, ich wymiarem, formą, położeniem, relacjami. Wyjście poza przestrzeń budynku oznacza rozszerzenie granic percepcji poprzez redukcję podziału na wewnątrz i zewnątrz. Dzieło stając się komponentem miejsca, zyskuje szerszy kontekst przestrzenny, oraz wyzwala nowe asocjacje- wychodzące poza konwencjonalny odczyt związane z artystyczną narracją.

Otoczenie dzieła może wzmocnić przeżycia estetyczne odbiorcy, pobudzając jego wrażliwość. Aby tak się stało, niezbędne jest stworzenie harmonii między dziełem, a przestrzenią, w której zostało umieszczone.

Mario Botta, pisał, że muzeum jest „lustrem współczesnego społeczeństwa”. Instytucja muzeum powstała na przełomie XVIII i XIX wieku. Nadrzędnym celem było stworzenie optymalnych warunków do odbioru dzieł oraz zwiększenie ich dostępności. Kolekcje sztuki zamknięte w prywatnych przestrzeniach dostępne były przez stulecia dla uprzywilejowanego, wąskiego grona odbiorców. Przeniesienie kolekcji do budynku użyteczności publicznej umożliwiło kontakt ze sztuką osobom niezamożnym, a zatem nie posiadającym własnych zbiorów, jednak nadal stanowiło miejsce spotkań towarzyskiej elity- reprezentantów tzw. klasy średniej. Mimo, że np. British Museum oferowało bezpłatny wstęp, na bilet trzeba było czekać prawie miesiąc a warunkiem było wypełnienie niezliczonej ilości formularzy.

Obecne muzea stały się ośrodkami turystycznymi. Wyposażone w kawiarnie, restauracje, sklepy z pamiątkami, księgarnie, pragną zaspokoić potrzeby odwiedzających (konsumentów) zgodnie z „duchem epoki”, co, jak stwierdził Stanisławski, oddala muzeum od idei „miejsca ciszy”. Lokalizacja z dala od centrum miasta, w otoczeniu przyrody, miała zintensyfikować przeżycia estetyczne poprzez oddziaływanie natury. Zmuszała jednak odbiorców do wyruszenia w drogę, co mogło zniechęcać potencjalnych widzów.

Jak stwierdził Dieter Honisch, były dyrektor Nationalgalerie w Berlinie: „współczesne muzeum traktować trzeba nie jeak przybytek edukacji i instruktażu, lecz

raczej jako miejsce, gdzie człowiek może się spotkać z czymś dla siebie nowym, poszerzając w ten sposób swe królestwo wrażeń życiowych.”<sup>206</sup>

Hans Hollein, autor projektu Museum fur Moderne Kunst we Frankfurcie, podkreślał znaczenie dialektycznego charakteru relacji dzieła i jego otoczenia. Zwracał uwagę na konieczność indywidualnego potraktowania dzieła, oraz na optymalnym wykorzystaniu relacji przestrzennych i światła. Podkreślał też jak ważne znaczenie ma otwarcie ekspozycji dla szerokiej publiczności o różnych doświadczeniach w zakresie odbioru sztuki. Dyrektor wspomnianego muzeum pisał, że „sztuka nie może być zepchnięta na drugi plan, uwaga widza musi być tak pokierowana, że zwiedzający nie będzie musiał wybierać pomiędzy sztuką i architekturą. Innymi słowy: naszym zadaniem jest dać dziełu sztuki żyjącą przestrzeń”.<sup>207</sup>

O dominacji architektury nad prezentowanymi dziełami, pisali m.in. Marina Vizey i Hugh Pearman. Vizey niepokoiło zachwianie równowagi między kontemplacją, a konsumpcją. Według niej, przestrzeń wystawiennicza powinna sprzyjać skupieniu i koncentracji uwagi na sztuce. Inne jej funkcje są drugorzędne. Pearman, analizując ten sam problem, stworzył termin „efekt Pompidou” i „efekt Guggenheima”. Przestrzenie wystawiennicze, które stały się punktem do odhaczenia na turystycznym szlaku, odciągają uwagę od prezentowanej nich sztuce. Aby móc w pełni doświadczyć obcowania z dziełem, niezbędne są uważność i zatrzymanie oraz pełne skupienie na pojedynczym obiekcie. Spotkanie ze sztuką powinno wybijać z codzienności, pobudzać intelektualnie, emocjonalnie i estetycznie.

Ruch zwiedzającego staje się częścią przestrzeni wystawienniczej. Według Ingardena, architektura, tak jak wszystkie obiekty/ realizacje mieszczące się w kategorii sztuk wizualnych, ma wielowarstwową konstrukcję. Oznacza to konieczność uwzględnienia „postaci przestrzennej i wielości wyglądów.”

Kisho Kurokawa uważał, że architektura istnieje w symbiozie z naturą, a muzea i galerie sztuki powinny stanowić przestrzeń otwartą dla wszystkich ludzi. Według architekta jednym z ważniejszych problemów zachodniej architektury jest ignorowanie jej relacji z naturą, a wręcz bycie w opozycji do niej. Podział na wnętrze i zewnątrz podkreśla różnice między tym co stworzone przez człowieka, a tym co jest dziełem natury. Zgodnie z buddyjskimi założeniami, miasta są częścią natury, co oznacza życie w symbiozie oraz „złanie przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej”. Zaprojektowane przez Kurokawę Nagoya Municipal of Modern Art. Wzniesiono w parku. Droga prowadząca do muzeum, stała się symbolicznym łącznikiem między kulturą, a naturą, wnętrzem i zewnątrz. Szklana ściana oddzielająca przestrzeń muzeum od jego otoczenia, wyznaczyła efemeryczną granicę między światami- rzeczywistym, i wyobrażonym. Droga-pomost jest symbolicznym zaproszeniem do przekroczenia progu muzeum, próbą zachęcenia przypadkowych przechodniów do obcowania ze sztuką. Saitama Prefectural Museum of Modern Art. W Urawa również znajduje się w parku. Konstrukcja wejścia budynku wydaje się reminiscencją portyku prowadzącego do buddyjskiej świątyni. Muzeum ma formę przestrzennej kratownicy. Szczelinowe rozsunięcia poszczególnych komponentów umożliwiają połączenie wnętrza budynku z jego otoczeniem i płynne przejście z parku do wnętrza galerii. Ważnym elementem w japońskiej architekturze jest

---

<sup>206</sup> Pabich, M., op. cit., s. 32

<sup>207</sup> Museum fur Moderne Kunst, 1988

słup. To on stanowi podstawę konstrukcji. Dzięki temu umieszczanie przegród możliwe jest znacznie swobodniej, niż w przypadku zachodniego modelu konstrukcji, której podstawą jest ściana. Zmienność, tak charakterystyczna dla natury, znajduje swoje odbicie w architekturze. Zintegrowanie wnętrza i zewnątrz to główne założenia koncepcji Yin- Yang. Według tej filozofii, przeciwieństwa należy postrzegać przez pryzmat wzajemnych interakcji i zależności, a także względności.

Integracja wnętrza muzeum z jego otoczeniem była również głównym założeniem projektów architektury muzealnej Szwajcarii. Stanislaus von Moos stwierdził, że „nowoczesna Szwajcaria prezentuje siebie jako muzeum współczesnej architektury na wolnym powietrzu”<sup>208</sup>. Przykładem wykorzystania zewnątrz jako elementu współtworzącego ekspozycję sztuki, jest Linen Museum. Panorama Alp stała się nie tylko inspiracją dla projektu budynku, lecz również ważnym komponentem kształtującym relacje przestrzenne między wnętrzem i otoczeniem. Krajobraz widoczny z okien sal, koresponduje z artystycznymi realizacjami a także sprzyja budowaniu nastroju skupienia i kontemplacji. Spotkanie natury i kultury umożliwia pełniejsze przeżywanie i przekraczanie granic między tym co wewnętrzne, a tym co zewnętrzne.

W przestrzeni poza galeryjnej/ pozamuzealnej, ramą dla obrazu nie jest już dłużej ściana. Otoczenie staje się integralnym komponentem dzieła. Idea intymnego kontaktu ze sztuką spotyka się z równie intymnym doświadczeniem kontaktu z naturą. Intensyfikacja przeżyć działa w dwie strony- silniej odczuwalny jest odbiór dzieła, jak i bliskość przyrody. Według D. Burena w instytucjach sztuki dzieła są odseparowane od świata zewnętrznego, co ogranicza dzieło w czasie i miejscu, a „człowiek potrzebuje, by dzieła sztuki mogły znaleźć nowe życie wewnątrz niego”. To oddzielenie może utrudniać komunikację. Warto w tym miejscu warto przypomnieć słowa Daniela Spoerri: „Życie jest sztuką, a sztuka jest życiem”<sup>209</sup>. sparafrazowane w toalecie muzeum Hamburger Bahnhof „Sztuka jest tylko w muzeum. Muzeum jest sztuką”. Peter Iden, dyrektor Museum fur Moderne Kunst we Frankfurcie, przypominał, że rolą instytucji sztuki jest umożliwienie obcowania z dziełem i stworzenie optymalnych warunków dla jego percepcji. Otoczenie nie powinno zatem przytłaczać odbiorcy, lecz stwarzać komfortowe warunki, aby móc doświadczyć emocjonalnego oraz intelektualnego wymiaru dzieła/sztuki. Cytując Idena: „Nie budynek, nie muzeum sztuki jest idealnym miejscem dla sztuki, lecz prawdziwym dla niej domem jest ludzka świadomość”<sup>210</sup>

Burden określił trzy wiodące role instytucji wystawienniczych: kształtowanie estetyki, funkcję ekonomiczną związaną z nadaniem odpowiedniego statusu dziełu, oraz funkcję mistyczną wyrażoną poprzez katharsis doświadczane przez widza.

---

<sup>208</sup> Pabich, M., op. cit.

<sup>209</sup> Krakowski, P., 1981. O sztuce nowej i najnowszej. PWN, Warszawa, s.179

<sup>210</sup> Pabich, M., op. cit.

	Role instytucji wystawienniczych według Burdena
1 .	kształtowanie estetyki
2 .	funkcja ekonomiczna związana z nadaniem odpowiedniego statusu dziełu
3 .	funkcja mistyczna wyrażoną poprzez katharsis doświadczane przez widza

Tab. 2. Role instytucji wystawienniczych według Burdena

Dzieło pokazywane w przestrzeni publicznej poza instytucją nadal ma w założeniu oddziaływać na odbiorcę i umożliwiać mu doświadczenie. Współczesne realizacje wystawiennicze coraz częściej zacierają granice między sztuką, a życiem- między przestrzenią galerii/ muzeum, a przestrzenią publiczną. Próba transgresji granic wytyczonych w poprzednich epokach, odbywa się coraz bardziej radykalnie. Od lat 70-tych XX wieku istnieje potrzeba przedefiniowania roli muzeum/ galerii sztuki oraz stworzenia nowego środowiska umożliwiającego taką ekspozycję sztuki, która dotrze do jak najszerszego grona odbiorców- bez tworzenia podziału na publiczność przygotowaną do kontaktu ze sztuką, oraz nieodpowiednio wyedukowaną.

Nowy kontekst przestrzenny, wpływa na percepcję sztuki. Eisenman twierdził, że architektura powinna prowokować sztukę. Ta kontrowersyjna wypowiedź idealnie wpisuje się w dyskusję na temat projektów idealnych miejsc wystawienniczych, równowagi między formą i funkcją. Obawy aby architektura nie zdominowała sztuki pojawiły się wraz z powstaniem Altes Museum. Guggenheim Museum przypieczętowało tendencję traktowania architektury na równi z obiektami sztuki, lub wręcz nadrzędnie.

Prezentacja dzieł w otoczeniu natury może być powrotem do pierwotnej koncepcji związanej z pokazywaniem sztuki w miejscu umożliwiającym kontemplację, mistyczne przeżycia- doświadczenie *katharsis*. To co nie zawsze jest dostępne w muzeum lub galerii, może się kryć poza murami.

Przestrzeń publiczna jest strefą egalitarną- otwartą dla wszystkich. Jej głównym aspektem jest dostępność. Interakcje zachodzące między komponentami przestrzeni, a jej użytkownikami, oraz wśród użytkowników wpływają na specyfikę miejsca. Choć nazwa implikuje przynależność do społeczeństwa/ społeczności, przestrzeń publiczna najczęściej należy do spółek lub prywatnych osób. Niezależnie od tego faktu, to aktywność użytkowników kształtuje jej charakter. Sztuka jest jednym z ważniejszych przejawów aktywności człowieka w przestrzeni publicznej. W przeciwieństwie do działań w galeriach sztuki, każda realizacja przeniesiona poza mury instytucji, zwiększa zasięg oddziaływania na odbiorcę, gdyż wiąże się z wyjściem poza hermetyczny obszar- zarówno w kontekście architektonicznym, jak i społecznym.



Josie Appelon w tekście „The return of statuemanía” wyróżnia dzieli współczesną sztukę publiczną na: *megalomaniac public art*, *suicidal public art* oraz *public art focuses on building relationships*. W pierwszym przypadku, twórca jest w centrum działań, w drugim artysta reprezentuje zbiorowość, w trzecim najważniejsze jest budowanie relacji. Ostatnia sytuacja akcentuje wydarzenie się, procesualność. Appelon akcentuje ważność relacyjności. Dialog między elitami, artystami, a publicznością pozwala przekroczyć społeczne granice, ponieważ każdy głos, każda reakcja oparte są na egalitaryzmie.

Jak pisze Appelon: „But today the artist is invested with almost magical powers to solve social problems, and is given free rein to go where he likes. The artist is asked to conjure up the public, to create points of public identification and allegiance. He is paid-up missionary without a mission (...) Artistic creativity is seen as a balm for all ills, a magic power that can get people to relate to one another again and to create new forms of legitimacy for democratic society.”<sup>211 212</sup>

Appelon zwraca uwagę na problem związany z nadmiarem i niedopasowaniem do otoczenia niektórych realizacji w przestrzeni publicznej. Statuomanía (ang. *statuemanía*) doprowadziła do wybudowania aż 659 pomników trwałych w latach 1990-99 w Wielkiej Brytanii. Dla porównania, między 1870, a 1879 r. jedynie 85. Widoczna jest za to zmiana ich charakteru- przejście od politycznych, historycznych narracji, do abstrakcyjnych form, wyrażających coraz częściej społeczne idee.

Najpopularniejsze konotacje związane ze sztuką w przestrzeni publicznej ma street art, obejmująca zarówno graffiti (niezależnie od jego wartości artystycznej), vleпки, jak i profesjonalne, objęte patronatem instytucji, działania artystyczne. Od lat istnieją galerie prezentujące sztukę poza budynkiem instytucji, jak choćby Otwarta Galeria Malarstwa Ściennego w Gdańsku, Zewnętrzna Galeria AMS, czy inne. Decyzje związane w wykorzystaniem określonych przestrzeni wiążą się z różnymi kontekstami: geograficzno-urbanistycznymi, kulturowymi i społecznymi uwarunkowaniami, historią. Ulica jest miejscem spotkań przypadkowych ludzi. To idealne miejsce do zaprezentowania własnych poglądów, przekonań, jak i przekazania ważnych informacji, często o charakterze edukacyjnym. Oczywiście istotny jest także aspekt estetyczny, a ten wiąże się z koniecznością znalezienia kompromisów między artystą, użytkownikami przestrzeni i jej właścicielem/ właścicielami. Abstrahując od kwestii estetyki realizacji artystycznych w przestrzeni publicznych, to wspomniane na wstępie interakcje i komunikacja wydają się prymarne.

W tym miejscu warto wspomnieć o estetyce relacyjnej omawianej przez Nicolasa Bourriauda w kontekście sztuki w przestrzeni publicznej: „Aktywność artystyczna jest grą, której formy, wzory i funkcje rozwijają się i ewoluują według okresów i w społecznym kontekście; sztuka nie ma niezmięnionej esencji”. Według Bourriada

---

<sup>211</sup> <http://www.spiked-online.com/index.php/site/article/21159/> [dostęp 10/10.2013]

<sup>212</sup> „Obecnie artysta dysponuje niemal magicznymi mocami pozwalającymi rozwiązać społeczne problemy i ma możliwość pójść tam, gdzie chce. Artysta jest proszony o wyczarowanie publiczności, stworzenie punktów publicznej identyfikacji, czy lojalności. Jest opłacanym misjonarzem bez misji (...). Artystyczna kreatywność jest postrzegana jako balsam na wszystkie choroby, magiczna moc, która może pomóc ludziom znaleźć nowe więzi oraz stworzyć nowe formy praworządności dla demokratycznego społeczeństwa.” tłum. Paulina Kowalczyk

kwestia relacji społecznych jest jednym z kluczowych problemów poruszanych przez artystów. Tak jak zmieniają trendy w sztuce, tak i kryteria ją oceniające. Sztuka nie tylko komunikuje. Może też inicjować działania. Widz/ odbiorca staje się zatem aktywnym ogniwem realizacji.

O ile wewnątrz galerii jest w dużej mierze związane z kontrolą dostępu, gdyż wiąże się w koniecznością podjęcia decyzji o udziale w interakcji, przestrzeń publiczna funkcjonująca na równych prawach, jest miejscem wspólnym- wypełnionym aktywnością każdego, kto się w nim znajdzie. Oznacza to swoistą detronizację dzieła, jednakże relacyjność opiera się właśnie na egalitaryzmie, a zatem interakcje stają się poniekąd częścią pracy. Bourriaud podkreśla, że estetyka relacyjna jest teorią formy<sup>213</sup>, czy też formacji, biorąc pod uwagę czasownikowe myślenie o współczesności. Istotą jest proces, co oznacza prymarność działania względem efektu działań. Formy są poddawane nieustannym przekształceniom- podobnie jak ich znaczenie, opisy i wszelkie próby klasyfikacji. Cytując Bourriauda: „Sztuka dzisiejszych czasów pokazuje, że forma egzystuje tylko w spotkaniu, w dynamicznym związku, wychodzi od artystycznej propozycji, wchodząc w relacje z innymi formacjami, artystycznymi bądź nie”<sup>214</sup>. I dalej: „Praktyka artystyczna sytuuje się jako pomysłowość relacji pomiędzy świadomościami. Każda pojedyncza praca jest propozycją życia we wspólnym świecie i praca dla każdego artysty jest pakietem relacji ze światem, umożliwia pojawienie się nowych relacji, tak dalej nieskończenie.”<sup>215</sup>

W sztuce współczesnej nie chodzi tylko o nasycenie ego artysty. Istotą jest spotkanie z drugim człowiekiem – owe *inter-human relations* (międzyludzkie relacje).<sup>216</sup> Sztuka relacyjna, realizowana głównie w przestrzeni publicznej ma swój początek w latach 90-tych XX wieku. Chęć skłonienia odbiorców do współtworzenia dzieła, nawiązania dialogu, zmieniła sposób myślenia o miejscu i roli sztuki. Wykroczenie poza estetyczny aspekt dzieła w celu zintensyfikowania przekazu oraz *feedbacku*, nadało nowy kierunek twórczym/ artystycznym poszukiwaniom oraz wprowadziło demokratyzację sztuki. Paradoksalnie Bourriaud został skrytykowany za promowanie wybranych artystów wpisujących się w założenia *relational art* co jest wbrew idei demokratyzacji.

Sztuka w przestrzeni publicznej funkcjonuje od niepamiętnych czasów- jej przykładami są choćby łuki triumfalne i wszystkie pomniki upamiętniające bohaterów, ważne wydarzenia, itd. Stawiane ku czci, miały ważną rolę w edukacji kolejnych pokoleń, ale pełniły też funkcję estetyczną. To one indywidualizowały poszczególne strefy miasta, stając się ważnymi punktami odniesień.

Widoczna jest jednak różnica w postrzeganiu funkcji tych obiektów, a współczesnymi założeniami. Granica między dziełami umieszczanymi w muzeach i galeriach sztuki, a tymi, przeznaczonymi do oglądania poza murami instytucji uległa zatarciu w latach 60-tych XX wieku. To właśnie wtedy zaczęto przenosić rzeźby, prezentowane do tej pory jedynie w muzealnych bądź galeryjnych salach, na zewnątrz. Najwybitniejsi rzeźbiarze, nie specjalizujący się w rzeźbie pomnikowej, tacy jak Isamu

---

<sup>213</sup> Op.cit., s.21

<sup>214</sup> Op.cit., s. 21

<sup>215</sup> Op.cit., s.22

<sup>216</sup> Op.cit., s.28

Noguchi, Henry Moore, czy Alexander Calder, zaczęli otrzymywać zamówienia na realizacje przeznaczone do ekspozycji w przestrzeni miasta. Autorskie projekty nie zawsze odnosiły się do kontekstu miejsca. Prace powstawały w *atelier* i często nie uwzględniały aspektu *site-specific*. Dzieła finansowane były przez władze miasta, lub prywatnych inwestorów- właścicieli danego obszaru.

Miwon Kwom sugeruje rozróżnienie na dwa typy sztuki publicznej: „sztuki jako przestrzeni publicznej” i „sztuki w interesie publicznym”. Jak o tej drugiej pisze Kwon: „Wielu krytyków, artystów i mecenasów było zgodnych, że jest ono w najlepszym razie przyjemnym wizualnym kontrastem wobec zracjonalizowanej regularności otoczenia, miłym efektem dekoracyjnym. W najgorszym razie stanowiła. puste trofeum. Pomnik władzy i zamożności klasy dominującej- korporacyjny albo architektoniczny bibelot.”<sup>217</sup> Istnieje pejoratywne określenie działań, o których pisze Kwon- *plop art*. Zgodnie z obecnym rozumieniem *public art*, nie można ignorować kwestii społecznych i lokalizacyjnych. Miejsce, ze swoją historią, architektoniczno-urbanistycznymi rozwiązaniami, ma istotny wpływ na realizację artystyczną. Nie można także pominąć aspektu znaczeniowego. Sztuka ma inicjować refleksje, dialog, a zatem partycypację w działaniu/ realizacji. Międzyludzkie interakcje są we współczesnej sztuce równie istotne jak medium, które wykorzystuje artysta. Udział w wystawie jest ważnym spotkaniem zarówno z perspektywy artysty, jak odbiorcy. Spotkanie oznacza. wymianę refleksji, spostrzeżeń, ale bywa, że oznacza współtworzenie formy, będącej częścią realizacji artystycznej, lub sytuacji, szczególnie w przypadku typowych działań happeningowych.

### **6.1.1 Realizacje *site-specific* i *situation-specific* jako przykład współzależności sztuki, miejsca i odbiorcy**

Realizacje *site-specific* zacierają granice między dziełem, a przestrzenią wystawienniczą. Artystyczna narracja znajduje swoje continuum w miejscu działania. Trudno jednoznacznie określić, co jest wynikiem przypadkowych decyzji, a co częścią planu. Otoczenie staje się punktem odniesienia dla projektu wystawy, a jej aranżacja wiąże się z transformacją otoczenia. Oznacza to zatem współzależność oraz symultaniczność zdarzeń/ działania. Przykłady artystów zajmujących się sztuką *site-specific* i *relation-specific*: Anish Kapoor, Olafur Eliasson, Katharina Grosse, Józef Szajna, Stanisław Zamecznik, Andrzej Matuszewski, Mikołaj Smoczyński, Krzysztof Wodiczko, Kōji Kamoji, Zbigniew Taszycki, Joanna Rajkowska, Maciej Kurak, Rafał Jakubowicz, Katarzyna Bogusz, itd. Ciekawym przykładem są też działania Tarasewicza, który mimo realizacji *stricte* malarskich, działa także w obszarze konceptualizmu oraz instalacji, adaptując przestrzenie architektoniczno-urbanistyczne: wnętrza galerii, elewacje budynków, chodniki, place, itd. Artysta maluje nie tylko na płótnie, ale także bezpośrednio na ścianach, podłogach, czy sufitach sal wystawowych. Wnętrze galerii przestaje być tłem, lecz staje się pełnoprawnym komponentem

---

<sup>217</sup> Kwon, M., *Sztuka publiczna w przestrzeni czy interwencja*, tłum. D. Cieśla- Szymańska, „Kultura współczesna” 2009/ 4, s.106

malarskiej narracji. Tarasewicz nie przynosi do galerii gotowych prac, lecz realizuje je na miejscu, dokonując analizy, a następnie malarskiej transformacji przestrzeni. Oznacza to negację podziału na obiekt i tło, a także uwzględnienie działania w kontekście aktywnej partycypacji odbiorcy, który wraz z poruszaniem się po wnętrzu galerii, doświadcza dzieła poprzez ruch i motorykę własnego ciała. O podejściu artystów do kształtowania neutralnej przestrzeni galerii o typie *white cube* wiele mówi wypowiedź Tarasewicza, który odniósł się do swojego projektu wystawienniczego w Galerii Foksal: „Chciałem pracować w cemencie aż do ostatniej chwili, wypełnić nim przestrzeń po sufit, zabezpieczony na linkach i bloczkach, żeby można mnie było potem z tego wyciągnąć, zanim zastygnie. Foksal najczęściej traktowany jest przez artystów jak kubik, do którego coś się wsadza. Kubik osobno, dzieło osobno. Ja chciałem potraktować go jak wnętrze w Pompejach, zalać w całości. Żeby powstawała jedna kolorowa struktura. [...] marzy mi się obraz, w którym mógłbym całkowicie się zanurzyć i brodzić w cementowym kolorze, swobodnie go kształtując, by później to wszystko mogło zastygnąć.”<sup>218</sup> Przekroczenie granic między narracją obrazu zamkniętego w ramach podobrazia, a jego otoczeniem, umożliwia stworzenie sytuacji, w której nie ma podziału na dzieło i jego tło. Sztuka staje się wówczas środkiem służącym do transformacji przestrzeni. Oznacza to całkowite odejście od hierarchizacji dzieła i przekierowanie uwagi na proces, a także konieczność dokonania redefinicji obrazu i malarstwa.

Obiekty sztuki umieszczone we wnętrzach galerii stają się komponentami przestrzeni, które coraz trudniej postrzegać przez pryzmat ich dominacji. Pozbawione kawalerów, ram, nie zawsze są odbierane jako dzieła. Ich semantyka wynika zarówno z intencji twórcy, jak i kontekstu miejsca oraz recepcji odbiorcy.

Mirosław Bałka jest jednym z najwybitniejszych polskich twórców, działającym od lat w konwencji *site-specific/ in situ*. Jego realizacje są zawsze opowieścią, która zmusza odbiorców do wyjścia ze strefy komfortu oraz zderzenia z różnorodnymi asocjacjami. Artysta tworzy projekty zarówno we wnętrzach instytucji sztuki, jak i w przestrzeni publicznej. Interdyscyplinarny charakter jego realizacji utrudnia ich jednoznaczną klasyfikację.

W 2009 r. Bałka został zaproszony do udziału w wydarzeniu *Unilever Series* organizowanym przez londyńską Tate Modern. Wcześniej uczestniczyli w nim tacy artyści, jak Louise Bourgeois, Bruce Nauman, Olafur Eliasson, czy Doris Salcedo. W Hali Turbin artysta zaprezentował instalację *W jądrze ciemności/ How it is*- obiekt mający formę stalowego kontenera o wysokości 13 m i długości 30 m, do którego prowadziła rampa. Wnętrze było puste i ciemne. Odbiorcy, którzy wchodzili do środka tracili zdolność widzenia, co wywoływało dyskomfort związany z niepewnością i poczuciem lęku. Wchodząc coraz głębiej, wpadali na siebie i nie potrafili określić kierunku zdążania. Poruszanie się w absolutnym mroku stanowiło empiryczne doświadczenie tytułowego *How it is* (pl. *Jak to jest*). Emocje i uczucia pojawiające się wewnątrz konteneru oscylowały wokół trwogi, konfuzji, ale medytacyjny aspekt realizacji umożliwiał konfrontację z tym, co jest wypierane i co można porównać do conradowskiego „jądra ciemności”. Niektórzy krytycy dopatrzyli się w realizacji Bałki odniesień do Holocaustu, jednak artysta odciął się od jednoznacznej interpretacji. Jak wielokrotnie zaznaczał,

<sup>218</sup> <https://culture.pl/pl/tworca/leon-tarasewicz> [dostęp: 12.10.2022]

celem było wywołanie odczuć opartych na indywidualnych asocjacjach i sprowokowanie refleksji dotyczących ludzkiej egzystencji.

Zrealizowany w 2018 r. projekt 1/1/1/1/1/ zainicjował działalność galeryjnej przestrzeni Op enheim we Wrocławiu. Lokalizacja nie pozostaje bez znaczenia. Galeria mieści się w Domie Oppenheimów- kamienicy wzniesionej ok. XIII wieku. Historia jej mieszkańców stała się jednym z wątków narracyjnych artystycznych realizacji. Na wystawę, objętą opieką kuratorską przez Andę Rottenberg, Bałka zaprojektował cztery neony, które układają się w języku polskim, niemieckim, hebrajskim i po łacinie w słowo „ojczyzna”. Za pomocą lapidarnego języka opowiedział historię miejsca i ludzi. W Przestrzeni Op enheim odbywają się obecnie programy rezydencyjne. Wszystkie realizacje łączy aspekt *site-specific*.

Wystawa pt. *Random Access Memory* w londyńskiej galerii White Cube była przygotowywana przez pięć lat. W przestrzeni galerii wyeksponowano tylko jeden obiekt – mur. Sale zostały podzielone ogrodzeniem z blachy, co miało powodować u odbiorców klaustrofobiczne doznania. Dodatkowo, dyskomfort intensyfikowała nieprzyjemna temperatura ponieważ instalacja ogrzewała przestrzeń do 45 stopni Celsjusza. Artysta skomentował realizację w następujący sposób: „Z jednej strony przyjemność, a potem śmierć”.<sup>219</sup> Mur tworzył asocjacje związane z obozami dla internowanych, kontrami granicznymi, oraz innymi barykadami tworzonymi w celu odrodzenia się przed „tym Obcym/ Innym”. Bałka tłumaczył, że pracując nad projektem, nie myślał ani o Donaldzie Trumpie, ani o murze berlińskim. Te wątki pojawiły się same. Intencją było zwrócenie uwagi na stawiane wszędzie mury i negatywne tego aspekty.

Kolejną artystką, która w swojej twórczości podejmuje problemy związane z egzystencją i której prace wywołują kontrowersje, jest Julita Wójcik- znana głównie z takich realizacji jak *Obieranie ziemniaków, czy Tęcza*. Artystka odnosi się do tematu codziennych (banalnych) czynności, „podnosząc” je do rangi sztuki. Dzięki temu inicjuje dyskusję o schematach, stereotypach i uprzedzeniach. Wójcik od początku swojej twórczej aktywności polemizuje z kryteriami dotyczącymi prestiżu instytucji oraz sztuki. Jej ironiczne komentarze w postaci projektów redefiniujących zarówno rolę artysty, jak i dzieła, zainicjowały dyskurs nie tylko w środowisku artystycznym, lecz także poza nim.

Performance pt. ***Obieranie ziemniaków*** odbył się w 2001 roku w galerii Zachęta. Artystka, ubrana w fartuch, siedząc na taborecie w wnętrzu prestiżowej instytucji, obierała ziemniaki, co stanowiło uwznioślenie zwykłej czynności poprzez nadanie jej rangi wydarzenia artystycznego, a także strącenie z piedestału wyobrażeń na temat galerii- świątyni sztuki. Jak tłumaczyła artystka, tytułowe „obieranie” miało na celu pozbawienie instytucji „jej namaszczonej, narodowej otoczki”.<sup>220</sup> Wydarzenie wywołało medialną burzę oraz protesty narodowo-katolickich środowisk.

Artystka preferuje działania poza murami instytucji, jednak, jak przyznała, prestiż muzeów nie jest jej obojętny choćby ze względu na kontekst wykorzystywany wielokrotnie w jej realizacjach.

Instalacja pt. *Tęcza* powstała w Instalacja została zbudowana w 2012 roku na Placu Zbawiciela w Warszawie. Jak twierdzi autorka, tęcza miała stanowić symbol przymierza, miłości, radości, optymizmu i pokoju. oraz emancypacji mniejszości

<sup>219</sup> <https://culture.pl/pl/tworca/miroslaw-balka> [dostęp: 14.10.2022]

<sup>220</sup> <https://culture.pl/pl/tworca/julita-wojcik> [dostęp: 18.06.2023]

seksualnych, jednak założeniem pracy nie była walka polityczna czy też światopoglądowa, lecz próba zintegrowania mieszkańców miasta poprzez wspólną pracę nad instalacją. Symbolika tej pracy jest tak różnorodna, iż każdy odbiorca może dokonać jej odczytu subiektywnie- zgodnie z indywidualnymi asocjacjami. Wójcik wielokrotnie podkreślała istotność dialogu i współdziałania. *Tęcza* miała stać się pretekstem do partycypacji w tworzeniu przestrzeni dostępnej dla wszystkich, niezależnie od ich poglądów. Większość mieszkańców entuzjastycznie przyjęła realizację. Niestety środowiska narodowo-katolickie wyraziły oburzenie umieszczeniem symbolu ruchów LGBT. Niezadowolenie ewoluowało w regularne akty zniszczenia polegające na podpalaniu dzieła. Obrońcy *Tęczy* za każdym razem ją odbudowywali. Ta specyficzna realizacja pokazała jak ważne jest kolektywne działanie. Wyeksponowała także problemy społeczne związane z agresją wobec mniejszości seksualnych.

Artystą, który w swojej twórczości porusza problemy społeczne jest także Rafał Jakubowicz. Poznański artysta zadebiutował wystawienniczo w 2002 r. w Galerii Inner Spaces, prezentując obrazy, będące częścią dyplomu z malarstwa w pracowni Jerzego Kałuckiego, jednak dość szybko zmienił medium na rzecz działań w przestrzeni publicznej.

Praca **Chai** miała charakter graffiti przeniesionego z ulic Tel Awiwu do Poznania. Jak można przeczytać na stronie autora: *“Dziesięć lat temu na każdej niemalże ulicy Tel Awiwu oraz innych miast w Izraelu można było zobaczyć graffiti przedstawiające Gwiazdę Dawida oraz slogan „Am Israel Chai” (עם ישראל חי) czyli „Naród Izraela żyje”. Graffiti często przerabiano. Zazwyczaj dodawano kolejne litery do słowa „Chai”, co tworzyło komunikaty o zaskakujących znaczeniach. I tak powstawały nowe slogany, np. „Am Israel Chai bekoshi” (czyli „Naród Izraela ledwo żyje”), czy „Am Israel chai bepachad” (czyli „Naród Izraela żyje w strachu”), albo „Am Israel Chajalim” czyli („Naród Izraela to żołnierze”).<sup>221</sup>* W Polsce słowa „Am Israel Chai” nie są rozumiane. Jedyne skojarzenia może wywoływać Gwiazda Dawida, pojawiająca się tutaj na murach niemal zawsze wraz z antysemickimi napisami. Szczególnie w Łodzi. Realizacja Jakubowicza miała jednak na celu wyeksponowanie różnic w odbiorze kodu z zależności od miejsca geograficznego.

**Jaskółka** stanowi przykład pracy interwencyjnej. Celem artysty było wsparcie mieszkańców Od:zysku, squatu w kamienicy na rogu ul. Paderewskiego i Szkolnej, w walce z nowym obiektem, który bezprawnie próbował wyrzucić lokatorów. Jakubowicz odniósł się do historii tego budynku. Pierwotnie kamienica należała do rodziny Schaeferów, którzy prowadzili w niej ekskluzywny dom mody. Ich potomkowie odzyskali prawa do nieruchomości po 1990 r. Nie mieli jednak pomysłu na jej zagospodarowanie, więc sprzedali ją biznesmenowi, który rozpoczął przebudowę, łamiąc w międzyczasie szereg paragrafów dotyczących prawa budowlanego, co spowodowało zatrzymanie prac na wniosek inspektora budowlanego. W 2013 r. w kamienicy został zainaugurowany skłot Od:zysk. Rok później, w wyniku długów właściciela obiektu, został zlicytowany. Kamienica trafiła w ręce Przemysława Woźnego. Zaprojektowany przez Jakubowicza neon stanowi nawiązanie do neonów autorstwa Jerzego Treutlera, które zdobiły fasadę budynku za czasów znajdującej się tam przez lata Mody Polskiej (do 1998 r.). Notabene ,

---

<sup>221</sup> <http://www.jakubowicz.art.pl/>, [dostęp:10.07.2023]

artysta wykonał *Jaskółkę* w tym samym zakładzie, w którym powstały oryginalne neony. Jakubowicz dodał do projektu znak skłoringu i opracował system kolejności uruchomienia poszczególnych komponentów instalacji. Inauguracja instalacji odbyła się w 2014 r. jako część wystawy organizowanej przez Galerię Miejską Arsenał pt *W stronę instytucji krytycznej*. Praca została zainstalowana nielegalnie i istniała przez niemal rok. W 2015 r. grupa pseudokibiców zaatakowała Od:zysk i zniszczyła neon. Na pamiątkę realizacji, jeden z mieszkańców skłotu, zrobił sobie tatuaż według projektu Jakubowicza. *Jaskółka* stała się symbolem walki o wolność i sprawiedliwość.

Działania w szeroko rozumianej przestrzeni publicznej charakteryzują także twórczość **Joanny Rajkowskiej**. Artystkę od lat interesuje działanie w szeroko rozumianej przestrzeni publicznej (zarówno w instytucjach, jak i poza murami budynków). Jej realizacje oscylują wokół sztuki środowiskowej (*community-based art*), *relational aesthetics*, *land-art*, performance, happening. Medium, którym posługuje się artystka zależy od tematu projektu. Rajkowska wykorzystuje różnorodne materiały, organizmy, dźwięki. Do swoich prac wykorzystuje także wodę, czy dym. Skala realizacji zależy od miejsca działań. Artystka ma na swoim koncie zarówno wystawy w instytucjach kultury (galeriach, muzeach), jak i w przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej. Prace umieszczone w otwartej przestrzeni stają się jej komponentami, wchodząc w relacje i interakcje z otoczeniem. Niektóre, jak *Pozdrowienia z Alei Jerozolimskich* przyczyniły się do wizualnej identyfikacji miejsca, innej, jak *Dotleniacz* istniały jedynie przez chwilę, ale zmieniły asocjacje związane z przestrzenią, w której powstały. Artystka wielokrotnie wspominała o tym, że mając do wyboru działanie w przestrzeni galerii, a poza budynkiem, wybiera drugi wariant. Od lat unika hierarchizacji dzieła. Realizując projekty w przestrzeni otwartej, zaprasza do współdziałania mieszkańców, przypadkowych odbiorców. Sama chętnie wchodzi w rolę obserwatora. Dodatkowym plusem pracy poza murami instytucji jest dla niej także kontekst miejsca, *genius loci*.

Pochodząca z 2022 r. praca *Sorry* jest rodzajem antypomnika- lustra. Ma formę betonowego muru z odłamkami szkła na szczycie, co stanowi nawiązanie do grodzień z terenów przygranicznych lub dobrze strzeżonych. Przypomina labirynt, jednak nie da się go przejść. Z perspektywy lotu ptaka lub z okien okolicznych budynków okazuje się, że mur układa się w litery angielskiego słowa „sorry” (pl. „przepraszam”). Instalacja pojawiła się w kilku miastach: w Poznaniu, na Rondzie Kaponiera (na placu między Bałtykiem, a Concorią Design), w Warszawie, przed SWPS, oraz we Frankfurcie nad Odrą. Autorka zadedykowała realizację „tym, którym nie udało się przejść przez granicę.”<sup>222</sup>

---

<sup>222</sup> <http://www.rajkowska.com/sorry/> [dostęp: 12.10.2022]



Ryc. 29. Instalacja pt. *Sorry* Joanny Rajkowskiej, Warszawa, 2022, fot. Kuba Atys / Agencja Wyborcza<sup>223</sup>

W 2001 r. w galerii sztuki, Rajkowska zrealizowała projekt pt *Miejsce Snów*. W akcji wzięło udział 250 osób, które zgodziły się na spanie przez kilka godzin<sup>224</sup> w miejscu publicznym. W galerii rozłożono materace, a na nich kołdry i poduszki. Wygaszono też światło. W galerii spało przeciętnie 40 osób dziennie. Wybudzaniu towarzyszyła muzyka stworzona na potrzebę projektu. Partycypanci dostali zeszyty, w których prowadzili notatki dotyczące snów. Na ich podstawie został stworzony katalog *Dziennika Snów*. Sytuacja była obserwowana przez osoby patrzące z zewnątrz na witryny galerii, jednak wejście do galerii było zamknięte. Artystka nie zdecydowała się na transmisję wydarzenia w Internecie, ani obecność mediów. Celem było stworzenie atmosfery spokoju - sytuacji, w której następuje zatrzymanie, która jest odpowiedzią na przebudźcowanie. Intencją było także zbudowanie atmosfery bliskości między obcymi sobie ludźmi, jednak interakcje nie miały polegać na werbalnej komunikacji, lecz współuczestnictwie w najbardziej fundamentalnej czynności- spaniu.

Maciej Kurak od lat realizuje projekty o charakterze instalacji, happeningów w publicznej i prywatnej przestrzeni architektonicznej. Poznański artysta interweniuje w wybrane miejsca poprzez zmianę ich percepcji w różnorodny sposób- przez transformację skali, perspektywy, po zmianę kontekstu otoczenia, zmuszając odbiorców do redefinicji rzeczywistości. Architektura jest przez niego wykorzystywana jako nośnik historii.

Pochodząca z 2000 r. realizacja *Praktiker* polegała na zestawieniu opakowania po herbacie z jego powiększoną do rozmiarów człowieka kopią. W tym samym roku w galerii Garbary 48, Kurak zrekonstruował wielobranżowy sklep, który mieścił się kiedyś w tym budynku.

W 2001 roku, w Tarnowskich Górach, artysta zrealizował pracę pt. *Globalizacja*. Działanie polegało na umieszczeniu wystających kolorowych kabli w różnych miejscach.

---

<sup>223</sup><https://wyborcza.pl/51,112588,28923686.html#S.galeria-K.C-B.1-L.1.duzy>[dostęp: 12.10.2022]

<sup>224</sup> 11:00- 16:00 [dostęp: 12.10.2022]



Celem projektu było zwróceniem uwagi na coraz bardziej rozrastającą się sieć internetową.

Pochodząca z 2002 r. instalacja pt. *Symulacja autentyczności* to ironiczny komentarz do współczesnych problemów związanych z międzyludzkimi relacjami, które coraz częściej są budowane poprzez urządzenia elektryczne- często, kosztem kontaktu bezpośredniego. Praca stanowiła symulację dachów wznoszących się ponad nad powierzchnią trawnika, na których znajdują się anteny telewizyjne. Pozostałe części budynków nie były widoczne, choć widz miał wrażenie, jakby zostały umieszczone pod ziemią. Realizacja nawiązuje również do wielokrotnie wykorzystywanego przez artystę wątku mieszkania-schronienia.

Podczas wystawy w ramach Targów Sztuki Art Poznań 2005, w Starej Rzeźni, artysta ponownie odniósł się do motywu domu/bloku. W przestrzeni obiektu, wykorzystał jedną ze ścian. Po jednej stronie umieścił fasadę domu, po drugiej bloku.

Architektoniczny motyw powrócił także w kolejnej realizacji Kuraka. Praca pt. **Betonowe dziedzictwo** była repliką jednego z ursynowskich bloków w skali 1:6. Wewnątrz niej została umieszczona umeblowana kawalerka. Instalacja stanowi kontynuację projektu wykonanego razem z Pascale Héliot w Zielonej Górze. Artyści umieścili wówczas w wybranych miejscach przestrzeni miejskiej samoloty nawiązujące do popularnych w szkole samolotów z kartek. Obiekty opatrzone napisem „wszędzie bezgustnie”.

Z kolei **Rzeźbie użytecznej** (2007) manekin zastąpił człowieka nawet podczas ćwiczeń fizycznych na rowerze. Podobna sytuacja miała miejsce w instalacji **Bicie rekordu**, prezentowanej w witrynie<sup>225</sup> na Placu Konstytucji w Warszawie w 2008 roku- nurek - manekin zanurzony w akwariium nieustannie bił własny rekord. Kurak krytycznie odniósł się do kultury rankingów, a zarazem do kultury spektaklu - bicie rekordu musi się przecież odbywać przy pełnej widowni.

Instalacja pt. **Fifty-Fifty** z 2006 r. , miała formę leżącego na dachu malucha, którego obracające się koła połączone są z maszyną do szycia przez co wprawiają ją w ruch. Po raz kolejny motywem stało się absurdałne odwrócenie skali- w tym przypadku, jedynym celem skomplikowanego mechanizmu jest dostarczenie energii znacznie mniejszemu i mniej złożonemu urządzeniu.

Instalacja pt. **Sp. z o.o., Jeźyce/ Poznań- Sokołowsko** miała formę stołu, który został potraktowany metaforycznie- stanowił on symboliczny łącznik między dwoma miejscami, które dzieli 253 km. Jedną część obiektu umieszczono na poznańskich Jeźycach, drugą w Sokołowsku. Umowny początek i koniec instalacji znalazły się w Poznaniu, a wygięty w łuk środek w Sokołowsku, co sugerowało, iż największa część jest pod ziemią. Realizacja stanowi nawiązanie do kwestii dialogu- porozumienia. Odległość odnosi się do problemów komunikacji między osobami o odległych światopoglądach. Ukrycie największej części „stołu” sugeruje, że istnieje nieskończona ilość potencjalnych relacji i interakcji. Komunikacja zależy od nastawienia każdej ze stron- dobrej woli interlokutorów. Realizacja miała charakter *eventu*, w którym wzięli udział odbiorcy zgromadzeni symultanicznie w Poznaniu i Sokołowsku. To ich obecność, rozmowy, partycypacja w spotkaniu, nadały sens działaniu.

---

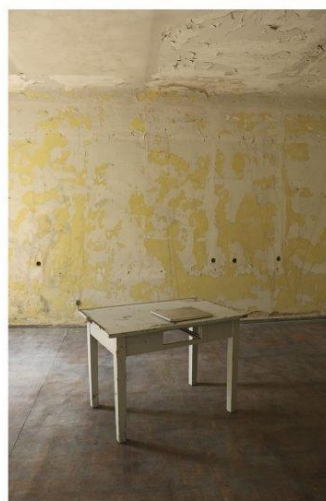
<sup>225</sup> Galeria Witryna

Działania *site-specific*, oraz *in situ* charakteryzują także twórczość Moniki Sosnowskiej. W swoich realizacjach artystka odnosi się do polskiego modernizmu ze szczególnym uwzględnieniem architektury socmodernizmu z lat 60-tych i 70-tych XX wieku. Jej ostatnie zainteresowania związane są z rosyjską architekturą inżynierską Władimira Szuchowa i azjatyckim powojennym modernizmem. Sosnowska działa na pograniczu sztuki i architektury, tworząc projekty, które trudno jednoznacznie sklasyfikować zgodnie z określoną dyscypliną. Obiekty, powstające z przedmiotów codziennego użytku tracą swoje dotychczasowe funkcje. Umieszczone w przestrzeni galerii stają się elementami przestrzennej narracji, oscylującej wokół rzeczywistości fikcji.

Projekt pt. *1:1* został zrealizowany w ramach 52. Biennale w Wenecji. Zgodnie z intencją autorki, we wnętrzu pochodzącego z lat 30 pawilonu wbudowano konstrukcję przywołującą na myśl modernistyczne budynki usługowe z drugiej połowy XX w. W 2011 roku, w ramach 54. Biennale w Wenecji, w jednym z para-pawilonów, stworzyła architektoniczną instalację o gwiazdzystej formie służącą do ekspozycji prac innych twórców- fotografii Davida Goldblatta oraz pracy Haroona Mirzy. Zdaniem architekta Toma Emersona realizacje Sosnowskiej charakteryzują „intrygujące odniesienia do architektury, poczynając od psychologizujących wnętrz, przez utopijne i polityczne idee socmodernizmu, po czysto strukturalne i podstawowe elementy konstrukcyjne. Na innym poziomie pokazuje też potencjalną „awarię architektury”, wydobywając rzeczy, jakich podświadomie boją się architekci, w założeniu projektujący trwałe obiekty, które mają przetrwać nas wszystkich.”

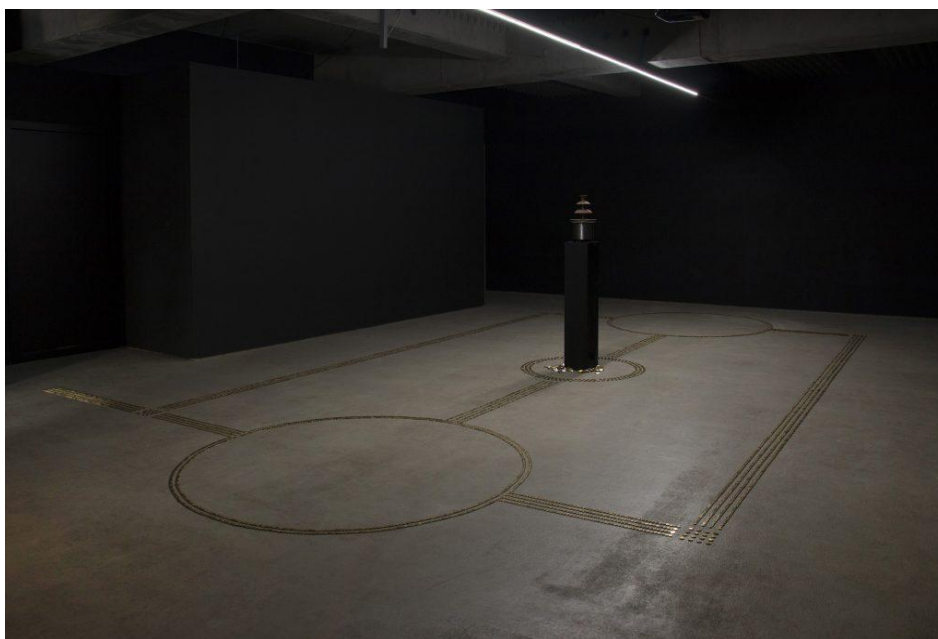
Kolejną polską artystką działającą w konwencji *site-specific/ in situ* jest Katarzyna Bogusz, która oscyluje między mediami w zależności od projektu. Na miejsca swoich realizacji wybiera szczególne przestrzenie- zrujnowane budynki, *offowe* galerie, przestrzeń poza budynkiem, ale też oficjalne instytucje kultury. Jej prace mają charakter *site-specific* oraz *in situ*. Artystka bada problemy dotyczące natury, czasu i entropii, odnosząc się do sztuki Wschodu oraz europejskiej kultury. Celem jej działań jest wywołanie u odbiorcy refleksji dotyczących konfrontacji z sytuacją wymagającą redefinicji obrazu. Medytacyjny aspekt realizacji umożliwia tworzenie własnych, indywidualnych interpretacji .

Jednym z pierwszych ważniejszych projektów Bogusz, jest *T(RÄUM)EN* (ryc. 30., 31., 32.) - realizacja *site-specific*, która powstała pod wpływem konfrontacji artystki z przestrzenią starej rzeźni i refleksji związanych z tym miejscem. Praca nad projektem trwała pół roku. Zmiany zachodzące we wnętrzu obiektu były zapisywane za pomocą kurzu tworzącego formy inspirowane cieniami rzucanymi na ściany.



Ryc. 30., 31., 32. *T(räum)en*, instalacja *site-specific*, rysunek kurzem zastanym w przestrzeni, książka 30x35cm, Stara Rzeźnia, Poznań, 2015, fot. Katarzyna Bogusz, z archiwum artystki

Jedną z ostatnich wystaw Bogusz to wystawa pt. **PROFANUM** (ryc.33.), która odbyła się w 2023 r. w IP Studio we Wrocławiu. Praca miała charakter realizacji *site-specific*, składającej się z fontanny z czekoladą, nawiązującego do sztuki bizantyjskiej rysunku na podłodze utworzonego z jednogroszówek oraz zniszczonych banknotów uformowanych w trójkąt. We wnętrzu zainstalowano oświetlenie UV.



Ryc. 33. *Profanum*, instalacja *site-specific* w IP Studio, Wrocław 2023, fot. Katarzyna Bogusz, zdjęcie udostępnione przez artystkę

### 6.1.2 Przestrzeń transparentna- sztuka jako „naturalny przejaw codzienności”<sup>226</sup>

Justyna Ryczek w książce pt. „Współistnienia. Sztuka i przestrzeń” zwraca uwagę na „przestrzenie transparentne, które przez swoją integralność z otoczeniem stają się „naturalnym przejawem codzienności”<sup>227</sup>. Realizacje w tych miejscach najczęściej pozostają niezauważone przez przypadkowych przechodniów. Informacje o ich istnieniu są dystrybuowane jedynie w środowisku artystycznym. Konieczność posiadania odpowiedniego klucza do odczytu takich prac, powoduje, że dostępność do treści jest zarezerwowana dla wybranych odbiorców, jednak to przypadkowe dostrzeżenie wzmacnia intrygę. Nieoczekiwana sytuacja, zatrzymuje uwagę odbiorcy dłużej od zainscenizowanej w galerii.

Jako przykład wykorzystania transparentności, Ryczek podaje działania Pawła Althamera, lub Martina Creeda, czy też Freda Wilsona. Pierwszy, podczas biennale w Wenecji w 2003 roku, wykorzystał do swojej realizacji okno wystawowe w sklepie na Via Garibaldi 50. Umieścił w nim swoją pracę *Dolls House* z 1997 roku. Kolejnym działaniem artysty były filmy z serii *Motion Picture* „zrealizowane” w 2000 roku w Lublianie. Codziennie rano, o tej samej godzinie, dziesięć osób odgrywało zaaranżowane przez Althamera „sceny z życia codziennego” na ulicy. Nieświadomi przechodnie, mijali obojętnie „aktorów” biorąc ich za innych przypadkowych uczestników życia drogowego. Wtopienie w scenerię zatarało granice między tym, co zainscenizowane, a naturalne.

<sup>226</sup> Ryczek, J., 2021. *Współistnienia. Sztuka i przestrzeń*, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Poznań, s.49

<sup>227</sup> Op. cit., s.49

Althamer, mający na swoim koncie wiele różnorodnych działań w strefie publicznej, wielokrotnie podkreślał jej przewagę nad „salami wystawienniczymi” podkreślając istotność dostępności i relacyjności. Artysta założył Park Rzeźby w Bródnie, uniezależniając się tym samym od oficjalnych instytucji. W jego działaniach nie można zignorować aspektu społecznego- zarówno w zakresie rewitalizacji niezbyt popularnej dzielnicy, jak i aktywizacji lokalnej społeczności. Bródno, nie posiadające historycznej tradycji, zyskało miejsce przyciągające zarówno miłośników sztuki, turystów, jak i cenionych artystów. W Parku można było oglądać prace Althamera, jak i , wspomnianego wcześniej, Al Weiweia, Eliassona, Sosnowskiej, Susan Philipsz, Romana Stańczaka, czy Katarzyny Przezwańskiej. Park Rzeźby nie jest ogrodzony. Ten zabieg ma na celu ułatwienie dostępu do sztuki przypadkowym przechodniom. Rezygnacja z grodzienia niweluje granice między sztuką, a widzem. Dzieła umieszczone w naturze stają się jednym z jej komponentów.

Według Althamera wiodącym celem sztuki jest dokonanie społecznych zmian oraz aktywizacja jej odbiorców. Jedną z najbardziej znanych realizacji artysty jest projekt z 2000 roku, w efekcie którego powstała świetlna instalacja w postaci napisu „2000” utworzona przez rozświetlone okna w jednym z warszawskich wieżowców na ul. Krasnobrodzkiej. W realizacji wzięło udział prawie dwieście rodzin, które zostały poproszone przez artystę o włączenie i wyłączenie światła w swoim mieszkaniu w wskazanym przez artystę momencie. Napis, utworzony w wyniku współpracy, jest przykładem satysfakcjonującej współpracy. Prace Althamera oscylują wokół działań performatywnych, *flash mob*, *happeningu*. Artysta wierzy, bycie animatorem otoczenia jest częścią twórczej aktywności. Sztuka ma potencjał aktywizacyjny i transformacyjny. Odbiorca może być współtwórcą dzieła. Althamer podkreśla istotność współtworzenia. Od lat współpracuje z grupą Nowolipie przy Państwowym Ognisku Artystycznym na warszawskiej Woli, gdzie pracuje głównie z osobami dotkniętymi stwardnieniem rozsianym. Prowadzone przez niego warsztaty ceramiczne łączą aspekt rehabilitacji z naturalną potrzebą kreacji. Powstające prace są traktowane jak pełnoprawne obiekty sztuki- artysta sygnuje każdą z nich nazwiskiem autora i prezentuje razem ze swoimi, sygnalizując artystyczny egalitaryzm. Warto również wspomnieć o innej aktywności wpisującej się w aktywistyczną działalność Althamera, którą stanowi performance polegający na wcielaniu się w rolę Koziołka Matołka i podróżowanie w kostiumie uszytym na wzór tej bajkowej postaci.

Artysta wielokrotnie mówi o „reżyserowaniu rzeczywistości”. Zwraca się przy tym do odbiorców, namawiając do świadomego, uważnego obserwowania. W tym celu organizuje spacer, na które zaprasza publiczność, a sam przyjmuje rolę przewodnika. Zaskakujący jest fakt, że mimo deklaracji o całkowitej spontaniczności wyboru tras, za każdym razem wydarza się coś zaskakującego. Być może stanowi to jedynie potwierdzenie koncepcji, że współczesna sztuka nie potrzebuje galerii, ani muzeów- przestrzenią wystawienniczą może być równie dobrze ulica, droga, itd. Wszystko zależy od koncepcji, a sztuka jest reakcją na doświadczaną rzeczywistość- medium staje się drugorzędne.

Artystyczne działania w strukturze miasta związane są z ingerencją w kod odbioru. Istnieje wiele definicji miasta. Według Kloch, miasto bywa określane mianem

palimpsestu ze względu na swoją zmienność i „wielowarstwowy tekst”<sup>228</sup>. Według Ewy Rewers miasto jest tekstem do odczytywania i wymazywania<sup>229</sup>. Struktury miasta są kształtowane przez indywidualne i społeczne doświadczenia. Wizualne treści o heterogennych warstwach informacyjnych wymagają znajomości odpowiednich kodów odczytu. Czytelność jest podstawą dostrzeżenia komunikatu. W ilości wizualnych informacji, łatwo o zagubienie i zubożenie. Panujący wszędzie semantyczny chaos, utrudnia dostrzeżenie tego, co istotne. Według Kloch, wizualna strefa miasta ma formę znakową.<sup>230</sup> Funkcjonowanie w mieście polega na nauce odczytywania odpowiednich kodów, znaków oraz konwencji komunikowania się. Artystyczne działania w strukturze miasta polegają właśnie na wykorzystywaniu dobrze znanych kodów i konwencji w niekonwencjonalny, zaskakujący sposób. Polisemia staje się alternatywą dla wiążącej się z miejskimi systemami informacyjnymi semiozy.

Jedną z bardziej znanych artystycznych realizacji oscylujących wokół problemów związanych z semiozą, jest pochodząca z 1971 roku praca Ewy Partum pt. *Legalność przestrzeni*. Działanie odbyło się w Łodzi. Na Placu Wolności, artystka umieściła znaki i transparenty z następującymi hasłami: *Zabrania się zabraniać, Zabrania się pozwalać*. Absurdalne przekazy, zestawione z rzeczywistymi znakami, będącymi własnością miejskiego systemu informacyjnego, stworzyły kakofoniczny komunikat, bazujący na antynomicznym przekazie. Anda Rottenberg opisała realizację w następujący sposób: „semiotyka wizualna przestrzeni społecznej zawłaszczona przez komunistyczne władze”.<sup>231</sup> Dodatkowe hasła, nakazy i zakazy, były wygłaszane przez artystkę z jeżdżącego po placu samochodu. Instalacja przez trzy dni była pilnowana przez milicję, głównie ze względu na bezpieczeństwo wypożyczonych przez Partum znaków z wydziału komunikacji miejskiej. Paradoks działania polegał na jawnej krytyce ustroju komunistycznej rzeczywistości, przy jednoczesnym chronieniu przez władzę tego gorzkiego przekazu.

Znaczenie ma również miejsce, którym odbyło się wydarzenie. Nazwa placu, zintensyfikowała poczucie absurdu. Artystka zwróciła uwagę na to, jak zmiana kontekstu zmienia semantykę. W tytule pracy zawarte jest słowo „legalność”. Neutralne znaczeniowo znaki, ustawione obok spreparowanych zaczęły oddziaływać negatywnie. Opresyjny charakter instalacji, zderzony z nazwą miejsca oraz działania, stanowił odwołanie do totalitarnego ustroju.

Praca wprowadziła dezorientację nawet u przypadkowych przechodniów. Do tego rodzaju działania, komentarz autorski jest zbędny. Realizacja Partum stanowi przykład wykorzystania. podprogowego komunikatu, możliwego do odczytania bez klucza.

W 2005 roku, w ramach II edycji konkursu Galerii Plakatu AMS, artyści zostali poproszeni o zinterpretowanie hasła *Popatrz w chmury, zostaw. mury*, odnosząc się do aktów wandalizmu i degradacji przestrzeni miast. Główną nagrodę przyznano Małgorzacie Medowskiej za realizację *Moje miasto*, stanowiącą łącznik między

---

<sup>228</sup> Kloch, Z., 2007. *O przestrzeni miejskiej- kilka uwag z perspektywy teorii kultury*, [w:] M. Madurowicz (red.), *Percepcja współczesnej przestrzeni miejskiej*, Warszawa, s.506

<sup>229</sup> Rewers, E., 2005. *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków, 2005, s.33

<sup>230</sup> Kloch, Z., 2006. *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1986 roku*, Wrocław, s.13

<sup>231</sup> Rottenberg, A., 2005. *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa, s.417

nośnikiem reklamowym, a oficjalnym systemem informacji miejskiej. Autorka poruszyła problem miejskiej polisemii. Praca ilustrowała schemat sieci komunikacyjnej. W pierwotnej wersji na plakacie znajdowały się takie komentarze jak : *Zjebana komórka, CHWDP, Tu masz wpierdol, Zastrana ulica*, itd. Niestety przedstawiciele AMS ocenili pracę, zmuszając autorkę do zmiany niektórych słów.

Sytuację skomentował Lex Drewiński: „Nagle jesteśmy u siebie. Nazwy te wydają nam się egzotyczne, jak i bardzo znajome. Medowska wykorzystała język ulicy i przeprowadziła skuteczną operację, nie obiecując znieczulenia”<sup>232</sup> System informacji miejskiej służy poprawie komunikacji, orientacji. Pomaga uporządkować przestrzeń, wzmacnia poczucie bezpieczeństwa. .

Umieszczone przez artystę komunikaty również pełnią funkcję ostrzegawczą. Powinny zatem działać *in plus*, jednak przez obnażenie idealistycznego wizerunku miasta, ukazanie strony, która w oficjalnym przekazie jest ukrywana, pojawia się dyskomfort. Ostrzeżenia widoczne na plakacie są realne, co intensyfikuje poczucie zagrożenia. Wulgarny język stanowił bezpośrednie nawiązanie do przestrzeni miejskiej oraz aspektu wandalizmu. Werbalna degradacja jest równie niepokojąca jak wizualna i tak samo jak ta druga, stanowi element miejskiej codzienności. Sztuka pozwala zwracać uwagę na to, co ginie w codziennym szumie informacyjnym. Realizacja Medowskiej skłania do refleksji na temat tak powszechnego wandalizmu oraz znieczulicy.

Wykorzystanie w pracy schematu bazującego na wizualizacji miejskiego systemu informacyjnego, zmusza do zastanowienia się nad sposobami kodowania informacji. To, co narzucone, nie musi być jednoznacznie odebrane.

Inny projekt realizowany w przestrzeni miasta i stanowiący „ kontekstualną refleksję nad funkcjonowaniem miejsc i jednostek.”<sup>233</sup>

to praca Roberta Rumasa, pt. *Manewry miejskie*. Projekt został zainicjowany w 1998 roku i do 2005 roku został zrealizowany m.in. w Gdańsku, Krakowie, Baden Baden, Chicago, Bytomiu, Wilnie i Szczecinie. Jego otwarta formuła nie zakłada daty finalnej realizacji. Rumas dokonuje ingerencji w tkankę miasta poprzez ustawianie w wybranych przez siebie miejscach znaków. Takie działanie jest nielegalne- znaki są usuwane przez policję, a artyście grozi poważne oskarżenie. Inspiracją do projektu był kurs. prawa jazdy. Jak wspomina Rumas: „ Uświadomiłem sobie, jak bardzo człowiek podlega takiej „ organizacji ruchu”. Poruszając się po mieście, ciągle znajduje się w sytuacji nakazowo-zakazowo- informacyjnej. Tworzą ją zarówno pisane znaki, jak i te nienapisane, tworzone przez społeczność i pojedynczych ludzi.”<sup>234</sup>

Ważną rolę w powstawaniu realizacji mają mieszkańcy danego miasta. Artysta wykorzystuje przestrzeń galerii sztuki, jako miejsca planowania akcji. Umieszczane w ich wnętrzach stoły służą do rozkładania map określonej miejscowości. Zaproszeni do galerii mieszkańcy pomagają Rumasowi wybrać miejsca artystycznych działań. Znaki stawiane są zatem w przestrzeniach zaznaczonych przez lokalną społeczność. Artysta jest wykonawcą poleceń odbiorcy. Ta specyficzna sytuacja podważa linearność relacji

<sup>232</sup> Gądecki, J., 2008. *Moje miasto- w poszukiwaniu szaty informacyjnej miasta*, [w:] Jałowiecki, B., W.Łukowski( red.), *Szata informacyjna miasta*, Warszawa, s.94

<sup>233</sup> [http://robertrumasa.pl/pliki/manewry/03/manewry\\_miejskie.html](http://robertrumasa.pl/pliki/manewry/03/manewry_miejskie.html) [data dostępu: 9.02.2011]

<sup>234</sup> Ibidem

artysta-widz, akcentując relacyjny charakter tego spotkania. Jak można przeczytać na stronie projektu: „rozmiszczenie nowych znaków jest ironiczną ingerencją w immunologiczny charakter aglomeracji miejskiej.”<sup>235</sup>

Utworzone wspólnie znaki miały pozytywny, neutralny lub pejoratywny przekaz. Hasła typu: *Homoseksualiści* odnoszą się bezpośrednio do realnych problemów społecznych, takich jak piętnowanie, brak akceptacji, wykluczenie. Werbalizacja tego, co niepokoi jest pierwszym krokiem aby, poprzez uświadamianie, wprowadzić zmiany do systemu, który nie jest doskonały. Marginalizowanie problemów nie powoduje ich znikania. Struktura miasta składa się nie tylko z architektoniczno-znaczeniowej warstwy, lecz także międzyludzkich interakcji. Analiza tych stosunków pozwala pokazać pełny obraz miasta.

Znaki drogowe zostały także wykorzystane w pracy Macieja Kuraka pt. *Strefa/ ZONE*. Realizacja odbyła się w 2006 roku w Cieszynie. Tytułowa przestrzeń/ zona została przez artystę wyodrębniona poprzez użycie znaków drogowych. Cytując Kuraka: „Chodziło o zależności pomiędzy znaczącym, a znaczoną. Wprowadziłem mylące piktogramy z języka znaków drogowych. Pojawiły się w rezultacie zdania, które sobie zaprzeczały. Nie wiadomo było, o jaką strefę chodzi, czy o przygraniczną, czy o identyfikację imprezy artystycznej ( odbywały się tam równoległe „Nowe Horyzonty”, czy faktycznie o jakąś przestrzeń wydzieloną przez miasto. Parę osób zapłaciło mandat, bo na przykład zinterpretowało te znaki jako miejsca parkingowe.”<sup>236</sup> Instalacja Kuraka pokazała, podobnie jak w przypadku opisywanych wcześniej realizacji, względność odczytu znaku. Znaczący, a znaczone są w umownej zależności. Ingerencja w powszechny kod odbioru, zmiana kontekstu wpływa na zniekształcenie przekazu.

Znaki przyciągają uwagę. Znaczenie neutralnej/ transparentnej przestrzeni nadaje ważność. Miejsca, ignorowane przez przechodniów, opatrzone wizualną informacją, zatrzymują wzrok niezależnie od semantycznej warstwy.

Realizacje artystyczne umieszczone poza przestrzenią galerii wchodzą w interakcje z innymi komunikatami, będącymi częścią miejskiej struktury. Artyści wykorzystujący w swoich realizacjach znaki przynależne określonym działaniom, wprowadzają użytkowników przestrzeni w konsternację. Zmiana kodu odbioru zmusza do refleksji. Pojawiający się dyskomfort ma na celu zwrócenie uwagi na ważne, często pomijane na co dzień kwestie.

Akcentowanie negatywnych aspektów miejskiej rzeczywistości jest próbą podjęcia dialogu w celu znalezienia optymalnych rozwiązań danych problemów.

Polemika z nakazami i zakazami uzmysławia jak łatwo można zburzyć pozornie uporządkowaną wizję miasta; jak dobrze znane kody, przez zmianę kontekstu, tracą czytelność lub nabierają innego, często niepożądanego znaczenia.

Według Umberto Eco, semiologia zajmuje się nie tylko badaniem znaków, ale jest „nauką badającą wszystkie zjawiska kulturowe tak, jak gdyby były systemami znaków”, a „kultura jest w swej istocie komunikowaniem.”<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Ibidem

<sup>236</sup> <http://www.obieg.pl/rozmowy/1489> [data dostępu: 9.02.2022]

<sup>237</sup> Eco, U., 1971, *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa, s.271



Znaczenie przestrzeni nie może być analizowane jedynie w kontekście fizycznego aspektu. Określa ją bowiem dynamika funkcjonowania użytkowników oraz transformacje wynikające ze zmieniających się potrzeb, oraz zachowań tychże.

Henri Lefebvre, definiując przestrzeń zwrócił uwagę na jej abstrakcyjną formę oraz społeczny aspekt<sup>238</sup>. Podobnie jak Rosalyn Deutsch<sup>239</sup>, która również opisała kwestię dualności przestrzeni publicznej. Według niej, przestrzeń publiczna jest związana z demokracją. Ta autorytarna dąży do stworzenia możliwie uniwersalistycznych miejsc- spełniających potrzeby całej społeczności. Za wzór służą agora i forum. Autorytarna demokracja zakłada, że interwencje i modyfikacje są niezbędne do kształtowania przestrzeni spełniającej wspomniane kryteria. Demokracja radykalna odrzuca możliwość zawłaszczenia przestrzeni publicznej. Jednostka ma prawo do wyrażania własnych potrzeb i ma być wolna od zagrożeń wykluczenia.<sup>240</sup>

Lyn Lofland analizuje cechy *public realm*<sup>241</sup> - miejskiej przestrzeni publicznej, której użytkownicy deklarują przynależność do danych kategorii społecznych. Koncepcja miasta opisywanego przez Lofland przypomina opisy Jana Gehla<sup>242</sup>, który wyodrębnił trzy typy zachowania generowane przez otoczenie (życie wśród budynków): konieczne, opcjonalne i społeczne.

Pierwsze wynikają ze zobowiązań, trybu życia/ rutyny dnia codziennego. Można do nich zaliczyć chodzenie do pracy. Drugie są podejmowane przez użytkownika przestrzeni w wyniku spontanicznych potrzeb i decyzji. Zaliczają się do nich takie aktywności, jak spacerowanie, kontemplacja otoczenia, itp. Trzecie wiążą się z obecnością innych ludzi. Przykładem są zabawy dzieci, ale też zachowania pasywne, np. przysłuchiwanie się innym.

Gehl twierdzi, że nawet bierny udział w międzyludzkich interakcjach przyczynia się do wzrostu satysfakcji użytkownika danej przestrzeni. Kontakty społeczne deklasują wszelkie możliwe atrakcje w miastach. „Życie między budynkami i między nimi wydaje się w niemal każdej sytuacji ważniejsze i odpowiadające ludziom bardziej niż same przestrzenie i budynki.”<sup>243</sup>

Interakcje między. użytkownikami przestrzeni publicznej, oraz między nimi, a otoczeniem składają się na strukturę miasta. Architektura nie jest jedynie tłem, ponieważ podświadomie wpływa na zachowania i reakcje mieszkańców.

---

<sup>238</sup> Lefebvre, H., 1972. *Le droit a la ville, suivi de l'espace et politique*, Paryż, 1972, [za:] Jałowiecki, B., 2010. *Społeczne wytwarzanie przestrzeni*, Warszawa, s.19

<sup>239</sup> Deutsch, R. *Agorafobia*, tłum. P. Leszkowicz, „Artium Quaestiones” 13/2002, s. 297-357

<sup>240</sup> Ibidem

<sup>241</sup> Lofland, L., 2007. *The public realm. Exploring the city's quintessential social territory*, Londyn 2007, s.150

<sup>242</sup> Gehl, J., 2009. *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, Kraków

<sup>243</sup> Op.cit.

### 6.1.3. Przestrzeń wirtualna- redefinicja przestrzeni w kontekście prezentacji sztuki

W ciągu ostatnich lat, przestrzeń publiczna wchłonęła także rzeczywistość wirtualną. Internet, umożliwiając interakcje niezależnie od ograniczeń terytorialnych, stał się idealnym rozwiązaniem dla artystów, pragnących zwiększyć dostępność swojej sztuki. Przygotowanie wystawy w materialnej przestrzeni implikuje takie problemy jak: wybór miejsca, transport dzieł, aranżacja, montaż, demontaż, identyfikacja wizualna, organizacja wernisażu/ finisażu. Przestrzeń wirtualna pozwala ominąć wymienione aspekty. W kontekście dostępności, ma dużą przewagę nad jakąkolwiek przestrzenią rzeczywistą. Internet całkowicie zmienił dotychczasowe myślenie o wystawiennictwie. Jego wpływ na percepcję, społeczne interakcje, uniemożliwia ignorowanie wirtualnego świata. Stał się on bowiem naturalnym środowiskiem *homo sapiens*. Złożoność relacji realno- wirtualnych uzmysławia jak bardzo płynna jest granica między jednym, a drugim światem, ale ich współistnienie oznacza zwiększenie możliwości komunikowania się na wielu płaszczyznach. Świat realny i wirtualny nie muszą się wykluczać. Oscylowanie między nimi wydaje się najbardziej adekwatnym rozwiązaniem dla współczesnych twórców.

Artyści, wybierający na swoje działania ulicę, uwzględniają w swoich realizacjach dostępność dla jak największej ilości odbiorców. Kryterium to jest nadrzędnym założeniem *street art* i wszystkich aktywności artystycznych w publicznej przestrzeni. Zakładając, że liczba odbiorców odgrywa tak duże znaczenie, a istotą pokazywania sztuki poza murami budynku, są interakcje między dziełem, a widzom. Internet jest idealną przestrzenią wystawienniczą. W zależności od sytuacji, może stać się uzupełnieniem realizacji w fizycznym miejscu, lub alternatywą wobec galerii/ muzeum. Zarówno teoretycy, choćby Dziamski, Taborska, Kwon, jak i artyści, zwracają uwagę na zwiększenie różnorodności odbiorców. O ile w przypadku sal wystawienniczych trudno o całkowitą przypadkowość widzów, o tyle otwarta przestrzeń jest miejscem egalitarnym, którego wiodącym aspektem jest przypadkowość interakcji. Internet intensyfikuje te interakcje do tego stopnia, że jako platforma spotkań uwzględniająca heterogeniczność widzów, nie ma sobie równych. Jedynym minusem łatwości ekspozycji jest często występujący brak odpowiedniej selekcji pokazywanych prac oraz ich nieodpowiednia prezentacja. „W modelu interaktywnym użytkownikom daje się możliwość, a nie ich dyscyplinuje”.<sup>244</sup>

Sztuka XXI wieku stanowi interdyscyplinarną platformę, hybrydową konstelację, w której zjawiska ulegają dynamicznym przekształceniom a wszelkie granice są efemeryczne. Funkcjonujący przez stulecia akademicki model klasyfikacji dyscyplin, od lat się nie sprawdza. Tak jak zmieniła się definicja obrazu, tak samo przedefiniowaniu uległy dyscypliny sztuki, jej cele, jak i przestrzeń wystawiennicza. Interdyscyplinarność opiera się na egalitaryzmie. Nie wyklucza suwerenności dyscyplin, lecz uwzględnia dialogiczną wymianę. Przenikanie różnorodnych praktyk artystycznych oraz środków komunikacji prowadzi do zaskakujących efektów. Celem jest realizacja projektu a medium sposobem manifestacji wirtuozerii artysty.

<sup>244</sup> Barry, A., 2006. *On interactivity* [w:] R. Hassan, J. Thomas ( red.), *New Media Theory Reader*, Maidenhead, s.165

Przestrzeń interdyscyplinarna wymaga kompromisów i ciągłego weryfikowania poglądów, a także zgody na zaskakujące wyniki. Częścią sztuki mediów jest sztuka nowych mediów, ze szczególnym uwzględnieniem działań artystycznych funkcjonujących w Internecie. Praca grupy artystycznej MTAA<sup>245</sup> w przewrotny sposób podejmuje problemy *net art*. Terminów określających „sztukę Internetu” jest wiele, jednak „net art” wydaje się najbardziej kompatybilny. Geneza tego określenia sięga 1995 roku. W grudniu 1995 roku, jeden z ważniejszych przedstawicieli sztuki Internetu, Vuk Ćosić, otrzymał całkowicie nieczytelnego maila. Jedynymi możliwymi do odszyfrowania słowami były „Net” i „Art”. Słowa te dzieliła kropka, stąd współwystępujący termin „net.art”. Struktura terminu nawiązuje do innych subkategorii sztuki, takich jak: *video art*, *installation art*, *pop art*, itd. Polskie terminy: sztuka Internetu, sztuka sieci funkcjonują jako synonimy. Warto natomiast wspomnieć o nazwie *net.art*, która funkcjonuje jako nazwa własna pionierskiej grupy artystycznej działającej w tym nurcie. O terminologicznych różnicach, jak i odniesieniach do klasycznych form ekspozycji sztuki pisał Joachim Blank<sup>246</sup>. Według niego istnieje zasadnicza różnica pomiędzy umieszczaniem realizacji artystycznych w Internecie w ramach dokumentowania i zwiększania dostępu do sztuki, a między traktowaniem tej platformy jako głównego medium artystycznego działania. Zatem nie każda sztuka, która znajduje się w Internecie wpisuje się założenia *net art*.

Medium wpływa na charakter i strukturę realizacji. Sztuka mediów, czy też sztuka nowych mediów<sup>247</sup> odnoszą się bezpośrednio do wykorzystywanego medium. Artyści tworzący sztukę internetową, najczęściej wybierają kolektywne działania, skupiające się wokół pojedynczych projektów. Współpraca może mieć charakter tymczasowy, lub stały, w zależności od sytuacji i potrzeb. Z bardziej znanych duetów i grup, warto wspomnieć o JODI, czy 0100101110101101.org. Artyści wykorzystują komunikację sieciową zarówno w czasie omawiania koncepcji, jak i podczas samego procesu realizacyjnego oraz do udostępniania dzieła. Przestrzeń Internetu przejmuje zatem funkcje pracowni i galerii sztuki i łączy społeczno-medialno- kulturalne aspekty.

Artystyczna współpraca obejmująca cały proces tworzenia i prezentacji, jest dość niezwykłym zjawiskiem. Ten dyskursywny charakter wydaje się adekwatny do współczesnych problemów dotyczących percepcji sztuki. Walter Benjamin w pochodzącym z lat 30-tych XX wieku tekście pt. „Refleksje na temat radia”<sup>248</sup> zwrócił uwagę na niewykorzystanie w odpowiedni sposób nowej technologii, która według niego mogła stanowić idealną platformę komunikacyjną, mogącą zredukować dystans między odbiorcą, a nadawcą. Radio stało się rodzajem społecznego forum, którego aktywną częścią byli także słuchacze. Amfiteatralny charakter mass mediów opiera się na

---

<sup>245</sup> M. River & T. Whid Art. Associates, *Simple Net Art. Diagram* (<http://www.mteww.com/nad.html>[dostęp:20.07.2010])

<sup>246</sup> Joachim Blank, *What is netart;-)?*, <http://ljudmila.org/nettime/zkp4/41/htm>[data dostępu:20.07.2010]

<sup>247</sup> terminy stosowane wymiennie

<sup>248</sup> Walter, B., 2008. *Refleksje na temat radia* w: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Londyn, s.391

kontraście między aktywnym przekazem nadawcy, a pasywnością odbiorcy<sup>249</sup>. Według Vilema Flussera różnica między dyskursywnym, a dialogicznym modelem sztuki polega przede wszystkim na tym, że w przypadku pierwszego, komunikat skierowany jest do konkretnego odbiorcy, a nadawca ma pełną kontrolę nad treścią- jest też jedynym źródłem informacji. Model dialogiczny oparty jest na nieustannej wymianie informacji/ komunikatów pochodzących z różnych źródeł.

W procesie komunikacyjnym bierze udział wielu uczestników, którzy współuczestniczą w tworzeniu wielopłaszczyznowego konstruktów. Media starego typu są zatem przykładem dyskursywnych struktur, podczas gdy Internet, przez dostęp do informacji zwrotnej, wpisuje się w dialogiczny charakter. Od innych mediów wyróżnia go także rozproszona topologia. Uczestnictwo w komunikacji staje się coraz łatwiej dostępne ze względu na obniżający się finansowy, jak i technologiczny próg. Cyfrowe technologie stały się rodzajem metamedium- umożliwiającemu budowanie przekazu na poziomie profesjonalnym i amatorskim bez ograniczeń obecnych w rzeczywistości.

Pisząc o nowych mediach należy podkreślić transformację nie tylko technologiczną, ale i kulturową oraz społeczną. O zjawisku „usieciowienia” pisze m.in. Manuel Castells. Problemy związane z *net art* to: digitalność, hipertekstualność, sieciowa organizacja, interaktywność, itp.

Największa zmiana w relacji artysta- sztuka- odbiorca polega jednak na zatartciu granic semantycznych między pierwszym, a ostatnim. Adresat i nadawca mogą mieć to samo źródło, a dodatkowo kolektywne działania oznaczają ich multiplikację. Nie ma zatem możliwości, aby proces odczytać linearnie. Aktywność twórcy i odbiorcy inicjuje dialog, którego rezultatem jest nie tyle dzieło jako podmiot, lecz realizacja, będąca zapisem działania, a zatem o charakterze czasownikowym, w przeciwieństwie do klasycznych rzeczownikowych zapisów.

Dostęp do Internetu nie oznacza kontaktu ze sztuką *net art*. Konieczne jest posiadanie klucza- znajomości haseł, platform. Sytuacja ta przypomina rzeczywiste problemy związane z ekspozycją sztuki.

Interaktywność oznacza „działanie pomiędzy”, co zgodnie z teorią mediów oznacza obecność dwóch pozostających ze sobą w relacji podmiotów. Lev Manovicz<sup>250</sup> zwraca uwagę na wieloznaczny charakter tego terminu. Według Sally J. McMillan interaktywność może być różnie rozumiana w zależności od kontekstu i osoby definiującej to zjawisko<sup>251</sup>. Jak pisze Bartosz Korzeniowski „Pojęcie interaktywności rozumiem więc jako proces technologicznie zapośredniczonej wymiany pomiędzy dwoma podmiotami, z których jeden wysyła, a drugi odbiera część przekazu i się do niego ustosunkowuje poprzez generowanie treści zwrotnej.”<sup>252</sup>

Przykładem realizacji opartej na egalitarnej relacji między nadawcą/ twórcą, a odbiorcą w przestrzeni Internetu, był projekt Roya Scoty pt. *La Plissure du Text*. Pochodząca z 1983 roku realizacja była pionierskim użyciem sieci telekomunikacyjnej

---

<sup>249</sup> Flusser, V., 2002. *Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis, s.18

<sup>250</sup> Manovicz, L., 2006. *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa, ss. 70, 128-129

<sup>251</sup> S.J. Macmillan Exploring Models of Interactivity from Multiple Research Traditions: Users, Documents, and Systems, <http://www.web.utk.edu/~sjmcmill/Research/interactiviyu2.doc>, s.2 [dostęp:20.07.2010]

<sup>252</sup> *Co z tym odbiorcą?* s.115

jako narzędzia artystycznej kreacji. Ascott zaprosił do współpracy artystów z całego świata, łącząc ich za pomocą sieci komputerowej. Każdy twórca otrzymał własną bajkową postać. Zadanie polegało na współtworzeniu opowieści- kolażu w odpowiedzi na nadsyłane fragmenty narracji. Nawarstwiające się wątki, stworzyły dynamiczny konstrukt oparty na symultanicznym działaniu. Ascott podkreślił znaczenie komunikacji oraz procesualności.

Według Petera Weibela: „dzieło sztuki nie jest dłużej obrazem, nie jest dwuwymiarowym oknem na świat, ale staje się drzwiami do multisensorycznego zdarzenia (...) To zdarzenie zakłada połączenie wizualności, taktylności i audialności. Obserwator jest zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz zdarzenia, stając się częścią tego, co obserwuje.”<sup>253</sup>

Interaktywność nie powinna być zawężana jedynie do technologicznego aspektu. Odnosi się bowiem do podstawowych kwestii związanych z budowaniem społecznych relacji. W przestrzeni cyfrowej, artefakt istnieje w oparciu o sekwencyjność. Odejście od linearnie konstruowanego przekazu wpłynęło na zmianę relacji artysta- dzieło- odbiorca. Przykładami realizacji opartej na hipertekście, lub hipermediach, i tym samym nielinearności są: *Sunshine69*, *Delirium*, *My Boyfriend Came Back From The War*, opisywanych na portalu [teleportacja.org](http://teleportacja.org).

Sztuka internetowa stanowi przestrzeń, w której spotykają się różnorodne projekty, tworząc społeczno-kulturowe *milieux*. Przykładem projektu, realizowanego w sieci, którego zasięg wykracza poza cyfrową rzeczywistość jest realizacja MILKproject. Sztuka mediów zaanektowała Internet jednak istotą nie jest koncentracja na technologii, lecz jej wykorzystanie do budowania relacji społeczno-kulturalnych. Sztuka interaktywna przez swoją interdyscyplinarność stanowi doskonałe narzędzie badawcze. Przestrzeń publiczna uległa przedefiniowaniu odkąd Internet stał się jedną z ważniejszych platform międzyludzkich interakcji.

Czas *lockdownu*, a zatem okres od marca 2020 roku, do września 2021, wiązał się z całkowitym zahibernowaniem rzeczywistych kontaktów. Wszystkie międzyludzkie interakcje uległy przeniesieniu do świata cyfrowego. Autorka rozprawy nie zamierza oceniać tej sytuacji, jednak warto zwrócić uwagę na potencjał komunikacyjny platform internetowych. Brak możliwości pokazywania sztuki w fizycznej przestrzeni oznaczał konieczność szukania alternatywnych rozwiązań. Wielu artystów zostało zmuszonych do zastąpienia sal galerii, czy muzeów wirtualnymi przestrzeniami. Pokazywanie sztuki w Internecie było powszechne długo przed *lockdownem*, ale stanowiło raczej rodzaj uzupełnienia wiodącej koncepcji wystawienniczej, realizowanej w przestrzeni fizycznej. W momencie zamknięcia wszystkich instytucji oraz ograniczeń związanych z eksponowaniem przestrzeni publicznej w jej fizycznym znaczeniu, artyści mieli do wyboru całkowite wstrzymanie wystawienniczej, lub relacyjnej działalności, lub znalezienie innej przestrzeni.

Rzeczywista interakcja na linii artysta- dzieło- odbiorca, czy też sztuka- miejsce- odbiorca, jest jedyna w swoim rodzaju. Tego spotkania nie jest w stanie zastąpić najlepiej symulowana sytuacja w wirtualnym świecie. Jednak w momencie wyboru między całkowitym brakiem jakiegokolwiek konfrontacji, a wykorzystaniem narzędzia,

---

<sup>253</sup> Zawojski, P., O sztuce..

umożliwiającego komunikację bez fizycznych ograniczeń, wybór tego drugiego był oczywistym rozwiązaniem. *Lockdown* i towarzyszące mu przeniesienie rzeczywistych interakcji w cyberprzestrzeń spowodował zmieszanie dotychczasowych działań z zakresu *net art* z tymi, które odbywały się jedynie w świecie fizycznym. Dla tych drugich, Internet stanowił jedynie rodzaj archiwizacji. W momencie, w którym wirtualna rzeczywistość stała się jedyną dostępną platformą międzyludzkich interakcji, granica między sztuką wirtualną, a rzeczywistą uległa zatarciu. Jedyną możliwą formą komunikacji stały się narzędzia technologiczne, funkcjonujące dzięki Internetowi.

#### **6.1.4. Nie-miejsca jako antyteza spersonalizowanej przestrzeni- definiowanie tożsamości miejsca**

*Gdybym, lądując w Trudzie, nie przeczytał nazwy miasta wypisanej wielkimi literami, sądziłbym, że przybyłem na to samo lotnisko, skąd wyruszałem. Przedmieścia, przez które mnie powieziono, niczym nie różniły się od poprzednich, z identycznymi domami w kolorze żółtawym i zielonkawym. Jadąc za identycznymi strzałkami, okrążyliśmy takie same skwery na takich samych placach. Śródmiejskie ulice wystawiały na pokaz niezmienione w niczym towary opakowania reklamy. Byłem po raz pierwszy w Trudzie, a już znałem hotel, w którym przyszło mi się zatrzymać; słyszałem już i wypowiedziałem moje dialogi z nabywcami i sprzedawcami żelastwa; zakończyłem już inne takie e same dni, patrząc przez identyczne szklanki na takie same falujące pępki. Po co przyjeżdżać do Trudy? – zadawałem sobie pytanie. I już chciałem wyjechać. – Możesz odlecieć w każdej chwili – powiedziano mi – ale przybędziesz do innej Trudy, takiej samej kropka w kropkę. Truda, pozbawiona początku i końca, pokrywa cały świat, zmienia się tylko nazwa na lotnisku.*

Italo Calvino *Niewidzialne miasta*<sup>254</sup>

W opowiadaniu o mieście Trude, Italo Calvino poruszył problem intensyfikującej się uniformizacji przestrzeni miejskich. Podróże wiążą się z odkryciami- nowymi doświadczeniami, które wzbogacają wiedzę i rozwijają kreatywność. Brak zróżnicowania bodźców wpływa negatywnie na zdolności poznawcze.

Podczas wywiadu przeprowadzonego w 1967 r. Michel Foucault stwierdził, że nowe relacje przestrzenne będą miały istotny wpływ na współczesność. O ile w XIX w. głównymi problemami były takie aspekty jak kryzys i cykl oraz rozwój i zatrzymanie w kontekście historii, w następnym stuleciu nastąpiło ich odrzucenie na rzecz przestrzeni *per se*. „(...) Epoka współczesna będzie być może nade wszystko epoką przestrzeni. Żyjemy w czasach symultaniczności, epoce przemieszczania i zestawiania, epoce bliskości i oddalenia, przybliżenia i rozproszenia. Uważam, iż znajdujemy się w momencie, w którym doświadczamy świata w mniejszym stopniu jako życiowego rozwoju w czasie, a w

---

<sup>254</sup> Calvino, I., 2002. *Niewidzialne miasta*, tłum. A. Kreisberg, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa

większym jako Sieci łączącej punkty i przecinającej swoje własne pasma.”<sup>255</sup> Foucault traktował przestrzeń i historię jak antonimy. Ta radykalna postawa ma polemistów. Jednym z nich jest Dariusz Czaja, który nie zgadza się z tak skrajną koncepcją, jednak aprobuje tezę, „że żyjemy w czasach nowego usytuowania (*emplacement*) w przestrzeni. Według Czai niezwykle trafne wydają się terminy, użyte przez Foucault, takie jak „przenikanie”, symultaniczność, „sieci” opisujące kulturowe zmiany zachodzące we współczesnym świecie. Tradycyjna przestrzeń (Czaja proponuje termin „przestrzeń średniowieczna”) nie jest kompatybilna z potrzebami ludzi XXI wieku. Zachodzące transformacje dotyczą głównie hierarchizacji ładu – w wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym. Widoczna jest tendencja w zacierania się granic między miejscami świeckimi, a religijnymi/ świętymi, czy też między miastami, a obszarami wiejskimi. Wyobraźnia religijna uległa atrofii, a, jak to ujął Czesław Miłosz „symboliczne przestrzenie destrukcji.”<sup>256</sup>

Dwadzieścia lat po wykładzie Foucault, podobnie zdiagnozował współczesność James Clifford, który dodatkowo zaakcentował intensyfikującą się mobilność ludzi. Clifford zwrócił uwagę na coraz częstsze podróże lotnicze oraz zwiększającą się ilość aut. To co „bliskie” i to co „dalekie” uległo przedefiniowaniu: „Obowiązująca dawniej topografia i doświadczenie podróży uległy rozsadzeniu. Już nie opuszcza się domu, ufając, że znajdzie się coś absolutnie nowego, inny czas, inną przestrzeń. Odmiennosc spotyka się w sąsiedniej dzielnicy, a to co znane odkrywa się na końcu świata”.<sup>257</sup> Dobrze znane topografie uległy dezaktualizacji. W książce „Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century”, Clifford opisał świat, który podlega nieustannej transformacji, a ludzie przypominają podróżnych. Współczesność jawi się jako platforma spotkań mieszkańców z najodleglejszych rejonów świata. Różnorodność kulturowa oznacza ścieranie się odmiennych wizji świata, przekonań, wartości, tradycji. Współegzystowanie wiąże się z asymilacją. Globalizacja przyczynia się do ujednociania różnych dotychczas obszarów. O ile w poprzednich stuleciach podróżowanie za granicę oznaczało zderzenie z nieznanym, o tyle teraz, w czasach ponowoczesności zaskoczeń jest coraz mniej. Aby doświadczyć czegoś nowego, trzeba wyjeżdżać coraz dalej, w dodatku w miejsca, które nie zostały turystycznymi mekkami. Clifford używa terminu *travelling cultures* (podróżujące kultury).

Przemieszczanie się może wynikać z różnych przyczyn, takich jak konieczność (ucieczka przed wojną, prześladowaniem, poszukiwanie pracy, utrata schronienia, względy emocjonalne, wygnanie/ banicja- w tym przesiedlenie, diaspora), poszukiwanie nowych bodźców (turystyka), względy religijne (pielgrzymki), względy osobiste (międzyludzkie relacje). Emblematycznym miejscem ponowoczesnej kultury jest, według Clifforda, hotel/ hostel. Na początku swojej książki przytacza słowa Josepha Conrada pochodzące ze *Zwycięstwa*: „Ta epoka, w której koczujemy jak oszołomieni

---

<sup>255</sup> Foucault, M., *O innych przestrzeniach, Heteroutopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna”, 2006/ 2, s.7

<sup>256</sup> Miłosz, Cz., 1982. *Ziemia Ultra*, Warszawa, s.204-213 oraz wiersz z tomu *Druga przestrzeń*, Kraków 2002

<sup>257</sup> Clifford, J., 2000. *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dzurak I in., Warszawa 2000, s.21

podróżni, w krzykliwym niewygodnym hotelu”<sup>258</sup>. Clifford konkluduje, że „ Hotel, podobnie zresztą jak dworzec, terminal lotniczy, szpital: miejsce, przez które przechodzisz, w którym spotkania są przelotne, przypadkowe”.<sup>259</sup> W tych miejscach mieści się *vanishing point* tak charakterystyczny dla późnej nowoczesności i ponowoczesności. Tranzytywność przestrzeni miejsc nigdy jeszcze nie była tak znamienita, jak teraz. Wraz ze zmianą potrzeb ludzi, przestrzeń ulega nieustannym przeobrażeniom. Życie w drodze (*on the road*) nie dotyczy jednostek. Miejsca, które kiedyś były zamieszkiwane przez autochtonów, stają się tymczasowym domem dla wędrowców- tymczasowych rezydentów. Miejsce zamieszkania nie jest tożsame z miejscem zameldowania, czy miejscem urodzenia. I coraz częściej jest chwilowe.

Europejczycy, którzy doświadczyli II Wojny Światowej, opuszczali dotychczasowe miejsca zamieszkania z konieczności. Możliwość osiedlenia się w miejscu, które można było nazwać domem, wiązała się najczęściej z decyzją o zaniechaniu wędrowania. Powojenne generacje znalazły się w innej sytuacji. Koniec lat sześćdziesiątych był eskalacją kultury *on the road*. Hippisi podróżowali do Indii, przemierzali słynną *route 66*. Przemieszczano się aby wziąć udział w koncertach, festiwalach. Marzenie o domu z ogrodem zastąpiło pragnienie posiadania Campera, w którym można mieszkać, łącząc ideę domu, z potrzebą przemieszczania się/ bycia w drodze. Kultura New Age postulowała konieczność zmiany percepcji, potrzeb, zachowania, wzorców. Transformacja obejmowała też funkcje i definiowanie przestrzeni.

Martin Heidegger, odwołując się do następującej frazy z wiersza Holderlina „mieszka/ Człowiek na tej ziemi” tak pisał o sytuacji człowieka w czasach nowoczesności: „Niewykluczone, że nasze niepoetyckie zamieszkiwanie, jego niezdolność do brania miary, pochodzi z osobliwego nadmiaru szaleńczego mierzenia i rachowania.”<sup>260</sup> Jak pisze Czaja: „Przestrzeń mierzona w liczbach, poddana idolatrii prędkości i imperatywowi ruchu, zamienia się w miejsce nieokreślone. Staje się strefą wykorzenienia i wydziedziczenia. Jest, rozszerzającą się wielokierunkowo, atopią.”<sup>261</sup> Marc Augé zwrócił uwagę na *topoi* wpływające na anektowanie przestrzeni. Augé zastąpił z definiowania terminu „nie-miejsca” (fr. *non-lieux*) i skategoryzowania go w obszarze antropologii. Określenie to nie jest jednak jego autorstwa. *Nie-miejsca* są definiowane jako anonimowe, pozbawione *genius loci*, przestrzenie, mijane obojętnie przez przechodniów. Według Augé<sup>262</sup> ich wspólną cechą jest podobieństwo i samotność. „Jeśli jakieś miejsce da się określić jako tożsamościowe, znajome i historyczne, to przestrzeń, której nie da się określić ani jako tożsamościowej, ani znajomej, ani

---

<sup>258</sup> Conrad, J., 1973. *Zwycięstwo*, tłum. Aniela Zagórska, wyd. PIW, Warszawa

<sup>259</sup> Clifford, J., 1997. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge (Mass.)- London, s.17

<sup>260</sup> Heidegger, M., 2007. *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Warszawa, s.183-201

<sup>261</sup> Czaja, D. (red.)2013, *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne,s. 10

<sup>262</sup> Augé, M.,2011. *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN



historycznej określi nie-miejsce.”<sup>263</sup> *Non-lieux* są Antytezą spersonalizowanej przestrzeni, domu. Dom oznacza definiowanie tożsamości miejsca.

Fenomenologiczny opis określenia domowej przestrzeni pojawia się w książce Jana Patočka: „Dom jest miejscem schronienia- miejscem, do którego należą bardziej niż gdzie indziej; nie można przeżywać jednocześnie kilku domów z taką samą intensywnością. Jest to ta część wszechświata, która jest najbardziej, po człowieczemu przeniknięta; rzeczy są tu jakby organami naszego życia- są to *pragmata*, z którymi zawsze mniej więcej wiemy co począć, albo przynajmniej co inni z nimi poczynają, czy że sobie z nimi jakoś poczynają, i w tej zrozumiałości są one swojskie i nie zaskakujące. Swojskość jest cechą domu, która zdąża do niej jak do swego (rzadko urzeczywistnianego) *telos*.”<sup>264</sup> *Nie-miejsca* to przestrzenie ignorowane, lub wzbudzające niepokój, czy też, jak pisze Halina Taborska: „terytoria globalnego konsumeryzmu, pozbawione znaczeń symbolicznych i kulturowych korzeni.”<sup>265</sup> Charakterystyczną cechą tych przestrzeni jest ich nieumiejętne zagospodarowanie oraz przeznaczenie na zuniformizowane funkcje usługowe, co intensyfikuje emocjonalną dewaluację.

Istnieją różne genезы nie-miejsc. Najczęstsza ma związek z uwarunkowaniami historycznymi, takimi jak działania wojenne, lub kataklizmy. Bywają też wynikiem działań deweloperów i projektantów anektujących wybrane przestrzenie w celu ekonomicznych zysków bez uwzględnienia architektoniczno-urbanistycznej harmonii, czy też degradacji przemysłowych kwartałów miasta.

Zgodnie z klasycznymi teoriami współczesnego miasta, miejsce klasyfikowane jako dobre, ma czytelną strukturę oraz punkty orientacyjne, a także mocne kontury, które budują odrębność. Cytując K. Lyncha: „ Jest ono przede wszystkim terenem środowiskowej komunikacji, potencjalnym terenem grupowej celebracji i rytuałów, ale jednocześnie jest podatne na projekcje osobistych wspomnień, uczuć i wartości.”<sup>266</sup>. Lynch charakteryzuje dobre miejsce jako takie, „które jest w jakiś sposób odpowiednie dla osoby i jej kultury, czyni ją świadomą jej społeczności, przeszłości, sieci życia, ale także uniwersum czasu i przestrzeni, w której są zawarte”<sup>267</sup>. Przestrzeń oswojona wiąże się z kolekcjonowaniem wspomnień, z troską o budowanie historii i upamiętnieniem tego, co ukształtowało tożsamość miejsca. Cechą hipernowoczesności (*surrealité*) jest tworzenie *nie-miejsc*. Nieoswojone, pozbawione tożsamości przestrzenie nie wchodzą w relacje ze swoim otoczeniem. Są odrębne i transparentne.

Według Augé, *non-lieux*, których funkcją jest upamiętnienie, tzw. „miejsca pamięci”, są specyficzne i ograniczone.<sup>268</sup> To, co je łączy to anonimowość, tranzytowy charakter oraz deifikacja momentu oraz niestałości. Nie-miejsca stały się miarą dla

---

<sup>263</sup> Teksty\_Drugie\_teoría\_literatury\_krytyka\_interpretacja-r2008-t-n4\_(112)-s127-140.pdf s.128 [dostęp: 28.04.2023]

<sup>264</sup> Patočka, J., 1982. *Świat naturalny i fenomenologia*, przeł. J. Żychowicz, Kraków 1982, s.66

<sup>265</sup> Taborska, H., *Współczesna sztuka publiczna i nie-miejsca Warszawy – z Europą w tle*, „Kultura Współczesna”, 2005/4, s.14-33

<sup>266</sup> Lynch, H., 1988. *A Theory of Good City Form*, MIT Press-Cambridge, Londyn , s.142

<sup>267</sup> Lynch, H., 1988. *A Theory of Good City Form*, MIT Press-Cambridge, Londyn , s.142

<sup>268</sup> Augé, M., 2011. *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s.53

współczesności. Jak pisze Augé: „policzalną miarą, dodając do siebie- za cenę kilku konwersji między powierzchnią, objętością i odległością- trasy powietrzna i kolejowe, autostrady, ruchome przybytki zwane środkami transportu (samoloty, pociągi, samochody), porty lotnicze, dworce i stacje kosmiczne, wielkie sieci hoteli, wesołe miasteczka, supermarkety, skomplikowane węzły komunikacyjne, wreszcie sieci kablowe lub bezprzewodowe działające w przestrzeni pozaziemskiej i służące tak dziwacznej komunikacji, że łączy ona jednostkę wyłącznie z innym obrazem jej samej.”<sup>269</sup> *Non-lieux* oddają współczesną mentalność, niepokój związany z brakiem przynależności, stałości. *Nie-miejsca* potęgują poczucie obcości i anonimowości. Cytując za Czają: „Finalnie stają się przestrzennymi znakami duchowego błędzenia i egzystencjalnej samotności”<sup>270</sup>. Czaja zwraca uwagę na fakt, iż Augé używa terminu *non-lieux* jako kategorii, która wartościuje. Jest nie tylko opisem, ale też krytyką kapitalizmu i wiążącej się z nim dehumanizacji.

Sama definicja opiera się na antonimicznym zestawieniu określeń: „miejsca” i „nie-miejsca”. Pojawiają się zatem takie przymiotniki jak „swojskie”- „obce”, „trwałe- efemeryczne”, statyczne- dynamiczne, nazwane/ tożsame- anonimowe, określone- nieokreślone, uporządkowane-chaotyczne, itd. Pozytywna waloryzacja dotyczy miejsc, podczas gdy *nie-miejsca* są traktowane negatywnie. Ten radykalizm wyklucza możliwość dostrzeżenia potencjału w przestrzeni, która, jako, że nie przynależy do nikogo, jest w jakiś sposób egalitarna dla wszystkich- każdy funkcjonuje tu na równych prawach: nomady, flaneura, przechodnia. Łatwa przekształcalność umożliwia wykorzystanie nie-miejsc w sposób najbardziej adekwatny w chwili. Augé nie sformułował postulatu o ich rewitalizacji, jednak poprzez operowanie antonimami jasno określił swoje stanowisko, sugerujące, iż *non-lieux* powinny zostać włączone do *lieux*.

Istnieje jednak odmienna tradycja konceptualizowania przestrzeni w ponowoczesnym świecie. Jest to idea „heteroutopii” Foucaulta<sup>271</sup>. Tu także pojawia się termin definiujący to, co Augé określa mianem *nie-miejsc*, jednak nie ma on pejoratywnego wydźwięku. Foucault daleki jest od wartościowania. Obie koncepcje są warte przeanalizowania. Teza sformułowana przez Foucaulta dotyczy jakościowo nowego doświadczania przestrzeni we współczesnym świecie.<sup>272</sup> Według niego trudno mówić o pełnej desakralizacji, czy o zniesieniu podziałów na przestrzeń prywatną i publiczną, itd. Granice uległy zatarciu, ale nadal są widoczne.

Joseph Rykwert stwierdził, że miasto powinno być wielozmysłowe, ponieważ jego mieszkańcy mają zróżnicowane potrzeby. Oznacza to uwzględnienie heterogenicznych form, struktur, faktur, kolorów, dźwięków. Multisensoryczne oddziaływanie, czy też multisensoryczna stymulacja są optymalnym rozwiązaniem. Sztuka w przestrzeni publicznej doskonale spełnia to zadanie. W przypadku przestrzeni wpisujących się w definicję nie-miejsc, artystyczne działania mogą stworzyć nowy

---

<sup>269</sup> Augé, op. cit.

<sup>270</sup> Czaja, op. cit., s.11

<sup>271</sup> Foucault, M., *O innych przestrzeniach, Heteroutopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006/2

<sup>272</sup> dotyczy XX wieku

kulturowy kontekst. Przestrzeń wzbogacona o warstwę symboliczną nabiera znaczenia dla jej użytkownika.

Sztuka w przestrzeni publicznej nie jest nowym zjawiskiem. Przykładem akcentowania miejsc poprzez budowę przykuwających uwagę budynków/ obiektów, lub stawianie pomników są choćby realizacje pochodzące ze starożytnych czasów, takie jak choćby łuki triumfalne nadające znaczenie wybranym przestrzeniom, czy freski i mozaiki indywidualizujące wybrane formy architektoniczne. Miejscotwórczy potencjał sztuki pozwala kreować wizerunek przestrzeni, a tym samym wpływać na jej percepcję. Sztuka w przestrzeni publicznej przyczynia się do estetyzacji otoczenia, jednak zawężanie jej oddziaływania jedynie do tego aspektu byłoby sporym uproszczeniem. Uniwersalność przekazu pozwala na uniknięcie niezrozumienia wynikającego z lingwistycznych heteronomii. Rola sztuki w kształtowaniu przestrzeni miasta jest ambiwalentna. Może ona zaistnieć w *nie-miejscu* bez wpływu na jego transformację, lub też przyczynić się do zmiany jego percepcji poprzez nadanie mu tożsamości w wyniku kulturowego wzbogacenia o nowe treści, czy formy.

Jak konkluduje Taborska, łatwiej przebiega adaptacja nie-miejsc w obszarach nie uformowanych kulturowo.<sup>273</sup> Stare europejskie miasta są wypełnione obiektami nasyconymi treściami. Historyczny aspekt rzutuje na nowe realizacje. Przestrzenna spójność wymaga uwzględnienia relacji i interakcji zachodzących między wszystkimi formami znajdującymi się na danym obszarze. Sztuka, jako element ikonosfery miasta kształtuje jego tożsamość.

Taborska dokonuje klasyfikacji sztuki w przestrzeni publicznej na taką, która:

- uatrakcyjnia *nie-miejsce* lub dokonuje jego transformacji w miejsce magiczne
- wchodzi w interakcje z historycznym otoczeniem (przestrzenią uformowaną kulturowo) w sposób, który opiera się na wzbogaceniu przestrzeni o nowe wartości i treści z poszanowaniem kontekstu miejsca lub poprzez niszczenie harmonii, co degraduje przestrzenną spójność lub wręcz dewaluuje otoczenie
- staje się komponentem ikonografii miasta.

Realizacje artystyczne, które powstają w *nie-miejscach*, nadając im nowe znaczenie, bez jednoczesnego ich przekształcania w miejsca charakteryzuje tymczasowość oraz architektoniczna niespójność. Dzieła sztuki przykuwają uwagę przechodniów, co nadaje danemu miejscu ważności, jednak wraz ze zniknięciem obiektu, znika zainteresowanie-przestrzeń znów staje się neutralna.

Przykładami dzieł, które wpłynęły na transformację *nie-miejsc* w miejsce przyciągające uwagę, lub wręcz w miejsce magiczne, jak to ujmuje Taborska<sup>274</sup> są *Cloud Gate* Anisha Kapoora, *Serce z niebieskiego szkła*, *Dotleniacz* Rajkowskiej, Wyżej wymienione dzieła łączy miejsco-twórczy aspekt.

*Cloud Gate*, zwana *Bean* (pl. *Fasolka*) odkąd została umieszczona w Parku Milenijnym (Millennium Park) w Chicago stała się zarówno turystyczną atrakcją, jak i punktem orientacyjnym oraz miejscem spotkań lokalnej społeczności. Park pełni funkcje dydaktyczną i estetyzującą przestrzeń. Od samego początku jest najważniejszym

---

<sup>273</sup> Taborska, H., 1996. *Współczesna sztuka publiczna*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa, s.1

<sup>274</sup> Op. cit.

centrum kulturalnym w mieście. To właśnie tam odbywają się festiwale, happeningi, akcje performatywne, spektakle, koncerty, itp. Rzeźba Kapoora została wybrana w konkursie ogłoszonym przez władze miasta w 2003 roku. Jej odsłonięcie nastąpiło dwa lata później. Obiekt składa się ze stalowych form, które tworzą łuk o centralnej wysokości prawie 4 metrów. Prowadzi on do wklęsłej komory znajdującej się na spodzie rzeźby. Stalowa powłoka została przymocowana za pomocą elastycznych złączy, umożliwiających zarówno kurczenie się, jak i rozkurczanie całej konstrukcji w zależności od pogody, która w Chicago może się zmieniać ekstremalnie. Stal, z której została wykonana rzeźba, odbija otoczenie niczym krzywe zwierciadło. Odwrócony obraz pozwala kontemlować niebo, które stanowi dominantę kadrów. Od samego początku reakcje mieszkańców miasta były różne. Rzeźba nie odnosi się w żaden sposób do historii miasta, a jej kształt wyróżnia się z otoczenia, co według niektórych odbiorców, zaburzyło spójność architektoniczno-urbanistyczną. Najwięcej zarzutów dotyczyło trudności związanych z czyszczeniem obiektu. Lustrzana powierzchnia wymaga bowiem regularnego mycia- w przeciwnym razie odbicia nie wyglądają estetycznie. W niesprzyjających warunkach atmosferycznych obiekt jest czyszczony nawet dwa razy dziennie, co generuje spore koszty pozyskiwane od miasta. Problemem był również montaż, gdyż obiekt okazał się zbyt ciężki.

Niezależnie od głosów krytycznych, *Cloud Gate* jest obecnie najczęściej fotografowanym obiektem w Chicago, co świadczy o spełnieniu głównego postulatu jakim było zaakcentowanie najważniejszego miejsca o charakterze kulturalno-edukacyjnym w mieście. *Fasolka* przyczyniła się także do poprawy identyfikacji wizualnej przestrzeni.

*Dotleniacz* Rajkowskiej uatrakcyjnił niezagospodarowaną przestrzeń na Placu Grochowskim w Warszawie, oraz zainicjował integrację mieszkańców okolicznych blokowisk. Odpychające miejsce zyskało nowe oblicze- zachęcające do wspólnej kontemplacji na łonie natury i sprzyjające do zacieśniania sąsiedzkich relacji.

Chaotyczna struktura miasta, kakofonia form uniemożliwiają niekiedy możliwość zmiany charakteru *nie-miejsca* poprzez sztukę. Kontemplacja obiektu sztuki może zaistnieć w określonych warunkach. Zafocowanie i pośpiech temu nie sprzyjają. *Serce niebieskiego szkła* znajdujące się przy wjeździe do Delf- w miejscu o braku spójności architektonicznym miało scalić wizualnie chaotyczną przestrzeń. Niestety przelotowość tego miejsca nie pozwala wykreować przestrzeni przykuwającej percepcję widza na dłużej niż trwa przejazd. Z podobnym problemem spotkała się także *Rodzina*, pochodząca z 1985 roku rzeźba Boba Thomasa, która została umieszczona Centrum Komercyjnym Broadway, w Londynie. Handlowy charakter miejsca nie sprzyja recepcji dzieła. Jego obecność w takim miejscu, nie wpływa na korzystnie ani na rzeźbę, ani miejsce *per se*. Konsumpcyjne nastawienie przechodniów nie splata się z potrzebą obcowania ze sztuką. Próbę połączenia handlowego charakteru obiektu z ekspozycją sztuki, podjęła Grażyna Kulczyk, tworząc w 2006 roku Stary Browar- centrum handlowe oferujące klientom możliwość kontemplacji sztuki znajdującej się w przestrzeni obiektu. Decyzja o zaadaptowaniu części budynku na galerię sztuki była w Poznaniu swoistym *novum*. Urządzanie wystaw sztuki w budynkach użyteczności publicznych staje się coraz popularniejsze. Dostępność sztuki ograniczona do przestrzeni muzeum czy galerii

wyklucza odbiorców spoza kręgu osób biorących aktywny udział w życiu artystycznym i kulturalnym.

Ekspozycje dzieł nie muszą być realizowane jedynie w typowo wystawienniczych przestrzeniach. Odmienne otoczenie stanowi duże wyzwanie zarówno dla twórców, jak i kuratorów, ale każde miejsce ma swoją unikalną specyfikę oraz energię co wpływa korzystnie również na rozstrzygnięcia wystawiennicze oraz same obiekty sztuki. Obecnie wiele budynków publicznych, jak uczelnie, szkoły, teatry, biblioteki, posiada specjalną przestrzeń ekspozycyjną. Obiekty sztuki pomagają w tworzeniu korzystnej atmosfery - wprowadzają emocjonalno-intelektualny aspekt do neutralnego otoczenia. Psychofizjologiczne oddziaływanie sztuki pomaga w osiągnięciu poczucia komfortu, relaksu, wyzwala kreatywność, pobudza do działania, itd. Dzięki temu osoby przebywające wśród dzieł plastycznych nawet podprogowo doświadczają korzystnej stymulacji mózgu.

Wiele firm, kancelarii prawnych, banków, hoteli decyduje się na eksponowaniu we wnętrzach swoich instytucji/ budynków obrazów, grafik, rzeźb lub rysunków. Decyzje związane z wyborem prac wiążą się z wizerunkiem, który dana instytucja chce wykreować. Dobrze dobrane dzieła potrafią zwiększyć prestiż każdej przestrzeni architektonicznej.

Coraz częściej wystawy są realizowane także na dworcach kolejowych, lub lotniskach. Przykładami tych ostatnich mogą być choćby Schiphol w Amsterdamie, Arlanda w Sztokholmie i O'Hare w Chicago. Miejscowe muzea, np. Rijksmuseum w Amsterdamie, zgodziły się na wypożyczenie swoich eksponatów, ale zwiększyć grono odbiorców sztuki. Wyjście poza mury instytucji kultury – zmiana kontekstu środowiskowego/przestrzennego umożliwiło doświadczenie zupełnie nowej percepcji dzieł.

Regularne wystawy sztuki odbywają się obecnie również w wielu centrach handlowych. Połączenie kultury i handlu staje się powszechnym zabiegiem. Doświadczenie osób odwiedzających przestrzenie komercyjne ulega dzięki obecności sztuki wzbogaceniu, a wnętrza galerii handlowych nabierają dodatkowego znaczenia- zaspokajają potrzeby duchowo-intelektualne najbardziej wybrednych konsumentów. Stary Browar w Poznaniu, lub Manufaktura w Łodzi są miejscami doskonałej synchronii części czysto komercyjnej z wystawienniczą. W obszar łódzkiego Centrum Handlowego zwanego Manufakturą, w 2008 roku, włączono nowy oddział Muzeum Sztuki w Łodzi MS2 oraz Muzeum Manufaktury. Niewykluczone, że wiele osób odwiedzających wystawy to klienci sklepów znajdujących się w handlowej części Manufaktury, którzy zdecydowali się na wizytę w muzeum z ciekawości ale też ze względu na łatwą dostępność wystawienniczych przestrzeni i ekspozycji. Bliskie sąsiedztwo różnych punktów usługowych, gastronomicznych i galerii sztuki zapewnia konsumentom komfort związany z łatwą dostępnością skrajnie niekiedy różnych potrzeb- tych czysto bytowych oraz duchowo-intelektualnych.

Zarówno Manufaktura, jak i Stary Browar są przykładem doskonałej adaptacji budynków postindustrialnych na cele handlowo- usługowe uwzględniające potrzeby kulturalne klientów.

Decyzja o umieszczeniu w tych przestrzeniach galerii sztuki, lub muzeum, w przypadku Manufaktury wpłynęła na zwiększenie prestiżu obu miejsc.

Charakter fabrycznej architektury stwarza ciekawe możliwości wystawiennicze. Duża kubatura pozwala na ekspozycję obiektów z różnych dyscyplin- i tych tworzonych w tradycyjnych mediach, jak i wymagających realizacji z zakresu *video art* czy rozbudowanych instalacji.

Oddział Muzeum Sztuki mieszczący się w Manufakturze posiada sale prezentujące kolekcję łódzkiego unizmu oraz przestrzeń przeznaczoną na ekspozycje czasowe. Otoczenie wydaje się idealne dla dzieł o takim charakterze. Surowość form obiektów sztuki w kontekście surowości wnętrza budynku zyskuje percepcyjne kontinuum wynikające z przestrzennych interakcji pomiędzy formami.

Stary Browar powstał z inicjatywy Grażyny i Jana Kulczyków- biznesmenów i kolekcjonerów sztuki. Koncepcja utworzenia centrum handlowego wzbogaconego o galerie sztuki współczesnej prezentujących ambitną, często niekomercyjną sztukę, była zaskakująca i nie brakowało sceptycznych reakcji. Poznańscy artyści prezentowali swoje prace w istniejących już wcześniej poznańskich centrach handlowych, jednak nie traktowali tego z taką estymą jak realizacje wystawiennicze w galeriach sztuki. Połączenie komercyjnego aspektu miejsc związanych z handlem z ekspozycją dzieł wydawała się pewną sprzecznością. Kulczykowie postanowili jednak zrealizować plan i udowodnić, że nawet konceptualne realizacje mogą być prezentowane w miejscu, które przyciąga masowych i w jakimś stopniu przypadkowych odbiorców.

Zdewastowane budynki dawnego browaru znajdowały się na końcu ul. Półwiejskiej i były częściowo nielegalnym *squatem*, oraz miejscem schadzek imprezowiczów, osób uzależnionych od narkotyków, czy osób w kryzysie bezdomności. Po zmroku panowała tam całkowita ciemność, co intensyfikowało dyskomfort przechodniów zmierzających w kierunku Wildy. Rewitalizacja tej części miasta całkowicie zmieniła sytuację. Obecne Stary Browar posiada 3 główne przestrzenie wystawiennicze/ galerie: Słodownię, Art Stations, oraz Galerię na Dziedzińcu. Oprócz tego, obiekty sztuki są zlokalizowane w różnych miejscach, takich jak atrium w starej części (rzeźba Mitoraja, instalacja Piotra Kurki, instalacja Leona Tarasewicza), atrium w nowej części i na dziedzińcu. Dodatkowo, przez lata dzieła z prywatnej kolekcji Kulczyk prezentowane były w przestrzeni przyległego do Starego Browaru hotelu Blow-up, stanowiącego część kompleksu.

Dzieła w starej części:

- Igor Mitoraj, *Thsuki-no-hikari (Blask Księżycy)*, 1991 r. Rzeźba odlana z brązu przedstawiająca twarz inspirowaną antycznymi posągami herosów
- Igor Mitoraj, *Torso del lago (Tors nad jeziorem)*, 2002 r. Rzeźba odlana z brązu odwołująca się do kruchości ludzkiej egzystencji i przemijania. Przedstawia sfragmentaryzowany tors inspirowany antycznymi posągami.
- Igor Mitoraj, *Eros alato (Eros skrzydlaty)*, 1984 r. Odlana z brązu rzeźba przedstawiająca Erosa jako starca
- Piotr Kurka, *Konflikt dobra ze złem*, 2004r. Obiekt składa się z czarno-białej marmurowej ławki, na której znajduje się rzeźba kruka. Jest to symboliczny zapis

konfliktu dobra ze złem. Praca nie jest w żaden sposób ogrodzona i pełni także funkcję użytkową.

- Leon Tarasewicz, *Bez tytułu*, 2003 r. Malarska realizacja w postaci zielono-żółtych pasów, tworzących 54 kręgi, powstała z okazji 750-lecia Poznania i początkowo była prezentowana na kolumnach Teatru Wielkiego w okresie 20.09-20.10 2003 roku, następnie została zainstalowana na kolumnach znajdujących się przy schodach ruchomych w starej części Starego Browaru.

Dzieła w nowej części:

- U-Ram Choe, *Opertus Lunula Umbra (Ukryty Cień Księżycy)*, 2008r. Kinetyczna rzeźba zrealizowana w ramach V Biennale w Liverpoolu inspirowana owadami
- Alessandro Mendini, *Citta Gentile (Miasto Przyjazne)*, 2004 r. Realizacja *site-specific* składająca się z 6 rzeźb przygotowanych z myślą o wnętrzach Starego Browaru. Uzupełnieniem jest tekst dotyczący kondycji współczesnego człowieka.
- Henyo-Penyo Myomyonmyo, *Mr.*, 2005 r. Instalacja rzeźbiarska inspirowana poetyką mangi. Pierwsze szkice tej pracy powstały na paragonach sklepowych, co w kontekście przestrzeni o charakterze handlowo-usługowym, nadaje dziełu dodatkowe znaczenie.
- Rafael Lozano-Hemmer, *Wave Function*, 2007 r. Interaktywna kinetyczna instalacja składająca się z grupy krzesel o teleskopowych nogach, która pod wpływem ruchu kodowanego przez czujniki i kamery ulega rytmicznemu falowaniu. Praca została pierwotnie zaprezentowana w ramach Biennale w Wenecji w 2007 roku.

Dzieła zlokalizowane na dziedzińcu:

- Wojciech Kujawski, *Kufel*, 2007 r. Rzeźba z brązu przedstawiająca gigantyczny kufel piwa, wykonana z okazji inauguracji (działalności) nowej części Starego Browaru. Odślonięcie dzieła zbiegło się z biciem rekordu Guinnessa w kategorii największego kufła do piwa oraz największej ilości piwa wypitego z jednego naczynia. Warto również wspomnieć o elementach fasady, których wartość artystyczna plasuje je w kategorii obiektów sztuki, takich jak relief autorstwa Adama Garnka z 2007 roku zdobiący zachodnią stronę budynku, który po zachodzie słońca tworzy grę światła.

Dzieła w przestrzeni otwartej:

- Andrzej Bednarczyk, *Brama Czasu*, 2007r. Na uwagę zasługuje także zaprojektowana przez Andrzeja Bednarczyka *Brama Czasu*<sup>275</sup>- fontanna

---

<sup>275</sup>[https://web.archive.org/web/20101005201159/http://www.vdhgroup.com/pl/napisali-o-nas/Brama\\_czasu\\_w\\_centrum\\_Poznania\\_Portal\\_epoznanpl/page:10](https://web.archive.org/web/20101005201159/http://www.vdhgroup.com/pl/napisali-o-nas/Brama_czasu_w_centrum_Poznania_Portal_epoznanpl/page:10) [dostęp: 29.04.2023]

składająca się z granitowych i stalowych elementów oraz polerowanej blachy nawiązująca do formy wodospadu, umieszczona na ul. Kościuszki, między Starym Browarem, a biurami po przeciwnej stronie. Instalacja została odsłonięta w 2007 roku i stanowi wizualny łącznik między odmiennymi pod względem architektonicznym budynkami- modernistyczną Andersją i postmodernistycznym Starym Browarem. Pomysłodawcą stworzenia obiektu scalającego wizualnie dwa odmienne kompleksy architektoniczne i fundatorem była grupa Von den Heyden, z której inicjatywy powstał także pomnik Cyryla Ratajskiego umieszczony na Placu Andersa przed Andersją (Poznań Financial Center) - wchodzący w wizualną interakcję z budynkiem Starego Browaru. Von der Heyden Group<sup>276</sup> jest także inwestorem obu budynków znajdujących się na Placu Andersa.

- Tadao Ando, Instalacja-płot, 2011r. W sąsiadującym ze Starym Browarem Parku Dąbrowskiego również można było oglądać obiekty sztuki. Warto wspomnieć o dwóch: rzeźbie Norberta Sarneckiego i płocie- instalacji autorstwa Tadao Ando. Płot wywołał sporo kontrowersji. Największe zastrzeżenia dotyczyły koncepcji ogrodzenia parku, będącego przestrzenią publiczną, a zatem należącą do wszystkich mieszkańców. Ideę ogrodzenia krytykował Zygmunt Bauman, odwołując się do atawistycznego lęku przed obcym wpływającym na tworzenie podziałów wewnątrz wspólnoty, co uniemożliwia integrację środowiskową. Płot, o czym zresztą pisał Bauman, ma jednak dwie konotacje- oprócz dzielenia, pełni funkcję ochronną- fizycznie i symbolicznie. Mieszkańców bulwersowała koncepcja ogrodzenia w kontekście ograniczenia dostępności. Ogrodzenie parku ma jednak niepodważalne plusy- zniechęca wandalów i zapewnia większy komfort osobom odpoczywającym w parku poprzez wizualną izolację od miejskiego ruchu. Wartość estetyczna jest oceniana różnie- krytyczne opinie zarzucają instalacji zbyt agresywną formę, pozytywne, do których przychyliła się autorka rozprawy, zwracają uwagę na czystość rytmów oraz wyrafinowaną architekturę. W 2011 roku, gdy zakończono montaż płotu, Miejski Konserwator Zabytków i Powiatowy Inspektor Nadzoru Budowlanego wydali orzeczenie o konieczności demontażu, ze względu na zignorowanie przepisów, zgodnie z którymi obiekty umieszczane w strefie ochrony konserwatorskiej, do której należy park wraz ze Starym Browarem, powinny spełniać kryteria związane z dopasowaniem do zespołu architektoniczno-urbanistycznego. Ponadto projekt wraz z opisem materiałów konstrukcyjnych oraz tytułem prawnym do dyspozycji gruntu powinien zostać przedstawiony prezydentowi miasta, co nie zostało uczynione. Legitymizacja została jednak uniemożliwiona ze względu na sprzeciw konserwatora. Realizacja Ando jest zatem przykładem konfliktu między wizją artysty oraz inwestora, a przepisami prawnymi- w tym przypadku opinią urzędnika<sup>277</sup>.

---

<sup>276</sup> Von der Heyden Group została założona w 1989 roku; jej działalność polega na powoływaniu spółek w celu zrealizowania różnych przedsięwzięć na rynku nieruchomości. Dotychczasowa wartość inwestycji dokonanych od 1989 r. wynosi ok.400 mln Euro

<sup>277</sup> Beata Marcińczyk, Maciej Roik, *Płot przy Starym Browarze, jak długi tak nielegalny*, [w:] *Głos Wielkopolski*, 4.2.2011, s.10



- Norbert Sarnecki, *Nie-pomnik (Nie-pomnik w montażu)*<sup>278</sup>, 2010r. Instalacja umieszczona czasowo przy wejściu do parku Dąbrowskiego, w okolicy północnej pierzei Starego Browaru, przy ul. Ogrodowej, składała się z rzeźby przedstawiającej mężczyznę z rękami w kieszeni, którego nogi wraz z cokołem znajdowały się w innym miejscu oraz umieszczonej niedaleko dalszej części cokołu z napisem: „*Lector, si monumentum requiris circumspice (Czytelniku, szukasz pomnika – rozejrzyj się wokół).*” Sarnecki, który jest przeciwnikiem konwencjonalnej rzeźby pomnikowej, postanowił dokonać dekonstrukcji klasycznie ujętej formy poprzez jej fragmentaryzację i wykorzystanie przestrzennych relacji między figurą, a otoczeniem w niekonwencjonalny sposób. Realistycznie ukazana postać, została strącona z cokołu, który nadaje przedstawieniom ważności, ale tworzy dystans. Instalacja od początku budziła konsternację- postać została umieszczona na wysokości wzroku patrzącego i pozbawiona nóg. Te znajdowały się w innym miejscu. Aby dostrzec wszystkie elementy, należało się zatrzymać i zastanowić. Pomnik, czy też anty-pomnik nawiązywał do rzeźby pomnikowej przedstawiającej Hipolita Cegielskiego, Karola Marcinkowskiego, czy Stanisława Mikołajczyka ale wchodził z nimi w polemikę. Krytyczny stosunek Sarneckiego do konwencjonalnych realizacji rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej, których przykładami są choćby wymienione pomniki, odnosi się do negowania dialogu z odbiorcą/ widzem, który budowany jest nie tylko na wartościach stricte estetycznych, lecz także intelektualnych, a te są nieobecne w typowych realizacjach pomnikowych. Klasyczne realizacje pomnikowe nie zachęcają odbiorców do interakcji. Dynamiczna w odbiorze instalacja Sarneckiego zmuszała do refleksji i niewątpliwie przykuwała uwagę dłużej od statycznych monumentów. Odbiorcy mogli interpretować dzieło zgodnie z indywidualnym kluczem. *Nie-pomnik* stanowił część pracy doktorskiej Sarneckiego pt. *Nie-pomniki w przestrzeni miejskiej*, która dotyczyła funkcjonowania rzeźb i pomników w przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej- błędów popełnianych podczas projektowania otoczenia urbanistycznego. W październiku 2010 roku, gdy powstało ogrodzenie zaprojektowane przez Ando, *Nie-pomnik* został podzielony, ponieważ część instalacji znalazła się po jednej stronie płotu, a część po drugiej. Autor rzeźby zwrócił uwagę na nowy kontekst, który umożliwił dodatkowe interpretacje dzieła. Rok później wszystkie elementy realizacji umieszczono po tej samej, zewnętrznej, stronie. Niestety rzeźba zmieniła już swoją lokalizację.

Z racji na funkcję, sztukę publiczną można podzielić na taką, której nadrzędną rolą jest estetyzacja otoczenia. Przykładem są mozaiki, lub rzeźby parkowe. Innym zadaniem jest upamiętnienie ważnego wydarzenia lub postaci, jak liczne pomniki bohaterów narodowych, ofiar Holokaustu, czy wybitnych osobowości: naukowców, artystów, itd. Wśród popularnych rzeźb pomnikowych wyeksponowanych w przestrzeni miast, są

<sup>278</sup> Sylwia Wilczak, *Pomnik-niepomnik*, [w:] *Gazeta Wyborcza*, Poznań, 7-8.8.2010, s.5, Elżbieta Podolska, *Nie-pomnik przynosi szczęście w nauce*, [w:] *Głos Wielkopolski*, 24.8.2010, s.7

także posągi propagandowe, stawiane w przeróżnych miejscach- zarówno w historycznym otoczeniu, jak i na osiedlach.

Teoretycy sztuki, dokonując klasyfikacji w ramach sztuki w przestrzeni publicznej, wyróżniają sztukę determinowaną relacjami kontekstów, łączących ją z przestrzenią publiczną, co oznacza uwzględnienie kontekstu architektoniczno-urbanistycznego, historii miejsca oraz aspektu społeczno-kulturowego. Według Taborskiej sztuka „jest publiczna z racji pytań, jakie stawia i jakimi się zajmuje, a nie z powodu swej przystępności i masy odbiorców. Jest to oczywiście, znacznie trudniejsza i mniej jasna definicja sztuki publicznej, a metody i intencje jej tworzenia oraz krytyki są niełatwe do przewidzenia i uporządkowania. Wymaga zaangażowania się w eksperyment i przekonania, że sztuka publiczna oraz życie publiczne nie są czymś niezmiennym.”<sup>279</sup>

Przykładem sztuki, która znajduje się w przestrzeni publicznej o architektonicznej spójności, lecz kulturowo heterogenicznej jest rzeźba autorstwa Jean Tinguely’ego i Niki de Saint-Phalle, umieszczona na placu Igora Strawińskiego, w pobliżu paryskiego Centre Pompidou. Dzieło jest interpretacją utworów Strawińskiego i ma charakter wodnej instalacji, która wykorzystuje kolor i ruch jako elementy narracyjne. Po zachodzie słońca, dodatkowym komponentem staje się oświetlenie. Można powiedzieć, że rzeźba idealnie wpisuje się w kontekst otoczenia, które cechuje zróżnicowanie zarówno w kontekście architektury, jak i kulturowym. Wielowarstwowość dzieła, odwołująca się do multisensorycznej percepcji miejsca o tak różnicowym charakterze, budzi entuzjazm przechodniów, którzy chętnie zatrzymują się, by kontemplować fontannę.

Wiele europejskich miast, jak choćby Warszawa, szczyci się dużą ilością pomników o charakterze historycznym i narodowo-patriotycznym. Fascynacja narodową martyrologią i określony, powielany schemat obrazowania, przyczynia się do problemów związanych z aneksją nowych dzieł. W Warszawie jest także sporo pomników utrzymanych w konwencji realizmu socrealistycznego. Zarówno pomniki nawiązujące do dziewiętnastowiecznego wzorca przedstawień realizowanych w duchu narodowym, jak i socrealistyczne przedstawienia łączy to samo założenie- wzmocnienie narodowej tożsamości poprzez upamiętnienie polskiej martyrologii.

Współczesne dzieła, o innej tematyce i realizowane w odmiennej konwencji, są często lokalizowane poza tzw. „honorową strefą miasta”<sup>280</sup>. Sztuka w *nie-miejscach* powstaje czasem właśnie z powodu braku ekspozycyjnych możliwości w tak zwanych atrakcyjnych obszarach miasta. Te wymagają uwzględnienia kontekstu historyczno-kulturowego. Wypełnione dziełami z poprzednich epok, stanowią wyzwanie dla realizacji z zakresu sztuki współczesnej. Taborska podaje kilka przykładów współczesnej rzeźby pomnikowej w Warszawie. Pierwszy to pochodzący z 1999 r. pomnik Polskiego Państwa Podziemnego i Armii Krajowej Jerzego Staniszkisa zlokalizowany w sąsiedztwie Sejmu RP. Irena Grzesiuk- Olszewska opisała go jako „kompozycję trzech ząbających się podkowiastych bloków symbolizujących: naród, rząd emigracyjny i Armię Krajową; umieszczono na nim nazwy wszystkich instytucji

<sup>279</sup> Phillips, P.C., 1996. *Temporality and Public Art*, [w:] H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa

<sup>280</sup> Taborska, H., 1996. *Współczesna sztuka publiczna*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa, s.29

Polski podziemnej i nazwiska jej przywódców.”<sup>281</sup> Niestety mimo atrakcyjnego otoczenia, rzeźba nie przyczyniła się do utworzenia miejsca umożliwiającego kontemplację. W pobliżu znajduje się bowiem strefa parkingowa, co koliduje z ruchem pieszych. W ten sposób ewentualny wymiar ceremonialny również nie został wykorzystany.

Inny przykład pomnika, o narodowej narracji, przytaczanego przez Tamborską, to pomnik autorstwa Stanisława Michalika pt. *Electio Viritim* (pl. Wolnej Elekcji) na warszawskiej Woli. Odślonięta w 1997 r. rzeźba będąca granitową kopułą zwieńczoną odlaną z brązu koroną, symbolizującą demokrację szlachecką, umiejscowiona jest w niesprzyjającym otoczeniu. Sąsiadujące z pomnikiem baraki, liczne banery reklamowe tworzące wizualny chaos, czy też brak możliwości dotarcia do rzeźby.

Brak miejscotwórczego aspektu to także problem pomnika I dywizji Panczernej gen. Stanisława Maczka wykonanego przez Jerzego Sikorskiego. Odślonięty w 1995 r. pomnik znajduje się na Placu Inwalidów w atrakcyjnym otoczeniu- zieleń miejska i dogodne dojście do pomnika mogły wpłynąć korzystnie na chęć kontemplacji tego miejsca. Problemem jest jednak brak odpowiedniej strukturyzacji, przez co, jak pisze Taborska „w tym sensie nadal pozostaje *nie-miejscem*”.<sup>282</sup> Przestrzena aranżacja uwzględniła także mały zbiornik wody, symbolizujący Ocean Atlantycki. Koncepcja jest godna pochwały, jednak gorzej z jej realizacją. Główne zarzuty dotyczą ostrych krawędzi zbiornika, które stwarzają realne niebezpieczeństwo dla przechodniów oraz częsty brak wody, co dewaluuje znaczenie instalacji. Jesienią basen jest wypełniony suchymi liśćmi, co tylko intensyfikuje przygnębiający widok/ charakter.

Stawianie pomników w *nie-miejscach* nie jest rzadkim precedensem. W Warszawie jest sporo przykładów rzeźb zlokalizowanych w wyjątkowo niedogodnych dla kontemplacji miejscach. Pochodzący z 1932 r. *Słowacki* autorstwa Edwarda Wittiga został umieszczony na Placu Bankowym w 2001 r. Mimo architektonicznie atrakcyjnego otoczenia, intensywność ruchu drogowego uniemożliwia dojście do pomnika. Trudno też mówić o optymalnej ekspozycji innej rzeźby *Matejki* wykonanej przez Mariana Koniecznego w 1994 roku. Dzieło zostało zaprojektowane dla Krakowa, jednak z powodu wcześniejszych, politycznie/ światopoglądowo kontrowersyjnych, realizacji tego artysty, miasto nie wyraziło zgody na wystawienie rzeźby w przestrzeni publicznej. W ten sposób pomnik znalazł się w Warszawie, na obrzeżu parku Morskie Oko- w sąsiedztwie parkingu. Dołączył tym samym do innych warszawskich „pomników przyparkingowych”. To zresztą nie jedyny przypadek dzieła tworzonego z myślą o konkretnym miejscu, które z różnych przyczyn musiało zmienić swoją lokalizację. Zmiana lokalizacji nie jest problemem *per se*. Trudność stanowi znalezienie odpowiedniego miejsca w kontekście architektoniczno-urbanistycznym oraz kulturowo-społecznym. Problemem rzeźby pomnikowej w przestrzeni publicznej miast, jest nieuwzględniania aktywności mieszkańców oraz ignorowanie charakteru otoczenia. Najwybitniejsze dzieło nie będzie w stanie zafunkcjonować w przypadkowej przestrzeni- wśród chaotycznej zabudowy, w otoczeniu banerów, szyldów reklamowych, czy też w miejscu o nasilonym ruchu drogowym.

---

<sup>281</sup> Grzesiuk-Olszewska, I., 2003. *Warszawska rzeźba pomnikowa*, Neriton, Warszawa, s. 209

<sup>282</sup> Taborska, H., 1996, *Współczesna sztuka publiczna*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa, s.28

Idee często ulegają dezaktualizacji. Jest to znamienne szczególnie w przypadku sztuki propagandowej. Emblematyczne symbole widoczne w przestrzeni publicznej mogą wywołać u mieszkańców/ odbiorców dyskomfort prowadzący nawet do niezgody na obecność dzieła w danym miejscu. Jak pisze Maria Anna Potocka: „przestrzeń publiczna jest bowiem lustrem krytycznym dla sztuki i odbiorców”<sup>283</sup>. Reakcja odbiorców ma duże znaczenie. Brak akceptacji dzieła w określonym miejscu jest często determinantem zmiany lokalizacji, lub wręcz usunięcia kontrowersyjnego obiektu z przestrzeni publicznej. Niekiedy rzeźba staje się źródłem ataku ze strony ludzi nie akceptujących przesłania artysty, idei lub formy, która staje się przyczyną niedobrych asocjacji. Kalina, którego realizacje można oglądać w Warszawie, czy we Wrocławiu, stał się artystą budzącym niechęć w Krakowie, gdzie kojarzony jest jako autor posągu Lenina, zlokalizowanego w Nowej Hucie.

#### 6.1.5. Integracja dzieła z przestrzenią publiczną- problem kontekstu i odbioru

Współczesne dzieła, które pojawiają się w przestrzeni starych miast, wchodzą w interakcje historycznymi obiektami o ukonstytuowanej tożsamości architektonicznej. Wiele realizacji budzi kontrowersje ze względu na estetyczny kontrast.. Poza tym każdy nowy element w dobrze znanym otoczeniu wymaga „oswojenia”. Przykładami dzieł, które zostały umieszczone w historycznej przestrzeni miasta są m.in.: *Dwie płaszczyzny* Daniela Burena, czy *Dirty Corner* (ryc.34), nazwana przez jej oponentów *Queen's Vagina* Anisha Kapoora. Pochodząca z 1986 roku instalacja Burena składała się z podwójnej doryckiej kolumnady otaczającej plac dziedzińcowy Palais-Royal w Paryżu. Wertykalne formy utworzyły rytm, który podkreślił charakter placu. Posadzka została pokryta szachownicą. 280 kolumn o zróżnicowanej wysokości przecinały czarne pasy. Większość obiektów umieszczono na placu, lecz część w komorze znajdującej się poniżej poziomu placu. Widzowie mogli zatem oglądać dwie płaszczyzny. Rytmiczność kolumnady podkreślona zarówno rozmieszczeniem elementów, jak i pasami, zintensyfikowała przestrzenny charakter instalacji. Nawiązanie do klasycznej architektury wraz z odniesieniami do pozaeuropejskich tradycji (użyte pasy) wpłynęło na zmianę recepcji miejsca oraz zainicjowało dialog między współczesnością, a historią, jak i międzykulturową interakcję.

Rzeźba Kapoora również została umieszczona w przestrzeni Paryża w Ogrodach Wersalskich. Od samego początku reakcje odbiorców były zróżnicowane. Dzieło wywołało tak duże emocje, że stało się przyczyną burzy medialnej. Eskalacja krytyki nastąpiła tuż po odkryciu napisów o antysemickiej treści, widniejących na ścianach instalacji. Wandale nie zostali zidentyfikowani, a artysta zignorował sytuację. Pytany o powód, i posądzony o identyfikowanie się z przekazem, wyjaśnił, że decydując się na umieszczenie rzeźby w przestrzeni publicznej, zgodził się na wszelkie jej interakcje z odbiorcą. Dodał też, że napisy, którymi pokryto dzieło, stanowią dowód na istnienie

---

<sup>283</sup>Potocka, M. A., 2003. *Daj spokój, to tylko sztuka* [w:] M. A. Potocka (red.), *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, Bunkier Sztuki, Kraków

problemu, związanego z propagowaniem antysemickich treści, co oznacza, że władze miasta powinny potraktować sprawę poważnie. Kapoor stwierdził, że usunięcie napisów nie zniweluje antysemickich działań. Podkreślił też, że sam, od lat, wspiera walkę z zachowaniami o charakterze antysemickim i rasistowskim, więc posądzenia o sprzyjanie agresorom są absurdalne.

Jak powiedział w wywiadzie dla The Guardian: "It feels the right thing to do is leave the scar there."<sup>284</sup> Dodał, że tytuł pracy odnosi się do tego, co stanowi rodzaj tabu. Ujawnienie oznacza konfrontację z problemem. Skrywanie go nie stanowi rozwiązania, ponieważ wiąże się z ignorancją.



Ryc. 34. *Dirty Corner* Anisha Kapoora w Ogrodach Wersalskich. Po kilku dniach odkryto ślady działań wandalii, fot. Charles Platiau/Reuters<sup>285</sup>

Kiedy zarządcy Ogródów Wersalskich zaproponowali umycie obiektu, Kapoor stwierdził, że to nie jest po ich stronie, ponieważ odpowiedzialność ponosi artysta. Decyzja o umieszczeniu rzeźby w przestrzeni publicznej oznacza zgodę na interakcje z odbiorcą. Nawet jeśli te wiążą się z destrukcją. Dodał też, że cała sytuacja jest dla niego niekomfortowa. Zniszczenie dzieła go zmartwiło, ale napisy ujawniły ważny problem, którego władze miasta nie powinny bagatelizować, co oznacza, iż należy potraktować poważnie nie walkę z aktem wandalizmu, lecz z zachowaniami o antysemickim podłożu. Według artysty, sztuka jest procesem polegającym na eksperymentowaniu, podczas którego niektóre pomysły pojawiają się same i wtedy warto za nimi podążać. Pomimo zamiłowania do symboliki Kapoor wielokrotnie zaznaczał, że nie chciałby przeciążać swojej sztuki znaczeniem.

<sup>284</sup> *Zostawienie tam blizny uważam, za właściwą decyzję* (tłum. P.Kowalczyk), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/10/anish-kapoor-sued-racist-graffiti-versailles-sculpture-queens-vagina> [dostęp: 05.05.2023]

<sup>285</sup> Źródło: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/10/anish-kapoor-dirty-corner-has-no-vagina-in-sight> [dostęp: 05.05.2023]

Kolejnym przykładem kontrowersyjnej realizacji jest *Anna Livia* – fontanna z postacią kobiety umieszczona w Dublinie na dostojnej O’Connell Street. Radni miasta, decydując się na taką lokalizację, chcieli uatrakcyjnić jedno z najważniejszych miejsc w mieście, jednak mieszkańcy nie podzielali entuzjazmu. Zdaniem większości Dublińczyków, dzieło wpłynęło negatywnie na harmonię otoczenia. Znajdujące się w bliskim sąsiedztwie pomniki narodowych bohaterów zostały zdominowane przez nowy obiekt. Dezaprobata dla fontanny, doprowadziła do decyzji o jej demontażu i przeniesieniu w inne miejsce.

Jak widać na powyższych przykładach, zdanie użytkowników danej przestrzeni ma często decydujący wpływ na losy obiektów sztuki umieszczanych w miejscach o wieloletniej tradycji. Sztuka umieszczona w przestrzeni publicznej staje się elementem współkreującym wizerunek miasta.. Nie jest to jednak łatwe w historycznym otoczeniu. Dzieło, stanowiące znak kulturowy wchodzi w interakcje z innymi obiektami współtworzącymi ikonosferę miasta. Ta opiera się na formalnych konwencjach, co oznacza konieczność znalezienia odpowiedniego sposobu ekspozycji nowego obiektu.

W wielu miastach pojawia się reprezentacja „zwykłego człowieka” (przechodnia, który jest tubylcem lub turystą- w postaci rzeźby o naturalnych wymiarach w mniej lub bardziej realistycznym ujęciu. Te wizerunki znajdują się w miastach na całym świecie. Różnią się kunsztem wykonania, stylem, narracją, jednak tym co je łączy jest hołd oddany odbiorcy- użytkownikowi miejskiej przestrzeni. W przeciwieństwie do pomników ukazujących narodowych bohaterów, wizerunki „zwykłego człowieka” nie są osadzone na postumentach. Bywa, że są stawiane na chodniku, tak jak wrocławski *Pomnik Anonimowego Przechodnia* autorstwa Jerzego Kaliny znajdujący się przy skrzyżowaniu ul. Świdnickiej i Piłsudskiego. Rzeźba jest kopią instalacji pt. *Przejście* pochodzącej z 1977 roku, którą artysta wykonał dla programu „Vox Populi” dotyczącego sztuki współczesnej. Rzeźba została wyeksponowana w Warszawie, na skrzyżowaniu ulic Świętokrzyskiej i Marszałkowskiej. Warszawskie figury zostały odlane z gipsu i odziane w ubrania, które pomalowano na szaro. Praca przez kilkadziesiąt lat znajdowała się w kolekcji Muzeum Narodowym we Wrocławiu. W nocy z 12 na 13 grudnia 2005 roku nastąpiło odsłonięcie wrocławskiej kopii. Kalina postanowił zachować ten sam wygląd bohaterów, jednak dokonał zmian w zakresie technologicznym, decydując się na odlew z brązu.

W wielu światowych plebiscytach dotyczących sztuki w przestrzeni publicznej oraz pomników w miastach, instalacja Kaliny jest uznawana za jedną z najciekawszych realizacji.<sup>286</sup> Oryginalna rzeźba została wykonana trzy lata przed wprowadzeniem Stanu Wojennego przez co niektórzy krytycy uznali ją za przepowiednię. Kalina, odnosząc się do tych komentarzy, wyjaśnił, że praca nawiązuje do „chocholej śpiączki”, będącej symbolem polskiej mentalności. Odsłonięcie wrocławskiej instalacji przypadło w 24 rocznicę wprowadzenia stanu wojennego. Figury, widoczne od ulicy Świdnickiej, sprawiają wrażenie schodzenia pod powierzchnię chodnika, co można interpretować jako schodzenie do podziemia w kontekście działań opozycji, zorientowanych wokół

---

<sup>286</sup> Według Neesweeka 1 z 15 najpiękniejszych miejsc w Polsce, według Budget Travel jedno z najciekawszych m-c na świecie, jedyny obiekt z Polski w rankingu magazynu „Arch20”; serwis [www.boredpanda.com](http://www.boredpanda.com) uznał instalację za jedną z najbardziej kreatywnych rzeźb w przestrzeni publicznej na świecie [dostęp: 05.05.2023]

konspiracyjnej walki o wolność obywatelską. Ubrania wzorowane na modzie z lat osiemdziesiątych tylko umacniają skojarzenia. Postacie znajdujące się po przeciwnej stronie, zdają się wychodzić na powierzchnię. To z kolei można odczytać jako symboliczną transformację ustroju- powrót do demokracji, wolności obywatelskiej. Władze miasta postanowiły uczcić odsłonięcie pomnika w specyficzny sposób. Uroczystości towarzyszył *happening*- przyjechał wóz z napisem Milicja, pojawili się żołnierze, czemu towarzyszyła transmisja momentu ogłoszenia wprowadzenia stanu wojennego przez generała Jaruzelskiego.

Pierwsza instalacja miała znajdować się w przestrzeni publicznej jedynie przez jeden dzień, jednak ostatecznie czas ekspozycji wydłużono do tygodnia. Po demontażu znalazła się w archiwum Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Po 28 latach na jej podstawie wykonano nową wielopostaciową rzeźbę. Pomnik został odsłonięty w nocy z 12 na 13 grudnia 2005 r. Data ta stanowiła nawiązanie do rocznicy odsłonięcia oryginału. Realizacja Kaliny od lat jest jedną z najbardziej popularnych atrakcji turystycznych miasta. Plusem pomnika jest także jego lokalizacja. Instalacja znajduje się blisko ruchliwej ulicy, dzięki czemu postacie sprawiają wrażenie zatrzymanych w ruchu. Brak cokołu, ułatwia interakcje z przechodniami. Prowokuje do przemyśleń. Pozwala zastanowić się nad ludzką egzystencją, relacją między człowiekiem a przestrzenią miasta. Rzeźba może być odczytana jako metafora zmian, przemijania i nadziei- zarówno w kontekście historii, jak i teraźniejszości. Rozmiary figur, zbliżone do rzeczywistych wymiarów ludzi, prowokują interakcje z przechodniami. Dzieło cieszy się dużą sympatią zarówno wśród mieszkańców Wrocławia, jak i turystów. Potwierdzają to liczne opinie zamieszczane na internetowych portalach turystycznych.<sup>287</sup> Jest to bez wątpienia jeden z najbardziej rozpoznawalnych pomników we Wrocławiu i jedna z ważniejszych turystycznych atrakcji. Warszawski pierwowzór, czyli instalacja *Przejście*, został wyróżniony Nagrodą Krytyki Artystycznej im. Cypriana Kamila Norwida jako wydarzenie roku 1977. Wrocławski pomnik także doczekał się wielu wyróżnień, co przyczyniło się do jego popularności i międzynarodowego rozgłosu. Amerykański „*Budget Travel*” uznał go za jedno z najbardziej niezwykłych miejsc na świecie. W 2011 roku znalazł się na stworzonej przez magazyn „*Newsweek*” liście piętnastu najpiękniejszych miejsc w Polsce. Dodatkowo w 2015 roku prestiżowy magazyn „*Arch20*” umieścił go wśród dwudziestu najbardziej kreatywnych pomników świata.

---

<sup>287</sup>[https://wiadomosci.onet.pl/wroclaw/wroclawski-pomnik-uznany-za-swiatowa-perelke/71bct1v?utm\\_source=pl.wikipedia.org\\_viasg\\_wiadomosci&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=leo\\_automatic&srcc=ucs&utm\\_v=2](https://wiadomosci.onet.pl/wroclaw/wroclawski-pomnik-uznany-za-swiatowa-perelke/71bct1v?utm_source=pl.wikipedia.org_viasg_wiadomosci&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=ucs&utm_v=2) [dostęp: 05.05.2023]



Ryc. 35., 36. Jerzy Kalina, Instalacja pt. Pomnik Anonimowego Przechodnia, Wrocław, 2024r., Paulina Kowalczyk

Umieszczanie rzeźb bezpośrednio na chodniku, zepchnięcie z cokołu, intensyfikuje interakcje zachodzące między dziełem, a odbiorcą. Przechodnie zatrzymują się, aby zrobić zdjęcie między figurami. Tym samym stają się częścią instalacji. Pomniki umieszczone powyżej linii wzroku, tworzą dystans. Brak postumentu zachęca do bezpośredniego kontaktu z rzeźbą. Inny przykład reprezentacji „zwykłego człowieka” to *Czyszciciel Okien* przy londyńskiej stacji metra Edgware, przedstawiający mężczyznę w roboczym kombinezonie niosącego drabinę. Obecnie zawód ten stracił aktualność, co oznacza, że rzeźba stanowi zapis historii życia mieszkańców miasta. W różnych europejskich miastach popularne stało się umieszczenie rzeźb znanych osób, lub też anonimowych postaci na ławkach lub przy kawiarnianych stolikach. Rzeźby, wyglądające jak przechodnie, zlewają się z tłumem. Siedzą, lub stoją w naturalnych pozach. Przykładami takich realizacji są *Kobiety na ławce* w Dublinie, rozmawiająca para na Placu Kolejowym w Hanowerze, witająca się para podróżnych na stacji autobusowej w Szkocji, lub też inna para w Zatoce Cardiff, itd.

Obok „rzeźb przechodniów”<sup>288</sup> cokołów zostali też pozbawieni. ważni artyści, politycy, naukowcy, filozofowie. Pochodząca z 2015 roku rzeźba *Sprzymierzeńcy*, znajdująca się na Old Bond Street w Londynie, przedstawia rozmowę dwóch wielkich

<sup>288</sup> Taborska, H., 1996, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Wiedza i Życie, Warszawa, s.21



polityków/ przywódców politycznych- Winstona Churchilla i F. Roosevelta. Lawrence Holofcener wykonał dzieło w ramach obchodów 50 rocznicy zakończenia II Wojny Światowej. Kolejnym przykładem rzeźby polityka pozbawionego postumentu, jest realizacja duetu Sioban Coppinger i Fiony Peever pt. *Thomas Attwood- polityk*, którą można zobaczyć w Birmingham. Polityk został umieszczony na schodach, gdzie przygotowuje swoje przemówienie. W pobliżu widoczny jest postument, na którym znajduje się jedynie odlana z brązu kartka. Pozostałe kartki są rozrzucone na ziemi.

W Warszawie niestety trwa kult cokołów. O ile *Przejście* Kaliny jest przykładem realizacji zachęcającej do interakcji z odbiorcą-przechodniem, o tyle jego odsłonięte w 2018 roku *Schody do nieba*, znane jako *Pomnik Smoleński*, wpisują się w konwencję pompatycznej rzeźby pomnikowej, która wytwarza dystans, wzmocniony dodatkowo przez służby chroniące instalację przed potencjalnym intruzem, który mógłby się ośmielić do bliższego kontaktu z dziełem. Rzeźba, upamiętniająca pasażerów tragicznego lotu polskiego Tu-154 M w 2010 roku, jest jedną z najbardziej kontrowersyjnych rzeźb pomnikowych w ostatniej dekadzie.

Upamiętnienie ofiar tragedii poprzez realizację rzeźbiarską, od początku stanowiło wyzwanie. Uniknięcie ilustracyjnej narracji było jedynym dobrym rozwiązaniem i pod tym względem konceptualny projekt Kaliny spełnił oczekiwania. Problemem jest jednak kwestia interakcji między rzeźbą, a odbiorcą. Usytuowanie pomnika, gwarantuje mu dobrą widoczność oraz możliwość podejścia naprawdę blisko. Rzeźba, znajdująca się na Placu Piłsudskiego w Warszawie, ma formę syntetycznie ujętych schodów. Jest to oczywiste nawiązanie do trapu samolotu. Osamotniony obiekt przypomina o powrocie, który nie nastąpi. Inna interpretacja odnosi się do chrześcijańskiej koncepcji nieba, jako miejsca, do którego udaje się dusza zmarłego. Bryła, o powierzchni 14.5 m i wysokości 7.5 m została obłożona czarnym granitem. Składa się z dwóch części- naziemnej, liczącej 6 metrów wysokości oraz podziemnej, umieszczonej 2 metry pod powierzchnią. Na powierzchni pomnika umieszczono nazwiska ofiar katastrofy lotniczej w Smoleńsku.. Podziemna część symbolizuje „doły śmierci w Katyniu”. Pomnik będzie miał swoją kontynuację w postaci krzyża, który znajdzie się przed Pałacem Prezydenckim.<sup>289</sup> Częścią projektu jest również wykorzystanie 96 źródeł światła, jako nawiązanie do ilości ofiar.

---

<sup>289</sup> obecnie znajduje się w Kaplicy Loretańskiej w kościele św. Anny



Ryc. 37. Pomnik smoleński otoczony żandarmerią wojskową podczas 135. miesięcznicy smoleńskiej, Warszawa, fot. Sławomir Kamiński / Agencja Wyborcza.pl)<sup>290</sup>

Niestety pomnik przywodzi na myśl również komiks Henryka Jerzego Chmielewskiego, słynnego Papcia Chmiela<sup>291</sup>. W jednej z opowieści bohaterzy komiksu, Tytus, Romek i A'Tomek, trafiają do Abstraktlandu, gdzie odbywają podróż po sztuce współczesnej. W pewnym miejscu trafiają na schody prowadzące donikąd. Tytus robi im zdjęcie, co zostaje uznane za przestępstwo, ponieważ zgodnie z prawem funkcjonującym w Abstraktlandzie, uwiecznianie rzeczywistości bez dokonania jej transformacji podlega karze. Jest nią zesłanie na deformację. Dla pokolenia dorastającego w latach 80. skojarzenie z tym komiksem jest niemożliwe do uniknięcia. Nie należy jednak zapominać o prymarnych asocjacjach, które przywołuje rzeźba. Schody, per se, mają bowiem funkcję utylitarną- związaną z wchodzeniem i schodzeniem. Pomnik zachęca aby to właśnie czynić. Brak zabezpieczeń oraz wysokość, z której upadek może być groźny, powodują wzmożoną potrzebę pilnowania, by nikt z przechodniów, nie ośmielił podejść zbyt blisko.

<sup>290</sup><https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,27309923,pomniki-smolenski-i-lechakaczynskiego-nienaruszalne-ich-ochrone.html> [dostęp: 05.05.2023]

<sup>291</sup> <https://ksiazki.wp.pl/schody-donikad-pomnik-mogl-zainspirowac-komiks-o-tytusie-6599930733128576a> [dostęp: 05.05.2023]



Ryc. 38. „Tytus Romek i A'Tomek”, fragment Księgi XVIII, źródło: Materiały prasowe, fot. Henryk Jerzy Chmielewski<sup>292</sup>

W 2017 roku wśród mieszkańców Warszawy została przeprowadzona ankieta, której celem było zbadanie czy lokalizacja pomnika jest według nich odpowiednia. Badanie, w technice CATI, miało charakter wywiadów telefonicznych z osobami powyżej 15 roku życia. 71% respondentów oceniło miejsce lokalizacji negatywnie<sup>293</sup>.

Pomniki upamiętniające bardzo często dzielą opinię publiczną. Szczególnie te, o charakterze czysto konceptualnym, których forma całkowicie odbiega od powszechnie znanych, klasycznych realizacji. Przykładem może być choćby niezrealizowany projekt pt. *Droga Oskara Hansena*- pomnik upamiętniający ofiary obozu koncentracyjnego Auschwitz w Oświęcimiu czy realizacja Bałki pt. *Auschwitz- Wieliczka*. Mieszkańcy krakowskiego Podgórze nie kryli swojego niezadowolenia z obecności tej realizacji. Rzeźba o formie tunelu, wielokrotnie wykorzystywanego w twórczości Bałki, została wykonana w ramach Krakowskiego Biura Festiwalowego Festiwalu Sztuk Wizualnych ArtBoom w czasie jego pierwszej edycji i stanowiła pierwszą stałą realizację Mirosława Bałki w polskiej przestrzeni publicznej. Praca została odsłonięta 22 września 2009 roku, dzień przed Kongresem Kultury Polskiej, przez ówczesnego Ministra Kultury Bogdana Zdrojewskiego. Niemal rok później rzeźba została przeniesiona na ul. Lipową w okolice stacji PKP Kraków Zabłocie. Zarówno pierwsza, jak i druga lokalizacja spotkały się z krytyką części odbiorców ze względu na akty wandalizmu wobec dzieła. Antysemickie

<sup>292</sup> źródło: <https://ksiazki.wp.pl/schody-donikad-pomnik-mogl-zainspirowac-komiks-o-tytusie-6599930733128576a> [dostęp:10.10.2021]

<sup>293</sup> Magdalena Łań *Warszawiacy nie chcą pomników na placu Piłsudskiego*. [w:] *Urząd m.st. Warszawy* [on-line], [um.warszawa.pl](http://um.warszawa.pl), 26 stycznia 2018 [dostęp: 2018.11.06]

napisy, ślady nocnych libacji sprawiły, że obiekt zniechęcał do jakiegokolwiek z nim interakcji. Oto jak autor skomentował sytuację: „Wiadomo, że obiekt w przestrzeni publicznej wszędzie spotka się z reakcją posiadaczy markerów czy sprayów. Pojawiła się sytuacja, którą można było przewidzieć. Myślę, że to nie wynika z charakteru pracy, z tego, jaki jest jej przekaz, a raczej z pewnej naturalnej potrzeby dewastacji. Zakładam, że dopóki są to spontaniczne gesty: krótkie teksty, na przykład, że ktoś kogoś kocha albo wręcz przeciwnie, to jest to ok. Najbardziej nie lubię takich porządných, pełnych, kolorowych liter. Ale kiedy są to tylko maźnięcia bardziej w stylu Altamiry czy Lascaux, to mi się nawet podoba. Na początku, kiedy rzeźba *AUSCHITZWIELICZKA* stała jeszcze na placu Niepodległości w Krakowie, to na przykład osoby pijące alkohol wciągnęły sobie pod ten tunel bardzo ciężkie ławki, chociaż nie było tam wiele zadaszania. Przynajmniej traktowano to miejsce przyjaźnie. Fakt, że później leżały tam rozbite butelki po alkoholu i reporterom Gazety Wyborczej udało się to tak artystycznie sfotografować, że wywołali dyskusję społeczną pt. „rzeźba Bałki śmietnikiem”. Według mnie wystarczyłoby posprzątać i zostawić te ławki; fajnie, że praca może się komuś przydać. Świadczy to tylko o tym, że nie ma miejsc przygotowanych dla ludzi, którzy chcieliby na przykład wypić piwo w deszczu”<sup>294 295</sup>.

Istnieją także inne realizacje w przestrzeni publicznej, które spotkały się ze społecznym ostracyzmem. Warto wspomnieć, że inna znana praca Rajkowskiej, czyli *Pozdrowienia z Alei Jerozolimskich* znajdująca się na warszawskich Alejach Jerozolimskich stała się źródłem zarówno pozytywnych, jak i negatywnych reakcji. Projekt został zrealizowany w 2006 roku. Artystka, nawiązując do nazwy miejsca, postanowiła zbudować obiekt-palmę. Znaczenie palmy nie jest jednoznaczne- stanowi ona symbol Jerozolimy, egzotyki, ale też absurdu. Nazwa ulicy odnosi się do Nowej Jerozolimy- pochodzącej z XVIII wieku nazwy osiedla żydowskich kupców i rzemieślników znajdującego się na obrzeżach miasta. Polscy rzemieślnicy, w obawie przed konkurencją, postanowili ich przepędzić. Palma stała się zatem również symbolem społecznych konfliktów. Obecnie jest częścią warszawskiej tożsamości i cieszy się raczej sympatią mieszkańców. Stanowi też atrakcję turystyczną oraz poprawia identyfikację wizualną tej części miasta.

Inną pracą wzbudzającą ambiwalentne reakcje jest wspomniana już *Tęcza*<sup>296</sup> autorstwa Julity Wójcik. Akty agresji ze strony wandalów, twierdzących, że walczą o tzw. „wartości chrześcijańskie”, którym rzekomo tęcza zagraża polegały na sukcesywnych podpaleniach instalacji. Trudno powiedzieć, które z nich stanowiły reakcję pseudo patriotów, a które wynikały ze zwykłej chęci zniszczenia oraz tym samym zaistnienia w mediach społecznościowych. Dzieło stało się w pewnym momencie Bohaterem *memów* oraz żartów („Opowiedziałbym kawał o tęczy, ale boję się, że go spalę”<sup>297</sup>). Rzadko która praca w polskiej przestrzeni publicznej wywołała tyle reakcji, jak ta. W opozycji do agresorów, znaleźli się entuzjaści, nawołujący do ochrony dzieła- aktywistów, artystów i teoretyków sztuki, ale też odbiorców spoza tych kręgów, którzy postrzegali tęczę jako element uatrakcyjniający przestrzeń miasta. Duże emocje wzbudzają także inne

<sup>294</sup> <http://mgzn.pl/arttykul/1168/balka-vs-swiatlo> [dostęp: 05.05.2023]

<sup>295</sup> <https://sztukapubliczna.pl/pl/auschwitzwieliczka-miroslaw-balka/czytaj/27>[dostęp: 05.05.2023]

<sup>296</sup> str. 126

<sup>297</sup> Facebook

realizacje tej artystki- aktywistki. Jej twórczość oscyluje wokół problemów społecznych i ma wymiar krytyczny. Projekty Wójcik zawierają w sobie aspekt społecznego aktywizmu i relacjonizmu. Mają charakter aktywnego współuczestnictwa opartego na procesualności. Artystkę interesują głównie kwestie marginalizowania jednostek oraz wrażliwości społecznej i etyki. Ważna jest dla niej aktywna partycypacja odbiorców. To oni stają się współtwórcami prac. Podział na twórcę i widza jest w tym przypadku umowny. W 2011 r. Wójcik stworzyła interaktywną pracę w przestrzeni publicznej Kazimierza Dolnego. Artystka przygotowała audioprzewodnik zawierający historie dawnych mieszkańców miasta oraz zaprosiła odbiorców na spacer akustyczny, podczas którego, na budynkach należących niegdyś do społeczności żydowskich, można było zobaczyć rysunki Wójcik, inspirowane reportażami Hanny Krall.

Rok później powstała realizacja pt. *Chowanie człowieka między ludźmi bez kontaktu z naturą doprowadza go do wynaturzenia* pokazana w Miejscu Projektów Zachęty. Praca miała charakter instalacji przestrzenno-rysunkowej i odnosiła się do problemów zieleni w przestrzeni miasta i ekosystemów w kontekście działek oraz praw mieszkańców do korzystania z natury w obszarze miasta. W 2013 r. odbyły się kolejne interaktywne spacer- w Parku Tysiąclecia ( realizacja pt. *Pamięć parku*) oraz w dawnej fabryce traktorów Ursus (praca pt. *Spacer akustyczny po dawnych terenach Zakładów Przemysłu Ciągnikowego URSUS*). Podczas wędrówki po terenie fabryki, odbiorcy wysłuchali wywiadów przeprowadzonych przez Wójcik z byłymi pracownikami Ursusa. Ich wspomnienia stworzyły łącznik między historią i teraźniejszością. Celem realizacji było wyeksponowanie potencjału tego miejsca w kontekście dziedzictwa kultury, architektury i urbanistyki przemysłowej. Historia fabryki stała się inspiracją do artystyczno- badawczego projektu, realizowanego przez artystkę od 2015 r.

W maju 2023 r. rozpułała się dyskusja w mediach społecznościowych na temat nowego projektu Pawła Althamera pt. *Złota Wyspa*. Artysta wybrał na swoją realizację dawny wybieg dla niedźwiedzi w Miejskim Ogrodzie Zoologicznym im. Antoniny i Jana Żabińskich w Warszawie. Przestrzeń zoo, stała się miejscem spotkań zarówno artystów, jak i lokalnej społeczności. Celem projektu było stworzenie platformy międzypokoleniowego i międzyśrodowiskowego dialogu. W tym celu zorganizowano warsztaty rysunkowe i rzeźbiarskie, kolektywne działania performatywne, wspólne seanse medytacyjne, spotkania przyrodnicze oraz zbiorowe czytanie. Althamer, jako pierwszy rezydent Złotej Wyspy postanowił spędzić tam miesiąc (sierpień-wrzesień). Decyzja ma w sobie pewną przewrotność- wybitny artysta, który ma na swoim koncie wystawy w najbardziej prestiżowych instytucjach na świecie, postanawia rezydować w zoo- miejscu zniewolenia zwierząt i w jakiś sposób wchodzi w rolę eksponatu. Projekt podzielił opinię publiczną na entuzjastów, doceniających kreatywność projektu, aktywizację mieszkańców miasta czy też niekonwencjonalny sposób prezentacji sztuki oraz przeciwników, krytykujących kiczowatą inscenizację (wybieg został pomalowany na złoto), pauperyzację sztuki (!) i lokalizację działań (niektórzy obrońcy zwierząt, będący przeciwnikami takich miejsc jak zoo, nie zagłębili się w opis projektu przygotowany przez artystę, bezrefleksyjnie odnosząc się do lakonicznych treści

publikowanych w mediach społecznościowych i wirtualnych biuletynach).<sup>298</sup> Projekt zrealizowano dzięki wsparciu finansowemu Miasta Stołecznego Warszawy.

Kolejną pracą umieszczoną w przestrzeni publicznej miasta, która wywołała zdecydowanie negatywne reakcje, jest instalacja Roberta Rumasa *Termofory* z 2014 roku. Niewielka gabarytowo realizacja wywołała gwałtowne reakcje ze strony odbiorców. Trudno mówić o akcie wandalizmu, raczej o interwencji. Praca, składająca się z zakupionych w sklepie z dewocjonaliami figur Madonny i Chrystusa oraz umieszczonych na nich worków z wodą, została zrealizowana na gdańskiej Starówce. Na reakcję przechodniów nie trzeba było długo czekać. Worki zostały przedziurawione, a figury przeniesione do kościoła. W 2001 r. w Brukseli Rumas pokazał swoją pracę w ramach wystawy *Irreligia. Morfologia nie-sacrum w sztuce polskiej*, co i tym razem wywołało oburzenie. Protesty polskich środowisk katolickich doprowadziły do dyskusji w prasie międzynarodowej oraz dymisji Kazimierza Piotrowskiego, współtwórcy wystawy i kuratora w Muzeum Rzeźby im. X. Dunikowskiego. W wyniku dyskusji, belgijskie środowiska katolickie, wyraziły sprzeciw wobec ekspozycji *Termoforów* na brukselskiej Starówce, co z kolei wywołało afront ze strony obrońców dzieła, przypominających o tym, że dzieła irreligijne mają takie same prawa do funkcjonowania w przestrzeni publicznej, jak religijne. Ostatecznie wystawę zamknięto wcześniej, niż planowano, a inna praca Rumasa *Las Vegas*- rzeźba Madonny płaczącej pieniędzmi, poruszająca problem komercjalizacji religii, została zakupiona przez proboszcza parafii Notre-Dame de Lourdes i umieszczona na stałe w kościele. Proboszcz, który objął patronat nad wystawą, dobitnie skomentował reakcje krytyków: „Dziwią mnie ludzie, którzy bardziej przejmują się losem jednej rzeźby niż losem zgwałconej kobiety”.<sup>299</sup> Kontrowersyjna realizacja Rumasa dotknęła problemów związanych z granicami demokracji.

"Ta praca była próbą dotknięcia żywej tkanki miasta. Na tej tkance ulicy, bruku - położyłem termofory, którymi zwykle obkłada się obolałe rany. A między jednym a drugim święte figury – żywą tkanekę religijną" – mówił artysta. "Tak jak Kościół bada sekty, z którymi się nie zgadza, tak samo ja podchodzę do sztuki jako badacz. Społeczeństwo powinno się zastanowić, dlaczego sztuka tak wygląda i czy jego reakcje są uzasadnione."<sup>300</sup>

Kontrowersje wywołały także dzieła Igora Mitoraja prezentowane w przestrzeniach różnych miast, szczególnie rzeźba odlana z brązu nazwana *Eros bendato* (*Eros spętany*) przedstawiająca spętaną głowę młodzieńca, która została umieszczona na Rynku Głównym w Krakowie, w pobliżu Wieży Ratuszowej. Dzieło sprowadzono na rynek w 2005 roku, ale lokalizacja ta od początku budziła kontrowersje. W wyniku ankiety przeprowadzonej wśród mieszkańców miasta pomnik *Erosa* został przeniesiony przed Galerię Krakowską, co nie spodobało się artyście, który nie życzył sobie prezentowania jego rzeźby w sąsiedztwie komercyjnego obiektu. W konsekwencji rzeźba wróciła na swoje poprzednie miejsce. *Eros* ponownie rozbudził opinię publiczną

<sup>298</sup> [https://muzeumwarszawy.pl/zlota-wyspa/?fbclid=IwAR2jooQ1C7w-](https://muzeumwarszawy.pl/zlota-wyspa/?fbclid=IwAR2jooQ1C7w-LlanHn41Lh8vsv0zpdzhifYRRE1nc1wYtYSKRmtrQNDmo)

LlanHn41Lh8vsv0zpdzhifYRRE1nc1wYtYSKRmtrQNDmo[dostęp: 05.05.2023]

<sup>299</sup> <https://culture.pl/pl/tag/sztuka-w-przestrzeni-publicznej>[dostęp: 05.05.2023]

<sup>300</sup> <https://culture.pl/pl/tag/sztuka-w-przestrzeni-publicznej>[dostęp: 05.05.2023]

latem 2019 roku, gdy Netflix w ramach promocji serialu *Dom z papieru* zdecydował o postawieniu w pobliżu rzeźby podobną do niej figurę maski Salvadora Dalego, noszonej przez bohaterów hiszpańskiej produkcji. Urząd miasta, przekonany iż nowy obiekt należy klasyfikować jako dzieło, a nie reklamę, wystawił Netflixowi rachunek na kwotę 274 zł. W wyniku kontroli przeprowadzonej przez Urząd Miejski Krakowa suma ta została zwiększona o niemal 20 razy. Rzeźby Mitoraja wystawiane w przestrzeni publicznej od lat budzą kontrowersje. Artysta, nastawiony krytycznie do współczesnych realizacji o charakterze konceptualnym, stał się orędownikiem klasycznego myślenia o sztuce, które zakłada nadrzędność warsztatowego (technicznego i technologicznego) aspektu dzieła.

Problemem dzieł znajdujących się w przestrzeni publicznej jest ich ilustracyjność, pozbawiona innych aspektów niż estetyzacja i upamiętnianie. Artystyczne walory są często nieobecne. Realizacje o wątpliwej jakości zarówno technicznej, technologicznej, czy też konceptualnej, nie posiadają miejsc-twórczego potencjału. Nie są zatem w stanie wzbogacić kulturowej ikonosfery miejskich przestrzeni. Banalna narracyjność dzieła ułatwia odczytanie przekazu- to ukłon w stronę masowego odbiorcy, który nie musi szukać interpretacyjnego klucza. Recepcja jest ukierunkowana poprzez dosłowność przedstawienia. To z kolei oznacza brak możliwości odczytania dzieła i jego przeżywania w aspektach wyobrazeniowych. Sztuka w przestrzeni publicznej, by mogła przyczynić się do tworzenia *genius loci*, musi być odpowiednia dla danego miejsca i wpływać korzystnie na reakcje użytkowników przestrzeni publicznej. Harmonia z otoczeniem nie oznacza rezygnacji z inności, kreatywności, lecz konieczności znalezienia optymalnej relacji między tym, co już jest, a co się pojawi. Interakcje mogą opierać się na podobieństwach, lub kontraście. Ważne jest aby semantyczny przekaz dzieła uwzględniał heterogeniczne interpretacje i reakcje odbiorców. Zawężenie tych możliwości redukuje oddziaływanie obiektu sztuki.

Kolejnym problemem sztuki w miejscach publicznych jest jej hermetyczność. Banalizacja w celu ułatwienia kontaktu z dziełem ma w swoim założeniu zwiększyć grono odbiorców (należy tu oczywiście pominąć kwestie oddziaływania dzieła, czy jego miejscotwórczego potencjału), jednak całkowity brak kontekstu- przekaz *stricte* konceptualny wymagający specjalistycznej wiedzy z zakresu sztuki, również nie sprzyja tworzeniu *genius loci*. Odbiorca, który nie może dokonać recepcji w czysto zmysłowy sposób, ani odwołać się do własnych doświadczeń, czy asocjacji, odczuwa dyskomfort lub obojętność, co w przypadku sztuki w miejscach publicznych nie jest pożądane.

Realizacje w przestrzeni miasta wymagają dokonania analizy historycznej i kulturowej, uwzględnienia kontekstu architektoniczno-urbanistycznego oraz uwzględnienia zmieniających się w czasie konwencji w sztuce. Równie ważne jest też znalezienie odpowiedniego sposobu wplecenia nowego obiektu w zagospodarowaną przestrzeń- uwzględnienia obecnych już realizacji. Charakter przestrzeni może wykluczać rozwiązania, które w przestrzeni galerii sztuki, czy muzeum sprawdziłyby się doskonale. Jak pisze Taborska<sup>301</sup> bardzo niebezpieczna jest koncepcja wypełniania miast obiektami sztuki utrzymanymi w pseudo-historycznej konwencji. Ignorowanie zmian związanych z napływem nowych mieszkańców o zróżnicowanym obyczajowo-kulturowo- społecznym profilu, czy też ponowoczesnych realizacji urbanistyczno-

---

<sup>301</sup> Taborska, H., 1996, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Wiedza i Życie, Warszawa, s.31

architektonicznych, wpływa negatywnie na ikonosferę miasta. Trudno jednoznacznie stwierdzić, która postawa jest gorsza- hołdowanie banalnej ilustracyjności, lub pseudo-historyczności, czy nadmierna hermetyczność. Na korzyść tej ostatniej można zaliczyć artystyczną jakość – artystyczne walory i poprawę atrakcyjności otoczenia. Krytykując pseudo-historyzm, Taborska odwołuje się do przykładu współczesnej Warszawy, której ikonosfera jest wypełniona zuniformizowanymi tematycznie realizacjami odwołującymi się do tego samego światopoglądu, o jednakowym zabarwieniu emocjonalnym. Dzieła te łączy patos i brak uwzględnienia kontekstu kulturowo-społecznego, a często architektoniczno-urbanistycznego. Trudno też mówić o emocjonalno-intelektualnym oddziaływaniu na odbiorcę. Priorytetem jest upamiętnienie ważnego wydarzenia, czy osoby. Umieszczanie tego typu rzeźb na cokółach zwiększa dystans między widzem, a dziełem. Relacje są zatem oparte na dominacji obiektu, co budzi respekt i niekoniecznie zachęca do interakcji. Bywa, że cokół jest elementem o imponujących rozmiarach, jak w przypadku warszawskich pomników Charles’a de Gaulle’a czy Stefana Grot-Roweckiego. W przypadku pierwszego pomnika, postument zdominował wielkość postaci. Grot-Rowecki natomiast zdaje się wyrastać z cokółu, co daje wrażenie unieruchomienia sylwetki i wywołuje dyskomfort u patrzącego.

Umieszczanie rzeźb bezpośrednio na chodniku nie jest oczywiście zawsze możliwe. Intensywny ruch drogowy często obliuguje do szukania rozwiązań, które pozwolą wyeksponować dzieło sztuki w skuteczny sposób. Postument wydaje się zatem najbardziej oczywistym rozstrzygnięciem. W Europie widoczny jest trend związany z rezygnacją z postumentów. Rzeźba przedstawiająca Jamesa Joyce w Dublinie została umieszczona na jednej z najbardziej ruchliwej ulicy, blisko kawiarni, którą pisarz często odwiedzał. Przechodnie mijają dzieło, tak jak siebie nawzajem. Jest ono idealnie wpisane w kontekst miejsca- nie przytłacza, nie dominuje, raczej zachęca do bezpośrednich interakcji. Dzieła mogą też sygnalizować sąsiedztwo różnych obiektów, jak pomnik siedzącego koło teatru Dylana Thomasa, który można zobaczyć w Swansea. Teatr nosi nazwisko poety, co uzasadnia miejsce lokalizacji pomnika. Podobny przykład stanowi *Nosorożec* Niki de Saint-Phalle znajdujący się przed gmachem Muzeum Przyrody w Rotterdamie. Niekonwencjonalną realizacją, nawiązującą do otoczenia, jest też rzeźba reklamówek z brązu pt. *Zapakowane* autorstwa Jenny Eden zlokalizowana w sąsiedztwie centrum handlowego Tesco w Reading. Ciekawym exemplum są również murale artystów z Lyonu, działających pod nazwą „Cité de la création”. Dzieła nawiązują do cech ulic, lub dzielnic, w których powstają.

Dzieła „lokalizacyjne”<sup>302</sup> pomagają w tworzeniu kulturowego wizerunku miast. Nie dominując nad przestrzenią, wchodzą z nią w interakcje oparte na dialogu. Osadzone w kontekście otoczenia akcentują jego wyjątkowość, lub wpływają na zmianę recepcji miejsc, których wizerunek nie jest korzystny. Obiekty sztuki mogą pomóc w wykreowaniu przestrzeni, które ma potencjał by stać się miejscem relaksu dla przechodniów. Szczególnie w przypadku ulic o zwartych pierzejach.

Sztuka w przestrzeni publicznej ma znacznie większe grono odbiorców od tej eksponowanej w muzeum, czy galerii. Użytkownicy przestrzeni nie zawsze są znawcami

---

<sup>302</sup> Op.cit., s.25



sztuki. Ich heterogeniczność wiąże się z różnymi oczekiwaniami, przekonaniem, odmienną wrażliwością, itd. Wszystko to powoduje, że obiekty sztuki, umieszczane poza przestrzenią *stricte* wystawienniczą, powinny spełniać specyficzne kryteria.

Funkcje sztuki w przestrzeni publicznej:

- estetyzacja i rewitalizacja
- upamiętnianie
- transformacja miejsca i asocjacji dotyczących danej przestrzeni
- tworzenie tożsamości miejsca
- promocja (przyciągnięcie turystów)
- komunikacja- tworzenie ważnego przekazu
- edukacja
- socjalizacja

13. czerwca 2009 roku w Poznaniu odbyła się akcja artystyczna pt.: *Urban Legend*<sup>303</sup>.<sup>304</sup> Twórcy wydarzenia zaplanowali wciągnięcie do akcji mieszkańców miasta, tak aby stali się oni współautorami tzw. miejskich legend - historii odnajdywanych, lub kreowanych przez samych twórców. Terenem działań obejmował zarówno ogólnodostępne miejsca, jak i przestrzenie prywatne mieszkańców. Założenie iż, odbiorcy, będący jednocześnie współtwórcami wydarzeń, entuzjastycznie odniosą się do programu przygotowanego przez organizatorów, było utopią. Przykładem jest sytuacja związana z koncertem Leszka Knaflewskiego pt.: *Breath is Blues*, który miał się odbyć w bramie i na dziedzińcu kamienicy przy ul. Słowackiego. Niestety protesty mieszkańców uniemożliwiły realizację tego projektu. Właściciel nieruchomości, na prośbę lokatorów, cofnął wyrażoną wcześniej zgodę na organizację koncertu w tym miejscu. Opisana sytuacja pokazuje, że antonimy „publiczny”- „prywatny” nie zawsze są jasno zdefiniowane. Mieszkańcy kamienicy potraktowali przestrzeń publiczną jako prywatną. Koncert, który się nie odbył, zainicjował dyskusję o roli sztuki w przestrzeni publicznej, czy też prywatnej, traktowanej jak publiczna.

Wybieranie na artystyczne działania przestrzeni pozagaleryjnych jest obarczone ryzykiem związanym z naruszeniem wolności jednostki, lub grupy. Działania w ramach *Urban Legend* uświadomiły płynność granic między tym, co prywatne, a publiczne. Próba uczynienia odbiorcy, aktywnym uczestnikiem wydarzenia, przyniosła nieoczekiwany zwrot akcji. Odmowa zgody na działanie, będąca paradoksalnie, również rodzajem interakcji, zmieniła program organizatorów i pokazała jak ważny jest odpowiedni wybór miejsca działań i sposób budowania relacji między artystą, a odbiorcą. Jak pisał Bourriaud: „Artystyczna aktywność jest grą, której formy, wzory i funkcje rozwijają się i ewoluują według okresów i w społecznym kontekście; sztuka nie ma niezmiennego esencji”<sup>305</sup>. Według Bourriaud społeczne interakcje są same w sobie formą sztuki,

<sup>303</sup> <http://urbanlegend.ua.poznan.pl/wp>[dostęp: 05.05.2023]

<sup>304</sup> katalog: *Urban Legend*, Poznań 2010

<sup>305</sup> Bourriaud, N. ,2002. *Relational Aesthetics*, Les Presses du reel, tłum. Justyna Ryczek, Dijon, s.

nowym medium. Sztuka, która zawsze oparta była na relacyjnym modelu działań, w obecnych czasach jest kształtowana poprzez „inter-human relations.”<sup>306</sup>

Estetyka relacyjna (ang. *relational art*) została zdefiniowana w latach 90-tych jako rodzaj spotkania, kontaktu. Cytując Bourriaud: „Sztuka to uczenie się żyć w lepszy sposób”<sup>307</sup>. Zjawisko estetyzacji przestrzeni publicznej stanowi przykład sztuk relacyjnej. Wolfgang Welsch zwraca uwagę na związany z nią problem anestetyzacji. Obecność sztuki w przestrzeni publicznej wiąże się z jej percepcją, czy też umiejętnością/ możliwością jej dostrzeżenia. Ilość działań mających na celu poprawienie walorów estetycznych wspólnej przestrzeni, prowadzi do różnych, często niepożądanych efektów. Odbiorcy przestają reagować na zintensyfikowane bodźce, ulegając coraz większemu zubożeniu. Welsch, pisząc o tym zjawisku, użył terminu *coolness*. „*Coolness*- nowa cnota lat osiemdziesiątych- to znak nowej anestetyki: chodzi o zubożenie, o brak doznań na narkotycznie wysokim poziomie pobudzenia. Animacja estetyczna przebiega jak narkoza- w podwójnym sensie odurzenia i ogluszenia.”<sup>308</sup>

Monotonia estetycznych zabiegów neutralizuje działanie wizualnych bodźców. Kakofonia form i barw w otoczeniu, powoduje ignorowanie nowych śladów, realizacji. Odbiorcy przestają notować zmiany. Wyższy poziom niewrażliwości pojawia się na poziomie psychicznym. Z anestetyką związana jest także ekspansja mediów. Rzeczywistość percypowana jest już nie tylko na poziomie zmysłowym. Coraz częściej oko ma swoje przedłużenie w wizjerze komórki. Świat rzeczywisty ulega przekształceniu w kontakcie z nowymi mediami. To, co wirtualne, jest traktowane z taką samą estymą, jak to, co rzeczywiste. Postrzeganie jest kształtowane przez „teleontologię” („nigdy nie otrzymasz tego, czego nie powinieneś zobaczyć i nigdy nie będziesz pewny, czy dar pochodzi z rzeczywistości, czy z kanału telewizyjnego.”)<sup>309</sup>. Zmniejszenie, lub wyłączenie wrażliwości jest konieczne w celu ochrony przed przebodźcowaniem. Anestetyzacja stanowi odpowiedź na wszechogarniający chaos wynikający z prób estetyzacji otoczenia. Estetyka opiera się na schematach. Konstruowane kulturowo i fortyfikowane w czasie wydają się nienaruszalne. Jak pisze Welsch: „widzimy nie dlatego, że nie jesteśmy ślepi- widzimy dlatego, że jesteśmy ślepi na większość rzeczy; coś uwidocznić oznacza zarazem uniewidocznienie czegoś innego. Nie ma *aisthesis* bez *anaisthesis*”<sup>310</sup>. Anestetyka jest zatem sposobem zwrócenia uwagi na to, co wymyka się estetycznym standardom. To próba skierowania uwagi na to, co wymyka się konwencji. Welsch wspomina o „kulturze ślepej plamki”, w której rozwoju ważną rolę odgrywa sztuka. Jej celem jest przeciwstawienie się ujednoczeniu poprzez heteronomiczność i pluralizm. Anestetyka, jako rodzaj alternatywnej estetyzacji, ma jeden cel- uwrażliwienie na różnorodność.

---

<sup>306</sup> Op. cit., s.28

<sup>307</sup> Op. cit. s. 11

<sup>308</sup> Welsch, W., 1997. *Estetyka i anestetyka*, [w]: R.Nycz (red.), *Postmodernizm*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków, s. 525

<sup>309</sup> Welsch, W., 1998. *Estetyka poza estetyką*, „*Studia kulturoznawcze*” nr 9, (red.) A. Zeidler-Janiszewskiej, s.91

<sup>310</sup> Welsch, W., 1997. *Estetyka i anestetyka*, [w]: R.Nycz (red.), *Postmodernizm*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków, s. 537

W heterogenicznym świecie, najlepszą postawą wydaje się bierność. Jak powiedział Martin Creed, po wręczeniu Nagrody Turnera w 2001 roku: „Czasami myślę o tworzeniu jako równaniu. Zaczynasz od niczego, od zera. Próbujesz coś zrobić... i robisz. To jak zero plus jeden równa się coś. Ale jednocześnie próbuję tego nie robić, bo nie jestem pewien czy powinienem. Więc minus jeden... Bo próbuję tego nie zrobić... [...] Zdanie „cały świat+ dzieło= cały świat” powstało jako próba opisanie pracy.”<sup>311</sup>. Nic nie dodawać, nic nie zmieniać. Zwrócić uwagę.

Sztuka w przestrzeni publicznej wiąże się z pytaniami o partycypację jej użytkowników. Wspomniane już kwestie dotyczące granic między tym co intymne, prywatne, a publiczne są jedynie częścią rozważań na temat społecznej roli sztuki. Opisywane przestrzenie transparentne mogą okazać się widoczne dla wybranych odbiorców. Tak, jak pozornie transparentne realizacje Macieja Kuraka. Ilja Kabakov zwraca uwagę na konieczność uwzględnienia roli widza w realizacjach wkraczających w publiczną strefę: „Widz nie jest już protekcjonalnie traktowanym dodatkiem do pracy, lecz staje się aktywnym, a nawet głównym jej elementem. Staje się panem sytuacji, ponieważ to on postrzega pracę w kontekście miejsca, w którym się znalazła, w kontekście miejsca istniejącego wcześniej w dobrze znanego.”<sup>312</sup> Zgodnie z koncepcją Kabakova odbiorca może być zatem „panem miejsca”, turystą, albo przechodniem (*flaneur*). Turysta jako obcy rejestruje rzeczywistość jako nową/ odmienną, a przez to interesującą. Przechodzień zwraca uwagę na zmiany dobrze znanych miejsc. „Pan miejsca” kontroluje działania- próby wprowadzenia zmian. „Na każdą pojawiającą się nowość patrzy jak właściciel mieszkania, któremu ktoś chce coś wstawić, dlatego musi to zaakceptować(...) albo odrzucić (...) zmienia to jednak w zasadzie sposób relację między projektem publicznym i widzem, ponieważ to widz mieszka w miejscu, gdzie artysta jest jedynie zaproszonym gościem.”<sup>313</sup> Słowa Kabakowa są manifestem artysty. To ważny przekaz dla organizatorów działań w przestrzeni publicznej. Coraz popularniejsze festiwale sztuki, działania oscylujące wokół „sztuki w mieście” oznaczają konieczność przeanalizowania problemów, sygnalizowanych przez Kabakova.

#### 6.1.6. Sztuka jako narzędzie transformacji przestrzeni publicznej

W 2009 roku w Poznaniu, odbyła się debata poświęcona miejskiej przestrzeni publicznej związana z powstaniem Karty Przestrzeni Publicznej<sup>314</sup>. Jednym z wiodących wątków dyskusji było wykorzystanie sztuki jako narzędzia umożliwiającego poprawę

---

<sup>311</sup> Ryczek J., *Bezradność odbiorcy wobec transparentnych propozycji sztuki* [w:] *Co z tym odbiorcą?*

<sup>312</sup> Kabakov, I., 2010. *Projekt publiczny albo duch miejsca*, tłum. G. Dziamski, [w:] E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce- sztuka miasta*, Kraków, s.346

<sup>313</sup> Op. cit.

<sup>314</sup> [http://www.tup.org.pl/download/2009\\_0906\\_KartaPrzestreni Publicznej.pdf/](http://www.tup.org.pl/download/2009_0906_KartaPrzestreni%20Publicznej.pdf/) [dostęp: 6.06.2021}

jakości miejskich przestrzeni publicznych. Sposoby implementacji sztuki publicznej w celu poprawy odbioru przestrzeni opisał Marek Krajewski.<sup>315</sup>

„Zdiagnozowanie trwałego konfliktu tkwiącego w sprzeczności interesów beneficjentów przemian przestrzennych na terenach miejskich pozwala sądzić, iż potrzebny jest uniwersalny, powszechnie akceptowany instrument (dokument), wspomagający dyskurs społeczny i procesy planistyczne, zapewniający zrozumienie i akceptację postulatu dbałości o wysokie walory kształtowanej tkanki urbanistycznej. Zadanie takie mogłaby w Polsce spełnić Karta Przestrzeni Publicznej.”<sup>316 317</sup>

Sztuka w przestrzeni publicznej może być ważnym transformatywnym narzędziem umożliwiającym ingerencję w strukturę miasta. Zmiana charakteru danego miejsca może przynieść nie tylko refleksje, ale przyczynić się w bezpośredni sposób do poprawy jakości życia mieszkańców. Przykładem realizacji artystycznej, która wywołała entuzjastyczne reakcje u użytkowników przestrzeni jest praca Joanny Rajkowskiej pt. *Dotleniacz*<sup>318</sup> (ryc.39). W 2007 r. , na Placu Grzybowskim w Warszawie, artystka zainstalowała zbiornik wodny o powierzchni 140m<sup>2</sup> i głębokości 1m<sup>319</sup>. Wokół stawu posadzono ozdobną zieleń i zamontowano siedziska zaprojektowane przez Michała Kwasiborskiego, a w oczku zainstalowano aparaturę ozonującą powietrze . Celem było stworzenie przestrzeni, która przyczyni się do integracji lokalnej społeczności, a także odczarowanie traumatycznej historii miejsca, na terenie którego w czasie II Wojny Światowej znajdowało się getto. Według artystki, przestrzeń publiczna bywa terenem nie zawsze ujawnionego konfliktu. Tragedia społeczności żydowskiej nadal nie została przepracowana. Metaforyczne oczyszczanie powietrza, jak i kontemplacyjny charakter *Dotleniacza*, miały stanowić próbę konfrontacji z problemem oraz zainicjować międzyśrodowiskowy dialog.

Z polecenia miejskich urzędników obiekt został demontowany w ciągu roku ze względu na nadchodzącą zimę i niesprzyjające warunki atmosferyczne. Instalacja miała wrócić na swoje miejsce wiosną, jednak, mimo próśb mieszkańców, nie została uwzględniona w nowych planach zagospodarowania placu. Historia *Dotleniacza* stanowi klasyczny przykład konfliktu między artystą, potrzebami użytkowników przestrzeni, a decyzją urzędników.

---

<sup>315</sup> Krajewski, M., *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005/1, s. 58-77

<sup>316</sup> Palicki, S., 2009, *Karta przestrzeni publicznej jako instrument kształtowania jakości przestrzeni miejskiej*, Studia i Materiały Towarzystwa Naukowego Nieruchomości, vol. 17, nr 3, Journal of the Polish Real Estate Scientific Society, s. 103-113

<sup>317</sup> [http://tnn.org.pl/tnn/publik/17/XVII\\_3.pdf#page=105](http://tnn.org.pl/tnn/publik/17/XVII_3.pdf#page=105) [dostęp: 12.03.2022]

<sup>318</sup> Realizacja Rajkowskiej przypomina pochodzący z 2001 r. projekt Julity Wójcik pt. *Oczko Wodne*, z tą różnicą, że o ile Wójcik zakładała tymczasowy charakter swojej pracy, Rajkowska pragnęła, aby *Dotleniacz* stał się stałym elementem Placu Grzybowskiego i funkcjonował nie tyle jako realizacja artystyczna/ obiekt sztuki, lecz miejsce rekreacji i integracji lokalnej społeczności.

<sup>319</sup> Projekt został poprzedzony badaniami archeologicznymi.



Ryc. 39. Joanna Rajkowska, *Dotleniacz*, Plac Grzybowski, Warszawa, fot. materiały CSW<sup>320</sup>

Wszelkie realizacje w przestrzeni publicznej poza terenem galerii, czy muzeów, wiążą się z koniecznością uwzględnienia relacji między wszystkimi elementami otoczenia oraz potrzeb użytkowników przestrzeni. Obiekty sztuki potrafią wpłynąć na percepcję każdego otoczenia. Zmiana postrzegania danego obszaru może przebiegać dwukierunkowo- uatrakcyjnić/odczarowywać przestrzeń, lub wywoływać dyskomfort, a tym samym ją zdewaluować.

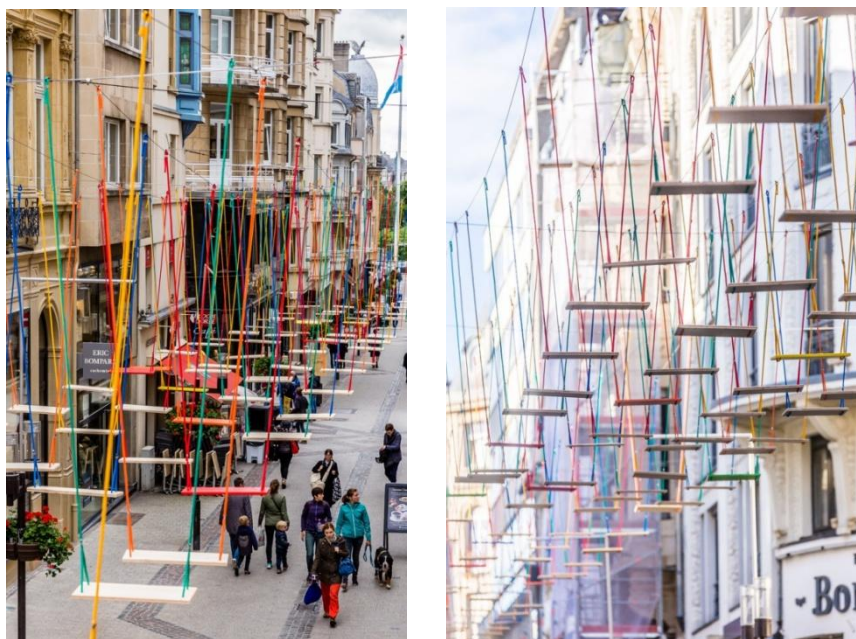
Przestrzenie wystawiennicze typu galeria sztuki, czy muzeum służą eksponowaniu sztuki. Wizyta w takim miejscu niesie zawsze ryzyko dyskomfortu wynikającego z odbioru wystawy, jeśli odbiorca doświadcza obrazy uczuć religijnych czy konfrontacji z przekazem o odmiennych przekonaniach polityczno - społeczno - kulturowych. Celem sztuki nie jest przecież schlebianie widzowi- ani pod względem estetyki, ani przekazu. Odbiorca ma jednak możliwość opuszczenia miejsca wystawy, lub ignorowania wystawy poprzez odmowę partycypacji w wydarzeniu.

Realizacje w przestrzeni poza galeryjnej, czy poza muzealnej stają się częścią wspólnego terytorium, którego podstawą jest użytkowy egalitaryzm. Heterogeniczność postaw i potrzeb/ oczekiwań jest znamienna dla użytkowników przestrzeni publicznej. Realizacje w przestrzeni poza galeryjnej mogą stanowić harmonijne uzupełnienie jej zagospodarowania, lub dominantę. Obiekty czy instalacje mogą oddziaływać na zmysły silniej niż w przestrzeni galerii. Wiele tego typu realizacji bazuje na zmianie kontekstu. Dobrze znane obiekty, przez umieszczenie w innym otoczeniu niż to, dla którego zostały zaprojektowane, nabierają nowego znaczenia. Przykładem mogą być takie realizacje jak *The Swings* autorstwa Maxa Mertensa, instalacja zaprojektowana przez architektów z Escobedo Soliz dla Dziedzińca MoMA PS1, *Sky Garden* według projektu SO? Architecture.

Max Mertens w swojej realizacji *The Swings* wykorzystał ręcznie wykonane, minimalistyczne huśtawki, zawieszane na kolorowych sznurach ponad ulicą Philippe II i aleją Porte-Neuve w centrum Luxemburga. Obiekty są нефunkcjonalne ze względu na wysokość, na której zostały umieszczone. Intencją artysty było wywołanie refleksji u

<sup>320</sup> źródło: <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/51,34862,17906634.html#S.galeria-K.C-B.1-L.1.duzy>, <https://culture.pl/pl/dzielo/joanna-rajkowska-dotleniacz>[dostęp:22.08.2022]

przechodniów. Handlowa okolica wpływa na zwiększenie tempa przechodniów, co pośrednio przyczynia się do dyskomfortu użytkowników przestrzeni. Huśtawki mają przypominać o dzieciństwie, przyjemności i bez trosce. To rodzaj apelu o choć chwilowe zatrzymanie się i kontemplację chwili.



Ryc. 40. 41. *The swings*, Max Mertens, 2016, Luxembourg<sup>321</sup>

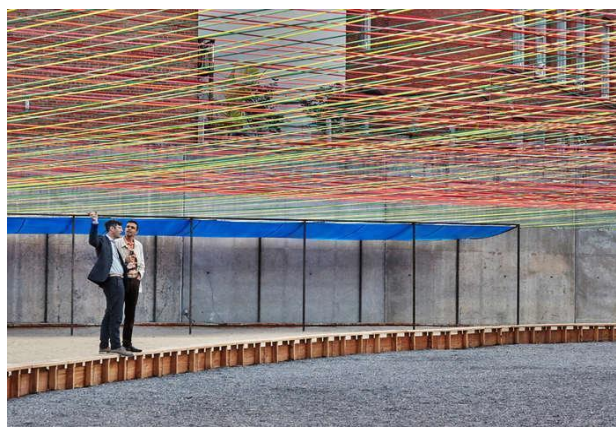
W 2016 roku, meksykańscy architekci z pracowni Escobedo Soliz zostali wybrani do zaprojektowania instalacji na dziedzińcu nowojorskiej galerii MoMA PS1 w ramach programu Young Architects. Przestrzeń została wypełniona siecią kolorowych lin tworzących rodzaj zadaszania. Według architektów miejsce jest kreowane nie tyle przez obiekt, czy rzeźbę, lecz poprzez działania, które budują odpowiednią atmosferę. Za ich sprawą dziedziniec nowojorskiej galerii MoMA PS1 przykryła gęsta sieć pomarańczowych, zielonych, różowych i żółtych lin. Instalacja oprócz wartości *stricte* artystycznej, spełnia także założenia użytkowe- zaprasza odwiedzających do odpoczynku i interakcji. Autorzy zaniczają, że ich intencją jest używanie materiałów w oryginalnym stanie bez zmieniania ich właściwości, co umożliwia dokonanie recyklingu zdemontowanej pracy i ponowne wykorzystanie budulca<sup>322</sup>.

Warto dodać, że PS1 jest ważnym ośrodkiem promującym działania *site-specific* oraz projekty związane z architektoniczną interwencją.

---

<sup>321</sup> źródło: <https://mmertens.com/filter/luxembourg/Swings>[dostęp:28.08.2022]

<sup>322</sup> <https://www.escobedosoliz.net/>[dostęp:28.08.2022]



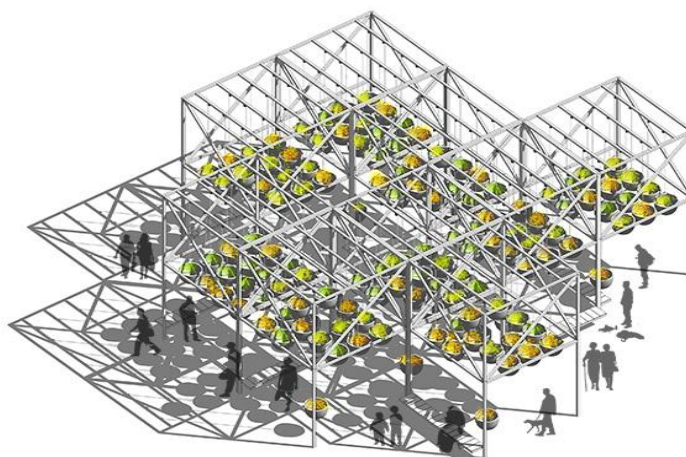
Ryc. 42, 43. Escobedo Soliz, instalacja na dziedzińcu MoMA pt. *Weaving the Courtyard*<sup>323</sup>

W 2016 r. powstała także inna ciekawa instalacja- *Sky Garden. Podniebny Ogród* został wykonana na Placu Ortaköy w Stambule z inicjatywy studia SO?Architecture. Realizacja ma formę wiszącego ogrodu, który zachęca odbiorców do interakcji. Konstrukcja jest minimalistyczna- obiekt składa się z czarnego obramowania i zawieszonych na nim donic pokrytych brązowym materiałem. Ortaköy jest jednym z najbardziej turystycznych i ruchliwych miejsc w Stambule. Projektanci obawiali się, że umieszczenie ogrodu na ziemi w tak zatłoczonym obszarze zmniejszyłoby powierzchnię, po której można spacerować. Zamiast tego zaproponowali stworzenie wiszącego ogrodu, co umożliwiłoby zachowanie dostępności gruntu. Istniejąca na placu płyta została wykorzystana jako podstawa nowego ogrodu, który w słoneczne dni miał służyć również jako ochronny baldachim z donic. Ogród z różnorodnymi roślinami zapewnia miejsce do siedzenia i cień. System kół pasowych pozwala opuszczać doniczki, aby goście mogli przyjrzeć się z bliska roślinom. Ponieważ donice są jednakowo obciążone, pozostają na tym samym poziomie, gdy są wyważone. Jeśli odwiedzający przyciągnie jedną z doniczek, wówczas równorzędna doniczka zostanie podniesiona. Sztuka w przestrzeni publicznej zyskała tu funkcjonalne zastosowanie - pod unoszącymi się w powietrzu roślinami można

<sup>323</sup> źródło: <https://www.escobedosoliz.net/weavingthecourtyard-esp.html>[dostęp:28.08.2022]

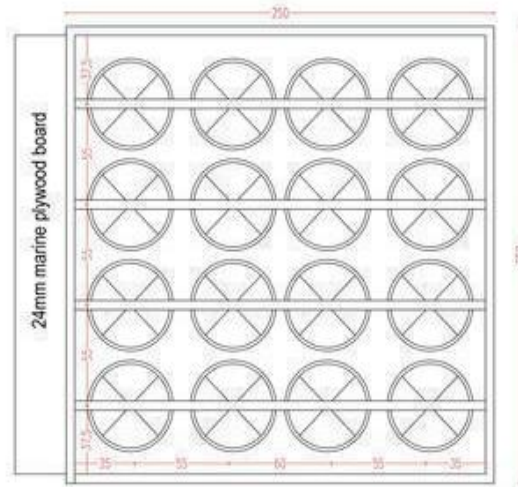
usiąść i skorzystać z rzuconego przez nie cienia. Instalacja *Sky Garden* przyciąga uwagę swoją minimalistyczną, wyrafinowaną formą.

Projektanci podkreślają, że działania w przestrzeni publicznej traktują w sposób dialogiczny, kwestionując pasywność odbiorcy. Według nich, architekci i artyści powinni kontrolować projekt jedynie do pewnego momentu. Potem, należy oddać sprawczość odbiorcy i pozwolić mu tym samym na współuczestnictwo w procesie tworzenia.

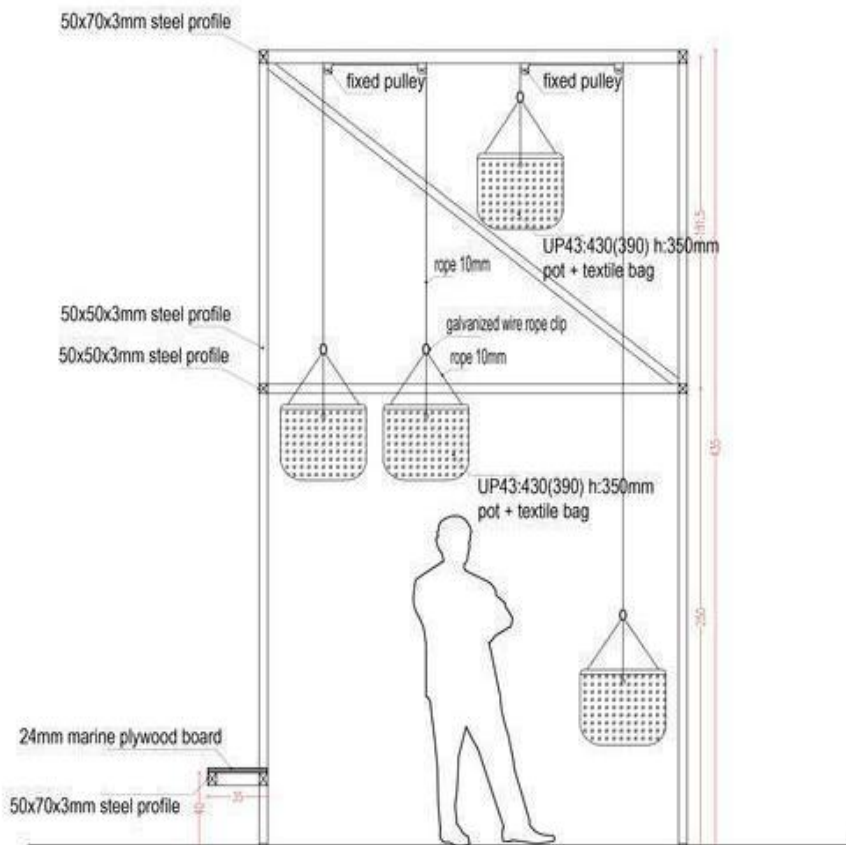


Ryc. 44. Projekt Sky Garden, źródło: <https://www.soistanbul.com/sky-garden>





PLAN



SECTION

Ryc. 45., 46. Projekt *Sky Garden*, źródło: <https://www.soistanbul.com/sky-garden>



Ryc. 47., 48. SO?Architecture, instalacja pt. *Sky Garden*<sup>324</sup>

Warto też wspomnieć o realizacji Felice Varniniego, pt. *À Ciel Ouvert*. W ramach corocznej artystycznej interwencji, na zaproszenie projektanta Ora Ito, szwajcarski artysta ozdobił betonowy dach jednostki mieszkalnej La Cité Radieuse Le Corbusiera w Marsylii wielowymiarowym anamorficznym zapisem, składającym się z form i kolorów skomponowanych w taki sposób, aby wywołać złudzenia optyczne. Nietypowe połączenie horyzontalnych i wertykalnych form architektonicznych zostało podkreślone wyrazistą czerwieńią i żółcią, a modernistyczna geometria dachu Le Corbusiera wraz z przełamującymi szarość muralami stworzyła niemal medytacyjną przestrzeń. Artysta, wielokrotnie realizował swoje projekty w różnych miejscach na świecie. Jego iluzoryczne malarstwo pokrywało zarówno gotyckie kościoły, jak i komercyjne obiekty. Przestrzenna gra między namalowanymi formami, a komponentami bryły architektonicznej klasyfikuje działania Varniniego jako interdyscyplinarne. Trudno byłoby w tym przypadku rozpatrywać narrację malarską bez kontekstu architektury, ponieważ jedno i drugie staje się współzależne.

<sup>324</sup> źródło: Yercëkimh<https://www.soistanbul.com/sky-garden>[dostęp:28.08.2022]



Ryc. 49. Felice Varini, *À Ciel Ouvert*<sup>325</sup>

Działania w przestrzeni publicznej przybierają różne skale. Niektóre nie są możliwe do zarejestrowania jedynie za pomocą aparatu wzrokowego- wymagają innej recepcji- zmiany perspektywy, użycia alternatywnych zmysłów. Przykładem takiej pracy jest *The Floating Piers*. Realizację Christo można określić mianem nie tylko sztuki w przestrzeni publicznej, lecz przestrzenią *per se*. Bułgarski artysta stworzył 3-kilometrową ścieżkę - pomost na powierzchni włoskiego jeziora Iseo. Instalacja *The Floating Piers* została zbudowana z poliuretanowych modułów pokrytych pomarańczowym materiałem. Pomosty łączą ulice miasta Solzano z położoną na środku jeziora wyspą San Paolo. Realizacja została udostępniona zwiedzającym na 16 dni. Swoją pracę Christo zaprojektował już w latach 70-tych, jednak znalezienie odpowiedniego miejsca dla realizacji trwało wiele lat. Jezioro Iseo oraz jego widok z gór okazało się idealnym wyborem. Instalacja jest przykładem sztuki doświadczanej nie tylko przez percepcję wzrokową, lecz przede wszystkim przez ruch. Niezwykły spacer jest doznaniem multisensorycznym i nie wymaga autorskiego komentarza. Wrażenia są dostarczane przez bezpośrednią, fizyczną, partycypację odbiorcy.

Christo przez większość życia tworzył w duecie ze swoją żoną Jeanne-Claude. Artyści zastąpili z wielkoformatowych działań w przestrzeni otwartej klasyfikowanych jako asamblaż (*assemblage*)<sup>326</sup>, sztuka ziemi (*land art*)<sup>327</sup> czy *environmental art*<sup>328</sup>.

<sup>325</sup> źródło: <https://mamo.fr/2016/07/wallpaper-a-ciel-ouvert-felice-varini-transforms-the-mamo-into-a-series-of-optical-illusions/> [dostęp:28.08.2022]

<sup>326</sup> „asamblaż- zbiór gotowych lub stworzonych przez artystę form, materii lub fragmentów innych całości, stanowiący autonomiczną wartość (dzieło sztuki), możliwą do zobaczenia z zewnątrz” (<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/asamblaz;3871559.html> [dostęp:28.08.2022])

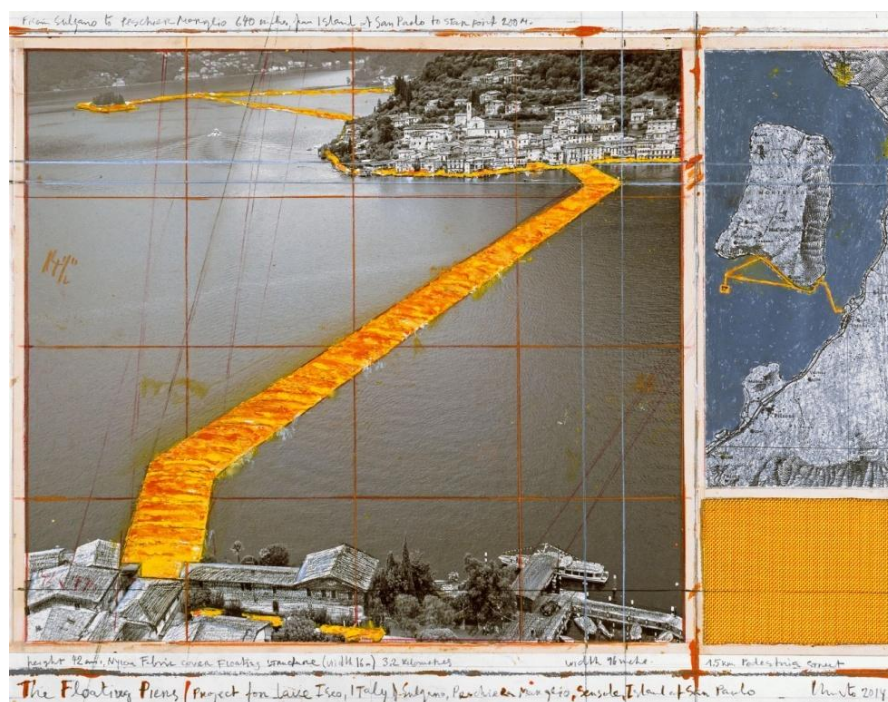
Najbardziej znane projekty to „opakowanie” rzymskiego Muru Aureliana, paryskiego Pont Neuf, berlińskiego Reichstagu czy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Chicago. Oprócz działań w urbanistycznej skali, artyści tworzyli także projekty na większą skalę. Z najbardziej spektakularnych warto wspomnieć o pracy pt. *Wrapped Coast*, w ramach której Christo i Jeanne-Claude wraz ze 130 asystentami owinęli 1.5 kilometrowy odcinek Little Bay w Sydney, czy o *Valley Curtain* – pomarańczowej kurtynie rozwieszanej pomiędzy skarpami Kolorado.

Instalacja *The Floating Piers* powstała po śmierci Jeanne-Claude. Projekt przywodzi na myśl pochodzącą z 1983 roku pracę pt. *Surrounded Island*. Artyści pokryli wówczas różową tkaniną 11 wysp na Florydzie. Realizacje Christo i Jeanne-Claude nigdy nie miały *stricte* estetyzującej funkcji. Prymarnym celem artystów, było uświadomienie odbiorcom jak ważne jest holistyczne myślenie o świecie i jak duże niebezpieczeństwo niesie antropocentryzm. Podczas konstrukcji *Surrounded Island*, wyłowiono ponad 40 ton śmieci. Instalacja w nowojorskim Central Park zachęcała odbiorców do interakcji. Warto też dodać, że artyści zawsze zwracali uwagę na to, aby materiały wykorzystane do realizacji zostały wtórnie wykorzystane. Para wielokrotnie przypominała o potędze Natury i nietrwałości tego, co zostało stworzone przez człowieka.

---

<sup>327</sup>*land art*, sztuka ziemi- kierunek zainicjowany w latach 60-tych w Stanach w kontekście sztuki opartej na interencji w naturę; dotyczy działań w szeroko rozumianej przestrzeni otwartej; artyści działający w tym nurcie nie traktują otoczenia jako tła dla swoich realizacji, lecz nadają mu status dzieła (<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/land-art;3930366.html>[dostęp:28.08.2022])

<sup>328</sup>*environmental art* – działania w szeroko rozumianej przestrzeni otwartej ; najczęściej w formie instalacji; termin spopularyzowany w latach 60-tych i związany ze sztuką ziemi (*land art*) (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/environmental-art>, [dostęp:28.08.2022])



Ryc. 50. *The Floating Piers*, Christo, instalacja na powierzchni włoskiego jeziora Iseo, fot. Andre Grossmann, 2014<sup>329</sup>



Ryc. 51. *The Floating Piers*, Christo, instalacja na powierzchni włoskiego jeziora Iseo<sup>330</sup>

<sup>329</sup> źródło: <https://divisare.com/projects/320392-christo-and-jeanne-claude-wolfgang-volz-mi-chenxing-the-floating-piers>[dostęp:28.08.2022]

<sup>330</sup> źródło: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/new-christo-art-installation-the-floating-piers-nears-completion-in-italy-a7070631.html>[dostęp:28.08.2022]

Woda zainspirowała także inną artystkę- Yayoi Kusamę, która w 2009 roku w amerykańskim New Canaan umieściła na wodzie 750, wykonanych ze stali nierdzewnej, kul. Realizacja pt. *Narcissus Garden* nawiązywała do mitu o Narcyzie. Kule odbijały przestrzeń basenu i patio Centro de Educação e Cultura Burle Marx<sup>331</sup>. Opisując instalację, artystka użyła terminu „dywan kinetyczny”. Pod wpływem wiatru, kule zmieniały swoje miejsca, tworząc dynamiczne i efemeryczne formy. Praca stanowiła reinterpretację rzeźby Kusamy pokazanej na 33. Biennale w Wenecji w 1966 roku. Artystka umieściła wówczas 1500 podobnych kul opatrzonych podpisami *Your narcissim on sale*, *Naricissus Garden* w pobliżu włoskiego pawilonu. Obiekty zostały wystawione na sprzedaż. *Ogród narcyza* to oryginalny prezent na urodziny Johnsona, który w tym roku kończyłby 110 lat.



Ryc. 52. *Narcissus Garden*, Yayoi Kusama, 2011 r., Camilla Randall<sup>332</sup>

Ryc. 53., *Narcissus Garden*, Yayoi Kusama, 2011 r., fot. Stephanie Torres /Belo Horizonte, Inhotim w Brumadinho/Brazylia

<sup>331</sup> budynek zaprojektowany przez Arquitetos Associados

<sup>332</sup> <https://pl.pinterest.com/pin/348254983662163706/> [dostęp:28.08.2022]

### 6.1.7. Sztuka w przestrzeni miejskiej Poznania- rzeźba

W 2020 r. w Muzeum Narodowym w Poznaniu, odbyła się debata pt. *Sztuka w przestrzeni publicznej*. zorganizowana przez Muzeum Narodowe w Poznaniu, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu oraz Fundację RARYTAS. W dyskusji wzięli udział artyści, architekci oraz reprezentanci Urzędu Miasta Poznania. Rozmowę rozpoczęła Anna Borowiec, która poprosiła gości o zdefiniowanie roli sztuki w przestrzeni publicznej oraz ustosunkowanie się do obecnej sytuacji dzieł zlokalizowanych w Poznaniu. Ponieważ dyskusja miała związek z odbywającą się w Muzeum Narodowym w Poznaniu wystawą pt. *Formy w przestrzeni. Poznańska rzeźba plenerowa lat 60-tych i 70-tych XX wieku*, wiodącym problemem stała się kwestia rzeźby plenerowej, jednakże prelegentka poprosiła gości o odniesienie się do tematu dyskusji w szerszym kontekście.

Justyna Makowska, reprezentująca Wydział Kultury Miasta Poznania, która jako pierwsza zabrała głos, przywołała słowa Bieczyńskiego w sprawie konieczności zadbania o rzeźby plenerowe miasta zarówno pod kątem konserwacji, jak i odpowiedniej archiwizacji i digitalizacji. Makowska zwróciła uwagę na problem związany z brakiem informacji na temat autorów dzieł, oraz dat ich powstania. Rzeźba plenerowa w Poznaniu ma długą tradycję. Niekonsekwentnie prowadzona dokumentacja, przyczyniła się do narastającej dezinformacji, a anonimowe realizacje zaczęły ulegać destrukcji. Makowska zapewniała, że urzędnikom Wydziału Kultury Miasta Poznania przede wszystkim zależy na poprawie komfortu życia w mieście, do czego może się przyczynić sztuka. Przypomniała też o plenerach rzeźbiarskich organizowanych przez miasto i towarzyszącym im wystawom po plenerowym odbywających się cyklicznie, np. przy Hotelu Mercury. Osoby, które je zainicjowały, chciały aby rzeźby stały się elementami uatrakcyjniającymi przestrzeń miasta i aby dostarczały mieszkańcom estetycznych doświadczeń. Niestety wraz z upływem czasu, wiele z tych rzeźb uległo degradacji, inne zostały zasłonięte. Inicjalne założenie przestało być aktualne- dzieła, które miały poprawiać estetykę miejsca, stały się aestetyczne. Zadaniem władz miasta i Wydziału Kultury jest zarówno dbanie o istniejące obiekty sztuki, upamiętnianie ich autorów jak również planowanie i wspieranie nowych projektów uatrakcyjniających przestrzeń Poznania- kontynuowanie inicjatywy, która może przyczynić się do poprawy komfortu życia użytkowników przestrzeni.

W 2017 r. artyści tworzący repozytorium form przestrzennych na cytadeli, zwrócili się do Wydziału Kultury Miasta Poznania o wsparcie projektu. Urzędnicy uznali, że zapis i digitalizację obiektów, które stanowią część historii miasta należy zabezpieczyć przed zniszczeniem i traktować jako elementy współtworzące przestrzeń publiczną. W 2018 r. został zainicjowany program *Punkty orientacyjne*. Osobami zaangażowanymi w działania byli Marta Smolińska, Piotr Libicki i Marek Krajewski. Okres pandemii i sytuacja budżetowa zablokowały planowane realizacje, jednak dwa lata później powrócono do rozmów i pierwotnych koncepcji. Jak zaznaczył Piotr Korduba, sztuka w przestrzeni pełni niezwykle ważną funkcję, ponieważ nie wymaga przekraczania progu instytucji, takich jak galerie, czy muzea. Mało tego, istnieje od czasów przedmuzealnych. Pomniki, czy epitafia pełniły nie tylko funkcję estetyczną, ale przede wszystkim komunikacyjną. Sztuka w przestrzeni publicznej wymaga uaktualnienia, ponieważ wiele rzeźb wtopiło się w

krajobraz, tracąc widoczność. Jako przykład Korduba podał stojącego przy Collegium Novum pawia, który po rewitalizacji Parku Marcinkowskiego odzyskał uwagę. Pomniki są uaktywniane rocznicami co wtapia je w ikonosferę miasta, jednak inne rzeźby, a także mozaiki czy murale, wymagają innego upamiętnienia, „redefinicji działania artystycznego wokół takiej rzeźby”<sup>333</sup>, czyli, jak zaproponował Korduba „jakieś formy *land artu*”<sup>334</sup>, a zatem choć temporalnej zmiany otoczenia tak, aby obiekty sztuki stały się swoistym *signum* danego miejsca. Według niego owe mikronarracje przyczyniają się do indywidualizacji wybranych kadrów miasta i najczęściej są wynikiem oddolnych, dzielnicowych inicjatyw.

Rafał Górczyński dodał, że dobrym pomysłem na uaktywnienie rzeźby historycznej w przestrzeni publicznej jest czasem przeniesienie w inne miejsce ponieważ wraz z upływem czasu, kontekst przestrzenny ulega zmianie, a obiekty rzeźbiarskie w Poznaniu nie zawsze powstały w odniesieniu do otoczenia, w którym je umieszczono. Dodatkowym problemem stanowi oświetlenie- w większości przypadków, jedynym źródłem światła, które eksponuje dzieła w przestrzeni publicznej jest naturalne światło. Po zmroku są zatem niewidoczne.

Górczyński zwrócił także uwagę na problem zaniedbania rzeźb, które narażone na czynniki zewnętrzne, bez odpowiedniej konserwacji, ulegają poważnej destrukcji, co odbiera im aspekt estetyczny. Zniszczone dzieła są czasem traktowane jak siedziska, lub też całkowicie ignorowane. Mateusz Bieczyński przypomniał o tym, jak ważne jest zadbanie o godną oprawę artefaktów, podając przykład Cytadeli i rewitalizacji przestrzeni wokół rzeźby-instalacji *Mewy Sobocińskiego* oraz Chicago, w którym wszystkie obiekty sztuki umieszczone w przestrzeni publicznej zostały opisane, oznaczone i umieszczone na mapie. Projekt *Sztuka Poznania* uwzględnia podobny plan. Ochrona istniejących obiektów sztuki oraz ich umiejscowienie w przestrzeni publicznej, jak i relacja między dziełami, to tylko część problemów, z którymi muszą się zmierzyć władze miasta. Równie ważna jest kwestia miejsca sztuki w przestrzeni publicznej w kontekście współczesnych i planowanych realizacji artystycznych. Makowiecka zwróciła uwagę na to, że tereny, na których znajdują się obiekty należą do różnych jednostek, co dla Wydziału Kultury jest wyzwaniem. Obiekty, których ze względów prawnych nie można otoczyć opieką, trzeba zostawić na pastwę losu. Do tego dochodzi problem praw autorskich, które są niezbędne choćby w przypadku planu przeniesienia rzeźby. Bez zgody spadkobierców, takie działania mogą zostać uznane za niezgodne z prawem. Makowiecka zaznaczyła też, że nie należy zapominać o edukacji kulturowej, w czym mogłaby pomóc aplikacja, umożliwiająca identyfikację dzieł. Anna Borowiec również zgodziła się z koniecznością stworzenia systemowego rozwiązania kwestii identyfikacji dzieł umieszczonych w przestrzeni publicznej. Poruszyła też kwestię rzeźb znajdujących się na obecnych terenach prywatnych.<sup>335</sup>

---

<sup>333</sup> <https://sztukapoznania.com/wydarzenia/sztuka-w-przestrzeni-publicznej-debata/>[dostęp:12.12.2023]

<sup>334</sup> <https://sztukapoznania.com/wydarzenia/sztuka-w-przestrzeni-publicznej-debata/>[dostęp:12.12.2023]

<sup>335</sup> historia rzeźby *Otwieranie* Zuzanny Pawickiej zlokalizowanej na Ratajach- od kilku lat, na terenie prywatnym



W Poznaniu znajduje się wiele dzieł, których autorzy nie są znani. Również datowanie pozostawia wiele nieścisłości. Obecnie, miejscem, w którym znajduje się największa ilość rzeźb jest osiedle Rataje. Rada osiedla Stare Miasto zgodziła się na coroczną inwestycję w nowe obiekty sztuki umieszczane w przestrzeni Starego Miasta. Oczywiście innego typu wydatki, jak budowa chodników, dróg stanowią dla radnych priorytety, jednak konieczność zadbania o dziedzictwo kulturowe oraz wspieranie nowych artystycznych inicjatyw są równie ważne. W czasie debaty poruszono także problem dotyczący umieszczania rzeźb na osiedlach wybudowanych w ostatnich dekadach. O ile w poprzednim ustroju ta koncepcja cieszyła się dużą popularnością zarówno w dużych miastach, jak i małych, ponieważ wpisywała się w program edukowania i ukulturalniania społeczeństwa oraz w estetyzowanie otoczenia, o tyle z czasem inicjatywa została wstrzymana.

Po śmierci Krystyny Feldman, aktorki związanej z Teatrem Polskim, która była mieszkanką osiedla Rataje, pojawił się pomysł, aby ją uhonorować i upamiętnić poprzez postawienie na terenie osiedla rzeźby przedstawiającej artystkę. Niestety zespół złożony z inwestorów oraz przedstawicieli rady osiedla nie wyraził na to zgody. Zaproponowano inną lokalizację- Rondo Kaponiera. Według Korduby pomysł był kiepski ze względu na brak kontekstu otoczenia. Stawianie pomnika w jednym z najbardziej hałaśliwych miejsc, które nie zachęca do zatrzymania się, zniechęca do wchodzenia w jakąkolwiek interakcję z rzeźbą. Umieszczenie jej na Ratajach mogłoby zainicjować spotkania poświęcone artystce, lub dotyczące teatru (potencjał miejscotwórczy), nie wspominając oczywiście o walorach estetycznych, które wpłynęłyby korzystnie na otoczenie, w którym nie ma ani jednego obiektu sztuki.

Podczas debaty poruszono też problem związany z brakiem dialogu z urzędnikami miejskimi i gminnymi. Tomasz Łęcki przytoczył przykład z Murowanej Gośliny, gdzie udało się zrealizować ideę *cittàslow*, w przeciwieństwie do innych wielkopolskich miasteczek. Łęcki niepowodzenie we wdrażaniu koncepcji upatruje w lokalnym pragmatyzmie, który zniechęca do działań nie przynoszących natychmiastowego i spektakularnego efektu. Tymczasem pewne projekty wymagają czasu oraz aktywizacji lokalnej społeczności przez współdziałanie i współtworzenie. Sceptycyzm urzędników jest jednak dość powszechny i najczęściej zniechęca do podejmowania kolejnych dialogów.

*Cittàslow* to koncepcja miasta w wersji *slow*<sup>336</sup>, które jest przyjazne mieszkańcom, i w którym są wykorzystywane lokalne zasoby. Projekt został zainicjowany we Włoszech jako kontynuacja ruchu *slow food*, utworzonego w kontrze do McDonalizacji gastronomii. Z inicjatywy włoskich restauratorów, burmistrzowie wpadli na pomysł wdrożenia idei *slow* w kontekście miast (wł. *città*). Połączenie dwóch członów, dało termin *cittàslow* (dosłownie: *wolne miasta*). Koncepcja obejmuje także projekty artystyczne, takie jak działania twórcze w przestrzeni publicznej- festiwale sztuki, umieszczanie obiektów artystycznych takich jak rzeźby czy instalacje. Jak można przeczytać na stronie Ministerstwa Sportu i Turystyki:

„1998 roku podczas spotkania organizacji *Slow Food* z burmistrzami miast Bra (Cuneo), Greve in Chianti (Florencja), Orvieto (Terni) i Positano (Salerno) podjęto decyzję o

---

<sup>336</sup> w nawiązaniu do idei *slowlife*, na bazie ruchu *slow food*

utworzeniu międzynarodowej sieci miast *Slow Cities*. Bardzo szybko ruch rozrósł się do kilkudziesięciu miast z terenu całych Włoch oraz z zagranicy. Aktualnie sieć liczy 147 miast z 24 państw całego świata.”<sup>337</sup> Międzynarodowa Sieć Miast Cittaslow jest organizacją *non-profit*, której celem jest promowanie i rozpowszechnianie kultury dobrego życia poprzez tworzenie strategii z zakresu polityki środowiskowej i infrastrukturalnej, utrzymywanie i rozwój cech terytorium, waloryzację produkcji lokalnej, wspieranie kultury gościnności. Misją Sieci jest poprawa warunków życia mieszkańców. Siedzibą Międzynarodowej Sieci Miast Cittaslow jest włoskie miasto Orvieto. Miasta Cittaslow wyróżniają się bogatą historią, wysokiej jakości ofertą kulturalną oraz atrakcyjnym położeniem geograficznym, a ich celem jest rozwój dziedzictwa kulturowego. Mimo, iż nie są członkowskie i nie są stolicami regionów<sup>338</sup>, lecz silnymi lokalnymi społecznościami. Miasta chcące osiągnąć status „Slow City” muszą wypełniać wymagania kwalifikacyjne, które skupiają się wokół kluczowych obszarów takich jak:

- polityka środowiskowa,
- polityka infrastrukturalna,
- technologie i wyposażenie w zakresie jakości miejskiej,
- waloryzacja produkcji lokalnych,
- gościnność,
- świadomość

Sztuka w przestrzeni publicznej jest wspólnym dziedzictwem kulturowym. Dbanie o nią wiąże się z wyzwaniem administracyjnymi, inwentaryzacyjnymi, prawnymi, jak również naukowymi. Prymarnym celem projektu *Miasto Sztuki*, którego było umieszczenie w przestrzeni publicznej jak największej ilości rzeźb oraz instalacji autorstwa wybitnych współczesnych artystów. Projekt zainicjowało odsłonięcie instalacji Magdaleny Abakanowicz pt. *Nierozpoznani*. Dwa lata później uwzględniono 16 kolejnych obiektów zlokalizowanych w mieście, w tym nieistniejącą już rzeźbę Jerzego Sobocińskiego, w odniesieniu do sytuacji dzieł, które ulegają entropii, jak np. *Rodzina*, usunięta ostatecznie z przestrzeni Osiedla Kosmonautów ze względu na stan zniszczenia. Niestety problem postępującej destrukcji rzeźb plenerowych jest nadal aktualny- istnieje wiele obiektów, które wymagają pilnej interwencji konserwatora, oraz takich, których zniszczenia są zbyt rozległe, aby możliwa była rekonstrukcja. Jedynym sposobem ich ocalenia jest odpowiednia dokumentacja i archiwizacja; innym problemem, szczególnie w przypadku rzeźb z lat 60-tych jest brak danych o ich autorach. W 2020 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu odbyła się wystawa pt. *Formy w przestrzeni*. Ekspozycja przypominała twórców i historię rzeźb plenerowych, które powstawały w Poznaniu w latach 60-tych i 70-tych podczas odbywających się w tym okresie licznych plenerów, sympozjów, spotkań i konkursów rzeźbiarskich. Jednym z założeń wystawy było zwrócenie uwagi mieszkańców na obiekty rzeźbiarskie znajdujące się w przestrzeni publicznej.

Realizacje powstałe z inicjatywy Wielkopolskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w ramach projektu *Poznań Miasto Sztuki to Nierozpoznani* Magdaleny

<sup>337</sup> <https://msit.gov.pl/pl/aktualnosci/6057,Miedzynarodowa-Siec-Miast-Cittaslow.html>

<sup>338</sup> liczą mniej niż 50 tys. mieszkańców[dostęp:12.12.2023]

Abakanowicz, *Stela* Heinza Macka, Pomnik Golema Davida Černý, , *Obszar obrazów efemerycznych* Jana Berdyszaka, *Transmutatio* Sławomira Brzosi.

*Nierozpoznani* Magdaleny Abakanowicz to wieloelementowa rzeźba, która w 2005 r. została usytuowana na Cytadeli. Praca powstała z okazji 750-lecia lokacji Poznania składa się ze 112 ponad dwumetrowych żeliwnych figur. Pozbawione głów postacie, sprawiają wrażenie idących w pochodzie. Realizacja została usytuowana w przestrzeni Cytadeli. Kontekst otoczenia przywodzi podwójne skojarzenia- z jednej strony otaczająca rzeźbę zieleń kojarzy się z celebrowaniem chwil na łonie natury, niedzielnymi spacerami, z drugiej, trudno zapomnieć o krwawej historii tego miejsca<sup>339</sup>. Według artystki, idea nawiązuje do gorzkich doświadczeń z czasów PRL- niekończących się kolejek, wiecznego czekania, utraty nadziei i zmęczenia.



Ryc. 54. *Nierozpoznani* Magdaleny Abakanowicz, Cytadela, Poznań, 2005, fot. Paulina Kowalczyk, 2023r.

---

<sup>339</sup> część parku stanowi cmentarz ofiar II Wojny Światowej



Ryc. 55., 56., 57. *Nierozpoznani* Magdaleny Abakanowicz, Cytadela, Poznań, 2005, fot. Paulina Kowalczyk, 2023r.

Kolejną pracą jest kinetyczna instalacja Heinza Macka pt. *Stela* została umieszczona przy Al. Marcinkowskiego, na wysokości Muzeum Narodowego i Biblioteki Raczyńskich w 2006 r. Autor zrealizował wiele obiektów w przestrzeni miast na całym świecie- wszystkie łączy aspekt ruchu, światła i relacji rzeźba-miejsce (przestrzeń architektoniczno-urbanistyczna). Stalowy słup o wysokości 18m jest zakończony obrotową głowicą napędzaną przez silnik obrotowy. Na górze znajdują się blaszane, odbijające światło diagonalne formy. Ruch głowicy oraz lśnienie konstrukcji powoduje nieustanne zmiany w recepcji tego obiektu. W słoneczne dni można zaobserwować bliki światła rzucane przez rzeźbę na fasady okolicznych budynków oraz chodnik. Obiekt zmusza odbiorców do spojrzenia w górę, co można traktować jako zaproszenie do zmiany percepcji- kontemplacji tego, co się wydarza ponad linią wzroku, zatrzymania, co w centrum dużego miasta, szczególnie w tak gwałtownym miejscu nie jest łatwe.



Ryc. 58., 59. Heinz Mack, *Stela*, 2006, Poznań, Al. Marcinkowskiego- widok od strony Muzeum Narodowego w Poznaniu, 2023 r., fot. Paulina Kowalczyk

Na osi z obiektem Macka, również na Al. Marcinkowskiego, między Uniwersytetem Artystycznym, a budynkiem poczty, została umieszczona rzeźba Davida Černý. Przedstawia ona Golema, który według legendy został stworzony przez praskiego rabina. Ażurowy obiekt został pozbawiony cokołu, co zachęca do interakcji. Niestety od momentu odsłonięcia już dwukrotnie stał się celem ataku wandalów, w wyniku czego konieczna była naprawa.



Ryc. 60. David Černý, *Pomnik Golema*, Al. Marcinkowskiego, w tle widoczna *Stela*, Poznań, 2023 r., fot. Paulina Kowalczyk

Kolejną pracą umieszczoną z inicjatywy jest *Obszar obrazów efemerycznych* Jana Berdyszaka. Instalacja, nazywana przez mieszkańców *Lustrami*, została odsłonięta w 2009 r. Składająca się z 7 obiektów zbudowanych z metalowych stelaży, luster i szyb, została usytuowana niedaleko Ronda Kaponiery przy ul. Święty Marcin. Zróżnicowane pod względem wielkości i przezroczystości formy pochylają się względem siebie pod różnymi kątami, tworząc dynamiczną, efemeryczną kompozycję. Ekran odbija zmieniające się w czasie dobowe i pór roku otoczenie, co intensyfikuje transformatywny charakter instalacji. Tytuł stanowi nawiązanie do fotografii efemerycznej<sup>340</sup>. Relacja dzieła i jego otoczenia stworzyła rodzaj alternatywnej rzeczywistości.

---

<sup>340</sup> Według Berdyszaka, zdjęcia efemeryczne powstają w wyniku odbijania się obrazu w wodzie, lub na powierzchni szkła, co czyni je niepowtarzalnymi oraz ulotnymi; zapis istnieje tylko przez chwilę, a powtórzenie zjawiska skazane jest na porażkę.



Ryc. 61., 62., 63., 64., Jan Berdyszak, *Obszar obrazów efemerycznych*, 2009, Poznań, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

Następna praca to *Transmutatio* Sławomira Brzoski. Kilkunastometrowa, stalowa instalacja została umieszczona przed centrum handlowym Galeria Malta na skrzyżowaniu ul. Antoniego Baraniaka i Jana Pawła II w 2011 r. Rzeźba o formie dwóch ażurowych półkul z każdej strony wyglądała inaczej i wchodziła w dynamiczne interakcje z otoczeniem- bryłą budynku, zielenią, niebem. Bliskość Jeziora Maltańskiego przywodzi na myśl podobieństwo obiektu z żaglami, albo muszlami. Tytuł oznacza po łacinie zdolność transformacji pierwiastków. Wraz z zawieszeniem działalności galerii handlowej, instalacja rozstała rozebrana.



Ryc. 65. Sławomir Brzoska, *Transmutatio*, 2011, Galeria Malta, skrzyżowanie ul. Antoniego Baraniaka i Jana Pawła II<sup>341</sup>

Projekt *W przestrzeni miasta* objął także dokumentację i archiwizację rzeźb z lat 60-tych i 70-tych zlokalizowanych w różnych częściach Poznania. Obiekty są w różnym stanie- część wymaga renowacji, a niektóre zostały lub zostaną w najbliższym czasie, usunięte z przestrzeni publicznej ze względu na stan entropii. Wśród uaktualnionych rzeźb, znalazły się, m.in.: *Postać siedząca*, *Rodzina* autorstwa Jerzego Sobocińskiego, *Dwie postaci*, czy *Para pod parasolem/ Zakochani* Józefa Kopczyńskiego.

*Postać siedząca* autorstwa to obiekt datowany na lata 60-te/ 70-te, który znajduje się na ul. Gen. St. Maczka 20. Uabstrakcyjniona, syntetycznie ujęta postać kobiety jest anonimowego autorstwa.<sup>342</sup>

Nieznany jest także autor rzeźby pt. *Dwie postaci*, zlokalizowanej na ul. Wojska Polskiego. Rzeźba powstała najprawdopodobniej w latach 70-tych i składa się z dwóch uproszczonych w formie figur. Jej autorstwo jest nadal ustalane.

Pochodząca z 1974 r. *Rodzina* znajdowała się na skwerze, na narożniku ul. Przybyszewskiego i Dąbrowskiego. Składająca się z trzech syntetycznie ujętych postaci rzeźba zniknęła w niewyjaśnionych okolicznościach. Niewykluczone, że postępująca destrukcja przesądziła o usunięciu obiektu z przestrzeni publicznej.

Wykonana w 1967 r. rzeźba pt. *Para pod parasolem/ Zakochani* Józefa Kopczyńskiego znajduje się obecnie w Ogrodzie Botanicznym na Jeźcach, niedaleko bramy. Lokalizacja dzieła jest przemyślana, a przykład ten ukazuje harmonijną relację między sztuką, miejscem, a odbiorcą. Niezależnie od pory roku, rzeźba prezentuje się w tym miejscu korzystnie. Odbiorcy mają zapewniony komfort recepcji- mogą podejść blisko, oglądać dzieło z różnych stron.

<sup>341</sup> źródło: <https://sztukapoznania.com/obiekty/miasto-sztuki/transmutatio/> [dostęp:12.12.2023]

<sup>342</sup> Prawdopodobnie rzeźba została wykonana przez Jana Marię Jakóba, ale brakuje dokumentacji potwierdzającej te spekulacje.



Ryc. 66. Józef Kopczyński, *Para pod parasolem/ Zakochani*, 1967r., Ogród Botaniczny, Jeżyce, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 67. Józef Kopczyński, *Para pod parasolem/ Zakochani*, 1967r., prototyp, z kolekcji prywatnej Małgorzaty Kopczyńskiej, Poznań, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

W latach 70-tych, w dzielnicy Rataje, umieszczono 16 rzeźb plenerowych. Obiekty zostały zakupione przez Spółdzielnię Mieszkaniową Osiedle Młodych. Pierwsze dwie prace Łucznik Benedykta Kaszni i *Zabawy* Jerzego Sobocińskiego umieszczono w najstarszej części Rataj, na osiedlu Piastowskim. Niestety, obie rzeźby zniknęły z przestrzeni publicznej, podobnie jak trzy inne.

Park Cytaдела jest jedną z najważniejszych przestrzeni wystawienniczych w zakresie prezentacji rzeźb pochodzących z lat 60-tych. Większość z nich to realizacje plenerowe.<sup>343</sup> Park został założony w latach 1963- 1970. Obecnie znajdują się tam 24 dzieła- w tym współczesne realizacje. Pierwszą rzeźbą, która znalazła się w parku była praca Jerzego Sobocińskiego pt. *Mewy*<sup>344</sup>.

Wiele rzeźb umieszczonych w przestrzeni publicznej Poznania w latach 60-tych i 70-tych powstało w ramach plenerów organizowanych przez poznański oddział ZPAP, których zwieńczeniem były coroczne *Wystawy Rzeźby Plenerowej Merkury*<sup>345</sup>, odbywające się symultanicznie z Międzynarodowymi Targami Poznańskimi i trwające około miesiąca pokazy otwierano latem podczas Międzynarodowych Targów

<sup>343</sup> Hotel Merkury przez lata organizował wystawy rzeźb wykonanych przez poznańskich artystów w ramach plenerów organizowanych przez ZAPP.

<sup>344</sup> Rzeźbę zaprezentowano na *I Plenerowej Wystawie Rzeźby Merkury'67*.

<sup>345</sup> w latach 1967-1974 odbyło się 6 wystaw współorganizowanych przez Sekcję Rzeźby poznańskiego ZPAP, BWA, MTP i Prezydium Rady Narodowej Miasta Poznania



Poznańskich. Wśród zieleni przed Hotelem Merkury lub na pobliskich skwerach i ulicach artyści prezentowali projekty rzeźb, wskazując jednocześnie miejsce ich docelowej lokalizacji. Na przestrzeni ośmiu lat odbyło się sześć edycji wystaw współorganizowanych przez Sekcję Rzeźby poznańskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków, Biuro Wystaw Artystycznych, Międzynarodowe Targi Poznańskie i Prezydium Rady Narodowej Miasta Poznania.

W pierwszej wystawie przed Hotelem Merkury, otwartej 12 czerwca 1967 roku i utrwalonej na serii fotografii Jerzego Nowakowskiego, wzięto udział trzynastu lub czternastu rzeźbiarzy należących do Sekcji Rzeźby poznańskiego oddziału Związku Polskich Artystów Plastyków. W sprawozdaniu z działalności Sekcji Rzeźby za okres od dnia 21 maja do dnia 11 października 1967 roku wymienieni zostali następujący twórcy: Anna Krzymańska, Anna Rodzińska, Jan Bakalarczyk, Jan Berdyszak, Julian Boss-Gosławski, Jan Jakób, Mieczysław Chojnacki, Benedykt Kasznią, Józef Kopczyński, Jerzy Sobociński, Józef Murlewski, Antoni Szulc, Ryszard Skupin oraz Jan Żok. Na tablicy informacyjnej wystawy nie pojawiło się jednak nazwisko Jana Bakalarczyka, a pośród prezentowanych rzeźb nie udało się także rozpoznać jego kompozycji.

Kilka z prezentowanych wówczas rzeźb następnie ustawiono w różnych dzielnicach Poznania. *Król i królowa* Juliana Bossa-Gosławskiego, obiekt dziś zaginiony, przez wiele lat stał przed zakładami WIEPOFAMA na Jeźycach. Obok pracy Bossa-Gosławskiego znajdowały się także ułożone w trawie metalowe formy Jana Berdyszaka. Jedną z nich, dużą, elipsoidalną *Rzeźba homogeniczna* znajduje się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu. Na wystawie znalazły się także dwie prace Jerzego Sobocińskiego: *Duet* i *Mewy (Jaskółki)*, które stanęły następnie w Parku-Pomniku Braterstwa Broni i Przyjaźni Polsko-Radzieckiej, inaugurując *Poznańskie Spotkania Rzeźbiarskie* na Cytadeli. Na fotografiach Jerzego Nowakowskiego widać także charakterystyczną postać *Pierwotnego* Anny Krzymańskiej, który na ramieniu dźwiga upolowanego zwierza, a także *Wojownika* Benedykta Kasznią, *Cyklopa* Mieczysława Chojnackiego oraz *Gitarzystę* Jana Żoka.

#### **6.1.8. Festiwale sztuki jako przykład edukacyjnych i aktywizujących działań w przestrzeni publicznej**

Pisząc o sztuce w przestrzeni publicznej nie można pominąć jednego z najważniejszych festiwali sztuki w Poznaniu: *Inner Spaces Multimedia*. Inicjatorem wydarzenia był Tomasz Wentland, prowadzący od 1999 r. do 2007 r. Galerię If Museum Inner Spaces przy ul. Jackowskiego 5/7<sup>346</sup>. Idea festiwalu narodziła się w latach 80-tych, gdy Wentland, wówczas student historii sztuki, wpadł na pomysł zorganizowania międzynarodowych warsztatów artystycznych, których celem było zainicjowanie dialogu między artystami z całego świata, działającymi w różnych dyscyplinach sztuki. To właśnie interakcje między artystami, realizacjami, przestrzenią wystawienniczą oraz

---

<sup>346</sup> w późniejszych latach siedziba Jeżyckiego Domu Kultury, a obecnie galerii Rozruch

odbiorcami stały się czynnikami kształtującymi specyfikę festiwalu. Pierwsza edycja odbyła się w 1992 r. Głównym miejscem działań była galeria Inner Spaces, nazywana przez poznańskie środowisko artystyczne „centrum sztuki współczesnej”. Wentland zaprosił międzynarodowe grono artystów reprezentujących różne postawy twórcze. Na potrzeby festiwalu zostały wykorzystane przestrzenie wystawiennicze w takich miejscach jak: Galeria Miejska Arsenał, Galeria On, Galeria Starter, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Etnograficzne w Poznaniu, Galeria u Jezuitów. W 2008 roku Wentland zainaugurował Mediations Biennale, odbywające się co 2 lata - na początku w Poznaniu, następnie w różnych miastach zarówno w Polsce, jak i zagranicą. W pierwszej edycji wzięło udział ponad 240 artystów z całego świata (wśród nich: Marina Abramović, Oleg Kulik, Anselm Kiefer, William Kentridge, Lee Ufan, Jan Fabre, Marie Jo Lafontaine, Herman Nitsch, Weng Fen, Jitish Kallat, Braco Dimitrijević, Jarosław Kozłowski, Michelangelo Pistoletto, Lee Ufan, Gunter Ücker, Zbigniew Libera, Miguel Angel Rios, Roman Opałka, Koen Vanmechelen, Harum Farocki, SunYuan/Peng Yu, Izabella Gustowska, Kishio Suga, Sigalit Landau, Ryszard Waśko), którzy pokazali swoje prace w kilkunastu przestrzeniach wystawienniczych Poznania, takich jak: Stara Drukarnia, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Centrum Kultury Zamek, Galeria Miejska Arsenał, Galeria On, Galeria Enter, Muzeum Etnograficzne w Poznaniu, Galeria Naród Sobie, Muzeum WSAiS, Muzeum Sztuk Użytkowych. Niektóre realizacje miały swoje miejsce w przestrzeni publicznej miasta. Oto jak o atmosferze festiwalu mówił Wentland w rozmowie z Anną Kochnowicz: „Najogólniej mówiąc, by przypomnieć, że istnieje rzeczywistość równoległa - duchowa. A w tym pojęciu mieści się wszystko: mistyka, pamięć, wyobraźnia... By powrócić do rozmowy o wartościach, nad którymi nie mamy czasu na co dzień się zastanawiać. Może coś należy od nowa zdefiniować? Na przykład religijność, która w Polsce jest w wielkim konflikcie ze sztuką współczesną”.<sup>347</sup>

Idea Festiwalu Forma pojawiła się w 2000 roku pod wpływem impulsu związanego z chęcią aktywowania społeczności miasta Rawicz przez młodych artystów, Tomasza Bzdęgi i Krzysztofa Matysiaka. Zainspirowani propozycjami kulturalnymi dostępnymi w wielkich miastach, postanowili zainicjować regularne spotkania artystów działających w różnych dyscyplinach sztuki, takich jak sztuki wizualne, muzyka, literatura, w których brałby również udział mieszkańcy miasta. Bogaty program festiwalu miał przyciągnąć publiczność w różnym wieku - zarówno pasjonatów sztuki, jak i przypadkowych odbiorców. Organizatorzy stworzyli program, który uwzględnia warsztaty: ceramiczne, wokalne, instrumentalne prowadzone od rana, do wieczora, wernisaże, koncerty, występy teatralne, prelekcje, projekcje multimedialne. Każdy dzień zapewnia odbiorcom zróżnicowane doznania. Warto wspomnieć o coraz większej interdyscyplinarności projektów artystycznych. Niezależnie od tego, czy przestrzenią działań jest galeria sztuki, muzeum, czy przestrzeń publiczna, przekraczanie granic między klasycznymi podziałami w sztuce prowadzi do intrygujących interakcji między poszczególnymi realizacjami. Publiczność doświadcza zarówno audiowizualnych, jak i kinetycznych doznań przez cały dzień, przechodząc płynnie od jednej, do drugiej narracji. W ramach festiwalu realizowane są także akcje happeningowe, w których biorą udział mieszkańcy i przyjezdni.

---

<sup>347</sup> <https://www.poznan.pl/mim/wortals/cik/news,1200/japonska-uczta-niepojmowalne-i-globalne,54791.html>[dostęp:22.12.2023]

Pierwszy festiwal odbył się w sali teatralnej Domu Kultury w Rawiczu. Bzdęga, który z wykształcenia jest malarzem, do udziału w projekcie zaprosił swoich znajomych ze studiów oraz innych artystów- także debiutantów. Wraz z każdym rokiem, grono zainteresowanych twórców zwiększało się tak bardzo, że wprowadzono formułę *open-call*/ konkursu zgłoszeniowego. Interdyscyplinarność Formy wpłynęła na krystalizowanie się konceptu *site-specific*, co oznaczało adaptację nie tylko bezpośredniej przestrzeni Domu Kultury, ale także jego otoczenia, jak również obiektów znajdujących się na terenie miasta, których dotychczasowa funkcja nie uwzględniała prezentowania sztuki, takich jak np. zakłady przemysłowe, itd.. Obecnie festiwal odbywa się przez 4 dni. Artyści anektują miejsca wystawiennicze kilka dni przed rozpoczęciem Formy, a działania trwają właściwie przez niemal tydzień. Lokalna społeczność, przyzwyczajona już do corocznych spotkań, pojawia się w Domu Kultury jeszcze przed oficjalnym otwarciem- montowanie wystaw, próby zespołów stanowią równie dużą atrakcję dla odbiorców, jak finalny efekt. Świadczy to zatem o ogromnej potrzebie uczestniczenia w życiu kulturalnym, ale także w procesie tworzenia, nawet jeśli aktywność odbiorców polega jedynie z recepcji.

Festiwal sztuki w Wielichowie został zainicjowany przez Dawida Szafrąńskiego, założyciela Galerii Magiel. Wielichowo jest niewielką wielkopolską wsią. Pojawienie się tam autorskiej galerii sztuki, prezentującej sztukę współczesną ze szczególnym zaakcentowaniem realizacji konceptualnych wywołało poruszenie zarówno wśród lokalnej społeczności, jak i w środowisku artystycznym związanym z Poznaniem i UAP ( Szafrąński pracuje jako nauczyciel akademicki na UAP). O ile tworzenie galerii o formule *artist-run* w dużych ośrodkach miejskich od lat nie jest niczym zaskakującym, o tyle decyzja, aby stworzyć takie miejsce na wsi wiąże się ze sporym ryzykiem- głównie ze względu na potencjał odbiorczy. Odbiorcami wystaw realizowanych w alternatywnych galeriach są przede wszystkim artyści i teoretycy sztuki oraz osoby zainteresowane sztuką współczesną. Sztuka konceptualna wymaga odpowiedniego przygotowania ponieważ do odbiór dzieła jest intelektualny, a to ogranicza grono odbiorców/ dostępność. Festiwal sztuki, jako forma anektowania przestrzeni publicznej, okazał się idealnym sposobem budowania relacji sztuka –miejsce - odbiorca. Performatywne działania, warsztaty rzeźbiarsko-ceramiczne zostały przyjęte entuzjastycznie przez mieszkańców Wielichowa. Niektórzy zaczęli regularnie odwiedzać galerię, którą wcześniej omijali.

Pisząc o inicjatywach artystów, które dały początek działaniom festiwalowym, warto przypomnieć projekt MISIETUPODOBA. W 2001 roku studenci poznańskiej ASP: Jagna Ciuchta, Wojciech Tężycki, Mariusz Jędrzycka oraz absolwent tej samej uczelni, Krzysztof Kobiałka, wpadli na pomysł zorganizowania wydarzenia artystycznego z zakresu szeroko rozumianych sztuk wizualnych, które umożliwiłoby pokazanie projektów artystycznych w przestrzeni będącej poza obiegiem galeryjnym. Jędrzycka wymyślił tytuł, a Kobiałka zaprojektował logo. Główną ideą wydarzenia było działanie w kontrze do ustrukturyzowanych instytucji oparte na niehierarchicznym organizowaniu się. Zaproszeni twórcy zaproponowali realizacje o charakterze *site-specific* z zakresu malarstwa, performance oraz instalacji. Miejscem działań była kamienica na ul. Sienkiewicza 3 w Poznaniu, w której wówczas mieszkali lub posiadali pracownie organizatorzy oraz większość artystów biorących udział w wydarzeniu. Przestrzeń

budynku została podzielona na strefy działań poszczególnych artystów. Prywatne strefy nie zostały upublicznione. Zmiana charakteru obiektu pozwoliła skierować percepcję gości na artysty czy na realizacje. Wydarzenie trwało jedynie przez dobę, więc można mówić o powstaniu jednodniowej galerii/ przestrzeni wystawienniczej. Wyjątek stanowiła praca Ciuchty, która zdobiła ścianę klatki schodowej przez wiele lat. MISIETUPODOBA miało hermetyczny charakter. W wydarzeniu wzięli udział studenci i absolwenci poznańskiej ASP (Wojciech Tężycki, Jagna Ciuchta, Mariusz Jędrzycka, Krzysztof Kobiałka, Beata Rzeźnikiewicz, Paweł Kaszczyński, Paweł Zimmerman, Artur Herkt, Sławomir Kuśnierz, Daniel Rumiancew, Paweł Łazarów), a publiczność stanowili ich koledzy pedagodzy z uczelni. Warto wspomnieć, że informacje o wydarzeniu były dystrybuowane poza ogólnym obiegiem- organizatorzy nie zdecydowali się umieścić żadnej wzmianki w prasie- sami wydrukowali plakaty, które rozwiesili na terenie uczelni oraz w przestrzeni publicznej. Inicjatorzy *eventu* od samego początku zakładali, że projekt będzie jednorazowym efemerycznym działaniem. Kilka lat później Kuśnierz postanowił wrócić do formuły MISIETUPODOBA, jednak pomysłodawcy zareagowali sceptycznie. Ostatecznie w 2006 r. powstało stowarzyszenie, którego nazwa odwoływała się do pierwszej edycji projektu. Kolejne edycje projektu nie miały już wiele wspólnego z oryginalnym wydarzeniem, natomiast pierwotna wersja MISIETUPODOBA stała się inspiracją dla AK30.

Jak można przeczytać na stronie stowarzyszenia: „MISIETUPODOBA jest wielowymiarowym projektem i zarazem organizacją pozarządową, której celem stanowi kreowanie zjawisk twórczych w kontekście miejsc. Trzon grupy stanowią absolwenci ASP w Poznaniu, którzy od 2001 r. zajmują się organizacją akcji artystycznych w przestrzeni publicznej i nie tylko.”<sup>348</sup> Najpopularniejszym projektem stowarzyszenia jest niewątpliwie festiwal sztuk wizualnych w Tucznie. Biorą w nim udział twórcy i odbiorcy z całej Europy. Organizatorzy podkreślają istotność zachowania formuły bazującej na twórczej autonomii i współpracy. Formuła wydarzenia opiera się na działaniach performatywnych i happeningowych.

## 6. 2. Przestrzeń publiczna *versus* przestrzeń prywatna

Przestrzeń wystawiennicza w zależności od miejsca realizacji i własności może być klasyfikowana jako publiczna i prywatna. Działania w przestrzeni publicznej mogą dotyczyć zarówno przestrzeni otwartej- szeroko rozumianej przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej, jak i w plenerze (*land-art*) oraz w budynkach. Zgodnie z kryteriami dotyczącymi sposobu funkcjonowania i zarządzania oraz statusu formalno-prawnego, galerie sztuki można podzielić na instytucjonalne (publiczne) i prywatne (niepubliczne).

Pierwsze podlegają standardom przynależnym tzw. głównemu/ oficjalnemu obiegowi, drugie są pod tym względem bardziej niezależne. Pisząc o publicznych charakterze

---

<sup>348</sup> [www.misietupodoba.pl](http://www.misietupodoba.pl) [dostęp: 12.07.2018]

placówek nie można pominąć kwestii definiowania pojęcia „publiczny”. Geneza tego terminu przypada na koniec XVII wieku i odnosi się do dostępności. Jego antonimem jest przymiotnik „prywatny”, mający związek z ograniczeniem dostępu, a zatem otwartością dla wybranej, hermetycznej grupy- najczęściej przyjaciół i rodziny. Jak pisał Richard Sennett: „Pojęcie „publiczny” zaczęło się więc odnosić do życia poza kręgiem rodziny i bliskich przyjaciół. W sferze publicznej rozmaite, złożone grupy społeczne miały wejść ze sobą w nieuchronne kontakty.”<sup>349</sup> Oznaczało to zatem zgodę na interakcje bez żadnych ograniczeń, dostęp bez klucza, oczekiwań oraz akceptację nieprzewidywalności w odbiorze ze strony gości.

Rozszerzona strefa publiczna jest specyfiką współczesności. To ona kształtuje społeczeństwo i jest jednym z istotniejszych aspektów życia, gdyż umożliwia zarówno manifestowanie własnych poglądów, przekonań, refleksji, jak i percypowanie bodźców dostarczanych przez otoczenie. Współistnienie, oznacza uczestnictwo w procesie. Dynamiczny charakter strefy publicznej ma swoje odbicie w sztuce. Wszelkie działania w miejscach publicznych muszą uwzględniać kulturowy, społeczny oraz geograficzny i architektoniczno-urbanistyczny kontekst. Umieszczanie dzieł poza murami instytucji związane jest z intencją przekroczenia granicy między wnętrzem i zewnątrz, jak również między tym co prywatne, a dostępne dla każdego- dla przypadkowego być może odbiorcy. To także zaproszenie do interakcji- ukłon w stronę tych, którzy nie uczestniczą w życiu artystycznym. Josie Appleton stwierdziła, że „Sztuka w życiu publicznym służy dla brytyjskich elit do zatykania dziur w publicznym życiu”<sup>350</sup>. Te gorzkie słowa odnoszą się do sposobu traktowania sztuki w przestrzeni publicznej przez elity- rządy, rady miejskie, czyli organy decydujące o finansowaniu realizacji dzieł, stających się częścią wizerunku danego miasta. Ilość pomników, szczególnie tych o charakterze historyczno-patriotycznym lub sakralnym, wiele mówi o istotności interakcji między dziełem (sztuką), a społecznością/ społeczeństwem. Ignorowanie potrzeb odbiorców, dialogu prowadzi do emocjonalno-intelektualnego zubożenia oddziaływania sztuki oraz powstania luki w zakresie relacji międzyludzkich.

Zarówno galerie publiczne, jak i niepubliczne mogą być prowadzone przez artystów, jednak w przypadku tych pierwszych, trudno zaliczyć je do klasycznych *artist-run spaces*. Galerie niepubliczne mogą mieć charakter typowo komercyjny, lub *offowy*. Oczywiście taki podział nie wyklucza łączenia obu aspektów, jednakże galerie *offowe* najczęściej wykluczają komercyjne działania. Jedne i drugie charakteryzuje niezależność od koniunktury politycznej oraz w przypadku galerii *offowych*, potrzeba zobowiązań społecznych, a zatem misyjny aspekt. W ostatnich latach coraz częściej akcentowana jest konieczność przedefiniowania roli placówek wystawienniczych.

Bywa, że wraz z rozwojem działalności galerii *offowej*, następuje transformacja założeń programowych i sprzedaż dzieł staje się częścią programu. Zależność ekonomiczna, obok zapotrzebowania tzw. rynku sztuki, jest bowiem najczęstszym problemem niepublicznych placówek. Ponieważ galerie niepubliczne nie dostają finansowego wsparcia od miasta, ani nie korzystają z regularnego wsparcia

---

<sup>349</sup> Sennett, R., 2009. *Upadek człowieka publicznego*, tłum. H. Jankowska, Warszawa, s.35

<sup>350</sup> Appleton, J., *The return of statuementia*, <https://www.spiked-online.com/2004/09/23/the-return-of-statuementia/> [dostęp 10.10.2013]

ministerialnego, najczęściej utrzymują się z komercyjnych działań, warsztatów, lub dotacji od sponsorów. Wśród niepublicznych placówek o charakterze *offowym*, szczególnie w przypadkach *artist-run spaces* najwięcej przestrzeni wystawienniczych powstało poprzez adaptację mieszkań, pracowni lub ich części. Decyzje związane z kształtowaniem tych wnętrz zależą od wielu czynników, takich jak: założenia programowe galerii, specyfika miejsca, budżet, warunki najmu lokalu. Można zatem założyć iż czynnikami decydującymi o parametrach galerii, są w dużej mierze uwarunkowania architektoniczne oraz koncepcja założycieli/ właścicieli. O ile przestrzeń typu *white cube* pozwala na dokonywanie swobodnych przekształceń wnętrza, o tyle zastane komponenty architektoniczne w przestrzeniach o innej specyfice często rzutują na decyzje wystawiennicze.

Zarówno instytucje publiczne, jak i prywatne galerie mogą znajdować się w przestrzeni o charakterze *white cube* lub takiej, która jest od niej odmienna. Parametry architektoniczne są często związane z pierwotną funkcją budynku, jednak zdarza się, iż klasyfikacja nie jest oczywista, jak w przypadku przestrzeni o charakterze *white cube*, która oryginalnie odnosi się do opisu idealnej (modernistycznej) przestrzeni wystawienniczej, jednak może być spotykana także w budynkach/ pomieszczeniach pełniących usługi komercyjne, takich jak: sklep, piekarnia, magiel, biurowiec, itd., czy usługi publiczne, takich jak: teatr, szkoła, szpital, uczelnia, itd.

Niezależnie od statusu przestrzeni wystawienniczej, a zatem kategorii publiczna/ niepubliczna, można dokonać przyporządkowania na podstawie kryterium przestrzenno-lokalizacyjnego, uwzględniającego podział ze względu na pierwotną funkcję budynku/ pomieszczeń, oraz charakter przestrzeni architektonicznej.

### 6.2.1. Inicjatywy prywatne

Niezależne przestrzenie wystawiennicze określa się mianem galerii *offowych*. Najbardziej popularne zostały zainicjowane przez artystów, stąd nazwa *artist-run space/gallery/ initiative*<sup>351</sup>, *project space*. Termin *space* dodawany jest zwykle w Wielkiej Brytanii, a *initiative* w Australii i Nowej Zelandii. W Polsce używa się wszystkich wariantów- czasami w zależności od specyfiki wystawienniczej miejsca. Oprócz tych określeń, funkcjonują także wersje *artist-initiated activity/ culture* oraz po prostu *alternative spaces* (alternatywne przestrzenie wystawiennicze).

Pierwsze tego typu miejsca powstały w latach 60-tych wraz z narodzinami szeroko rozumianego aktywizmu społecznego obejmującego tendencje równościowe, ruchy feministyczne i pacyfistyczne. To właśnie wtedy pojawiła się pierwsza fala krytyki instytucjonalnej<sup>352</sup>, która zainicjowała nieformalne sieci, miejsca, fikcyjne instytucje, a w

---

<sup>351</sup> Łukasz Guzek proponuje zastąpienie *space* wyrazem *initiative* akcentując tym samym aktywność

<sup>352</sup> pierwsza fala krytyki instytucjonalnej pojawiła się w 1968-1976; druga w latach 1975-1988

konsekwencji strategii *artist-run*. O niezależnych inicjatywach zaczęto dyskutować na początku lat 70-tych.

W 1965 r. w Stanach Zjednoczonych, został założony Narodowy Fundusz dla Sztuki (National Endowment for Art - NEA), którego celem było wspieranie sztuki amerykańskiej poprzez finansowanie ważnych inicjatyw artystycznych, promocję artystów za granicą oraz ułatwienie obywatelom dostępu do kultury i sztuki. Prezesem NEA został Brian O'Doherty, który zaczął wspieranie artystów od projektu pod hasłem *workshops*, zmienionego w 1978 r. na *alternative spaces*, a od lat 80-tych na *artists' spaces* i *visual artists' organizations*.

Galerie prowadzone przez artystów powstały w ramach buntu przeciw zinstytucjonalizowaniu sztuki. Funkcjonowanie poza „głównym obiegiem” neguje system promocji, czy też udostępniania sztuki na zasadzie hierarchizowania dzieł i artystów oraz wyklucza konieczność uwzględniania absurdalnych niekiedy procedur związanych z organizowaniem wystaw. *Undergroundowy* charakter ekspozycji odbywających się w *offowych* przestrzeniach, przyciąga zarówno twórców poszukujących niekonwencjonalnych miejsc wystawienniczych, lokalną społeczność, jak również przypadkowych przechodniów zaintrygowanych wydarzeniem. Pierwsze nowojorskie galerie oparte na samoorganizacji, powstały w ramach „zrywu wolnościowego” lat 60-tych. W następnej dekadzie, do połowy lat 70-tych do początku 80-tych nastąpił wzrost zainteresowania nowymi sposobami artykulacji w sztuce.<sup>353</sup> W latach 80-tych i 90-tych inicjatywy skupione były głównie na kontestowaniu zarówno instytucji publicznych, jak i galerii komercyjnych, co oznaczało szukanie alternatywnych sposobów prezentacji sztuki. W latach 90-tych, gdy w USA rządy przejęła prawica, środki przeznaczone na finansowanie kultury zaczęły być minimalizowane. NEA zmieniła założenia- zamiast wspierać niezależne projekty, sugerowała profesjonalizację inicjatyw. Działania funduszu oscyływały wokół organizacji szkoleń i kursów mających na celu umożliwienie artystom prowadzącym niezależne galerie, zmianę ich profilu. Na początku chodziło jedynie o wprowadzenie regulacji harmonogramu pracy, budżetu, raportowania oraz zatrudnienie pośredników między artystami, a NEA, jednak po pewnym czasie, pojawiły się sugestie komercjalizacji. To wszystko całkowicie odbiegało od pierwotnych inicjatyw *artist-run* i przyczyniło się do wprowadzenia terminu *nowy instytucjonalizm*.

Galerie zakładane przez twórców od dawna odgrywają ważną rolę w ekosystemie sztuki współczesnej. Stanowią one istotny kontrapunkt dla sektora komercyjnego, w którym eksperymenty często schodzą na dalszy plan, ponieważ celem jest stworzenie prac nadających się do sprzedaży. Galerie *artist-run* powstają w każdym mieście, w którym znajduje się społeczność artystów. Różnice widoczne są zarówno w założeniach programowych, jak i charakterze przestrzeni wystawienniczej. To, co je łączy, to możliwość działania poza głównym obiegiem i często sprzeciw wobec komercjalizacji sztuki.

Pozainstytucjonalne galerie mają ważne znaczenie kulturowe, edukacyjne i społecznie. Niezależność od administracyjnych, czy też programowych wymogów umożliwia pokazywanie sztuki, która bywa zbyt kontrowersyjna, aby mogła zostać wyeksponowana w publicznych placówkach. Kuratorzy mają całkowitą wolność w

---

<sup>353</sup> działania performatywne, realizacje w obszarze nowych mediów, takich jak *video art*, itd.

wyborze artystów, z którym galeria chce współpracować. Warto zaznaczyć, że jedną z różnic między galerią publiczną, czy komercyjną, a *offową*, jest eksperymentalny charakter tej ostatniej. Artystów zakładających niezależne przestrzenie wystawiennicze łączy chęć działania, zmiany, prezentowania własnej, lub wybieranej według indywidualnego klucza, sztuki, uwzględnienie aspektu *site-specific* oraz *genius loci*, krytyczny stosunek do głównego obiegu a także w dużej mierze potrzeba aktywizowania lokalnej społeczności, czy też próba zmiany specyfiki miejsca. Lokalizacja wynika z kilku aspektów. Najczęściej związana jest z finansowym ograniczeniem najemców. Ze względu na brak dotacji ze strony publicznych instytucji, właściciele niezależnych galerii sami ponoszą koszty związane z prowadzeniem swojej działalności. Bywa, że artyści prezentujący swoje projekty, uiszczają symboliczną zapłatę, lub finansują wernisaż. Ponieważ wiele tego typu przestrzeni wystawienniczych znajduje w nieatrakcyjnych turystycznie rejonach- w dzielnicach, których nie dotknęła gentryfikacja, lub na przedmieściach, wydarzenia organizowane przez artystów, wzbogacają lokalną ofertę kulturalną.

Niektóre *offowe* galerie z czasem przekształcają się w zinstytucjonalizowane, lub komercyjne przestrzenie wystawiennicze. Oznacza to diametralną zmianę sposobu funkcjonowania danego miejsca. Galerie *artist-run* umożliwiają pokazywanie prac najmłodszej generacji artystów, którzy na wystawę w publicznej instytucji muszą najczęściej czekać kilka lat, aby zgromadzić w swoim portfolio wystarczającą dokumentację swojego artystycznego dorobku. Hermetyczne warunki stawiane przez instytucje wykluczają młodych twórców z grona potencjalnych wystawców, a publiczność traci możliwość zapoznania się z interesującymi koncepcjami i poszukiwaniami absolwentów uczelni artystycznych. Pozainstytucjonalne galerie nie dyskryminują twórców, których dossier dopiero powstaje, lecz akcentują ważność koncepcji wystawienniczej. Dzięki temu, międzypokoleniowa wymiana myśli staje się częścią istotnym elementem wernisażowych spotkań.

Paradoks oficjalnego obiegu polega na konieczności wykazania się bogatym dorobkiem artystycznym i wystawienniczym, aby projekt wystawy mógł zostać rozpatrzony przez radę artystyczną i programową, co uprzywilejowuje twórców ze starszych generacji, a dyskryminuje młodych absolwentów. Elitarność publicznych galerii wiąże się zatem z założeniem, że doświadczenie wystawiennicze jest jednym z najważniejszych kryteriów decydujących o wyborze projektu wystawy. A zatem prymarność ma nie idea, lecz portfolio. Nic dziwnego, że coraz więcej artystów intencjonalnie wybiera na swoje realizacje wystawiennicze miejsca o charakterze *offowym*, wyrażając tym samym niezgodę na uczestniczenie w głównym obiegu i bycie częścią systemu, który opiera się na skostniałym, hierarchizującym i wykluczającym systemie. Jak stwierdził Jakub Kosecki, młody poznański artysta wizualny i kurator : „Mógłbym powiedzieć, że jesteśmy dziećmi polskiej transformacji ustrojowej, choć jest to dla mnie sprawa drugorzędna, pokoleniowe wystawy zostawiam dużym instytucjom.”<sup>354</sup> W tych słowach wybrzmiewa ironiczny ton. Skłonność do klasyfikowania i patosu jest charakterystyczna dla ważnych ośrodków sztuki. Współcześni artyści unikają zarówno jednego, jak i drugiego. Czynniki wpływające na zakładanie galerii *artist-run*:

---

<sup>354</sup> wypowiedź Jakuba Koseckiego w rozmowie prywatnej.



1. niechęć do oficjalnego obiegu (konieczność aplikacji, oczekiwania na decyzję rady programowej i artystycznej, ignorowanie aplikacji, brak komunikacji z instytucją, odległe terminy wystaw: średnio 2 lata, konieczność współpracy z kuratorem, zależność od regulaminu, ograniczenia formalne, itd.
2. niechęć do komercjalizacji
3. sprzeciw wobec instrumentalizacji obejmującej także aspekty ideologiczne
4. niechęć wobec cenzury
5. konieczność zdobycia odpowiedniego doświadczenia- przygotowanie portfolio uwzględniającego prezentację dorobku wystawienniczego, co w przypadku młodych absolwentów uczelni artystycznych oznacza najczęściej dyskryminację
6. chęć adaptacji przestrzeni o niekonwencjonalnych parametrach- innych od *white cube*
7. zainteresowanie działaniami w zakresie *site-specific, relational art*, itd.
8. zainteresowanie szeroko rozumianym aktywizmem społecznym
9. chęć stworzenia miejsca spotkań, nie tylko prezentacji dzieł
10. chęć tworzenia niezależnego autorskiego programu wystawienniczego
11. niechęć do hierarchiczności w relacji sztuka- miejsce- odbiorca oraz artysta-instytucja
12. chęć nawiązanie kontaktów międzyśrodowiskowych oraz stworzenia platformy dialogu międzyśrodowiskowego.

Lp.	Czynniki wpływające na zakładanie galerii <i>artist-run</i>
1.	niechęć do oficjalnego obiegu (konieczność aplikacji, oczekiwania na decyzję rady programowej i artystycznej, ignorowanie aplikacji, brak komunikacji z instytucją, odległe terminy wystaw: średnio 2 lata, konieczność współpracy z kuratorem, zależność od regulaminu, ograniczenia formalne, itd.
2.	niechęć do komercjalizacji
3.	sprzeciw wobec instrumentalizacji obejmującej także aspekty ideologiczne
4.	niechęć wobec cenzury
5.	konieczność zdobycia odpowiedniego doświadczenia- przygotowanie portfolio uwzględniającego prezentację dorobku wystawienniczego, co w przypadku młodych absolwentów uczelni artystycznych oznacza najczęściej dyskryminację
6.	chęć adaptacji przestrzeni o niekonwencjonalnych parametrach- innych od <i>white cube</i>
7.	zainteresowanie działaniami w zakresie <i>site-specific, relational art</i> , itd
8.	zainteresowanie szeroko rozumianym aktywizmem społecznym

9.	chęć stworzenia miejsca spotkań, nie tylko prezentacji dzieł
10.	chęć tworzenia niezależnego autorskiego programu wystawienniczego
11.	niechęć do hierarchiczności w relacji sztuka- miejsce- odbiorca oraz artysta- instytucja
12.	chęć nawiązanie kontaktów międzyśrodowiskowych oraz stworzenia platformy dialogu międzyśrodowiskowego

Tab. 3. Czynniki wpływające na zakładanie galerii *artist-run*

Określenia „galeria autorska” i „*artist-run*” najczęściej są traktowane jako synonimy, Agnieszka Pindera, odwołując się do pism takich autorów jak Barnaby Drabble, czy Stine Herbert, Anne Szefer Karlsen i Davida Blameya, zwraca jednak uwagę na zasadniczą różnicę między tymi terminami. Według Pindery, praktyki *artist-run* uwzględniają aspekt samoorganizacji, co nie jest oczywiste w przypadku galerii autorskich. Drabble dowodzi, iż samogoranzowanie się musi przebiegać samodzielnie- założyciel galerii *artist-run* nie może zatrudniać osób, które byłyby odpowiedzialne za kwestie dotyczące zarządzania. To, co charakteryzuje praktyki *artist-run* to adaptacja alternatywnych, niekonwencjonalnych przestrzeni wystawienniczych, współpraca z organizacjami *non-profit* oraz inicjatywy artystów.

### 6.2.2 Autorskie (*artist-run*) galerie sztuki w Poznaniu

Poznań jest specyficznym miastem- znacznie mniejszym od Warszawy, jednak położenie geograficzne (bliskość Berlina, cieszącego się mianem współczesnej europejskiej stolicy sztuki), oraz awangardowe tradycje, sprawiają, że można go uznać za ważny ośrodek kultury i sztuki. To właśnie tu, w okresie międzywojennym, narodziła się ekspresjonistyczna grupa Bunt. W latach 40-tych i 50-tych Poznań był reprezentowany przez neobarbarzyńców<sup>355</sup> i grupę R-55.<sup>356</sup>

Pierwsze galerie sztuki w Polsce powstały w latach 50-tych. W latach 60-tych zaczęły stawać się najbardziej znaczącymi miejscami prezentacji sztuki współczesnej (najnowszej). Dekadę później ilość galerii, w tym galerii prywatnych i autorskich, gwałtownie wzrosła, a ich charakter uległ zróżnicowaniu - zarówno pod względem

<sup>355</sup> studenci ASP w Krakowie skupieni wokół Andrzeja Wróblewskiego

<sup>356</sup>Podczas prezentacji polskiej sztuki XX wieku we Francji, stworzono mapy prezentujące najważniejsze ośrodki artystyczne w Polsce, w następujących okresach: okres międzywojenny, lata 40-te 50- te, lata 60-80- te, lata 90-te i początek XXI wieku O ile na 3 pierwszych mapach Poznań został pokazany jako ważny ośrodek artystyczny o tyle na ostatniej nie ma ani jednej wzmianki o tym mieście.

charakteru przestrzeni wystawienniczej, jak i założeń programowych. Charakterystycznym zjawiskiem było tworzenie manifestów, co czyniło z galerii miejsce służące nie tylko do ekspozycji, lecz, być może przede wszystkim, platformę komunikacji między artystami, krytykami, teoretykami sztuki, czy odbiorcami spoza środowiska. Galerie dostarczyły cennych informacji dotyczących rozwoju sztuki, inicjowały dyskusje o roli sztuki, postawach twórczych, nowych trendach, manifestach filozoficznych, itd.

Przytaczając definicję galerii lat 70-tych zaproponowaną przez Roberta Fizeka „jest to taka galeria, która: dokonuje nieustających wyborów artystycznych, akcentuje sztukę nową, poszukującą i eksperymentującą, potrafi dostosować swoją formę do wymogów nowej sztuki i w stosunku do oficjalnego systemu artystycznego”<sup>357</sup>. Poznańskie galerie stanowiły ważne miejsca wystawiennicze na mapie Polski. W 1964 r. powstała Galeria Od Nowa- pierwsza autorska galeria prezentująca sztukę najnowszą. Do 1984 r. swoją działalność zainicjowało 12 galerii:

- Galeria Od Nowa (1964-1969)
- Galeria A (1967-1971)
- Galeria Akumulatory 2 (1972-?)
- Galeria Nowa (1973-?)
- Galeria Wielka 19 (1973-1990)
- Galeria Akumulatory 1 (1973-?)
- Teatr Dnia i Nocy (1974-1975)
- Galeria Maximal Art (1976-1981)
- Galeria ON (1977-2011)
- Galeria Rysunku (1978-?)
- Galeria Aktywności Twórczej (1982-)
- Studio Wizualne Kontakt (1983-)

Stanowiły one alternatywę w stosunku do panujących wówczas tendencji, np. orientacji kolorystycznej kultywowanej w oficjalnych instytucjach, takich jak muzea, czy uczelnie artystyczne. Wszystkie wspomniane wyżej galerie łączyła idea pokazywania najnowszej sztuki oraz inicjowania dyskusji o postawach artystycznych. Lata 80-te nie sprzyjały takim miejscom. Chcąc uchronić niezależne programy wystawiennicze, uczelnie objęły swoim patronatem większość z nich. Warto również wspomnieć o edukacyjnym aspekcie działalności niezależnych galerii z lat 80-tych. Zapraszani artyści często wygłaszali prelekcje na uczelni, lub prowadzili warsztaty ze studentami. Te spotkania umożliwiały często jedyny kontakt ze sztuką współczesną spoza Polski. Zagraniczni goście chętnie brali udział w dyskusjach, a także udzielali korekt zainteresowanym odbiorcom.

Oprócz galerii, ważną aktywnością było organizowanie festiwali sztuki. Do najważniejszych należały:

- Prywatne Poglądy (1978)
- Indywidualne Mitologie (1980)

---

<sup>357</sup> Makowiecki, W., 1986. *Artyści Poznania, Wybrane zagadnienia sztuki Poznania w latach 1945-1985*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Biuro Wystaw Artystycznych w Poznaniu, Poznań, s 4

- Sztuka kobiet
- Obecność (1987, 1988)
- Correspondence Art Meeting (1981)
- Expanded Theatre (1985)
- Wystawa Fotografii Intermedialnej (1988)

Warto zastanowić się dlaczego twórcy map pominieli poznańskie galerie i festiwale z ostatnich dekad.

W 1997 roku, Galeria Miejska Arsenał wydała przewodnik pt. „Galerie Poznania”. W rankingu pojawiły się 22 galerie, wśród których znalazły się m.in Galeria ON, Galeria AT, Galeria Miejska Arsenał, Międzynarodowe Centrum Sztuki (późniejsze CSW Inner Spaces Multimedia, współpracujące z ON), U Jezuitów, pf, Profil, Polony, Garbary 48, ABC Gallery, oraz seria galerii o *stricte* komercyjnym charakterze, które przypominały bardziej sklepy niż przestrzeń wystawienniczą, prezentującą sztukę. Wiele galerii uwzględnionych w tej publikacji funkcjonowało tak krótko, że niewiele osób je pamięta.

W 2004 roku wydawnictwo uaktualniło przewodnik, dodając do listy Centrum Kultury Zamek, galerię EGO, galerię Piekary i Stary Browar. Wymienione miejsca różniły się pod wieloma względami- takimi jak parametry wnętrza, lokalizacja, założenia programowe, sposób finansowania, itd.

Działalność **Galeria Od Nowa (1964-1969)**, prowadzonej od początku do końca przez Andrzeja Matuszewskiego, zainicjowała wystawa Jana Berdyszaka i J. Bersza. Program zakładał prezentację najnowszej sztuki- od malarstwa materii, informel, poprzez sztukę metaforyczno-fantastyczną, a następnie, wizualizmu oraz abstrakcji geometrycznej. W ostatnich latach zainteresowania kuratora oscylowały wokół environmentu i happeningu. Wraz ze zmieniającymi się trendami w sztuce, zmianie ulegały założenia programowe galerii. To właśnie czyniło z Galerii od Nowa ważne miejsce edukacyjno-kulturotwórcze dla wszystkich twórców i teoretyków w Polsce. Manifesty prezentowane w tym miejscu, uczyniły je najbardziej awangardowym w kraju.

W galerii organizowano także sympozja oraz konferencje dotyczące krytyki artystycznej oraz galerii niezależnych. Warto dodać, że stanowiło to *novum* na tle innych ośrodków wystawienniczych w kraju. Regularnie odbywające się prelekcje artystów i teoretyków sztuki sprzyjały międzypokoleniowym dyskusjom. Galeria od Nowa stanowiła niewątpliwie najważniejsze miejsce prezentujące sztukę najnowszą oraz centrum życia intelektualno-towarzyskiego poznańskiego środowiska artystycznego w latach 60- tych. Tuż przy niej mieścił się Salon Debiutów, gdzie prezentowano prace najwybitniejszych studentów. Prowadził go duet składający się z Matuszewskiego i Jarosława Kozłowskiego.

Założona w 1977 roku i zamknięta w 2011 roku **galeria ON** jest uznawana za jedną z najważniejszych niezależnych autorskich galerii nie tylko w Poznaniu, ale i w Europie. Nazwa odnosi się do inicjałów pierwszego artysty, Olgierda Nowaka, którego prace zostały pokazane w ramach inauguracji działań wystawienniczych. Nazwa ON zaczęła oficjalnie funkcjonować od 1978 roku. W ciągu 30 lat swojej działalności, w

galerii odbyło się 545<sup>358</sup> wystaw, wiele konferencji, koncertów, spotkań z artystami i kuratorami, pokazów filmów, performance. Pierwszą osobą zarządzającą galerią i odpowiedzialną za program wystawienniczy był Lech Dymarski. Następnie prowadzeniem galerii zajęła się Krystyna Piotrowska (1978-83), Izabella Gustowska razem z Andrzejem Peptońskim (1979-94) oraz Sławek Sobczak z Hubertem Czerepokiem (1994-2001). W 2003 roku, status galerii został zmieniony z autorskiego, na kuratorski, co nie zmienia faktu, że wśród osób zarządzających byli nadal artyści- tym razem działający już nie w duecie, a w grupie, składającej się oprócz Sobczaka i Czerepoka z Agaty Michowskiej, Anny Tyczyńskiej i Marka Wasilewskiego. Od 2008 roku, prowadzenie ON przejęli Krzysztof Łukomski wraz z Anną Rogoś, działający jako duet OBSCURATORS. Przestrzeń została udostępniona interdyscyplinarnej grupie studentów UAP oraz UAM. W składzie rady programowej znaleźli się” Magdalena Komborska, Łukomski, Jacek Zwierzyniecki, Natalia Pichłacz, Tekla Woźniak, Kuba Woynarowski oraz studenci z koła naukowego działającego na antropologii UAM i organizatorzy studia muzycznego i galerii ON.

Dodatkowo od 2001 roku, działania ON miały swoją kontynuację w galerii Start, prowadzonej przez artystów związanych z UAP: Konrada Smoleńskiego i Sebastiana Grzesiaka. Mimo iż galeria ON była prowadzona przez artystów- akademików i pozostawała w strukturze kolejno: PWSSP, ASP i UAP, przez wszystkie lata swojego istnienia pozostała niezależna programowo oraz stanowiła ważne miejsce spotkań artystów z całego świata, działających w różnych dyscyplinach i poruszających odmienne tematy. Decyzja o udostępnieniu przestrzeni dla studentów, także tych spoza UAP, była krokiem w kierunku integracji międzyrodowiskowej oraz zaakcentowaniem istotności dialogu i działań obejmujących nie tylko wystawiennictwo lecz także aktywność związaną z socjologiczno-kulturowymi aspektami. Gdyby podjąć próbę zdefiniowania ON, trzeba byłoby odejść od kategoryzacji w kontekście instytucji prezentującej sztukę, lecz uwzględnić aspekt miejscotwórczy. Galeria zainicjowała spotkania artystów, krytyków, etnografów, socjologów, teoretyków sztuki, naukowców reprezentujących różne pokolenia i światopoglądy. Wymiana myśli, otwartość implikowały międzydyscyplinarne publikacje. Warto także podkreślić dwutorowość programu wystawienniczego zorientowanego na pokazywanie realizacji zarówno znanych na całym świecie artystów, jak i debiutantów, o bardzo zindywidualizowanych, często niekompatybilnych z akademickimi założeniami, postawach twórczych.

Przestrzeń galerii znajdowała się na strychu poznańskiego Centrum Kultury Zamek, w części będącej niegdyś stajnią. Do jej wnętrza prowadziły wąskie, mieszczące jedną osobę i mało stabilne, schody. Galeria składała się z dwóch sal ekspozycyjnych o odmiennym charakterze i pomieszczeń służbowych. Pierwsza, większa, miała odkryty strop z widocznym belkowaniem. Druga była znacznie niższa i węższa ze względu na obecność antresoli. Rolę pomieszczeń służbowych pełniły magazyn i biuro. Drugie stanowiło miejsce powernisażowych, nieoficjalnych dyskusji. Podczas działalności duetu OBSCURATORS, to właśnie tam odbywały się międzyrodowiskowe spotkania, a dostęp

---

<sup>358</sup>Ryczek, J., Sobczak, S. (red.), 2020. *Galeria ON- 35 lat twórczego eksperymentu*, Fundacja Katedry Intermediów, Via Activa- Społeczne Stowaryszenie Edukacyjno-Artystyczne, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Poznań, s.6.

do pomieszczenia mieli wszyscy. W galerii panowała ciemność, nie brakowało skosów oraz podziałów. Różnorodność komponentów przestrzeni architektonicznej tworzyła wyzwanie dla artystów lecz stanowiła także inspirację do realizacji *site-specific*, które niekiedy inicjowały nowe twórcze poszukiwania. Wielu artystów, pokazujących swoje prace w ON wspominało o tym, że brak możliwości wieszania prac na ścianach, oznaczał konieczność zaprojektowania wystawy specjalnie dla tego miejsca. Pod koniec lat 90-tych pojawiło się określenie „Poznańska Szkoła Instalacji”, odnoszące się właśnie do sztuki prezentowanej w galerii ON. Autorem tego, traktowanego przez lata pejoratywnie, terminu był Łukasz Gorczyca, związany później z warszawską galerią i grupą artystyczną Raster. Po latach, ten ironiczny komentarz, pojawił się jako całkowicie neutralna emocjonalnie kategoryzacja realizacji wystawienniczych, a artyści wpisujący się w działania PSI sami zaczęli używać tej nazwy w kontekście identyfikacji środowiskowej. Program kuratorski galerii, za który odpowiedzialne były Hoffman, Michowska i Tyczyńska, uwzględniał także działania w przestrzeni miasta. Wystawa Leszka Przyjemskiego miała miejsce na Placu Wolności, a Zbyszka Rogalskiego w samochodzie zaparkowanym na ulicy.

Galeria, utrzymująca niezależność mimo zmian systemowych, była finansowana przez artystów odpowiedzialnych za jej prowadzenie, kuratorów i artystów organizujących swoje wystawy. Cytując Sobczaka stanowiła „warsztat doświadczalny, laboratorium dla każdego (...) Z naszym pokoleniem odeszła naiwność myślenia ideami, myślenia, że idee wystarczą”.<sup>359</sup> Izabella Gustowska, która spopularyzowała wystawy sztuki wideo, działania performatywne oraz sztukę dźwięku w poznańskim środowisku, a także zrealizowała ekspozycje najwybitniejszych artystów z tych dyscyplin, opisywała ON jako „miejsce aktywne, otwarte i nieobojętne”<sup>360</sup>. Od 1989 roku, z inicjatywy ówczesnego rektora PWSSP, Wojecha Milera, ON zyskała częściowe dofinansowanie z uczelni. Nie oznaczało to jednak zmiany profilu, a zatem utraty niezależności programowej.

Decyzję o zakończeniu działalności Galerii ON wydał w 2012 roku ówczesny rektor UAP- Marcin Berdyszak. Paradoks polegał na tym, iż jego pierwsza indywidualna wystawa odbyła się właśnie tam. Informacja była zaskoczeniem dla wszystkich, tym bardziej, że nie została poprzedzona ani jedną dyskusją z osobami, związanymi przez lata z galerią. Owszem, radykalna zmiana programu, dokonana przez ostatni kuratorki duet, nie została zaaprobowana przez część artystów z tzw. starszego pokolenia ze względu na próbę zbyt dosłownie rozumianego odmłodzenia wizerunku, oznaczającą powierzenie działań kuratorskich studentom przy jednoczesnym wykluczeniu artystów o dużym dorobku wystawienniczym. Wielu artystów potraktowało to jako kontestację najważniejszych założeń programowych tworzących przez lata wyrazisty profil galerii. Jak konkludował Grzegorz Dziamski, galeria nigdy nie była związana z żadnym nurtem

---

<sup>359</sup> Ryczek J., S. Sobczak (red.), 2020. *Galeria ON- 35 lat twórczego eksperymentu*, Fundacja Katedry Intermediów Via Activa- Stowarzyszenie Edukacyjno-Artystyczne, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Poznań, s.10

<sup>360</sup> Ryczek J., S. Sobczak (red.), 2020. *Galeria ON- 35 lat twórczego eksperymentu*, Fundacja Katedry Intermediów Via Activa- Stowarzyszenie Edukacyjno-Artystyczne, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Poznań, s. 16

artystycznym, choć gdyby podsumować jej działalność, to co zwraca uwagę, to koncentracja na sztuce tworzonej przez kobiety.<sup>361</sup>

Kolejne ważne miejsce to **Wielka 19**. To właśnie tu spotykali się poznańscy undergroundowi artyści lat 80-tych. W najbardziej prężnym czasie, galeria zmieniała wystawy co tydzień, prezentując najciekawsze postawy twórcze artystów uznawanych wówczas za reprezentantów sztuki najnowszej. W Wielkiej 19 zainicjowała swoją działalność grupa Koło Klipsa, której członkowie reprezentowali Polskę na biennale w Hanowerze.

Historia tego miejsca sięga 1971 r., gdy Zbigniew Cieluch i Jerzy Krenz odkryli magazyn po wytwórni filmowej znajdujący się na podwórzu kamienicy przy ul. Wielkiej 19 i postanowili zaadaptować go na potrzeby galerii sztuki. Według ówczesnych przepisów, do założenia galerii niezbędne było poparcie instytucji. Patronat nad miejscem objęły PWSSP oraz Socjalistyczny Związek Studentów Polskich. Pierwszymi kierownikami/ zarządzającymi byli Mariusz Tuliński, Jarosław Maszewski, Bogdan Perzyński oraz Jan Gliński, ówcześni studenci PWSP. Od 1979 r. galerię prowadził głównie Maszewski, a gdy zrezygnował<sup>362</sup> kierownictwo przejął młody absolwent PWSSP, Stefan Ficner. Rok później dołączyła do niego absolwentka historii sztuki, Joanna Ficner. To właśnie za czasów ich kadencji galeria zyskała ogólnopolski zasięg i prestiż środowiskowy.

Wnętrze galerii stanowiło całkowite zaprzeczenie galerii o specyfice *white cube*. Stumetrowa sala miała nieotynkowane ściany z cegieł i była pokryta dachem ze zbrojonego szkła. Industrialny charakter przestrzeni zachęcał artystów do wielkoformatowych realizacji. Niewykluczone, że rację ma Dziamski, spekulujący, że poznańska szkoła instalacji została zainicjowana w miejscu, które stanowiło niekwestionowaną inspirację i bodziec do działań wyłamujących się z akademickiego kanonu. Ciekawe jest to, że artyści tworzący grupę Koło Klipsa robili swoje dyplomy w pracowniach malarskich, jednak realizacje kojarzone z działalnością grupy, prezentowane po raz pierwszy w Wielkiej 19, zrywały w konwencjonalnie rozumianym, dwuwymiarowym, malarstwem. Zamiast obrazów, artyści budowali malowane na jaskrawo obiekty, uprzestrzeniając malarską narrację i kwestionując tym samym akademicką kategoryzację dyscyplin sztuki.

Wielka 19 działała do 1990 roku. Przez poznańskich artystów była określana mianem „instalacyjnej” ze względu na charakter pokazywanych prac. Sławomir Sobczak zwrócił jednak uwagę, że więcej instalacji zostało pokazanych w Galerii ON. Według niego, Wielka 19 preferowała obiekty, co według niego stanowi różnicę znaczeniową. Niezależnie od tych różnic, oba miejsca łączyły założenie programowe uwzględniające takie aspekty jak: niezależność, otwartość na młodych twórców oraz interdyscyplinarne i multimedialne realizacje, rezygnacja z komercjalizacji. Warto przytoczyć słowa Joanny i Stefana Ficnerów, wspominających Wielką 19: „Wielka 19 funkcjonowała na wariackich papierach i nam to odpowiadało. Uważaliśmy, że galeria była ściśle związana ze swoim czasem, jego cenzurą był koniec ustroju. (...) Z ducha Wielkiej 19 nie zostało nic. Artyści

---

<sup>361</sup> Makowiecki, W., 2011. *W stronę miasta kreatywnego. Sztuka Poznania 1986-2011. Wybrane zagadnienia*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań

s.26

<sup>362</sup> w 1983 r.

podchodzą teraz inaczej do rzeczywistości, jest rynek sztuki, który zmienił wszystko (...) Potem się poddaliśmy. Zrozumieliśmy, że najlepiej udawały nam się działania partyzanckie. W nowej rzeczywistości nie potrafiliśmy walczyć o pieniądze.”<sup>363</sup> Artyści wspominali także bezinteresowność i brak koniunkturalizmu. Specyfikę Wielkiej 19 określały następujące aspekty: chęć wyróżnienia się na tle innych poznańskich galerii, niekonwencjonalna przestrzeń wystawiennicza oraz potrzeba prezentowania aktualnych nurtów, takich jak instalacje, czy nowa ekspresja.

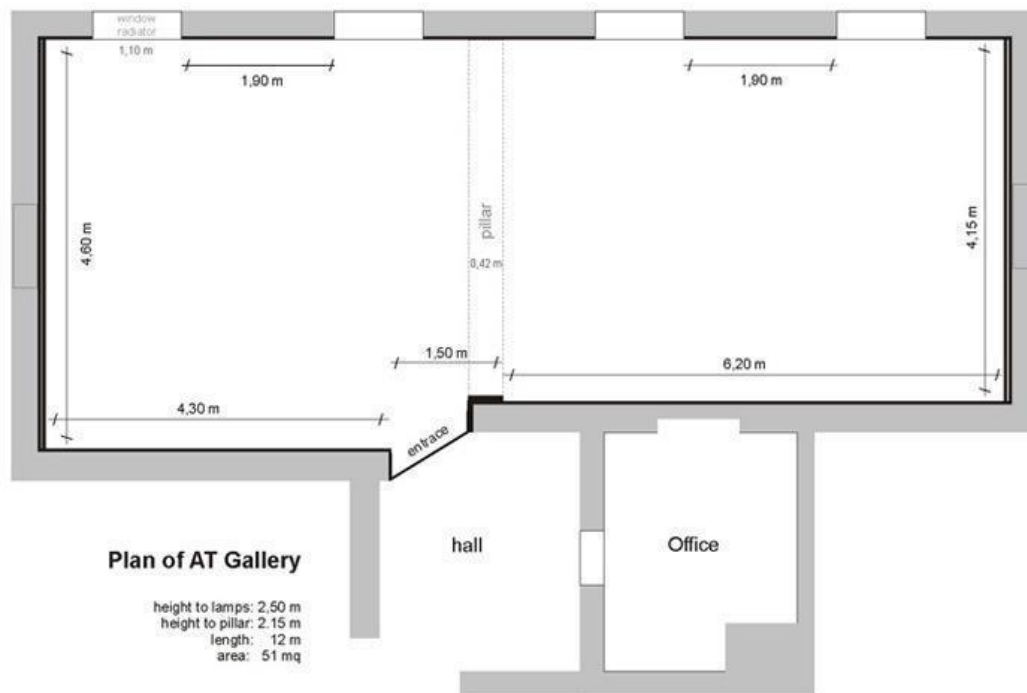
Jedną z najważniejszych autorskich galerii, która jako jedyna przetrwała instytucjonalne zmiany jest **Galeria AT**, która powstała w 1982 r. z inicjatywy artysty Tomasza Wilmańskiego. Młody absolwent PWSSP w Poznaniu postanowił założyć autorską galerię, której program stanowiłby alternatywę dla tzw. głównego obiegu. Wilmański pragnął pokazywać sztukę utrzymaną w konwencji konceptualizmu z uwzględnieniem aspektów *in situ* i *site-specific*. Jarosław Kozłowski, ówczesny rektor PWSSP, pozytywnie odniósł się do pomysłu i zaproponował aby galeria, o której marzył Wilmański, działała pod patronatem uczelni. Zapewnił jednak, że decyzje wystawiennicze pozostałyby jedynie w gestii kuratora, co miało gwarantować wolność programową. Tak oto Wilmański został powołany na kuratora i zarządcę galerii, która została nazwana AT. Nie była to jedyna galeria autorska w Poznaniu, jednak jako jedyną spośród wspomnianych już inicjatyw, przetrwała i nadal konsekwentnie realizuje program autorski.

Początkowo mieściła się w głównym gmachu uczelni - w piwnicy będącej częścią klubu Dno. Inaugurującą przemowę wygłosił Andrzej Matuszewski, założyciel Galerii Odnova. Po latach, galeria przeniosła się do budynku na ul. Solnej, gdzie do tej pory funkcjonuje. Tam również mieści się w podziemiach, co rzutuje na specyficzny klimat - brak światła dziennego, czy kolebkowe sklepienie.

---

<sup>363</sup> Kowalska, J., 2016. *Wielka 19*, Biblioteka Czasu Kultury, Poznań, s.189





Ryc. 68. Rzut Galerii AT, ze strony galerii

Wilmański zastrzega, że nie interesuje go komercjalizacja galerii. Jest zainteresowany prezentacją radykalnych realizacji i wystaw, które są zgodne z jego artystycznymi preferencjami. Pod tym względem AT jest niewątpliwie autorska i niezależna. Do tej pory galeria nawiązała współpracę z ponad 160 artystami z kraju i zagranicy. Większość z nich, jest dziś ceniona na całym świecie. Wielu pracuje na uczelniach artystycznych. Według Wilmańskiego „Galeria to miejsce szczególnego skupienia, intelektualnej zadumy, stawiania istotnych pytań egzystencjalnych, dialogu ze światem i samym sobą. Obecność w galerii to jedna z możliwości spotkania się ze sztuką, poznania własnej wrażliwości w kontakcie z dziełem nasączonym odczuciem, intuicją i mądrością artysty. Galeria AT zawsze kultywowała tego typu podejście do swej roli publicznej i odpowiedzialnego traktowania ludzi, którzy chcą uczestniczyć w propagowanych przez nią wydarzeniach artystycznych.”<sup>364</sup>

Od początku istnienia galerii, swoje prace pokazywali najwybitniejsi współcześni artyści wizualni zarówno z Polski, jak i ze świata. Galeria równie chętnie udostępnia przestrzeń dla pedagogów związanych z uczelniami artystycznymi, znanym twórcom, jak i wybitnym studentom. Jedynym kryterium jest kompatybilność z założeniami

<sup>364</sup> Wilmański, T., 2010. *Słowo wstępne*, katalog wystawy Galeria AT. *Czas personalny, a przestrzeń*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej ELEKTROWNIA, Radom, s.5

programowymi tego miejsca. Wilmański wybiera artystów, którzy go intrygują i są mu bliscy w swoim myśleniu o sztuce „ w sensie intelektualnym i duchowym” <sup>365</sup>.

Osobiste preferencje kuratora pokrywają się z jego własnymi poszukiwaniami i realizacjami artystycznymi. Trudno powiedzieć o tym miejscu, że jest otwarte dla wszystkim odbiorców. Konceptualny charakter wystaw wpływa na ograniczenie dostępności. Nie jest to jednak zarzut. Konsekwencja w tworzeniu programu pozwoliła na skrytalizowanie wizerunku galerii i przyciągnęła wierne, międzypokoleniowe, grono odbiorców. Mimo upływu lat, zmieniających się tendencji w sztuce, młodzi artyści nadal traktują AT jako ważne, inspirujące miejsce, być może najciekawsze w Poznaniu.

W kontekście zobowiązań i zależności, Galeria AT, mimo, że jest autorska, podlega pod Uniwersytet Artystyczny, a zatem wpisuje się w charakter galerii akademickich. Nie ma to jednak wpływu na funkcjonowanie galerii w kontekście programu artystycznego. Jak o AT pisze Marek Wasilewski: „Spełnia raczej rolę twórczego laboratorium, w którym artyści testują swoje idee, nie odczuwając presji rynku czy oceny szerokiej publiczności. W tej skromnej i ograniczonej przestrzeni mogą sobie pozwolić na więcej, mając świadomość, że przychodzący do AT widzowie to publiczność aktywna i wymagająca. To przestrzeń twórczej wolności, która w kontekście dzisiejszego uwikłania sztuki daje inną wolność niż ta, o którą chodziło w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia.” <sup>366</sup>Warto wspomnieć, że realizacje w AT zawsze nawiązywały bezpośrednio do przestrzeni galerii- zarówno wtedy, gdy mieściła się w podziemiach głównego gmachu uczelni, jak i po przeniesieniu na ul. Solną. Artyści tworzyli prace *site-specific* lub dostosowywali wcześniejsze realizacje do parametrów galerii. Większość wystaw została jednak przygotowana specjalnie z myślą o AT. Relacja między dziełem, a przestrzenią architektoniczną jest tutaj bowiem prymarnym aspektem, co wpływa na unikalność ekspozycji, jak i galerii *per se*. Skonkretyzowany profil AT ma swoich zwolenników i przeciwników. Niektórzy artyści czują się wykluczani, a widzowie narzekają na brak wskazówek umożliwiających właściwe odczytanie koncepcji artysty. Jednak tak, jak podkreśla Wilmański, wybór twórców i prac, musi pasować do charakteru galerii. Konsekwencja kuratora zapewniła AT ważne miejsce na liście galerii sztuki i nawet jeśli kosztem jest niższa frekwencja, nic nie wskazuje aby galeria miała zawiesić działalność, a poziom wystaw od lat jest wysoki.

W artystycznym środowisku Poznania, wizyty w AT są obowiązkowe. Wiedzą o tym również studenci. Można powiedzieć, że miejsce to jest także ważnym ośrodkiem edukacyjnym- nauka odbywa się przez empiryczne doświadczanie- przez bezpośredni kontakt ze starannie wyselekcjonowanymi ideami.

---

<sup>365</sup> *Galeria AT i konteksty*, rozmowa J. Adamczewskiej i T. Wilmańskiego. T. Wilmański, katalog wystawy *Przyczyny i skutki*. Galeria AT 1982-2012), Galeria Arsenał Poznań 2012, s.34.

<sup>366</sup> Wasilewski, M., *Galeria AT- Strefa Autonomiczna*, katalog wystawy Galeria AT, *Czas personalny a przestrzeń*, s. 12



Ryc. 69. Wystawa Katarzyny Klich w Galerii AT, 2023, fot. Paulina Kowalczyk  
 Ryc. 70. Wystawa Katarzyny Klich w Galerii AT, 2023, fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 71., 72. Wystawa Krzysztofa Balcera w Galerii AT, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

## Centrum Sztuki Współczesnej Inner Spaces (1999- 2007), ul. Jackowskiego 5/7

Centrum Sztuki Współczesnej/ Galeria If Museum Inner Spaces Multimedia przez lata było jednym z najważniejszych miejsc prezentujących sztukę współczesną nie tylko w Poznaniu, ale co najmniej w skali całego kraju. Galeria zainicjowała swoją działalność w 1999 r. w poniemieckim bunkrze, który po zakończeniu II WŚ pełnił funkcję piwnicy win, a następnie stał się siedzibą pracowni rzeźbiarsko-ceramicznej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, potem zakładu krawieckiego, a od 1992 do 1998 r. galerii Międzynarodowego Centrum sztuki- Fundacja „Spotkanie i Tworzenie”. Nazwa Inner Spaces Multimedia nawiązywała do tytułu festiwalu sztuk wizualnych odbywającego się co roku przez 7 lat. Założycielem CSW był Michael Kurzwelly, którego celem było stworzenie miejsca będącego platformą spotkań i działań artystów działających w obszarze sztuki najnowszej, ze szczególnym uwzględnieniem realizacji multimedialnych. Osobą najdłużej odpowiedzialną za funkcjonowanie Inner Spaces był Tomasz Wentland. Dzięki niemu, galeria rozpoczęła współpracę z kuratorami i artystami z całego świata. Oprócz festiwalu sztuki multimedianej<sup>367</sup>, odbywały się tu także Spotkania Artystyczne<sup>368</sup> oraz prezentacje dyplomów studentów Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.

Wystawa *Mediacje* wyznaczyła nowy kierunek działań. Miejsce przeszło do historii, jako platforma wymiany międzykulturowej oraz postaw artystycznych reprezentujących działania w zakresie sztuki najnowszej. Obecnie w gmachu CWS Inner Spaces mieści się Jeżyckie Centrum Kultury i Galeria Rozruch, w której odbywają się wystawy fotografii i rzeźby.

Kolejnym ważnym miejscem była galeria **STARTER**, która debiutowała w 2006 roku w Galerii ON wystawą pt. *FunArt*. W 2007 r. rozpoczęła działalność w opuszczonym mieszkaniu w secesyjnej kamienicy zlokalizowanej w centrum miasta. W 2010 r. założyciele przenieśli galerię do Warszawy, gdzie do tej pory funkcjonuje pod tą samą nazwą. Obecnie mieści się przy ul. Andersa 13. Starter zajął miejsce po sklepie Elektra, który powstał zaraz po zakończeniu II Wojny Światowej na gruzach getta. Plan budynku jest syntezą trzech figur geometrycznych: koła, prostokąta i trapezu. Działalność galerii przyczyniła się do zmiany asocjacji z historycznie naznaczoną przestrzenią.

Jedną z ważniejszych *offowych* galerii w Poznaniu założonych po 2000 r. była także Galeria Pies, założona przez Jagnę Domżałską, Dawida Radziszewskiego i Radka Gajewskiego w 2005 roku. Mieściła się ona na ul. Dąbrowskiego 25a i funkcjonowała do 2013 r. Właścicielka lokalu, Alina Kasproicz, naukowczyni związana z UAM w Poznaniu, wspierała działalność galerii, zwalniając założycieli z opłat w ciągu pierwszego roku prowadzenia galerii oraz umożliwiając płacenie czynszu z poślizgiem. Jej życzliwość i pomoc umożliwiły organizację wielu ważnych wydarzeń artystycznych. Galeria współpracowała z różnymi kuratorami, galeriami, teoretykami sztuki, zespołami i muzykami. W ciągu 8 lat działalności zorganizowano w niej wystawy najwybitniejszych artystów reprezentujących zarówno starsze jak i najmłodsze pokolenie twórców wpisujących się w szeroko rozumianą sztukę współczesną.

Niemal w tym samym czasie powstała Galeria Stereo, która zainicjowała swoją działalność w 2009 roku w suterenie kamienicy przy ul. Słowackiego 36 i od początku

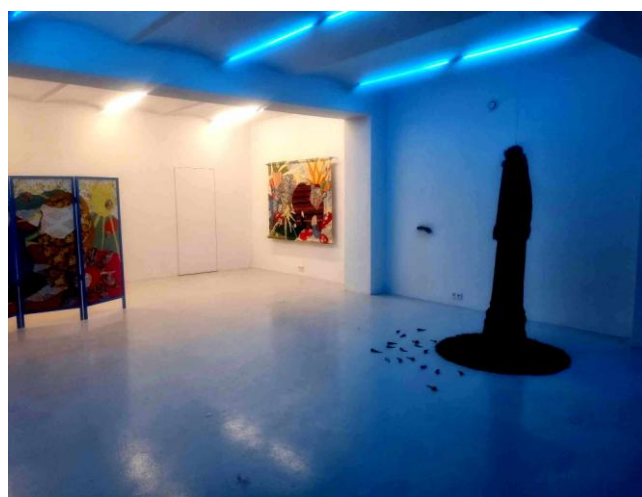
<sup>367</sup> kontynuacji Festiwalu Inner Spaces Multimedia

<sup>368</sup> spotkania najmłodszej generacji artystów

była zorientowana na młodą sztukę współczesną. To tu organizowali swoje wystawy artyści z grupy Penerstwo oraz młodzi absolwenci poznańskiej ASP. W 2013 r. galeria, podobnie jak wielu artystów z nią związanych, przeniosła się do Warszawy- obecnie mieści się przy ul. Brackiej 20b. Program Stereo zakładał współpracę z artystami zarówno z Polski, jak i ze świata oraz rezydencje artystyczne. Dialogiczny charakter galerii zachęca artystów i publiczność do wzajemnych interakcji.

Zarówno Galeria Starter, jak i Pies, czy Stereo były inicjatywami młodych absolwentów lub studentów uczelni artystycznych a jedyne źródło finansowania stanowił wkład własny lub pomoc od osób prywatnych. Brak wsparcia ze strony publicznych instytucji wpłynął na konieczność zmiany założeń ideowych oznaczających w przypadku wszystkich wymienionych miejsc, zwrócenie się w stronę komercjalizacji działalności, co wiązało się także ze zmianą lokalizacji, a zatem przeniesieniem do miasta o większym potencjale w kontekście handlu sztuką.

Obecnie jedną z najciekawszych niepublicznych poznańskich galerii o niekomercyjnym charakterze jest galeria Skala, założona w 2016 roku z inicjatywy Marka Wasilewskiego. Koncepcja galerii powstała w wyniku zbiegu okoliczności. Wasilewski, wówczas dyrektor naczelny Czasu Kultury i kierownik szkoły doktorskiej na Wydziale Intermediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, planował zmienić lokalizację redakcji. Dzięki programowi Lokale dla kultury zainicjowanego przez ZKZL, Czas Kultury otrzymał nowy lokal przy ul. Święty Marcin 49A. Ponieważ jego metraż był znacznie większy niż oczekiwano, Wasilewski zaproponował doktorantom zorganizowanie galerii sztuki. Osobami odpowiedzialnymi za prowadzenie Skali zostali: Daniel Koniusz, Karolina Kubik i Mateusz Sadowski. To oni tworzyli radę programową i organizowali wystawy. Przez pierwszy rok działalność galerii była finansowana z grantów badawczych, jednak potem stała się całkowicie niezależna od uczelni. Gdy Wasilewski został nowym dyrektorem Miejskiej Galerii Arsenał, zrezygnował z pracy redaktora. W tym samym czasie zmienił się skład rady programowej galerii Skala. Jediną osobą odpowiedzialną za program i zarządzanie galerii został Koniusz. Działa on razem z osobami związanymi ze stowarzyszeniem „Czasu Kultury”: Ryszardem Czaparą, Jakube Bąkiem, Jakubem Czyszczoniem i Anią Bąk. Jak zaznacza Koniusz, w funkcjonowanie galerii są także zaangażowani jej przyjaciele. Program galerii jest całkowicie niezależny od obowiązujących trendów i tendencji w sztuce. Działalność Skali jest finansowana ze środków prywatnych i grantów ministerialnych. To, co ją wyróżnia na tle innych *offowych* inicjatyw, to honorarium, które otrzymują zapraszani do współpracy artyści.



Ryc. 73. Wystawa pt. *Na początku była góra* Magdaleny Łazarczyk, Galeria Skala, 2023, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 74. Wystawa pt. *TRZYSTA DIABŁÓW ZJADŁEŚ* Katarzyny Depty-Garapich oraz Małgorzaty Mirgi-Tas, Galeria Skala, 2023, fot. P. Kowalczyk

Z najmłodszych poznańskich galerii prowadzonych przez artystów, warto wspomnieć o założonej przez Mateusza Piestraka i Krzysztofa Mętle „Pani Domu” zlokalizowanej w kamienicy na ulicy Niegolewskich 7/7, w dzielnicy Łazarz. Galeria składa się z dwóch sal, będących częścią mieszkania zaadaptowanego na malarskie pracownie. Piestrak i Mętel, szukając miejsca na atelier, nie planowali zakładania galerii sztuki. Pomysł narodził się spontanicznie. Artyści przez wiele lat<sup>369</sup> dzielili przestrzeń ze współlokatorką, zajmującą dwa pokoje, które po jej śmierci, postanowili przeznaczyć na galerię sztuki. Zgodnie z pierwotną koncepcją, ściany miały zostać pomalowane na biało, ale po zerwaniu tapet, wyłoniły się odkrywki, które zachwyciły artystów do tego stopnia, że zrezygnowano z całkowitego ich zakrywania. Właściciele galerii, postanowili

<sup>369</sup> od 2016 do 2021 roku

wykorzystać odkrywki jako scenografię do pierwszej wystawy. Już wtedy zakładali, że projekty wystawiennicze będą się odnosiły do *genius loci* tej niezwyklej przestrzeni. Ku ich zaskoczeniu, artyści, którzy jako pierwsi zaprezentowali swoje prace w Pani Domu, zareagowali entuzjastycznie zarówno na charakter wnętrza, jak i specyfikę miejsca, a dokumentacja wystawy potwierdziła, że wyróżniająca się przestrzeń jest plusem zarówno w kontekście prezentacji dzieł, jak i promowania galerii jako niekonwencjonalnej przestrzeni wystawienniczej. Informacje o wernisażach w łazarskiej kamienicy zainteresowały nie tylko środowisko artystyczne, ale także lokalną społeczność.

Piestrak i Mętel planują utrzymać spontaniczność zarządzania galerią. Biorą pod uwagę transformację przestrzeni- łącznie ze zwiększeniem jej kubatury. Nie wykluczają też jej neutralizacji- wnętrze o charakterze *white cube* było ich prymarną koncepcją. Podkreślają jednak, że według nich największym plusem tego miejsca, jest jego pierwotna funkcja, i co się z tym wiąże, specyficzna atmosfera.

Nazwa galerii jest przewrotna. Jak podkreślają założyciele, konotacje z *genderową* perspektywą, a zatem takimi pojęciami jak : krzątania, gospodyni, troska, gościnność pokrywają się z ich wizją prowadzenia Pani Domu. Piestrak i Mętel na każdym wernisażu pełnią honory gospodarzy- witają się z każdym gościem, podają napoje, wspólnie z zaproszonymi artystami opowiadają o wystawach. Chętnie pokazują również własne pracownie, co czyni wizytę w galerii niezwyklej doświadczeniem, przypominającym odwiedzin u znajomych.

Galeria nie posiada szyldu, ani jakiegokolwiek oznakowania. W dniu wernisażu, właściciele zostawiają otwarte drzwi, a goście i artyści pomagają nowym odbiorcom w nawigacji. Informacje o wydarzeniach można znaleźć jedynie w mediach społecznościowych. Artyści zaznaczyli, że nie są zainteresowani rozgłosem, ani powielaniem wystawienniczych procedur publicznych i komercyjnych galerii. Pierwsza wystawa odbyła się w grudniu 2021r. i miała charakter memoratywny. Piestrak i Mętel, chcąc upamiętnić swoją współlokatorkę, prawie stuletnią panią Marię, która w ciągu 5 lat dzielenia mieszkania, stała się dla artystów bliską osobą, przygotowali prace nawiązujące do tej niezwyklej relacji. Kolejne wystawy również odwoływały się do specyfiki miejsca. Jak twierdzą założyciele, przestrzeń Pani Domu jest bardziej inspirująca od sterylnego *white cube'a*, co generuje ciekawe projekty artystyczne, jednak nie wszystkie prace pasują do eklektycznego charakteru tej galerii. Wybór koncepcji wystawienniczej wiąże się ściśle z kompatybilnością dzieł do wnętrza- zarówno pod względem formalnym, jak i semantycznym. Najczęściej to Piestrak i Mętel zapraszają do współpracy, jednak deklarują otwartość na pokazywanie realizacji nieznanymi artystów. Jest jeden warunek- realizacja musi uwzględniać aspekt *site-specific* lub *in situ*. W każdej realizacji wystawienniczej, prymarne jest stworzenie integralnej opowieści w kontekście relacji między dziełem, a wnętrzem. Jedno, ma współgrać z drugim na zasadzie dopełniania i tworzenia nowej sytuacji. Estetyczny aspekt jest drugorzędny. W ciągu kilku lat działalności, Piestrak i Mętel udowodnili, że nie boją się kontrowersyjnych aranżacji, ani tematów. Właściciele galerii podkreślają także istotność dialogu, którego inicjację umożliwiają wielogodzinne wernisaże i organizowane regularnie spotkania autorskie.

Jak podkreśla Mętel, przebywanie w tej niezwyklej przestrzeni, budzi różne asocjacje- z wizytą u rodziny, willą, starym pałacem. Organizowane tu wystawy jeszcze bardziej zacierają granice między tym, co realne, a wyobrażonym.

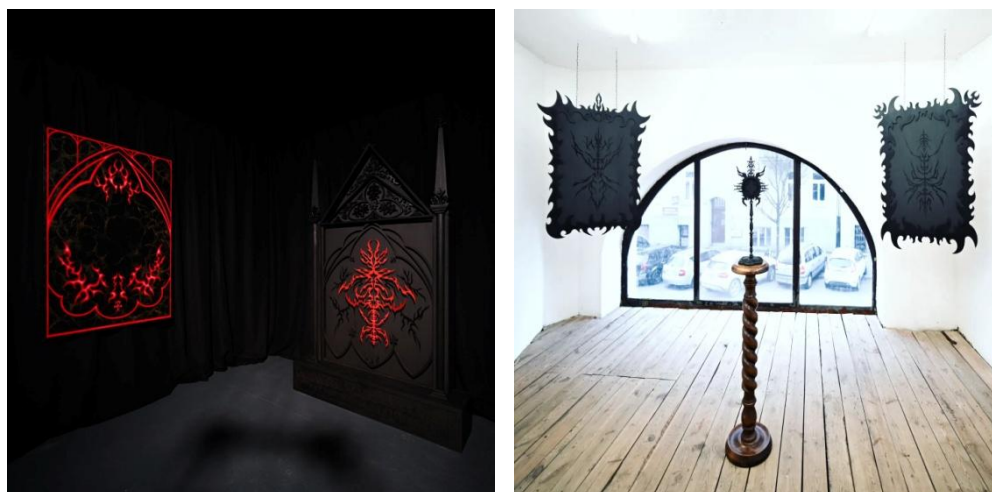


Ryc. 75, 76. Wystawa Mateusza Piestraka, Galeria Pani Domu, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

W tej samej dzielnicy, na ul. Łukaszewicza 1, działa również inna, założona w 2014 roku przez Przemysława Sowińskiego galeria- łąctwo. Sowiński proklamuje całkowitą niezależność administracyjno- programowo-instytucjonalną. Sam wybiera artystów, oraz projekty kompatybilne z jego wizją wystawienniczą i zainteresowaniami. Program galerii jest kształtowany spontanicznie, lecz widoczna jest konsekwencja w decyzjach kuratorskich. Niechęć do oficjalnego obiegu, komercjalizacji jest częścią manifestu głoszonych przez Sowińskiego. Zorganizowana w 20 wystawa pt *Nic nigdy z tego nie będzie*, odwołującym się do słów Przemysława Kwieka, idealnie wpisała się w treść manifestu. Twórcy galerii zależy na przyciągnięciu uwagi publiczności spoza artystycznego środowiska czego przykładem może być projekt pt.: *Ściana* realizowany razem z Agnieszką Grodzińską, Krystianem TRUTHem Czaplickim i Pawłem Susidem dla ogrodu środowiskowego.



Na facebookowej stronie Łęctwa można znaleźć następujący opis: „With all heart, we embrace art and believe it to be a simple, personal reflex of recording our surrounding reality, through which its individual components are transformed into a collection of visual artifacts we sometimes have no clue what to do with.”<sup>370</sup> (Przyjmujemy sztukę całym sercem i wierzymy, że jest to prosty, osobisty odruch rejestrowania otaczającej nas rzeczywistości, dzięki któremu poszczególne jej elementy przekształcane są w zbiór wizualnych artefaktów, z którymi czasem nie mamy pojęcia, co zrobić.)



Ryc. 77., 78. Wystawa pt. *Adoratio* Justyny Baśnik, Galeria Łęctwo, Poznań, fot. ze strony galerii <sup>371</sup>

Od kilku lat Łazarz jest najbardziej artystyczną dzielnicą w Poznaniu. Kolejna ważna galeria sztuki zainicjowana w tej dzielnicy to nieistniejąca już galeria Raczej przy ul. Głogowskiej 53. Mogłoby się wydawać, że działania performatywne Jerzego Beresia czy Zbigniewa Warpechowskiego nie stanowią inspiracji dla młodego pokolenia artystów, ale poszukiwania w tym nurcie są nadal aktualne. Dzięki takim miejscom jak Galeria Raczej klasyczny performance, czy też może sztuka performatywna, były regularnie prezentowane szerszej publiczności. Prowadzona przez Łukasza Trusewicza i Agnieszkę Szablikowską-Trusewicz galeria działała od 2011 roku do 2021. W 2014 przeniosła się do większej przestrzeni Perfexu, działającego niegdyś jako kawiarnia Hortexu, jednak budynek przy Głogowskiej 53 nadal był wykorzystywany do artystycznych działań. Program Galerii Raczej wynikał z zainteresowań Trusewicza, który od lat działa w obszarze performance. Oprócz sztuki akcji w galerii organizowane były także wystawy, spotkania, a nawet koncerty. Galerzyści chętnie nawiązali współpracę z zagranicznymi festiwalami performance oraz brali udział w targach sztuki i programach rezydencyjne, a artyści współpracujący z galerią byli reprezentantami

<sup>370</sup> <https://www.facebook.com/lectwo.galeria> [dostęp: 29.11.2023]

<sup>371</sup> <https://www.facebook.com/photo/?fbid=703280158467271&set=pb.100063558791024.-2207520000>, [dostęp: 29.11.2023] <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=691961086265845&set=pb.100063558791024.-2207520000&type=3> [dostęp: 29.11.2023]

różnych pokoleń.<sup>372</sup> W 2016 roku galeria zainicjowała własny program rezydencyjny, działający w ramach programu Łazarz – Otwarta Strefa Kultury<sup>373</sup>. Jednym z prymarnych założeń programowych było rozwijanie międzynarodowej współpracy, artystyczne i kuratorskie wymiany, wspieranie ciekawych projektów kuratorskich, partycypacja w ważnych festiwalach sztuki, a także promocja polskich artystów, ze szczególnym uwzględnieniem lokalnych twórców. Galeria brała udział m.in. w takich wydarzeniach jak Supermarket Art Fair w Sztokholmie, Performance Art Oslo Festival, czy Month of Performance Art w Berlinie.

Program Otwartej Strefy Kultury zakładał także działania rewitalizacyjne. Najbardziej znane to Sąsiedzki Sylwester na Skwerze Eki z Małeki na Łazarzu. Trusewiczowie dostrzegli, że mieszkańcy dzielnicy nie mają przestrzeni zachęcającej do spotkań. Według nich, skwer, mimo zaniedbania i opinii jednego z najmniejbezpieczniejszych rejonów dzielnicy, miał potencjał, aby uczynić z niego miejsce integrujące lokalną społeczność. To właśnie tam, od lat odbywały się nielegane imprezy sylwestrowe, które napawały mieszkańców trwogą. Co roku dochodziło do ataków i aktów wandalizmu, np. podpalenia.

Trusewicz wpadł na pomysł, aby zmienić asocjacje związane ze skwerem i przywrócić go lokalnej społeczności. Oznaczało to nie tylko transformację fizyczną, ale też działania, które spacyfikują sylwestrowych wandalów. W 2015 r. odbył się pierwszy Sąsiedzki Sylwester zorganizowany z inicjatywy Otwartej Strefy Kultury dzięki pomocy przedstawicieli Rady Miasta Osiedla. Trusewicz zaprosił artystów- zaprzyjaźnionych muzyków, performerów i zainicjował działania happeningowe angażujące mieszkańców Łazarza. Podpalenia stały się odtąd częścią artystycznego programu, ale były w pełni kontrolowane, dzięki czemu skwer oraz sylwestrowa noc zostały „odczarowane”.

Oprócz tej inicjatywy na skwerze zaczęto regularnie organizować warsztaty artystyczne oraz działania o charakterze kulturalno-edukacyjnym, które były współtworzone przez mieszkańców dzielnicy.

Niestety Trusewiczowie są przykładem kolejnych poznańskich artystów - aktywistów, którzy przenieśli swoją działalność do Warszawy. Wydarzenia organizowane przez nich na Łazarzu należą już zatem do przeszłości. Pytani przez autorkę o powód tej decyzji, wskazali problemy związane z finansowaniem działalności galerii oraz rozczarowanie brakiem współpracy ze strony urzędników. Jak widać, działania aktywizujące mieszkańców i sztuka relacyjna nie są w Poznaniu doceniane tak bardzo, jak w innych miastach.

---

<sup>372</sup> Galeria prezentowała realizacje takich artystów jak: Janusz Bałdyga, Zbigniew Warpechowski, Anna Kalwajtys, czy Kamil Guenatri.

<sup>373</sup> [http://www.otwartastrefakultury.pl/?fbclid=IwAR2M7IKeMyKgs5R\\_WenxsBkisRndIWD5tv9pX-Jmedwk50bnkwJW-JhOWqw](http://www.otwartastrefakultury.pl/?fbclid=IwAR2M7IKeMyKgs5R_WenxsBkisRndIWD5tv9pX-Jmedwk50bnkwJW-JhOWqw) [dostęp: 29.11.2023]



Ryc. 79. Galeria Raczej, fot. ze strony: <https://goout.net/pl/galeria-raczej/vzcojb/>



Ryc. 80. Warsztaty na Skwerze Eki na Łazarzu organizowane przez Otwartą Strefę Kultury <sup>374</sup>

---

<sup>374</sup> <http://www.otwartastrefakultury.pl/wp-content/uploads/2017/06/inicjatywy-skwer-przy-maleckiego-1024x680.jpg>[dostęp: 29.11.2023]



Ryc. 81. Sylwester na Skwerze Eki na Łazarzu organizowane przez Otwartą Strefę Kultury<sup>375</sup>

Kolejną *offową* przestrzenią wystawienniczą zarządzaną przez artystów była Oficyna, mieszcząca się na ul. Różanej 21/13, w dzielnicy Wilda. Galeria powstała z inicjatywy *street artowego* artysty Noriakiego oraz absolwenta UAP-u Jakuba Borkowicza, działającego w obszarze intermediów. Właścicielem przestrzeni był Borkowski, który przeznaczył część swojej pracowni na działalność wystawienniczą. Program galerii oscylował zarówno wokół sztuk wizualnych, jak i muzyki oraz szeroko pojętych wydarzeń artystycznych. Noriaki oraz Borkowicz dążyli do integracji między środowiskowej zapraszając do współpracy zarówno znajomych artystów, jak i mieszkańców Wildy. Zdecydowali się również skorzystać z dofinansowania przez Urząd Miasta Poznania, dzięki czemu powstał projekt pt.: *Radość nie wieczność*. Galeria została przeniesiona na i przeniesiona na ul. Piekary 9/10.

Równie ciekawa przestrzeń wystawiennicza mieści się w willi na Sołacz, przy ulicy Wołyńska 9. Co ciekawe, galeria nie posiada nazwy, co wprawia w konsternację gości, zapraszanych przez artystów i kuratorów na wernisaż. Pomysł wydaje się kontrowersyjny, jednak warto zwrócić uwagę na pozytywne asocjacje z odwiedzaniem bliskich w ich domach. Publiczność zostaje wpuszczona w najbardziej intymną strefę. *Genius loci* ma związek z historią miejsca. W tak osobliwych przestrzeniach wystawienniczych, to właśnie charakter przestrzeni, wpływa na odbiór wystawy. Galeria jest prowadzona przez artystów-akademików, związanych z Uniwersytetem Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Julię Królikowską i Pawła Fliegera. Pomysł związany z założeniem galerii sztuki pojawił się w 2018 roku, gdy nadarzyła się okazja do wynajęcia lokalu post usługowego na ulicy Głogowskiej. Przestrzeń o parametrach galerii typu *white cube*, zachwycała Królikowską i Fliegera do tego stopnia, że zdecydowali się stworzyć tam galerię sztuki. Ideą wystawienniczą było prezentowanie dzieł wybranych artystów. Galeria funkcjonowała do 2020 roku. Została zamknięta z powodu rosnących opłat utrzymania. Brak dofinansowania ze strony miasta przyczynił się bezpośrednio do ostatecznego zawieszenia działalności placówki. W tym samym roku, Królikowska otrzymała propozycję wznowienia działalności wystawienniczej w innym miejscu- na ul. Św. Marcin. W lokalu, który artyści

<sup>375</sup> <http://www.otwartastrefakultury.pl/losk/sasiedzki-sylwester-na-skwerze/> [dostęp: 29.11.2023]

zaadaptowali na cele wystawiennicze odbyła się tylko jedna wystawa pt. *Dowód przyjaźni*. W rozmowie z autorką rozprawy, Królikowska zdradziła, że parametry wnętrza idealnie odpowiadały koncepcji galerii, o której marzyli, więc brak możliwości kontynuowania działalności kuratorskiej bardzo ich zmartwił. Na szczęście pojawiła się ciekawa propozycja- założenie galerii sztuki na Sołaczcu. Właściciel willi znajdującej się na ul. Wołyńska 9, będący znajomym artystki, zakupił nieruchomość kilka lat wcześniej. Budynek kwalifikuje się jednak do całkowitego remontu. Ze względów finansowych, decyzja o remoncie została wstrzymana. Do czasu zgromadzenia funduszy nieruchomość zostanie pod opieką Królikowskiej i Fliegera.

Wołyńska 9 bardzo odbiega od założeń klasycznej przestrzeni galerii o cechach *white cube*. Artyści mają do dyspozycji 4 duże sale-pokoje o regularnym kształcie, białych ścianach, jeden pokój wypełniony meblami pozostawionymi przez poprzednich właścicieli oraz pomieszczenie, które niegdyś pełniło funkcję kuchni, o czym przypominają fragmenty instalacji, zlew, czy płytki na ścianie. Dodatkową przestrzenią wystawienniczą jest ogród, którego nikt nie pielęgnuje. Do willi można wejść albo od frontu- przez ganek, gdzie zwykle kuratorzy witają gości, albo bocznym wejściem. Ganek budzi skojarzenia z wizytą u rodziny, lub znajomych. Jest to zatem symboliczne zaproszenie do partycypacji w niecodziennym, osobistym wydarzeniu. Na parterze znajdują się dwie, połączone ze sobą sale, które kiedyś pełniły funkcję salonu oraz jadalni. Podobne znajdują się na piętrze. Te cztery pomieszczenia mają najbardziej neutralny charakter i umożliwiają prezentację obiektów sztuki, które nie powinny mieć konkurencyjnego otoczenia. Sprawdzają się także podczas wystaw kolektywnych, gdy zestawione ze sobą prace wymagają niekonkurencyjnego, stonowanego tła. Pomieszczenie wypełnione meblami, jak i to, które zachowało ślady swojej kuchennej historii ewokują niekonwencjonalne rozstrzygnięcia wystawiennicze. Kolejne wystawy udowadniają jednak, że właśnie w tych miejscach są aranżowane najciekawsze realizacje *site-specific*.

Dużym atutem galerii jest brak opłat związanych z prowadzeniem działalności<sup>376</sup>. Minusem jest brak możliwości ustalania harmonogramu zgodnie z galeryjnymi standardami, które wynoszą minimum rok<sup>377</sup>. Okres wypowiedzenia wynosi bowiem 3 miesiące. Ta sytuacja wpływa na poczucie tymczasowości. Z drugiej strony, wystawy zorganizowane dotyczą as w przestrzeni galerii, zapisały się w historii wystawienniczej poznańskich instytucji sztuki jako wyjątkowe.

Wołyńska 9 rozpoczęła swoją działalność w 2022 roku. To właśnie tu odbyła się inauguracja Poznańskiego Tygodnia Sztuki 2022. Wystawa zorganizowana przez Królikowską i Fliegera miała tytuł *Złe wychowanie* i stanowiła prezentację twórczości lokalnych artystów, cenionych przez kuratorów. Jak zauważył Flieger, w Poznaniu znajduje się wiele instytucji kultury, jednak niewiele jest okazji, aby zobaczyć sztukę tworzoną przez poznańskich artystów na dużych wystaw zbiorowych. W ramach wystawy z okazji Poznańskiego Tygodnia Sztuki w 2023 roku, pt. *Motyw płotu w sztuce polskiej* zaprezentowano dzieła 20 artystów. Większość realizacji powstała w odniesieniu do miejsca i tematu, zaproponowanego przez kuratorów. Prace wypełniły cały dom oraz ogród. Królikowska i Flieger zaznaczają, że trudno im identyfikować się z mianem „

<sup>376</sup> pomijając koszt malowania ścian, drukowania plakatów i zaproszeń oraz transportu prac

<sup>377</sup> najczęściej 2 lata

kuratorów”- wolą występować w roli gospodarzy oraz pośredniczyć w relacjach między artystami, przestrzenią, a odbiorcami- gośćmi. Te interakcje stanowią sedno ich działalności. Program wystawienniczy jest równie ważny, ale najważniejszym celem jest inicjowanie sytuacji, w której spotykają się ludzie- zarówno reprezentanci środowiska artystycznego, jak i mieszkańcy Sołacza, lub przechodnie. Sąsiedzi z ul. Wołyńskiej wielokrotnie podkreślali swoją radość z istnienia galerii. Opuszczona willa, była przez lata postrzegana jako nieprzyjazne miejsce. Działalność galerii, w jakiś sposób zmieniła postrzeganie tego miejsca. W dodatku stworzono miejsce, które umożliwia niezwykle kontakt ze sztuką na najwyższym poziomie. Lokalna społeczność szybko zaczęła traktować Wołyńską 9 jako stały punkt towarzyskich spotkań. Założenie kuratorów zostało zatem spełnione. Galeria stała się także przyczynkiem do dyskusji na temat potrzeby tworzenia wydarzeń artystycznych w przestrzeniach pozainstytucjonalnych oraz integracją środowisk pozaartystycznych.



Ryc. 82., 83. Galeria Wołyńska 9, Sołacz, Poznań, 2022, fot. P. Kowalczyk



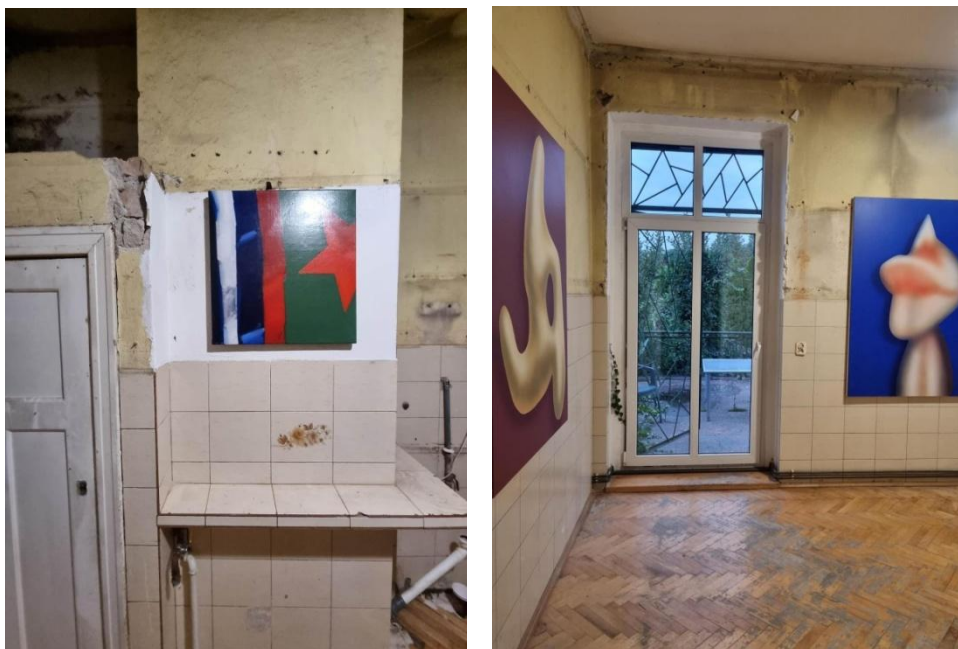
Ryc.84. Po lewej stronie obraz Julii Królikowskiej, w głębi widoczne rzeźby Małgorzaty Kopczyńskiej, 2022 r., fot. P. Kowalczyk



Ryc.85. Instalacja Wojciecha Gorączniaka w ramach wystawy, 2022, Poznań, fot. P. Kowalczyk

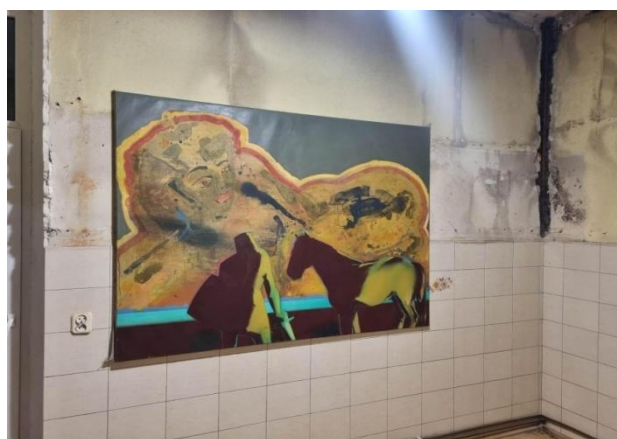


Ryc. 86. Główne wejście do galerii, po prawej pokój zaanektowany przez Wojciecha Gorączniaka, 2022r., fot. P. Kowalczyk



Ryc. 87., 88. Pomieszczenie, w którym znajdowała się kuchnia; fot. po lewej: obraz Andrzeja Zdanowicza, po prawej: obrazy Krzysztofa Mętła; 2023 r., fot. P. Kowalczyk,





Ryc.89. Obrazy Krzysztofa Mętla, Ilp. willi- galerii Wołyńska 9, 2023, fot. P. Kowalczyk

Ryc.90. Obraz Andrzeja Zdanowicza, Ilp. willi- galerii Wołyńska 9, 2023, fot. P. Kowalczyk

Ryc.91. Instalacja oraz obrazy Kingi Popieli, Ilp. willi- galerii Wołyńska 9, 2023, fot. P. Kowalczyk

„Najmłodszymi” przestrzeni *artist-run* w Poznaniu są obecnie Galeria DOMIE i Galeria Szczur. Jak zaznaczają inicjatorki DOMIE, Martyna Miller i Katarzyna Wojtczak, miejsce to jest nie tyle galerią sztuki, co „alternatywą i poszerzeniem koncepcji domu i centrum kultury”. Pomysł stworzenia przestrzeni wystawienniczej, będącej także platformą dialogu międzyśrodowiskowego oraz alternatywą dla komercyjnych i instytucjonalnych galerii pojawił się w czasie pandemii. Galeria rozpoczęła swoją działalność w 2018 roku. Mieści się w wolnostojącym budynku przy ul. Św. Marcin i składa się z dwóch przestrzeni: o charakterze mieszkalnym i użytkowym. Przed założeniem DOMIE, Wojtczak mieszkała w Berlinie, gdzie współprowadziła teatr i dom artystyczny, w którym odbywały się wystawy, koncerty oraz rezydencje artystyczne. Po powrocie do Poznania, postanowiła stworzyć miejsce, które stanowiłoby *continuum* poprzedniego projektu i umożliwiłoby interdyscyplinarne realizacje. Doświadczenie związane z prowadzeniem centrum sztuki, miała także Miller, która po studiach współprowadziła zlokalizowane na Powiślu Centrum Aktywności Twórczej. Aby zdobyć fundusze na założenie galerii, Miller i Wojtczak założyły fundację, dzięki czemu, remont oraz pierwsze projekty udało się sfinansować ze środków Wydziału Kultury Miasta Poznań. Prymarną ideą DOMIE było konfrontowanie ze sobą różnych środowisk (artystycznych, anarchistycznych, uniwersyteckich, polityków, radnych, itd.) i współpraca- nie tylko *stricte* artystyczna.

Budynek, który zaproponowało miasto, wymagał gruntownego remontu, jednak założycielki od początku wzbierały się przed tworzeniem przestrzeni nawiązującej charakterem do *white cube*. Celem było jednak stworzenie miejsca, które zostanie całkowicie zagospodarowane i umożliwi pracę jak największej ilości artystów oraz pomieści dużą ilość osób. Program DOMIE uwzględniał również działalność na rzecz mieszkańców- aktywizację poprzez współdziałanie, prelekcje, itd., co oznaczało konieczność zadbania o komfortowe warunki pracy. Warto dodać, że inicjatorki DOMIE są jedynymi poznańskimi partycypatorkami inicjatywy *Artist-Run Alliance*, która skupia założycieli galerii o formule *artist-run* z całego świata. Artyści realizujący swoje wystawy w DOMIE są zobowiązani do pomocy w przygotowaniu przestrzeni wystawienniczej, takiej jak malowanie ścian oraz prace porządkowe. Niektórzy finansują także drobne wydatki. Dzięki współodpowiedzialności nie tylko za projekt, ale i miejsce, stają się częścią społeczności zrzeszonej wokół galerii i zaczynają traktować galerię jako wspólną przestrzeń. Właścicielki podkreślają, że wspólnotowy aspekt jest dla nich niezwykle istotny, a granice między gospodarzami, a gośćmi są w tym przypadku płynne. Estetyka galerii zachęca do eksperymentowania z projektami wystawienniczymi. Wiele realizacji oscyluje wokół muzyki eksperymentalnej i szeroko rozumianego dźwięku oraz performance.

Galeria Szczur została założona przez grupę artystów-studentów: Wiarę Wojtaszczyk, Agnieszkę Topolską, Andrzeja Stańka i Daniela Dąbrowskiego. Inauguracyjna wystawa *Odtruwanie/Detoxication* odbyła się w maju 2023 r. Galeria mieści się w kamienicy przy ul. Składowej 11 i jest utrzymywana przez założycieli. Wnętrze wymagało gruntownego remontu- podłoga była całkowicie zniszczona i trzeba należało ją wymienić, brakowało także izolacji przeciw wilgoci, oraz systemu oświetleniowego, ani podstawowego wyposażenia, itd. Kwota, która była potrzebna na przeprowadzenie remontu wynosiła ok. 12 tysięcy złotych. Studenci zdecydowali się na

organizację zbiórki poprzez portal zrzutka.pl. Jak zaznaczyli, ich intencją było zachowanie surowego charakteru miejsca, jednak kondycja wnętrza wymagała interwencji. Dzięki pomocy ofiarodawców, udało się stworzyć miejsce, które ma odpowiednie warunki do realizacji wystawienniczych, ale jego charakter jest alternatywą przestrzeni *white cube*. Podobnie jak w Pani Domu, na kilku ścianach pozostawiono odkrywki. Innym charakterystycznym Elementem są także rury i kraty w oknach.

Założenia programowe oscylują wokół prezentowania i promowania sztuki młodych artystów. Celem założycieli było stworzenie inkluzyjnego miejsca, które umożliwi współdziałanie i stanie się miejscem spotkań twórców oraz naukowców zajmujących się naturokulturową problematyką. Jak podkreślają, w Poznaniu brakuje przestrzeni, w których mogliby prezentować swoją sztukę twórcy „bez dorobku”. Galerie działające pod patronatem UAP przygotowują program na dwa lata, obejmujący w dużej mierze wystawy pedagogów, albo studentów zrzeszonych w danej pracowni. Młodzi absolwenci są odrzucani zarówno przez galerie instytucjonalne, jak i profilowane *offowe*. Galeria Szczur jest jedyną poznańską galerią, która nie wymaga od artystów przedstawienia artystycznego CV- liczy się projekt. Oprócz realizacji *stricte* wystawienniczych, odbywają się tutaj także koncerty oraz spotkania i prelekcje dotyczące problemów społecznych. Inicjatorom Szczura zależy na tworzeniu miejsca integrującego artystów, naukowców oraz mieszkańców. Planują również działania na rzecz lokalnej społeczności, takie jak warsztaty artystyczne i działania wspólnotowe. Nazwa galerii powstała długo przed znalezieniem lokalu. Odnosi się ona do synantropizacji (gr. σύν *syn* – razem, άνθρωπος *anthropos* – człowiek). Założyciele podkreślają konotacje związane z nieistniejącą już Galerią Pies, która stanowiła dla nich dużą inspirację.



Ryc.92. Galeria Szczur, dokumentacja przestrzeni w trakcie adaptacji, fot. Łukasz Gdak<sup>378</sup>

<sup>378</sup> źródło: <https://wpoznanu.pl/w-poznanu-powstanie-nowa-galeria-sztuki-inna-niz-wszystkie/> [dostęp: 29.11.2023]



Ryc.93. Galeria Szczur, dokumentacja przestrzeni w trakcie adaptacji, fot. Łukasz Gdak<sup>379</sup>

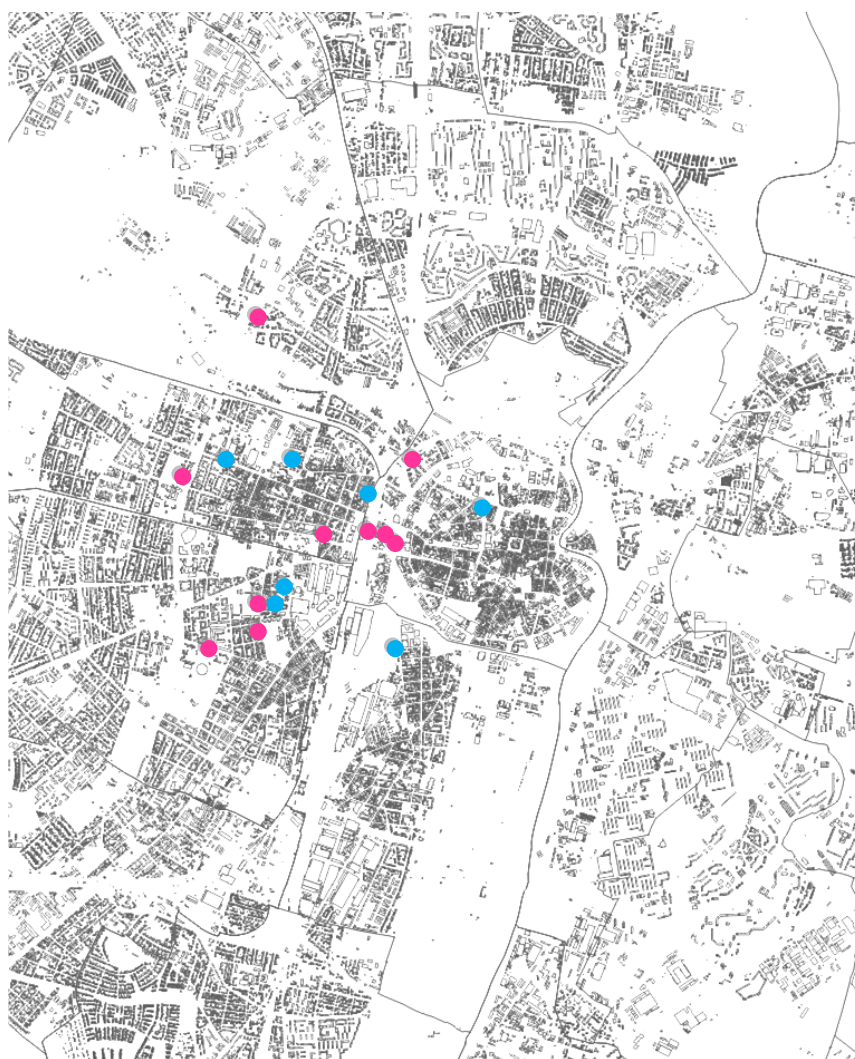


Ryc. 94., 95. Wystawa Bartka Buczka pt. *BEZCZYNNE RĘCE TO WARSZTAT DIABŁA*, Galeria Szczur, Poznań, 2024 r., fot. Paulina Kowalczyk

Ilość galerii/ inicjatyw *artist-run* w Poznaniu w ostatniej dekadzie utrzymuje się na podobnym poziomie. Na umieszczonej poniżej mapie widoczna jest lokalizacja opisywanych miejsc. Różowym kolorem zostały oznaczone galerie, które nadal funkcjonują, a niebieskim te, które zawiesiły swoją działalność, lub zostały przeniesione do innych miast. Dzielnicą, która przez lata stanowiła centrum inicjatyw *artist-run* i miała potencjał tzw. „dzielnicy artystycznej” był Łazarz. Obecnie, ze względu na rosnące

<sup>379</sup> źródło: <https://wpoznanu.pl/w-poznaniu-powstanie-nowa-galeria-sztuki-inna-niz-wszystkie/> [dostęp: 29.11.2023]

ceny opłat za wynajęcie lokalu użytkowego, znajdują się tutaj jedynie 2 galerie. Na Jeźycach, gdzie znajdowały się 3 galerie, została jedynie jedna, objęta patronatem Jeżyckiego Centrum Kultury. W obrębie Starego Miasta, na ul. Św. Marcin od niedawna funkcjonują 2 galerie *artist-run*, jedna, pod patronatem UAP na ul. Solnej, jednak w okolicy Starego Rynku, nie ma ani jednej tego typu galerii. Większość opisanych przypadków charakteryzuje brak identyfikacji wizualnej- brak logo, ukryte wejścia utrudniają dotarcie do galerii.



Ryc. 96. Lokalizacja poznańskich galerii *artist-run*, opracowanie własne, 2024

- galerie *artist-run* działające w Poznaniu
- galerie *artist-run* w Poznaniu, które zawiesiły lub przeniósły swoją działalność

### 6.2.3. Galerie autorskie (artist-run) w Polsce

#### Toruń

Założona w 2014 roku galeria Miłość była ważną, niezależną przestrzenią wystawienniczą Torunia, w którym życie artystyczne oscylowało wokół prowadzonym przez Wacława Kuczmę CSW Znaki Czasu i Galerią Sztuki Wozownia zarządzaną przez Annę Jackowską. Miłość powstała z inicjatywy duetu, w skład którego wchodziła artystka Natalia Wiśniewska oraz teoretyk sztuki Piotr Lisowski. Do współpracy byli zapraszani artyści młodego i średniego pokolenia. Galeria miała charakter przestrzeni eksperymentalnej, gdzie, jak można przeczytać na *fanpage'u* galerii, „sztuka pozostaje produktem ubocznym relacji oraz przesiąknięta jest kontekstem codzienności”<sup>380</sup>. Klucz doboru artystów i artystek związany był z preferencjami założycieli- wśród wystawiających dominowały kobiety, a wątkiem powracającym przy okazji kolejnych wystaw była krytyka instytucjonalna. Najlepszym tego przykładem była wystawa *Twarda spacja* samej Natalii Wiśniewskiej, gdzie w roli unikatowych dzieł sztuki wystąpiły takie obiekty jak łopata obszyta czarną skórą czy książka z dwoma grzbietami. Ironiczne dzieła-fantomy prezentowane przez artystkę, która właśnie zadebiutowała w roli założycielki galerii, wywołały spore zaskoczenie w artystycznym środowisku. Podobną postawę zaprezentował też np. Norbert Delman, który zaaranżował w galerii strzelnicę, podejmując tym samym temat przystosowania obronnej jednostki funkcjonującej w trudnym, w kontekście społecznym i sztuki, środowisku.

Galeria mieściła się w starej kamienicy przy ulicy Mostowej pod numerem 7. Piętro wyżej znajdowała się letnia rezydencja właścicieli, z dostępem na dach, skąd można było podziwiać toruńską panoramę. W galerii panowała niecodzienna, gościnna atmosfera. Goście przybywający na wernisaże, byli często zapraszani do wspólnego posiłku oraz oprowadzani po prywatnych przestrzeniach budynku. Uczestnictwo w wydarzeniu było tożsame z towarzyskim spotkaniem. Gospodarze podkreślali istotność relacji między odbiorcą, sztuką i miejscem.

Miłość zawiesiła swoją działalność w 2017 roku. Wiśniewska wyjechała na kilka lat do Australii, a Lisowski przeprowadził się do Wrocławia. W 2024 r., Wiśniewska wróciła do Torunia i zamieszkała w dawnej rezydencji na Mostowej 7. Obecnie nie planuje wznowienia działalności galerii Miłość, ale nie wyklucza założenia nowej przestrzeni wystawienniczej.

#### Warszawa

Najpopularniejsze warszawskie galerie i inicjatywy *artist-run* na przestrzeni lat, to m.in.: Galerie grup (1946-76), takie jak: „Galeria”, Repassage, MOSPAN, Babel; Galeria Adres (1971-77), Konceptualne Muzeum Ewy Partum, Akademia otwartej aktywności”- ośrodki Akademii Ruchu (A.R.), Wiktoria Cukt- kampania OSW, C.U.K.T., Supermarket-Stockholm Independent Art Fair vs Market; Organizacje Twórców, takie jak: Raster,

<sup>380</sup> <https://www.facebook.com/galeriamilosc>[dostęp: 09.12.2023]

Miejsce, Wyspa, Galeria Szara, Śląskie (sub)pole sztuki; Sztuka współpracy: Galeria Przychodnia, Kolektyw 1a, Sliverado, Niebo, Goldex Poldex, PANATO, DOM, Rozstania, Spółdzielnia Dwie Zmiany, Kolonia Artystów, Warszawski Aktyw Artystów, Emma Hostel; Łaźnia, Galeria Wschodnia, Galeria Czułość, Galeria Remont, Galeria Post-Remont, Pracownia Dziekanka.

Niezależne galerie autorskie stały się popularne w latach 70-tych i 80-tych. Anynstytucjonalizm, który od początku towarzyszył ruchom awangardowym, przyczynił się do zakładania alternatywnych miejsc umożliwiających prezentowanie najnowszej sztuki. W czasie stanu wojennego wiele publicznych instytucji zostało czasowo zamkniętych- funkcjonowały jedynie oficjalne, a te były przez środowiska awangardowe bojkotowane. Warunki politycznej polaryzacji przyczyniły się do stworzenia wokół niszowych galerii nonkomformistycznej aury. Określenie „galeria niezależna”, w kontekście takich galerii jak Sigma, Remont, czy Repassage, pojawiło się w czasach PRL, jednak wtedy nie było ono jasno definiowane. Owa przymiotnikowa proliferacja dotyczyła specyfiki artystycznej- realizacji w nurcie (post)konceptualizmu, (neo)awangardy, itd. Bożena Stokłosa zaproponowała następującą klasyfikację galerii niezależnych: galerie poczty (*mail-art*), galerie fotomedialne, galerie grup (określane obecnie jako *artist-run/* galerie autorskie). Stokłosa zwróciła uwagę na transformatywny charakter klasyfikacji dyscyplinarnej, co oznacza, że podział, który odnosił się jedynie do tradycyjnego przyporządkowania zgodnie z artystycznym medium, nie jest kompatybilny ze współczesnymi realizacjami.

Wszystkie niezależne galerie eksperymentowały zarówno w kwestiach związanych z zarządzaniem, jak i koncepcjami programowo-wystawienniczymi. Niezależnie od ideowego profilu, kierunku transformacji, wspólną cechą tych miejsc była ideowa antyinstytucjonalność. Dziekanka, Repassage, Remont, Foksal, czy Współczesna stanowiły ważne, niezależne programowo, ośrodki na artystycznej mapie Warszawy. To w nich odbywały się dyskusje, przełomowe wydarzenia i tam właśnie krystalizowały się postawy artystyczne młodych twórców. Warto zwrócić uwagę na wpływ lokalizacji- happeningi organizowane przez artystów związanych z Repassage, albo Dziekanką, odbywały się na Krakowskim Przedmieściu, co gwarantowało obecność przypadkowych odbiorców. W innym miejscu, mogłyby mieć mniej liczną publiczność.

Ruch niezależnych galerii zainicjowały Galeria Współczesna i Foksal PSP. Pierwsza została założona przez Janusza i Marię Boguckich w 1965 r. i mieściła się w gmachu Teatru Narodowego. Druga została utworzona przez grupę artystów, takich jak: Wiesław Borowski, Roman Owidzki, Zbigniew Gostomski, Tadeusz Kantor, Anka Ptaszkowska, Edward Krasiński, Mariusz Tchorek i Henryk Stażewski. Obie galerie łączyła niezależność od kulturalnej polityki państwa i determinacja, aby pokazywać najnowszą sztukę. Ośrodki te stały się ważną inspiracją dla kolejnych inicjatyw.

Pierwszym ważnym miejscem na kontrkulturowej, neoawangardowej mapie Warszawy była założona w 1971 roku Sigma – Ośrodek Kultury Studentów Uniwersytetu Warszawskiego z siedzibą przy Małym Dziedzińcu. To właśnie tam zaczął działać Paweł Freisler, czy Grupa w Składzie, łącząca muzykę intuicyjną z elementami orientalnymi i dźwiękowymi kolażami. Rok później Freisler założył „Galerię”<sup>381</sup>. Funkcjonujące na

---

<sup>381</sup> Cudzysłów stanowił integralną część nazwy galerii.

Krakowskim Przedmieściu<sup>382</sup> Sigma i „Galeria” w praktyce gromadziły podobne *milieu*, z tą różnicą, iż pierwsza udostępniała swoje przestrzenie grupom muzycznym i teatralnym, a druga nastawiona była na działalność *stricte* plastyczną.

Gest. Freislera – tautologiczna nazwa umieszczona w cudzysłowie – był wymierzony w galerię Foksal. Intencją Kantora, Borowskiego, Ptaszkowskiej czy Turowskiego było odseparowanie sztuki od jakichkolwiek zewnętrznych wpływów, co wiązało się z wykluczeniem aspektu społecznego oraz politycznego i skupieniem na sztuce *per se*. Freisler wielokrotnie podkreślał, że nie interesuje go instytucjonalizm, lecz artystyczne działania oraz tworzenie miejsca inicjującego wymianę poglądów, dyskusje o sztuce współczesnej oraz „twórcze współbycie”. „Galeria” stanowiła instytucjonalny i konceptualny eksperyment.

Jedną z realizowanych tam strategii dotyczących krytyki instytucji sztuki było prowadzone przez Freislera. Muzeum. Zero – projekt polegający na zastąpieniu materialnych obiektów artystycznych ich pojęciami<sup>383</sup>. Na początku 1973 roku artysta specjalizujący się w sztuce intrygi przekazał przestrzeń Elżbiecie i Emilowi Cieśląrom, którzy powołali tam galerię Repassage, którą prowadzili do 1978 roku, pod patronatem Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, oraz, pod względem prawnym, Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1978 roku prowadzenie galerii powierzono Krzysztofowi Jungowi, który zmienił jej nazwę na Repassage 2. Następnym dyrektorem został Roman Woźniak, który dokonał kolejnego przemianowania galerii na Re'Repassage oraz wprowadził zmiany w programie. Środowisko artystyczne przyjęło nowe propozycje programowe z dużym sceptycyzmem co wpłynęło na rezygnację z dalszej współpracy ze strony takich artystów jak Zofia Kulik, czy Przemysław Kwiek, działający wówczas jako duet KwieKulik. Rozczarowani artyści założyli własną galerię- Pracownię Działań, Dokumentacji i Upowszechniania, znajdującą się w ich mieszkaniu na Pradze. Lokowanie galerii sztuki w budynku mieszkalnym, z dala od centrum miasta, nie było *novum*. W 1971 r. Andrzej Partum stworzył Biuro Poezji- jednoosobową instytucję sztuki zlokalizowaną w mieszkaniu znajdującym się w kamienicy przy ul. Poznańskiej 38. Biuro Poezji nie mieściło się w definicji galerii sztuki, ale stało się centralnym miejscem upowszechniania globalnej sieci *mail artu*.

W 1971 r., z inicjatywy Zygmunta Piotrowskiego, powstało także Studio Artystyczno-Badawcze Studentów Uczelni Artystycznych, zwane Studio A-B. Projekt powstał w ramach opozycji wobec „nowego socrealizmu”, a miejscem działań był zamknięty od 1968 r.<sup>384</sup> klub domu studenckiego Dziekanka przy Krakowskim Przedmieściu. Piotrowicz prowadził Dziekankę do 1975 r. Zrezygnował, gdy Socjalistyczny Związek Studentów Polskich wycofał poparcie dla studenckich inicjatyw artystycznych. Kolejnym zarządzającym został Wojciech Krukowski wraz z Akademią Ruchu. Za jego kadencji zostało utworzone Studenckie Centrum środowisk Artystycznych. Rok później z inicjatywy Janusza Bałdygi, Łukasza Szany i Jerzego Onucha powstała Pracownia Dziekanka- od 1979 r. prowadzona przez kolejnych dziewięć lat przez Onucha z Tomaszem Sikorskim. W 1972 r. zainicjowała swoją działalność założona przez Henryka Gajewskiego, ówczesnego studenta Politechniki Warszawskiej, galeria

<sup>382</sup> Adresy galerii to Krakowskie przedmieście 24 i 26

<sup>383</sup> Idea odnosiła się do koncepcji Platona

<sup>384</sup> Przyczyną zawieszenia działalności były wydarzenia marcowe.



Remont. Mieściła się ona przy domu studenckim Rivera. Za jej prowadzenie odpowiedzialny był zespół złożony z Gajewskiego, Andrzeja Jórczaka i Krzysztofa Wojciechowskiego (1972-1977). W 1978 r. w miejscu galerii, swoją działalność rozpoczął eksperymentalny ośrodek .edukacyjno-artystyczny Post Remont, który istniał do 1982 roku. Decyzja związana z zamknięciem ośrodka była związana z emigracją Gajewskiego.

Po zawieszeniu działalności Remontu, Jórczak założył Małą Galerię ZPAF (Związku Polskich Artystów Fotografików)<sup>385</sup>, z którą związani byli m.in. także Wojciechowski oraz Jacek Malicki. Małą Galerię z Remontem łączyły nie tylko nazwiska prowadzących, ale także kwestie ideowo-estetyczne. Inna galeria działająca w domu studenckim Babilon przy ul. Kopińskiej to Mospan, prowadzona przez Tomasza Sikorskiego we współpracy z Tomaszem Konartem, ówczesnym studentem łódzkiej filmówki. Po zamknięciu galerii Sikorski i Konart zrezygnowali z szukania nowej lokalizacji i postanowili kontynuować działalność, skupiając się na *mail-art* (sztuce poczty). Galeria- idea otrzymała nową nazwę: Galeria P.O. Box 17 i funkcjonowała do listopada 1979 roku.

W 1980 r. powstała galeria Piwna, założona przez Andrzeja i Emilię Dłużewskich w ich mieszkaniu przy ul. Piwnej. W tym samym czasie życie artystyczne oscylowało między wspomnianymi galeriami, oraz klubami studenckimi, takimi jak: Hybrydy, Stodoła, Jajo Pełne Muzyki, klub muzyczny w Staromiejskim Domu Kultury przy rynku Starego Miasta, w pracowniach artystycznych, m.in. u Daniela i Doroty Wnuków na Mokotowie, w pracowniach akademickich prowadzonych przez Jerzego Jarnuszewicza i Oskara Hansena.

W latach 80-tych rozpowszechniła się także sztuka graffiti, która zaowocowała powstaniem miejsc w przestrzeni publicznej, które poprzez twórcze eksperymenty w ramach nowego medium, stały się czymś w rodzaju ulicznych galerii. Można do nich zaliczyć przejścia podziemne łączące ASP z UW oraz Plac Na Rozdrożu. Realizacje miały charakter spontanicznych działań, ale ich profesjonalizm pod względem stricte artystycznym i konceptualnym plasuje je poza tym, co wpisuje się w tzw. sztukę graffiti, odnoszącą się obecnie właściwie jedynie do medium i obejmującą zapisy o wątpliwym potencjale i miernej jakości. Alternatywne realizacje i miejsca, takie jak Repassage o formule egzystencjalno-wspólnotowej, eksperymentalna, prowadzona we współpracy z kręgami punkowymi Post-Remont, ewidentnie stanowiły kontrę do konwencji funkcjonowania słynnych awangardowych galerii, takich jak wzorcowa Foksal. W połowie lat 70-tych Wiesław Borowski opublikował krytyczny artykuł pod prowokacyjnym tytułem „Pseudoawangarda”. Według niego młodzi galerzyści powinni się inspirować działaniem prawdziwie awangardowej galerii Foksal. Wyraził także sceptycyzm wobec „najmłodszych” galerii. Mimo pozornego konfliktu w aspekcie idei, estetyki, czy generacji, różnice między galerią Foksal, a neoawangardowymi miejscami nie były znaczące.

Zarówno Sigma, jak i Repassage były zlokalizowane przy Uniwersytecie Warszawskim. Dziekana znajdowała się w sąsiedztwie domu studenckiego. Niedaleko znajdowała się także Mała Galeria, wspomniane kluby, galeria Foksal oraz Współczesna. Młodoartystyczne i studenckie życie toczyło się zatem w tym obszarze-w pobliżu Traktu

---

<sup>385</sup> Galeria funkcjonowała od 1977 do 1981 roku.

Królewskiego. Widoczny był podział na strefę tzw. prestiżowych miejsc, które znajdowały się w okolicy ul. Marszałkowskiej, obejmujące MDM oraz Pałac Kultury i Nauki oraz przestrzenie alternatywne, preferowane przez artystów i intelektualistów, mieszczące się w innych rejonach. Niektóre galerie, jak Remont, PDDiU czy Mospan były właściwie bardziej koncepcją niż miejscem. Ich adresami były prywatne adresy założycieli. Niekiedy do wystawy wykorzystywano przestrzeń mieszkalną, pracownię, czy piwnice<sup>386</sup>.

Jak pisał Jacek Dobrowolski: „Szlak alkoholowego wyzwolenia wiódł od kawiarni Czytelnik na Wiejskiej i SPATiF-u w Alejach Ujazdowskich przez bar Piotruś na Nowym Świecie i legendarną Kameralną oraz Klub SARP-u na Foksal, a dalej – okupowane przez studentów kawiarnie Nowy Świat i Harenda, restaurację Staropolską, łaźnię Diana, Bristol, barek w Europejskim i Kamieniołomy, klub filmowców Ściek, kawiarnię Telimena, nieistniejący już bar Pod Kominkiem i winiarnię u Hopfera obok Dziekanki, po Poziomkę na rogu Miodowej, gdzie w połowie lat 70-tych ubiegłego wieku zaczęli pojawiać się dilerzy i narkomani. Najwytrwalsi zanurzali się w Starówkę, zaliczając albo ubecką knajpkę Pod Gołębiami, albo Krokodyla czy Bazyliszka, by skończyć w Samsonie na Freta. Ludzie pióra leczyli kaca w stołówce Związku Literatów i kawiarni Literackiej.”<sup>387</sup>

Ze współczesnych warszawskich galerii *artist-run* warto wymienić takie inicjatywy, jak Galeria Różnia, Stroboskop, Wschód, XS, które od lat praktykują niezależność programową, nie komercjalizując działalności.

Galeria Różnia mieści się w pokrytym niemal w całości boazerią mieszkaniu na Mokotowie. Specyficzny wystrój wnętrza narzuca konotacje z początkiem lat 90-tych, co rzutuje zarówno na program wystawienniczy, jak i charakter realizacji artystycznych. Właścicielką jest Anna Sidoruk będąca także sekretarzem redakcji „Szumu”, która współpracuje z teoretykiem sztuki i fotografem Karolem Komorowskim. Program galerii ma charakter postinternetowo- formalistyczny uwzględniający zarówno prezentację malarstwa, jak i postbrandingowych i metronarodowych realizacji. Założenia programowe Próznii obejmują jednak nie tylko wystawy – Sidoruk i Komorowski planują prowadzić galerię jak dom kultury, rozszerzając tym samym działania kuratorskie o edukacyjne. Oprócz wystaw oraz wydarzeń związanych z działaniami plastycznymi, regularnie odbywają się tutaj także seanse filmowe. Galeria prowadzi także swoje wydawnictwo – do tej pory opublikowała książkę *Piszę na żywo, jak żywo?*, zawierającą zapis happeningu automatycznego *Wypierdalaj ze sztuki* Karola Komorowskiego, który jest zapisem dyskusji bliżej nieokreślonych osób o realiach artystycznych w Polsce. Wernisaże w Różni są nie tylko inauguracją wystaw, lecz przede wszystkim spotkaniami osób z różnych środowisk - zaczynają się rano, a kończą w nocy.

Wśród ciekawych warszawskich *artist-run spaces* znajduje się także Stroboskop, galeria zlokalizowana na ul. Siewieskiej 6, w garażu, prowadzona przez artystę-kulturystę Norberta Delmana, Agnieszkę Delman, Franka Buchnera i Janka Słoniewskiego. Galeria mieści się na Ochocie. Ze względu na specyfikę przestrzeni wystawienniczej, program artystyczny uwzględnia głównie prezentacje multimedialne oraz wydarzenia o interdyscyplinarnym charakterze.

---

<sup>386</sup> np. piwnica domu studenckiego przy ul. Kopińskiej

<sup>387</sup> Kiliński, J. (red.), 2017. Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972-1998, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa

Kolejnym ciekawym miejscem *artist-run* jest także galeria Wschód prowadzona przez Piotra Drewko oraz współpracujących z nim artystów. Lokalizacja ulega nieustannym zmianom, co powoduje, iż Wschód często realizuje wystawy w zaprzyjaźnionych placówkach, takich jak, np. bytomska Kronika. Objazdowy charakter wielu projektów wystawienniczych ma swoje plusy- otwartość na wprowadzanie zmian (brak rutyny), promocja poza miastem, rozwijanie współpracy z innymi ośrodkami oraz artystami itd. Wschód jest przykładem galerii opartej na koncepcji przestrzeni wystawienniczej niezwiązanej z konkretnym miejscem. Można wręcz mówić o założeniu polegającym na dematerializacji klasycznie rozumianej instytucji, co czyni ze Wschodu antygalerię. Warto dodać, że Drewko często krytykuje instytucjonalizm w instytucjach, które udostępniają mu przestrzeń do realizacji kuratorskich pod patronatem Galerii Wschód. Wśród artystów współpracujących z galerią znajduje się 7 osób, ale Drewko planuje rozszerzyć współpracę.

Warto też wspomnieć o zlokalizowanej na ul. Narbutta 27a galerii XS, której nazwa ma swoje źródło w kubaturze przestrzeni, w której się mieści. Mimo niewielkich gabarytów, XS stanowi ważne miejsce na artystycznej mapie Warszawy. Odbywają się tu zarówno wystawy malarstwa, jak i wydarzenia o charakterze performatywnym. Założona przez reżysera Wojtkę Ziemilskiego i choreografkę Marię Stokłosę na warszawskim Mokotowie galeria łączy różne środowiska artystyczne z zakresu sztuk wizualnych, teatru i tańca. Za zróżnicowany program odpowiada kilka osób – oprócz Ziemilskiego i Stokłosy także Joanna Turek prowadząca Fundację Badań Przestrzeni Publicznej TU. Pomysły często realizowane są *ad hoc*, w przypiływie entuzjazmu. XS stanowi alternatywę dla konwencjonalnych instytucji artystycznych- jest to właściwie, nie tyle galeria, lecz eksperymentalne około-wystawiennicze miejsce. Niewielki rozmiar przestrzeni inspirowe zapraszanych artystów do realizacji typu *site-specific* lub *in situ*. Mateusz Choróbski i Anna Orłowska przygotowali tu *Sklep przymuzealny*, w którym można było zakupić muzealne pamiątki odnoszące się do kwestii postkolonialnych, a Michał Slezkin stworzył wystawę-grę *Rzeczpospolita XS*. Jest to także ciekawy format do działań performatywnych – każdy artysta działający w XS musi uwzględnić bliskość widowni. Galeria prowadzi także działalność edukacyjną- wykłady oraz warsztaty, skierowane do dzieci, nastolatków i dorosłych. Odbywają się również rezydencje artystyczne dotyczące sztuki i Internetu,

## Wrocław

Galeria Miejsce przy Miejscu działa pod patronatem Ośrodka Postaw Twórczych – wrocławskiej instytucji kultury prowadzonej w w dużej mierze przez samych artystów i mieści się na Placu Strzeleckim 12. Głównym prowadzącym jest artysta fotograf, Łukasz Rusznica odpowiedzialny zarówno za program, opiekę kuratorską, jak i zarządzanie przestrzenią. Program galerii odzwierciedla zainteresowania Rusznica, który zaprasza do galerii fotografów, dobierając ich adekwatnie do własnych zainteresowań twórczych, podkreślając wielokrotnie subiektywizm wyboru. Artyści mogą składać aplikacje, jednak najczęściej wystawiani są twórcy, których Rusznica znajduje sam. W galerii często są pokazywane prace młodych artystów, co świadczy o otwartości kuratora. Pokazywane

prace często budzą kontrowersje ze względu na niekonwencjonalne realizacje- dalekie od klasycznie definiowanej fotografii.

#### 6.2.4. Galerie nieistniejące

W latach 60-tych pojawiły się w Polsce pierwsze realizacje klasyfikowane jako konceptualne, określane również mianem sztuki pojęciowej. Miejskami, które zainicjowały wystawy wpisujące się w nowy trend, były Galeria Foksal, Krzysztofory, a nieco później Galeria Od Nowa (późniejsza ON) Andrzeja Matuszewskiego. W 1970 roku, narodziła się koncepcja Niezależnej Galerii Nieistniejącej „Nie”. Okoliczności związane z tym projektem były dość niezwykłe. Po wernisażu Tadeusza Brzozowskiego, w pociągu jadącym z Torunia do Bydgoszczy, doszło do spotkania kilku zaabsorbowanych konceptualizmem artystów: Leona Romanowa, Ryszarda Wieteckiego i Anastazego Wiśniewskiego. Rozmowa zaowocowała decyzją o zorganizowaniu niekonwencjonalnej, łamiącej wystawiennicze konwencje, akcji- mianowicie wystawy, która się nie odbędzie. W konsekwencji, pojawił się pomysł o założeniu nieistniejącej (fizycznie) galerii sztuki. Galeria została usytuowana w Bydgoszczy- na szosie Gdańskiej i otrzymała nazwę Niezależna Galeria Nieistniejąca, a następnie wzbogacona o słowo „Nie”. Formalności, którym należało sprostać, aby galeria mogła oficjalnie zaistnieć, zakładały przygotowanie terminarzu na 5 lat, powołanie rady programowej i artystycznej oraz organu doradczego. Wszystko to zostało spełnione. Głównym założeniem było oczywiście organizowanie wystaw, które zaistnieją jedynie jako koncepcja. To, z prawnego punktu widzenia, nie miało jednak znaczenia. Aby otrzymać zgodę na wydrukowanie plakatów i zaproszeń na wystawy-widma, artyści- założyciele musieli otrzymać zgodę od Związku Polskich Artystów Plastyków, a następnie od Urzędu kontroli Prasy Publikacji i Widowisk. Zarówno jedna, jak i druga instytucja zaaprobowały wniosek/ ideę. Kontrowersję mógł budzić cytat z Tygodnika Współczesność, eksponujący słowo „nie”, jednak urzędnicy wykazali się małą uważnością i galeria została powołana do istnienia w oficjalny sposób. Informacje o nowej galerii wraz z zaproszeniami do współpracy, zostały wydrukowane na koszt założycieli/ inicjatorów i wysłane pocztą polską do artystów i placówek kultury, takich jak muzea, czy wybrane galerie sztuki. Inicjatywa spotkała się ze zróżnicowanymi reakcjami- od zachwyty, do oburzenia. Nie brakowało zainteresowanych pokazaniem swoich realizacji w sposób odbiegających od konwencji, ale niektórzy zaczęli krytykować decyzję prezesa ZPAP wskazując na niepoważny aspekt całej sytuacji. Mimo sceptycyzmu, nie wniesiono oficjalnych zastrzeżeń, co zapewniło galerii możliwość dalszego funkcjonowania. W tym samym czasie, swoją działalność zainicjowała kolejna galeria- Nieistniejąca Galeria Przytakująca Leszka Przyjemskiego i Anastazego Wiśniewskiego. Galeria Nie zainspirowała także innych artystów i tak oto w Katowicach została powołana Galeria bez miejsca, założona przez Andrzeja Urbanowicza i Henryka Wańka, Nieistniejąca Galeria Niezależna R.K. we Wrocławiu i K.R. Planty w Krakowie.

W 1970 r. Romanow otrzymał zaproszenie do wzięcia udziału w sympozjum połączonym z wystawą pt. *Światło i dźwięk w sztuce i otoczeniu człowieka*. Organizatorem była Galeria 10, mieszcząca się przy ul. Wolskiej 44/46 w Warszawie.

Artysta, razem z Witeckim, postanowił działać pod szyldem Galerii Nie. Realizacja polegała na ekspozycji ciszy, zakłócanej dźwiękami dobiegającymi z ulicy. Kolejny projekt został przygotowany w ramach katowickiego sympozjum pt. „Status dzieła sztuki dzisiaj” , którego pomysłodawcą byli Urbanowicz i Waniek. Romanow pokazał fotografię obiektu wraz z następującym tekstem: „Dotychczasowe formy działalności artystycznej ludzi skłaniają nas do proklamowania stanu nagłej potrzeby”. Dzieło zostało umieszczone w przestrzeni głównej sali wystawienniczej oraz w pozostałych przestrzeniach budynku, łącznie z toaletą. Kontestacja założeń wystawienniczych kultywowanych przez oficjalne instytucje kultury, oznaczała bezkompromisowość w szukaniu sposobów, na alternatywne prezentowanie sztuki. Dotyczyło to zarówno lokalizowania realizacji, jak i zastosowania niekonwencjonalnej narracji. Wystąpienia miały charakter druków. Kolejny został zaprezentowany podczas Zjazdu marzycieli w elbląskiej Galerii El z okazji IV Biennale Form Przestrzennych, którego organizatorem był Gerard Kwiatkowski, ówczesny dyrektor Galerii El. Romanow i Witecki przygotowali dwa druki - jeden, pt. *Obiekt pomocniczy* firmowany przez Pół Oficjalną Witrynę Niezależnych, i drugi sygnowany przez Galerię Niech.

Jak pisał Romanow<sup>388</sup>: „Po prostu chcieliśmy koncepcję istotną dla nas i atrakcyjną opracować do takiego stadium, do takiej formy, by już nic nie można było odjąć ani dodać i koniecznie wydać drukiem, a nie przy pomocy maszynopisu lub drukarek dziecięcych jak to robiła w tym czasie większość galerii nieistniejących”. W 1972 r. podczas interdyscyplinarnego wydarzenia *Czyszczenie sztuki* zorganizowanego na Krakowskim Przedmieściu w Galerii Brama, znajdującej się na terenie uniwersytetu, Romanow zaprezentował ready made w postaci papieru z wydrukowanym tekstem anonimowego poety z Paryskiego Maja Barykad z 1968 r. Treść wiersza korelowała z postulatami założonych przez niego nieistniejących galerii:

*Oni  
myślą tamci  
o kiermasz  
który rozproszy ulewa  
ja wiem  
że nade wszystko  
nie wolno zasypiać  
w ten czas  
gdy noc się cofa  
pod karą  
przetoczenia jutrzeńki  
witającej życie  
zawsze w ruchu  
i nieznużone.*<sup>389</sup>

Ta realizacja zbiegła się w czasie z decyzją o zawieszeniu działalności galerii. Romanow doszedł do wniosku, że wyczerpał formułę, która go interesowała. Galeria

---

<sup>388</sup> Z katalogu: Leon Romanow, *Malarstwo Światło Rysunek i Równowaga*, Galeria Autorska Jana Kaja, Jacek Soliński, Związek Polskich Artystów Plastyków, Bydgoszcz, 2003

<sup>389</sup> 02.11.1995 r. , Kwartalnik Artystyczny 4(8) 1995

miała stanowić kontrę dla istniejących placówek i wystawienniczych projektów. Powstawanie kolejnych nieistniejących galerii oznaczało zmianę definiowania/redefinicję galerii oraz wystawiennictwa w kontekście prezentacji sztuki. Dematerializacja dzieła wpłynęła na nowe projekty wystawiennicze oraz koncepcje programowe przyszłych galerii autorskich.

#### **6.2.5. Galerie *popupowe* (*pop-up*)**

W przestrzeni publicznej pojawia się coraz więcej *popupowych* galerii (z ang. *pop up*- pojawić się). Popularność tych projektów wystawienniczych wiąże się z oszczędnością czasu i funduszy, które są niezbędne do prowadzenia klasycznie rozumianej galerii sztuki. Dodatkowym plusem jest większa widoczność działań oraz czynnik miejscotwórczy. Anektowanie nietypowych przestrzeni, jak klatki schodowe, czy nie-miejsca oznacza zwrócenie się do szerszego grona odbiorców. Sztuka staje się elementem codzienności, a ignorowane dotychczas otoczenie, zyskuje uwagę.

*Popupowe* galerie są rodzajem artystycznego eksperymentu, stanowiącego opozycję rynku sztuki. Niwelują jakiegokolwiek granice realizacyjne, gdyż koncepcje wystawiennicze nie podlegają pod ograniczenia programowe. Artyści mogą pokazywać swoje prace w kreatywny sposób, gdyż projekty wystawiennicze nie podlegają galerijnym restrykcjom. Dla wielu współczesnych twórców, oficjalne instytucje są niedostępne. Konieczność spełnienia wymagań związanych z procesem aplikacji, skutecznie zniechęca zarówno młodych absolwentów, jak i artystów z bogatym dorobkiem artystycznym. Na rozpatrzenie wniosku trzeba czekać od dwóch do pięciu lat. Wymagane jest też portfolio uwzględniające doświadczenie wystawiennicze, co w przypadku wielu artystów oznacza konieczność podjęcia ponadnormatywnej aktywności wystawienniczej. W tej sytuacji, projekt wystawy ma drugorzędne znaczenia.

Efemeryczne galerie *popupowe* cieszą się coraz większą popularnością zarówno wśród artystów, jak i galerzystów. Ci drudzy chętnie podejmują współpracę z lokalnymi firmami czy *showroomami*, które oferują swoje przestrzenie na czasowe wystawy. *Popupowe* galerie zaskakują kreatywnością i stanowią dowód na to jak bardzo potrzebne są pozainstytucjonalne inicjatywy. Media społecznościowe umożliwiają promocję takich działań bez konieczności współpracy z tzw. oficjalnym obiegiem, a pozytywne reakcje przypadkowych odbiorców nie pozostawiają wątpliwości, jak bardzo tego typu projekty są potrzebne nie tylko dla twórców i inicjatorów, ale być może właśnie głównie dla użytkowników przestrzeni publicznej.

Najbardziej znane *popupowe* inicjatywy to krakowska Galeria Mikrob ma formę gabloty mieszczącej się w Pubie Baza przy ul. Floriańskiej 15 i powstała z inicjatywy Magdaleny Król, czy warszawska Galeria Wirtyna, która mieści się na przy ul. Płockiej 17 i działa całodobowo. Warto też wspomnieć o projekcie Art in the staircase Magdaleny Król, którego założeniem jest pokazywanie realizacji wystawienniczych na klatkach schodowych. Jak można przeczytać na stronie galerii „wszyscy mają klatki schodowe, a

galerii jest zbyt mało<sup>390</sup>. Artyści są zachęceni do wysyłania na adres galerii, zdjęć dokumentujących wystawy zrealizowane na własnych klatkach schodowych. Galeria ma zatem charakter wirtualnego archiwum. Wśród artystów, którzy dotychczas zaprezentowali swoje prace w tak nietypowym miejscu, znajdują się zarówno młodzi adepci uczelni artystycznych, jak i artyści z imponującym dorobkiem wystawienniczym, tacy jak np. Monika Drożdżyńska. Wystawy na klatkach schodowych odbywają się w różnych miastach w Polsce i zagranicą.

Reakcje środowiska artystycznego są różne- od entuzjastycznych po sceptyczne. *Popupowe* realizacje są nadal niszowe, jednak ich poziom nie jest ujednoczony. Niektóre wystawy cechuje wysoki poziom artystyczny, ale nie brakuje także propozycji o wątpliwej jakości. Magdalena Król dokonuje jednak selekcji i pokazuje tylko dokumentacje, które zasługują na udostępnienie instagramowym odbiorcom. Kolejna niestacjonarna inicjatywa to Galeria Wolne Pokoje Free Rooms art project w Trójmieście. Jej założycielami i kuratorami są @qniec i @zakreconekurki, którzy nazywają siebie pokojówkami. Realizacje promowane przez założycieli odbywają się w przestrzeni publicznej i najczęściej mają charakter plenerowy. Organizowane są również wydarzenia *open call*.

### 6.3. Galerie uniwersyteckie/akademickie

Galerie uniwersyteckie/ akademickie są szczególną inicjatywą. Ze względu na ich formalno- prawny status, są klasyfikowane jako instytucjonalne, jednak wiele z nich zachowuje autorski program, co upodabnia je pod wieloma względami do *offowych* galerii *artist-run*. Nie da się ich przyporządkować do ujednoczonych kryteriów ze względu na odmienne cechy- zarówno pod względem założeń programowych, lokalizacji, jak i charakteru przestrzeni, w której funkcjonują.

Galerie akademickie/uniwersyteckie są ważnymi ośrodkami wspierającymi ambitne projekty artystyczne młodych twórców oraz prezentującymi dorobek uznanych artystów. Promocja studentów oraz pedagogów danej instytucji jest także sposobem na zwiększenie dostępności ambitnej sztuki dla odbiorców także spoza uczelni. Młodzi artyści zdobywają doświadczenie nie tylko w zakresie aranżowania wystaw, lecz także promocji oraz metodologii. Wiele galerii prowadzi również działalność edukacyjną. Warsztaty dla licealistów są często prowadzone przez studentów. Współpraca i partycypacja w projektach wystawienniczych, spotkaniach autorskich jest jednym z prymarnych założeń programowych większości galerii działających pod patronatem uczelni artystycznych. Podkreślana jest także inkluzywność, co wpływa nie tylko na integrację środowiska akademickiego/uniwersyteckiego, ale również inicjację dialogu międzyśrodowiskowego. Galerie uniwersyteckie stały się nie tylko ważnymi miejscami prezentacji współczesnej sztuki, ale także ważnymi miejscami spotkań, podczas których poruszane są zarówno tematy dotyczące szeroko rozumianej sztuki i kultury, jak i problemy społeczne. Wiele projektów wystawienniczych uwzględnia realizacje z pogranicza dyscyplin. Przestrzenie, w których mieszczą się galerie są zróżnicowane.

---

<sup>390</sup> Art\_in\_the\_staircase (instagram) [dostęp: 19.01.2024]

Niektóre z nich mieszczą się w gmachach uczelni, inne poza: w kamienicach, lokalach pouługowych, itd. Charakter przestrzeni jest heterogeniczny- od neutralnych wnętrz przypominających *white-cube*, po wnętrza *open-space*, zabytkowe, postindustrialne, itd. Coraz więcej galerii dysponuje profesjonalnym systemem oświetleniowym oraz sprzętem audio wideo. Możliwe jest także wyciemnienie sal, dzięki czemu zwiększa się spektrum realizacji, które mogą być zaprezentowane.

Na podstawie własnych doświadczeń pogłębionych analizą źródeł internetowych dokonano identyfikacji studenckich/akademickich przestrzeni wystawienniczych w wybranych polskich miastach: Poznaniu, Warszawie, Wrocławiu, Krakowie i Szczecinie. Spośród wymienianych galerii w szczegółowy sposób opisane zostały wybrane przykłady stanowiące przekrój różnorodności.

Selekcja galerii scharakteryzowanych w rozprawie ma związek z założeniem, które akcentuje lokalność. Autorka, związana zawodowo z Poznaniem od wielu lat śledzi działalność poznańskich galerii i jako praktykująca artystka, aktywnie uczestniczy w wydarzeniach kulturalnych w Poznaniu. Opisane miejsca są jej zatem bliskie nie tylko ze względu na osobiste konotacje, ale także empiryczne doświadczenia. Z najważniejszych galerii działających pod patronatem uczelni, warto wymienić: Galerię At, Galerię Rotunda, Galerię Aula (zamknięta), Galerię Curators'Lab, Galerię Szewska 16, Galerię Scena, czy Galerię Duża Scena.

**Rotunda**, jest specyficznym miejscem wystawienniczym. Mieści się w głównym gmachu Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu i stanowi przedłużenie hallu. Z okazji stulecia działalności uczelni, został rozpisany dwuletni projekt, pt. 100/100 (sto wystaw na 100-lecie) uwzględniający cotygodniowe prezentacje twórczości artystów-akademików reprezentujących różne wydziały placówki. Program uwzględnia cztery wystawy w roku akademickim dla każdego wydziału. Podsumowaniem projektu była publikacja, zawierająca dokumentację wystaw.





Ryc. 97. Wystawa Wojciecha Tężyckiego pt. *Reprekusje*, 2022, Galeria Rotunda, UAP, fot. W. Tężycki (dzięki uprzejmości artysty)



Ryc. 98. Wystawa pt. *Gabrielle* Krzysztofa Wodiczko w Galerii Rotunda<sup>391</sup>

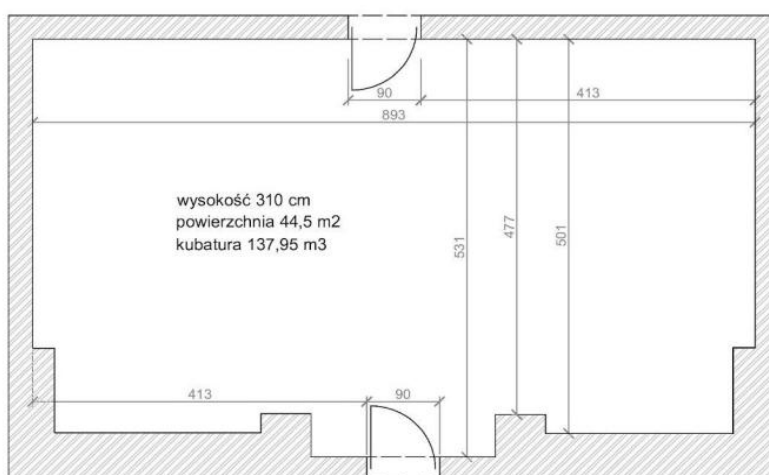
Nieistniejąca już galeria studencka **Aula** w budynku A UAP (wówczas ASP) przez lata pełniła funkcję promocyjną poprzez prezentację twórczości wyróżniających się studentów. Za program kuratorski odpowiedzialni byli związani z uczelnią artyści-akademicy współpracujący ze studentami Wydziału Edukacji Artystycznej. Galeria Aula

<sup>391</sup> <https://uap.edu.pl/2022/01/krzysztof-wodiczko-gabrielle/> [dostęp: 29.11.2023]

powstała w latach 90-tych była dla studentów najczęściej pierwszą przestrzenią wystawienniczą, dlatego montaż odbywał się zwykle ze wsparciem wykładowców. Autorka rozprawy wspomina to miejsce z sentymentem, ponieważ jako studentka III roku to właśnie tam po raz pierwszy otworzyła swoją indywidualną wystawę. Ogromna kubatura stanowiła niemałe wyzwanie. Większość młodych artystów wypełniała galerię wielkoformatowymi pracami. Niestety najczęściej w sposób typowo akademicki, co oznaczało pokazywanie jak największej ilości dzieł wieszanych w ujednoliconych odstępach. Aula zawiesiła działalność w 2016 roku. Na początku roku akademickiego 2016/2017 został zainicjowany projekt pt. Miejskie Galerie Uniwersytetu Artystycznego, którego założeniem było otwarcie pięciu galerii działających pod patronatem UAP we współpracy z Fundacją Rarytas<sup>392</sup> oraz Urzędem Miasta Poznania<sup>393</sup>. Założeniem projektu była prezentacja szeroko rozumianej sztuki współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości artystów-akademików związanych z UAP oraz studentów tej uczelni.

Wszystkie galerie znajdują się w centrum miasta i są finansowane z zasobów miejskich zarządu ZKZL należącego do Uniwersytetu Artystycznego lub partnerskich organizacji. Każda ma własny program wystawienniczy i odmienną specyfikę. Galerie uzupełniają edukacyjno-kulturotwórczą działalność uczelni- pomagają w promowaniu młodych artystów, zapraszają mieszkańców i turystów do współudziału w wydarzeniach związanych ze sztuką oraz uatrakcyjniają przestrzeń publiczną poprzez realizacje plenerowe. Większość galerii znajduje się w byłych lokalach usługowo-handlowych.

**Galeria Curators'Lab** mieści się w kamienicy na ul. Nowowiejskiego 12, w miejscu po lokalu usługowo-handlowym. Składa się z jednej sali, która przypomina *white cube*, z tym że jedna ściana jest przeszklona, a na podłodze znajduje się posadzka z ceramicznych kafli.



Ryc. 99. Rzut Galerii Curators'LAB, opracowanie autorskie na podstawie danych technicznych znalezionych na stronie uczelni

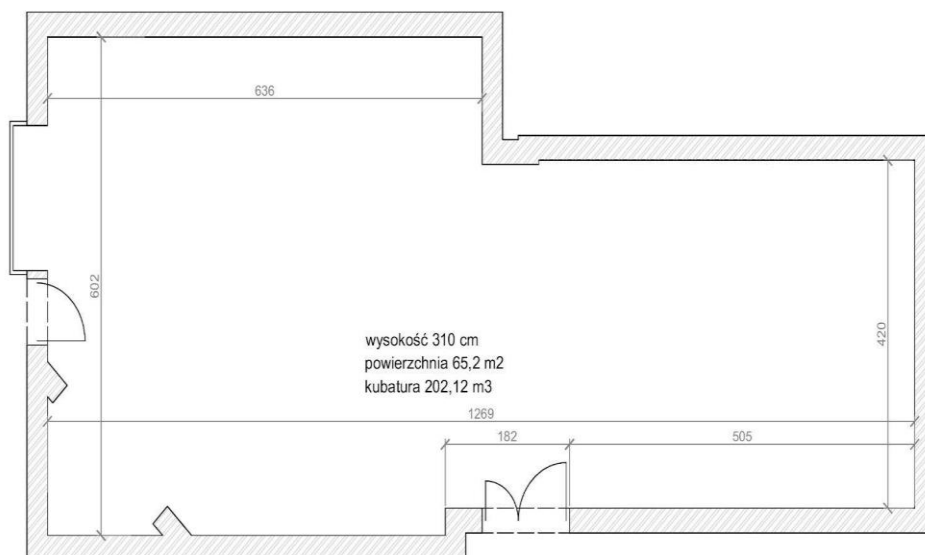
<sup>392</sup> od 2016 do 2020 roku[dostęp: 09.12.2023]

<sup>393</sup> Od 2021 r. nowym beneficjentem jest Fundacja Nowa UAP.



Ryc. 100., 101. Wizualno-akustyczna wystawa pt. Wojciecha Tężyckiego, fot. Paulina Kowalczyk

Galeria **Szewska 16** także mieści się w kamienicy, w miejscu po lokalu usługowo-handlowym na ul. Szewskiej 16. Przestrzeń wystawiennicza ma podobne parametry do galerii **Curators'Lab** – również składa się z jednej, pomalowanej na biało sali, a jedna ściana jest częściowo przeszklona (witryna). W Galerii prezentowane są głównie prace studentów oraz artystów-akademików związanych z UAP.

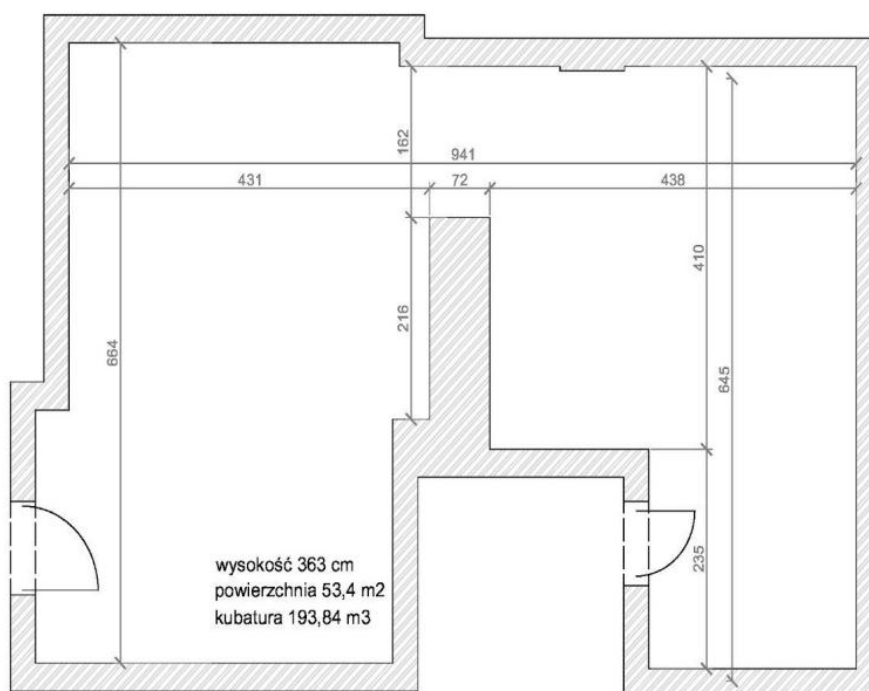


Ryc. 102. Rzut Galerii Szewska, op. własne na podstawie danych ze strony uczelni



Ryc. 103., 104., 105. Agata Michowska, wystawa pt. *Ono*, Galeria Szewska, Poznań, 2023r., fot. A. Michowska (dzięki uprzejmości artystki)

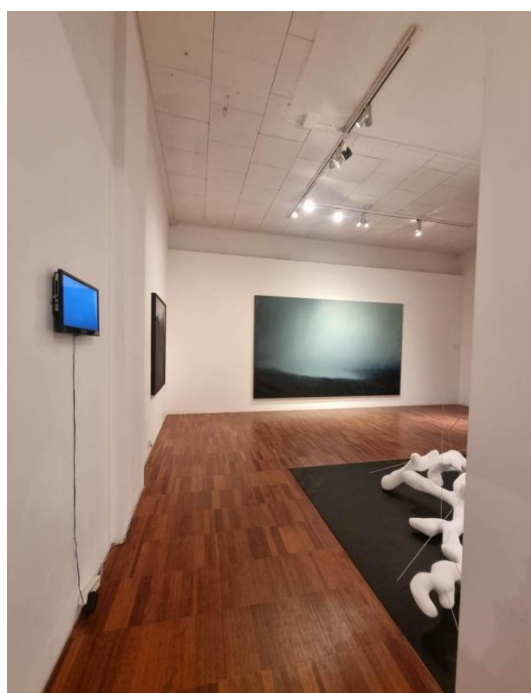
**Galeria Duża Scena UAP przy ul. Wodnej 24** mieści się również w kamienicy, w miejscu po lokalu usługowo-handlowym. Przestrzeń wystawiennicza składa się z dwóch, połączonych ze sobą, sal- mniejszej i większej. W pierwszej jest dostęp do światła dziennego, w drugiej nie, dzięki czemu przestrzeń jest idealna do prezentacji projektów multimedialnych. Druga sala przypomina *white cube*. Mankamentem galerii jest podłoga- ciemny parkiet i fragmenty betonowych wylewek. Niewielka kubatura galerii powoduje, że kontrast ten staje się dominantą, która niekorzystnie wpływa na prezentowane realizacje. Wielu artystów decyduje się na zasłonięcie betonowych części podłogi. Ograniczona przestrzeń wystawiennicza uniemożliwia pokazywanie prac o dużych gabarytach oraz tworzenie rozbudowanych ekspozycji zbiorowych.



106. Rzut galerii Duża Scena, op. własne na podstawie danych ze strony uczelni



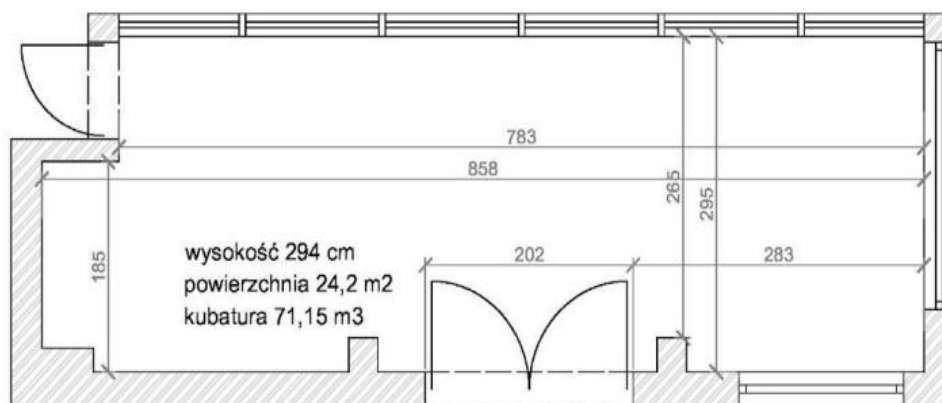
Ryc. 107. Wystawa zbiorowa artystów-pedagogów związanych z UAP, 2022, Galeria Duża Scena, fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 108. Wystawa zbiorowa artystów-pedagogów związanych z UAP, 2022, Galeria Duża Scena, fot. Paulina Kowalczyk

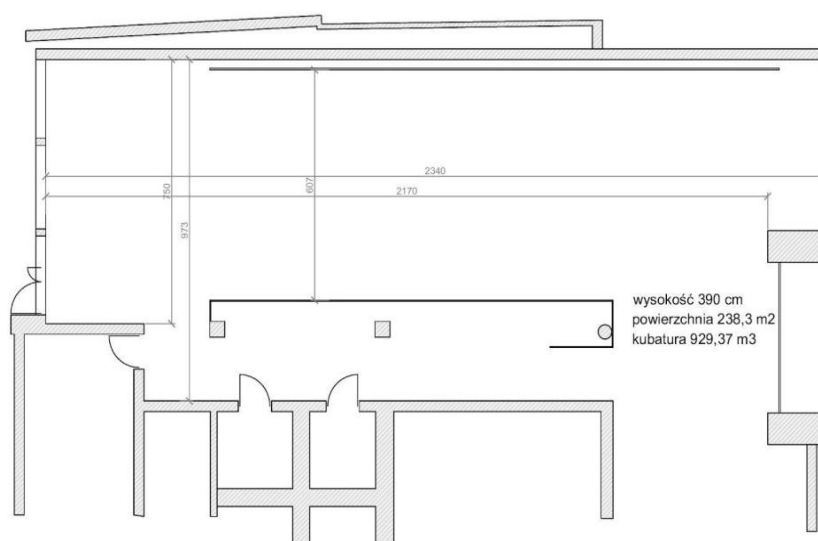
Kolejna galeria, **Galeria Scena Otwarta**, mieści się na ul. Szyperska 8, w sąsiedztwie obecnej siedziby Galerii Miejskiej Arsenał. Przestrzeń wystawiennicza jest tu na tyle duża, że w przeciwieństwie do większości galerii działających pod patronatem UAP, może służyć do prezentacji dużych wystaw zbiorowych.

Jedną z najmniejszych galerii UAP, **Galeria Design UAP** mieści się w budynku E, który stanowi siedzibę Wydziału Architektury i Wzornictwa Przemysłowego. Przestrzeń wystawiennicza jest zlokalizowana na parterze. Jedną ze ścian tworzy witrynę, dzięki czemu wystawy można oglądać także z ulicy.



Ryc. 109. Rzut Galerii DE SIGN, op. własne na podstawie danych ze strony uczelni

Zlokalizowana przy Al. Marcinkowskiego 28 **Galeria Nowa Scena** posiada obecnie największą przestrzeń wystawienniczą, spośród galerii uniwersyteckich UAP. Odbývają się tu wystawy indywidualne, oraz zbiorowe- zarówno studentów, jak i pedagogów. Zapraszani są także goście z całego świata. Przestrzeń dysponuje profesjonalnym systemem oświetleniowym, a jej neutralny charakter pozwala na tworzenie zróżnicowanych aranżacji. Wnętrze jest przystosowane do prezentacji realizacji multimedialnych.



Ryc. 110. Rzut galerii Nowa Scena, op. własne na podstawie danych ze strony uczelni



Ryc. 111., 112. Wystawa Sonii Rammer pt. *O kobiecie, która myślała, że jest psem*, 2023, Galeria Scena, fot. Paulina Kowalczyk **Szczecin**

W Szczecinie działa obecnie 5 galerii założonych z inicjatywy pedagogów i studentów Akademii Sztuki w Szczecinie: Galeria rektorska, Próznia, Zona sztuki aktualnej, Galeria r+ oraz Obrońców Stalingradu 17 (OS 17).

**Galeria Rektorska** znajduje się na parterze i pierwszym piętrze neobarokowego Pałacu pod Globusem, będącego gmachem Akademii Sztuki w Szczecinie na Placu Orła Białego 2.

Specyficzna lokalizacja nawiązuje do misji uczelni, która podkreśla istotność integracji środowiskowej oraz dialogu. Galeria jest zatem miejscem spotkań nie tylko z okazji wernisaży. Program uwzględnia prezentowanie sztuki profesjonalnych twórców o międzynarodowej sławie, jak i realizacje studentów i młodych absolwentów uczelni. Ważne są także działania związane ze współpracą międzyuczelnianą.

Na Placu Orła Białego 2 znajdują się także **Galeria R+**, **Galeria Próznia** oraz **Galeria Zona Sztuki Aktualnej**, zlokalizowana w podziemiach Pałacu pod Globusem.



**Galeria R+** powstała w 2014 r. i od początku swojego istnienia proklamuje otwartość na dialog dotyczący współczesnej kultury i sztuki. Promowane są głównie działania na styku sztuk wizualnych i dziedzin projektowych. Program galerii zakłada nie tylko organizowanie wystaw, ale też spotkań, sprzyjających wymianie spostrzeżeń oraz poglądów. Przypominająca *white cube* przestrzeń wystawiennicza, składa się z dwóch pomieszczeń, wyposażonych w mobilny, profesjonalny system oświetleniowy. Wnętrza są odpowiednie zarówno do prezentacji obiektów przestrzennych, jak i prezentacji multimedialnych oraz realizacji *site-specific*. Odbiorcami wystaw jest głównie społeczność akademicka zrzeszona wokół Akademii Sztuki, artyści-akademy i studenci z innych uczelni artystycznych oraz mieszkańcy miasta i turyści. Ważną częścią działalności galerii są także wykłady i spotkania z twórcami oraz warsztaty artystyczne. Przestrzeń jest udostępniana na obrony dyplomów, jak i wystawy podyplomowe.



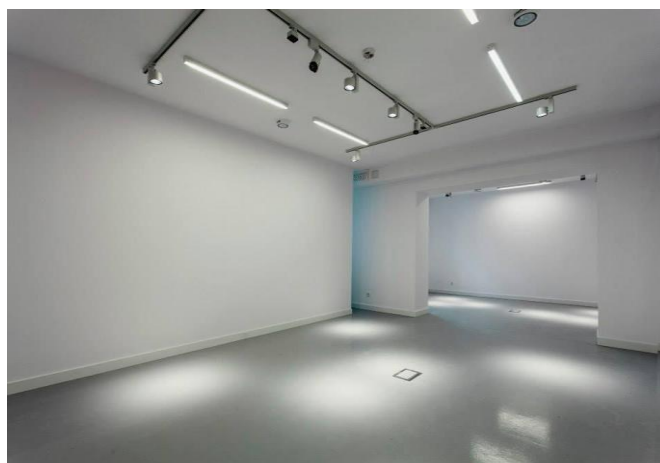
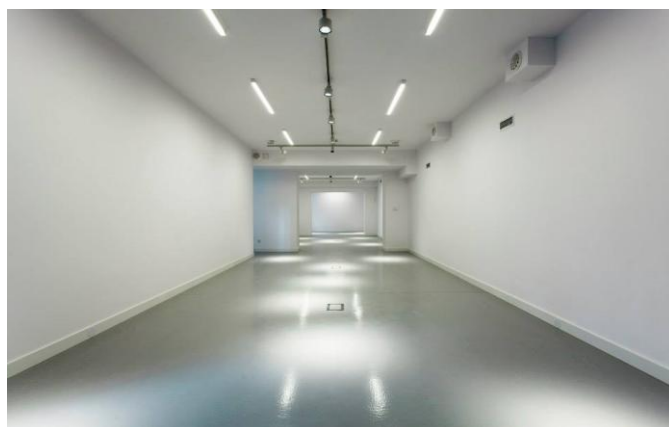
Ryc. 113. Wystawa pt. *Patrzę sobie na ręce* Małgorzaty Kopczyńskiej, Galeria R+, Szczecin, 2021 r., fot. M. Kopczyńska (dzięki uprzejmości autorki)



Ryc. 114. Wystawa pt. *Patrzę sobie na ręce* Małgorzaty Kopczyńskiej, Galeria R+, Szczecin, 2021 r., fot. M. Kopczyńska (dzięki uprzejmości autorki)

**Galeria Próżnia** jest prowadzona przez studentów AS pod kierunkiem pedagoga i stanowi przestrzeń eksperymentalną, umożliwiającą zdobywanie doświadczenia związanego z realizacją projektów wystawienniczych. Prymarnym założeniem jest idea partycypacji i dialogu. Galeria służy nie tylko do prezentacji sztuki. Stanowi ważne miejsce spotkań dla młodych twórców oraz pozaakademickiej społeczności. Odbywają się tutaj również wystawy dyplomowe.

Idea **Galerii Zona Sztuki Aktualnej** powstała w 2008 r. z inicjatywy Kamila Kuskowskiego w Łodzi. W 2011 galeria została przeniesiona do Szczecina. Program jest autorski i zakłada promowanie najbardziej interesujących projektów artystycznych. Ważna jest także działalność edukacyjna, obejmująca wykłady wybitnych artystów oraz spotkania autorskie. W galerii odbywają się również warsztaty dla licealistów. Celem jest głównie promocja młodych artystów, sztuki aktualnej oraz integracja międzysrodowiskowa. Oferta jest bowiem kierowana nie tylko do społeczności akademickiej, ale także mieszkańców miasta.



Ryc. 115, 116. Galeria Zona Sztuki Aktualnej, Akademia Sztuki w Szczecinie<sup>394</sup>

**Galeria OS 17** mieści się w dziewiętnastowiecznej kamienicy przy ul. Obrońców Stalingradu 17, obecnie ul. im. Edmunda Bałuki. Została założona przez studentów Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów w 2015 r. i jest wspierana przez Wydział Sztuki Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie i Towarzystwo Budownictwa Społecznego Prawobrzeże. Program zakłada prezentowanie twórczości artystów działających *bez określonego statementu i strategii*.<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> <https://www.akademiasztuki.eu/Product/o-nas-1>[dostęp: 09.12.2023]

<sup>395</sup> <https://www.akademiasztuki.eu/Product/o-nas-1-2-3-4>[dostęp: 09.12.2023]



Ryc. 117., 118. Wystawa LAS / ЛЕС, 2022r., Galeria OS 17<sup>396</sup>

## Warszawa

Warszawska Akademia Sztuk Pięknych mieści się w niezwykłym miejscu- późnobarokowym Pałacu Czapskich, który od 2021 r. stanowi ważny ośrodek wystawienniczy. Władze uczelni postanowiły wykorzystać koncepcję wystawienniczą w kontekście edukacji kulturalnej poprzez zwiększenie dostępności infrastruktury kultury także dla pozaakademickiej społeczności. Obecnie na terenie uczelni mieszczą się dwie galerie sztuki- Galeria Salon Akademii oraz Galeria -1.

Salon Akademii powstał w celu prezentacji i promocji współczesnej sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem działalności artystów związanych z Akademią Sztuk Pięknych w Warszawie, ale też wybitnych twórców z całego świata. W galerii odbywają się zarówno wystawy indywidualne, jak i zbiorowe. Ważną część programu stanowią wystawy problemowe. Galeria prowadzi także współpracę z innymi, polskimi i zagranicznymi, ośrodkami akademickimi, co korzystnie wpływa na integrację międzyśrodowiskową.

<sup>396</sup><https://www.facebook.com/photo/?fbid=3226836737640243&set=a.3226836000973650>[dostęp: 09.12.2023]

## Kraków

Krakowkie galerie akademickie są zlokalizowane w różnych miejscach miasta. Część z nich mieści się w gmachu uczelni, a inne poza- nie zawsze w centrum. W głównym budynku Akademii Sztuk Pięknych, na pl. Matejki 13, znajdują się trzy Galerie Wydziałowe: Galeria Malarstwa (poziom -1) i Galeria Drugie Piętro (II piętro)- zarządzane przez Wydział Malarstwa oraz Galeria R - zarządzana przez Wydział Rzeźby (parter). W budynku przy ul. Humberta 3 mieszczą się: Galeria Grafiki- zarządzana przez Wydział Grafiki oraz Galeria Strefa zarządzana przez Wydział Architektury Wnętrz. W gmachu przy ul. Juliusza Lea 27-29 jest zlokalizowana Galeria Schody (schody od parteru do III piętra) zarządzana przez Wydział Form Przemysłowych, a w budynku na ul. ul. Berka Joselewicza 23 znajduje się związana z Wydziałem Intermedów Galeria Opcja. Ostatnie dwie Galerie Wydziałowe mieszczą się na ul. Smoleńsk 9- są to związana z Wydziałem Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Galeria Cztery Ściany oraz Galeria Jednej Książki.

Galeria Jednej Książki, związana z Biblioteką Główną krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych została założona w 2005 r. a jej nadrzędnym celem programowym jest promowanie sztuki książki. Galeria w niekonwencjonalny sposób nawiązuje do bogatych tradycji bibliofilskich budynku przy ul. Smoleńsk 9. Wystawy polegają na ekspozycji wybranej książki, wraz z pracami artystów zaangażowanych w proces jej tworzenia, takimi jak grafiki, plakaty, obiekty przestrzenne, fotografie, czy obrazy. Autorskie książki są zwykle umieszczane w zbiorach biblioteki.

W głównym gmachu, na pl. Matejki 13, mieści się także Galeria Promocyjna (ekspozycje na parterze oraz w poziomie -1), której działalność łączy się z funkcjonującą poza terenem uczelni w latach 1991-2011 Galerią ASP. Zmienna lokalizacja galerii wynikała z problemów lokalowych akademii. Przez prawie kolejnych 20 lat uczelnia organizowała wystawy w różnych miejscach, korzystając z pomieszczeń Śródmiejskiego Ośrodka Kultury przy ul. Mikołajskiej 2, oraz gościnności Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (przestrzeni foyer przy ul. Straszewskiego 21-22), tworząc wspólną inicjatywę *Galeria ASP w PWST*. Mimo zmieniającej się lokalizacji, Galeria ASP kontynuowała realizację prymarnych założeń, które obejmowały promowanie wyróżniających się studentów oraz organizację indywidualnych i zbiorowych wystaw zarówno młodych, jak i uznanych artystów z Polski i zagranicy. Obecnie galeria mieści się w holu łączącym trzy gmachy uczelni- budunek przy pl. Matejki 13, przy ul. Basztowej i przy ul. Paderewskiego. Zlokalizowana na trzech poziomach przestrzeń wystawiennicza wynosi około 240 m<sup>2</sup>. Galeria ma wyjątkowy charakter, ponieważ łączy zabytkowe wnętrza z nową zabudową, co pozwala na tworzenie niebanalnych aranżacji i projektów wystawienniczych. Dodatkowym plusem jest profesjonalne zaplecze techniczne- nowoczesny system oświetleniowy, sprzęt umożliwiający projekcje audio wideo, itp. Program galerii uwzględnia realizacje o różnym charakterze i zakłada prezentację twórczości nie tylko społeczności akademickiej, ale także artystów spoza uczelni oraz współpracę międzynarodową. Ważną częścią działalności jest także kolaboracja z takim instytucjami kultury jak np. ZPAP czy fundacja GAP oraz organizowanie sympozjów i konferencji.

Założona w 2013 r. **Akademia w Bronowicach**, mieszcząca się na ul. Stawowej 61, na pierwszym piętrze CH Galeria Bronowice, stanowi wspólną inicjatywę Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Centrum Handlowego Galeria Bronowice. Galeria prezentuje głównie dzieła studentów, pedagogów i wybitnych absolwentów krakowskiej ASP działających w różnorodnych dyscyplinach. Oprócz promocji lokalnego środowiska artystycznego, organizowane są także wystawy twórców z całego świata, co wpływa na zwiększenie prestiżu galerii. Nieprzeciętna aktywność miejsca, związana nie tylko z działalnością wystawienniczą, lecz także wydawniczą, przyciąga uwagę nie tylko osób związanych z uczelnią, ale także krytyków, teoretyków sztuki, kolekcjonerów i miłośników sztuki, a o możliwość zaprezentowania swoich dzieł starają się zarówno młodzi artyści, jak i ci z wieloletnim dorobkiem, co czyni galerię nie tylko projektem uczelnianym, ale ważnym miejscem wystawienniczym na mapie Krakowa.

Galeria ASP w Krakowie na ul. Basztowej 18, prezentuje zarówno artystów związanych z uczelnią, jak i spoza akademii działających w różnych dyscyplinach sztuk pięknych. Galeria współpracuje z różnymi instytucjami kultury oraz innymi uczelniami artystycznymi. Oprócz działalności *stricte* wystawienniczej zajmuje się także organizowaniem dyskusji dotyczących sztuki, nauki oraz kultury. Ważnym aspektem jest też zainteresowanie problemami społecznymi- galeria regularnie zaprasza mieszkańców miasta do współudziału w dyskusjach i artystycznych oraz interdyscyplinarnych wydarzeniach. Program zakłada edukację artystyczno-społeczną oraz wspieranie kreatywności młodych twórców i pedagogów związanych z uczelnią.

Opisane w tej części galerie akademickie/universyteckie dowodzą, że tego typu inicjatywy różnią się pod wieloma względami. Mimo podobieństw związanych z kryterium formalno-prawnym oraz kryterium podmiotu prowadzącego, istnieją diametralne różnice w zakresie kryterium przestrzenno-lokalizacyjnym. Galerie akademickie/universyteckie mieszczą się w gmachach uczelni, lokalach pouługowych, czy innych instytucjach. Różnice widoczne są także w kubaturze przestrzeni wystawienniczej oraz jej charakterze. Niektóre wnętrza przypominają modernistyczny *white cube*, ale istnieją też przykłady przestrzeni o charakterze zabytkowym, postindustrialnym, itd. Większość uczelni na potrzeby wystawiennicze wykorzystuje także korytarze. Nazywanie ich galeriami jest powszechną praktyką. Pozwala to w symboliczny sposób nadać znaczenie przestrzeni, którą cechuje neutralność i tranzycja. Galerie korytarzowe przywodzą także na myśl galerie sztuki z przedmuzealnych czasów.

W ciągu ostatniej dekady znacznie zwiększyła się ilość galerii działających pod patronatem uczelni artystycznych. Coraz więcej z tych inicjatyw inicjuje swoją działalność także poza murami uczelni. Dzięki tego typu inicjatywom studenci i młodzi twórcy zyskują możliwość prezentacji swojej twórczości, omijając skomplikowane procedury związane z organizacją wystawy w instytucjach typu BWA, czy muzeum. Warto pamiętać także o tym, że większość prywatnych galerii niechętnie przyjmuje zgłoszenia od artystów bez wystawienniczego doświadczenia. Galerie akademickie/universyteckie są zatem ważnymi miejscami promocji młodej sztuki. Dodatkowym ich plusem jest także coraz częściej praktykowana działalność związana z aktywizacją mieszkańców oraz międzydyscyplinarne projekty. Autorka rozprawy chciałaby jednak wskazać na istotny problem. Ponieważ program większości galerii jest planowany na dwa lata i obejmuje również wystawy pedagogów, gości oraz prezentację dorobku wybranych pracowni, nie

wszyscy studenci mają szansę zaprezentować swoje prace w tych miejscach. Coraz więcej młodych artystów, którzy nie posiadają jeszcze dyplomu ukończenia wyższej uczelni artystycznej decyduje się zatem na zakładanie galerii *artist-run*. Dzięki takim inicjatywom, stają się całkowicie niezależni od polityki instytucjonalnej i mogą zdobywać doświadczenie oraz dorobek wystawienniczy, które wpływają na rozwój kariery. Wiele z tych miejsc charakteryzuje inkluzyjny program wystawienniczy oraz chęć działań na rzecz lokalnej społeczności. Pod tym względem przypominają one inne galerie o takim statusie, mimo młodego wieku osób zarządzających.

### III. CZĘŚĆ PRAKTYCZNA





Ryc. 119. Wystawa Pauliny Kowalczyk pt. *Jeżeli  $t=0$* , Galeria MBWA, Leszno, 2022, fot. P. Kowalczyk

## 7. Wprowadzenie do badań własnych

Obiekty sztuki, które powstają w pracowni, w momencie jej opuszczenia i prezentacji stają się częścią przestrzennego układu, a miejsce nadawcy (artysty) zajmuje odbiorca (widz). W przypadku realizacji *site-specific* i *in situ* to miejsce staje się wyzwalaczem działań. Niezależnie od charakteru sztuki, zarówno w kontekście medium, jak i idei, rozpatrywanie jej funkcji nie jest możliwe w oderwaniu od przestrzeni i jej użytkowników ponieważ sztuka istnieje poprzez „ogląd” (konfrontację z odbiorcą)- w specyficznej czasoprzestrzeni. Ta sama realizacja przeniesiona w inne miejsce, poprzez zmianę kontekstu otoczenia, jest odbierana inaczej. Artystyczna narracja może zyskać swoje *continuum* (wzbogacić swoją semantykę) w przestrzeni, lub zostać przez nią zdominowana. Zmiana otoczenia wpływa na zmianę percepcji, co stwarza nowe możliwości interpretacyjne dla dzieła. Przestrzeń architektoniczno-urbanistyczna determinuje projekty wystawiennicze, natomiast sztuka przyczynia się do transformacji miejsca, wzbogacając je o nowe treści znaczeniowe, tworząc nowe asocjacje, a niekiedy nadając tożsamość. Z tego punktu widzenia interakcje zachodzące między sztuką, a miejscem realizacji, cechuje heterogeniczność i transformatywność. W przypadku działań w przestrzeni publicznej, istnieje ryzyko związane z niedopasowaniem dzieła do otoczenia. Historia miejsca, komponenty przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej, oraz potrzeby jej użytkowników determinują decyzje związane z lokalizacją i charakterem obiektów sztuki, lub działań artystycznych.

Interakcje zachodzące między sztuką, miejscem, a odbiorcą będące istotą każdej realizacji wystawienniczej stały się głównym problemem badawczym analizowanym przez autorkę rozprawy. W badaniach przedstawionych w tej części pracy autorka koncentruje uwagę na korelacji (S) sztuki/realizacji artystycznych i (M) miejsca - przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej. Rolę (O) odbiorcy przyjęła autorka (nadawca), która zgodnie z przyjętym modelem Sztuka- Miejsce- Odbiorca (S- M- O), podczas procesu twórczego związanego z realizacją dzieła przyjmowała rolę obserwatora. Pomimo potrzeby holistycznego spojrzenia na relacje zachodzące pomiędzy elementami modeli S- M- O w pracy nie uwzględnia się badań z zakresu percepcji odbiorcy. Rozprawa obejmuje merytorycznie obszar badań nauk technicznych jak i z zakresu sztuki, dlatego część dotycząca badań własnych została podzielona na dwa rozdziały: pierwszy reprezentuje badania opisowe - charakterystyczne dla badań o sztuce, drugi jest opisem próby normatywnego ujęcia uzyskanych wyników badań, co charakteryzuje nauki techniczne.

Autorka, ze względu na istotność relacji sztuka- miejsce (S- M), do własnych realizacji wystawienniczych, zazwyczaj wybiera przestrzenie wystawiennicze, których pierwotną funkcją nie było prezentowanie sztuki. Galerie w typie *white cube* wydają się być idealnym tłem dla obiektów sztuki, jednak ich neutralność wiąże się z brakiem inspiracji przestrzenią, co z kolei przekłada się na trudność w znalezieniu takiego sposobu aranżacji wystawy, który nie będzie konwencjonalny. Schematyczne rozstrzygnięcia wystawiennicze prowadzą do zubożenia percepcji dzieła. Interakcje zachodzące między pracami, a przestrzenią ekspozycyjną umożliwiają wzbogacenie narracji wystawy, dlatego wnętrza posiadające swoiste *genius loci* stwarzają wiele

możliwości aranżacyjnych i często wpływają na decyzje wystawiennicze, takie jak dystrybucja dzieł, wykorzystanie światła, kontrastu lub mimikry. Projektowanie wystawy jest dla artysty przedłużeniem twórczego procesu z pełnym uwzględnieniem relacji przestrzennych. Dzieło przeniesione z pracowni do galerii, poprzez zmianę kontekstu miejsca, zyskuje nową narrację, uzupełnioną o procesualny aspekt przejawiający się w sekwencyjności ekspozycji. Aspekt wykorzystywania wnętrz budynków, których pierwotne przeznaczenie było inne niż ekspozycja sztuki, stał się częścią autorskich poszukiwań realizowanych w postaci wystaw (indywidualnych i zbiorowych). Adekwatne rozstrzygnięcia kompozycyjne oraz odpowiednia selekcja prac plastycznych przyczyniają się do pełnej satysfakcji wizualnej odbiorcy.

W tej części badań autorka wykorzystwała następujące metody badawcze: analizę komparatystyczną, analizę deskryptywną oraz badania eksperckie. W ramach przeprowadzanych badań, zostały wykorzystane autorskie kryteria oraz modele autorskiego układu zależnościowego pozwalającego na dokonanie obserwacji związanych z kształtowaniem relacji S- M- O w zależności od projektu artystycznego, wystawienniczego oraz miejsca realizacji.

## 8. Autorska klasyfikacja typologii realizacji wystawienniczych w oparciu o dokonane studia

Na podstawie badań literaturowych (patrz. rozdz. 1-6) dokonano rozwinięcia przyjętych pierwotnie kategorii- WNEŹTRZE-ZEWNĘTRZE, PRYWATNE-PUBLICZNE służących identyfikacji miejsca (M) rozumianego jako przestrzenie wystawiennicze i stanowiące komponent modelu S-M-O. Przestrzenie wystawiennicze pogrupowano według trzech przyjętych autorsko kryteriów: kryterium formalno-prawnego, kryterium podmiotu prowadzącego oraz kryterium przestrzenno-lokalizacyjnego.

**Kryterium formalno-prawne** dotyczy sposobu przynależności, a tym samym zarządzania i finansowania danego miejsca. Galerie instytucjonalne, w tym muzea, centra sztuki są zarządzane przez osoby wybrane w wyniku konkursu ogłoszonego przez daną instytucję, są zależne od Ministerstwa Kultury (pośrednio przez Prezydenta miasta i Radę Miasta), natomiast galerie i inicjatywy prywatne są zarządzane przez osoby prywatne. W ramach galerii prywatnych mieszczą się zarówno galerie *offowe*, w tym autorskie/*artist-run*, jak i komercyjne. Niektóre galerie autorskie działają pod patronatem instytucji. Zachowują one niezależność programową, przy jednoczesnym wsparciu finansowym ze strony instytucji publicznej. Galerie prywatne, cechuje niezależność programowa, a działalność jest finansowana ze źródeł prywatnych- przez właścicieli lub sponsorów. Wśród galerii instytucjonalnych znajdują się także galerie akademickie/ uniwersyteckie, zarządzane przez studentów i pedagogów związanych z uczelnią. Niektóre z nich zachowują pełną niezależność programową, choć ich działalność jest finansowana przez instytucję.

Kryterium formalno-prawne pozwala na dokonanie podziału przestrzeni wystawienniczych na:

a. instytucjonalne:

- muzea/ oddziały muzeów,
- galerie sztuki (bwa, mbwa),
- ośrodki kultury (centra kultury, centra sztuki, itp.),
- galerie uniwersyteckie/ akademickie,
- inne galerie instytucjonalne/działające pod patronatem instytucji,

b. niezależne (prywatne):

- non-profit (autorskie/ artist-run, prywatne/niezależne inicjatywy w tym pop-up, oraz galerie niestniejące i inne),
- komercyjne<sup>397</sup>

**Kryterium podmiotu prowadzącego** wskazuje na podział przestrzeni wystawienniczych ze względu na sposób ich zarządzania, co przekłada się zarówno na

---

<sup>397</sup> nie stanowią tematu badań

cechy fizyczne przestrzeni jak i grono odbiorców. W obrębie tej kategorii wyodrębniono następujące typy:

- przestrzeń zarządzana przez osobę powołaną przez instytucję publiczną, firmę lub NGO np: dyrektora muzeum wyłonionego w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję, lub zespół prowadzący galerię wybrany w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję, a także osobę lub zespół powołany przez właściciela firmy, fundacji, stowarzyszenia <sup>398</sup>
- przestrzeń autorska / *artist-run* (zarządzana przez artystę lub zespół artystów)
- przestrzeń zarządzana przez pedagogów akademickich lub studentów współpracujących z pedagogiem/pedagogami akademickimi.

Przestrzenie wystawiennicze niezależnie od kryterium formalno-prawnego, czy podmiotu prowadzącego, można podzielić według **kryterium przestrzenno-lokalizacyjnego** na przykład na takie, które zostały zaprojektowane w celu prezentowania sztuki, lub takie, których poprzednia funkcja nie była związana z działalnością wystawienniczą. Budynki/ wnętrza zaadaptowane z myślą o tworzeniu galerii sztuki, cechuje heterogeniczność ze względu na odmienne cechy przestrzeni związane zwykle z historią obiektu. Warto zwrócić uwagę na to, że zaproponowana klasyfikacja stanowi punkt wyjścia do bardziej złożonej kategoryzacji, uwzględniającej sytuację tranzytji danej przestrzeni, jak choćby w przypadku przestrzeni postindustrialnej, która zyskuje miano zabytkowej, co oznacza przynależność do obu kategorii.

Cechy przestrzeni związane z **kryterium przestrzenno- lokalizacyjnym**, stają się determinantami realizacji wystawienniczych. Główny podział w obrębie tej kategorii, obejmuje przestrzeń wewnątrz budynku oraz w poza nim. Do drugiej grupy można zaliczyć: przestrzeń miasta (ulice, podwórka, osiedla, parki, inne tereny zielone, ogródki działkowe, itd.), poza miastem i *nie-miejsca*. Ostatnie zostały potraktowane jako oddzielna kategoria ze względu na specyfikę. Przestrzenie w budynku mogą być klasyfikowane ze względu na (poprzednią) funkcję budynku, lub charakter przestrzeni architektonicznej (przestrzeń historyczna/ zabytkowa, przestrzeń nowoczesna, w tym zaprojektowana z myślą o prezentacji sztuki, przestrzeń postindustrialna/ industrialna, przestrzeń post usługowa/ usługowa (przestrzeń pełniąca funkcję lokalu usługowego: sklepu, piekarni, magła, biurowca, itd), budynki użyteczności publicznej takie jak teatr, szkoła, szpital, itd.), inne (pracownia, mieszkanie, itd.) oraz ze względu na charakter przestrzeni architektonicznej (o niskiej artykulacji, lub *white-cube* i o wysokiej artykulacji). Podział typów przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium przestrzenno – lokalizacyjne jest następujące:

---

<sup>398</sup> kandydata/ kandydatkę na stanowisko dyrektora galerii miejskich wybiera komisja konkursowa, ale decydujący głos należy do prezydenta miasta/ rady miasta; okres kadencji wynosi od 3 do 7 lat w zależności od instytucji i sytuacji

a. w budynku:

- ze względu na pierwotną funkcję budynku/ pomieszczeń:
  - przestrzeń zaprojektowana z myślą o prezentacji sztuki
  - przestrzeń przemysłowa, pokolejowa i powojkowa
  - przestrzeń przestrzeń usług komercyjnych, takich jak: sklep, piekarnia, magiel, biurowiec, itd.
  - przestrzeń usług publicznych takich jak: teatr, szkoła, szpital, uczelnia, itd.
  - przestrzeń mieszkalna, prywatna
  
- ze względu na charakter przestrzeni architektonicznej:
  - przestrzeń historyczna/ zabytkowa :
    - o niskiej artykulacji, lub *white-cube*
    - wysokiej artykulacji
  - przestrzeń współczesna
    - niskiej artykulacji, lub *white-cube*
    - wysokiej artykulacji

b. w przestrzeni poza budynkiem:

- przestrzeń miasta (ulice, podwórka, osiedla, parki, inne tereny zielone, ogródki działkowe, itd.),
- przestrzeń poza miastem,
- *nie-miejsca*.

Cechy przestrzeni związane z **kryterium przestrzenno- lokalizacyjnym**, stają się determinantami realizacji wystawienniczych. Główny podział w obrębie tej kategorii, obejmuje przestrzeń wewnątrz budynku oraz w poza nim. Do drugiej grupy można zaliczyć: przestrzeń miasta (ulice, podwórka, osiedla, parki, inne tereny zielone, ogródki działkowe, itd.), poza miastem i *nie-miejsca*. Ostatnie zostały potraktowane jako oddzielna kategoria ze względu na specyfikę. Przestrzenie w budynku mogą być klasyfikowane **ze względu na (poprzednią) funkcję budynku, lub charakter przestrzeni architektonicznej** (przestrzeń historyczna/ zabytkowa, przestrzeń nowoczesna, w tym zaprojektowana z myślą o prezentacji sztuki, przestrzeń postindustrialna, przestrzeń pouługowa/ usługowa (przestrzeń pełniąca funkcję lokalu usługowego: sklepu, piekarni, magla, biurowca, itd), budynki użyteczności publicznej takie jak teatr, szkoła, szpital, itd.), inne (pracownia, mieszkanie, itd.) oraz **ze względu na charakter przestrzeni architektonicznej** (o niskiej artykulacji, lub *white cube* i o wysokiej artykulacji).

Klasyfikacja w wykorzystaniem przyjętych kryteriów jest wykorzystana podczas badań własnych, obejmujących analizę deskryptywną i komparatystyczną. Porównanie przestrzeni wystawienniczych, opisywanych w tej części rozprawy, miało na celu

wykazanie ich homo- i heterogeniczności w kontekście poszczególnych aspektów. Stało się to podstawą do określenia zależności między komponentami modelu S-M-O (wskazaniem na determinanty). Klasyfikacja z wykorzystaniem przyjętych kryteriów jest próbą opisu cech przestrzeni wystawienniczych, w których prezentowane były prace autorki. Umożliwia ona dokonanie analizy komparatystycznej, która wykaże dominujące cechy przestrzeni wystawienniczych, w których odbyły się opisywane wystawy. Podobieństwa i różnice poszczególnych właściwości zostaną wykorzystane do określenia zależności między komponentami modelu S- M- O.

Poniżej w formie tabelarycznej zaprezentowano kategorie przestrzeni wystawienniczych – miejsce (M), zaproponowane przez autorkę zgodnie z przyjętymi kryteriami (tab. 4.), a także poszczególne typy przestrzeni wystawienniczych podzielone ze względu na kryterium formalno – prawne (tab. 5.), kryterium podmiotu prowadzącego (tab. 6.) oraz kryterium przestrzenno – lokalizacyjne (tab. 7. ).

kategorie przestrzeni wystawienniczych		
KRYTERIUM FORMALNO-PRAWNE	KRYTERIUM PODMIOTU PROWADZĄCEGO	KRYTERIUM PRZESTRZENNO - LOKALIZACYJNE
<ul style="list-style-type: none"> <li>• instytucjonalne</li> <li>• niezależne (prywatne)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• przestrzeń zarządzana przez osobę powołaną przez instytucję publiczną, firmę lub NGO np: dyrektora muzeum wyłonionego w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję, lub zespół prowadzący galerię wybrany w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję, a także osobę lub zespół powołany przez właściciela firmy, fundacji, stowarzyszenia</li> <li>• przestrzeń autorska / <i>artist-run</i> (zarządzana przez artystę lub zespół artystów)</li> <li>• przestrzeń zarządzana przez studentów współpracujących z pedagogiem/pedagogami akademickimi, pedagogy akademicy</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• w budynku</li> <li>• w przestrzeni poza budynkiem</li> </ul>

Tab. 4. Kategorie przestrzeni wystawienniczych z podziałem na kryteria

Podział przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium formalno-prawne	
instytucjonalne	niezależne (prywatne)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• muzea, oddziały muzeów, galerie muzealne</li> <li>• galerie sztuki takie jak BWA, MBWA</li> <li>• centra kultury, centra sztuki, domy kultury</li> <li>• galerie uniwersyteckie/akademickie</li> <li>• inne galerie instytucjonalne/działające pod patronatem instytucji</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• non-profit: artist-run/galerie autorskie, prywatne inicjatywy w tym pop-up, oraz galerie nieistniejące i inne</li> <li>• komercyjne</li> </ul>

Tab. 5. Podział typów przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium formalno-prawne

Podział przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium podmiotu prowadzącego		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• przestrzeń zarządzana przez osobę powołaną przez instytucję publiczną, firmę lub NGO np: dyrektora muzeum wyłonionego w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję lub zespół prowadzący galerię wybrany w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję; osobę lub zespół powołany przez właściciela firmy, fundacji, stowarzyszenia.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• artist-run, galeria autorska (przeźren zarządzana przez artystę, grupę artystów, w niektórych przypadkach zespół złożony z artystów i teoretyków sztuki)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• przestrzeń zarządzana przez studentów we współpracy z pedagogiem/ pedagogami; pedagoga/ grupę pedagogów</li> </ul>

Tab. 6. Podział typów przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium podmiot prowadzący



Podział przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium przestrzenno-lokalizacyjne	
w budynku	w przestrzeni poza budynkiem
<ul style="list-style-type: none"> <li>- ze względu na pierwotną funkcję budynku/ pomieszczeń: <ul style="list-style-type: none"> <li>• przestrzeń zaprojektowana z myślą o prezentacji sztuki</li> <li>• przestrzeń przemysłowa, kolejowa i powojkowa</li> <li>• przestrzeń usług komercyjnych, takich jak: sklep, piekarnia, magiel, biurowiec, itd.</li> <li>• przestrzeń usług publicznych takich jak: teatr, szkoła, szpital, uczelnia, itd.vcv</li> <li>• przestrzeń mieszkalna, prywatna</li> </ul> </li> <li>- ze względu na charakter przestrzeni architektonicznej: <ul style="list-style-type: none"> <li>• przestrzeń historyczna/ zabytkowa : <ul style="list-style-type: none"> <li>○ o niskiej artykulacji, lub <i>white-cube</i></li> <li>○ wysokiej artykulacji</li> </ul> </li> <li>• przestrzeń współczesna <ul style="list-style-type: none"> <li>○ niskiej artykulacji, lub <i>white-cube</i></li> <li>○ wysokiej artykulacji</li> </ul> </li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• przestrzeń w mieście (ulica, plac, osiedla podwórze, park, inne tereny zielone, ogródki działkowe, itd.)</li> <li>• przestrzeń poza miastem</li> <li>• nie-miejsca</li> </ul>

Tab. 7. Podział typów przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium przestrzenno-lokalizacyjne

## 9. Analiza komparatystyczna przykładów studialnych

Badaniem objęto przestrzenie wystawiennicze w Polsce i za granicą (europejski krąg kulturowy), w których zrealizowano autorskie wystawy. Kryteria wyboru obejmują jednocześnie te przestrzenie, które są reprezentatywne dla sformułowanych kryteriów. Analizie poddano 32 przykłady studialne będące przestrzeniami wystawienniczymi, w których autorka realizowała projekty artystyczne. Badanie polegać ma na ich porównaniu zgodnie z przyjętymi kryteriami i służyć zobrazowaniu różnorodności przestrzeni wystawienniczych.

Przykładowym tym przypisano symbol porządkujący i przedstawiono poniżej:

- P1. Stadtmuseum w St Polten (Austria)
- P2. Muzeum w Śremie
- P3. Brama Poznania ICHOT w Poznaniu
- P4. Galeria MBWA w Lesznie
- P5. Galeria Piecowa w DK w Rawiczu
- P6. Galeria w Dworze Artusa w Toruniu
- P7. Galeria R+ w Szczecinie
- P8. Galeria w byłej bibliotece na Piaskach we Wrocławiu
- P9. Oranżeria Przypałacowa w Lubostroniu
- P10. Pałac w Lubostroniu
- P11. Park Przypałacowy w Lubostroniu
- P12. Teatr Tańca w Poznaniu
- P13. Galeria u Jezuitów w Poznaniu
- P14. Galeria Skalar w Poznaniu
- P15. Galeria 33 w Ostrowie Wlkp
- P16. Galeria Lubanta w Luboniu k. Poznania
- P17. Galeria Alphacentauri di Marina Burani w Parmie
- P18. Pracownia na Gołęczynie w Poznaniu
- P19. Galeria Arsenał w Poznaniu (bydynek na Starym Rynku)
- P20. Galeria w Ratuszu MBWA w Lesznie
- P21. Galeria Inkubator MBWA Leszno
- P22. Galeria Aula, ASP w Poznaniu
- P23. Galeria na Piętrze w Rawiczu
- P24. Coffee Planet we Wrocławiu
- P25. Kawiarnia-Galeria Deja-vu w Poznaniu
- P26. Prokopske Udoli w Pradze
- P27. Teatr Chaloupka w Pradze
- P28. Teatr Węgajty w Węgajtach
- P29. Galeria Zak w Poznaniu
- P30. DK pod Lipami w Poznaniu
- P31. Galeria pop-up "Art in the staircase"
- P32. Galeria Oko-Ucho w Poznaniu

Przypadki studialne P1-P18 zostały podane analizie deskryptywnej, natomiast analiza komparatystyczna uwzględniająca dane liczbowe objęła wszystkie wymienione powyżej przykłady.

Autorskie doświadczenia wystawiennicze, które pozwoliły na dokonanie klasyfikacji miejsc, uwzględniającej typologię zaprezentowaną w poprzednim rozdziale umożliwiły pogrupowanie przykładów studialnych. Analizowane w części badań własnych przestrzenie wystawiennicze przedstawione są w grupach związanych z przyjętymi kryteriami: kryterium formalno - prawnym (tab. 5. ), kryterium podmiotu prowadzącego (tab. 6.)i kryterium przestrzenno- lokalizacyjne (tab. 7.).

W celu ich opisania zostały wykorzystane następujące skróty:

**K1-** Kryterium formalno-prawne,

**K1a-** Kryterium formalno-prawne dotyczące przestrzeni wystawienniczych będących instytucjami,

**K1aT1** Typ instytucjonalnych przestrzeni wystawienniczych - muzea, oddziały muzeów, galerie muzealne

**K1aT2** Typ instytucjonalnych przestrzeni wystawienniczych - miejskie galerie sztuki (BWA, MBWA),

**K1aT3** Typ instytucjonalnych przestrzeni wystawienniczych - centra sztuki, domy kultury,

**K1aT4** Typ instytucjonalnych przestrzeni wystawienniczych - galerie uniwersyteckie/ akademickie,

**K1aT5** Typ instytucjonalnych przestrzeni wystawienniczych - inne galerie instytucjonalne/ działające pod patronatem instytucji,

**K1b-** Kryterium formalno-prawne dotyczące przestrzeni wystawienniczych będących inicjatywami prywatnymi,

**K1bT1** Typ prywatnych przestrzeni wystawienniczych - non-profit: artist-run/ galerie autorskie, prywatne inicjatywy w tym pop-up, oraz galerie nieistniejące i inne,

**K1bT2** Typ prywatnych przestrzeni wystawienniczych – komercyjne,

**K2-** Kryterium podmiotu prowadzącego,

**K2T1-** Typ podmiotu prowadzącego - osoba powołana przez instytucję (dyrektor wyłoniony w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję, zespół prowadzących wybrany w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję),

**K2T2-** Typ podmiotu prowadzącego - galerie autorskie/ *artist-run* (artysta lub zespół artystów),

**K2T3-** Typ podmiotu prowadzącego – galerie uniwersyteckie/ akademickie (studenci współpracujący z pedagogiem/pedagogami akademickimi, pedagogy akademickie),

**K3-** Kryterium przestrzenno- lokalizacyjne

**K3a-** Kryterium przestrzenno- lokalizacyjne dotyczące przestrzeni wystawienniczych w budynku

**K3aS1-** Subkryterium dotyczące przestrzeni wystawienniczych w budynku uwzględniające pierwotną funkcję budynku / pomieszczeń

**K3aS1T1-** typ przestrzeni wystawienniczej w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych i pierwotną funkcję budynku / pomieszczeń – przestrzeń zaprojektowana z myślą o prezentowaniu sztuki,

**K3aS1T2** - typ przestrzeni wystawienniczej w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych uwzględniające pierwotną funkcję budynku / pomieszczeń - przestrzeń poprzemysłowa, pokolejowa i powojkowa,

**K3aS1T3-** typ przestrzeni wystawienniczej w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych w budynku uwzględniające pierwotną funkcję budynku / pomieszczeń – przestrzeń usług komercyjnych, takich jak: sklep, piekarnia, magiel, biurowiec, itd.),

**K3aS1T4-** typ przestrzeni wystawienniczej w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych w budynku uwzględniające pierwotną funkcję budynku / pomieszczeń- przestrzeń usług publicznych takich jak: teatr, szkoła, szpital, uczelnia itd.),

**K3aS1T5-** typ przestrzeni wystawienniczej w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych w budynku uwzględniające pierwotną funkcję budynku / pomieszczeń- przestrzeń mieszkalna, prywatna pracownia.

**K3aS2-** Subkryterium dotyczące przestrzeni wystawienniczych w budynku uwzględniające charakter przestrzeni architektonicznej

**K3aS2a-** Subkryterium dotyczące przestrzeni wystawienniczych w budynku uwzględniające charakter przestrzeni architektonicznej odnoszącej się do przestrzeni historycznej/ zabytkowej

**K3aS2aT1-** typ przestrzeni wystawienniczej o niskiej artykulacji, lub *white cube* w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych w budynku uwzględniający charakter przestrzeni architektonicznej i odnoszącej się do przestrzeni historycznej/ zabytkowej

**K3aS2aT2** - typ przestrzeni wystawienniczej o wysokiej artykulacji w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych w budynku uwzględniający charakter przestrzeni architektonicznej odnoszącej się do przestrzeni historycznej/ zabytkowej

**K3aS2b-** Subkryterium dotyczące przestrzeni wystawienniczych w budynku uwzględniające charakter przestrzeni architektonicznej odnoszącej się do przestrzeni współczesnej

**K3aS2bT1-** typ przestrzeni wystawienniczej o niskiej artykulacji, lub *white cube* w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych w budynku uwzględniający charakter przestrzeni architektonicznej i odnoszącej się do przestrzeni współczesnej

**K3aS2bT2** - typ przestrzeni wystawienniczej o wysokiej artykulacji w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych w budynku uwzględniający charakter przestrzeni architektonicznej odnoszącej się do przestrzeni współczesnej

**K3b-** Kryterium przestrzenno- lokalizacyjne dotyczące przestrzeni wystawienniczych poza budynkiem

**K3bT1-** typ przestrzeni wystawienniczej w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych poza budynkiem uwzględniający przestrzeń miasta (ulice, podwórka, osiedla, parki, inne tereny zielone, ogródki działkowe, itd.),

**K3bT2** typ przestrzeni wystawienniczej w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych poza budynkiem uwzględniający przestrzeń poza miastem

**K3bT3** - typ przestrzeni wystawienniczej w ramach subkryterium dotyczącego przestrzeni wystawienniczych poza budynkiem uwzględniający nie-miejsca

1. ZE WZGLĘDU NA KRYTERIUM FORMALNO-PRAWNE **[K1]** przykłady studialne zostały podzielone na:

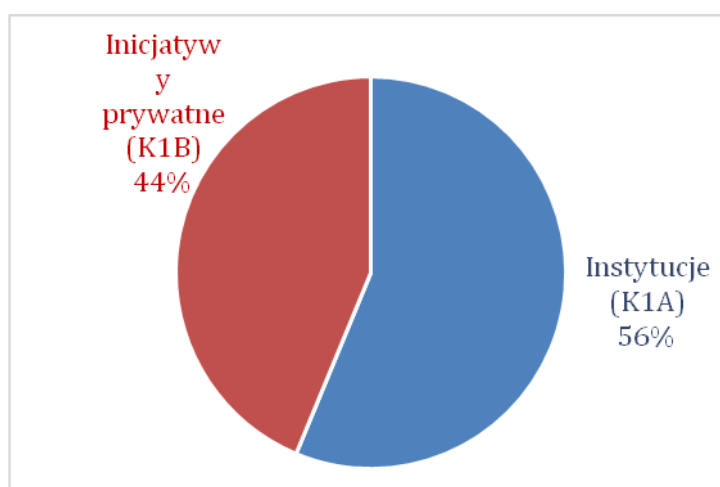
a. Instytucjonalne **[K1a]**

- **muzea, oddziały muzeów, galerie muzealne [K1aT1]** : P1, P2, P3
- **miejskie galerie sztuki (BWA, MBWA) [K1aT2]**: P4, P19, P20, P21
- **centra sztuki, domy kultury [K1aT3]** : P5, P6, P29, P30
- **galerie uniwersyteckie/ akademickie [K1aT4]**: P7, P8, P22
- **inne galerie instytucjonalne/ działające pod patronatem instytucji [K1aT5]**: P12, P13, P9, P10, P11

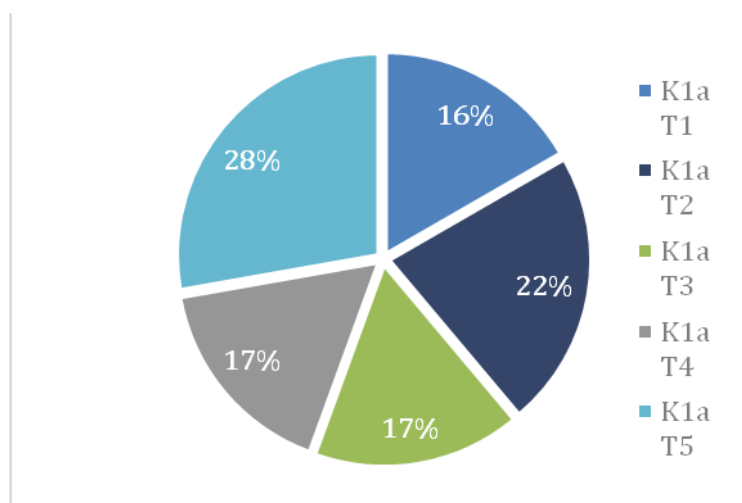
b. niezależne/ prywatne **[K1b]**

- **galerie *artist-run*/ galerie autorskie, prywatne inicjatywy w tym pop-up, oraz galerie nieistniejące itp. [K1bT1]**: P14, P15, P16, P17, P18, P24, P25, P26, P27, P28, P29, P31
- **galerie komercyjne [K1bT2]** nie stanowią przedmiotu badań

W kategorii podziału ze względu na **kryterium formalno-prawne [K1]** do przestrzeni instytucjonalnych [K1A] przyporządkowano 18 przykładów, z czego do podgrupy muzeów [K1aT1] 3, miejskich galerii sztuki [K1aT2] 4, centrum sztuki, domów kultury [K1aT3], galerii uniwersyteckich/ akademickich [K1aT4] i innych galerii instytucjonalnych/ działających pod patronatem instytucji [K1aT5] 5. Do przestrzeni niezależnych/prywatnych [K1B] zaliczono 14 przestrzeni wystawienniczych, z czego tyle w podgrupie galerii *artist-run/ galerii autorskich, prywatnych inicjatyw w tym pop-up, oraz galerii nieistniejących, itp.* [K1aT5] 5, galerie komercyjne nie stanowiły przedmiotu badań.



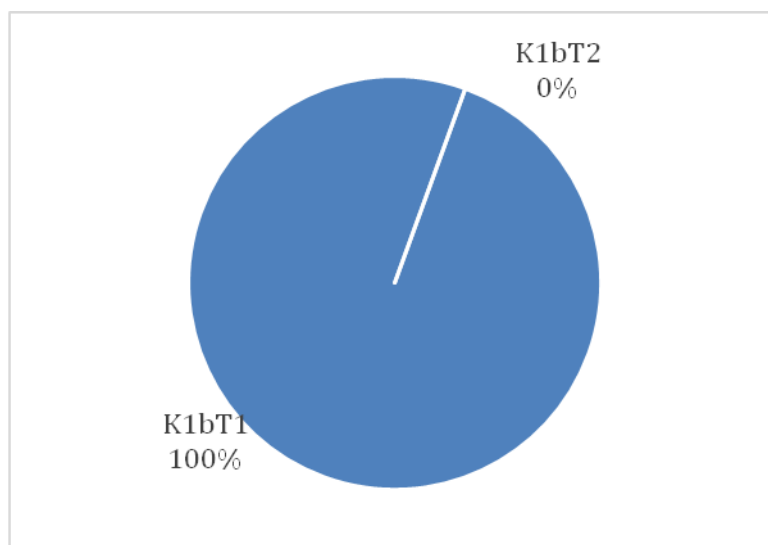
Ryc.120. Przyporządkowanie ze względu na kryterium formalno-prawne [K1]



Ryc. 121. Przyporządkowanie ze względu na typ przestrzeni instytucjonalnej [K1a]



Ryc. 122. Przeporządkowanie ze względu na kryterium formalno-prawne [K1]- typy przestrzeni instytucjonalnych [K1a] oraz niezależnych/prywatnych [K1b]

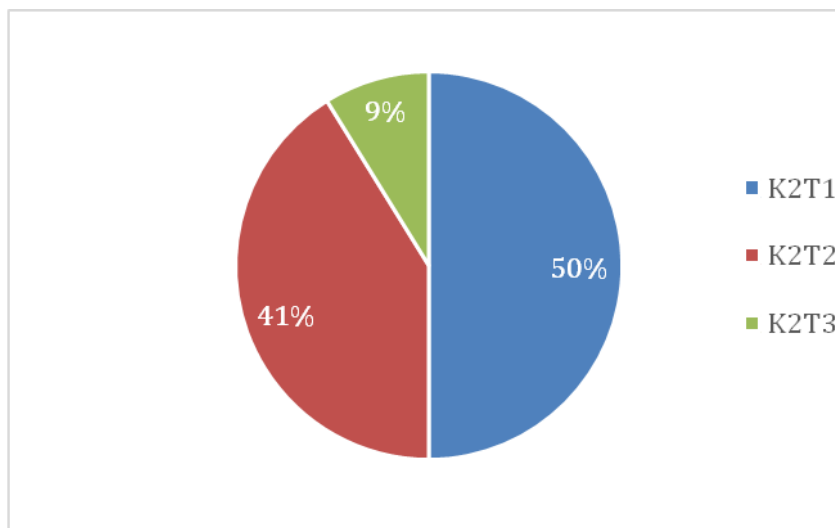


Ryc. 123. Przeporządkowanie ze względu na typ przestrzeni kryterium formalno-prawne [K1]- przestrzeń prywatna [K1b]: galerie *artist-run*/ galerie autorskie, prywatne inicjatywy w tym pop-up oraz galerie nieistniejące, itp. [K1bT1]; galerie komercyjne [K1bT2]

## 2. ZE WZGLĘDU NA KRYTERIUM PODMIOTU PROWADZĄCEGO [K2]:

- **przestrzeń zarządzana przez osobę powołaną przez instytucję (dyrektora wyłonionego w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję, zespół prowadzących wybrany w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję) [K2T1]:** P1, P2, P3, P4, P5, P6, P9, P10, P11, P12, P13, P19, P20, P21
- **galerie autorskie/ artist-run (przestrzeń zarządzana przez artystę lub zespół artystów) [K2T2]:** P14, P15, P16, P17, P18, P24, P26, P27 P28, P29, P31
- **galerie uniwersyteckie/ akademickie (przestrzeń zarządzana przez studentów współpracujących z pedagogiem/pedagogami akademickimi, lub pedagogów akademickich) [K2T3]:** P7, P8, P22

W kategorii podziału ze względu na kryterium podmiotu prowadzącego [K2], do przestrzeni zarządzanych przez osobę powołaną przez instytucję (dyrektora wyłonionego w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję, zespół prowadzących wybrany w wyniku konkursu ogłoszonego przez instytucję) [K2T1] przyporządkowano 17 przykładów, do przestrzeni zarządzanej przez artystę lub zespół artystów [K2T2] zaliczono tyle 14 przykładów wystawienniczych, a do przestrzeni zarządzanych przez studentów współpracujących z pedagogiem/pedagogami akademickimi, lub pedagogów akademickich) [K2T3] zakwalifikowano 3 przykłady.



Ryc. 124. Podział przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium podmiotu prowadzącego [K2]



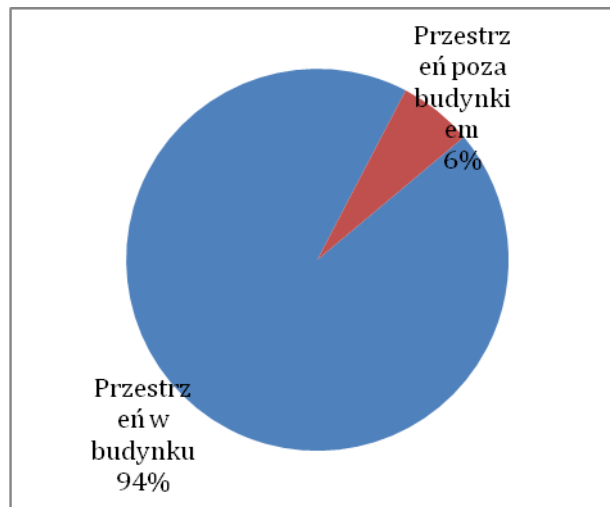
### 3. ZE WZGLĘDU NA KRYTERIUM PRZESTRZENNO- LOKALIZACYJNE [K3]:

#### a. w budynku [K3a]

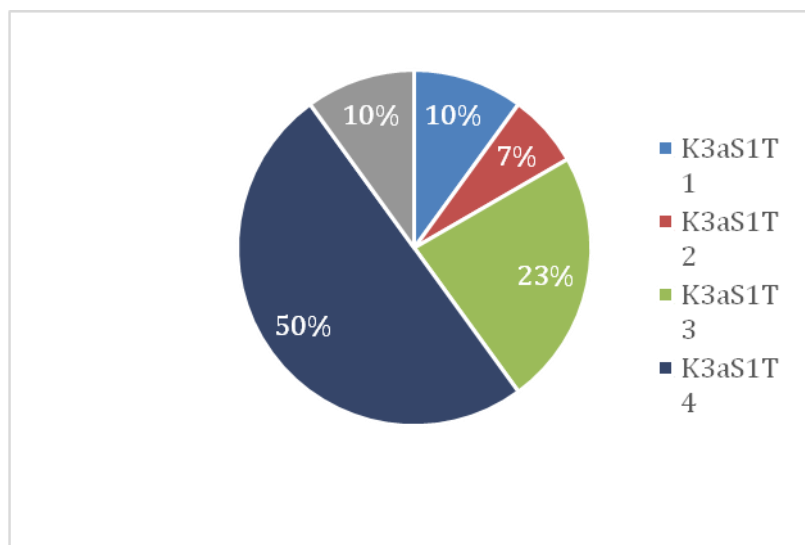
- ze względu na pierwotną funkcję budynku/ pomieszczeń [K3aS1]:
  - przestrzeń zaprojektowana z myślą o prezentacji sztuki [K3aS1T1]: P2, P19
  - przestrzeń przemysłowa, pokolejowa i powojkowa [K3aS1T2]: P15, P16
  - przestrzeń usług komercyjnych, takich jak: sklep, piekarnia, magiel, biurowiec, itd. [K3aS1T3]: P4,
  - przestrzeń usług publicznych takich jak [K3aS1T4]: teatr, szkoła, szpital, uczelnia, itd. P7, P22, P23, P28
  - przestrzeń mieszkalna, prywatna [K3aS1T5]: P17, P18
- ze względu na charakter przestrzeni architektonicznej [K3aS2]:
  - przestrzeń historyczna/ zabytkowa :
    - o niskiej artykulacji, lub *white cube* [K3aS2aT1]: P1, P13
    - o wysokiej artykulacji [K3aS2aT2]: P5, P6, P8, P9, P10, P15, P16, P17, P20, P24, P25, P27, P28, P29,
  - przestrzeń współczesna [K3aS2bT1]:
    - o niskiej artykulacji, lub *white cube* [K3aS2bT2]: P7, P14, P18, P19, P21, P32
    - o wysokiej artykulacji [K3aS2aT1]: P2, P3, P30, P31

#### b. poza budynkiem [K3b]: P11, P26

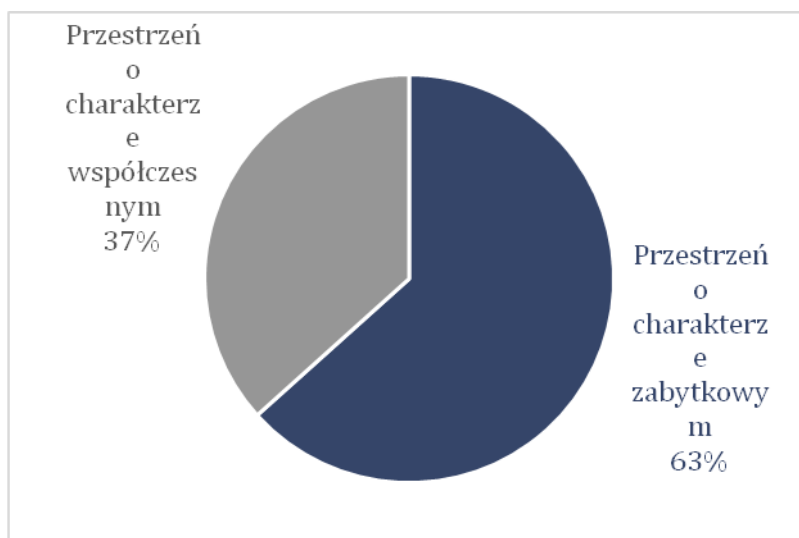
- W kategorii podziału ze względu na kryterium przestrzenno-lokalizacyjne, do kategorii przestrzeni wystawienniczych w budynku [K3a] przyporządkowano 30 przykładów, a do kategorii przestrzeni/realizacji wystawienniczych poza budynkiem: 2. W kontekście subkryterium ze względu na pierwotną funkcję budynku/ pomieszczeń [K3aS1] do przestrzeni zaprojektowanych z myślą o prezentacji sztuki [K3aS1T1] przyporządkowano 3 przykłady, do przestrzeni przemysłowych, pokolejowych i powojkowych [K3aS1T2] 2, do przestrzeni usług komercyjnych [K3aS1T3] 7, do przestrzeni usług publicznych [K3aS1T4] 15, do przestrzeni mieszkalnych, prywatnych [K3aS1T5] 3. W kontekście subkryterium ze względu na charakter przestrzeni architektonicznej [K3aS2] do przestrzeni historycznych/ zabytkowych przyporządkowano 19 przykładów, z czego do przestrzeni historycznych/ zabytkowych o niskiej artykulacji, lub *white cube* [K3aS2aT1] 3 a o wysokiej artykulacji [K3aS2aT2] 16. Do przestrzeni współczesnych [K3aS2bT1] zakwalifikowano 11 przykładów , w tym do przestrzeni współczesnych o niskiej artykulacji, lub *white cube* [K3aS2bT2] 6 , a o wysokiej artykulacji [K3aS2aT1] 5.



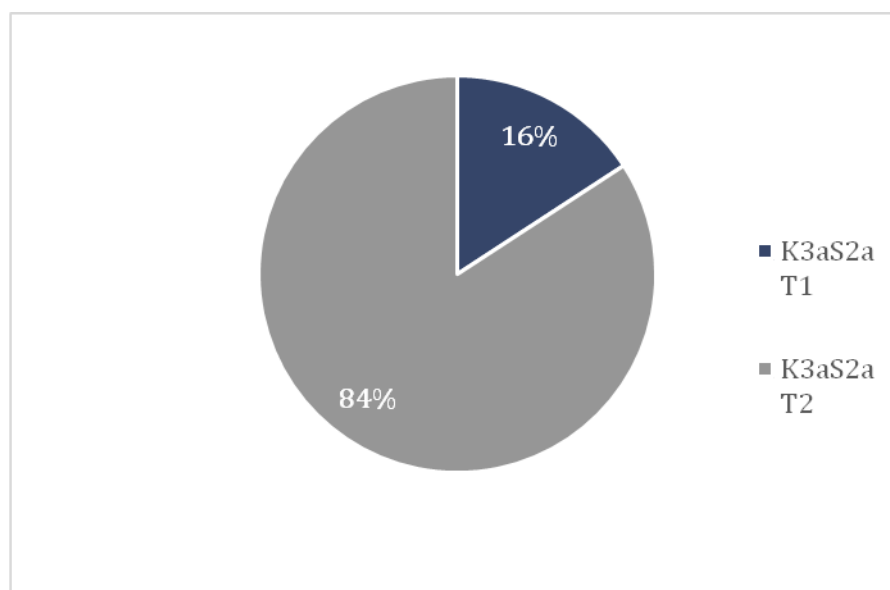
Ryc. 125. Podział przestrzeni ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne [K3]: w budynku [K3a], poza budynkiem [K3b]



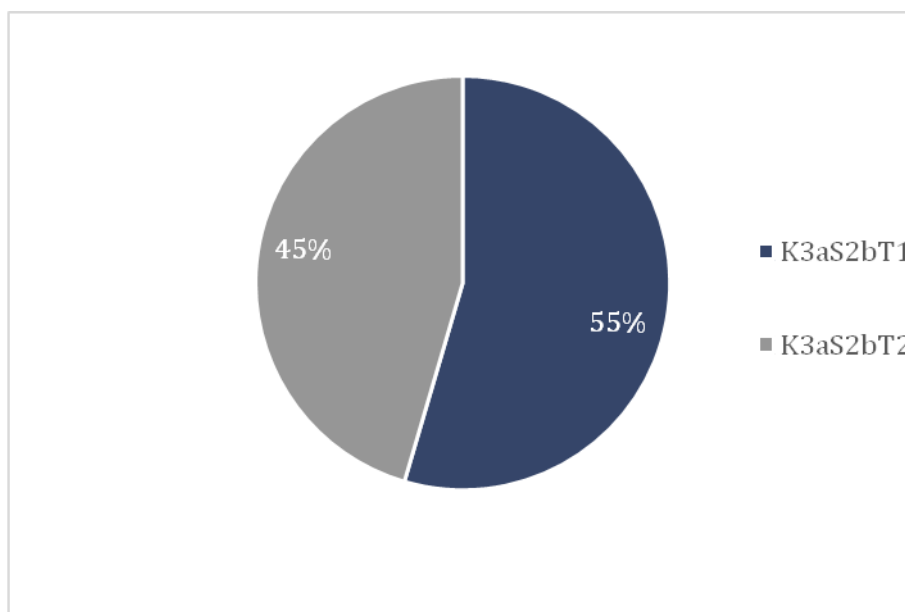
Ryc. 126. Podział przestrzeni ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne [K3]: w budynku [K3a] w kontekście subkryterium ze względu na pierwotną funkcję budynku/ pomieszczeń [K3aS1]- typy



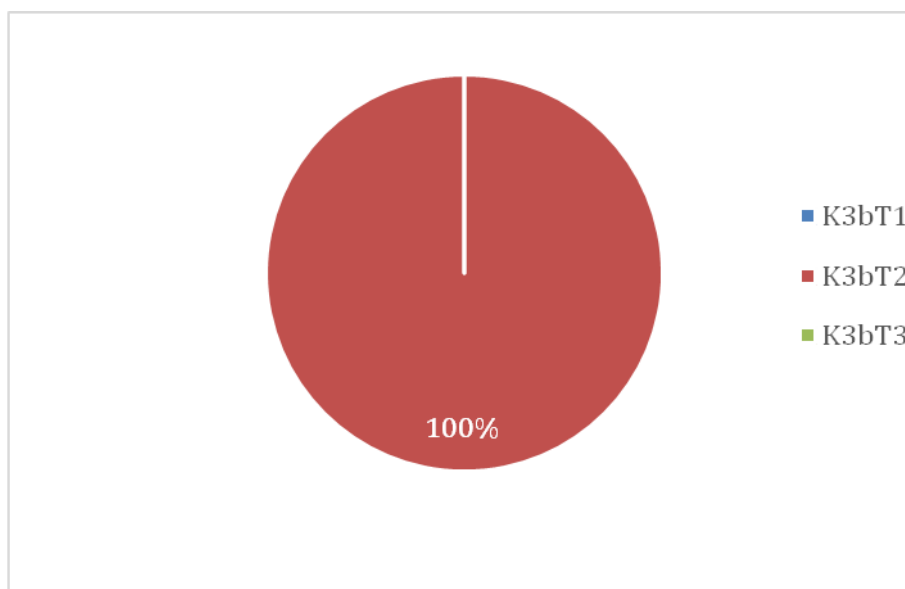
Ryc. 127. Podział przestrzeni ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne [K3]: w budynku [K3a] W kontekście subkryterium ze względu na charakter przestrzeni architektonicznej [K3aS2]



Ryc. 128. Podział przestrzeni ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne [K3]: w budynku [K3a] W kontekście subkryterium ze względu na charakter przestrzeni architektonicznej [K3aS2]- typy przestrzeni historycznej/zabytkowej [K3aS2a]



Ryc. 129. Podział przestrzeni ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne [K3]: w budynku [K3a] w kontekście subkryterium uwzględniającego charakter przestrzeni architektonicznej odnoszącej się do przestrzeni współczesnej [K3aS2b]- typy



Ryc. 130. Podział przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne- poza budynkiem [K3b]- typy

Analiza właściwości/ aspektów przestrzeni wystawienniczych w kontekście poszczególnych kryteriów wykazała, że największe znaczenie ma kryterium przestrzenno-lokalizacyjne oraz jego subkryteria. Przynależność prawno-statusowa czy podmiot prowadzący determinują realizacje wystawiennicze w mniejszym stopniu.

W kontekście przestrzeni wewnątrz budynku, warto zwrócić uwagę na wpływ artykulacji. Niezależnie od charakteru przestrzeni architektonicznej, a zatem przynależności do subkryterium K3aS2a, które zostało przypisane przestrzeniom historycznym/zabytkowym, czy K3aS2b, przynależnemu przestrzeniom nowoczesnym, duże znaczenie ma stopień artykulacji wnętrza. Oznacza to zatem, że mimo historycznego kontekstu, miejsce może swoimi parametrami przypominać galeryjny *white cube*, tak jak wnętrza nowoczesne nie może cechować wysoka artykulacja.

## 10. Analiza deskryptywna- doświadczanie przestrzeni w kontekście relacji między sztuką, a architekturą, analizowanej na przykładach autorskich rozstrzygnięć wystawienniczych

Badania deskryptywne obejmują 18 przypadków studialnych (P1-P18), które zostały wyselekcjonowane spośród 32 analizowanych poprzednio przypadków. Wybrane przykłady są najbardziej reprezentatywne w grupie przestrzeni wystawienniczych podzielonych według przyjętych kryteriów.

### 10.1. P1. Stadtmuseum w St Polten, Austria

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1aT1</b>	<b>K2T1</b>	<b>K3aS1T4</b>
		<b>K3aS2aT1</b>

Muzeum mieści się w dawnym klasztorze karmelitańskim, założonym w 1709 r z inicjatywy hrabiny Marii Antonii Montecuccoli z domu Colloredo. Projekt budynku został wykonany przez Martina Witzera, realizacją zajął się Matthias Steinl, a budowę nadzorował Jakob Prandtauer. Muzeum powstało z inicjatywy Heitzlera. Miało służyć jako miejskie archiwum prezentujące obiekty o historycznym znaczeniu. Kamień węgielny położono w 1879 r. W 1885 r, zaadaptowano drugie piętro ratusza, gdzie powstała także biblioteka publiczna. Muzeum zostało oddane do użytku w 1909 r., a w 1925 r. powiększono jego powierzchnię. W 1964 r. instytucja przeniosła się do Karmeliterhof, które poddano przebudowie pod kątem prezentowania sztuki. Muzeum zostało zaprojektowane w oparciu o koncepcję Karola Gutkasa i Johannes-a-Wolfganga Neugebauera. Dla zwiedzających otwarto je w 1976 r.

Budynek wyremontowano i zmodernizowano na początku XXI wieku (remont rozpoczęto w 2005 r.) Budynek został dostosowany do potrzeb użytkowników z ograniczoną motoryką. Całkowicie przebudowano drzwi, zaprojektowano przeszklone zadaszenia, a także umieszczono przeszkloną windę. Nowoczesne formy stworzyły niekonwencjonalny dialog z barokową architekturą budynku Karmeliterhof. Muzeum zostało ponownie otwarte w 2007 r. i stało się turystyczną wizytówką miasta. Remont objął także teren dziedzińca- nadano mu cechy barokowego ogrodu i przystosowano do artystycznych wydarzeń. Sale wystawiennicze dostosowano do potrzeb ekspozycji zarówno sztuki dawnej, jak i współczesnej. W 2008 r. muzeum otrzymało nagrodę oraz zostało wyróżnione muzealnym znakiem jakości.

W 2019 r. autorka została zaproszona do udziału w międzynarodowej wystawie zbiorowej pt. *Kunst. Netz. Europa. 2019*, której kuratorem był Ernest A. Kientzl. Autorka pokazała 5 obrazów na płótnie w technice olejnej.

Przestrzeń muzealna, w której odbyła się wystawa składa się z 6 połączonych ze sobą sal o białych ścianach. Podłoga jest z jasnego drewna. W niektórych miejscach widoczne są sztukaterie, ale pomieszczenia przypominają typowy *white cube*. Warunki oświetleniowe są idealne- duża ilość światła dziennego, wpływa korzystnie na prezentację malarstwa, a system oświetleniowy pozwala na odtworzenie zarówno natężenia, jak i temperatury światła dziennego, oraz selektywne doświetlenie wybranych obiektów. Istnieje także możliwość zaciemnienia okien, co pozwala na ekspozycję prac multimedialnych.



Ryc. 131. Obrazy Pauliny Kowalczyk na wystawie w Stadtmuseum w St Polten , fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 132. Obrazy Pauliny Kowalczyk na wystawie w Stadtmuseum w St Polten , fot. Paulina Kowalczyk

## 10.2. P2. Muzeum Śremskie w Śremie

K1	K2	K3
K1aT1	K2T1	K3aS1T1
		K3aS2bT2

Muzeum w Śremie powstało z inicjatywy Feliksa Sałacińskiego. Pierwszą lokalizacją było jego prywatne mieszkanie przy ul. Poznańskiej 12. Obiekty wchodzące w skład kolekcji po śmierci kolekcjonera stały się własnością jego rodziny. Niektóre z nich zostały zakupione przez władze miasta, co zainicjowało miejskie muzeum . Początkowo mieściło się ono w dawnym ratuszu, a od 1991 r. zostało przeniesione do nowego budynku przy ul. A. Mickiewicza. Obecny budynek został zaprojektowany w celu prezentowania sztuki współczesnej.

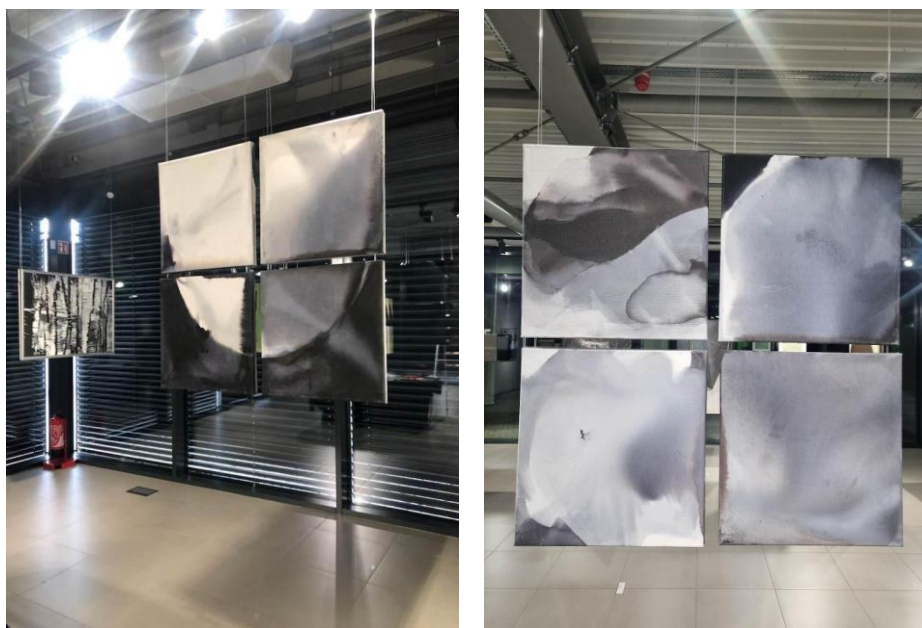


W lutym 2023 r. autorka została zaproszona do udziału w wystawie zorganizowanej przez Joannę Stefańską i Katarzynę Słuchocką pt. *Projekt Przestrzeń*. Swoje prace zaprezentowali artyści-akademyści związanych z takimi uczelniami jak Politechnika Poznańska, Uniwersytet Artystyczny im. M. Abakanowicz w Poznaniu, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi, Akademia Sztuki w Szczecinie, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie.

Przestrzeń galerii stanowi wyzwanie dla kuratorów i artystów ze względu na nietypowy charakter- ściany są całkowicie przeszklone, co oznacza konieczność wykorzystania systemu szyn montażowych umieszczonych pod sufitem i wieszania prac ze sporym dystansem od ścian-okien. Dzieła wchodzi w interakcję nie tylko z elementami wnętrza galerii, ale także z jej otoczeniem, widocznym zza szyb. Kuratorce doskonale wykorzystały niekonwencjonalne wnętrza, tworząc spójne, lecz dynamiczne układy z heterogenicznych pod kątem techniki, ale też wielkości i kolorystyki, dzieł. Wystawa została podzielona na trzy strefy- największą, w przeszklonej części, mniejszą, powstałą w wyniku podzielenia przestrzeni częściowo rozsuniętą ścianką ekspozycyjną oraz przestrzeń holu. Prace w przeszklonej części, zostały powieszono pasowo, dając odbiorcy możliwość przemierzania wnętrza w sposób przypominający wędrówkę po labiryncie. Utworzenie kilku, niezależnych od siebie, pasów przejścia, wpłynęło korzystnie na komfort poruszania się po galerii i recepcji prac. Autorka zdecydowała się zaprezentować dwa poliptyki składające się z czterech kwadratowych płócien. Obrazy, rozbite na 4 części, zostały zawieszono w przestrzeni w sposób umożliwiający ich ogądanie od każdej strony. Ten zabieg wpłynął korzystnie nie tylko na integrację obrazów w otoczeniu, ale także na zwiększenie kompozycyjnej dynamiki.



Ryc. 133. Muzeum w Śremie, 2023r., fot. Paulina Kowalczyk



Ryc.134., 135. Malarski dyptyk pt. *Nieskończenie wiele wszechświatów*, Muzeum w Śremie, 2023r., fot. Paulina Kowalczyk

### 10.3. P3. Brama Poznania ICHOT

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1aT3</b>	<b>K2T1</b>	<b>K3aS1T1</b>
		<b>K3aS2bT2</b>

Położona na wyspie katedralnej Brama Poznania jest muzeum i centrum interpretacji dziedzictwa<sup>399</sup>. W muzeum znajdują się stałe ekspozycje dotyczące początków państwa polskiego i historii Wyspy Katedralnej, jednak oprócz nich, odbywają się tu czasowe wystawy sztuki współczesnej, warsztaty oraz inne wydarzenia kulturalne. Brama Poznania składa się z dwóch położonych po obu stronach rzeki Cybiny budynków oraz elementów infrastruktury społeczno-turystycznej. Na Śródcie, a na prawy brzegu, znajduje się współczesna część (główny budynek) a na Ostrowie Tumskim, na lewym brzegu, zabytkowa forteczna Śluza Katedralna. Projekt kompleksu został wykonany w 2014 roku przez Arkadiusza Emerlę i Macieja Wojdę z krakowskiego studia Ad Artis. Główny budynek ma minimalistyczną formę nadwieszoną nad brzegiem rzeki. Białe ściany kubika przecina diagonalna przeszklona szczelina co umożliwia kontakt wzrokowy z katedrą podczas spacerów wewnątrz obiektu. Obie części obiektu są połączone

<sup>399</sup> muzeum stanowi część Poznańskiego Centrum Dziedzictwa- instytucji kultury zajmującej się historią Poznania

łącznikiem- kładką o długości 63 metrów, dzięki której można przemierzać cały obiekt i oscylować między Śródką, a Ostrowem Tumskim. Elewacja nowego budynku została wykonana z betonu architektonicznego i jest niemal całkowicie pozbawiona okien. Jej minimalistyczna, wyrafinowana forma stanowi ciekawy kontrast dla historycznych obiektów położonych w sąsiedztwie. Druga część jest pozostałością dziewiętnastowiecznej Twierdzy Poznań, stanowiącej zachodni przyczółek Śluzy Katedralnej.

W 2023 r, autorka wzięła udział w wystawie zbiorowej pt. *Synteza. Lokalnie* zorganizowanej w ramach *Poznań Art Week 2023*. Miejszem ekspozycji był łącznik. Autorka pokazała pracę pt. *Księżyc. Nokturn*, prezentowany na tle idyllicznej panoramy widocznej zza przeszklonej ściany ujawnił nowy potencjał recepcyjny. Prezentowany na białej ścianie wyglądał zupełnie inaczej- mrocznie i powściągliwie. Zmiana kontekstu miejsca prezentacji wpłynęła na zmianę recepcji dzieła. Wystawa w łączniku sprawiła, że ludzie przemierzający kładkę, zwalniali tempo, by przyjrzeć się pracom. Aranżacja wystawy musiała uwzględnić główną funkcję tej części obiektu, co oznaczało zapewnienie drożności przejścia między budynkami.



Ryc.136. Grafika (po środku) pt. *Księżyc*, łącznik, Brama Poznania, 2023r., fot. Paulina Kowalczyk

#### 10.4. P4. Galeria MBWA w Lesznie

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1aT2</b>	<b>K2T1</b>	<b>K3aS1T3</b>
		<b>K3aS2bT2</b>

Miejskie Biuro Wystaw Artystycznych w Lesznie powstało na mocy zarządzenia wojewody leszczyńskiego z dn. 30.06.1976. Wśród założeń programowych znalazły się takie zadania jak: promocja i prezentacja sztuki współczesnej oraz edukacja kulturalna społeczeństwa. Osobą odpowiedzialną za nadzorowanie BWA został dyrektor Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Lesznie powołany przez wojewodę leszczyńskiego, natomiast za program, prowadzenie dokumentacji, sprawozdawczość i koordynację wystaw odpowiedzialne było Centralne Biuro Wystaw Artystycznych w Warszawie. Obsługą finansowo-księgową zajmował się Urząd Wojewódzki w Lesznie.

W 1976 r. wraz z powołaniem nowego kierownika biura, Danuty Stemplewskiej, nastąpiła transformacja placówki. Pierwotna siedziba instytucji mieściła się w Wydziale Kultury Urzędu Wojewódzkiego przy pl.T.Kościuszki. W 1977 r. BWA zaadaptowało pokój na pierwszym piętrze kamienicy przy ul. Łaziebnej 14. W tamtym czasie placówka nie dysponowała przestrzenią *stricte* wystawienniczą, co wiązało się z koniecznością nawiązywania współpracy z instytucjami, które mogły udostępnić miejsca do ekspozycji prac. Mimo braku galerii, BWA nawiązało kontakty z wybitnymi artystami, krytykami i teoretykami sztuki, mecenasami sztuki oraz regularnie organizowało plenery, w których chętnie brali zarówno członkowie poznańskiego ZPAP, jak i studenci i profesorowie związani z PWSSP. Kolejne pomieszczenia, które przyznano BWA znajdowały się na Al. Armii Czerwonej (obecnie Al. Krasińskich), w miejscu dawnego atelier fotograficznego. Zarówno lokalizacja, jak i parametry wnętrza wydawały się idealne do zainicjowania działalności wystawienniczej, jednak podczas remontu wykryto wady konstrukcyjne uniemożliwiające zachowanie przeszklonej ściany, co zmniejszyło atrakcyjność tego miejsca. Problemem była także mała powierzchnia lokalu<sup>400</sup> oraz usytuowanie na drugim piętrze.

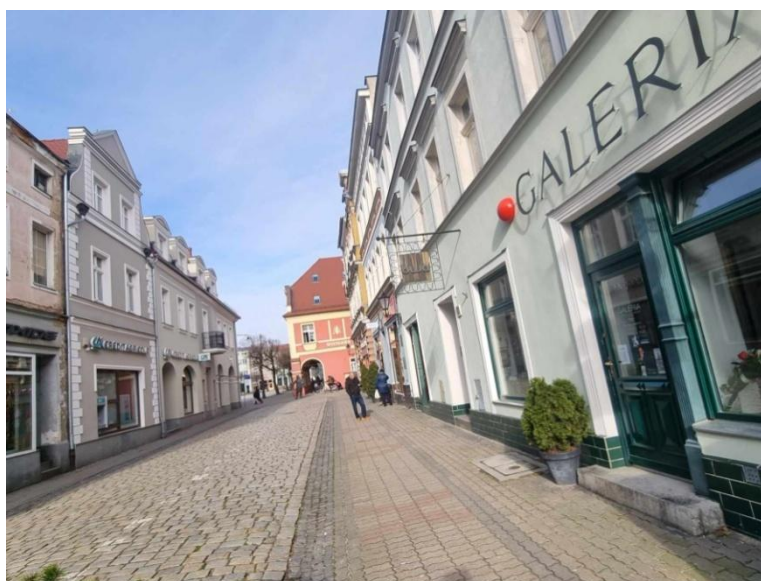
Galeria BWA zainicjowała swoją działalność wystawienniczą pod nazwą „Galeria Mała” w 1978 i funkcjonowała w tym miejscu do 1982 r. Rok później została przeniesiona na Rynek 9, a biuro na Rynek 6. Tym razem przestrzeń wystawiennicza wynosiła ok.100m<sup>2</sup> i mieściła się na parterze zabytkowej kamienicy. Wraz ze zmianą lokalizacji, galeria zmieniała nazwę na „Galerię MBWA”. Według inicjalnych założeń, Galeria Mała miała służyć do prezentowania fotografii artystycznej. Niestety nie udało się utrzymać lokalu.

Galeria przy Rynku miała ambitny program, uwzględniający prezentację najnowszej sztuki oraz promocję młodych artystów. Poza tym organizowano tu także

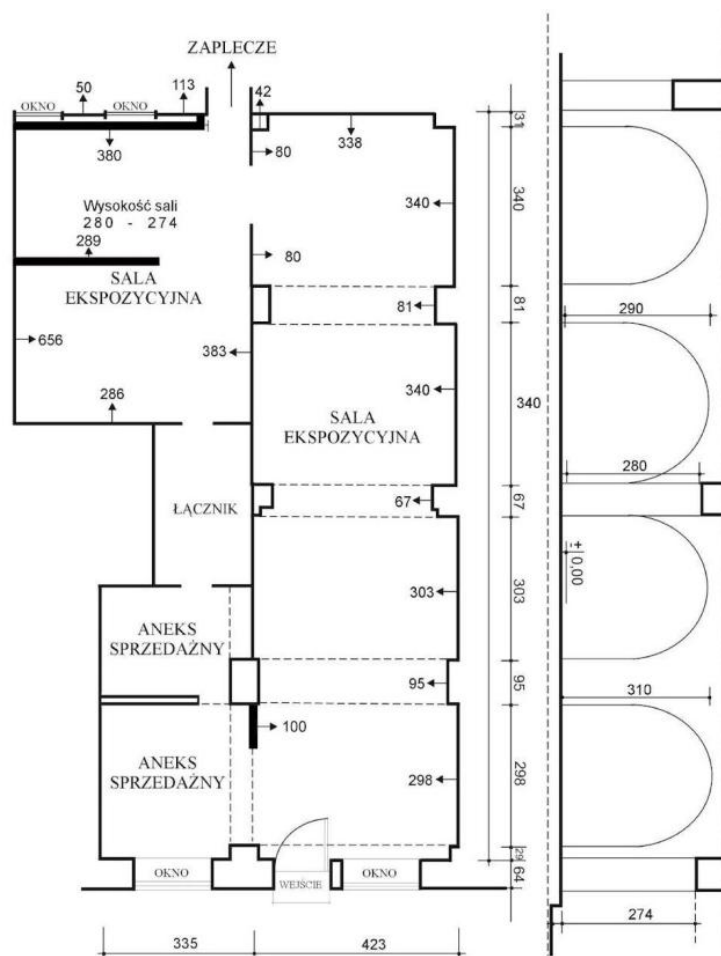
<sup>400</sup> 60m<sup>2</sup>, w tym jedynie 45 m<sup>2</sup> powierzchni wystawienniczej

koncerty, spotkania z artystami i teoretykami sztuki. Galeria stała się interdyscyplinarną placówką, stanowiącą ważne miejsce spotkań zarówno leszczyńskich twórców, jak i mieszkańców zainteresowanych kulturą i sztuką. W 1991 roku właściciel kamienicy rozwiązał umowę najmu, co oznaczało konieczność znalezienia nowego miejsca. W tym czasie znalezienie lokalu w centrum miasta, szczególnie w okolicach Starego Rynku, nie było łatwe. W przetargach brali udział lokalni kupcy, a władze wojewódzkie nie były zainteresowane problemem BWA.

Finalnie galeria została przeniesiona do lokalu przy ul. Leszczyńskich 5, gdzie do dziś funkcjonuje. W sąsiedztwie znajduje się obecnie także biuro. Wcześniej mieścił się tam sklep spożywczy. Powierzchnia wystawowa zajmuje 50m<sup>2</sup>. Przestrzeń galerii składa się z dwóch sal o odmiennej kubaturze oraz aneksu sprzedażowego i zaplecza. Większa ma plan prostokąta, którego dłuższy bok liczy m, a krótszy... Mniejsza, o bardziej regularnym kształcie, jest podzielona na dwie części. Wnętrze ma charakter historyczny, poułogowy. Ściany są podzielone pilastrami, i zwieńczone łukami, co nawiązuje do barokowych tradycji miasta.



Ryc. 137. Galeria MBWA, Leszno, 2023 r., fot. P. Kowalczyk



Ryc. 138. Rzut Galerii MBWA w Lesznie, 2023 r., dzięki uprzejmości dyrekcji galerii

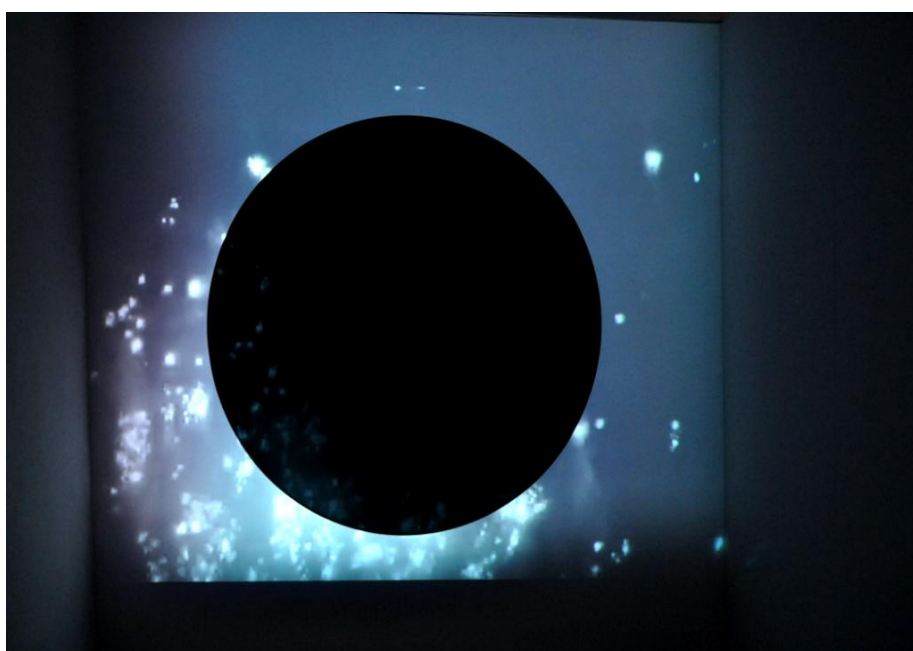
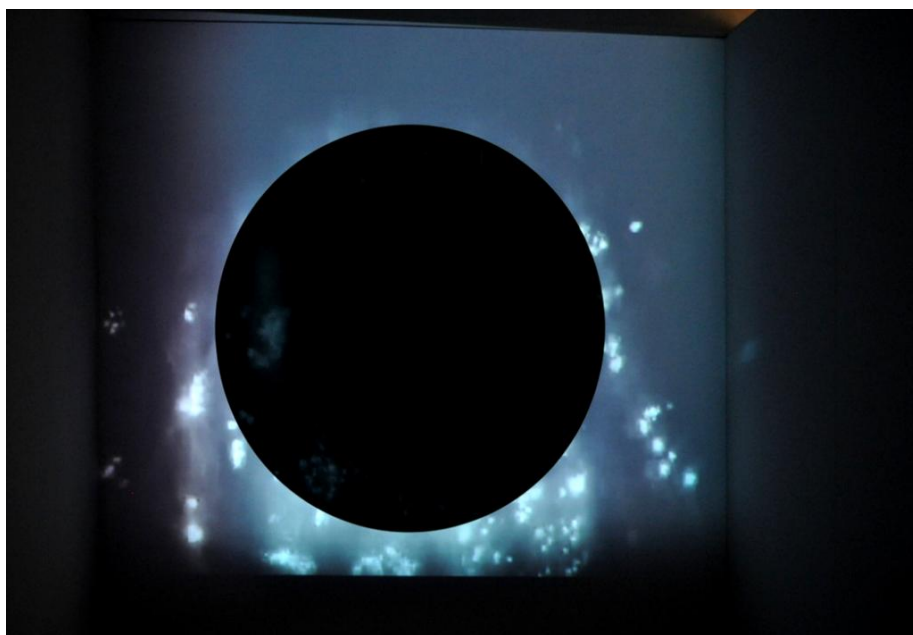
Specyfika wnętrza wpływa na sposób aranżacji wystaw, ale stanowi też inspirację dla artystów. Rytmiczne podziały umożliwiają ekspozycję prac o heterogenicznym charakterze. Pozwala to na budowanie spójnej ekspozycji szczególnie w przypadku wystaw zbiorowych, których komponentami są prace wykonane w różnych mediach, i których gabaryty oraz kolorystyka są odmienne.

W czerwcu 2022 r. odbył się wernisaż indywidualnej wystawy autorki pt. *Jeżeli  $t=0$* . Autorka zdecydowała się na projekt wystawienniczy, obejmujący obrazy na płótnie oraz dwie instalacje- jedną składającą się z porcelanowych form i popiołu oraz drugą, zbudowaną z tonda i projekcji wideo. Ze względu na zróżnicowany charakter prac, oraz właściwości przestrzeni ekspozycyjnej, prace wymagające dużej ilości światła dziennego, zostały umieszczone w dużej sali, blisko witryny. Instalacja wideo znalazła swoje miejsce w niszy, powstałej w wyniku podziału mniejszej sali. Ścianka działowa umożliwiła wyciemnienie tej części, bez ingerencji w pozostałe strefy sali.

Nazwa wystawy odnosiła się do tytułu opowiadania Italo Calvino, które porusza kwestię symultaniczności zdarzeń, przeplatających się wątków oraz negacji antonimicznego ujęcia terminów „koniec” i „początek”. Podważenie koncepcji czasoprzestrzeni ujmowanej w linearny sposób, stało się punktem wyjścia do stworzenia projektu opartego na grze przeciwieństw. Autorkę od lat interesuje entropia i

negentropia- w szczególności to, co zawiera w sobie aspekt jednego i drugiego, oraz tranzycja.

Obrazy zostały namalowane naturalnymi pigmentami, które z czasem, pod wpływem światła, znikną z powierzchni płócien. Od momentu powstania, aż do całkowitego wyblaknięcia, malarski zapis będzie podlegał transformacji. Nastąpi zatem powrót do prapoczątku- czystej powierzchni płótna, którą można znów pokryć farbą. Zmiana dotyczy wielu aspektów: kolory ulegają przebarwieniu- niektóre fragmentarycznie wybarwiają się do kolorów przeciwstawnych; kontrasty słabną, a nietknięte obszary płótna żółkną. Autorka świadomie wykorzystuje technologię, której celem nie jest zachowanie zapisu w niezmiennych formie. Znikanie obrazu jest przykładem entropii, a powrót do czystego podobrazia przypomina o cykliczności życia. Ową sytuację wizualizuje doskonale obraz Uroborosa. Zatarcie granic między początkiem, a końcem/ finalnym efektem pracy, czy też koncepcją, a realizacją, oznacza skupienie się na procesie. Nadrzędność działań względem obiektu wiąże się z akceptacją przemijania. I zgodą na zmienność, tak charakterystyczną dla ponowoczesności, czy też, cytując Baumana „płynnej rzeczywistości”. Jeszcze bardziej brutalnym aktem, było spalenie płócien malowanych w technice olejnej i zabezpieczonych przed działaniem czynników zewnętrznych. Stały się one komponentem instalacji składającej się ze spopielenych obrazów oraz, rozłożonych na nich porcelanowych form. Rzeźby stanowią przykład działania negentropii. Ogień, który działa destrukcyjnie na materię płótna, wzmacnia strukturę porcelany, co oznacza, że wraz z każdym wypałem, formy stają się bardziej odporne na zniszczenie.



Ryc. 139., 140. Jeżeli  $t=0$ , instalacja w Galerii MBWA w Lesznie, 2022 r., fot. P. Kowalczyk



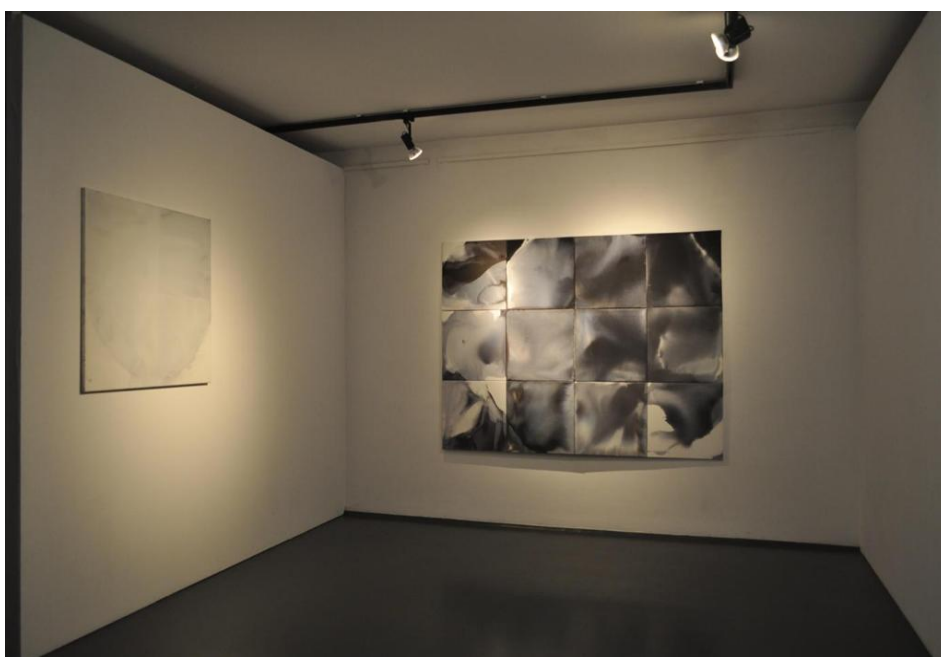


Ryc. 141. Jeżeli  $t=0$ , instalacja (porcelana i spopielone obrazy) oraz malarski polptyk w Galerii MBWA w Lesznie, 2022 r., fot. P. Kowalczyk



Ryc. 142. Jeżeli  $t=0$ , malarskie polptyki w Galerii MBWA w Lesznie, 2022 r., fot. P.Kowalczyk

Ryc.143. Jeżeli  $t=0$ , Galeria MBWA w Lesznie, 2022 r., fot. P. Kowalczyk



Ryc. 144. Jeżeli  $t=0$ , Galeria MBWA w Lesznie- pierwsza sala, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 145. Jeżeli  $t=0$ , Galeria MBWA w Lesznie- druga sala, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

## 10.5. P5. Galeria Piecowa w Domu Kultury w Rawiczu

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1aT3</b>	<b>K2T1</b>	<b>K3aS1T3</b>
		<b>K3aS2aT2</b>

Budynek jest dawną strzelnicą należącą niegdyś do Bractwa Kurkowego. W 1949 roku został oddany na cele kultury. Dom Kultury rozpoczął swoją działalność w 1950 roku, a sama galeria, będąca przez lata również częścią klubokawiarni ze sceną muzyczną, została otwarta w latach 90-tych.

Pierwsza wystawa autorki w Galerii Piecowej odbyła się w 2006 r. Przestrzeń wystawiennicza składała się wówczas z 3 sal o zróżnicowanej kubaturze. Autorka zaprezentowała wielkoformatowe płótna, które zostały ściągnięte z krosna i zawieszona w przestrzeni w nieregularnych odstępach i na różnych wysokościach. Surowe ściany z cegły wpłynęły na wybór obrazów, których kolorystyka oscylowała wokół czerwieni, brązów i achromatycznych barw. Zastosowana w projekcie wystawienniczym mimikra, sprawiła, iż narracja malarska zyskała swoje *continuum* w przestrzeni architektonicznej. Obrazy, stały się integralną częścią wnętrza.

W ciągu ostatnich lat kubatura galerii uległa zmniejszeniu. Zniknęły także dawne wykusze i wnęki, w wyniku czego przestrzeń zyskała bardziej regularny kształt. Obecnie składa się z dwóch wnętrz na planie kwadratu oraz prostokąta- pierwsze ma nadal ściany z cegły, drugie zostało pomalowane na biało. Zachował się jednak piec, od którego pochodzi nazwa galerii. To właśnie ten komponent przypomina o historii miejsca.

Kolejna wystawa indywidualna odbyła się w 2018 r. Autorka zdecydowała się na pokazanie obrazów o zawężonej kolorystyce utrzymanej w brązach, szarobłękitach, bieli i czerni, tak aby czerwień ścian nie miała konkurencji w obrazach. Bawełniane płótna o organicznych kształtach, zostały powieszona w nieregularnych odstępach i na różnych wysokościach, tworząc tym samym niepowtarzalne rytmy, zgodnie ze zróżnicowanymi podziałami wnętrza.

Następna wystawa autorki w tym miejscu odbyła się w 2022 roku i miała tytuł *Nie odnośmy się do błękitu/ Don't touch the blue*. Bogactwo komponentów wnętrza wpłynęło na decyzję o ograniczeniu ilości prezentowanych płócien oraz trzymanie się jednego klucza chromatycznego, a zatem wyselekcjonowanie obrazów utrzymanych w niemal achromatycznej skali oraz wykorzystanie akcentów kolorystycznych w postaci płócien o intensywnych błękitach. Tytuł wystawy odwoływał się do koloru pigmentów, które zostały wykorzystane do namalowania prac- ultramaryny, błękitu pruskiego, indygo, łamanych czernią kostną i czernią słońową. Czysta czerń nie została użyta na żadnym z płócien, jednakże intensywne światło zintensyfikowało tonalny kontrast do tego stopnia, że najciemniejsze partie obrazów dawały złudzenie głębokich czerni. Nieskazitelna, dziewicza, biel płócien stapała się z kolorem ścian, eliminując tym samym granicę między obrazem, a przestrzenią architektoniczną.

Błękity umieszczone na czerwonych ścianach stały się bardziej nasycone po doświetleniu strumieniem białego światła, lub zgaszone niemal do czerni w obszarze pozbawionym dopływu światła. Na białych ścianach zawisły obrazy utrzymane w jasnej, niemal achromatycznej kolorystyce, tworząc horyzontalny rytm, oraz ciemne, złożone w poliptyk o formie prostokąta, stanowiącego centralny punkt ekspozycji, a tym samym percepcji. Na wprost horyzontalnej instalacji umieszczono wertykalny tryptyk w błękitach, a po przeciwnej stronie prostokątnego poliptyku zawisł minimalistyczny poziomy dyptyk, scalający charakter wszystkich umieszczonych w obu salach obrazów.



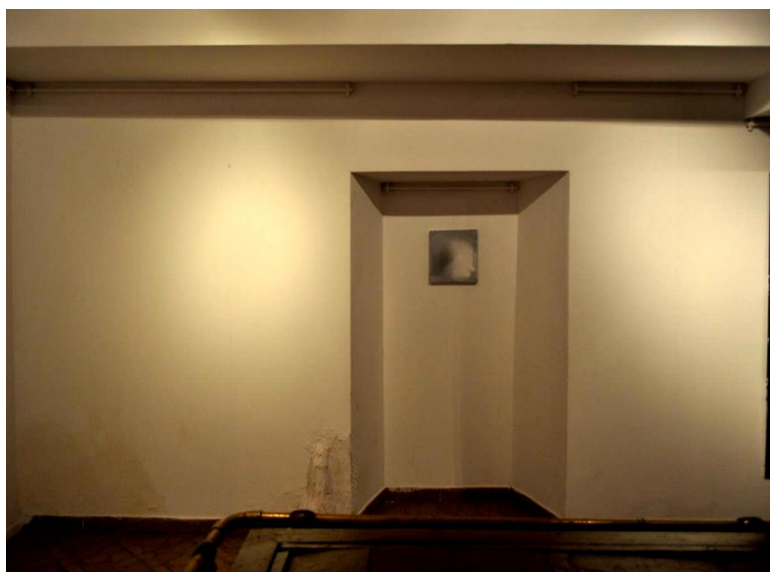
Ryc.146., 147. *Nie odnośmy się do błękitu/ Don't touch the blue*- wystawa w Galerii Piecowej, DK w Rawiczu, 2022, fot. Paulina Kowalczyk



Ryc.148 . *Nie odnośmy się do błękitu*"/ *Don't touch the blue*- wystawa w Galerii Piecowej, Rawicz, 2022, fot. Paulina Kowalczyk

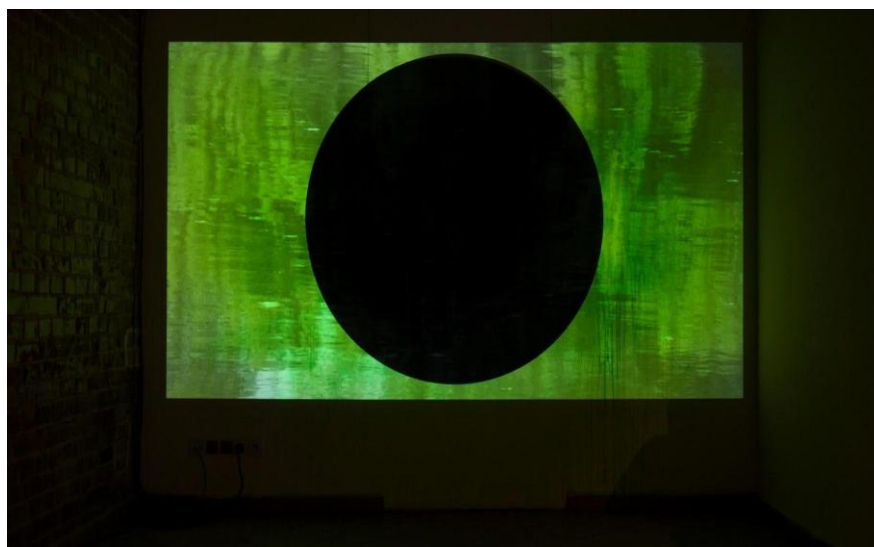


Ryc.149. *Nie odnośmy się do błękitu*"/ *Don't touch the blue*- wystawa w Galerii Piecowej, Rawicz, 2022, fot. Paulina Kowalczyk



Ryc.150. *Nie odnośmy się do błękitu"/ Don't touch the blue-* wystawa w Galerii Piecowej, Rawicz, 2022, fot. Paulina Kowalczyk

W tym samym roku, w lipcu, w Galerii Piecowej, autorka pokazała swoje prace w ramach wystawy grupy artystycznej Entropia składającej się z Katarzyny Bogusz, Wojciecha Tężyckiego i Pauliny Kowalczyk, pt. *Szумы, błyski i muł* z okazji Festiwalu Sztuki Forma 2022. Artyści stworzyli wspólny projekt, obejmujący działania wizualno-akustyczne. W ramach niego autorka zaprezentowała instalację składającą się z obrazu o formie tonda, projekcji wideo oraz serii obrazów stanowiących jej kontynuację. Bogusz pokazała 2 obiekty oraz fotografię, a Tężycki rzeźby i instalację dźwiękową.



Ryc. 151. Instalacja Pauliny Kowalczyk, wystawa pt. *Szумы Błyski i Muł* w ramach festiwalu Forma 2022 r., Rawicz, 2022 r., fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 152. Ceramiczna instalacja Wojciecha Tężyckiego, na drugim planie instalacja Pauliny Kowalczyk, wystawa pt. *Szумы Błyski i Muł* w ramach festiwalu Forma 2022 r., Rawicz, 2022 r., fot. Paulina Kowalczyk





Ryc. 153. Wystawa pt. *Szумы Błyski i Muł* w ramach festiwalu Forma 2022 r., Rawicz, 2022 r., fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 154. Instalacja Pauliny Kowalczyk, wystawa pt. *Szумы Błyski i Muł* w ramach festiwalu Forma 2022 r., Rawicz, 2022 r., fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 155., 156. Instalacja Katarzyny Bogusz, w tle widoczne obrazy Pauliny Kowalczyk, *Szумы* *Błyski i Muł* w ramach festiwalu Forma 2022 r., Rawicz, 2022 r., fot. Paulina Kowalczyk

## 10.6. P6. Galeria w Centrum Kultury Dwór Artusa

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1aT3</b>	<b>K2T1</b>	<b>K3aS1T4</b>
		<b>K3aS2aT2</b>

Centrum Kultury Dwór Artusa jest instytucją kultury działającą pod patronatem Miasta Toruń. Istnieje od 1995 roku, a pod obecną nazwą funkcjonuje od 2020 r. Instytucja posiada dwie filie: Dom Muz przy ul. Podmurnej, Dom Muz Rudak i Dom Muz Podgórz. W ramach jej działalności, organizowane są różne wydarzenia kulturalne, jak wystawy, festiwale, czy konkursy. Celem jest promowanie sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem dokonań twórców związanych z Toruniem. W przestrzeni instytucji odbywają się także sympozja, konferencje, spotkania autorskie, koncerty, itd.

Mieszczący się przy Rynku Staromiejskim 6 Dwór Artusa<sup>401</sup> został zbudowany w 1891 roku i nawiązuje do pochodzącego z XIV wieku gmachu, który pierwotnie pełnił funkcję siedziby bractw wywodzących się z rodów patrycjuszowskich oraz stanowił miejsce spotkań kupców hanzeatyckich. Był też towarzyskim salonem miejskim, goszczącym polskich królów, książąt, namiestników królewskich i zagranicznych gości. W budynku odbywały się koncerty, przedstawienia teatralne, a także obrady sejmiku Rzeczypospolitej oraz sejmików Prus królewskich. Nazwa dworu stanowi nawiązanie do Artura, którego rycerze gromadzili się przy okrągłym stole w celu uniknięcia hierarchizacji. Historia Dworu Artusa wiąże się z kilkukrotną przebudową obiektu. Pierwszy, wybudowany około 1385 roku, został nieznacznie przebudowany w XV i w XVII wieku. W 1703 roku gmach uległ destrukcji podczas II wojny północnej, podczas szwedzkiego oblężenia. 30 lat później uszkodzenia zostały zwiększone w wyniku burzy. Prace restauracyjne odbyły się w 1779 roku, a w 1802 r. podjęto decyzję o rozbiórce budynku. Nowy obiekt oddano do użytku w 1829 roku, a wyburzono w 1889 roku. Obecny budynek został zaprojektowany przez Rudolpha Schmidta i Duszyńskiego. Do użytku oddano go w 1891 roku.<sup>402</sup>

<sup>401</sup> artus.torun.pl [dostęp:02.04.2023]

<sup>402</sup> Dąbrowska, K., *Polichromia w sieni Dworu Artusa w Toruniu jako jeden z elementów pruskiej polityki kulturalnej*, „Rocznik Toruński”, 2017/ 44



Ryc. 157. Dwór Artusa (na drugim planie), Toruń, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

W październiku 2023 r., w Centrum Kultury Dwór Artusa w Toruniu, z inicjatywy kuratora Krzysztofa Mazura, odbyła się trzecia kolektywna wystawa artystów-pedagogów związanych z trzema uczelniami: UMK w Toruniu, UAP w Poznaniu i PP realizujących wspólny projekt badawczy pt. *Tu Ziemia*, stanowiący odniesienie do poprzedniej wystawy. Artyści zaanektowali przestrzeń składającą się z 2 sal oraz holu. Jedna z sal jest połączona z szatnią, co narzuca ograniczenia aranżacyjne, druga, na planie kwadratu, pod wieloma względami przypomina *white cube*, ale znajdujące się w niej kolumny oraz sklepienie, przypominają o historii miejsca. Najbardziej niekonwencjonalna przestrzeń znajduje się w holu. Bogaty wystrój tej części obiektu, determinuje zarówno wybór dzieł, ich dystrybucję, jak i sposób ekspozycji.

W ramach wystawy autorka pokazała pracę *Ausbruch* – wydruk rysunku o formacie 100x 70 cm.



Ryc. 158. Wystawa pt. *Tu Ziemia*, praca Jagielskiego, Małgorzaty Mazur, Pauliny Kowalczyk, w drugiej Sali widoczna instalacja Tomasza Matuszewicza, Dwór Artusa, Toruń, 2023 r., fot. P. Kowalczyk



Ryc. 159. Wystawa pt. *Tu Ziemia*, Dwór Artusa, Toruń, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 160. Wystawa pt. *Tu Ziemia*, praca Katarzyny Rudólf-Kanabaj, Dwór Artusa, Toruń, 2023r., fot. P. Kowalczyk

## 10.7. P7. Galeria R+ w Szczecinie<sup>403</sup>

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1aT4</b>	<b>K2T3</b>	<b>K3aS1T4</b>
		<b>K3aS2bT1</b>

W 2023 r. autorka została zaproszona do udziału w wystawie zbiorowej pt. *Teoria Chaosu*, której kuratorem był Arkadiusz Marcinkowski. Autorka pokazała dyptyk pt. *Auftakt* składający się z dwóch wydruków o formacie 100x70cm.



Ryc. 161. Praca pt. *Auftakt*, Galeria R+, Szczecin, 2022 r., fot. Arkadiusz Marcinkowski

---

<sup>403</sup> patrz strona:

## 10.8. P8. Galeria w byłej Bibliotece Na Piasku

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1aT4</b>	<b>K2T3</b>	<b>K3aS1T4</b>
		<b>K3aS2aT2</b>

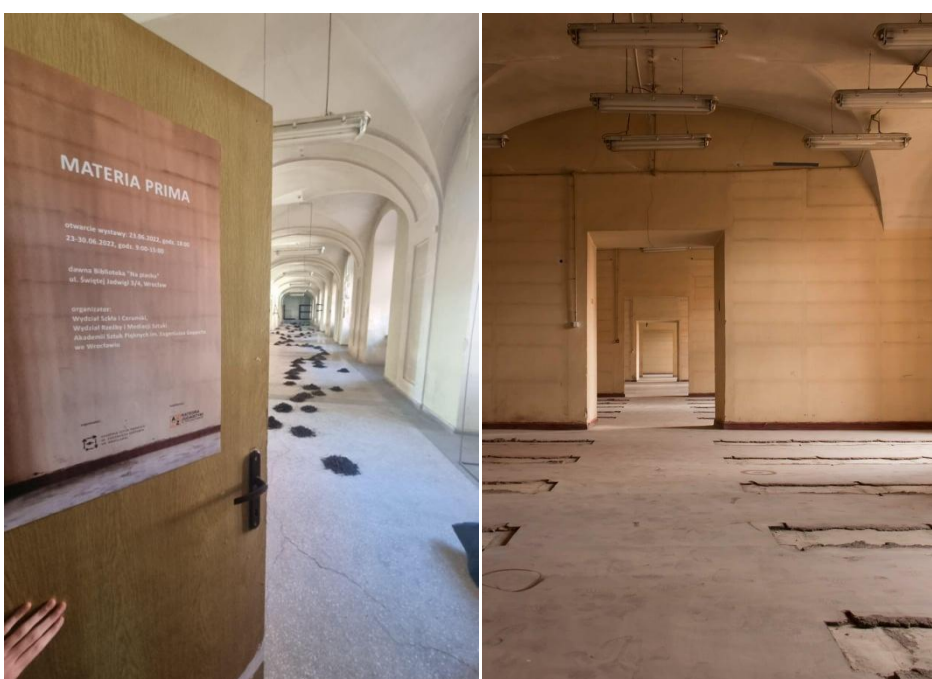
W czerwcu 2022 roku, autorka została zaproszona do wzięcia udziału w wystawie zbiorowej pt. *Materia Prima* organizowanej przez Wydział Szkła i Ceramiki oraz Wydział Rzeźby i Mediacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, wspólnie z Katedrą Judaistyki im. Tadeusza Taubego Uniwersytetu z inicjatywy Katedry Konserwacji i Restauracji Ceramiki i Szkła Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, w przestrzeniach dawnej Biblioteki „Na Piasku”. Temat wystawy odnosił się w szerokim kontekście do duchowości oraz pramaterii, w szczególności do tradycji Judaizmu. Autorka, decydując się na działanie *site-specific*, zrealizowała intermedialny projekt pt. *Tehom* składający się z płótna o formie tonda i średnicy 150 cm, pokrytego pochłaniającą niemal 100% światła czernią oraz projekcji wideo. Praca o całkowitej wielkości 170x300cm została umieszczona w pierwszej sali, na ścianie widocznej ze wszystkich pomieszczeń.

Pierwotnie, galeria stanowiła siedzibę klasztoru Kanoników Regularnych. O najstarszych zabudowaniach nie ma żadnych dostępnych informacji. Wiadomo jedynie, że murowane budynki pochodzą z drugiej połowy XIII w. i uległy przebudowie około 1468 r. Późniejszy, barokowy klasztor zaczęto budować w 1709 r. pod kierunkiem Johanna Georga Kalckbrennera. Prace nad zachodnim skrzydłem ukończono w 1720 r., a nad południowym i północnym dekadę później. Na przełomie XVIII i XIX w. powstało skrzydło wschodnie, którego część rozebrano w latach 1846-1948. W 1910 r. klasztor został sekularyzowany, a w jego miejscu utworzono bibliotekę. W 1945 r. budynek funkcjonował jako siedziba dowództwa Festung Breslau. Podczas oblężenia miasta doszło do częściowego zniszczenia obiektu. Odbudowa trwała od 1956 do 1959 r. Przez kolejne lata budynek pełnił funkcję Biblioteki Uniwersyteckiej (Oddział Zbiorów Specjalnych). Obecnie znajduje się pod patronatem Wydziału Judaistyki Uniwersytetu Wrocławskiego i służy jako przestrzeń wystawiennicza dla artystów, ze szczególnym uwzględnieniem społeczności akademickiej ASP we Wrocławiu.

Wnętrze składa się z pięciu pomieszczeń połączonych wertykalną osią i korytarza. Surowa przestrzeń z elementami przypominającymi o przeszłości budynku jest idealnym tłem dla realizacji typu *site-specific*. Wielkość galerii może stanowić dodatkowy atut lub problem wystawienniczy- w takim wnętrzu doskonale prezentują się wielkoformatowe prace, ale niewielkie formy mogą nie być czytelne bez odpowiedniego ich zaakcentowania.

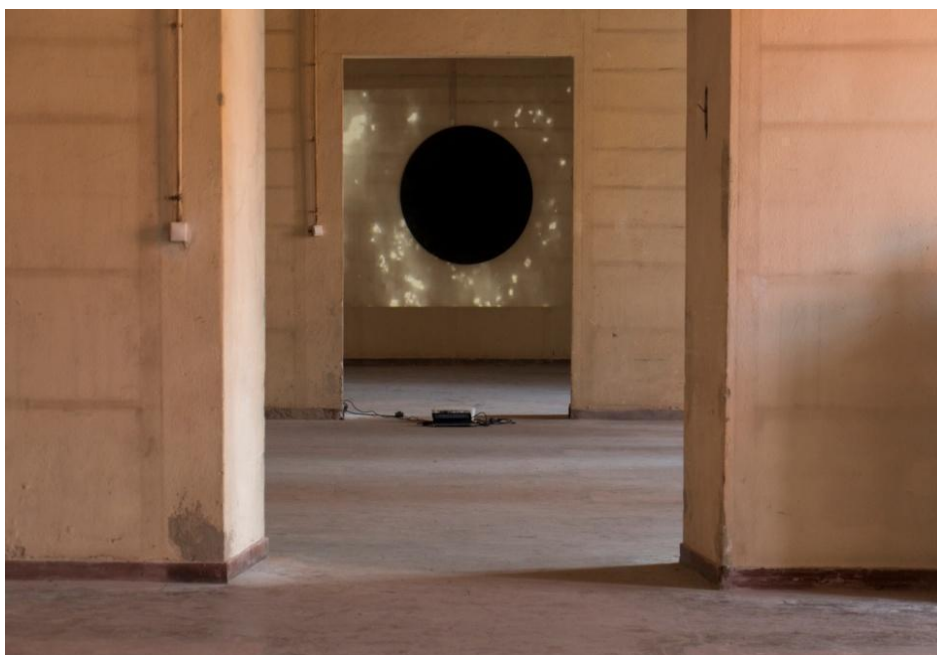


Ryc. 162. Gmach Biblioteki Na Piasku, Wrocław, 2022 r., fot. P. Kowalczyk



Ryc. 163. Wnętrze byłej biblioteki Na Piasku, Wydział Judaistyki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, fot. Katarzyna Bogusz





Ryc. 164. *Materia Prima*, wewnątrz byłej biblioteki Na Piasku, Wydział Judaistyki Uniwersytetu Wrocławskiego Wrocław, 2022, w tle widoczna praca autorki pt. *Tehom*, fot. Katarzyna Bogusz



Ryc. 165. Wnętrze byłej biblioteki Na Piasku, Wydział Judaistyki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, fot. Katarzyna Bogusz

## 10.9. Zespół pałacowo-parkowy w Lubostroniu

*"(...) W pobliżu Noteci i blisko miasta Łabiszyna w Wielkim Księstwie Poznańskim wznosi się pałac w Lubostroniu. Jego położenie jest zachwycające, urok jego ogrodów i piękne proporcje architektury wykonanej pod kierunkiem Stanisława Zawadzkiego, tworzą z tej posiadłości jedną z najbardziej godnych uwagi w Polsce (...)"*<sup>404</sup>

Ignacy Chodźko

Pałac w Lubostroniu jest położony w gminie Łabiszyn w województwie Kujawsko-Pomorskim i stanowi przykład architektury klasycystycznej. Został wybudowany w latach 1795-1800 przez Stanisława Zawadzkiego na zlecenie hrabiego Fryderyka Skórzewskiego. Nazwa pochodzi od słów „lube ustronie”. Pałac przypomina pochodzącą z 1550 r. Villa Rotonda koło Vicenzy zaprojektowaną przez Andrea Palladio. Jest zbudowany na planie kwadratu, którego centrum zajmuje okrągła, trzykondygnacyjna sala rotundowa. Dwupiętrowy budynek pokrywa miedziana kopuła na tamburze. Na jej szczycie mieści się wykonana z brązu, kilkumetrowa rzeźba Atlasa dźwigającego w dłoni kulę ziemską, wykonana pod koniec XIX w. przez Władysława Marcinkowskiego. Skórzewscy oraz ich potomkowie, byli właścicielami Lubostronia do II Wojny Światowej. Po zakończeniu wojny, zespół pałacowo-parkowy znalazł się w posiadaniu Państwowego Gospodarstwa Rolnego. W tym czasie budynek pełnił funkcję ośrodka Wczasów Pracowniczych. W latach 60-tych, z inicjatywy, Andrzeja Szwalbe, ówczesnego dyrektora Filharmonii Pomorskiej, w pałacu zaczęto organizować Festiwale Muzyki Polskiej, które stały się wieloletnią tradycją Lubostronia. Po upadku PGR, opiekę nad zabytkiem przejęło państwo. To właśnie wtedy przeprowadzono kapitalny remont, w wyniku którego utworzono także zespół hotelowo-restauracyjny. Obecnie pałac jest instytucją kultury. Odbywają się tu cykliczne koncerty, spektakle oraz wystawy. W sąsiedztwie pałacu znajduje się klasycystyczna oficyna, neogotyckie obiekty folwarku, zabudowania wozowni i stajni, oraz oranżeria. Przypałacowy park ma ok. 40 ha i został zaprojektowany przez architekta krajobrazu Teicherta.

W 2022 r. autorka została zaproszona do udziału w projekcie artystycznym pt. *Podnosząc Ziemię*, który był inicjatywą Stowarzyszenia Artystycznego *Otwarte* i Katedry Architektury Wnętrz i Rzeźby UMK w Toruniu. Nazwa stanowiła odniesienie do przypadającej w 2023 r. 550 rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika. W ramach projektu odbyły się 3 zbiorowe wystawy oraz konferencja. Dwie z nich oraz konferencja miały miejsce w zespole pałacowo-parkowym w Lubostroniu, a trzecia w Toruniu. Wybór miejsc na realizację projektu nie był przypadkowy. 150 lat temu właściciel majątku w Lubostroniu postanowił uhonorować 400 lecie urodzin Kopernika rzeźbą Atlasa, umieszczoną na kopule. Tytan trzyma ziemię nad swoją głową z zaskakującą lekkością, co w alegoryczny sposób ilustruje grawitację ciał niebieskich.

Zespół pałacowo-parkowy w Lubostroniu jest szczególnym miejscem, które stanowi przykład synergii dzieła człowieka i natury. Realizacje wystawiennicze w tak

---

<sup>404</sup> Pruss Zdzisław, Weber Alicja, Kuczma Rajmund, *Bydgoski leksykon muzyczny*, Kujawsko-Pomorskie Towarzystwo Kulturalne, Bydgoszcz 2004, ss. 328-329

niezwykłej przestrzeni wymagały uwzględnienia wielu czynników- kontekstu miejsca z jego historią, tematu projektu, a także interakcji zachodzących między poszczególnymi pracami oraz partycypację odbiorców w przypadku działań przestrzennych w obszarze parku.

W projekcie, uwzględniającym wystawy i sympozjum, wzięli udział rzeźbiarze i architekci związani z UMK w Toruniu oraz artyści, architekci i naukowcy związani z Wydziałem Architektury Politechniki Poznańskiej oraz UAP.

W ramach projektu odbyły się następujące wydarzenia:

1. 09-10.04. 2022 r. , Pałac w Lubostroniu - sympozjum
2. 01.10 – 11.11.2022 r., Oranżeria Pałacowej w Lubostroniu- wystawa pt. *Resume*<sup>405</sup>
3. 29. 07 – 31. 09. 2023 r., Pałac i Oranżeria Pałacowa w Lubostroniu- wystawa pt. *Podnosząc Ziemię*
4. 10.10 – 10.11.2023 r , Centrum Kultury Dwór Artusa w Toruniu - wystawa pt. *Tu Ziemia*<sup>406</sup>



Ryc. 166. Pałac w Lubostroniu, 2023 r., fot. Paulina Kowalczyk

---

<sup>405</sup> kuratorami tych wydarzeń byli: Stanisław Kościński (Toruń) i Tomasz Matuszewicz (Poznań)

<sup>406</sup> kuratorem obu wystaw był Krzysztof Mazur (Toruń)

### 10.9.1. P9. Oranżeria Przypałacowa w Lubostroniu

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1T5</b>	<b>K2T1</b>	<b>K3aS1T4</b>
		<b>K3aS2aT2</b>

Pierwsza wystawa w ramach projektu pt. *Podnosząc Ziemię* odbyła się w październiku 2022 r. w pałacowej oranżerii. Większość prac stanowiły rzeźby lub instalacje. Zaprezentowano także obrazy, grafiki, zdjęcia, rysunki i projekty architektoniczne. Autorka pokazała malarski poliptyk o wielkości 150 x 200 cm oraz instalację złożoną z obrazu- tonda oraz projekcji wideo.



Ryc. 167. Oranżeria w kompleksie pałacowo- parkowym w Lubostroniu, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 168. Wernisaż wystawy pt. *Podnosząc ziemię*, oranżeria w kompleksie pałacowo- parkowym w Lubostroniu, 2023 r., fot. P. Kowalczyk



Ryc. 169., 170. Praca pt. Tehom, wystawa pt. Resume, Oranżeria w Lubostroniu, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

Druga wystawa odbyła się w lipcu 2023 r. Tym razem artyści zaangażowali nie tylko przestrzeń oranżerii, ale też pałacu i parku. Skład osób biorących udział w projekcie uległ niewielkim modyfikacjom, a niektóre prace zostały wykonane w 2-3 osobowych zespołach, co korelowało z założeniami poprzedniej edycji. Kurator, Krzysztof Mazur, zainicjował dialog, którego celem było nawiązanie międzyuczelnianej i międzydyscyplinarnej współpracy, opartej na wymianie pomysłów dotyczących zarówno projektów artystycznych, jak i wystawienniczych oraz dalszych działań. Większość artystów biorących udział w poprzedniej wystawie, zdecydowała się na realizację *site-specific*. Sporo prac zostało wykonanych w całości lub częściowo na miejscu. Niektóre z nich wymagały kilkudniowej pracy. Zmienne warunki atmosferyczne miały niebagatelny wpływ na niektóre decyzje wystawiennicze. Koncepcje, które powstały długo przed montażem odnosiły się do konkretnych miejsc w oranżerii, pałacu, lub parku. O ile wnętrza udało się zaaranżować zgodnie z planem, o tyle działania plenerowe wymagały wprowadzenia wielu zmian. Przewidywane niemal przez cały tydzień deszcze i burze, wpłynęły na decyzję o przeniesieniu niektórych prac do środka. *Zegar słoneczny* Barbary Pilch, który miał być pokazany na łące w parku, został umieszczony w głównej części oranżerii. Katarzyna Rudólf- Kanabaj i Paulina Kowalczyk postanowiły ulokować swoją instalację nad stawem, w pobliżu oranżerii, mimo iż pierwotnie, praca miała powstać nad rzeką. Artystki zrezygnowały jednak z projekcji wideo, ponieważ ulewa i burza, które pojawiły się w dniu wernisażu stanowiły realne zagrożenie dla sprzętu. Finalną prezentację tej pracy przełożono na zaplanowany miesiąc później finisaż.

Wernisaż został zainicjowany w oranżerii. Większość prac stanowiły wielkoformatowe rzeźby oraz instalacje. Wszystkie dzieła zostały zaaranżowane w dialogiczny sposób- interakcje zachodzące między nimi oraz przestrzenią architektoniczną były od początku priorytetowym założeniem wystawienniczym. Udało się stworzyć grę opartą na kontraście wielkości, rytmów, z jednoczesnym podobieństwem narracyjnym. W wielu realizacjach pojawił się motyw koła/ rotacji (praca Pilch, Jagielskich, Kowalczyk), a kolorystyka wszystkich dzieł była niemal całkowicie achromatyczna- motywem przewodnim stały się czerń i biel.

W oranżerii, autorka rozprawy pokazała kinetyczny dyptyk- grafiki w ragu z cyklu *Ausbruch*, pt. *Wirowanie*. Prace zostały powieszony w przestrzeni, w sposób umożliwiający dośrodkową i odśrodkową rotację obu części. Dyptyk stanowił pewne *continuum* realizacji w parku oraz w pałacu przez wykorzystanie motywu okręgu/ koła oraz rotacji. Interakcje zachodzące między dyptykiem, a pozostałymi pracami stworzyły spójną, wielowątkową całość.

Ryc. 171., 172., 173. Na pierwszym planie widoczny Zegar Słoneczny Barbary Pilch, na drugim dyptyk Pauliny Kowalczyk pt. *Wirowanie* oraz Konfesjonał Katarzyny Rudólf-Kanabaj, fot. P. Kowalczyk



### 10.9.2. P10. Pałac w Lubostroniu

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1aT5</b>	<b>K2T1</b>	<b>K3aS1T4</b>
		<b>K3aS2aT2</b>

W przeciwieństwie do aranżacji w oranżerii, w pałacu swoje miejsce znalazły najbardziej chromatyczne prace. Artyści pokazali swoje realizacje w 4 salach znajdujących się na parterze oraz w podziemiach. Wszystkie dzieła uwzględniały aspekt *site-specific*, a niektóre dodatkowo *in situ*. Odwołania dotyczyły zarówno miejsca- jego historii oraz specyfiki, jak i związanego z nim tematu, odnoszącego się do kopernikańskich koncepcji.



Ryc. 174. Wystawa pt. *Podnosząc Ziemię*, praca pt. *Powstrzymując Słońce* Grzegorza Maślewskiego, Pałac w Lubostroniu, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

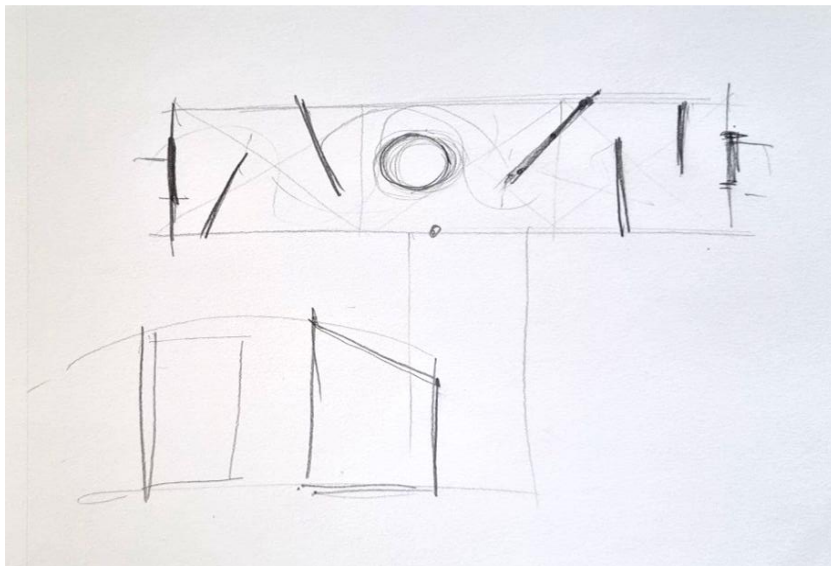


Autorka zrealizowała projekt wraz z Katarzyną Rudólf-Kanabaj. Duet wybrał na swoje działania część piwniczną pałacu. Pierwotnie artystki planowały wykorzystać pomieszczenie, w którym przechowywano wina ze względu na jego nietypową kubaturę- brak prostych kątów, plan oparty na kole oraz podłogę pokrytą piaskiem. Właśnie w odniesieniu do tej przestrzeni powstał pierwszy projekt realizacji. Zakładał on stworzenie instalacji składającej się z czarnych ekranów wykonanych z transparentnych materiałów, ceramicznych form szklonych opalizującym czarno-grafitowym szkliwem oraz projekcji wideo (obraz czarnej wody ze złotymi okręgami-wirami uzupełniony dźwiękiem uderzających o siebie fal, łańcuchów i wiatru). Niestety na miejscu okazało się, że w pomieszczeniu nie można wyłączyć światła (czujka reagująca na ruch). Artystki postanowiły zatem znaleźć miejsce odpowiadające założeniom koncepcji. Idealnym pomieszczeniem okazała się prostokątna sala, z ceglanymi ścianami i kolebkowym sklepieniem, w której można było regulować oświetlenie. Jedynym problemem okazał się brak prądu. Na szczęście niewielki otwór okienny umożliwił doprowadzenie przedłużacza, co uratowało prezentację. Wraz ze zmianą miejsca realizacji, pojawiły się nowe pomysły dotyczące kompozycji oraz decyzja o rezygnacji z ceramiki. Zamiast niej, pojawił się obiekt- tuba z pleksi, nawiązujący do *axis mundi*. Zmieniła się również ilość czarnych ekranów oraz ich rozmieszczenie. Zamiast równego rzędu, utworzyły one asymetryczne diagonalne kierunki. Jedno okno zostało całkowicie zaciemnione, a drugie w niewielkim stopniu. Głównym źródłem światła była projekcja wideo. Obraz, przechodząc przez warstwy czarnego tiulu oraz powierzchnię tuby uległ całkowitej deformacji. Koncentryczne kręgi skumulowały się w wertykalnej formie walca, tworząc tym samym dominantę- rdzeń efemerycznej i *summa summarum* abstrakcyjnej narracji. Osoby wchodzące do pomieszczenia stawały się nośnikami obrazu, co wprowadzało dodatkową intrygę oraz wzmacniało dynamikę sytuacji.

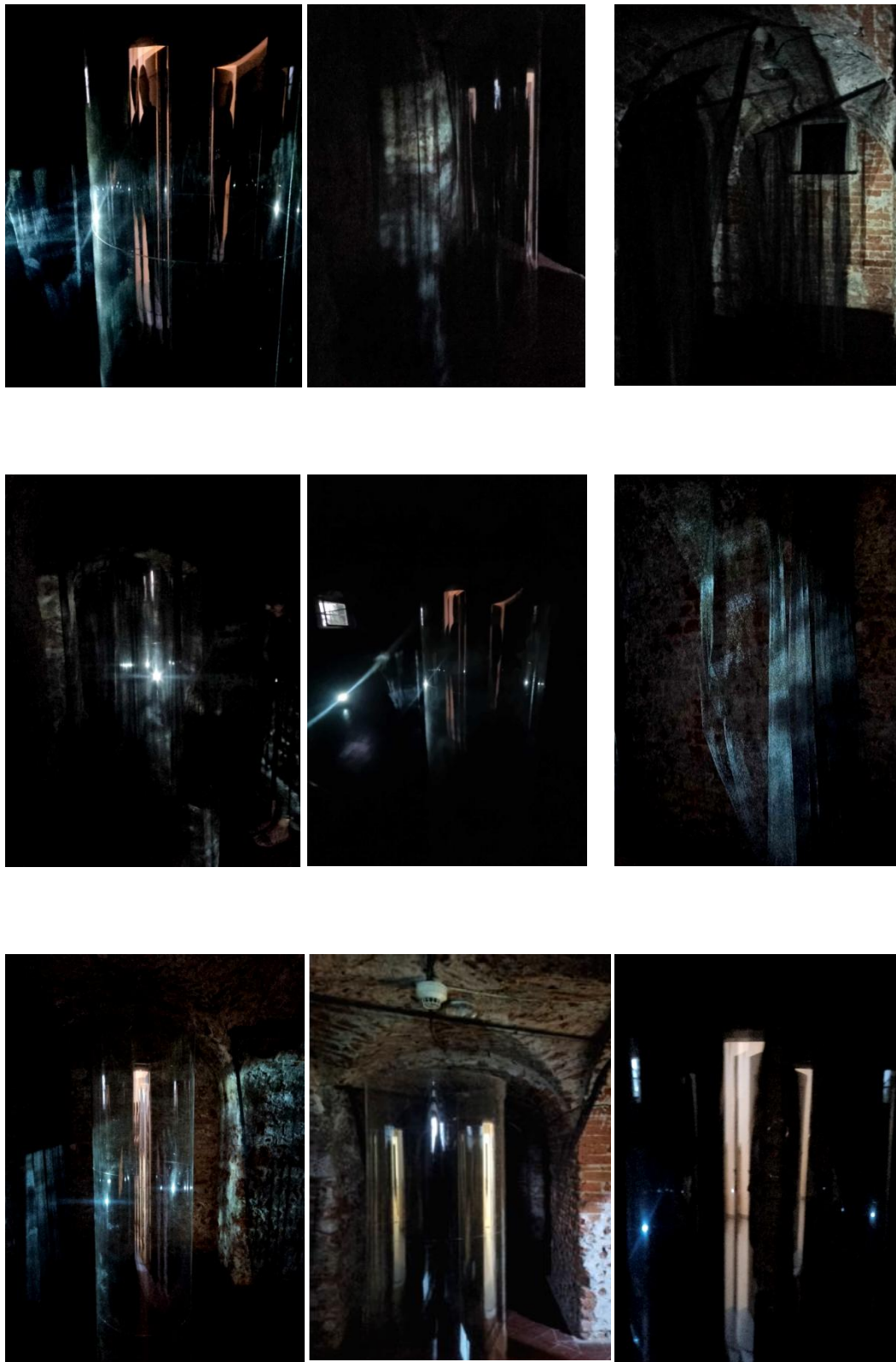
Gwałtowne wyłączenia przerwały na moment dostawę prądu. Mimo chwilowego braku projekcji, instalacja została udostępniona zwiedzającym. Odbicia światła, sączącego się przez jedno z okien wraz ze światłem wpuszczanym podczas otwierania drzwi stworzyły dynamiczną grę refleksów odbijających się na powierzchni tuby oraz dostrzegalnych na ścianach. Półmrok ewokował ciekawość wchodzących, a ograniczona percepcja intensyfikowała tworzenie indywidualnych asocjacji opartych na domysłach i przypuszczeniach. Tajemnica zawarta w mroku stała się kreatywnym potencjałem odbiorcy.



Ryc. 175. Piwnice Pałacu w Lubostroni- miejsce działań *site-specific* Katarzyny Rudólf-Kanabaj i Pauliny Kowalczyk w ramach projektu *Tu Ziemia*, 2023, Lubostroń, fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 176. Projekt działań *site-specific* Katarzyny Rudólf-Kanabaj i Pauliny Kowalczyk w piwnicy Pałacu w Lubostroni w ramach projektu *Tu Ziemia*, 2023, Lubostroń, fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 177. Instalacja autorstwa Katarzyny Rudólf- Kanabaj i Pauliny Kowalczyk pt. Filtrowanie, Pałac w Lubostroniu, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

### 10.9.3. P11 . Park pałacowy w Lubostroniu

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1aT5</b>	<b>K2T1</b>	<b>K3bT2</b>

Druga część projektu pt. *Filtrowanie* została zrealizowana w plenerze- w przestrzeni przypałacowego parku, nad stawem. Początkowo artystki planowały zbudować instalację o maksymalnej wysokości 2 m i szerokości 10 m. W trakcie pracy *in situ*, okazało się, że realizacja będzie znacznie większa ze względu na skalę otoczenia oraz satysfakcjonującą interakcją między nią, a wykorzystywanymi materiałami. Konstrukcja budowana z drucianych siatek i drutów zaanektowała ponad 100 m parku. W obawie przed powtarzalnością form i tworzonymi przez nie rytmów, artystki dokonały demontażu połowy instalacji. Decyzja nie była łatwa, ponieważ efekt wizualny, szczególnie od przeciwnej strony stawu, był ciekawy, jednak strach przed nadmierną estetyzacją przesądził o wprowadzeniu zmian. Mniejsza skala dała możliwość lepszej kontroli kompozycji. Materiał, ograniczał możliwości kształtowania form ze względu na specyficzne właściwości. Kolejnym czynnikiem wpływającym na ograniczenie powierzchni działań, był dostęp do jednego rzutnika- koncepcja zakładała użycie minimum dwóch.

Warto dodać, że nie była to praca łatwa do montażu, ponieważ projekt zakładał jak najbardziej efemeryczne wpisanie obiektów w specyficzną przestrzeń- bujną roślinność oraz staw. Instalacja nie miała stanowić dominanty, lecz dyskretny filtr, wprowadzający ledwie rejestrowane aberracje w polu widzenia. Celem było stworzenie nie tyle form, co wrażenia- sytuacji (działanie *situation-specific*). Autorki zakomponowały formy w taki sposób, aby umożliwić odbiorcom recepcję z wielu stron. Ruchomy, zmieniający się obraz, został zsynchronizowany z ruchem widza. Realizacja składała się z 3 przecinających się osi- kierunek wędrowania był dowolny.

W dniu wernisazu rozpętała się burza. Gwałtowne wyładowania atmosferyczne oraz ulewa uniemożliwiły zaprezentowanie realizacji. Artystki postanowiły zrealizować projekt w jego pierwotnym założeniu w innym terminie. Niestety i tym razem warunki pogodowe nie były sprzyjające. Czynniki zewnętrzne, które początkowo wydawały się deprimujące, przyczyniły się do szukania rozwiązań, które nie były brane pod uwagę w fazie konceptualizacji projektu. Zmienność pogody, światła, jego temperatury, okazały się motywem przewodnim realizacji. Procesualność, korespondująca z dynamiką zmian, w przypadku tej realizacji, oznaczała recepcję rozłożoną w czasie i podążanie za transformacją obrazu.

Autorki dokumentowały pracę w zmieniającym się świetle, w deszczu i podczas burzy. Spośród 500 zdjęć, każde ujęcie jest inne. Instalacja w parku, dokumentowana o różnych porach dnia i w nocy, na każdym ujęciu wygląda inaczej. Białe formy, świecące w słońcu, po zmroku wyglądały na niebieskie. Projektowany film na początku był efemeryczny, lecz wraz z zanikaniem światła dziennego, uległ wyostrzeniu, zacierając jednocześnie granice między formami, a ich otoczeniem. Dźwięki zarejestrowane na filmie, scalały się z dźwiękami otoczenia, co stworzyło zaskakująco akustycznie narrację.

Realizacja przeniesiona w inne miejsce, byłaby pozbawiona znaczenia. Zostałaby wtedy sprowadzona do *stricte* estetyzującego działania. Planowane jest natomiast pokazanie dokumentacji w przestrzeni typu *white cube* oraz w lubostrońskim pałacu w 2024 roku.



Ryc. 178., 179. Montaż instalacji pt. *Filtrowanie*, K. Rudólf-Kanabaj, P. Kowalczyk, park w Lubostroniu, 2023 r. fot. P. Kowalczyk







Ryc. 180., 181., 182., 183., 184., 185. Realizacja *site-specific* pt. *Filtrowanie*, K. Rudólf-Kanabaj i P. Kowalczyk, park w Lubostroniu, 2022, fot. P. Kowalczyk

#### 10.10. P.12. Polski Teatr Tańca w Poznaniu

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1aT5</b>	<b>K2T1</b>	<b>K3aS1T4</b>
		<b>K3aS2aT2</b>

W 2023 r. autorka została zaproszona do udziału w wystawie zbiorowej pt. *Rysunek. Sztuka zapisu przestrzeni*, której organizatorem i jednym z kuratorów był Tomasz Matuszewicz. Wystawa odbyła się w Małym Studio Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu, w kamienicy na ul. Taczaka. Miejsce, które zostało zaadaptowane na cele wystawiennicze to hol/ atrium, w którym odbywają się próby i spektakle, lub koncerty. Przestrzeń jest otwarta i ma regularny kształt. Betonowe ściany stanowią idealne tło do ekspozycji obiektów sztuki- zarówno achromatycznych, jak i kolorowych.

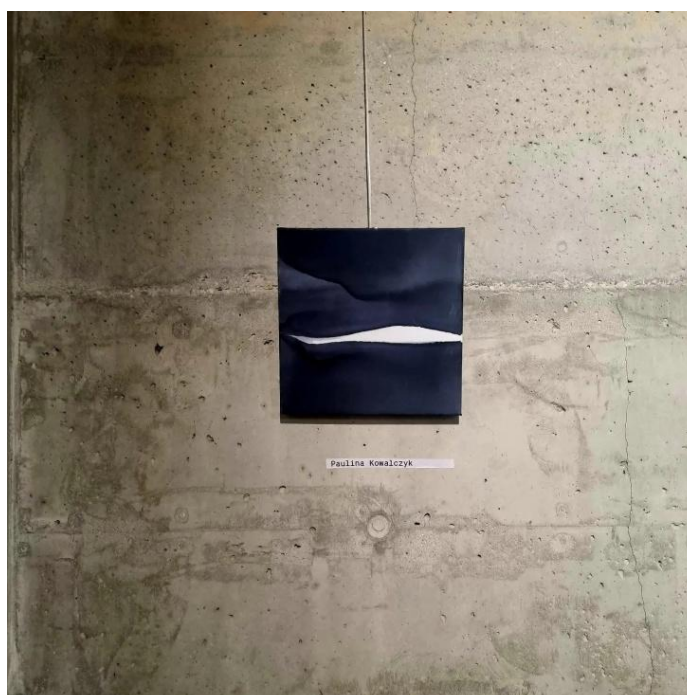
W przestrzeni teatru mieści się niezwykle obiekt- kinetyczny witraż pt. *Biotekton*, autorstwa Tomasza Matuszewicza. Dzieło stanowi rodzaj świetlnej kurtyny, mobilnej ściany zbudowanej z barwnych, transparentnych form. Oddziela on foyer od Małego Studio. Biotekton został odsłonięty w 2021 r. i stał się częścią przedstawienia pt. *Atomy*. Od tego czasu jest otwierany dla widzów przed każdym spektaklem.





Ryc. 186. Inauguracja witrażu *Biotekton* Tomasza Matusewicza, przedstawienie AtoMy, Polski Teatr Tańca, Poznań, 2021, fot. Paulina Kowalczyk

Na wystawę autorka wybrała niewielki obraz na płótnie utrzymany w wąskiej palecie kolorystycznej. Faktura ścian stanowiła swoiste *continuum* malarskiej narracji, a ich kolor podbił biel formy, tworzącej centralny punkt kompozycji obrazu.



Ryc. 187. Obraz pt. *Ausbruch*, wystawa pt. *Rysunek. Sztuka zapisu przestrzeni*, Małe Studio Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

### 10.11. P13. Galeria u Jezuitów

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1aT5</b>	<b>K2T1</b>	<b>K3aS1T4</b>
		<b>K3aS2aT1</b>

Galeria u Jezuitów jest prywatną instytucją kultury związana z ośrodkiem duszpasterskim oo. Jezuitów w Poznaniu i została zainicjowana w latach 80-tych, stając się ważnym miejscem kultury niezależnej. Od 1992 do 2010 roku działała pod patronatem Związku Polskich Artystów Plastyków i była zarządzana przez ks. Władysława Wołoszyna SJ Ośrodka Kultury Chrześcijańskiej.<sup>407</sup>

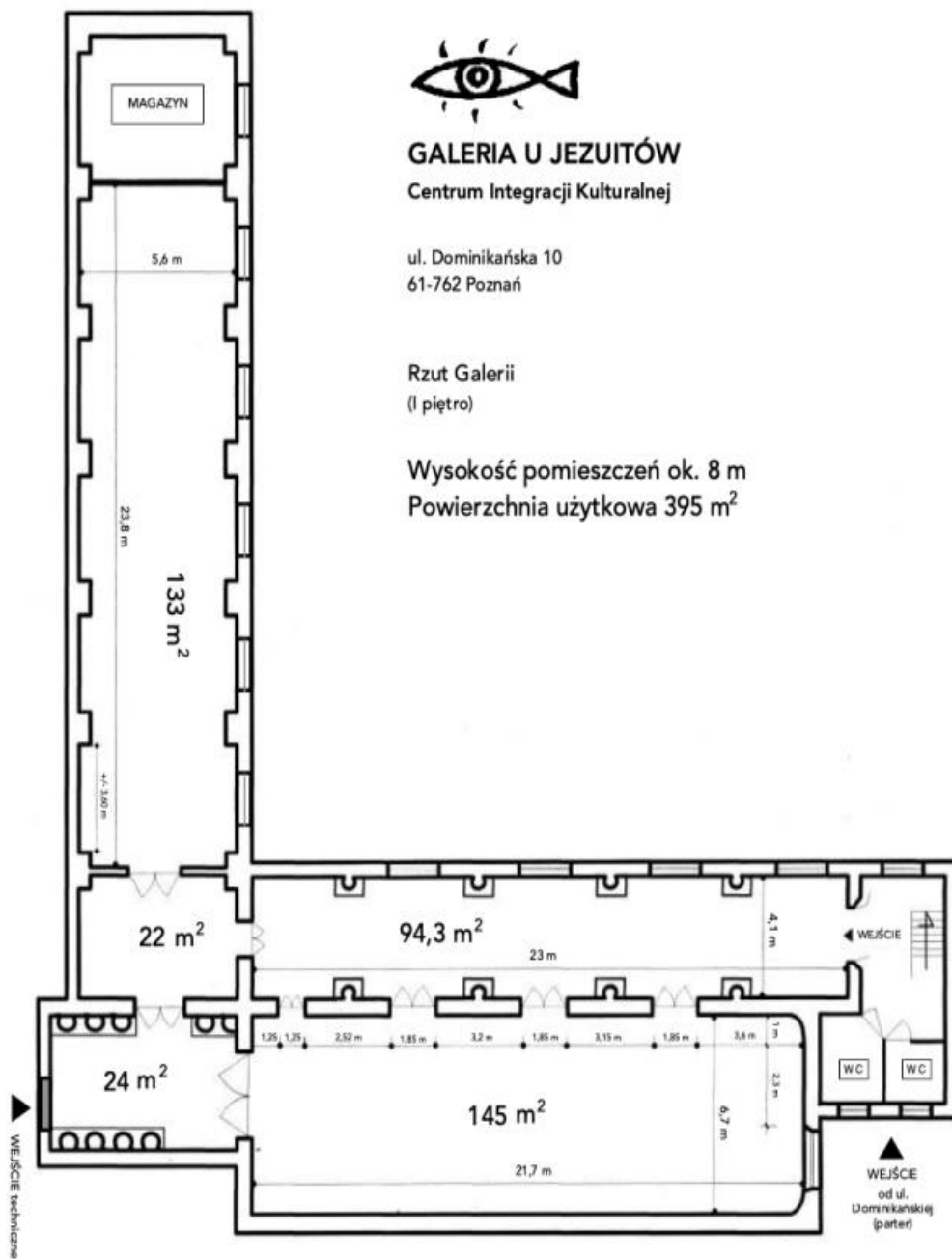
Galeria mieści się w zachodnim i południowym skrzydle trzynastowiecznego klasztoru dominikańskiego. Pierwotnie mieściła się tu kaplica św. Jacka i biblioteka klasztorna powstałe w wyniku rozbudowy kompleksu klasztornego w latach 1615-1622. W czasie zaborów, pozostałe skrzydła zostały rozebrane. Na początku XIX wieku, w wyniku pożaru, nastąpiła konieczność przebudowy dachu, a przestrzeń zaadaptowano na szpital. Na początku XX w. miejsce stało się siedzibą Domu Trzeźwości im. św. Józefa. Od 1990 r. opiekę nad obiektem sprawują Księża Jezuici. Galeria chętnie podejmuje

<sup>407</sup> <http://www.galeriaujezuitow.pl/p/o-galerii.html> [dostęp: 19.12.2023]

współpracę z innymi instytucjami, oraz udostępnia przestrzeń artystom oraz dyplomantom uczelni artystycznych na realizację różnorodnych projektów artystycznych. Celem programowym jest prezentacja sztuki aktualnej, ze szczególnym uwzględnieniem młodych twórców.



Ryc. 188., 189. Wejście do Galerii U Jezuitów, Poznań, 2023 r., fot. P. Kowalczyk



**GALERIA U JEZUITÓW**  
Centrum Integracji Kulturalnej

ul. Dominikańska 10  
61-762 Poznań

Rzut Galerii  
(I piętro)

Wysokość pomieszczeń ok. 8 m  
Powierzchnia użytkowa 395 m<sup>2</sup>

Ryc. 190. Rzut Galerii u Jezuitów, ze strony galerii<sup>408</sup>

<sup>408</sup> Źródło: <http://www.galeriaujezuitow.pl/p/wnetrza.html>[dostęp: 19.12.2023]



Ryc. 191. Wnętrze Galerii U Jezuitów, Poznań, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

W 2019 r. w Galerii u Jezuitów odbyła się trzecia zbiorowa wystawa pt. *Przestrzenie III* w ramach projektu Joanny Stefańskiej i Andrzeja Macieja Łubowskiego pt. *Przestrzenie*. W wystawie wzięli udział artyści-pedagodzy związane z takimi uczelniami jak: Politechnika Poznańska, Uniwersytet Artystyczny im. M. Abakanowicz w Poznaniu i Akademia Sztuki w Szczecinie. Prezentowane prace zostały wykonane w różnych technikach, jednak wszystkie odnosiły się do tematu wystawy. W ramach ekspozycji wykorzystano 2 główne sale i łącznik, który ze względu na brak światła dziennego, stanowi idealne miejsce do wyświetlania projekcji wideo. Większość eksponowanych dzieł stanowiły obrazy i grafiki. Oprócz nich pojawiły się także rzeźby oraz instalacje. Autorka zaprezentowała zmodyfikowany malarski poliptyk, który wcześniej został pokazany na wystawie w St Polten. Zmiana przestrzeni oraz otoczenia, ujawniły inny potencjał interpretacyjny pracy.



Ryc. 192. Wystawa *Przestrzenie III*, Galeria u Jezuitów, Poznań, 2019, w tle widoczny obraz Andrzeja Macieja Łubowkiego, po prawej stronie poliptyk Pauliny Kowalczyk fot. P. Kowalczyk



Ryc. 193. Wystawa *Przestrzenie III*, instalacja Tomasza Matuszewicza, obrazy Władysława Radziwiłłowicza, obraz Katarzyny Słuchockiej, 2019, fot. P. Kowalczyk

## 10.12. P14. Galeria Skalar

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1bT1</b>	<b>K2T2</b>	<b>K3aS1T3</b>
		<b>K3aS2bT1</b>

Galeria Skalar stanowi część budynku funkcjonującego jako centrum biznesowe Skalar Office Center, zaprojektowanego przez Ewę i Stanisława Sipińskich. Obiekt mieści się u zbiegu ulic Hetmańskiej i Góreckiej. Jego ostatnie piętro zostało zaadaptowane na potrzeby wystawiennicze. Ze względu na spory metraż, galeria umożliwia ekspozycję wielu obiektów sztuki z różnych dyscyplin, w odmiennym charakterze. Istniejące podziały konstrukcyjne, tworzą oddzielne powierzchnie, które można wykorzystać w celu stworzenia odrębnych stref wystawienniczych. W przypadku wystaw zbiorowych, to wielki atut wpływający na zachowanie spójności ekspozycyjnej. Galeria posiada szklane ściany kurtynowe, co wprowadza rodzaj dialogu pomiędzy wnętrzem, a zewnątrz. Zarówno przestrzeń architektoniczna, jak i obiekty sztuki, wchodzi w interakcje z obrazami widocznymi zza okien, co umożliwia aranżowanie wystaw opartych na relacji wewnątrz- zewnątrz. W zależności od intencji/ potrzeb wystawienniczych, widoki z okien mogą stać się elementem ekspozycji, lecz możliwe jest ich zasłonięcie. System wertykalnych żaluzji pozwala na dokonywanie transformacji wnętrza.

W 2019 r. autorka została zaproszona do udziału w wystawie zbiorowej pt. *Przestrzenie I*, stanowiącej część projektu badawczego Andrzeja Macieja Łubowskiego i Joanny Stefańskiej pt. *Przestrzenie*. W wystawie wzięli udział artyści-pedagodzy związane z takimi uczelniami jak: Politechnika Poznańska, Uniwersytet Artystyczny im. M. Abakanowicz w Poznaniu i Akademia Sztuki w Szczecinie, którzy zaanektowali całą przestrzeń galerii, wykorzystując zarówno białe, jak i przeszklone ściany, oraz tworząc układy przestrzenne. Niektóre dzieła zostały wyeksponowane w szklanych niszach, będących wydzielonymi powierzchniami rozległej przestrzeni wystawienniczej. Prace powieszono na białych ścianach znalazły się w bezpośrednim sąsiedztwie z obiektami rzeźbiarskimi, które stworzyły przestrzenne *continuum* malarskiej narracji.



Ryc. 194. Skalar Office Center- siedziba galerii Skalar, Poznań, 2018, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 195. Fragment wnętrza galerii Skalar- szklana ściana kurtynowa oraz jedna z 3 przeszklonych nisz, 2018, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 196. Obrazy Andrzeja Macieja Łubowskiego umieszczone w przeszklonych niszach, 2018, fot. P. Kowalczyk





Ryc. 197. Praca Arkadiusza Marcinkowskiego w jednej z przeszklonych nisz, fot. P. Kowalczyk

### 10.13. P15. Galeria 33 w Ostrowie Wielkopolskim

K1	K2	K3
K1bT2	K2T2	K3aS1aT2
		K3aS2aT2

Galeria 33 powstała z inicjatywy lokalnego artysty malarza, Krzysztofa Ryfy i mieści się na ul. Wiosny Ludów, w byłym, działającym do II Wojny Światowej, spichlerzu zbożowym, przekształconym w późniejszych latach na szwalnię i przechowalnię octu. Przez wiele lat budynek ulegał degradacji i stanowił miejsce spotkań dla osób uzależnionych od narkotyków. Postępująca dewastacja wnętrza, narastająca awersja mieszkańców do przemierzania ulicy wpłynęły negatywnie na wizerunek całego otoczenia. Bliskość Rynku wyolbrzymiała kontrast między przyjaznym Starym Miastem, a odpychającym rewirem byłego spichlerza. Decyzja związana z założeniem galerii, a tym samym adaptacją spichlerza, oznaczała dokonanie całkowitej transformacji tego miejsca - od kosztownego i pracochłonnego remontu niemal całego obiektu do powolnego, sukcesywnego odczarowywania asocjacji z nim związanych.

Ryfa marzył o założeniu galerii odkąd swoją działalność zakończyła mieszcząca się w dawnym Domu Kolejarza Galeria 80. Placówkę zamknięto w stanie wojennym i przekształcono w dyskotekę. Galeria 33 miała stanowić kontynuację zarzuconej koncepcji miejsca spotkań ze sztuką, nie związanego formalnie z żadnym urzędem, a tym

samym wolnego od zależności, z autorskim programem. Mimo trudnych początków dość szybko przyciągnęła artystów, teoretyków sztuki, oraz publiczność zaintrygowaną działalnością nowego miejsca. Wkrótce stała się także ważnym miejscem na turystycznej mapie Ostrowa. Ciesząca się przez lata złą sławą ulica zyskała nową odsłonę-daleką od pejoratywnych konotacji. Odbywający się co roku międzynarodowy przegląd sztuki pt. *Alternatywy 33* umocnił rangę galerii, jako istotnego ośrodka sztuki w Polsce, oraz miejsca służącego integracji nie tylko twórczego środowiska Ostrowa, lecz także całej lokalnej społeczności. To w jaki sposób Galeria 33 wpłynęła na zmianę wizerunku ulicy Wiosny Ludów, a tym samym miasta, dowodzi jak ważne jest wykorzystywanie lokalnego potencjału- w tym przypadku stała się nim kreatywność twórców związanych z Ostrowem.

Niekonwencjonalne wnętrze byłego spichlerza pozwala na aranżowanie wystaw, które w niczym nie przypominają typowo galeryjnych sytuacji. *Genius loci* zachęca do prezentacji dzieł o różnym charakterze. Ryfa umożliwia ekspozycje prac zarówno uznanym artystom, jak i niedoświadczonym wystawienniczom absolwentom uczelni artystycznych. Galeria posiada dwie przestrzenie wystawiennicze o całkowicie odmiennym charakterze ulokowane na dwóch piętrach. Na pierwszym mieści się sala o mniejszej kubaturze na planie zbliżonym do kwadratu. Dwie ceglane ściany są czarne, jedna biała. Wnętrze jest podzielone bielonymi belkami, co daje możliwość wykorzystania wertykalnych rytmów w celu wizualnego rozdzielania prac wiszących na białej, pozbawionej podziałów, ścianie. Górna sala jest podłużna i większa. To znakomita przestrzeń do aranżowania wystaw zbiorowych. Okna znajdujące się na jednej ze ścian tworzą regularne rytmy, co pozwala na izolowanie prac. W galerii znajduje się profesjonalny system oświetleniowy, jednak naturalne światło, wpadające przez liczne okna o oryginalnym -postindustrialnym charakterze, staje się dodatkowym czynnikiem kształtującym wystawienniczą przestrzeń.

W 2018 roku w mniejszej sali, odbyła się indywidualna wystawa malarstwa autorki pt. *Poszlaki*, w ramach której zostały pokazane obrazy z dwóch serii- *Berlin* i *Ślady*. Obrazy zostały ściśle wyselekcjonowane pod kątem przestrzeni architektonicznej. Podziały wnętrza, jego proporcje, jak również specyficzne światło oraz kolorystyka stały się główną determinantą wyboru obrazów. Ponadto, specyfika miejsca ewokowała powstanie kilku płócien nawiązujących do charakteru tej przestrzeni. Autorka wystawy zdecydowała się zachować zastaną kolorystykę ścian. Kontrasty walorowe w malarstwie oraz barwy miały swoje *continuum* w przestrzeni architektonicznej. Relacje między poszczególnymi obrazami- decyzja o utrzymaniu rytmu wyznaczonego przez kwadraty płócien w odpowiednio różnych skalach – wpłynęły znacząco na odbiór przestrzeni. Obrazy wyeksponowane odpowiednio na białych lub czarnych ścianach w pewien sposób uległy scaleniu z tłem poprzez zatarcie granicy między płótnem a przestrzenią. Rytmy tworzone przez prace, a także konstrukcję budowlaną spichlerza, relacje kolorystyczne między elementami architektonicznymi i malarskimi, jak również światło naturalne, wykorzystane podczas wernisazu oraz świetlistość barw zastosowanych w obrazach, stworzyły wizualną grę opartą na dialogu podobieństw i różnic. Mocne kontrasty i uproszczone, organiczne lub zgeometryzowane formy w obrazach korelowały z dynamiką dziennego światła – równie intensywnego i tworzącego formy podobne do tych malarskich. Czerwień użyte na płótnach, zintensyfikowane

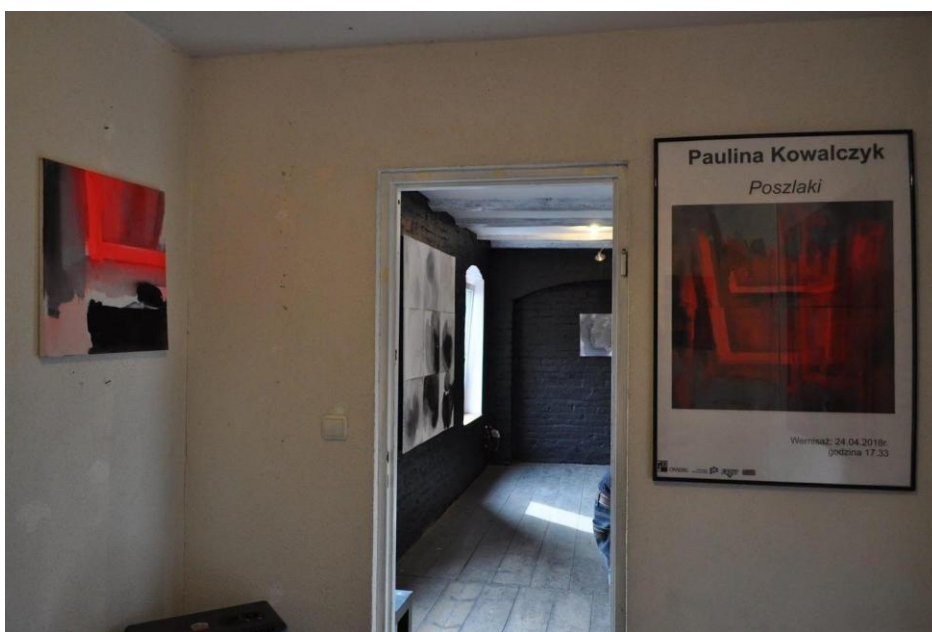
dotychczas fluorescencyjnej farby zmieniały się w zależności od światła i wprowadziły do przestrzeni architektonicznej element zaskoczenia w postaci kolorystycznego kontrastu. Dynamika barw prezentowanych obiektów, skontrastowana z kolorystyką stałych elementów wnętrza w znaczący sposób modyfikuje percepcję tej przestrzeni. „Relacje pomiędzy elementami pola percepcyjnego rzadko kiedy (jeśli w ogóle) bywają tak proste, jak sugerują to modele kojarzenia występujące w tradycyjnych teoriach(...) Relacja, o której mowa, nie pozostaje bez wpływu na powiązane nią elementy, ale często w znacznym stopniu je modyfikuje. Tak jak z podobieństwem, tak też rzecz ma się z kontrastem(...). Konfrontacja może wydobyć, uwypuklić i oczyścić pewne cechy.”<sup>409</sup>.

Wystawa oglądana w świetle naturalnym i sztucznym pokazała jak ważnym czynnikiem kreującym rzeczywistość jest samo światło. Jego zmienność stworzyła dwa warianty ekspozycyjne ujawniające nowy potencjał zarówno przestrzeni architektonicznej, jak i obrazów.



Ryc. 198. Galeria 33, Ostrów Wielkopolski, 2016, fot. Kathryn Hart (dzięki uprzejmości autorki zdjęcia)

<sup>409</sup> Arnheim, R. *Myślenie wzrokowe*, s. 75- 76



Ryc. 199. Wystawa *Poszlaki*, Galeria 33, Ostrów Wielkopolski, 2019, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 200. Wystawa *Poszlaki*, Galeria 33, Ostrów Wielkopolski- strefy światła i cienia; wykorzystanie gry różnic i podobieństw pomiędzy obrazami, a przestrzenią wystawienniczą, 2019, fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 201. Światło jako czynnik kreujący rzeczywistość fizyczną oraz malarską- zapis relacji między światłem słonecznym, a światłem w malarstwie; próba znalezienia korelacji, Galeria 33, Ostrów Wielkopolski, 2019, fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 202., 203. Gra światła i form w przestrzeni architektonicznej i w przestrzeni obrazu, Galeria 33, Ostrów Wielkopolski, 2019, fot. Paulina Kowalczyk

#### 10.14. P16. Galeria Lubanta w Luboniu k. Poznania

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1bT1</b>	<b>K2b</b>	<b>K3aS1T3</b>
		<b>K3aS2aT2</b>

Kilka prac z malarskiego cyklu prezentowanego w Galerii 33 zostało również pokazanych w Galerii Lubanta w Luboniu w ramach wystawy zbiorowej pt. *Przestrzenie II*, będącej częścią projektu badawczego Joanny Stefańskiej oraz Andrzeja Macieja Łubowskiego. W wystawie wzięli udział artyści działający w zakresie sztuk wizualnych, związani z Wydziałem Architektury Politechniki Poznańskiej, Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu oraz Akademii Sztuki w Szczecinie. Galeria w Luboniu stanowi przykład udanej adaptacji części postindustrialnego budynku, byłego zakładu przemysłu ziemniaczanego Lubanta S.A. na bardzo nietypową przestrzeń wystawienniczą. Budynek z czerwonej cegły, kryjący bogactwo materiałów, kolorów, faktur, zaskakujących rozwiązań konstrukcyjnych stał się idealnym miejscem na ekspozycję obiektów sztuki z różnych dyscyplin. Podobieństwa i różnice między poszczególnymi pracami stały się częścią dialogu z przestrzenią architektoniczną.

Obrazy autorki, poprzez kolorystyczne nawiązanie do elewacji budynku, wyeksponowały związek między wnętrzem a zewnątrz. Prace zostały powieszony na szarej półokrągłej ścianie, obitej częściowo blachą. Decyzja o wykorzystaniu

kolorystycznego kontrastu między płótnami, a ich tłem, stała się główną osią wystawienniczej idei. Nie bez znaczenia były również sąsiadujące z tymi obrazami prace innych artystów biorących udział w wystawie. Relacje między obiektami sztuki utworzyły dodatkowe napięcia, budując wielowątkowy/ wielopłaszczyznowy dialog architektury i sztuki. Zależności oraz interakcje ukazały nowy potencjał samej przestrzeni, jak również pokazywanych na wystawie prac. Niekonwencjonalna przestrzeń wymusiła nieoczywiste rozwiązania wystawiennicze. W przypadku obrazów autorki była to decyzja związana z wykorzystaniem gry światła- refleksów świetlnych widocznych na blachach będących częścią ścian, stanowiących tło dla prezentowanego malarstwa. Odbicia stanowiły continuum malarskiej treści, uzupełniając ją nowymi wariantami percepcyjnymi i interpretacyjnymi oraz wprowadzając dodatkowy element dynamizujący kompozycję. Suplementarnym walorem była możliwość wykorzystania światła zarówno dziennego, jak i sztucznego, co wpłynęło na całkowitą zmianę odbioru prac. Tajemniczy półmrok sprzyjał koncentrycznemu wykorzystaniu światła, które wytyczyło dodatkowe podziały na strefy ekspozycyjne we wnętrzu. „Równomierne, jasne światło paraliżuje wyobraźnię w taki sposób, w jaki homogenizacja przestrzeni osłabia doświadczenie bycia i wymazuje poczucie konkretnego miejsca. Ludzkie oko jest niemal doskonale nastrojone na odbiór półmroku, a nie jasnego światła.”<sup>410</sup> Intensywny strumień światła skierowany na płótna, wzmocnił dramaturgię malarską poprzez pogłębienie kontrastów oraz zintensyfikowanie nasycenia czerwieni pokrywających prezentowane płótna.

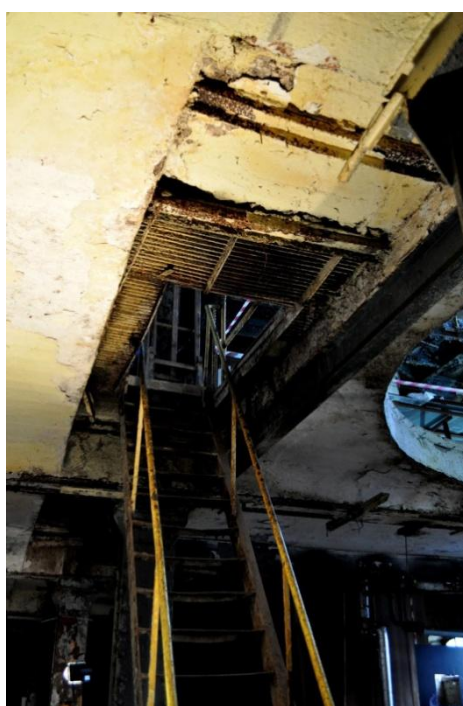
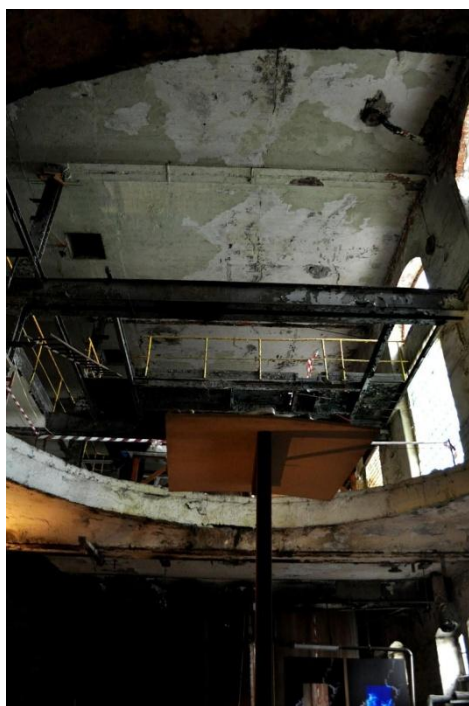
---

<sup>410</sup> Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry*, s.58

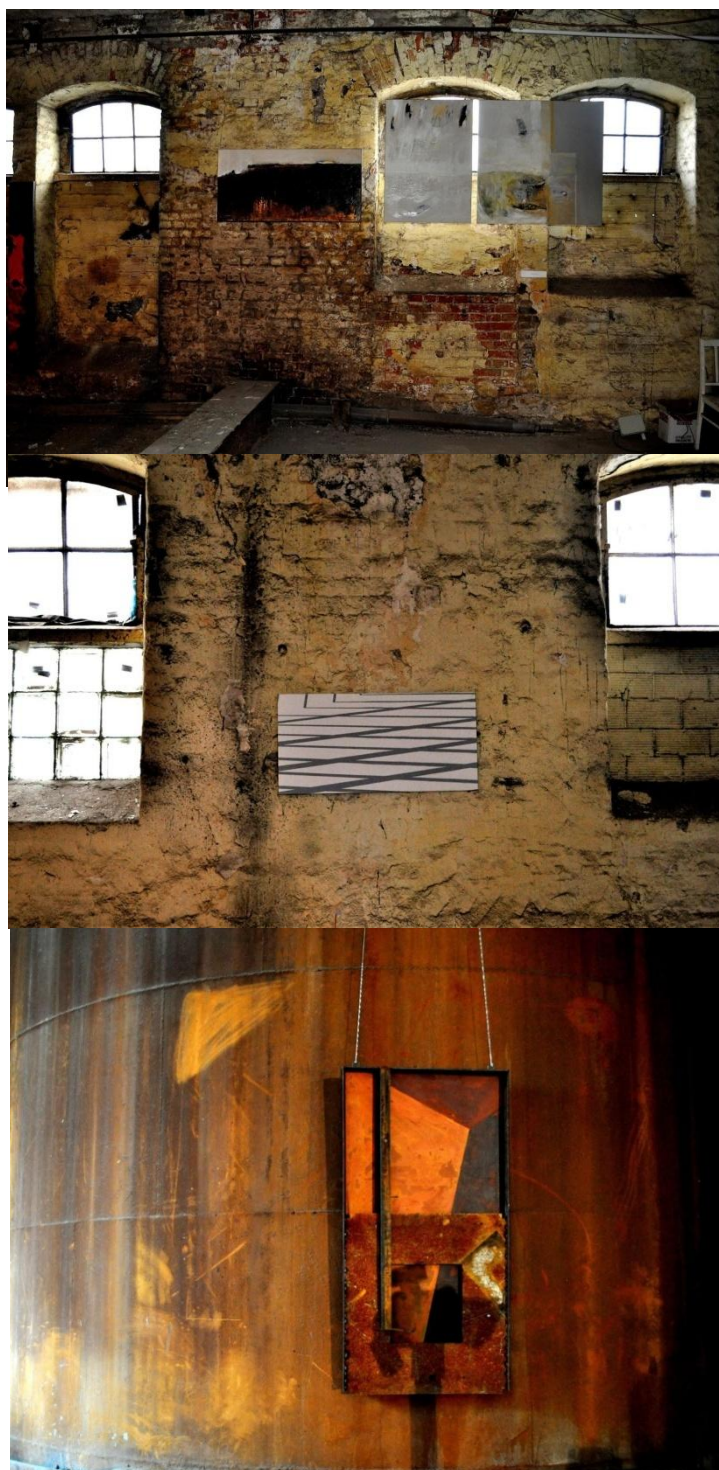


Ryc. 204., 205., 206. Fragment elewacji budynku Lubanta S.A. w Luboniu, w którym odbyła się wystawa pt. „Przestrzenie II”. Widoczne na 3. zdjęciu białe drzwi stanowiły wejście do galerii, zdjęcia: Paulina Kowalczyk





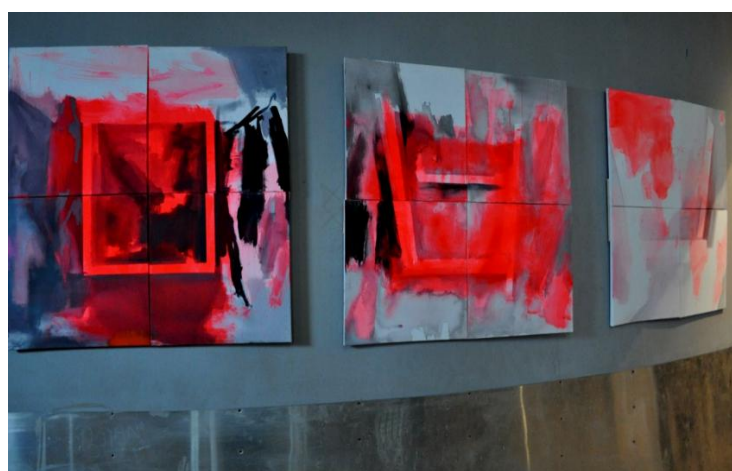
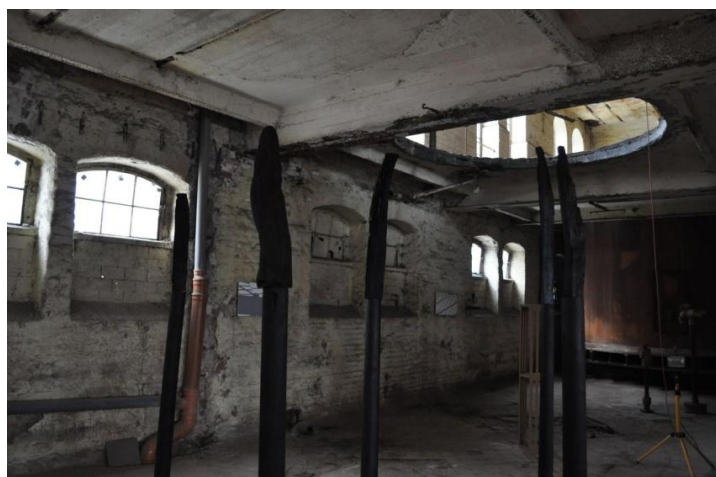
Ryc. 207., 208. 209. Wnętrze budynku Lubanta S.A. w Luboniu (Galeria Lubanta), w którym odbyła się wystawa pt. *Przestrzenie II*, fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 210. Wystawa pt. *Przestrzenie II*, obrazy Joanny Stefańskiej, 2019 r., fot. P.Kowalczyk

Ryc. 211. Wystawa pt. *Przestrzenie II*, obraz Władysława Radziwiłłowicza, 2019 r., fot. P.Kowalczyk

Ryc. 212. Wystawa pt. *Przestrzenie II*, praca Katarzyny Słuchockiej, 2019 r., fot. P. Kowalczyk



Ryc. 213. Fragment wystawy *Przestrzenie II* – instalacja Ewy Twarowskiej Sioda, Galeria Lubanta, Luboń, 2018, fot. Paulina Kowalczyk 2019 r.,

Ryc. 214. Instalacja malarska Andrzeja Macieja Łubowskiego, po lewej: obrazy Joanny Stefańskiej, po prawej: obrazy Pauliny Kowalczyk, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc.215. Trzy płótna o wymiarach 100x100 cm, w technice mieszanej z cyklu *I Have Been To Hell(I)* Galeria Lubanta, Luboń, 2018, fot. Paulina Kowalczyk



Ryc. 216. Instalacja malarska Andrzeja Macieja Łubowskiego, Wystawa *Przestrzenie II*, Galeria Lubanta, Luboń, 2018 r., fot. Paulina Kowalczyk

### 10.15. P17. Galeria Alphacentauri di Marina Burani, Parma, Włochy

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1bT1</b>	<b>K2T2</b>	<b>K3aS1T5</b>
		<b>K3aS2aT2</b>

W 2019 roku, autorka rozprawy została zaproszona do zrobienia indywidualnej wystawy w autorskiej galerii sztuki Pal Pallavicino Alphacentauris należącej do włoskiej artystki wizualnej, Mariny Burani. Galeria mieściła się w Parmie, w *palazzo* i miała trzykrotnie większą powierzchnię od obecnej Alphacentauri.



Ryc. 217., 218. Pal Pallavicino, wystawa prac Andrei Salvini, 2012, fot. Simone Spotti, dzięki uprzejmości Mariny Burani



Ryc. 219., 220. Pal Pallavicino, Instalacja wideo artysty Budano Lino, dzięki uprzejmości Mariny Burani



Ryc.221. Pal Pallavicino, wystawa Mariny Burani, dzięki uprzejmości Mariny Burani



Ryc. 222. Occhi della Gioconda, wystawa Massimiliano Gallani, fot. Massimiliano Gallani dzięki uprzejmości Mariny Burani, Parma, 2016

Niestety w czasie pandemii, galeria straciła finansowe wsparcie miasta. Burani, nie mogąc sobie poradzić z rosnącymi kosztami utrzymania posesji, została zmuszona do zawieszenia działalności i znalezienia nowego miejsca, które uwzględniałoby dwa warunki- możliwość prowadzenia działalności wystawienniczej oraz nadawałoby się do pracy twórczej, a zatem pełniłoby rolę atelier. Burani od początku nie była zainteresowana przestrzenią o parametrach *white cube*. Wyprowadzka z *palazzo* uświadomiła jej, jak ważna jest dla niej historii miejsca, *genius loci*. Jedynymi wnętrzami, które brała pod uwagę były zatem przestrzenie historyczne- wypełnione śladami minionych czasów- stiukami, podcieniami, freskami, z zakamarkami, patio. Wymienione kryteria spełniała przestrzeń w zabytkowym budynku przy Borgo Felino 46. Jednym minusem okazała się jednak mała kubatura. Galeria w Pallavicino zajmowała trzy piętra i podziemia. Nowe miejsce miało się składać z trzech sal o znacznie mniejszej powierzchni wystawienniczej, korytarza oraz niewielkiego patio. Istniała także możliwość wynajęcia drugiego skrzydła budynku i zaadaptowanie przestrzeni o większej kubaturze. Burani spodobał się ten pomysł. Biorąc pod uwagę konieczność pogodzenia potrzeb związanych z własną pracą twórczą oraz wystawienniczych realizacji, dwa skrzydła pozwoliłyby zarządzać przestrzenią w bardziej swobodny sposób. Nie wszystkie projekty wystawiennicze i nie wszystkie dzieła mogą być zaprezentowane w obecnym wnętrzu. Nie wszystkim artystom odpowiada też wchodzenie w aż tak intensywne interakcje z otoczeniem- z innymi dziełami, komponentami wnętrza, itp.



Fot. 223., 224. Galeria Alphantauri przy ul Borgo Felino 46, Parma, 2023, for. P.Kowalczyk



Ryc. 225., 226. Galeria Alphantauri przy ul Borgo Felino 46, performance w wykonaniu Del Teatro Tocco w ramach wystawy *Le Ossa del Mare*, Parma, 2023, for. P.Kowalczyk

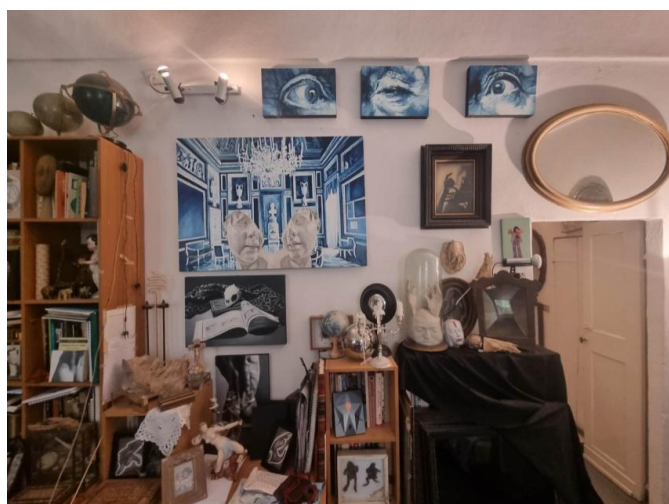
26 maja 2023 roku, autorka rozprawy otworzyła swoją wystawę pt. *Le Ossa del Mare*, składającą się z dwóch instalacji malarskich oraz ceramicznych obiektów ułożonych na jedwabiu. Burani zaproponowała realizację wystawienniczą wpisującą się w kontekst otoczenia, a zatem głównie jej własnych obrazów, obiektów, jak i prac zaprzyjaźnionych artystów. Oprócz dzieł, przestrzeń wypełniają instalacje, określane przez gości mianem gabinetów osobliwości. Bardzo trudne jest wpisanie się w taką



sytuację- szczególnie po doświadczeniach z aranżowaniem wystaw w galeriach bliskich konwencji *white cube*. Nic dziwnego, że Burani sama wybiera artystów, których prace chce pokazać w Alphacentauri. Dostają oni możliwość autorskiego aranżowania ekspozycji, jednak kuratorka musi zaakceptować pomysły. Cały proces wystawienniczy jest zatem oparty na dialogu. W interakcje wchodzi zarówno dzieła znajdujące się w tej samej przestrzeni, jak i obiekty ze świata przyrody tworzące zaskakujące kompozycje.



Ryc. 227. Jedna z wielu kompozycji utworzonych przez Burani z dzieł sztuki i kolekcji obiektów ze świata przyrody, fot. P. Kowalczyk, Parma, 2023



Ryc. 228. Kompozycje utworzone przez Burani z dzieł sztuki i kolekcji obiektów ze świata przyrody, fot. P.Kowalczyk, Parma, 2023

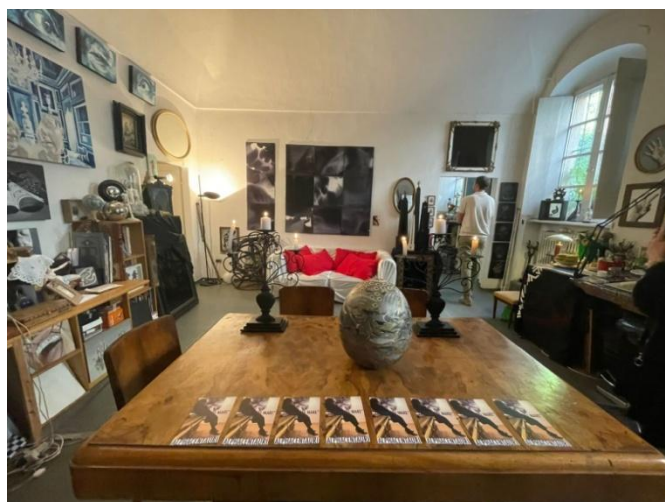


Ryc. 229. Jedna z wielu kompozycji utworzonych przez Burani z dzieł sztuki i kolekcji obiektów ze świata przyrody, fot. P. Kowalczyk, Parma, 2023

Ryc. 230. Korytarz- instalacja Mariny Burani w galerii Alphacentauri składająca się z lustrzanej podłogi i obiektów zawieszonych na ścianach, fot. P. Kowalczyk, Parma, 2023

Burani, wywodząca się z włoskiej awangardy lat 60-tych, myśli o sztuce w sposób holistyczny oraz intermedialny. Jej główną dyscypliną jest malarstwo, ale tworzy także obiekty, performance, happeningi, które zawsze występują w relacji z przestrzenią. To właśnie związki przestrzenne między poszczególnymi komponentami sytuacji tworzonej przez artystkę, stanowią oś wszystkich realizacji wystawienniczych. Burani to artystka totalna, postrzegająca sztukę jako platformę nieskończenie wielu możliwości ekspresji. Artystyczna narracja jej dzieł oscyluje wokół metafor, alegorii. Każda praca jest w jakiś sposób, niezależnie od medium, *continuum* poprzednich.

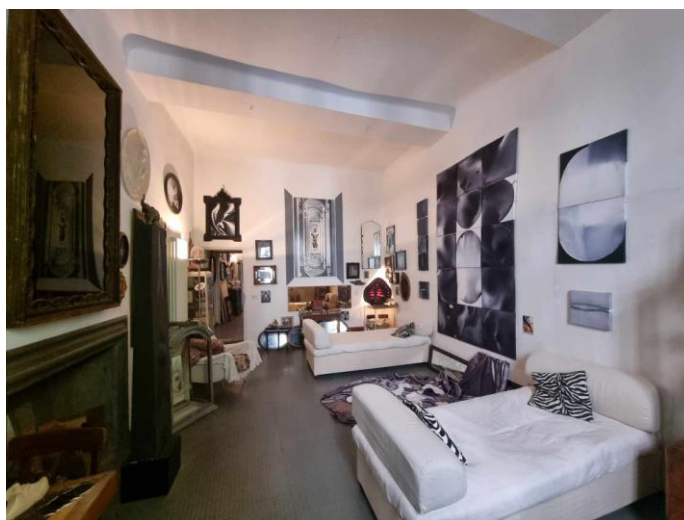
Autorka rozprawy, pragnąc wpisać się w założenia kuratorskie, postanowiła zaprezentować jedynie niemal achromatyczne obrazy. Ściana w pierwszej sali została pozbawiona obrazów Burani, co dało możliwość stworzenia polipptyku, obejmującego dwa, umieszczone w sąsiedztwie bloki płócien, pochodzących z tego samego cyklu. Chromatyczna dominanta pojawiła się na poduszkach, znajdujących się na sofie, stanowiącej przedłużenie wizualnego pola.



Ryc. 231., 232., 233. Instalacja malarska *Le Ossa Del Mare*, galeria Alphacentauri di Marina Burani, Parma, 2023, fot. P. Kowalczyk

W drugiej sali zostały zaprezentowane 3 zestawy kwadratowych płócien, tworzących wertykalne rytmy. Lewy, pojedynczy, rząd składał się z obrazów o długości 20cm. Środkowy, złożony z 4 pionów i poziomów, zbudowały moduły o długości 50 cm. Ostatni zestaw utworzył tryptyk o szerokości 50 i długości 150 cm.





Ryc. 234, 235., 236. Instalacja malarsko-ceramiczna *Le Ossa Del Mare*, galeria Alphacentauri di Marina Burani, Parma, 2023, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 237. Galeria Alphacentauri di Marina Burani, Wernisaż wystawy *Le Ossa Del Mare*, Parma, 2023, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 238. Instalacja malarsko-ceramiczna *Le Ossa Del Mare*, galeria Alphacentauri di Marina Burani, Parma, 2023, fot. P. Kowalczyk

Obrazy zostały także pokazane w przestrzeni patio, pełniącego rolę sceny teatralnej podczas spektakli organizowanych przez grupę artystów współpracujących z Burani. Swoje miejsce znalazły tam 3 małe płótna i jedno większe, kwadratowe, o długości krawędzi 100cm. Prace stały się elementami kompozycji złożonej z prac kuratorki, jak i elementów scenograficznych.



Ryc. 239. Obrazy z serii *Le Ossa Del Mare*, galeria Alphacentauri di Marina Burani, patio, Parma, 2023, fot. P. Kowalczyk



Ryc. 240. Patio, Galeria Alphacentautri di Marina Burani, Parma, 2023 fot. P. Kowalczyk



Ryc. 241. Wernisaż wystawy *Le Ossa del Mare*, Patio, Galeria Alphacentautri di Marina Burani, Parma, 2023 fot. P. Kowalczyk

#### 10.16. P18. Pracownia na Gołęczynie, ul. Gołęcińska, Poznań

<b>K1</b>	<b>K2</b>	<b>K3</b>
<b>K1bT1</b>	<b>K2T2</b>	<b>K3aS1T5</b>
		<b>K3aS2bT1</b>

Pracownia autorki mieści się na terenie Technikum Środowiska i Agrobiznesu w północno- zachodniej części Jeżyc, który zajmuje ok. 12 hektarów byłego majątku Gołęczin. Pierwsze informacje o oddalonej o ok 4 km od Starego Rynku wsi Gołęczin pojawiły się w 1487 r. Stanowiła ona majątek królewski, nad którym zarząd sprawował starosta generalny. W późniejszych latach właścicielem został Andrzej Szamotulski, który zapisał Gołęczin córce. Po zakończeniu II Wojny Światowej majątek został przejęty przez władze miasta. W 1946 r. została otwarta Centralna Szkoła Techniki Traktorowej, późniejsze Centrum, Wyszkozenia Technicznego Obsługi Rolnictwa. W 1949 r. Gołęczin trafił w ręce Państwowego Gospodarstwa Rolnego, a rok później pałac wraz z pomieszczeniami gospodarczymi przejęło Ministerstwo Rolnictwa, z inicjatywy którego utworzono Ośrodek Szkolenia Kadr Mechanizacji Rolnictwa. W 1957 r. założono Ośrodek Szkolenia Rolniczego oraz dwa technika: Technikum Mechanizacji Rolnictwa i Turystyki Wodno-Melioracyjne. Oprócz nich, funkcjonowały też inne jednostki szkoleniowe. W 1962 r. powstał Zespół Szkół Rolniczych. To właśnie wtedy zaczęła się rozbudowa istniejących obiektów. W 1998 r. szkoła zmieniła nazwę na Zespół Szkół Technicznych w Gospodarce Żywnościowej. W obiekcie mieści się także Wielkopolska Izba Rolnicza. Najstarsze budynki pochodzą z lat 50- tych. Pracownia autorki mieści się w budynku wybudowanym w latach 70-tych. W latach 2010-2015 był on czasową siedzibą Wydziału Rzeźby Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Wraz z zakończeniem przebudowy budynku UAP przy Al. Marcinkowskiego 29, Wydział Rzeźby opuścił Gołęczin. Budynek od lat jest w krytycznym stanie i nie nadaje się do użytkowania. Nieszczelne ściany i okna, wyraźne pęknięcia na elewacji, zniechęcają potencjalnych użytkowników, jednak w 2015 r. grupa absolwentów poznańskiej ASP zdecydowała się na wynajęcie budynku w celu jego adaptacji na rzeźbiarsko-malarskie pracownie. Obecnie w obiekcie znajduje się 12 pracowni- 6 na poziomie -1, a reszta na pozostałych kondygnacjach. Na początku artyści tworzyli małą społeczność- miejsce sprzyjało spotkaniom środowiskowym, połączonymi z prezentacją sztuki, jednak ze względu na zobowiązania zawodowe, coraz częściej godziny pracy użytkowników pracowni wypadały asynchronicznie.



Ryc. 242. Zespół szkół przy ul. Golęcińskiej, Golęcina Poznań<sup>411</sup>



Ryc. 243. Performance *Centrowanie* w ramach AK30 2015, Wojciech Tężycki, 2015; budynek był wówczas tymczasową siedzibą Wydziału Rzeźby UAP, fot. z archiwum artysty

W 2018 roku autorka została zaproszona do udziału w projekcie AK30-poznańskim przeglądzie sztuk artystycznych, którego celem jest zorganizowanie 30 wystaw w 30 dni poza oficjalnymi, konwencjonalnymi przestrzeniami wystawienniczymi takimi jak galerie sztuki, czy muzea. Projekt został zainicjowany w 2010 r. Artyści biorący w nim udział zapraszają widzów do własnych pracowni lub mieszkań, które stają się miejscem artystycznych działań i realizacji wystawienniczych. Koncepcja aranżacyjna jest indywidualna. Niektórzy twórcy decydują się wykorzystać niecodzienny, intymny

---

<sup>411</sup> źródło: <https://zspoznan.pl/o-szkole/historia-szkoly/> [dostęp: 20.12.2023]



charakter przestrzeni wystawienniczej aby pokazać dialog między obiektami sztuki, a otoczeniem z uwzględnieniem owej intymnej relacji, inni zmieniają wnętrza mieszkań, lub pracowni w (bardziej) neutralną przestrzeń, służącą do prezentacji sztuki.

W ramach cyklu wystaw AK30 2018<sup>412</sup>, autorka zorganizowała wystawę pt. *Has the Night Invaded the Day Or Has the Day Invaded the Night?* Miejscem działań było jej atelier na Golęcinie. Na potrzebę projektu wystawienniczego, ściany pracowni pomalowano na biało, a podłogę na szaro- zgodnie z założeniami wnętrza o typie *white cube*. Okno zakryto białą transparentną tkaniną, a szafy zasłonięto czarnym materiałem, który został także umieszczony w drzwiach, tworząc kurtynę. Na dwóch ścianach umieszczono płótna tworzące monochromatyczną kompozycję złożoną z kwadratów o różnych rozmiarach. Na trzeciej autorka wyświetlała te same obrazy z projektora. Zaproszeni goście oraz przypadkowi odbiorcy stali się nośnikami obrazów. Wernisaż rozpoczął się krótko po zachodzie słońca, dzięki czemu wystawa zyskała dwie odsłony- dzienną, podczas której można było oglądać płótna, i nocną, kiedy jedynym źródłem światła był projektor.

Atelier, będące na co dzień miejscem pracy uległo pełnej transformacji na potrzeby wystawiennicze. Narzędzia umieszczono w szafach, a cała przestrzeń została podzielona na dwie strefy- światła w postaci białych ścian i białej zasłony w oknie oraz strefę cienia, czyli pokrytych czarną fizeleiną szaf wraz z czarnym tunelem prowadzącym do wnętrza pracowni. Autorka pokazała 30 obrazów w technice mieszanej na płótnie oraz wykorzystała grę światła w postaci obrazów wyświetlanych z projektora. W ten sposób granice między fizykalnymi, a projektowanymi obrazami zostały zatarte- jedne stały się integralną częścią drugich. Wernisaż odbył się w maju, o g. 17.00. Godzina otwarcia wystawy została zsynchronizowana z rytmem dnia, z wędrówką słońca. Obrazy utrzymane częściowo w achromatycznych barwach, o dynamicznych kompozycjach opartych na kontrastach walorowych oraz form (geometrycznych i organicznych) w dziennym świetle stworzyły przestrzenną grę różnic i podobieństw absorbującą widzów, wkraczających do pracowni.

Wraz ze zmianą oświetlenia nastąpiła druga odsłona wystawy- tym razem przy użyciu światła padającego z projektora. Obrazy rzutowane na ścianę stworzyły alternatywną prezentację dla obiektów umieszczonych na ścianach. Mrok panujący w pracowni unieważnił wcześniejsze podziały na jasne i ciemne strefy. Wszystko złożyło się w idealną dla ekspozycji przestrzeń. Przechodzący przez pracownię ludzie, stawali się

---

<sup>412</sup> Ze strony internetowej AK30: "Obrazy dla AK30 to wspólny projekt kadry, studentów i przyjaciół Pracowni Zjawisk Teatralnych, Katedry Scenografii UAP. Opiekę artystyczną nad projektem sprawuje dr hab. Piotr Tetlak prof. nadzw. UAP 30 wystaw w ciągu 30 dni czyli projekt AK30 umożliwia widzom bezpośrednie spotkanie z poznańskimi twórcami.. Każdy wernisaż trwa tylko jeden wieczór, jest więc zjawiskiem efemerycznym, a także poprzez przestrzeń, w której się odbywa swoiście intymnym. Artysta, bądź artyści związani z danym miejscem (mieszkaniami, pracownią) chcą poprzez jego aranżacje, na czas trwania wystawy, oddać w jak najlepszym stopniu charakter swojej twórczości. Widzowie mogą nie tylko zapoznać się z projektami artystycznymi, ale także podejrzeć jakie książki, płyty czy inne przedmioty wpływają na inspirację twórców." Źródło: <https://ak30-30wystaw-30dni.blogspot.com/p/idea-ak30.html>[dostęp: 20.12.2023]

częścią projekcji. Obrazy, pojawiające się na ich ciałach w momencie znalezienia się w strumieniu światła padającego z projektora zwiększały ich dynamikę w podwójny sposób- pierwszy wiązał się z dokonywaną defragmentacją obrazu-projekcji; drugi był wynikiem ruchu przemieszczających się osób. Pulsujące obrazy przenoszone na wędrujących widzach sprawiły, że widzowie stali się częścią samych obrazów, elementami wizualnej, przestrzennej gry między światłem a cieniem. Stwierdzenie, że kolor jest światłem w kontekście tej wystawy nabrało dosłowności. Po wyświetleniu ostatniego slajdu, autorka wystawy zdecydowała się nie włączać światła. Przez kilka minut wszyscy widzowie kontemplowali ciemność panującą w pracowni. Ktoś włączył latarkę w telefonie komórkowym i skierował strumień światła na jedną ze ścian z obrazami. Tak oto z mroku wyłonił się jeden, achromatyczny, lśniący bielą obraz. Przesunięcie strumienia światła ujawniło kolejny obraz z tego samego cyklu. Kolejne osoby, ośmielone decyzją poprzednika, włączyły swoje latarki. Oświetlana w ten sposób przestrzeń odkrywała pierwotny układ wystawienniczy- zawieszony na ścianach zbudowany na kontrastach obrazu, strefy światła i mroku wynikające z zastosowanych na ścianach i innych elementach wnętrza, materiałów. Te krzyżujące się światła, będące w nieustannym ruchu okazały się trzecią, nieplanowaną realizacją wystawienniczą. Po włączeniu światła już nic nie było takie samo. Pulsujące przed oczami obrazy, będące wynikiem powidoków, obrazy realne, oraz wspomnienia związane z obrazami wyświetlanymi na ścianie pracowni, zlały się z jedno- stworzyły nierozzerwalny amalgamat. Asocjacje powstałe podczas kilku godzin spędzonych w pracowni, pełniącej wyjątkowo jedynie funkcję wystawienniczą, ukazały niemożliwość dokonania podziału na obiekt i jego tło- otoczenie. Poddały również w wątpliwość kwestię podziału na obiekty fizyczne i iluzoryczne. Jedne i drugie są na końcowym etapie percypowane w ten sam sposób- po najbardziej fizycznym obiekcie zostaje jedynie efemeryczne często wrażenie. Pewne wrażenia ulegają zamrożeniu, stając się wspomnieniami, inne znikają w ogromie podświadomości wybijając się niekiedy w najmniej oczywistych momentach- wtedy gdy świadomość na moment zastyga i gdy działanie przejmuje podświadomość.

Wystawa w ramach akcji AK30 przyciągnęła do pracowni na Gołęczynie zarówno znajomych artystki oraz osoby związane ze sztuką w zawodowy sposób, jak i przechodniów zaintrygowanych plakatami rozwieszonymi w mieście, spacerowiczów z pobliskiego Jeziora Rusałka. Piękny majowy wieczór skłaniał do wędrówek nie tylko fizycznych. Ta metafizyczna, którą autorka wystawy zaproponowała odwiedzającym, okazała się alternatywą dla konwencjonalnego pojmowania drogi- określenia „bycia w drodze”. Podczas wspólnego ogniska na dziedzińcu budynku, w którym mieszczą się pracownie, nastąpiła dyskusja o projekcie AK 30- o idei robienia wystaw w niekonwencjonalnych przestrzeniach. Osoby, które zwykle nie wchodziły do galerii sztuki zwróciły uwagę na niszowość wielu tego typu miejsc, przejawiającą się w braku jak to ktoś z widzów określił „zapraszającego do środka gestu”. To stwierdzenie sygnalizuje istotę tworzenia sytuacji, która sprzyja dostępności przestrzeni wystawienniczych. Tworzenie odrębnych miejsc służących do ekspozycji sztuki intensyfikuje podział na przestrzenie dostępne tylko dla wtajemniczonych- czyli ludzi związanych ze sztuką, lub odpowiednio wyedukowanych w odbiorze sztuki; i przestrzenie, których pierwotną funkcją nie było eksponowanie obiektów sztuki. Te drugie stają się otwarte dla odbiorców również spoza środowisk artystycznych.



Ryc. 244. Wernisaż wystawy pt. *Has the Night Invaded the Day Or Has the Day Invaded the Night?* Pracownia na Gołęczynie, 2019 r., fot. AK30 (z archiwum AK30)

Ryc. 245., 246., Wernisaż wystawy pt. *Has the Night Invaded the Day Or Has the Day Invaded the Night?* Pracownia na Gołęczynie, 2019 r., fot. P. Kowalczyk



Ryc. 247. AK30, wystawa pt. *When the night invades the day and the day invades the night*, pracownia Pauliny Kowalczyk, Gołęczin, 2019 r., fot. Paulina Kowalczyk

W czasie przeprowadzania badań, jedna z opisywanych galerii zawiesiła swoją działalność, a inna ogłosiła taki zamiar. Ze względu na rosnące koszty utrzymania, swoją działalność zawiesiła Galeria Lubanta. Pod znakiem zapytania stoi także działalność Galerii 33. Jej założyciel od kilku lat finansuje działalność tego miejsca z prywatnych środków. Jak zaznaczył w rozmowie z autorką, bez pomocy ze strony miasta nie będzie w stanie dłużej organizować wystaw. Rozwiązaniem byłoby być może wprowadzenie opłat za robienie wystaw, lub biletów dla zwiedzających, jednak ten pomysł nie wzbudza entuzjazmu Ryfy. Kolejnym miejscem, które przestanie funkcjonować do końca 2023 r. jest Galeria Pracownia na Gołęczinie. Budynek jest w coraz gorszym stanie technicznym, a koszty związane z ogrzewaniem przerastają możliwości finansowe najemców. Działalność zawiesiły także wymienione w tabeli kawiarnie, w których przez lata organizowano wystawy. Burani, prowadząca w Parmie autorską galerię Alphacentauri, planuje za to otworzyć filię w Poznaniu. Trwają poszukiwania nieruchomości, uwzględniając kryteria wymienione przez Burani: przestrzeń ma mieć charakter zabytkowy, lokalizacja to Śródmieście, powierzchnia nie może być mniejsza od parmeńskiej galerii. Burani planuje także zaadaptować na galerię wnętrze sąsiadującego z Alphacentauri mieszkania, którego największą wspomnianą przez nią zaletą, są freski oraz sztukaterie. Jak zaznacza artystka, przestrzeń w typie *white cube* nie jest brana pod uwagę ze względu na ograniczone możliwości budowania dialogicznej relacji między obiektami sztuki a komponentami architektonicznymi.

Dla autorki największym wyzwaniem było działanie w galerii Alphacentauri oraz w przypałacowym parku w Lubostroniu. Liczne obiekty sztuki, swoiste gabinety osobliwości w galerii Burani, oznaczały konieczność szukania rozwiązań wystawienniczych opartych na grze podobieństw i różnic.

Realizacja w przestrzeni poza budynkiem była wyzwaniem ze względu na niesprzyjające warunki atmosferyczne i trudności montażowe, jednak okazała się najbardziej inspirującym doświadczeniem, które zainicjowało kolejne projekty w otwartej przestrzeni. Największym plusem była dynamika interakcji zachodzących między elementami instalacji, a otoczeniem, szczególnie zmienność światła, która stworzyła sytuację ulegającą nieustannym przemianom, wzbogacając pracę o nowe wątki, a także interakcje z odbiorcami- użytkownikami przestrzeni parku.

## 11. Analiza komparatystyczna wybranych przestrzeni wystawienniczych w kontekście relacji S-M-O

Opisane w tej części przypadki studialne zostały także poddane analizie eksperckiej, która miała na celu dokonanie oceny wpływu każdego z komponentów układu S-M-O na kształtowanie wzajemnych zależności. Do oceny posłużyła trójstopniowa skala, zgodnie z którą 1 oznacza mały stopień determinacji, 2- większy, 3- największy.

### Relacje S-M-O

Realizacje opisane w rozdziale 10, zostały także poddane analizie komparatystycznej uwzględniającej relacje zachodzące pomiędzy sztuką, miejscem, a odbiorcą (S-M-O). W tym celu zostały wykorzystane modele zależnościowe S-M-O pomocne w określeniu stopnia dominacji jego poszczególnych komponentów. Relacje i interakcje między dziełem/ sztuką (S), miejscem (M) i odbiorcą (O) opierają się na synergii i tworzą zależności, które podlegają dynamicznym transformacjom. Analizując realizacje wystawiennicze nie można pominąć kontekstu przestrzeni architektonicznej/architektoniczno-urbanistycznej, ani roli odbiorcy, który w ostatnich latach coraz częściej staje się aktywnym partycypatorem- współnadawcą. Tak jak sztuka nie istnieje bez odbiorcy, tak samo nie można o niej mówić bez odniesień do przestrzeni/ miejsca. Istnienie heterogenicznych przestrzeni wystawienniczych jest ważne ze względu na różnice w ich funkcjach oraz odmienności założeń wystawienniczych. Zarówno w przypadku realizacji w przestrzeniach *stricte* wystawienniczych, jak i w przestrzeni publicznej poza budynkiem, współzależności występujące między poszczególnymi komponentami modelu S-M-O, gdzie S= Sztuka, M=Miejsce, O=Odbiorca, ulegają specyficznym transformacjom, zależnym od wielu czynników, takich jak kontekst przestrzeni, kontekst znaczeniowy dzieła, kwestie związane z recepcją dzieła/ realizacji.

#### 11.1. Przebieg relacji S- M- O w opisywanych realizacjach wystawienniczych

P1. Stadtmuseum w St Polten

(S:3, M:2, O:1)

Przestrzeń architektoniczna o cechach zbliżonych do *white cube* stanowi neutralne tło dla prezentowanych dzieł. Projekty wystawiennicze muszą jednak uwzględniać dużą kubaturę przestrzeni wystawienniczej. Niewielkie obiekty sztuki wymagają odpowiednich zabiegów ekspozycyjnych- wydzielenia nisz, postumentów, itp.

P2. Muzeum w Śremie

(S:2, M:3, O:1)

Przestrzeń muzeum jest różna od założeń *white-cube*- jej specyfika wpływa na realizację wystawiennicze i determinuje decyzje związane zarówno z wyborem dzieł, jak i sposobem ich lokowania w przestrzeni. W opisywanej realizacji rola odbiorcy była bierna.

P3. Brama Poznania ICHOT (łąącznik)

(S:2, M:3, O:3)

Miejsce jest dominantą, aranżacja wystawiennicza jest determinowana specyfiką przestrzeni wystawienniczej. Ponieważ miejsce stanowi ważną część komunikacyjną, realizacje są także determinowane potrzebami użytkowników tej przestrzeni.

P4. Galeria MBWA w Lesznie

(S:3, M:2, O:1)

Przestrzeń architektoniczna o cechach zbliżonych do *white cube* stanowi neutralne tło dla prezentowanych dzieł. W opisywanej realizacji odbiorca był bierny.

P5. Galeria Piecowa, DK w Rawiczu

(S:2, M:3, O:1)

Przestrzeń galerii jest różna od założeń *white-cube*- jej specyfika wpływa na realizację wystawiennicze i determinuje decyzje związane zarówno z wyborem dzieł, jak i sposobem ich lokowania w przestrzeni. W pierwszej opisywanej realizacji rola odbiorcy była bierna, w drugiej czynna.

P6. Dwór Artusa w Toruniu

(S:2, M:3, S:1)

Galeria mieści się w obiekcie zabytkowym, co wpływa na charakter wnętrza. Jest ono determinantem realizacji artystycznych.

P7. Galeria R+

(S:3 M:1, O:1)

Wnętrze jest neutralne, o niskiej artykulacji, dominantą są obiekty sztuki. Odbiorcami są głównie osoby ze środowiska akademickiego.

P8. Biblioteka na Piaskach, Wrocław

(S:2, M:3, O:1)

Realizacja wystawiennicza była uwarunkowana specyfiką przestrzeni architektonicznej. Brak systemu oświetleniowego, liczne podziały i struktury wpłynęły na selekcję i aranżację obiektów sztuki w odniesieniu do parametrów wnętrza. Odbiorcami są głównie osoby ze środowiska akademickiego

P9. Oranżeria pałacu w Lubostroniu

(S:2, M:3, O:1)

Przestrzeń determinuje aranżacje wystawiennicze- dzieła wchodzą w dynamiczne interakcje z komponentami wnętrza, jak i widocznym przez duże przeszklenia zewnętrzem

P10. Pałac w Lubostroniu

(S:2, M:3, O:1)

Historyczna przestrzeń narzuca rozwiązania wystawiennicze- obiekty wchodzą w interakcję z komponentami otoczenia, co oznacza konieczność podporządkowania realizacji wystawienniczej zastanej sytuacji

P11. Park w Lubostroniu

(S:2, M:3, O:3)

Park stanowi idealną przestrzeń dla działań *site-specific*. Dodatkowym determinantem są warunki atmosferyczne oraz uwarunkowania związane ze specyfiką miejsca (projekt musi uwzględniać potrzeby użytkowników przestrzeni, a zatem zapewniać możliwość poruszania się w przestrzeni parku, a także zapewniać dostęp osobom dbającym o zieleń). Odbiorcy wchodzą w interakcję z pracami artystów.

P12. Galeria u Jezuitów

(S:2, M:3, O:1)

Zróżnicowane w charakterze wnętrza o odmiennej kubaturze determinują realizacje wystawiennicze, jednak umożliwiają heterogeniczne działania aranżacyjne.

P13. Galeria w Teatrze Tańca

(S:2, M:3, O:3)

Wnętrze *open-space*, miejsce determinuje sposób aranżacji wystaw, istotna jest także aktywność użytkowników tej przestrzeni- narzuca ona wiele ograniczeń realizacjom wystawienniczym.



P14. Galeria Skalar

(S:3, M:2, O:1)

Przestrzeń o charakterze *open-space* ma sporą kubaturę i umożliwia tworzenie dużych wystaw zbiorowych. Otwarta przestrzeń jest idealna do ekspozycji instalacji. Kolorystyka wnętrza jest neutralna. Obiekty sztuki stanowią zatem elementy indywidualizujące przestrzeń architektoniczną.

P15. Galeria 33

(S:2, M:3, O:1)

Przestrzeń cechuje wysoka artykulacja. Postindustrialny charakter przestrzeni stanowi inspirację do realizacji *site-specific* lub *in situ*.

P16. Galeria Lubanta

(S:2, M:3, O:1)

Postindustrialna przestrzeń o wysokiej artykulacji umożliwia działania *site-specific* i *in situ*. Determinantem jest miejsce. Galeria jest dostępna jedynie w umówionych wcześniej godzinach.

P17. Alphacentauri, Parma

(S:2, M:3, O:2)

Galeria Alphacentauri przypomina gabinet osobliwości. Miejsce determinuje realizację wystawienniczą, ze względu na specyfikę przestrzeni. Możliwość tworzenia narracji opartej na dialogu z zastanymi komponentami wnętrza jest niezwykle inspirujące, ale wymaga konieczności znalezienia nowych sposobów prezentacji dzieł. Nie każde dzieło może być tutaj pokazane dlatego kuratorka układa program wystaw zgodnie z własnymi preferencjami, które uwzględniają kompatybilność do jej własnych wystawienniczych koncepcji.

P18. Pracownia na Golęcinie

(S:3, M:1, O:3)

Pracownia pełni funkcję galerii jedynie kilka razy w roku- podczas AK30 oraz prywatnych inicjatyw wystawienniczych. Jest wówczas przekształcana w *white cube*. W opisywanej sytuacji wystawienniczej sztuka dominowała nad miejscem, natomiast relacja między sztuką , a odbiorcą, tak jak i miejscem i odbiorą była budowana dialogicznie i egalitarnie.

## 12. Wnioski z przeprowadzonych badań

W swoich realizacjach autorka stara się uwzględnić dialogiczny aspekt oraz szuka optymalnych rozwiązań wystawienniczych. W niektórych sytuacjach konieczny jest kompromis- zmiany wprowadzone w projekcie artystycznym pod względem adekwatności do miejsca lub transformacja otoczenia (wnętrza, przestrzeni otwartej). Projekty wystaw różnią się w zależności od koncepcji ogólnej- sposobu budowania interakcji między sztuką (obiektami sztuki, interwencjami) a przestrzenią architektoniczno-urbanistyczną (autorka uwzględnia także realizacje plenerowe), jak i działań *stricte site-specific*, lub *in situ*, czy też koncepcji uwzględniającej jedynie narrację artystyczną w obrębie prezentowanych obiektów (w takiej sytuacji otoczenie powinno być neutralne). Założenie, że istnieje idealny typ przestrzeni wystawienniczej jest zatem błędne. Jak widać w dokumentacji, niektóre prace można prezentować w całkowicie różnych wnętrzach, a niekiedy także w przestrzeni otwartej. Każda wystawa inicjuje szereg decyzji związanych z doborem prac i kształtowaniem projektu (w przypadku instalacji *site-specific* lub działań *in situ*). Miejsce determinuje proces powstawania wystawy. Z doświadczeń autorki wynika, iż znacznie łatwiej tworzy się wystawy indywidualne niż zbiorowe. Kolektywne ekspozycje wymagają znalezienia sposobu na zsynchronizowanie odmiennych narracji oraz harmonijnym, ale niebanalnym zagospodarowaniu przestrzeni. Wystawy jednego autora są zwykle aranżowane z prac, tworzących spójny cykl. W przypadku dużego spektrum różnic między dziełami działania wystawiennicze oscylują wokół szukania klucza podobieństw, albo podążaniu za kontrastowymi cechami poszczególnych obiektów.

W ramach przeprowadzanych badań dotyczących relacji i interakcji między sztuką, miejscem i odbiorcą (S-M-O), autorka poddała analizie komparatystycznej 32 autorskie realizacje wystawiennicze w heterogenicznych przestrzeniach obejmujących zarówno wnętrza architektoniczne, jak i przestrzeń poza budynkiem. Próba klasyfikacji miejsc z zastosowaniem przyjętych w pracy kryteriów pokazała, iż w wielu przypadkach trudno o jednoznaczne ich przyporządkowanie.

Galerie instytucjonalne i niepubliczne mają swoje plusy i minusy. Jedne i drugie mogą spełniać kryteria neutralnej przestrzeni wystawienniczej typu *white cube* lub być od niej dalekie. Parametry architektoniczne różnią się niezależnie od statusu formalno-prawnego, czy kryterium podmiotu prowadzącego. Diametralne różnice dotyczą kwestii technicznych i organizacyjnych oraz dostępności dla odbiorców, jak również założeń programowych. Techniczne aspekty, takie jak system wystawienniczy, oświetlenie, czasami przekształcalność przestrzeni, umożliwiają realizację specyficznych, wymagających projektów wystawienniczych. Istnieją dzieła, które mogą być eksponowane tylko w określonych wnętrzach. W takim przypadku minimalizacja ograniczeń jest kluczem wyboru miejsca ekspozycji. Z drugiej strony, wiele projektów *site-specific* powstaje w ramach inspiracji daną przestrzenią. Dzieło i miejsce stają się równie ważnymi, współzależnymi, elementami kompozycji. Wnętrza, których pierwotną funkcją nie była ekspozycja sztuki, stanowią ciekawą inspirację dla artystów i kuratorów. Podziały przestrzeni, różnorodność faktur i materiałów, kolorów, obecność obiektów przypominających o przeszłości budynku/ sali stanowią o wyjątkowości miejsca. *Genius*

*loci* wprowadza dialogiczny aspekt do każdej realizacji wystawienniczej. Może też zainicjować proces kreacji oraz projekt wystawy. Pilastry i nisze (Galeria MBWA w Lesznie, Galeria Piecowa w Rawiczu, Galeria u Jezuitów w Poznaniu) pozwalają na oddzielenie dzieł, co szczególnie w przypadku wystaw zbiorowych wpływa korzystnie na recepcję, ponieważ obiekty zyskują odpowiednią przestrzeń odbiorczą. Zróżnicowana kolorystyka z kolei może rozszerzyć narrację dzieł przez zastosowanie mimikry albo wpłynąć na zintensyfikowanie odbioru dzieła poprzez zastosowanie kontrastu barwnego (czarno-białe wnętrza w Galerii 33, ściany z cegieł w galerii Piecowej, betonowe ściany w Teatrze Tańca). Ciekawe możliwości ekspozycyjne dają także transparentne materiały- szklane ściany w Muzeum w Śremie lub w Galerii Skalar okazały się idealnym tłem dla obrazów prezentowanych w ramach opisywanych realizacji wystawienniczych. Komponenty związane z poprzednią funkcją przestrzeni, takie jak piec chlebowy w Galerii Piecowej, czy pofabryczne obiekty w Galerii Lubanta mogą wchodzić w niebanalne interakcje z obiektami sztuki, tworząc narracje wzbogacone o nowe znaczenia. Podobna sytuacja ma miejsce podczas eksponowania dzieł w prywatnej przestrzeni, jak mieszkanie, czy pracownia. Galeria Alphacentauri ze swoimi gabinetami osobliwości oraz licznymi dziełami sztuki autorstwa kuratorki i właścicielki, stanowi przykład wnętrza, które zachęca do tworzenia dialogicznych sytuacji. Nie wszystkie dzieła mogą być tutaj prezentowane, jednak odpowiednia selekcja umożliwia zaskakujące aranżacje.

Ważnym subkryterium w kontekście analizy przestrzeni wystawienniczych okazał się charakter przestrzeni (artykulacja wnętrza). Z badań wynika, iż wysoka artykulacja jest typowa dla przestrzeni postindustrialnych, historycznych/zabytkowych, lokali mieszkaniowych (w tym galerii) oraz innych przestrzeni, które nie pełnią *stricte* wystawienniczej funkcji (działalność wystawiennicza nie jest programowo prymarna).

**Plusy przestrzeni wystawienniczych zaprojektowanych specjalnie na potrzeby ekspozycji sztuki (*white-cube*):**

- ułatwienia ekspozycyjne takie jak: system oświetleniowy ( optymalne natężenie i optymalna temp. światła, uwzględnienie zmiennych potrzeb ekspozycyjnych)
- neutralność przestrzeni- kolorystyczna: pozwala na pokazanie wszystkich realizacji artystycznych niezależnie od ich kolorystyki
- pusta przestrzeń sprzyja kontemplacji
- pusta przestrzeń pomaga dokonać separacji percepcyjnej (O'Doherty wspomina o tym, że aby w pełni doświadczyć przekazu dzieła, należy dokonać separacji od bodźców, które mogłyby ją rozproszyć- wejście w neutralną wizualnie przestrzeń pomaga w dokonaniu percepcyjnej tranzycji ( od rozproszenia do skupienia)

**Minusy przestrzeni wystawienniczych zaprojektowanych specjalnie na potrzeby ekspozycji sztuki (*white cube*):**

- mniej inspiracji dla artysty- ograniczona ilość bodźców wizualnych stymulujących kreatywność wystawienniczą w kontekście realizacji *site-specific, in situ* (w obu przypadkach realizacja powstaje w kontekście przestrzeni, co oznacza, że przestrzeń architektoniczno-urbanistyczna może być nadrzędnym stymulantem i determinantem)
- mniejszy potencjał miejscotwórczy – budynek projektowany od podstaw często
- mniejszy potencjał relacyjny (świątynie sztuki mogą działać deprymująco na odbiorców zarówno spoza środowiska artystycznego, jak i na twórców)
- estetyzacja sztuki
- nadrzędność obiektów sztuki/ realizacji artystycznych w relacji sztuka-miejsc

<b>Przestrzenie wystawiennicze zaprojektowane specjalnie na potrzeby ekspozycji sztuki spełniające kryteria wnętrza o typie <i>white-cube</i>/ o niskiej artykulacji</b>	
<b>Plusy</b>	<b>Minusy</b>
ułatwienia ekspozycyjne takie jak: system oświetleniowy (optymalne natężenie i optymalna temp. światła, uwzględnienie zmiennych potrzeb ekspozycyjnych)	mniej inspiracji dla artysty- ograniczona ilość bodźców wizualnych stymulujących kreatywność wystawienniczą w kontekście realizacji <i>site-specific, in situ</i>
neutralność przestrzeni- kolorystyczna: pozwala na pokazanie wszystkich realizacji artystycznych niezależnie od ich kolorystyki	mniejszy potencjał miejscotwórczy
pusta przestrzeń sprzyja kontemplacji pusta i pozwala dokonać separacji percepcyjnej	mniejszy potencjał relacyjny
	nadrzędność obiektów sztuki/ realizacji artystycznych w relacji sztuka-miejsce
	dyskomfort widza związany z deprymującą pustką/ sterylnością przestrzeni
	estetyzacja sztuki

Tab. 12. Pozytywne i negatywne aspekty przestrzeni wystawienniczych zaprojektowanych specjalnie na potrzeby ekspozycji sztuki spełniające kryteria wnętrza o typie *white cube*/ o niskiej artykulacji

**Plusy przestrzeni alternatywnych do *white cube***, które zostały zaadaptowane na potrzeby wystawiennicze

- sprzyjają realizacjom *site-specific* oraz *in situ* (egalitaryzm w relacji sztuka-miejsce)
- zachęcają do niekonwencjonalnych rozstrzygnięć wystawienniczy/ aranżacyjnych
- aspekt miejscotwórczy
- aspekt transformacyjny- zmiana nie-miejsca w miejsce o nowej semantyce, nadanie nowej funkcji nieużywanym przestrzeniom architektonicznym
- aspekt relacyjny- integracja międzyśrodowiskowa, środowiskowa ( włączenie lokalnej społeczności w tworzenie sztuki)

**Minusy przestrzeni alternatywnych do *white cube***, które zostały zaadaptowane na potrzeby wystawiennicze:

- brak ułatwień montażowych
- brak odpowiedniego systemu oświetleniowego lub całkowity brak oświetlenia
- brak neutralności kolorystycznej wiąże się z zawężeniem spektrum pokazywanych realizacji/ obiektów sztuki

<b>Przestrzenie wystawiennicze alternatywne do przestrzeni o typie <i>white cube</i>/ o niskiej artykulacji przestrzeni</b>	
<b>Plusy</b>	<b>Minusy</b>
sprzyjają realizacjom <i>site-specific</i> oraz <i>in situ</i> (egalitaryzm w relacji sztuka-miejsce)	brak ułatwień montażowych
zachęcają do niekonwencjonalnych rozstrzygnięć wystawienniczy/ aranżacyjnych	brak odpowiedniego systemu oświetleniowego lub całkowity brak oświetlenia
aspekt miejscotwórczy	brak neutralności kolorystycznej wiąże się z zawężeniem spektrum pokazywanych realizacji/ obiektów sztuki
aspekt transformacyjny- zmiana nie-miejsca w miejsce o nowej semantyce, nadanie nowej funkcji nieużywanym przestrzeniom architektonicznym	
aspekt relacyjny- integracja międzyśrodowiskowa, środowiskowa ( włączenie lokalnej społeczności w tworzenie sztuki)	

Tab. 13. Plusy i minusy realizacji w przestrzeniach wystawienniczych alternatywnych do przestrzeni o niskiej artykulacji/ o typie *white cube*

## Realizacje w przestrzeni poza budynkiem

Realizacje *site-specific* obejmujące przestrzeń poza budynkiem, a w szczególności w plenerze, są obarczone dużym ryzykiem związanym z czynnikami zewnętrznymi, które wymagają zmiany koncepcji - choćby w zakresie czasu prezentacji. Jest to lekcja pokory dla artysty oraz doświadczenie zależności od otoczenia. Zaskoczenia potrafią być jednak pozytywne- jak choćby gra światła, którego zmienność tworzy nowe formy zapisu artystycznej narracji.

### Plusy

- możliwość tworzenia sytuacji opartej na interakcjach z otoczeniem-
- możliwość działań w większej skali niż w przestrzeni zamkniętej
- zmienność światła może wzbogacić narrację o aspekt transformatywności
- możliwość budowania narracji opartej na przestrzennych relacjach
- możliwość tworzenia tożsamości miejsca (w przypadku nie-miejsc)
- tworzenie nowych asocjacji związanych z miejscem- wykorzystanie transformatywnego aspektu sztuki
- zwiększanie dostępności sztuki i miejsca
- partycypacja przypadkowego odbiorcy-użytkowników przestrzeni

### Minusy

- Działanie w większej skali oznacza dopasowanie wielkości realizacji do miejsca realizacji
- Należy uwzględnić kontekst miejsca: jego historię, komponenty przestrzeni oraz ograniczenia, które dotyczą działań w przestrzeni historycznej
- Czynniki atmosferyczne mogą wpłynąć destrukcyjnie na obiekty sztuki lub uniemożliwić działania performatywne, happeningowe itp.
- Interakcje z użytkownikami przestrzeni publicznej mogą się wiązać z negatywną reakcją na dzieło/ działania artystyczne, co oznacza konieczność relokalizacji obiektu/ zaniechanie działań
- Ograniczenia formalno-prawne (brak zezwolenia na działania, dot. zarówno przestrzeni publicznej, jak i prywatnej)
- Brak udogodnień technicznych (trudność z podłączeniem rzutników, trudności montażowe, itd.

<b>Realizacje w przestrzeni poza budynkiem</b>	
<b>Plusy</b>	<b>Minusy</b>
możliwość tworzenia sytuacji opartej na interakcjach z otoczeniem-	działanie w większej skali oznacza dopasowanie wielkości realizacji do miejsca realizacji
możliwość działań w większej skali niż w przestrzeni zamkniętej	należy uwzględnić kontekst miejsca: jego historię, komponenty przestrzeni oraz ograniczenia, które dotyczą działań w przestrzeni historycznej
zmienność światła może wzbogacić narrację o aspekt transformatywności	czynniki atmosferyczne mogą wpłynąć destrukcyjnie na obiekty sztuki lub uniemożliwić działania performatywne, happeningowe itp.
możliwość budowania narracji opartej na przestrzennych relacjach	interakcje z użytkownikami przestrzeni publicznej mogą się wiązać z negatywną reakcją na dzieło/ działania artystyczne, co oznacza konieczność relokalizacji obiektu/ zaniechanie działań
możliwość tworzenia tożsamości miejsca (w przypadku nie-miejsc)	ograniczenia formalno-prawne (brak zezwolenia na działania, dot. zarówno przestrzeni publicznej, jak i prywatnej)
tworzenie nowych asocjacji związanych z miejscem- wykorzystanie transformatywnego aspektu sztuki	brak udogodnień technicznych (trudność z podłączeniem rzutników, trudności montażowe, itd.)
zwiększanie dostępności sztuki i miejsca	
partycypacja przypadkowego odbiorcy-użytkowników przestrzeni	

Tab. 14. Plusy i minusy realizacji w przestrzeni poza budynkiem

Analiza dotycząca kształtowania relacji i interakcji między sztuką, miejscem, a odbiorcą (S- M- O) wykazała, że ulegają one transformacjom w zależności od sytuacji związanej z działaniami zarówno z projektem artystycznym, miejscem działań oraz adresatami. Punkt wyjścia do tej części badań stanowił model zależnościowy oparty na

zrównoważonych interakcjach, w którym  $S=M=O$ , co oznacza brak dominanty (wszystkie komponenty układu S-M-O są tak samo ważne). Podsumowanie badań pokazało, że badane relacje ulegają transformacji w zależności od miejsca działań oraz koncepcji artystycznej i wystawienniczej.

Wystawy zrealizowane w przestrzeni (nowoczesnej lub historycznej/zabytkowej) o niskiej artykulacji/ wnętrzach *white-cube* wykazały, iż w relacji S- M- O zauważalna była dominacja (obiektów) sztuki (S) względem miejsca (M). Miejsce (przestrzeń wystawiennicza) stanowiło neutralne, podatne na przekształcenia, tło i umożliwiające tworzenie wieloelementowych aranżacji wystawienniczych. Ocena 1 oznacza zatem niewielki wpływ na realizację wystawienniczą i przebieg relacji S-M-O. W opisywanych przypadkach studialnych oznacza to, iż determinantą jest sztuka. Jest ona zatem czynnikiem kształtującym przestrzeń.

Przestrzenie o wysokiej artykulacji determinują zarówno projekty, jak i realizacje artystyczno-wystawiennicze. Kontekst miejsca, a zatem jego historia, charakter, stały się punktem wyjścia do działań zarówno w zakresie wyboru prac/ tworzenia koncepcji pracy, jak i sposobu aranżacji wystawy/ prezentacji projektu artystycznego.

W przypadku opisywanych realizacji wystawienniczych, w większości przypadków odbiorca nie stanowił determinanty. Jedynie w kilku przypadkach studialnych jego rola została oceniona na 3 ze względu na intensywność interakcji i współkreację dzieła.



## IV. PODSUMOWANIE

### Rola poszczególnych komponentów S-M-O

Aby odpowiedzieć na pytanie o rolę sztuki (S) w kształtowaniu relacji S-M-O problem ten należy rozdzielić i skoncentrować się osobno na relacji S-O jak i S-M. W relacji S-O istotna może być obserwacja, że termin „wystawa” obecnie niejednokrotnie zastępowany jest słowem „sytuacja”. Oznacza to także nadanie sprawczości odbiorcy, a tym samym traktowanie go jako współkreatora. Granice między dyscyplinami sztuki, a także między sztuką a codziennością ulegają zatarciu. Wiąże się to nie tylko ze zmianą postrzegania roli artysty ale i odbiorcy. Recepcja, która przez stulecia oznaczała pasywność w kontekście kreacji (kontaktu ze sztuką), zyskała aktywny wymiar poprzez partycypację odbiorcy w procesie twórczym- współdziałaniu (*relational art*, itd.). Odbiorca stał się współtwórcą sztuki. Zarówno w kontekście tworzenia narracji, jak i wzbogacaniu semantyki. Rezygnacja z podziału na aktywnego artystę i pasywnego odbiorcę spowodowała przekierowanie uwagi na znaczenie procesu- z uwzględnieniem jego transformatywnego aspektu i otwartej formuły. W zakresie relacji S-M należy zwrócić uwagę na fakt, że sztuka, która przed jej demokratyzacją (demokratyzacją społeczeństwa) dostępna była dla wąskiego, uprzywilejowanego grona odbiorców, znów, coraz częściej, prezentowana jest w przestrzeniach pozainstytucjonalnych, takich jak prywatne galerie, mieszkania, czy pracownie artystów. Sprzeciw środowisk artystycznych wobec praktyk instytucjonalnych, przejawia się w szukaniu alternatywnych przestrzeni wystawienniczych, często niedostępnych dla „niewtajemniczonych” - odbiorców spoza kręgu danego środowiska. Wiele z tych miejsc łączy brak identyfikacji wizualnej, oznaczeń/ informacji o wydarzeniu. Zaproszenia są dystrybuowane poprzez media społecznościowe, a plakaty i ulotki umieszczane w wyselekcjonowanych miejscach takich jak macierzyste uczelnie artystów czy zaprzyjaźnione galerie, co można odczytać jako formę wykluczenia przypadkowego bądź niechcianego odbiorcy. Zachodzi w tej sytuacji pewien paradoks, gdyż część młodych galerzystów postuluje otwartość na dialog i współpracę nie tylko z artystami i kuratorami, czy innymi galeriami, lecz także z osobami spoza artystycznego środowiska. W tym miejscu warto wspomnieć o projektach miejskich, które stanowią coraz popularniejsze źródło finansowania działalności niezależnych galerii- w szczególności opartych na formule *artist-run*. Uwzględniają one aspekt lokalności i społecznego udziału. W zależności od programu, adresatami mogą być wybrane grupy odbiorców- dzieci, osoby w wieku emerytalnym, niepełnosprawni, osoby w kryzysie, uchodźcy, itd. Inkluzywność galerii staje się zatem ważnym problemem- społeczna partycypacja czyni je czymś więcej niż miejscem prezentacji sztuki a odejście od hierarchizacji dzieła na rzecz budowania dialogicznej sytuacji stwarza nowe możliwości w aranżowaniu wystaw.

Kolejne pytanie dotyczyło roli miejsca (M) w relacji S-M-O. Również to pytanie należy rozpatrzyć w kontekście relacji S-M i S-O. Odnośnie pierwszej, miejsce służące do prezentacji sztuki/działań artystycznych nie musi oznaczać galerii sztuki, czy muzeum. Artyści coraz częściej anektują przestrzenie, które nie pełnią, lub nie pełniły dotąd funkcji wystawienniczej. Realizują swoje projekty zarówno w budynkach, jak i poza nimi.

Miejsce należy zatem rozumieć nie tyle w kontekście fizycznym, lecz w szerszym kontekście- uwzględniającym także przestrzeń transparentną i wirtualną. Dematerializacja miejsca wynika z dematerializacji sztuki, oraz, tym samym, terminu wystawa. Oczywiście tendencje związane z kontestowaniem tradycyjnie rozumianej przestrzeni wystawienniczej, a zatem muzeum, lub galerii sztuki - tak instytucjonalnej, jak i prywatnej/niepublicznej, nie oznaczają rezygnacji z anektowania przestrzeni *stricte* wystawienniczych. Artyści działają w różnych mediach i realizują różnorodne projekty, dlatego czynnikiem decydującym o wyborze miejsca działania/ ekspozycji sztuki związane jest z koncepcją twórcy i kuratora. O ile przestrzenie o charakterze *white cube* stanowią neutralne tło dla realizacji/ obiektów artystycznych, o tyle miejsca, które cechuje wysoka artykulacja, stają się determinantami twórczych działań i projektów wystawienniczych. Coraz częściej interwencje twórców, stają się integralną częścią przestrzeni architektonicznej i urbanistycznej, a otoczenie komponentem artystycznej narracji. Większość artystów działających w obszarze *site-specific, in situ*, odnosi się w swoich projektach do specyfiki miejsca. Te same obiekty umieszczone w innej przestrzeni, stają się zatem semantycznie puste.

Nie da się ujednoczyć standardów dotyczących organizacji idealnej przestrzeni wystawienniczej. Każde miejsce może zostać wykorzystane do prezentowania sztuki a im mniej konwencjonalna przestrzeń wystawiennicza, tym więcej możliwości działań z zakresu *site-specific, czy in situ*. Artyści coraz częściej opuszczają mury instytucji. Organizują oni wystawy we własnych pracowniach, niekiedy mieszkaniach, adaptują opuszczone budynki, *nie-miejsca*, szeroko rozumianą przestrzeń publiczną. Scena polskich niepublicznych galerii założonych przez artystów jest trudna do systematyzacji. Wiele tego typu miejsc ma tymczasowy charakter. Niektóre zmieniają się w oficjalnie finansowane instytucje, co wymusza transformację założeń programowych i często artystycznych. Wiele spośród opisanych galerii *artist-run* zachowuje pełną niezależność, jednak ich przyszłość jest niepewna. Założyciele nie potrafią jednoznacznie odpowiedzieć, czy korzyści związane ze znalezieniem się pod patronatem instytucji kultury nie wpłyną na decyzję o zaakceptowaniu instytucjonalnej zależności, co oznacza utratę dotychczasowej wolności i zmianę charakteru galerii z *offowych*, na oficjalne. Sytuacja związana z finansowaniem kolejnych przedsięwzięć wymaga jednak szukania kompromisowych rozwiązań. Niebezpieczeństwo utraty miejsca zmusza do rezygnacji z idealistycznych koncepcji. Zdarzają się oczywiście nieoczekiwane sytuacje, jak bezinteresowna pomoc sponsorów, dla których możliwość finansowania ciekawych i ambitnych projektów staje się ważniejsza od materialnych korzyści. Niestety w większości przypadków, artyści, którzy zarządzają przestrzeniami wystawienniczymi, ponoszą opłaty związane z tą działalnością samodzielnie. Ci, którzy są zatrudnieni na uczelni, zapraszają do współpracy kolegów i koleżanki ze środowiska, dzieląc między sobą koszty organizacji wystawy, natomiast artyści, niezwiązani z żadną instytucją, organizują płatne warsztaty, lub częściowo komercjalizują swoją twórczą aktywność. Wynika z tego, iż całkowita niezależność jest utopijna i w gruncie rzeczy używanie tego terminu odnosi się jedynie do kwestii programowych. Dobrym rozwiązaniem wydaje się działanie pod patronatem instytucji jak np. uczelnia, przy jednoczesnej gwarancji niezależności programowej.

Galerie i muzea projektowane z myślą o prezentowaniu sztuki są zwykle hermetyczne- zarówno dla twórców, jak i odbiorców. Płatne wejścia zniechęcają do partycypacji w wydarzeniach i w pewien sposób stoją w sprzeczności z założeniami przestrzeni publicznej, a tym samym demokratyzacją. Artyści z kolei muszą brać udział w wieloetapowej weryfikacji dorobku twórczego oraz liczyć na poparcie ze strony osób związanych z krytyką artystyczną. Prowadzi to do sytuacji, w której coraz więcej artystów bojkotuje instytucje sztuki. Samoorganizacja twórców, szczególnie młodych, jest idealnym sposobem na rozwijanie wystawienniczej działalności bez konieczności zmagania się z karkołomnymi i niekiedy absurdalnymi procedurami charakterystycznymi dla większości publicznych placówek i „renomowanych” galerii prywatnych. Czas przeznaczony na zmaganie się z wieloetapową weryfikacją projektów wystawienniczych może być zagospodarowany bardziej kreatywnie. Przestrzeń, w której można działać poprzez sztukę jest niezbędna do sfinalizowania twórczego procesu. Wyjście poza pracownię, lub zaproszenie do niej widzów/odbiorców umożliwia dokonanie pełnej recepcji, wspomnianego już „oglądu”, co z kolei warunkuje sztukę. Narastająca niechęć do instytucjonalizmu oznacza konieczność znalezienia alternatywnych miejsc do prezentacji sztuki oraz działań artystycznych. Niekonwencjonalne (*offowe*) przestrzenie stanowią idealne rozwiązanie. Skrajnym przykładem są projekty *popupowe*, czy też oparte na całkowitej dematerializacji – tak dzieła, jak i przestrzeni (wystawy- koncepty charakterystyczne dla sztuki konceptualnej z lat 70-tych i 80-tych). Możliwość działania w kontrze do instytucjonalnych programów, stwarza nieskończenie wiele możliwości związanych z prezentacją sztuki, czy też realizacji projektów w przestrzeni pozamuzelnej, czy pozagaleryjnej. Sytuacja, w której znikają fizyczne ograniczenia a zmienność otoczenia rzutuje na kształtowanie projektu/ twórcze działania, może zainicjować zaskakujące narracje.

Na uwagę zasługują także galerie uniwersyteckie/ akademickie nazywane również studenckimi, które stanowią ważne miejsca wystawiennicze nie tylko dla najmłodszego środowiska artystycznego, ale także dla odbiorców spoza tego kręgu. To właśnie w nich można zapoznać się z najnowszymi tendencjami i postawami twórczymi. Dla młodych artystów możliwość zaprezentowania swoich prac jest nobilitacją i formą promocji, a niekiedy początkiem kariery. Aby zorganizować wystawę w publicznej instytucji typu BWA, trzeba mieć dyplom ukończenia uczelni artystycznej oraz portfolio z dokumentacją aktywności nie tylko artystycznej, ale i wystawienniczej. Jedynym sposobem na ominięcie tego wymagania jest wygranie konkursu organizowanego przez daną placówkę. Sytuacja ta jest dla młodych twórców bardzo trudna, ponieważ absolwenci nie mają gdzie pokazywać swoich realizacji. Galerie uniwersyteckie/akademickie, oraz *offowe* (w tym *popupowe*) pozwalają na zdobywanie doświadczenia w zakresie wystawiennictwa, jak i na wzbogacenie portfolio o dokumentację wystawienniczą. Studenci odpowiedzialni są nie tylko za aranżację i montaż wystaw, ale też za działania kuratorskie uwzględniające promocję wydarzenia, pisanie tekstów, recenzji, czy tworzenie dokumentacji. W uczelnianych galeriach prezentowana jest również sztuka pedagogów, oraz wybitnych artystów z całego świata. W niektórych galeriach tego typu odbyły się wystawy, które przeszły do historii. W wielu debiutowali artyści, którzy po latach zyskali sławę. Warto podkreślić, iż nie wszystkie galerie działające pod patronatem uczelni, są zarządzane przez studentów a jedynie

przez pedagogów. Widoczne są także różnice programowe. Autorski program wiąże się często z selektywnym stosunkiem do twórców, co ogranicza założenia związane z promowaniem młodej sztuki. Osoby zarządzające/ kuratorzy nie zawsze wykazują otwartość na propozycje wystawiennicze- niekiedy ignorują zgłoszenia, powołując się na własne koncepcje programowe. To, pod względem braku inkluzywności, przypomina praktyki galerii prywatnych oraz publicznych instytucji o dużej renomie. Pod względem przestrzeni architektonicznej, galerie te cechuje duża różnorodność- i w kontekście kubatury, artykulacji, charakteru wnętrza, jak i udogodnień montażowych/wystawienniczych, takich jak system oświetleniowy, możliwość wyciemnienia sal(i) itd. Niektóre galerie są w pełni profesjonalne- posiadają przestrzeń, która umożliwia organizowanie dużych wystaw zbiorowych, inne, mieszczące się w gmachu uczelni, są czasem tylko ścianą, lub częścią korytarza/ holu, przeznaczoną do prezentowania sztuki.

Pisząc o miejscu w kontekście jego relacji ze sztuką, nie można pominąć *nie-miejsc*. Wbrew pozorom miejsca pozbawione tożsamości, lub te, które budzą pejoratywne asocjacje, stanowią idealną przestrzeń wystawienniczą dla realizacji, które z różnych względów nie mogą być pokazane w przestrzeni publicznej o innym charakterze. Neutralność tych miejsc pozwala na spektakularne i często kontrowersyjne działania. Brak ograniczeń umożliwia kreowanie narracji zgodnie z wizją artysty. *Nie-miejsc* stanowią atrakcyjną przestrzeń dla artystów, których misją jest dokonanie transformacji otoczenia, aspekt relacyjny i partycypacyjny, oraz dla tych, którzy preferują enigmatyczne działania, wymykające się jakimkolwiek klasyfikacjom. Możliwość stworzenia sytuacji istniejącej przez chwilę, w kontrze do instytucjonalnych praktyk, koreluje z właściwościami ponowoczesności (płynnej rzeczywistości). Otwarta forma, akceptacja względności, przekształcalności i nietrwałości jest być może najbardziej słuszną obecnie postawą.

W kontekście relacji M-O, warto zwrócić uwagę na znaczenie zmian społecznych, które wpłynęły na transformacje przestrzeni wystawienniczych. Do czasu Rewolucji Francuskiej, sztuka była dostępna jedynie dla uprzywilejowanego grona. Dzieła, prezentowane w pałacach, mogli podziwiać jedynie wyselekcjonowani odbiorcy. Wraz z demokratyzacją społeczeństwa, pojawiły się pierwsze muzea. Publiczne instytucje miały zapewnić dostęp do sztuki każdemu, niezależnie od jego statusu. W XX wieku pojawiła się tendencja otwierania muzeum na praktyki inne niż *stricte* muzealne. Postrzeganie tej instytucji jako środowiska wzajemnych relacji wiąże się m.in. ze zmianą roli odbiorcy. Pasywna recepcja jest zastępowana partycypacją w tworzeniu ekspozycji. Muzea, stworzone w celu umożliwienia kontaktu ze sztuką każdemu zainteresowanemu odbiorcy niezależnie od jego zamożności, czy wykształcenia, od długiego czasu toczą walkę o uatrakcyjnienie oferty i przyciągnięcie uwagi zwiedzających. Częstą praktyką jest organizowanie warsztatów artystycznych, wykładów, itp. oraz tworzenie aranżacji opartych na nielinernej narracji. Powszechną praktyką jest także dokonywanie transformacji przestrzeni- tworzenie przestrzennych kompozycji, które umożliwiają niekonwencjonalną prezentację klasycznych dzieł. Wiele placówek udostępnia artystom przestrzeń poza budynkiem. Wychodzenie poza mury instytucji jest także próbą zwiększenia dostępności sztuki - zaproszeniem do środka. Sztuka Pierwszej Awangardy przyczyniła się do kryzysu muzeum. Twórcy zaczęli kontestować praktyki muzealne oraz

szukać pozainstytucjonalnych przestrzeni wystawienniczych. Specyfika galerii sztuki, także ulegała tranzycji. Modernistyczny *white cube*, zastąpiły postindustrialne przestrzenie, atelier, prywatne mieszkania, przestrzeń poza budynkiem, itd. Odbiorcami stali się nie tylko goście zaproszeni przez artystów i kuratorów, czy osoby związane ze środowiskiem artystycznym, ale także przechodnie. Wydarzenia odbywające się poza budynkiem cechuje partycypacja przypadkowego odbiorcy. W przypadku realizacji poza budynkiem (galerią, muzeum) to sztuka wkracza w przestrzeń publiczną, Przekroczenie progu typowej galerii o charakterze *white cube* często budzi dyskomfort. Neutralna przestrzeń przypomina o izolacji wnętrza od zewnątrz. Osoby wchodzące, są w pewien sposób intruzami, zakłócającymi idealną organizację sześcianu, w którym wszystkie komponenty umieszczono według planu, a na improwizację- wszelki element zaskoczenia, zdecydowanie nie ma miejsca. Wykluczenie dialogicznego aspektu relacji sztuka - przestrzeń architektoniczna, wprowadza hierarchizację, zgodnie z którą sztuka staje się dominantą. W przypadku komercyjnych galerii, zabieg ten jest poniekąd oczywisty- eksponowanie produktu ma przecież przyciągnąć uwagę nabywcy. Sztuka zostaje sprowadzona do cennego gadżetu- swoistego *must have/ must buy*. Założenia programowe *offowych* galerii negują utowarowienie sztuki. Wystawa nie oznacza prezentacji obiektów, których należy pragnąć, lub które wzbudzają zachwyt. Wystawa jest tworzeniem sytuacji- alternatywnej rzeczywistości, która zaprasza do interakcji, w której każdy odbiorca staje się współnadawcą (współtwórcą) przez aktywny udział w procesie. Czasownikowe budowanie narracji dematerializuje dzieło co być może oznacza zmianę nomenklatury dotyczącej kwestii wystawiennictwa w kontekście sztuki (niekomercyjnej). Dzieło może być efemerycznym, niefizykalnym zapisem- wrażeniem, tak jak przestrzeń (galeria, muzeum, itd.) nie może być postrzegana jako tło, a role twórcy (nadawcy) i odbiorcy nie są jasno określone- dychotomia aktywny-pasywny jest zbyt dużym uproszczeniem i nie oddaje dynamiki relacji. W przypadku działań poza murami galerii czy muzeum, ignorowanie potrzeb i opinii odbiorców prowadzić może do konfliktów, zatem determinantem realizacji w przestrzeni publicznej są jej użytkownicy.

Odpowiadając na pytanie o rolę obserwatora (O) w kształtowaniu relacji S-M-O autorka zauważa, że pisząc o nim trudno uniknąć uogólnień i należy dokonać zróżnicowania w zakresie możliwej recepcji sztuki i miejsca w kontekście poziomu jego świadomości, która ma związek z semantyką. Znajomość kodów- wiedza z zakresu szeroko rozumianej kultury i sztuki, daje odpowiednie narzędzia pomocne w odczytaniu przekazu. Brak przygotowania- niedostatek wiedzy, skazuje odbiorcę na posługiwanie się stereotypami, a w konsekwencji na zagubienie i związany z tym dyskomfort. W percepcji biorą udział zarówno obszary w obrębie nieświadomości, jak i świadomości, co oznacza, że nie jest ona całkowicie instynktowna i wymaga treningu. Widzenie, nie daje gwarancji zobaczenia, które odbywa się dzięki intencji. Zróżnicowane programy galerii umożliwiają kontakt ze sztuką z różnych dyscyplin, a heterogeniczność postaw artystycznych uatrakcyjnia ofertę. Obecnie miejsce nadawcy (artysty) coraz częściej zastępuje odbiorca (widz). Podział ten jest zresztą umowny, biorąc pod uwagę fakt, iż artysta, w momencie ukończenia swojej realizacji, dokonuje konfrontacji z efektami swoich działań a w momencie dokonywania analizy, wchodzi w rolę odbiorcy. Istnieje wiele projektów artystycznych, w których odbiorcy stają się współkreatorami dzieła/ realizacji. Niekiedy

to od nich zależy przebieg działań. Artysta wchodzi wówczas w rolę biernego obserwatora.

W czasach modernizmu, za idealną przestrzeń wystawienniczą uznano wnętrze o parametrach odpowiadających typowi *white cube*. Białe ściany, szara lub drewniana podłoga, brak podziałów, równomierne oświetlenie miały przyczynić się do stworzenia medytacyjnej atmosfery, umożliwiającej skupienie percepcji na dziełach sztuki. Neutralne otoczenie eksponowało obiekty sztuki w sposób przypominający prezentację towaru w prestiżowych butikach, co w przypadku komercyjnych galerii sztuki, stało się dobrą strategią marketingową. Założenia *white cube* zostały skrytykowane m.in. przez O'Dohery'ego, sprzeciwiał się utowarowieniu sztuki i traktowaniu galerii jako elitarnego miejsca dla wyselekcjonowanych odbiorców (potencjalnych kupców dzieł).

Wraz z narodzinami konceptualizmu pojawiły się nowe tendencje wystawiennicze. Artyści, szukając alternatywnych przestrzeni ekspozycyjnych, coraz chętniej anektują opuszczone fabryki, sklepy, magazyny. Tego typu przestrzenie, o bogatej artykulacji, większej kubaturze, umożliwiają działania oparte na interakcji między sztuką a otoczeniem. Bogate znaczeniowo miejsca, uzupełniają *stricte* artystyczną narrację, wzbogacając dzieła o nowy kontekst. Obecnie twórcy i kuratorzy do swoich projektów wystawienniczych szukają zarówno wewnątrz w typie *white cube*, jak i przestrzeni alternatywnych, których poprzednia funkcja nie była związana z ekspozycją sztuki. Realizacje *site-specific* czy *in situ*, które odnoszą się do miejsca, najczęściej powstają w przestrzeni o innej specyfice niż *white cube*, jednak niektóre prace wymagają ekspozycji w neutralnym otoczeniu. W takim przypadku wnętrze o niskiej artykulacji, staje się optymalnym wyborem.

Różnorodność realizacji artystycznych oraz projektów wystawienniczych wpływa na potrzebę poszukiwania odpowiednich miejsc do prezentacji sztuki, czy też działań artystycznych. Nie istnieje zatem jeden, uniwersalny, typ przestrzeni, który byłby kompatybilny ze wszystkimi koncepcjami artystycznymi/ wystawienniczymi. Zmienność potrzeb wiąże się z koniecznością dopasowania projektu artystycznego/ wystawienniczego do miejsca działań lub stworzenia projektu adekwatnego do przestrzeni. Brak uwzględnienia zależności między S-M prowadzi do negatywnej recepcji zarówno obiektów sztuki, jak i przestrzeni.

#### **Hipotezy badawcze:**

- **Zależności między komponentami układu S-M-O wpływają na decyzje wystawiennicze oraz kształtowanie przestrzeni wystawienniczej (przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej)**
- **Kryteria związane z projektowaniem przestrzeni wystawienniczej nie muszą być aplikowane, aby przestrzeń architektoniczno-urbanistyczna mogła służyć jako miejsce realizacji artystycznej**
- **Idealna przestrzeń wystawiennicza nie istnieje**

Odnosząc się do pierwszej hipotezy, zgodnie z którą **zależności między komponentami układu S-M-O wpływają na decyzje wystawiennicze oraz kształtowanie przestrzeni wystawienniczej (przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej)**, autorka ją afirmuje i zwraca uwagę na dynamikę i zmienność interakcji zachodzących między poszczególnymi elementami modelu S-M-O. W zależności od rodzaju projektu artystycznego, działania wystawiennicze mogą polegać na odnoszeniu się do miejsca działań- szczególnie w przypadku realizacji *site-specific* oraz *in situ*, dla których miejsce jest determinantem działań, lub interwencji/ transformacji przestrzeni. W niektórych przypadkach miejsce staje się punktem wyjścia do projektu artystycznego, lecz dopuszczalne są także przekształcanie otoczenia.

Również drugą hipotezę badawczą, zgodnie z którą **kryteria związane z projektowaniem przestrzeni wystawienniczej nie muszą być aplikowane, aby przestrzeń architektoniczno-urbanistyczna mogła służyć jako miejsce realizacji artystycznej** należy zweryfikować pozytywnie ze względu na różnorodność projektów artystycznych, koncepcji wystawienniczych, jak i mediów sztuki oraz miejsc prezentacji. Współczesną sztukę charakteryzują inter- i multimedialne poszukiwania. Zatarcie granic między klasycznie rozumianymi dyscyplinami oznacza także zmianę sposobu myślenia o aranżacji wystawy. Dzieła/obiekty sztuki są coraz częściej zastępowane słowem „sytuacja”. Otoczenie staje się zatem elementem artystycznej narracji. Niekiedy to właśnie miejsce determinuje projekt. Kryteria zastosowane do modernistycznej galerii *white cube* zakładały dążenie do stworzenia maksymalnie neutralnej przestrzeni, w celu optymalnego wyeksponowania obiektów sztuki, które w tamtym czasie definiowano zgodnie z klasycznym, akademickim podziałem, uwzględniającym takie kategorie jak malarstwo sztalugowe, rzeźba, grafika warsztatowa i fotografia. Postmodernistyczne zmiany w sposobie klasyfikowania sztuki wynikająca z nowych trendów i redefinicji terminu „obraz”, wpłynęły na transformację projektów wystawienniczych oraz przyczyniły się do poszukiwania alternatywnych miejsc do ekspozycji sztuki. Obecnie widoczne są tendencje związane z interdyscyplinarnymi realizacjami, działaniami *site-specific*, *in-situ*, oraz z zakresu sztuki relacyjnej. Artyści coraz częściej decydują się na projekty w otwartej przestrzeni. Wychodzenie poza mury budynku oznacza integrację z otoczeniem- zarówno w kontekście miejsca, jak i odbiorców (użytkowników przestrzeni publicznej). Każda przestrzeń może się stać miejscem artystycznych działań/ ekspozycji sztuki. Sztuka, musi jednak uwzględniać kontekst miejsca- jedno historii, potrzeb mieszkańców itp.

Odnosząc się do trzeciej hipotezy, zgodnie z którą **idealna przestrzeń wystawiennicza nie istnieje**, należy potwierdzić jej prawdziwość. Każde miejsce ma potencjał wystawienniczy, co z kolei oznacza, że dążenie do standaryzacji kryteriów przestrzeni wystawienniczych nie jest konieczne. Co więcej, heterogeniczność galerii sztuki, lub miejsc, w których odbywają się artystyczne wydarzenia, sprzyja tworzeniu różnorodnych sytuacji (projektów *site-specific*, *in situ*, happeningów, performance, itd.). Determinantem jest projekt/ koncepcja artysty/ kuratora.

Odnosząc się do tezy, zgodnie z którą **relacja S- M- O jest oparta na współzależności, podlegającej transformacji w zależności od założeń wystawienniczych i uwarunkowań związanych z miejscem realizacji, a także grupą odbiorców**, należy założyć, że ujednoclenie kryteriów dotyczących projektowania i aranżowania przestrzeni

wystawienniczych nie jest możliwe ze względu na heterogeniczność koncepcji oraz potrzeb - tak twórców, jak i odbiorców.

Biorąc pod uwagę fakt, iż sztuka od dawna wymyka się klasycznej systematyzacji, ponieważ podział na dyscypliny uległ rozmyciu i dezaktualizacji, dotychczasowe sposoby aranżowania wystaw oraz definiowania przestrzeni wystawienniczej uległ radykalnej zmianie. Sztuka wychodzi poza galerie. Staje się częścią przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej, co oznacza jej przynależność do każdego użytkownika tej przestrzeni. Miejsce nadawcy (twórcy) i odbiorcy nie jest już dłużej oczywiste. Aktywność pierwszego i pasywność drugiego opierają się coraz częściej na współzależności, w której role są wymienne- odbiorca staje niekiedy pełnoprawnym współautorem realizacji.

Relacje sztuka- miejsce- odbiorca zależą od wielu czynników i opierają się na dynamicznych transformacjach. Dążenie do stworzenia idealnej przestrzeni wystawienniczej jest skazane na porażkę. Heterogeniczne zależności między opisywanymi aspektami oznaczają konieczność uwzględnienia odmiennych potrzeb zarówno w odniesieniu do prezentacji sztuki, specyfiki przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej, jak i potrzeb odbiorcy/ użytkowników przestrzeni. Projektowanie budynków muzeów czy galerii sztuki jest tak samo istotne, jak uwzględnienie możliwości adaptacji obiektów architektonicznych, które utraciły swoją pierwotną funkcję, a nie zyskały nowej. Opuszczone fabryki, szkoły, jednostki wojskowe, sklepy, itd. mogą być idealną przestrzenią wystawienniczą, lub komponentem działań *site-specific* czy *in situ*. Artystyczne realizacje potrafią zmienić relację miejsce-odbiorca (użytkownik przestrzeni) poprzez zmianę recepcji przestrzeni, postrzeganej jako nieprzyjazna, lub neutralna- w pejoratywnym znaczeniu. Nawet tymczasowe realizacje przyczyniają się do tworzenia nowych, pozytywnych konotacji. Dodatkową korzyścią jest także poprawa międzyludzkich relacji, ponieważ osoby, odwiedzające miejsca, w których odbywają się twórcze działania, stają się współuczestnikami tych wydarzeń.



## V. WNIOSKI I REKOMENDACJE

Rozprawa porusza kluczowe kwestie dotyczące kształtowania przez artystów przestrzeni w skali architektonicznej i urbanistycznej, jak i wpływu danego miejsca na działania z zakresu sztuk wizualnych. Intencją autorki jest bowiem zwrócenie uwagi projektantów obiektów/wnętrz przeznaczonych do ekspozycji sztuki na istotność holistycznego ujęcia tematu i uwzględnienie zmian zachodzących w sztuce oraz założeniach wystawienniczych. Problem relacji i interakcji zachodzących między sztuką, miejscem i odbiorcą należy rozpatrywać wieloaspektowo, co oznacza badanie tych zależności w sposób interdyscyplinarny, obejmujący takie dziedziny jak: architektura i urbanistyka, sztuka, psychologia, czy socjologia. Złożoność problematyki wiąże się z koniecznością zredefiniowania wielu terminów, takich jak: wystawa, dzieło, galeria sztuki, wystawiennictwo, odbiorca, sztuka, itd. oraz dokonania analizy pod kątem transformacji korelacji komponentów układu S- M- O.

Pielęgnowana przez lata hierarchizacja dzieła względem jego otoczenia wiązała się z deprimowaniem przestrzeni, a tym samym pominięciem współzależności. Modernistyczny *white cube* stał się przykładem triumfu komercjalizacji sztuki oraz przyczynił się do postrzegania sztuki jako prestiżu dostępnego dla wyselekcjonowanego grona odbiorców. Wnętrza o innym charakterze, jak i przestrzeń rozumiana w szerszym kontekście, umożliwiają budowanie relacji i interakcji między sztuką i miejscem opartych na zmiennej dynamice i braku dominacji. Stwarza to nieograniczone możliwości kształtowania układu, w którym wszystkie elementy wchodzi z sobą w dialog. Podsumowując powyższe stwierdzenia należy zauważyć, że:

- Działania artystyczne w przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej opierają się na dialogu między sztuką, miejscem i odbiorcą (S-M-O), w którym kontekst miejsca, jak i potrzeby zarówno odbiorcy są priorytetowe. Zignorowanie tych dwóch aspektów prowadzi do konfliktu na linii nadawca (artysta)-odbiorca lub sztuka (dzieło)-miejsce. Niektóre dzieła ze względu na niedopasowanie do miejsca lub negatywne reakcje użytkowników przestrzeni wymagają relokalizacji.
- Relacje i interakcje między sztuką, miejscem a odbiorcą (S-M-O) należy rozpatrywać wieloaspektowo i interdyscyplinarnie ze względu na złożoność problematyki. Oznacza to dokonanie analizy zarówno w kontekście tego układu, jak i problemów związanych z poszczególnymi komponentami. Holistyczne badania pozwalają na określenie zależności między komponentami oraz znaczenia każdego z nich.
- Relacje i interakcje zachodzące między komponentami układu S-M-O opierają się na permanentnych transformacjach w zależności od projektu artystycznego, wystawienniczego, miejsca działań, grupy odbiorczej. W zależności od sytuacji,

zmieniają się determinany. Układ S-M-O należy zatem rozpatrywać przez pryzmat różnych jego modeli.

- Model nadawca - dzieło - odbiorca (artysta- sztuka - odbiorca) jest rodzajem komunikacyjnego ciągu, który nie musi przebiegać linearnie. Najbardziej oczywista relacja zakłada prymarność nadawcy, który inicjuje proces twórczy (tworzy dzieło/ sytuację), a w konsekwencji przyczynia się do zainicjowania oglądu – dostarcza bodźce, które inicjują recepcję. Zgodnie z tym założeniem podmiotem jest nadawca a odbiorca przedmiotem operacji dokonanej przez podmiot. Twierdzenie, że artysta formuje dzieło a rolą odbiorcy jest odpowiednia recepcja idei, mija się z prawdą. Intencja a projekt i realizacja nie stanowią lustrzanego odbicia, ponieważ proces tworzenia to ciąg interakcji, dynamicznych przekształceń, wątpliwości, akceptacji i negacji. Sprowadzenie realizacji do roli zwierciadła intencji lub projektu, byłoby sprowadzeniem procesu tworzenia do mechanicznych działań, produkcji. Możliwość odczytania komunikatu nadawcy przez odbiorcę warunkuje kod, za pomocą którego artysta tworzy przekaz a odbiorca rekonstruuje źródło. Za kod można uznać wszystko to, co zostało wpisane w kanon sztuki - w kulturę wizualną. Oznacza to wszystkie relacje komunikacyjne tworzone poprzez obieg obrazów.
- Rola artysty (nadawcy) i odbiorcy (adresata) w ostatnich latach uległa przededefiniowaniu ze względu na zmianę sposobu postrzegania ich ról. Odbiorca jest postrzegany jako aktywny partycypator działania. W wielu realizacjach artystycznych odbiorca staje się współtwórcą sztuki.
- Sztuka koduje wartości pojęciowe, które pomagają utrzymać ciągłość komunikacji oraz relacji czasoprzestrzennych. Zapis jest bezcenną informacją dla kolejnych pokoleń - pomaga zachować łączność z przeszłością, co wpływa korzystnie na kształtowanie tożsamości społeczności. Forma plastyczna jako nośnik znaczenia umożliwia pokonanie bariery językowej.
- Główną cechą współczesnej sztuki jest zmienność, kontestacja. Próby znalezienia odpowiedniej nomenklatury adekwatnej do nowych sytuacji są skazane na porażkę, ponieważ nazywanie, a tym samym definiowanie, odbywa się zawsze *post factum*. Sztukę można odbierać zmysłowo lub intelektualnie. Kryteria decydujące o jej wartości są subiektywne. Intuicyjna recepcja nie jest gorsza od świadomej - fortyfikowanej doświadczeniem i intelektualnym przygotowaniem.
- W odpowiedzi na zmieniające się tendencje w sztuce oraz brak jednoznacznych kryteriów definiujących sztukę powstały koncepcje estetyki relacyjnej oraz sztuki partycypacyjnej, które zwróciły uwagę na konieczność pojmowania sztuki w społecznym kontekście.
- Sztuka pełni także funkcję upamiętniającą i edukacyjną. Poza tym pomaga w rozwiązywaniu problemów społecznych i sprzyja integracji środowiskowej.

- Termin wystawa jest coraz częściej określany mianem sytuacja. Oznacza to traktowanie sztuki i przestrzeni wystawienniczej egalitarnie. W wielu wystawienniczych realizacjach trudno nawet używać terminu „obiekt sztuki”/ „dzieło” ze względu na jego dematerializację. Bardziej adekwatne wydaje się określenie „sytuacja”, ponieważ sugeruje ono „wydarzenie się”. Przeniesienie akcentu na czasownikowe opisywanie sztuki stanowi przeciwwagę dla europejskiej tradycji rzeczownikowego ujmowania rzeczywistości.
- Odpowiednia aranżacja przestrzeni umożliwia odbiorcy dokonanie analizy/ interpretacji dzieła sztuki lub po prostu kontemplację. Nieudana ekspozycja/ realizacja wystawiennicza wpływa negatywnie na recepcję sztuki oraz przyczynia się do dyskomfortu percepcyjnego.
- Miejscotwórczy potencjał sztuki pozwala kreować wizerunek przestrzeni, a tym samym wpływać na jej percepcję.
- Dzięki sztuce, widz ma możliwość doświadczenia nowego widzenia rzeczywistości - alternatywnego obrazu. Przeżycie, które odbywa się za pomocą zmysłów, wpływa również na doświadczenie intelektualne - poprzez oddziaływanie na podświadomość, również świadomość. Sytuacja wystawiennicza sprzyja otwieraniu odbioru na doznania nieznanne w tzw. świecie rzeczywistym - czyli środowisku poza galerią/ muzeum. To, co zostało wykreowane przez artystę i kuratora przyczynia się w sposób bezpośredni do tworzenia nowego sposobu postrzegania świata.
- Wybór miejsca i projekt wystawienniczy są od siebie zależne. Czasami dominujący wpływ mają prace, kiedy indziej- miejsce. Oznacza to, że zarówno przestrzeń typu *white-cube*, jak i taka, której pierwotną funkcją nie była prezentacja sztuki może stać się miejscem realizacji artystycznej. Determinantem wyboru jest kontekst.
- Myśląc o tworzeniu galerii sztuki, warto rozważyć adaptację budynków, które zostały pozbawione pierwotnej funkcji, takich jak przestrzenie postindustrialne, usługowe, itp. Aranżowanie wystaw w takim miejscu daje artystom więcej inspiracji i skłania do kreatywności w zakresie aranżacji wystaw.
- Niekonwencjonalne, dalekie od charakteru *white cube* wnętrza, są idealne do realizacji *site-specific, in situ*. Relacja sztuka-miejsce jest kształtowana dialogicznie, w przeciwieństwie do hierarchizacji dzieła w przypadku galerii o niskiej artykulacji/ *white cube*.
- Instytucje publiczne takie jak muzea i państwowe galerie sztuki, jak BWA posiadają zwykle lepsze zaplecze techniczne, profesjonalny system oświetleniowy, sprzęt audio-video. Oferują również pomoc w zakresie transportu oraz montażu, a także obsługę medialną. Wymienione aspekty powodują, że artyści niekiedy chętniej prezentują swoje realizacje w takich właśnie miejscach.

Większość niepublicznych galerii zobowiązuje artystów do samodzielnego montażu oraz nie bierze udziału w organizowaniu transportu.

- Przestrzeń, której charakter, jest daleki od wyabstrahowanego ze zbędnych elementów *white cube*, narzuca pracom artystycznym osobiwy charakter. Odbierane w kontekście innych komponentów przestrzeni, często ujawniają inny potencjał interpretacyjny niż w neutralnej galeryjnej przestrzeni. Relacja jest jednak obustronna. Tak jak percepcja obiektów sztuki jest filtrowana przez ich otoczenie, tak samo przestrzeń zyskuje nową odsłonę. Można tu mówić o swoistym uwzniośleniu charakteru oraz funkcji przestrzeni dotychczas niewystawienniczej. Sztuka, poprzez swoją niefunkcjonalność, staje się bytem w pewien sposób prestiżowym. Kontemplacja wywołuje uczucie spełnienia. Ten transcendentny charakter sztuki narzuca materii dodatkową wartość.
- Tworzenie realizacji w prywatnych przestrzeniach typu pracownia, czy mieszkanie pozwala na wykreowanie sytuacji, w której artysta staje się gospodarzem, a widz gościem. Emocjonalny kontekst ma duży wpływ na odbiór sztuki. Ta niezwykła sytuacja związana z zaproszeniem do najbardziej osobistej przestrzeni, do otoczenia zarezerwowanego tylko dla znajomych stwarza poczucie bliskości- buduje więź zarówno między widzem (odbiorcą), a autorem (nadawcą), jak pomiędzy widzem/ odbiorcą, a dziełem sztuki (sztuką).
- Idealna przestrzeń wystawiennicza nie istnieje. Oznacza to zatem, iż każda przestrzeń ma potencjał wystawienniczy. Kryteria są umowne i nie zawsze możliwe do adaptacji. Płynność granic, transformatywność i względność są zresztą cechami ponowoczesności.
- Sztuka w przestrzeni publicznej funkcjonuje od niepamiętnych czasów- jej przykładami są choćby łuki triumfalne i wszystkie pomniki upamiętniające bohaterów, ważne wydarzenia, itd. Stawiane ku czci, miały ważną rolę w edukacji kolejnych pokoleń, ale pełniły też funkcję estetyczną. To one indywidualizowały poszczególne strefy miasta, stając się ważnymi punktami odniesień.
- Kontekst miejsca oznacza świadomość jego historii, analizę relacji między jego istniejącymi komponentami, a także relacji między miejscem i jego użytkownikami (M-O). Niekiedy relokalizacja dzieła/ realizacji jest kluczowa.
- Wszelkie działania w przestrzeni otwartej wiążą się z koniecznością prognozyki kondycji obiektów. Destrukcja spowodowana czynnikami atmosferycznymi, czy nietrwałością materiałów zmienia oddziaływanie obiektów, które stają się elementami, które dezintegrują przestrzeń oraz burzą harmonię otoczenia. Ważna jest zatem konserwacja i aktualizacja obiektów rzeźbiarskich i instalacji obecnych w przestrzeni publicznej, których kondycja wymaga interwencji.
- Realizacje w plenerze są determinowane warunkami atmosferycznymi. To, co może być traktowane jako benefit, może też stać się przyczyną zaniechania

działań wystawienniczych. Dodatkowym utrudnieniem są problemy montażowe oraz ograniczenia związane z interwencją w przestrzeni objętej ochroną konserwatorską.

- Obiekty i działania w przestrzeni otwartej przyciągają uwagę przypadkowych odbiorców (użytkowników tej przestrzeni). Nawet bierny udział w międzyludzkich interakcjach przyczynia się do wzrostu satysfakcji użytkownika danej przestrzeni.
- Interakcje między użytkownikami przestrzeni publicznej, oraz między nimi, a otoczeniem składają się na strukturę miasta. Architektura nie jest jedynie tłem, ponieważ podświadomie wpływa na zachowania/ reakcje mieszkańców.
- Adaptacja na cele wystawiennicze/ projekty artystyczne *nie-miejsc* wiąże się z nadawaniem znaczenia/ tożsamości, co przekłada się bezpośrednio na tworzenie i wzmacnianie relacji między miejscem, a jego użytkownikiem (M-O).
- Rola sztuki w kształtowaniu przestrzeni miasta jest ambiwalentna. Może ona zaistnieć w *nie-miejscu* bez wpływu na jego transformację, lub też przyczynić się do zmiany jego percepcji poprzez nadanie mu tożsamości w wyniku kulturowego wzbogacenia o nowe treści, czy formy. Łatwiej przebiega adaptacja *nie-miejsc* w obszarach nie uformowanych kulturowo. Stare europejskie miasta są wypełnione obiektami nasyconymi treściami. Historyczny aspekt rzutuje na nowe realizacje. Przestrzenna spójność wymaga uwzględnienia relacji i interakcji zachodzących między wszystkimi formami znajdującymi się na danym obszarze. Sztuka jako element ikonosfery miasta kształtuje jego tożsamość .
- Sztuka w przestrzeni publicznej ma znacznie większe grono odbiorców od tej eksponowanej w muzeum, czy galerii. Użytkownicy tej przestrzeni nie zawsze są znawcami sztuki, a także stanowią zróżnicowaną grupę ze względu na różne oczekiwania, przekonania, odmienną wrażliwością, itd. Według Miwon Kwom istnieją dwa typy sztuki publicznej: „sztuki jako przestrzeni publicznej” i „sztuki w interesie publicznym”. Sztuka sprowadzona do roli semantycznie pustej ozdoby-architektonicznego bibelotu lub korporacyjnego trofeum - pomnika władzy i zamożności klasy dominującej jest działaniem określanym współcześnie także mianem *plop art*.
- Międzyludzkie interakcje są we współczesnej sztuce równie istotne jak medium, które wykorzystuje artysta.
- Sztuka ma inicjować refleksje, dialog, a zatem partycypację w działaniu/ realizacji. Udział w wystawie jest ważnym spotkaniem zarówno z perspektywy artysty, jak odbiorcy. Spotkanie oznacza wymianę refleksji, spostrzeżeń, ale bywa, że oznacza współtworzenie formy, będącej częścią realizacji artystycznej, lub sytuacji, szczególnie w przypadku typowych działań happeningowych.
- Osoby odwiedzające galerie sztuki i muzea mogą się czuć jak mile oczekiwani goście lub intruzi, których intencje nie są jasne. Sytuacja zależy od charakteru

przestrzeni wystawienniczej, jej kształtowania przez artystów i kuratorów oraz zarządzania. Sterylne, idealnie białe wnętrza budzą niepewność. Dodatkowo, w niektórych instytucjach istnieje konieczność ochrony dzieł. Oprócz *stricte* technicznych zabezpieczeń we wnętrzach znajdują się także osoby pilnujące. Poddany introspektywnemu spojrzeniu gość zaczyna odczuwać dyskomfort związany z poczuciem braku akceptacji, braku otwartości. Zamiast oddawać się kontemplacji, podświadomie pragnie opuścić nieprzyjazną, niezapraszającą przestrzeń. Sytuacja dyskomfortu pojawia się również w przypadku dezinformacji. Niewystarczająca wiedza z dziedziny sztuki, brak umiejętności poruszania się w galeryjnej lub muzealnej przestrzeni ewokuje panikę lub zniechęcenie. Brak wskazówek ułatwiających prawidłową recepcję dzieła sztuki w połączeniu z blokadą interpretacyjną psuje przyjemność delectowania się sztuką.

## VI. SPIS LITERATURY

- Arnheim, R. 2016, *Dynamika formy architektonicznej*, tłumaczenie: Adam Grzelinski i Dariusz Juruś, Oficyna, Łódź,
- Arnheim, R., 1978, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Warszawa
- Arnheim, R.1966. *Towards Psychology of Art*. University of California Press, Berkley an Los Angeles
- Arnheim, R.,1969. *Visual thinking*.The Regents of the University of California, California
- Augé, M.,2011. *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Augé, M., 1995. *Non Places – Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London
- Barthes, R.,2008. *Światło obrazu*, Warszawa
- Barry, A., 2006. *On interactivity* [w:] R. Hassan, J. Thomas (red.), *New Media Theory Reader*, Maidenhead
- Batteux, Ch., 2018. *Les Beaux Arts réduits à un même*, Wentworth Press, Sydney
- Baudrillard, J., 2006. *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, przeł. S. Królak. Warszawa
- Bauman, Z., 2010. *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, Oficyna Wydawnictwo, Łódź
- Bauman, Z., 1991. *Socjologiczna teoria postmoderny* [w:] Zeidler-Janiszewska, A. (red.), *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno- -kulturoznawczej* , Warszawa
- Bauman, Z., *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne”, 1993/ 2(19)
- Bauman, Z. , 2000. *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa
- Bauman, Z., 2006. *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków
- Bauman Z., 2007. *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Kraków
- Bauman Z., 2011. *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, przeł. T. Kunz, Kraków
- Bańka A. 1999, *Architektura psychologicznej przestrzeni życia. Behawioralne podstawy projektowania*, Gemini – Print, Poznań
- Batteux, Ch., 2018. *Les Beaux Arts réduits à un même*, Wentworth Press, Sydney
- Belowitz, J-A., *From the body of the Prince to Mickey Mouse*, “Oxford Art Journal”, 1990/ 30
- Belting, H., 2007. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przekł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków
- Berdyszak, J. 1966., *Szkiecownik* 33/1966
- Berdyszak, J. , 1999. *O obrazie*, BWA, Olsztyn
- Berdyszak, J., 2012. *Gęstość cienia. Pomiedzy światłem, a cieniem*. CSW Toruń, red. M. Smolińska
- Berdyszak, J., 2002, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko, 2002
- Berdyszak, J., 1999., *O obrazie*, MWN, Olsztyn
- Berger, J., 1972. *Ways of Seeing*, Penguin Books, London

- Berger, J. 1999. *O patrzeniu*, Warszawa
- Berleant, A., 1992, *The Aesthetics of Environment*, Temple University Press, Philadelphia
- Białostocki, J., 1987. *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa
- Białostocki, J., 1982. *Symbole i obrazy w świecie kultury*, Warszawa.
- Białostocki, J., 1963. *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieści o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa
- Boltanski, Ch., 1975. *Monument à une personne inconnue: six questions à Christian Boltanski*, Art Actuel Skira, Genewa
- Borkowska, M., 2006 (red.), *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, Stowarzyszenie Przyjaciół Akademii Ruchu, Warszawa
- Borowski, W., *Pseudoawangarda*, "Kultura", 23 lutego 1975
- Bourriaud, N., 2002. *Relational Aesthetics*, Les Presses du reel, Dijon
- Bourriaud, N., 2002. *Relational Aesthetics*, przeł. na język ang. S. Pleasance, F. Woods, M. Copeland, Dijon; wyd. polskie: Bourriaud, N., 2012. *Estetyka relacyjna*, tłum. Lukasz Białkowski, Mocar, Kraków,
- Botta, M., 1997. *Art and Architecture* [w:] M.Botta, *Museum Jean Tinguely*, Basel, Bern, Benteli, Switzerland
- Brötje, M., 1990. *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart
- Calvino, I. 1974. *Invisible Cities*, Vintage, London
- Calvino, I., 1989. *Jeśli zimową porą podróżny*, tłum. A. Wasilewska, Warszawa
- Calvino, I., 2002. *Niewidzialne miasta*, tłum. A. Kreisberg, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa
- Ciesielska, J., 2008. (red.), *Republika bananowa. Ekspresja lat 80.*, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław
- Chudziński, E., 2011, (red.), *Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje*, Fundacja STU, Kraków
- Clifford, J., 1997. *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge
- Czaja, D. (red.) 2013, *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec
- Czyń, M., 2006, *Architektura w przestrzeni ludzkich zachowań. Wybrane zagadnienia bezpieczeństwa w środowisku zbudowanym*, Wyd. Politechniki Szczecińskiej, Szczecin
- Dagognet F. 1806, 1993. *Description historique et chronologique des monuments et sculpture réunis Au Musée des monuments français*, Paryż 1806; reprint częściowy w: *Le musée sans fin*, Paryż
- Dawson, B., 2001, *Francis Bacon Studio: A Stimulating Solitude or Just a Screaming Mess?* [w:] *Contemporary Art Creation, Curation, Collection and Conservation, Proceedings of conference held at The Irish museum of Modern Art 21th-22 September 2001*, red. C.Gogarty, Z. Reid, Dublin
- Davies, D., 1993. *The Museum Transformed*, New York



- Dąbkowska- Zydroń, J., 2012. *Słowo jako immanentny składnik dzieła werbalnego* [w:] *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, [red.] M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań
- De Botton, A., 2002. *The Art of Travel*, Penguin Books, Londyn
- De Oliveira, N., N.Oxley, M. Petry, 2003. *Installation Art in the New Millennium- The Empire of the Senses*, Thames and Hudson, London
- Deleuze, G., *Malarstwo i wrażenie*, tłum. L.Brogowski, „ Obieg”, 1993/ 1-2
- Deutsch, R., *Agorafobia*, tłum. P. Leszkowicz, „Artium Quaestiones” 13/2002
- Dickie, G., 1985. *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, tłum. M. Gołaszewska, [w:] M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie*, t. 1, Kraków
- Doherty, C., 2006. *New Institutionalism and The Exhibition as Situation* [w:] A. Budak, A., P. Pakesch, *Protections: This is not an Exhibition*, Kunsthaus Graz and steirischer herbst, Graz, Austria
- Eco, U., 2008. *Dzieło otwarte. Forma i nieskończoność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Gałuszka i In., Warszawa
- Eco, U., 2005. *Historia piękna*, tłum. A. Kucia, Poznań
- Eco, U., 1971. *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa
- Fangor, W., 1958. *Studium przestrzeni*, katalog wystawy w Salonie „Nowej Kultury”, Warszawa
- Flusser, V., 2002. *Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Foucault, M., *O innych przestrzeniach, Heteroutopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna”, 2006/ 2
- Fudala, K., 2011. Sikorska K., *Lokalsi*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań
- Gage, J., 2010. *Kolor i znaczenie*, Universitas, Kraków
- Gądecki, J., *Moje miasto- w poszukiwaniu szaty informacyjnej miasta*, [w:] B. Jałowiecki, W. Łukowski (red.), *Szata informacyjna miasta*, Warszawa,
- Gehl, J., 2009. *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, Kraków
- Ghirardo, D., 1999. *Architektura po modernizmie*, Toruń
- Gołaszewska, M. 1984. *Estetyka i Anestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa
- Gruna-Sulisz, M., 1997. *Świątynia Jerozolimska jako kosmogoniczne centrum świata*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny, Warszawa
- Grzesiuk-Olszewska, I., 2003. *Warszawska rzeźba pomnikowa*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa
- Grunenberg, Ch., 1994. *The politics of presentation: the Museum of Modern Art, New York* [w:] *Art Institutions and ideology Across England and North America*, red. Marcia Pointon, Manchester- New-York, s.205
- Gutowska, K., 1999. *Zabytki w refleksji estetyka: piękno, artyzm, wartość historyczna*, [w:] K. Gutowska K., Z. Kobyliński (red.), *Zabytki i społeczeństwo*, Warszawa

- Guzek, Ł., *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Sztuka i dokumentacja”, 2012/ 7
- Habermas, J., 1997. *Modernizm - nieskończony projekt*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, [w:] Nycz, R. (red.) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków
- Hegel, G. W. F., *Wykłady o estetyce*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964–1967. Hegel G. W. F., *Fenomenologia ducha*, tłum. A. Landman, Warszawa 1963–1965
- Hegel, G. W. F., 1967-1968, *Nauka logiki*, t. 1–2, tłum. A. Landman, Kraków
- Hegel, G. W. F., 1999. *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowinski, Kraków
- Hegel, G. W. F., 2011. *Wykłady o filozofii dziejów*, tłum. A. Zieleńczyk, Warszawa
- Hegel, G. W. F., 1958. *Wykłady z filozofii dziejów*, tłum. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa
- Jałowiecki, B., 2005. *Spółeczny język architektury, Od gotyckiej katedry do hipermarketu*, w: B.Jałowiecki, A.Mejer, M.S. Szczepański (red.), *Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, Warszawa
- Jałowiecki, B., M.S. Szczepanski, 2006. *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa
- Jałowiecki, B., 2010. *Spółeczne wytwarzanie przestrzeni*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa
- Jarocka, A., 2010. *Architektura, a sztuka*. *Budownictwo i Architektura*, 6,
- Jenkins, H., 2007. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa
- Jones, P., 2011, *The Sociology of Architecture: Constructing Identities*, Liverpool
- Judd, D., 2015. *On Russian art and its relation to my work* [w:] *Complete Writings 1975-1986* Halifax, Nova Scotia/New York: Press of the College of Art and Design/New York University Press, Judd Foundation
- Judd, D., 1968. *Specific Objects*, [w:] Battcock, G. (red.) *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York
- Judd, D., 2015. *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Nova Scotia/New York: Press of the College of Art and Design/New York University Press, Judd Foundation
- Judd, D., 1982. *On Installation* [w:] *Donald Judd Writings*, Judd Foundation/David Zwirner Books, 2016), © 2020 Judd Foundation
- Judd, D., 1987. *Complete Writings: 1975-1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven
- Judd, D., 1989, *Architektur*, Westfälischer Kunstverein, Münster
- Judd, D., 1991. *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong, Paris
- Judd, D., 2016, 2017. *Writings*, Judd Foundation and David Zwirner Books, New York
- Jurkiewicz, M., J. Mytkowska, A. Przywara (red.), 1998. *Tadeusz Kantor z archiwum Galerii Foksal*, Galeria Foksal, Warszawa
- Kabakov, I., 2010. *Projekt publiczny albo duch miejsca*, tłum. G. Dziamski, [w:] E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce- sztuka miasta*, Kraków

- Kandinsky, W., 1975. *Ecrits*, (red.) P.Sers, III
- Kandinsky, W., 1996. *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Łódź
- Kantor, T., 2000. *Teatr Cricot 2*, [w:] *Teksty o latach 1938-1974*. Metamorfozy, Kraków
- Kędziora, M., W., Nowak, J., Ryczek (red.), 2012. *Co z tym odbiorcą? Wokół zagadnień odbioru sztuki*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań
- Kiliszek, J. (red.), 2017. *Dziekanka artystyczna. Fenomen kultury niezależnej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 1972-1998*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Fundacja Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa
- Kloch, Z., *O przestrzeni miejskiej- kilka uwag z perspektywy teorii kultury*, [w :] Madurowicz, M. (red.), *Percepcja współczesnej przestrzeni miejskiej*, Warszawa
- Kloch, Z., 2007. *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1986 roku*, Wrocław
- Kluszczyński, R.W. , 2010. *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa
- Kołakowski, L., 1990. *Horror metaphysicus*, Res Publica, Warszawa, s.108-109
- Kowalczyk, P., J. Stefańska, A. Gawlak, *Unconventional exhibition spaces as an example of the synergy of architecture and art*, Teka Komisji architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych PAN, Lublin
- Kowalczyk, P., *Niekonwencjonalne przestrzenie wystawiennicze jako przykład interakcji między sztuką a architekturą*, Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej. Architektura, Urbanistyka, Architektura Wnętrz-2023/ 12, s, 104-114
- Kowalczyk, P., *Intelektualno-emocjonalny aspekt sztuki wobec kryterium anektowania dzieł jako komponentów wnętrza w kontekście tworzenia prywatnej kolekcji sztuki*, Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej .Architektura, Urbanistyka, Architektura Wnętrz, 2023/ 13, s, 101-115
- Krajewski, M. *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i społeczeństwo” 1/2005
- Krauss, R., *Le Musee sans murs du postmodernism*, „Cahiers du Musée Nationale d’Art. Moderne”, 1986/ 17-18
- Kutnik, J., 1993. *John Cage. Przypadek Paradoksalny*, Folium, Lublin
- Kwon, M., 2002, *One Place after Another-Site Specific Art and Locational Identity*, Massachusetts: Institute of technology, Massachusetts
- Kwon, M., *Sztuka publiczna w przestrzeni czy interwencja*, tłum. D. Cieśla-Szymańska, „Kultura współczesna” 2009/ 4,
- Lenartowicz K., 1992, *O psychologii architektury. Próba inwentaryzacji badań. Zakres przedmiotowy i wpływ na architekturę*. Politechnika Krakowska, Kraków
- Lenoir, A. 1993. *Description historique et chronologique des monuments et sculpture réunis Au Musée des monuments français*, Paris, 1806; [reprint częściowy w:] F. Dagognet, *Le musée sans fin*, Paris
- Leśniakowska, M. 1992. *Co to jest architektura?*, Agencja Kanon, Warszawa
- Lewandowski, J., 2015, *Ergonomics for people with disabilities : social and occupational*, Politechnika Łódzka. Wydawnictwo. Publisher Lodz University of Technology, Łódź

- Lefebvre, H., 1972. *Le droit a la ville, suivi de l'espace et politique*, Paryż, 1972, [za:] B. Jałowicki,  *Społeczne wytwarzanie przestrzeni*, Warszawa 2010
- Leśniak, A., 2010. *Obraz płynny. Georges Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków
- Lofland, L., 2007. *The public realm. Exploring the city's quintessential social territory*, Londyn
- Lubow, A., *The Art Land. Marfa is the soul of Minimalism*, „The New York Times Style Magazine”, 2005/3
- Łubowski, A.M., J. Stefańska, 2019. *Przestrzenie. Dzieło plastyczne w architekturze*. Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej, Poznań
- Łubowski, A.M., J. Stefańska, 2020. *Relacje. Dzieło plastyczne w architekturze*. Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej, Poznań
- Makowiecki W., 2011. *W stronę miasta kreatywnego. Sztuka Poznania 1986-2011. Wybrane zagadnienia*, Galeria Miejska Arsenal, Poznań
- Manovicz, L., 2006. *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa
- Matassa, F., 2014. *Organizacja Wystaw*, Universitas, Kraków 2014
- Matysek, M., 2007. *Ponowoczesność – porzucony projekt, czyli o upłynianiu świata nowoczesnego. Spojrzenie Zygmunta Baumana* [w:] G. Dziamski, G., Mayor, F. (red.) *Nowoczesność po ponowoczesności. Przyszłość świata*, Warszawa
- McLuhan, M., 1962. *The Gutenberg Galaxy*, Toronto
- Mead, M., 2000. *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, Warszawa
- Mayor, F., 2001. *Przyszłość świata*, Warszawa
- McLuhan, M., 1962. *The Gutenberg Galaxy*, Toronto
- Mead, M., 2000. *Kultura i tożsamość. Studium dystansu międzypokoleniowego*, przeł. J. Hołówka, Warszawa
- Meinhardt, J., 1997. *Ende der Malerei Und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern
- Melosik, Z., 1998. *Wychowanie obywatelskie: nowoczesność, ponowoczesność*, [w:] *Wychowanie obywatelskie. Studium teoretyczne*,
- Merleau-Ponty, M., 1996. *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, Gdańsk
- Michaud, Y., 2003 *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris
- Niezabitowska, E.D., 2014. *Metody i Techniki Badawcze w Architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice
- O'Doherty B., 2015. *Białe sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, Teoria Praktyki, Fundacja alternativa, Gdańsk
- O'Doherty B. 1976. 1986. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Artforum, Santa Monica
- De Oliveira De, N., Oxley, N., Petry, M., 2003. *Installation Art in the New Millennium-The Empire of the Senses*, Thames and Hudson, London
- Orski, P., *Muzeum żydowskie w Berlinie*, „Polityka”, 2000/ 53
- Pabich, M., 2004. *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Instytut Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej, Łódź
- Panofsky E., 1974, *Idea. A Concept In Art Theory*, tłum. J. J. S. Peake, New York

- Panofsky, E., 1986. *Studia z historii sztuki*, tłum. W. Juszcak i A. Morawińska, przedm. i oprac. J. Białostocki, Warszawa
- Pallasmaa, J., 2012. *Oczy skóry: Architektura i zmysły*, Instytut Architektury, Kraków
- Pallasmaa, J. 2009. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom In Architecture*, John Wiley and Sons LTD
- Patočka, J., 1982. *Świat naturalny i fenomenologia*, przeł. J. Żychowicz, Kraków
- Phillips, P.C., 1996. *Temporality and Public Art*, w: H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa
- Pindera, A., A. Ptak, W. Szczupacka (red.), 2014. *Inicjatywy i galerie artystów*, Stowarzyszenie Sztuka Cię Szuka, Toruń
- Pinker, S., 2022. *Jak działa umysł*, tłumaczenie: Małgorzata Koraszewska, Zysk i spółka Wydawnictwo s.js., Poznań
- Piotrowski, P., 2011. *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań
- Pittel, Ch., 1993. *Architect of Light*, „Bazaar”, styczeń, s. 140-142
- Platon, 1986. *Timajos*, Wydawnictwo Naukowe PWN, tłum. Paweł Siwek,
- Porębski, M., 1997. *Rozmowy*, w: *T. Kantor, Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa
- Potocka, M. A., 2003. *Daj spokój, to tylko sztuka* [w:] red. Maria Anna Potocka, *Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, Bunkier Sztuki, Kraków
- Powell, K., 1991. *New Museology w: New Museum. Architectural Design*. Academy Editions, London. Ed. A.C. Papadakis, London
- Preziosi, D. 2012, *Mózg ciała ziemi. Muzea i ramowanie modernizmu*, w: *Display. Strategie wystawiania*, pod redakcją M. Hussakowskiej i E. M. Tatar, Universitas, Kraków
- Pręgoski, W. , 2011. *Francis Bacon Metamorfozy obrazu*, wyd. DiG, Warszawa
- Reibold, E. Th., 1970. *Die Nacht im Mythos, Kultus Und Volksglauben*, Koln
- Reibold, Th., 1995. *Die biopolare und ambivalente symbolik der Nacht und Dunkelheit*, [w:] Bies, W., H. Jung, *Mnemosyne*,
- Reimschneider, B., U. Grosenick, 2001. *Art Now*, Taschen, Koln
- Rewers, E., 2012. *Miasto upodmiotowione* [w:] *Publiczna kolekcja sztuki XXI wieku m.st. Warszawy*, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa
- Rewers, E., 2005. *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków, s.33
- Rilke, R. M. , *Sonet XII*, tłum. M. Jastrun
- Ronduda, Ł., 2009. *Sztuka polska lat 70. Awangarda, Polski Western*, CSW Zamek Ujazdowski, Jelenia Góra–Warszawa
- Rottenberg, A., 2005. *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa, s.417
- Rottenberg, A., 2019. *Zbliżenia/Close-ups. Szkice o polskich artystach/Sketches on Polish Artists*, Arkady, Warszawa
- Rzepińska, M., 1983. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków

- Ryczek J., S. Sobczak (red.), 2020. *Galeria ON- 35 lat twórczego eksperymentu*, Fundacja Katedry Intermediów Via Activa- Stowarzyszenie Edukacyjno-Artystyczne, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, Poznań
- Ryczek, J., 2021. *Współistnienia. Sztuka i przestrzeń*, Wydawnictwo Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu, Poznań
- Rykwert, J., 2013. *Pokusa miejsca. Przeszłość i przyszłość miast*, Kraków
- Sakellariou, I. 2001, *Mario Botta. Architectural Poetics*. Thames& Hudson, London
- Sapire, E., 1921. *Language*, Harcourt Brace, New York
- Schopen, G., *Sukhāvātī as a generalized religious goal in sanskrit mahāyāna sūtra literature*, "Indo-Iranian Journal", 1977/19/3
- Sennett, R., 2009. *Upadek człowieka publicznego*, tłum. H. Jankowska, Warszawa
- Simmer, G., 2006. *Most i drzwi, wybór esejów*, tłum. M. Łukaszewicz, Warszawa
- Sipowicz, K., 2008. *Hipisi w PRL-u*, Wydawnictwo Baobab, Warszawa
- Smolińska, M., 2010. *Puls sztuki, OKOło wybranych zagadnień sztuki współczesnej*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań
- Smolińska, M., E. Domanowska (red.), 2017. *Rzeźba dzisiaj 2/ Sculpture today 2*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
- Steiner, G., 1997. *Rzeczywiste obecności, słowo/ obraz terytoria*, Gdańsk
- Stevens, G., 1998. *The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction*, Cambridge
- Stokłosa, B., 1980. *Galerie autorskie. Przegląd koncepcji, "CDN"*, Katarzyna Banachowska i Jan Stanisław Wojciechowski (red.), Studia artystyczne, t. 2, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa
- Sylvester, D., 1997. *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Poznań
- Szymański, W., 2012. *Postminimalizm jako zwrot etyczny. Strategie Felixa Gonzaleza-Torresa [w:] Display. Strategie wystawiennicze*, Universitas, Kraków
- Taborska, H. 1996, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Wiedza i Życie, Warszawa
- Taborska, H., *Współczesna sztuka publiczna i nie-miejsca Warszawy – z Europą w tle*, „Kultura Współczesna”, 2005/4
- Tatarkiewicz, W., 1988. *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa
- Tatarkiewicz W., 1985. *Historia estetyki*, Warszawa
- Tatarkiewicz W., 1948., *Historia filozofii, t. 1*, Warszawa
- Waal de, E. , 2017. *Biały Szlak. Podróż poprzez świat porcelany*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec
- Wallach, A., *The Museum of Modern Art: the past's future*, „Journal of Design History”, 1992/ 5
- Wasążnik, M., R. Jarosz, 2010. *Generacja*, Korporacja ha!art, Trasa W-Z, Warszawa
- Wasilewski, M. , 2021. *Sztuka w czasach populizmu*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa

- Welsch, W., Estetyka i anestetyka, w : R.Nycz ( red.) , Postmodernizm, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1997
- Welsch, W., *Estetyka poza estetyką*, „ Studia kulturoznawcze” 9/1998, (red.) A. Zeidler-Janiszewska
- Welsch, W., 2005. *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. Katarzyna Guzczalska, red. Naukowa Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków
- Whorf, B. L., 1956. *Language, Thought and Reality*. M.I.T. Press, Cambridge
- Whorf, B. L., 1981. *Język, myśl i rzeczywistość*, Państwowy instytut Wydawniczy, Warszawa
- Winnicot, D. W., 1994. *Dzieci i ich matki*, tłum. M. Halaba, Warszawa
- Winnicot, D. W., 2010. *Dom jest punktem wyjścia. Eseje psychoanalityczne*, Gdańsk
- Winnicot, D. W., *Transitional objects and transitional phenomena. A study of the first not-me Possesion*, „ International Journal of Psycho-Analysis”, 1953/ 34
- Wiesing, L. , 2008, *Widzialność obrazu, Historia i perspektywa estetyki formalnej*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa
- Withers, R., 2001, Artforum, Summer
- Wittgenstein, L.1978. *Remarks on colour*.
- Woźniak, C. , 1997. *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków
- Wysocki M, 2009. *Dostępna przestrzeń publiczna*, Fundacja Instytutu Rozwoju Regionalnego, Kraków
- Zawojski, P., 2012. *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Kultury Mediów, Oficyna Naukowa, Warszawa
- Zumthor, P., 1999. *Works. Buildings and Projects 1979-1997*, Birkenhauser, Basel
- Żygulski, Z. jr., 1982. *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa'*, Warszawa

## NETOGRAFIA

- <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/muzeum;3944738.html>[dostęp 20.10.2022]
- <https://encyklopedia.pwn.pl/> [dostęp:20.12.2023]
- <https://sjp.pwn.pl/sjp/muzeum;2568685> [dostęp:21.10.2022]
- <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20071360956> [dostęp:21.10.2022]
- <https://chinati.org/collection/donald-judd/> [dostęp:10.09.2021]
- <https://chinati.org/collection/donald-judd/> [dostęp:10.09.2021]
- <https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra> [dostęp: 10.09.2021]
- <https://twitter.com/patrickgaspard/status/1109521358164295680> [dostęp: 10.09.2021]
- <https://www.guggenheim.org/artwork/movement/site-specific-artenvironmental-art> [dostęp: 13.09.2021]
- <https://www.museumassociation.rog./museums-change-lives>[10.09.2022]

- <https://rzezba-oronsko.pl/en/dziela-z-kolekcji/przezroczysta-vii-b/> [dostęp: 15.03.2023]
- [https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11115/1/05\\_Artur\\_Kamczycki\\_Muzeum\\_Libeskinda\\_w\\_Berlinie\\_195-225.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/11115/1/05_Artur_Kamczycki_Muzeum_Libeskinda_w_Berlinie_195-225.pdf) [dostęp: 20.03.2023]
- <https://www.daniel-libeskind.com> [dostęp: 18.12.2022]
- <https://www.jmberlin.de> [dostęp: 18.12.2022]
- <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/> [dostęp: 13.12.2023]
- <https://olafureliasson.net/artwork/the-new-york-city-waterfalls-2008/> [dostęp: 13.12.2023]
- <https://olafureliasson.net/exhibition/riverbed-2014/> [dostęp: 13.12.2023]
- <https://www.dezeen.com/2022/11/23/olafur-eliasson-world-cup-qatar-installation-shadows-sea-day/> [dostęp: 13.12.2023]
- [https://www.dezeen.com/2020/10/28/hochjochferner-our-glacial-perspectives-olafur-eliasson/?li\\_source=base&li\\_medium=bottom\\_block\\_1](https://www.dezeen.com/2020/10/28/hochjochferner-our-glacial-perspectives-olafur-eliasson/?li_source=base&li_medium=bottom_block_1) [dostęp: 13.12.2023]
- <https://www.dezeen.com/2018/12/12/ice-watch-olafur-eliasson-installation/> [dostęp: 13.12.2023]
- <https://olafureliasson.net/artwork/atmospheric-wave-wall-2020/> [dostęp: 13.12.2023]
- [https://www.katharinagrosse.com/#!/works/2008\\_4005](https://www.katharinagrosse.com/#!/works/2008_4005) [dostęp: 13.12.2023]
- <https://www.koeniggalerie.com/blogs/public-projects/katharina-grosse-rockaway> [dostęp: 13.12.2023]
- <https://www.nationalmuseums.org.uk> [dostęp: 16.12.2023]
- <https://www.icefat.org/gree.html> [dostęp: 16.12.2023]
- <https://www.linkedin.com/groups/Sustainable-Exhibitions-for-Museums-4637707> [dostęp: 16.12.2023]
- <https://www.clamuseums.info/gmi/accord> [dostęp: 16.12.2023]
- <https://www.ucl.ac.uk/sustainableheritage> [dostęp: 16.12.2023]
- <https://sjp.pwn.pl/sjp/publiczny;2573013.html> [dostęp: 19.12.2023]
- <https://www.spiked-online.com/2004/09/23/the-return-of-statue-omania/>
- <http://www.spiked-online.com/index.php/site/article/21159/> [dostęp 10/10.2013]
- <https://culture.pl/pl/tworca/leon-tarasewicz> [dostęp: 12.10.2022]
- <https://culture.pl/pl/tworca/miroslaw-balka> [dostęp: 14.10.2022]
- <https://culture.pl/pl/tworca/julita-wojcik> [dostęp: 18.06.2023]
- <http://www.jakubowicz.art.pl/>, [dostęp: 10.07.2023]
- <http://www.rajkowska.com/sorry/> [dostęp: 12.10.2022]
- <https://wyborcza.pl/51,112588,28923686.html#S.galeria-K.C-B.1-L.1.duzy> [dostęp: 12.10.2022]
- [http://robertrumas.pl/pliki/manewry/03/manewry\\_miejskie.html](http://robertrumas.pl/pliki/manewry/03/manewry_miejskie.html) [dostęp: 9.02.2011]
- <http://www.obieg.pl/rozmowy/1489> [dostęp: 9.02.2022]
- <http://www.mteww.com/nad.html> [dostęp: 20.07.2020]



- <http://ljudmila.org./nettime/zkp4/41/htm> [dostęp:20.07.2010]
- <http://www.web.utk.edu/~sjmcmill/Research/interactiviyu2.doc,s.2> [dostęp:20.07.2010]
- [Teksty\\_Drugie\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r2008-t-n4\\_\(112\)-s127-140.pdf s.128](#) [dostęp: 28.04.2023]
- [https://web.archive.org/web/20101005201159/http://www.vdhgroup.com/pl/napisali-o-nas/Brama\\_czasu\\_w\\_centrum\\_Poznan\\_Portal\\_epoznanpl/page:10](https://web.archive.org/web/20101005201159/http://www.vdhgroup.com/pl/napisali-o-nas/Brama_czasu_w_centrum_Poznan_Portal_epoznanpl/page:10) [dostęp: 29.04.2023]
- <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/10/anish-kapoor-sued-racist-graffiti-versailles-sculpture-queens-vagina> [dostęp: 05.05.2023]
- <https://www.boredpanda.com> [dostęp: 05.05.2023]
- [https://wiadomosci.onet.pl/wroclaw/wroclawski-pomnik-uznany-za-swiatowa-perelke/71bct1v?utm\\_source=pl.wikipedia.org\\_viasg\\_wiadomosci&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=leo\\_automatic&srcc=ucs&utm\\_v=2](https://wiadomosci.onet.pl/wroclaw/wroclawski-pomnik-uznany-za-swiatowa-perelke/71bct1v?utm_source=pl.wikipedia.org_viasg_wiadomosci&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=ucs&utm_v=2) [dostęp: 05.05.2023]
- <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,27309923,pomniki-smolenski-i-lecha-kaczynskiego-nienaruszalne-ich-ochrone.html> [dostęp: 05.05.2023]
- <https://ksiazki.wp.pl/schody-donikad-pomnik-mogl-zainspirowac-komiks-o-tytusie-6599930733128576a> [dostęp: 05.05.2023]
- <http://um.warszawa.pl>, 26 stycznia 2018 [dostęp: 2018.11.06]
- <http://mgzn.pl/artykul/1168/balka-vs-swiatlo>[dostęp: 05.05.2023]
- <https://sztukapubliczna.pl/pl/auschwitzwieliczka-miroslaw-balka/czytaj/27>[dostęp: 05.05.2023]
- <https://muzeumwarszawy.pl/zlota-wyspa/?fbclid=IwAR2jooQ1C7w-LlanHn41Lh8vsvOzpdzhifYrRE1nc1wYtYSKRmtrkQNDmo> [dostęp: 05.05.2023]
- <https://culture.pl/pl/tag/sztuka-w-przestrzeni-publicznej>[dostęp: 05.05.2023]
- <http://urbanlegend.ua.poznan.pl/wp>[dostęp: 05.05.2023]
- [http://www.tup.org.pl/download/2009\\_0906\\_KartaPrzestrzeni Publicznej.pdf](http://www.tup.org.pl/download/2009_0906_KartaPrzestrzeni_Publicznej.pdf). [dostęp: 6.06.2011]
- [http://tnn.org.pl/tnn/publik/17/XVII\\_3.pdf#page=105](http://tnn.org.pl/tnn/publik/17/XVII_3.pdf#page=105)[dostęp: 12.03.2022]
- <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/51,34862,17906634.html#S.galeria-K.C-B.1-L.1.duzy>[dostęp: 12.03.2022]
- <https://culture.pl/pl/dzielo/joanna-rajkowska-dotleniacz>[dostęp:22.08.2022]
- <https://mmertens.com/filter/luxembourg/Swings> [dostęp:28.08.2022]
- <https://www.escobedosoliz.net/>[dostęp:28.08.2022]
- <https://www.soistanbul.com/sky-garden>[dostęp:28.08.2022]
- <https://mamo.fr/2016/07/wallpaper-a-ciel-ouvert-felice-varini-transforms-the-mamo-into-a-series-of-optical-illusions/>[dostęp:28.08.2022]
- <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/asamblaz;3871559.html>[dostęp:28.08.2022]
- <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/land-art;3930366.html> [dostęp:28.08.2022]
- <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/environmental-art>[dostęp:28.08.2022]
- <https://divisare.com/projects/320392-christo-and-jeanne-claude-wolfgang-volzmi-chenxing-the-floating-piers>[dostęp:28.08.2022]

- <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/new-christo-art-installation-the-floating-piers-nears-completion-in-italy-a7070631.html>[dostęp:28.08.2022]
- <https://sztukapoznania.com/wydarzenia/sztuka-w-przestrzeni-publicznej-debata/>[dostęp:12.12.2023]
- <https://msit.gov.pl/pl/aktualnosci/6057,Miedzynarodowa-Siec-Miast-Cittaslow.html>[dostęp:12.12.2023]
- <https://sztukapoznania.com/obiekty/miasto-sztuki/transmutatio/>[dostęp:12.12.2023]
- <https://www.poznan.pl/mim/wortals/cik/news,1200/japonska-uczta-niepojmowalne-i-globalne,54791.html>[dostęp:22.12.2023]
- <https://www.misietupodoba.pl/> [dostęp: 12.07.2018]
- <https://www.facebook.com/lectwo.galeria>[dostęp: 29.11.2023]
- [http://www.otwartastrefakultury.pl/?fbclid=IwAR2M7IKeMyKgs5R\\_WenxBkisRn dIWD5tv9pX-Jmedwk50bnkwJW-JhOWqw](http://www.otwartastrefakultury.pl/?fbclid=IwAR2M7IKeMyKgs5R_WenxBkisRn dIWD5tv9pX-Jmedwk50bnkwJW-JhOWqw)[dostęp: 29.11.2023]
- <http://www.otwartastrefakultury.pl/wp-content/uploads/2017/06/inicjatywy-skwer-przy-maleckiego-1024x680.jpg>[dostęp: 29.11.2023]
- <http://www.otwartastrefakultury.pl/losk/sasiedzki-sylwester-na-skwerze/>[dostęp: 29.11.2023]
- <https://wpoznaniu.pl/w-poznaniu-powstanie-nowa-galeria-sztuki-inna-niz-wszystkie/>[dostęp: 09.12.2023]
- <https://www.facebook.com/galeriamilosc>[dostęp: 09.12.2023]
- Art\_in\_the\_staircase (instagram) [dostęp: 19.01.2024]
- <https://uap.edu.pl/2022/01/krzysztof-wodiczko-gabrielle/>[dostęp: 09.12.2023]
- <https://www.akademiasztuki.eu/Product/o-nas-1>[dostęp: 09.12.2023]
- <https://www.akademiasztuki.eu/Product/o-nas-1-2-3-4>[dostęp: 09.12.2023]
- [artus.torun.pl](http://artus.torun.pl) [dostęp: 02.04.2023]
- <http://www.galeriaujezuitow.pl/p/o-galerii.html>[dostęp: 19.12.2023]
- <https://zspoznan.pl/o-szkole/historia-szkoly/>[dostęp: 20.12.2023]
- <https://ak30-30wystaw-30dni.blogspot.com/p/idea-ak30.html>[dostęp: 20.12.2023]

## Akty prawne

- Rozporządzenie Ministra Infrastruktury z dnia 12 kwietnia 2002 r. w sprawie warunków technicznych, jakim powinny odpowiadać budynki i ich usytuowanie (Dz. U. z 2002 r. Nr 75, poz. 690 ze zm.
- Ustawa z dnia 29 czerwca 2007 r. o zmianie ustawy o muzeach (Dz.U. z 2007 r. nr 136, poz. 956)
- Ustawa z dnia 7 lipca 1994 r. – Prawo budowlane (Dz.U. z 2019 r. poz. 1186, z późn. zm.

## VII. SPIS ILUSTRACJI I TABEL

### Ilustracje

Ryc.1. *Jeżeli  $t=0$* , Galeria MBWA w Lesznie, 2022, fot. P. Kowalczyk

Ryc.2. Donald Judd, *15 untitled works in concrete*, 1980-1984, *Permanent collection*, the Chinati Foundation, Marfa, Texas, fot. Florian Holzherr. Donald Judd Art © 2020 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York, <https://chinati.org/collection/donald-judd/> [dostęp:10.09.2021]

Ryc.3. Donald Judd, *the Arena*, 1980-1987, *Permanent collection*, the Chinati Foundation, Marfa, Texas, fot. Florian Holzherr, <https://chinati.org/collection/donald-judd/>[dostęp:10.09.2021]

Ryc.4. *Tilted Arc*, Richard Serra, widok od strony Federal Plaza, fot. Susan Swider, dzięki uprzejmości artysty, <https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra>[dostęp:10.09.2021]

Ryc. 5. Richard Serra, *Tilted Spered*, lotnisko w Toronto, fot. Patrick Gaspard, <https://twitter.com/patrickgaspard/status/1109521358164295680>[dostęp:10.09.2021]

Ryc. 6. Współzależność komponentów układu S-M-O

Ryc. 7., 8. Jan Berdyszak, *Transparent VII B*, 1972/1974, <https://rzezba-aronsko.pl/en/dziela-z-kolekcji/przezroczysta-vii-b/>[dostęp: 15.03.2023]

Ryc. 9. Fasada Muzeum Żydowskiego w Berlinie, 2022, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 10., 11., 12., 13., 14., 15., Muzeum Żydowskie w Berlinie, 2022, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 16. *The weather project*, 2003, Tate Modern, London, 2003, fot. Olafur Eliasson, źródło: <https://olafureliasson.net/artwork/the-weather-project-2003/>[dostęp: 13.12.2023]

Ryc. 17. *Riverbed*, 2014, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Denmark, 2014, fot. Anders Sune Berg, źródło: <https://olafureliasson.net/exhibition/riverbed-2014/>[dostęp: 13.12.2023]

Ryc. 18. *Waterfall*, Wersal, 2016, fot. Anders Sune Berg, źródło: <https://www.dezeen.com/2016/06/06/olafur-eliasson-installs-giant-waterfall-palace-of-versailles-exhibition/>[dostęp: 13.12.2023]

Ryc. 19. *Negative Glacier Kaleidoscope*

Ryc. 20., 21. Instalacja pt. *Shadows Traveling on the Sea of the Day*, fot. Iwan Baan, 2022, źródło: <https://www.dezeen.com/2022/11/23/olafur-eliasson-world-cup-qatar-installation-shadows-sea-day/>[dostęp: 13.12.2023]

Ryc. 22. *Our Glacial Perspectives*, lodowiec Hochjochferner 2020, fot. Oskar Da Riz, źródło: [https://www.dezeen.com/2020/10/28/hochjochferner-our-glacial-perspectives-olafur-eliasson/?li\\_source=base&li\\_medium=bottom\\_block\\_1](https://www.dezeen.com/2020/10/28/hochjochferner-our-glacial-perspectives-olafur-eliasson/?li_source=base&li_medium=bottom_block_1)[dostęp: 13.12.2023]

Ryc. 23. *Ice Watch*, 2018, źródło:<https://www.dezeen.com/2018/12/12/ice-watch-olafur-eliasson-installation/>[dostęp: 13.12.2023]

Ryc. 24. *Atmospheric wave wall*, 2020, Willis Tower, Chicago, 2020, fot. Darris Lee Harris, źródło: <https://olafureliasson.net/artwork/atmospheric-wave-wall-2020/>[dostęp: 13.12.2023]

Ryc. 25, 26., 27. *Rockaway*, Fort Tilden, Queens, 2016, fot. Pablo Enriquez

źródło:<https://www.koeniggalerie.com/blogs/public-projects/katharina-grosse-rockaway>[dostęp: 13.12.2023]

Ryc. 28. Katharina Grosse, Nowy Orlean, 2008, fot. Katharina Grosse ze strony: [https://www.katharinagrosse.com/#!/works/2008\\_4005](https://www.katharinagrosse.com/#!/works/2008_4005)[dostęp: 13.12.2023]

Ryc. 29. Instalacja pt. Sorry Joanny Rajkowskiej, Warszawa, 2022, fot. Kuba Atys / Agencja Wyborcza  
<https://wyborcza.pl/51,112588,28923686.html#S.galeria-K.C-B.1-L.1.duzy>[dostęp: 12.10.2022]

Fot. 30., 31., 32. *T(räum)en*, instalacja *site-specific*, rysunek kurzem zastanym w przestrzeni, książka 30x35cm, Stara Rzeźnia, Poznań, 2015, fot. Katarzyna Bogusz, z archiwum artystki

Ryc. 33. *Profanum*, instalacja *site-specific* w IP Studio, Wrocław 2023, fot. Katarzyna Bogusz, zdjęcie udostępnione przez artystkę

Ryc. 34 *Dirty Corner* Anisha Kapoora w Ogrodach Wersalskich. Po kilku dniach odkryto ślady działań wandalii, fot. Charles Platiau/Reuters[dostęp: 05.05.2023]

Ryc. 35., 36. Jerzy Kalina, Instalacja pt. *Pomnik Anonimowego Przechodnia*, Wrocław, 2024r., Paulina Kowalczyk

Ryc. 37. Pomnik smoleński otoczony żandarmerią wojskową podczas 135. miesięcznicy smoleńskiej, Warszawa, fot. Sławomir Kamiński / Agencja Wyborcza.pl [dostęp: 05.05.2023]

Ryc. 38. „Tytus Romek i A'Tomek”, fragment Księgi XVIII, źródło: Materiały prasowe, fot. Henryk Jerzy Chmielewski, źródło: <https://ksiazki.wp.pl/schody-donikad-pomnik-mogl-zainspirowac-komiks-o-tytusie-6599930733128576a>[dostęp: 05.05.2023]

Ryc. 39. Joanna Rajkowska, *Dotleniacz*, Plac Grzybowski, Warszawa, fot. materiały CSW, źródło:<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/51,34862,17906634.html#S.galeria-K.C-B.1-L.1.duzy>,  
<https://culture.pl/pl/dzielo/joanna-rajkowska-dotleniacz>[dostęp:22.08.2022]

Ryc. 40., 41. *The swings*, Max Mertens, 2016, Luxembourg, źródło: <https://mmertens.com/filter/luxembourg/Swings>[dostęp:28.08.2022]

Ryc. 42, 43. Escobedo Soliz, instalacja na dziedzińcu MoMA pt. *Weaving the Courtyard*, Źródło: <https://www.escobedosoliz.net/weavingthecourtyard-esp.html> [dostęp:28.08.2022]

Ryc. 44. Projekt Sky Garden, źródło: <https://www.soistanbul.com/sky-garden>[dostęp:28.08.2022]

Ryc. 45, 46. Projekt *Sky Garden*, źródło: <https://www.soistanbul.com/sky-garden>

Ryc. 47., 48. SO?Architecture, instalacja pt. *Sky Garden*, źródło: Yerçekim<https://www.soistanbul.com/sky-garden>[dostęp:28.08.2022]

Ryc. 49. Felice Varnini, *À Ciel Ouvert*, źródło: <https://mamo.fr/2016/07/wallpaper-a-ciel-ouvert-felice-varini-transforms-the-mamo-into-a-series-of-optical-illusions/>[dostęp:28.08.2022]

Ryc. 50. *The Floating Piers*, Christo, instalacja na powierzchni włoskiego jeziora Iseo, fot. Andre Grossmann, 2014, źródło: <https://divisare.com/projects/320392-christo-and-jeanne-claude-wolfgang-volz-mi-chenxing-the-floating-piers>[dostęp:28.08.2022]

Ryc. 51. *The Floating Piers*, Christo, instalacja na powierzchni włoskiego jeziora Iseo[dostęp:28.08.2022]

Ryc. 52., 53. *Narcissus Garden*, Yayoi Kusama, 2009 r., New Canaan Wikimedia Commons[dostęp:28.08.2022]

Ryc. 54 *Nierozpoznani* Magdaleny Abakanowicz, Cytadela, Poznań, 2005, fot. Paulina Kowalczyk, 2023r.

Ryc. 55., 56., 57. *Nierozpoznani* Magdaleny Abakanowicz, Cytadela, Poznań, 2005, fot. Paulina Kowalczyk, 2023r.

Ryc. 58., 59. Heinz Mack, *Stela*, 2006, Poznań, Al. Marcinkowskiego- widok od strony Muzeum Narodowego w Poznaniu, 2023 r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 60. David Černý, *Pomnik Golema*, Al. Marcinkowskiego, w tle widoczna *Stela*, Poznań, 2023 r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 61., 62., 63., 64., Jan Berdyszak, *Obszar obrazów efemerycznych*, 2009, Poznań, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 65. Sławomir Brzoska, *Transmutatio*, 2011, Galeria Malta, skrzyżowanie ul. Antoniego Baraniaka i Jana Pawła II, <https://sztukapoznania.com/obiekty/miasto-sztuki/transmutatio/>[dostęp:12.12.2023]

Ryc. 66. Józef Kopczyński, *Para pod parasolem/ Zakochani*, 1967r., Ogród Botaniczny, Jeżyce, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 67. Józef Kopczyński, *Para pod parasolem/ Zakochani*, 1967r., prototyp, z kolekcji prywatnej Małgorzaty Kopczyńskiej, Poznań, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 68. Rzut Galerii AT, ze strony galerii

Ryc. 69. Wystawa Katarzyny Klich w Galerii AT, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 70. Wystawa Katarzyny Klich w Galerii AT, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 71., 72. Wystawa Krzysztofa Balcera w Galerii AT, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 73. Wystawa pt. *Na początku była góra* Magdaleny Łazarczyk, Galeria Skala, 2023, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 74. Wystawa pt. *TRZYSTA DIABŁÓW ZJADŁEŚ* Katarzyny Depty-Garapich oraz Małgorzaty Mirgi-Tas, Galeria Skala, 2023, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 75, 76. Wystawa Mateusza Piestraka, Galeria Pani Domu, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 77., 78. Wystawa pt. *Adoratio* Justyny Baśnik, Galeria Łęctwo, Poznań, fot. ze strony galerii:  
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=703280158467271&set=pb.100063558791024.-2207520000>, [dostęp: 29.11.2023]  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=691961086265845&set=pb.100063558791024.-2207520000&type=3> [dostęp: 29.11.2023]

Ryc. 79. Galeria Raczej, fot. ze strony: <https://goout.net/pl/galeria-raczej/vzcojb/>[dostęp: 29.11.2023]

Ryc. 80. Warsztaty na Skwerze Eki na Łazarzu organizowane przez Otwartą Strefę Kultury <http://www.otwartastrefakultury.pl/wp-content/uploads/2017/06/inicjatywy-skwer-przy-maleckiego-1024x680.jpg>[dostęp: 29.11.2023]

Ryc. 81. Sylwester na Skwerze Eki na Łazarzu organizowane przez Otwartą Strefę Kultury, fot. <http://www.otwartastrefakultury.pl/losk/sasiedzki-sylwester-na-skwerze/>[dostęp: 29.11.2023]

Ryc. 82., 83. Galeria Wołyńska 9, Sołacz, Poznań, 2022, fot. P. Kowalczyk

Ryc.84. Po lewej stronie obraz Julii Królikowskiej, w głębi widoczne rzeźby Małgorzaty Kopczyńskiej, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc.85. Instalacja Wojciecha Gorączniaka w ramach wystawy, 2022, Poznań, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 86. Główne wejście do galerii, po prawej pokój zaanektowany przez Wojciecha Gorączniaka, 2022r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 87., 88. Pomieszczenie, w którym znajdowała się kuchnia; fot. po lewej: obraz Andrzeja Zdanowicza, po prawej: obrazy Krzysztofa Mętla; 2023 r., fot. P. Kowalczyk,

Ryc. 89. Obrazy Krzysztofa Mętla, Ilp. willi- galerii Wołyńska 9, 2023, fot. P.Kowalczyk

Ryc. 90. Obraz Andrzeja Zdanowicza, Ilp. willi- galerii Wołyńska 9, 2023, fot. P.Kowalczyk

Ryc.91. Instalacja oraz obrazy Kingi Popieli, Ilp. willi- galerii Wołyńska 9, 2023, fot. P.Kowalczyk

Ryc.92., 93. Galeria Szczur, dokumentacja przestrzeni w trakcie adaptacji, źródło: <https://wpoznaniu.pl/w-poznaniu-powstanie-nowa-galeria-sztuki-inna-niz-wszystkie/>, fot. Łukasz Gdak [dostęp: 29.11.2023]

Ryc. 94., 95. Wystawa Bartka Buczka pt. *BEZCZYNNY RĘCE TO WARSZTAT DIABŁA*, Galeria Szczur, Poznań, 2024 r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 96. Lokalizacja poznańskich galerii *artist-run*, opracowanie własne, 2024

Ryc. 97. Wystawa Wojciecha Tężyckiego pt. *Reprekusje*, 2022, Galeria Rotunda, UAP, fot. W. Tężycki (dzięki uprzejmości artysty)

Ryc. 98. Wystawa pt *Gabrielle* Krzysztofa Wodiczko w Galerii Rotunda, <https://uap.edu.pl/2022/01/krzysztof-wodiczko-gabrielle/>[dostęp: 29.11.2023]

Ryc. 99. Rzut Galerii Curators'LAB, opracowanie autorskie na podstawie danych technicznych znalezionych na stronie uczelni

Ryc. 100., 101. Wizualno-akustyczna wystawa pt. Wojciecha Tężyckiego, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 102. Rzut Galerii Szewska, op. własne na podstawie danych ze strony uczelni

Ryc. 103., 104., 105. Agata Michowska, wystawa pt. *Ono*, Galeria Szewska, Poznań, 2023r., fot. A. Michowska (dzięki uprzejmości artystki)

Ryc. 106. Rzut galerii Duża Scena, op. własne na podstawie danych ze strony uczelni

Ryc. 107. Wystawa zbiorowa artystów-pedagogów związanych z UAP, 2022, Galeria Duża Scena, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 108. Wystawa zbiorowa artystów-pedagogów związanych z UAP, 2022, Galeria Duża Scena, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 109. Rzut Galerii DESIGN, op. własne na podstawie danych ze strony uczelni

Ryc. 110. Rzut galerii Nowa Scena, op. własne na podstawie danych ze strony uczelni

Ryc. 111., 112. Wystawa Sonii Rammer pt. *O kobiecie, która myślała, że jest psem*, 2023, Galeria Scena, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 113. Wystawa pt. *Patrzę sobie na ręce* Małgorzaty Kopczyńskiej, Galeria R+, Szczecin, 2021 r., fot. M. Kopczyńska (dzięki uprzejmości autorki)

Ryc. 114. Wystawa pt. *Patrzę sobie na ręce* Małgorzaty Kopczyńskiej, Galeria R+, Szczecin, 2021 r., fot. M. Kopczyńska (dzięki uprzejmości autorki)

Ryc. 115, 116. Galeria Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, <https://www.akademiasztuki.eu/Product/o-nas-1> [dostęp: 09.12.2023]

Ryc. 117., 118. Wystawa LAS / ЛЕС, 2022r., Galeria OS 17, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3226836737640243&set=a.3226836000973650>[dostęp: 09.12.2023]

Ryc. 119. Wystawa Pauliny Kowalczyk pt. *Jeżeli t=0*, Galeria MBWA, Leszno, 2022, fot. P. Kowalczyk

Ryc.120. Przyporządkowanie ze względu na kryterium formalno-prawne [K1]

Ryc. 121. Przyporządkowanie ze względu na typ przestrzeni instytucjonalnej [K1a]

Ryc. 122. Przyporządkowanie ze względu na kryterium formalno-prawne [K1]- typy

Ryc. 123. Przyporządkowanie ze względu na typ przestrzeni kryterium formalno-prawne [K1]- przestrzeń prywatna [K1b]: galerie *artist-run*/ galerie autorskie, prywatne inicjatywy w tym pop-up oraz galerie nieistniejące, itp. [K1bT1]; galerie komercyjne [K1bT2]

Ryc. 124. Podział przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium podmiotu prowadzącego [K2]

Ryc. 125. Podział przestrzeni ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne [K3]: w budynku [K3a], poza budynkiem [K3b]

Ryc. 126. Podział przestrzeni ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne [K3]: w budynku [K3a] w kontekście subkryterium ze względu na pierwotną funkcję budynku/ pomieszczeń [K3aS1]- typy

Ryc. 127. Podział przestrzeni ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne [K3]: w budynku [K3a] W kontekście subkryterium ze względu na charakter przestrzeni architektonicznej [K3aS2]

Ryc. 128. Podział przestrzeni ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne [K3]: w budynku [K3a] W kontekście subkryterium ze względu na charakter przestrzeni architektonicznej [K3aS2]- typy przestrzeni historycznej/zabytkowej [K3aS2a]

Ryc. 129. Podział przestrzeni ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne [K3]: w budynku [K3a] w kontekście subkryterium uwzględniającego charakter przestrzeni architektonicznej odnoszącej się do przestrzeni współczesnej [K3aS2b]- typy

Ryc. 130. Podział przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium przestrzenno- lokalizacyjne- poza budynkiem [K3b]- typy

Ryc. 131., 132. Obrazy Pauliny Kowalczyk na wystawie w Stadtmuseum w St Polten , fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 133. Muzeum w Śremie, 2023r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 134., 135. Malarski dyptyk pt. *Nieskończenie wiele wszechświatów*, Muzeum w Śremie, 2023r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc.136. Grafika (po środku) pt. *Księżyc*, łącznik, Brama Poznania, 2023r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 137. Galeria MBWA, Leszno, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 138. Rzut Galerii MBWA w Lesznie, 2023 r., dzięki uprzejmości dyrekcji galerii

Ryc. 139, 140 *Jeżeli t=0*, instalacja w Galerii MBWA w Lesznie, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 141. *Jeżeli t=0*, instalacja (porcelana i spopielone obrazy) oraz malarski poliptyk w Galerii MBWA w Lesznie, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 142. *Jeżeli t=0*, malarskie poliptyki w Galerii MBWA w Lesznie, 2022 r., fot. P.Kowalczyk

Ryc.143.*Jeżeli t=0*, Galeria MBWA w Lesznie, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 144. *Jeżeli t=0*, Galeria MBWA w Lesznie- pierwsza sala, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 145. Jeżeli  $t=0$ , Galeria MBWA w Lesznie- druga sala, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc.146., 147 . *Nie odnośmy się do błękitu/ Don't touch the blue-* wystawa w Galerii Piecowej, DK w Rawiczu, 2022, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc.148 . *Nie odnośmy się do błękitu"/ Don't touch the blue-* wystawa w Galerii Piecowej, Rawicz, 2022, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc.149. *Nie odnośmy się do błękitu"/ Don't touch the blue-* wystawa w Galerii Piecowej, Rawicz, 2022, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc .150. *Nie odnośmy się do błękitu"/ Don't touch the blue-* wystawa w Galerii Piecowej, Rawicz, 2022, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 151 Instalacja Pauliny Kowalczyk, wystawa pt. *Szумы Błyski i Muł* w ramach festiwalu Forma 2022 r., Rawicz, 2022 r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 152. Ceramiczna instalacja Wojciecha Tężyckiego, na drugim planie instalacja Pauliny Kowalczyk, wystawa pt. *Szумы Błyski i Muł* w ramach festiwalu Forma 2022 r., Rawicz, 2022 r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 153. Wystawa pt. *Szумы Błyski i Muł* w ramach festiwalu Forma 2022 r., Rawicz, 2022 r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 154. Instalacja Pauliny Kowalczyk, wystawa pt. *Szумы Błyski i Muł* w ramach festiwalu Forma 2022 r., Rawicz, 2022 r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 155., 156. Instalacja Katarzyny Bogusz, w tle widoczne obrazy Pauliny Kowalczyk, *Szумы Błyski i Muł* w ramach festiwalu Forma 2022 r., Rawicz, 2022 r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 157. Dwór Artusa (na drugim planie), Toruń, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 158. Wystawa pt. *Tu Ziemia*, praca Jagielskiego, Małgorzaty Mazur, Pauliny Kowalczyk, w drugiej Sali widoczna instalacja Tomasza Matuszewicza, Dwór Artusa, Toruń, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc.159.Wystawa pt. *Tu Ziemia*, Dwór Artusa, Toruń, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 160. Wystawa pt. *Tu Ziemia*, praca Katarzyny Rudólf-Kanabaj, Dwór Artusa, Toruń, 2023r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 161. Praca pt. *Auftakt*, Galeria R+, Szczecin, 2022 r., fot. Arkadiusz Marcinkowski

Ryc. 162. Gmach Biblioteki Na Piasku, Wrocław, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 163. Wnętrze byłej biblioteki Na Piasku, Wydział Judaistyki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, fot. Katarzyna Bogusz

Ryc. 164. *Materia Prima*, wnętrze byłej biblioteki Na Piasku, Wydział Judaistyki Uniwersytetu Wrocławskiego Wrocław, 2022, w tle widoczna praca autorki pt. *Tehom*, fot. Katarzyna Bogusz

Ryc. 165. Wnętrze byłej biblioteki Na Piasku, Wydział Judaistyki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, fot. Katarzyna Bogusz

Ryc. 166. Pałac w Lubostroniu, 2023 r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 167. Oranżeria w kompleksie pałacowo- parkowym w Lubostroniu, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 170. Wernisaż wystawy pt. *Podnosząc ziemię*, oranżeria w kompleksie pałacowo- parkowym w Lubostroniu, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 169., 170. Praca pt. *Tehom*, wystawa pt. *Resume*, Oranżeria w Lubostroniu, 2022 r., fot. P. Kowalczyk



Ryc. 171., 172., 173. Na pierwszym planie widoczny Zegar Słoneczny Barbary Pilch, na drugim dyptyk Pauliny Kowalczyk pt. *Wirowanie* oraz *Konfesjonał* Katarzyny Rudólf-Kanabaj, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 174. Wystawa pt. *Podnosząc Ziemię*, praca pt. Grzegorza , Pałac w Lubostroniu, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 175. Piwnice Pałacu w Lubostroniu- miejsce działań *site-specific* Katarzyny Rudólf-Kanabaj i Pauliny Kowalczyk w ramach projektu *Tu Ziemia*, 2023, Lubostroń, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 176. Projekt działań *site-specific* Katarzyny Rudólf-Kanabaj i Pauliny Kowalczyk w piwnicy Pałacu w Lubostroniu w ramach projektu *Tu Ziemia*, 2023, Lubostroń, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 177. Instalacja autorstwa Katarzyny Rudólf- Kanabaj i Pauliny Kowalczyk pt. *Filtrowanie*, Pałac w Lubostroniu, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 178., 179. Montaż instalacji pt. *Filtrowanie*, K. Rudólf-Kanabaj, P. Kowalczyk, park w Lubostroniu, 2023 r. fot. P. Kowalczyk

Ryc. 180., 181., 182., 183., 184., 185. Realizacja *site-specific* pt. *Filtrowanie*, K. Rudólf-Kanabaj i P. Kowalczyk, park w Lubostroniu, 2022, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 186. Inauguracja witrażu *Biotekton* Tomasza Matuszewicza, przedstawienie AtoMy, Polski Teatr Tańca, Poznań, 2021, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 187. Obraz pt. *Ausbruch*, wystawa pt. *Rysunek. Sztuka zapisu przestrzeni*, Małe Studio Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu, 2023, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 188., 189. Wejście do Galerii U Jezuitów, Poznań, 2023 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 190. Rzut Galerii u Jezuitów, ze strony galerii

Ryc. 191. Wnętrze Galerii U Jezuitów, Poznań, 2022 r., fot. P. Kowalczyk

Ryc. 192. Wystawa *Przestrzenie III* , Galeria u Jezuitów, Poznań, 2019, w tle widoczny obraz Andrzeja Macieja Łubowskiego, po prawej stronie poliptyk Pauliny Kowalczyk fot. P. Kowalczyk

Ryc. 193. Wystawa *Przestrzenie III*, instalacja Tomasza Matuszewicza, obrazy Władysława Radziwiłłowicza, obraz Katarzyny Słuchockiej, 2019, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 194. Skalar Office Center- siedziba galerii Skalar, Poznań, 2018, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 195. Fragment wnętrza galerii Skalar- szklana ściana kurtynowa oraz jedna z 3 przeszklonych nisz, 2018, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 196. Obrazy Andrzeja Macieja Łubowskiego umieszczone w przeszklonych niszach, 2018, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 197. Praca Arkadiusza Marcinkowskiego w jednej z przeszklonych nisz, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 198. Galeria 33, Ostrów Wielkopolski, 2016, fot. Kathryn Hart (dzięki uprzejmości autorki zdjęcia)

Ryc. 199. Wystawa *Poszlaki*, Galeria 33, Ostrów Wielkopolski, 2019, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 200. Wystawa *Poszlaki*, Galeria 33, Ostrów Wielkopolski- strefy światła i cienia; wykorzystanie gry różnic i podobieństw pomiędzy obrazami, a przestrzenią wystawienniczą, 2019, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 201. Światło jako czynnik kreujący rzeczywistość fizyczną oraz malarską- zapis relacji między światłem słonecznym, a światłem w malarstwie; próba znalezienia korelacji, Galeria 33, Ostrów Wielkopolski, 2019, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 202., 203. Gra światła i form w przestrzeni architektonicznej i w przestrzeni obrazu, Galeria 33, Ostrów Wielkopolski, 2019, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 204., 205., 206. Fragment elewacji budynku Lubanta S.A. w Luboniu, w którym odbyła się wystawa pt. „Przestrzenie II”. Widoczne na zdjęciu białe drzwi stanowiły wejście do galerii, zdjęcia: Paulina Kowalczyk

Ryc. 207., 208. 209. Wnętrze budynku Lubanta S.A. w Luboniu (Galeria Lubanta), w którym odbyła się wystawa pt. *Przestrzenie II*, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 210. Wystawa pt. *Przestrzenie II*, obrazy Joanny Stefańskiej, 2019 r. , fot. P.Kowalczyk

Ryc. 211. Wystawa pt. *Przestrzenie II*, obraz Władysława Radziwiłłowicza, 2019 r. fot. P.Kowalczyk

Ryc. 212. Wystawa pt. *Przestrzenie II* , praca Katarzyny Słuchockiej, 2019 r. , fot. P. Kowalczyk

Ryc. 213. Fragment wystawy *Przestrzenie II* – instalacja Ewy Twarowskiej Sioda, Galeria Lubanta, Luboń, 2018, fot. Paulina Kowalczyk 2019 r.,

Ryc. 214. instalacja malarska Andrzeja Macieja Łubowskiego, po lewej: obrazy Joanny Stefańskiej, po prawej: obrazy Pauliny Kowalczyk.

Ryc. 215. Trzy płótna o wymiarach 100x100 cm, w technice mieszanej z cyklu *I Have Been To Hell(I)* Galeria Lubanta, Luboń, 2018, fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 216. Instalacja malarska Andrzeja Macieja Łubowskiego, Wystawa *Przestrzenie II*, Galeria Lubanta, Luboń, 2018 r., fot. Paulina Kowalczyk

Ryc. 217., 218. Pal Pallavicino, wystawa prac Andrei Salvini, 2012, fot. Simone Spotti, dzięki uprzejmości Mariny Burani

Ryc. 219., 220. Pal Pallavicino, Instalacja wideo artysty Budano Lino, dzięki uprzejmości Mariny Burani

Ryc.221. Pal Pallavicino, wystawa Mariny Burani, dzięki uprzejmości Mariny Burani

Ryc. 222. Occhi della Gioconda, wystawa Massimiliano Gallani, fot. Massimiliano Gallani dzięki uprzejmości Mariny Burani, Parma, 2016

Fot. 223., 224. Galeria Alphacentauri przy ul Borgo Felino 46, Parma, 2023, for. P.Kowalczyk

Ryc. 225., 226. Galeria Alphacentauri przy ul Borgo Felino 46, performance w wykonaniu Del Teatro Tocco w ramach wystawy *Le Ossa del Mare*, Parma, 2023, for. P.Kowalczyk

Ryc. 227. Jedna z wielu kompozycji utworzonych przez Burani z dzieł sztuki i kolekcji obiektów ze świata przyrody, fot. Paulina Kowalczyk, Parma, 2023

Ryc. 228. Kompozycje utworzone przez Burani z dzieł sztuki i kolekcji obiektów ze świata przyrody, fot. Paulina Kowalczyk, Parma, 2023

Ryc. 229. Jedna z wielu kompozycji utworzonych przez Burani z dzieł sztuki i kolekcji obiektów ze świata przyrody, fot. Paulina Kowalczyk, Parma, 2023

Ryc. 230. Korytarz- instalacja Mariny Burani w galerii Alphacentauri składająca się z lustrzanej podłogi i obiektów zawieszonych na ścianach, fot. Paulina Kowalczyk, Parma, 2023

Ryc. 231., 232., 233. Instalacja malarska *Le Ossa Del Mare*, galeria Alphacentauri di Marina Burani, Parma, 2023, fot. P. Kowalczyk

Ryc. 234, 235., 236. Instalacja malarsko-ceramiczna *Le Ossa Del Mare*, galeria Alphacentauri di Marina Burani, Parma, 2023, fot. P. Kowalczyk

- Ryc. 237. Galeria Alphacentauri di Marina Burani, Wernisaż wystawy *Le Ossa Del Mare*, Parma, 2023, fot. P. Kowalczyk
- Ryc. 238. Instalacja malarsko-ceramiczna *Le Ossa Del Mare*, galeria Alphacentauri di Marina Burani, Parma, 2023, fot. P. Kowalczyk
- Ryc. 239. Obrazy z serii *Le Ossa Del Mare*, galeria Alphacentauri di Marina Burani, patio, Parma, 2023, fot. P. Kowalczyk
- Ryc. 240. Patio, Galeria Alphacentauri di Marina Burani, Parma, 2023 fot. P. Kowalczyk
- Ryc. 241. Wernisaż wystawy *Le Ossa del Mare*, Patio, Galeria Alphacentauri di Marina Burani, Parma, 2023 fot. P. Kowalczyk
- Ryc. 242. Zespół szkół przy ul. Gołęcińskiej, Gołecin Poznań, źródło: <https://zspoznan.pl/o-szkole/historia-szkoly/> [dostęp: 20.12.2023]
- Ryc. 243. Performance *Centrowanie* w ramach AK30 2015, Wojciech Tężycki, 2015; budynek był wówczas tymczasową siedzibą Wydziału Rzeźby UAP, fot. z archiwum artysty
- Ryc. 244. Wernisaż wystawy pt. *Has the Night Invaded the Day Or Has the Day Invaded the Night?*, Pracownia na Gołecinie, fot. AK30 (z archiwum AK30)
- Ryc. 245., 246, Wernisaż wystawy pt. *Has the Night Invaded the Day Or Has the Day Invaded the Night?* Pracownia na Gołecinie, 2019 r., fot. P. Kowalczyk
- Ryc. 247. AK30, wystawa pt. *When the night invades the day and the day invades the night*, pracownia Pauliny Kowalczyk, Gołecin, 2019 r., fot. Paulina Kowalczyk

## Tabele

- Tab.1. Cechy przestrzeni *white cube* według O'Doherty'ego
- Tab.2. Role instytucji wystawienniczych według Burdena
- Tab.3. Czynniki wpływające na zakładanie galerii *artist-run*
- Tab.4. kategorie przestrzeni wystawienniczych z podziałem na kryteria
- Tab.5. Podział typów przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium formalno-prawne
- Tab.6. Podział typów przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium podmiot prowadzący
- Tab.7. Podział typów przestrzeni wystawienniczych ze względu na kryterium przestrzenno – lokalizacyjne
- Tab.8. Przyporządkowanie ze względu na kryterium formalno-prawne [K1]
- Tab.9. Przyporządkowanie ze względu na typ przestrzeni instytucjonalnej [K1A]
- Tab.10. Przyporządkowanie ze względu na kryterium formalno-prawne [K1]
- Tab.11. Przyporządkowanie ze względu na typ przestrzeni kryterium formalno-prawne [K1]
- Tab.12. Pozytywne i negatywne aspekty przestrzeni wystawienniczych zaprojektowanych specjalnie na potrzeby ekspozycji sztuki spełniające kryteria wnętrza o typie *white cube*/ o niskiej artykulacji
- Tab.13. Plusy i minusy realizacji w przestrzeniach wystawienniczych alternatywnych do przestrzeni o niskiej artykulacji/ o typie *white cube*
- Tab.14. Plusy i minusy realizacji w przestrzeni poza budynkiem

## VIII. ANEKS

1. Tekst do pracy **Nieskończenie wiele wszechświatów** - WYSTAWA MALARSTWA I GRAFIKI pt. **PROJEKT PRZESTRZEŃ**, MUZEUM ŚREMSKIE, 2023 r.

*„Ale choć świat po drugiej stronie lustra jest światem na opak, Alicja nie stała się swoim odwróconym obrazem. Zresztą i tak nie mogłaby ani sobie tego uświadomić, ani też dowiedzieć się, że jej prawa ręka stała się lewą ręką, bo nie umiała odczytać odbitego w lustrze pisma (Jabberwocky). A jednak po drugiej stronie lustra ruch obrotowy zmienia swój kierunek. I tak właśnie uczeni skonstruowali hipotezę antymaterii jako materii zbudowanej z cząstek o spinie zwróconym w przeciwną stronę do spinu wszystkich znanych nam cząstek elementarnych. Dla nienaukowej wyobraźni antymateria to świat po drugiej stronie lustra.”*

(Piotr Demianowicz Uspienski *Czwarty wymiar*)

2. Tekst do wystawy **JEŻELI T=0**, GALERIA BWA W LESZNO, 2023 r.

*Definiowanie obrazu wiąże się z koniecznością wykroczenia poza ramy kadru i otworzenia się na kontekst. Sekwencyjność wizualnej percepcji zawiera w sobie aspekt ruchu, zmienności, a także wieloznaczności odczytu. Obraz atomizuje rzeczywistość poprzez transformację i negowanie stałości. Jest śladem obecności, spowitym nimbem tajemnicy. Potrzeba reagowania na bodźce oznacza szukanie odpowiedniego medium, aby myśl mogła zainicjować materializowanie/ krystalizowanie narracji zrodzonej z przeczuć. Istnieje semantyczna różnica między słowami widzieć i patrzeć. Pierwsze pochodzi od łacińskiego videre oznaczającego także wiedzieć. Widzieć, czyli dostrzegać, a zatem świadomie rejestrować obraz. Patrzenie nie musi zakładać dostrzegania, ponieważ odwołuje się bezpośrednio do zmysłów. Procesualność życia przekłada się na działania w obszarze sztuk wizualnych. Początek i koniec realizacji są ze sobą sprzężone i pozostają zawsze w relacji z nowymi koncepcjami. Jedna myśl wynika z drugiej. Myśli spotykają się w jednym punkcie. Każda decyzja jest przykładem negentropii. Podejmowanie działania oznacza oddalenie się od inercji, charakterystycznej dla Jungowskiej Pleromy-prachaosu. To zanurzenie w życiu, czyli doświadczaniu i transformacji.*

(Paulina Kowalczyk)

3. Tekst do wystawy pt. **Nie odnośmy się do błękitu/ Don't touch the blue**, Galeria Piecowa, DK w Rawiczu, 2022 r.

*Blue is darkness made visible  
Błękit to ciemność uczyniona widzialną*

(Derek Jarman, *Chroma*)

*Percepcja wizualna jest głównym sposobem doświadczania świata przez człowieka. Odczucie koloru warunkuje możliwość odczytania istotnej, zakodowanej kulturowo lub biologicznie, wiadomości, ale też wpływa na psychofizjologiczne reakcje.*

*Kolor jest być może najbardziej zdradliwym i nieuchwytnym fenomenem. Zależy od światła, jego zmienności, ulega nieustannej transformacji, co powoduje, że każda próba definiowania go za pomocą nomenklatury czy poprzez asocjacje jest doświadczeniem skrajnie subiektywnym i intymnym.*

*Kolor jest iluzją przeobrażającą się w niekończące możliwości interpretacyjne. Iluzją semantycznie efemeryczną.*

*Kolory całkowicie wyblakną w mrokach historii.*

(Paulina Kowalczyk)

4. Teksty do wystawy pt. **Szумы, Błyski i Muł**, Festiwal Sztuki Forma 2022 r., Galeria Piecowa, DK w Rawiczu, 2022 r.

Wystawa grupy Entropia w składzie: Paulina Kowalczyk, Katarzyna Bogusz, Wojciech Tężycki, w ramach Festiwalu Sztuki Forma 2022 w Galerii Piecowej w Domu Kultury w Rawiczu.

*Spotykamy się na wspólnej wystawie. W niewielkiej przestrzeni nasze prace będą na siebie nachodzić, będą tę przestrzeń współtworzyć, ale i ze sobą kreatywnie kolidować. Obraz, obiekt, dźwięk i zapach. Zaangażowane będą wszystkie zmysły.*

Katarzyna Bogusz, Wojciech Tężycki, Paulina Kowalczyk

*Igraliśmy jak oni  
Wtedy wszyscy widzieli  
Naszą radość z zieleni  
Pełnej ech, pełnej pieśni*

(W. Blake, Zieleń pełna ech)

*Bitwa między naturą a człowiekiem zakończyła się w Mrocznych Wiekach, gdy lasy odzyskały dla siebie rzymskie drogi i pałace. Lasy te były domem Zielonego Człowieka, którego porośnięta pnączami twarz gapi się na was z dachowego zwornika w kościołach. Zielony człowiek porusza się powoli niczym zazieleniony od porostów leniwiec.*

(J. Jarman, Chroma)

*Prawa fizyki rządzą z matematyczną ścisłością, ale w tę ścisłość wbudowane są pewne również bardzo precyzyjne luzy, w których przypadek może okazać swoją twórczą moc. Tak jest zresztą w całej przyrodzie (...). Przypadek nie jest wrogiem prawidłowości, lecz jej niezwykle twórczym aspektem.*

(Michał Heller, *Podróże z filozofią w tle*, Copernicus Center Press Sp.z.o.o., Krakow 2017)

5. Tekst do obrazu pt. ***Dziura we śnie*** w ramach wystawy zbiorowej pt. ***Rysunek. Sztuka zapisu przestrzeni*** w Małym Studio Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu, na ul. Taczaka zorganizowana przez Tomasza Matuszewicza oraz Dyrektora Muzeum Architektury we Wrocławiu, Michała Dudy. Zespół kuratorów: Beata Fertala-Harlender, Dorota Łuczewska, Tomasz Matuszewicz:

*Zrobiłam krok w czarną wodę. Niebo też było czarne. Zatarła granica horyzontu, dawała wrażenie rozplywania się całego otoczenia. Woda była lodowata, ale w jakiś sposób kojąca. W miejscu mojej stopy zrobiła się dziura, przez którą sączyło się światło. Najpierw subtelnie, nieśmiało, a potem coraz intensywniej. Nagle błysnęło z całą mocą- jakby ktoś rozciął taflę i wydobyło się z brzucha otchłani, oślepiając mnie bezlitośnie. Przez moment lewitowałam gdzieś między światami- strefą ciemności i strefą światła. Granica się przesuwiała wraz z każdym moim ruchem. I było tak cicho, i pięknie. Płynąc w ciemności, dotykałam światła, aż w końcu przestałam dostrzegać różnice, między nim, a mrokiem, a potem stałam się częścią jednego i drugiego.*

(Paulina Kowalczyk)

6. Tekst do wystawy ***Le Ossa Del Mare***, Galeria Alphacentauri di Marina Burani, Parma, 2023 r.

*Each gesture is a step in the process of leaving the comfort zone and clichés behind. My path does not require leaving a place in its geographic aspect. I dive deeper and deeper under the surface of freezing time, the well-known. The horizon widens, the borders get blurred, seeking disappearance. My mind gets empty. There are no distractive thoughts or commitments. The past and the future melt. The beginning and the end meet at the same point. I am sitting in a time axis, while flowing like an empty pupil through the space.*

*(Każdy gest jest krokiem w procesie opuszczania strefy komfortu i porzucania schematów. Moja droga nie wymaga opuszczania miejsca w jego geograficznym aspekcie. Nurkuję coraz głębiej pod powierzchnię zamarzającego czasu i dobrze znanego. Mój umysł pustoszeje. Znikają rozpraszające myśli i zobowiązania. Roztapia się przeszłość i przyszłość. Początek i koniec spotykają się w tym samym punkcie. Siedzę w osi czasu, płynąc w przestrzeni jak pusta źrenica.)*

(Paulina Kowalczyk)

7. Tekst do wystawy pt. ***Teoria Chaosu***, Galeria R+ w Szczecinie, kurator: Arkadiusz Marcinkowski

*Rzuciłam kamieniem w jezioro. Gładka tafla wody pokryła się niezliczonymi pierścieniami. Pulsowały rytmicznie, hipnotyzując patrzącego, a potem ruch ustał. Niby wszystko wyglądało jak wcześniej, przed uderzeniem kamienia, ale nic już nie było takie samo. Moment w którym kamień zderzył się z powierzchnią wody, zmienił porządek rzeczy. Cisza, została zakłócona brutalnym dźwiękiem ścierającego się z taflą kamienia. Struktura wody uległa transformacji. Rozdygotane okręgi odbijały się teraz w źrenicach zbrodniarza, który zakłócił spokój, a kamień pochłonęła otchłań. Wszystko powtarzało się w nieskończonym zwielokrotnieniu- rzut kamieniem, zakłócenie gładkości wody, pochłanianie. Granice ulegały zatarciu, aż w końcu stałam się wodą, a potem kamieniem, a kamień mną i wodą, a woda mną i kamieniem.*

(Paulina Kowalczyk)

8. Tekst do pracy **Tehom** realizowanej w ramach wystawy **Materia Prima**, Biblioteka Na Piaskach, Wrocław, 2022 r.

*Według kosmologii biblijnej, Tehom (hebr. תְּהוֹם) był mitologicznym kosmicznym praoceanem, pokrywającym Ziemię, dopóki Bóg nie stworzył firmamentu, który podzielił go na górną oraz dolną część, tak by odsłonić ląd. Na firmamencie znajdowała się kopia ochraniająca świat przed zalaniem. Tehom jest pokrewne akadyjskiemu tamtu i ugaryckiemu t-h-m, które mają podobne znaczenie. Termin jest etymologicznie związany z imieniem babilońskiej bogini wód oceanu Tiamat. We współczesnym arabskim Tihamah odnosi się do równiny przybrzeżnej Morza Czerwonego.*

*Zgodnie z babilońską i hebrajską mitologią przed stworzeniem świata wszystko było wodą. Głębina uosabia potwora, który w babilońskiej wersji nosi nazwę „Tihamat”, co odpowiada hebrajskiemu „Tehom”. Hebrajskie słowo jest używane bez przedimka, jak imię własne, co wskazuje, że w tradycji izraelskiej również oznaczało ono pierwotnie jakąś mitologiczną istotę.*

*W Księdze Rodzaju 1:2 Tehom jest tłumaczone jako „głęboki” jako odniesienie do głębiny oceanu: „A ziemia była bezkształtna i pusta; a ciemność była na obliczu głębi. A Duch Boży poruszał się po wodach.” — Wersja Króla Jakuba To samo słowo zostało użyte na określenie pochodzenia potopu Noego w Księdze Rodzaju 7:11: „W sześćsetnym roku życia Noego, w miesiącu drugim, siedemnastego dnia miesiąca, tego samego dnia wszystkie źródła wielkiej przepaści pękły, a okna nieba otworzyły się.”*

*W kosmologii mandejskiej Morze Suf (lub Morze Sup) jest pierwotnym morzem w Świecie Ciemności. W Kabale Tehom jest wymieniane jako pierwsze z siedmiu „piekielnych siedlisk”, które odpowiadają dziesięciu Qliphoth (dosłownie „skórkom”) żydowskiej tradycji kabalistycznej, często zamiast Szeolu.*

*We współczesnym hebrajskim Tehom oznacza przepaść : „choszech al-pnej tehom”, czyli „ciemność nad otchłanią”. Tłumaczone dosłownie "na powierzchni wód", zgodnie z pierwotnym znaczeniem „otchłań” i średniowiecznym „woda”.*

Instalacja składa się z projekcji wody oraz tonda pokrytego czarnym pigmentem, który pochłania niemal 100% światła.

9. Teksty do prac w ramach wystawy interdyscyplinarnej **Podnosząc Ziemię**, Lubostroń, 2023

### **WIROWANIE**

*dyptyk, tech, mieszana na papierze, 50x70cm i 100x70cm*

*Nim przybrały kształt niebiosa i ziemia, otchłań była, bez kształtu i pusta, Najwyższe Światło. Dao zaczęło się wraz z Pustką, a Pustka zrodziła wszechświat. Wszechświat zrodził qi [ ożywcze tchnienie], a było ono jak wir obracający się między brzegami (Mistrz z Huainanu, taoistyczny tekst z II w. p.n.e.)*

*W sercu wiru wodnego znajduje się miejsce gdzie panuje cisza i skupia się cała energia Wyndham Lewis. Według wedyjskiego mitu stworzenia, osią wiru była góra, za pomocą której Mleczny Ocean został wzburzony i tak powstał Wszechświat. W sanskrycie istnieje termin *ćitta*, który można przetłumaczyć jako „zawartość umysłu”. Zgodnie z definicją, którą podaje Yogi Ramacharaka, *ćitta* jest zawiera falę (*vritta*), będącą odpowiednikiem tego, co Europejczycy nazywają myślą. Dosłowne tłumaczenie słowa *vritta* oznacza: wir wodny, zawirowanie w umyśle”. Podczas gdy *ćitta* odnosi się do „umysłu w spoczynku”, *vritta* oznacza „ umysł w działaniu”. *Ćitta* jest pozbawiona ograniczeń i tak nieokreślona, że wszelkie próby kategoryzacji skazane są na porażkę. To „ umysł totalny”, zawierający to, co odpowiada rozumieniu świadomości, podświadomości, postrzeganiu, inteligencji, ale też intuicji, emocjom, itd., itp. *Vritta* jest cechą pojedynczego umysłu i jest związana z terminem *vitti*, oznaczającego w dosłownym tłumaczeniu „ wirowanie”, co odnosi się bezpośrednio do czynności umysłowych pojedynczego umysłu. Patańdźali wyróżnia 5 rodzajów *vritta*, takich jak: właściwe poznanie (percepcja, nabywana wiedza), fałszywa wiedza, lub ignorancja, abstrakcja, *sen* (rozumiany jako absencja umysłu) i pamięć. Co ciekawe, Patańdźali bywał przedstawiany pod postacią węża Śeszy, przypominającego Uroborosa- węża zjadającego własny ogon. Utworzony przez niego okrąg symbolizował cykliczność i negację dychotomii początku i końca. Wir łączy i aspekt nieskończoności, przez negację linearności procesu, jak i aspekt wody, symbolizującej ruch.*

### **EKSTRAKCJA – PROCESY**

*instalacja (projekcja obrazu w zaaranżowanej przestrzeni) / plexi, tkanina Ekstrakcja. Wyodrębnianie, uzyskiwanie czystej zagęszczonej substancji, istoty sprawy, sensu.*

### **FILTROWANIE – PROCESY**

*instalacja (projekcja obrazu w zaaranżowanej przestrzeni) / tkanina, metal Filtrowanie. Oddzielanie, rozdzielanie, wychwytywanie - substancji, informacji. Proces który ma konkretny cel, ale czasem okazuje się, że jego efekt jest zaskakujący.*

(Paulina Kowalczyk i Katarzyna Rudólf-Kanabaj)



8. Tekst do pracy zrealizowanej w ramach wystawy interdyscyplinarnej **TU ZIEMIA**, Toruń, 2023

### **Ausbruch**

*Przestrzeń nie jest pojęciem empirycznym, które zostało wysnute z doświadczeń zewnętrznych, albowiem, żebym pewne wrażenia mógł odnieść do czegoś poza mną, a podobnie, żebym mógł je przedstawić jako pozostające na zewnątrz siebie i obok siebie, ale i występujące w różnych miejscach, na to trzeba już mieć u podłoża wyobrażenie przestrzeni. ( I. Kant)*

*Warunek możliwości zjawisk, który leży u podłoża zjawisk zewnętrznych*

*Zamnij oczy, zobacz ciszę*

*Zatkaj uszy, usłysz pustkę*

*Posthumanizm w odmianie krytycznej – postulowanej przez Nayar – jest definiowany jako „filozoficzny i polityczny motyw [theme] w literaturze, popkulturze i teorii”, który charakteryzuje „radikalna decentralizacja tradycyjnego [pojęcia] suwerennego, spójnego i samodzielnego człowieka, w celu ukazania, w jaki sposób człowiek zawsze już ewoluuje razem z, konstytuuje i jest konstytuowany przez rozliczne formy życia oraz maszyn” . Nayar odróżnia transhumanizm od posthumanizmu krytycznego. Oba sytuują się w relacji do klasycznego humanizmu, który mniej więcej od XVII wieku oferuje obraz „samodzielnego, samoświadomego, spójnego i samostanowiącego człowieka” (PH 6). Transhumanizm nie przekracza tego wyobrażenia. Jest rodzajem utopii technologicznej, w której różnego rodzaju rozszerzenia (genetyczne, mechaniczne i cyfrowe protezy) służą otrzymaniu lepszego człowieka. Transhumanizm jest kontynuacją klasycznego paradygmatu, co oznacza że ma charakter antropocentrycznego esencjalizmu. Według posthumanizmu krytycznego, człowiek jest konstruktem społecznym, jest symbiotyczny, uzależniony od relacji z innymi i otoczeniem, rozproszony/sięciowy, współewoluujący. Posthumanizm umieszczony w historii ewolucji zakłada przyspieszenie negentropii, a tym samym przekraczanie ograniczeń.*

*Nieustanna negentropia wymaga reaktywnego środowiska, które potrafi zaabsorbować efekty negentropii. W posthumanizmie entropia i negentropia nieustannie się przeplatają, dzięki czemu dochodzi do tworzenia układów organizowanych w nowy sposób.*

(Paulina Kowalczyk)

## IX. SŁOWNIK TERMINÓW

**artist-run gallery**- galerie autorskie, galerie prowadzone przez artystów- niezależne programowo i najczęściej prywatne; istnieją różnice między galeriami artist-run w Polsce, a w Stanach Zjednoczonych

**galeria akademicka/universytecka**- galerie sztuki objęte patronatem uczelni artystycznych; najczęściej prowadzone przez pedagogów związanych z daną uczelnią i studentów; zlokalizowane na terenie uczelni lub poza

**galeria autorska**- termin popularny w latach 60-tych używany w kontekście galerii sztuki zakładanych i prowadzonych przez artystów w Polsce, zastępowany coraz częściej terminem artist-run

**galeria offowa**- niezależne galerie sztuki; galerie sztuki finansowane z prywatnych środków, najczęściej o

**galeria pop-up/ popupowa galeria**- termin określający przestrzeń wystawienniczą, która istnieje tak długo jak prezentowane są dzieła sztuki- po demontażu wystawy, przestaje pełnić funkcję wystawienniczą

**galeria sztuki**- miejsce prezentacji sztuki, działań wystawienniczych, ale też koncepcja, która nie musi być zmaterializowana (przykład: galerie nieistniejące)

**in situ**- na miejscu; działania z zakresu sztuki związane ze specyficznym miejscem, uwzględniające to miejsce

**interdyscyplinarny**- projekt, realizacja, badania z zakresów różnych dyscyplin

**intermedialny**- „łączy różne formy przekazu”, realizacja artystyczna uwzględniające różne media/ środki artykulacji (źródło: <https://sjp.pwn.pl/sjp/intermedialny;2561802.html> [data dostępu: 10.11.2024])

**konceptualizm (sztuka pojęciowa, Kunst-im-Kopf, postprzedmiotowa, zdematerializowana)**- sztuka odnosząca się do idei wyrażanej niekoniecznie w klasycznych mediach- narracja może być werbalizowana; sztuka odbierana głównie intelektualnie, mniej wrazeniowo, odrzucająca prymat obiektu; początek konceptualizmu sięga lat 60-tych XX wieku. Termin *peinture conceptuelle* został użyty po raz pierwszy przez Guillaume'a Apollinaire'a w kontekście intelektualnego aspektu kubizmu. Określenie *concept art* pojawiło się w artykule Henry Flynta wydanym w 1963 r. multimedialny- działania z wykorzystaniem różnorodnych form przekazu, takich jak, projekcja , wideo, dźwięk, grafika, tekst, animacja, itp.

**land art (sztuka ziemi)**- realizacje/projekty artystyczne w przestrzeni otwartej, zwykle o dużej skali

**net art (sztuka Internetu, sztuka sieci)**- termin odnoszący się do szeroko rozumianych działań artystycznych w przestrzeni Internetu; jego geneza sięga 1995 roku; struktura tego określenia stanowi nawiązanie do subkategorii sztuki, takich jak, np. video art (sztuka wideo), installation art (instalacje artystyczne)

**net.art**- nazwa własna pionierskiej grupy artystycznej działającej w nurcie net art

**nie-miejsca (non-places, non-lieux)**- termin spopularyzowany przez Marca Auge, autora książki "Non-lieux" („Nie-miejsca”); miejsca pozbawione tożsamości, niczyje, tranzytywne; pojęcie zostało po raz pierwszy użyte przez Tomasza Morusa w pochodzącej z 1516r. *Utopii*. Nazwa dzieła zawierała dwuznaczność, odnosząc się zarówno do "nie-miejsca" (z gr. *ou-topos*), jak i "dobrego miejsca" (z gr. *eu-topos*), implikując tym samym, iż miejsce doskonałe nie istnieje, a doskonałość staje się zaprzeczeniem miejsca.

**relational art (sztuka relacyjna)**- projekty i działania artystyczne uwzględniające aktywną rolę odbiorcy, czyniące z odbiorcy współautora realizacji (brak hierarchizacji w relacji nadawca(artysta)- odbiorca

**site-specific**- realizacje artystyczne uwzględniające kontekst przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej, odnoszące się do miejsca działań

**situation- specific**- działania artystyczne uwzględniające relację z odbiorcą, który staje się aktywnym partycypatorem realizacji; najczęściej obejmujące działania w przestrzeni publicznej poza murami instytucji (ulica, środki transportu, itd.)

**white cube**- „biały sześcian”, termin, stworzony przez Briana O’Doherty odnoszący się do neutralnej przestrzeni modernistycznych galerii (głównie komercyjnych), przypominających tytułowy biały sześcian

**wystawiennictwo**- 1. działania dotyczące prezentacji sztuki, organizacji wystaw sztuki, 2. aranżowanie wystaw w celu ekspozycji produktów/ towaru (najczęściej w kontekście targów)