

Paulina KOWALCZYK\*

## NIEKONWENCJONALNE PRZESTRZENIE WYSTAWIENNICZE JAKO PRZYKŁAD INTERAKCJI MIĘDZY SZTUKĄ A ARCHITEKTURĄ

Klasyczna wizja idealnej przestrzeni wystawienniczej zakłada jej podporządkowanie obiektom sztuki, jednak miejsce bliskie koncepcji *white cube* jest pozbawione cech indywidualnych. Z tego powodu artyści coraz częściej poszukują wnętrz, które stanowią inspirację do realizacji wystawienniczych. Obiekty sztuki stają się elementami kształtującymi oraz indywidualizującymi przestrzeń, a jej *genius loci* inicjuje niekonwencjonalne rozstrzygnięcia wystawiennicze. Wzajemność relacji pomiędzy dziełem a przestrzenią ekspozycji jest warta zbadania i zdefiniowania. W szczególności warto zwrócić uwagę na próbę świadomego kształtowania relacji kontrastu lub podporządkowania dzieła kontekstowi przestrzennemu. Zarówno w sztuce, jak i architekturze widoczna jest znacząca zmiana dotycząca sensorycznego i percepcyjnego doświadczania świata.

**Słowa kluczowe:** architektura, sztuka, wystawiennictwo, site-specific, white cube

### 1. WPROWADZENIE

Wystawiennictwo jest amalgamatem wielu dyscyplin, takich jak architektura, architektura wnętrz, sztuki wizualne. Przestrzenne relacje między komponentami wnętrz, jak i elementami kompozycji dzieła, wchodzą ze sobą w ścisłe zależności. Odpowiednie decyzje aranżacyjne podkreślają walory każdej przestrzeni, niezależnie od jej pierwotnej funkcji. Mogłoby się wydawać, że idealnym wnętrzem do prezentacji sztuki jest przestrzeń spełniająca kryteria *white cube*. Brian O'Doherty użył tego terminu w kontekście analizy interakcji między sztuką a architekturą,

---

\* Wydział Architektury Politechniki Poznańskiej, Instytut Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego. ORCID: 0000-0003-2244-4860.

odnosząc je do realizacji wystawienniczych. Koncepcja galerii jako tła dla obiektów sztuki zakłada maksymalne ujednoczenie wnętrza w celu zneutralizowania oddziaływania architektury i komponentów architektonicznych na pokazywane prace. Najbardziej pożądanym kształtem jest sześcian, ewentualnie prostokąt. Ściany powinny stanowić niezakłóconą płaszczyznę, tak, aby zminimalizować bodźce płynące z otoczenia. Oznacza to również rezygnację z okien, a tym samym z dopływu światła dziennego. Naturalne oświetlenie może być wykorzystane jedynie poprzez przeszklenie sufitu. „Biały sześcian jest zazwyczaj widziany jako symbol wyobcowania artysty ze społeczeństwa, do którego galeria, jednakże ma dostęp. Jest to przestrzeń getta, obóz przetrwania [...] Zabezpieczył on możliwości sztuki, ale uczynił ją trudną” – wyjaśniał O’Doherty [O’Doherty 2015: 92].

Brak uwzględnienia charakteru wnętrza uniemożliwia optymalne ukazanie relacji dzieło-obraz, co wpływa negatywnie zarówno na odbiór sztuki, jak i przestrzeni wystawienniczej. Niekonwencjonalne przestrzenie ekspozycyjne, czyli takie, których pierwotną funkcją nie było prezentowanie sztuki, nie spełniają założeń typowej galerii *white cube*. Bogactwo komponentów architektury wnętrza – zróżnicowane proporcje, materiały wykończeniowe, światło oraz jego źródła, kolory itp. jest zaprzeczeniem neutralności architektury wystawienniczej (według O’Doherty’ego: „tła dla obrazów”), co stanowi swoiste wyzwanie dla artysty i kuratora, jednak takie przestrzenie często są przesycone *genius loci*, nieobecny w galeriach typu *white cube*.

Architektura często bywa inspiracją dla artystów wizualnych. Realizacje artystyczne w konwencji *site-specific* są nierozdzielnie związane z otoczeniem. Bywa, że dane dzieło nie jest możliwe do pokazania więcej niż jeden raz – szczególnie, gdy przestrzeń stanowi punkt wyjścia do koncepcji/projektu artysty. Procesualność w sztuce nigdy nie była tak odczuwalna, jak w obecnych czasach. To, co się wydarza, wpływa na każdą decyzję artysty. Miejsce działania i ekspozycji narzuca koncepcję pracy. Poza tym miejscem odbiór dzieła ulega zmianie i bywa, że przekaz staje się nieczytelny.

## 2. HISTORIA WYSTAWIENICTWA

Według Manfreda Sommera człowiek ma naturę *homo collector* [Sommer 2003: 87], a potrzeba gromadzenia dzieł sztuki stanowi kwintesencję zbieractwa, ponieważ dotyczy wyjścia poza konieczność posiadania konstytuowaną podstawą egzystencji – potrzebę przetrwania. To sublimacja związana z dotykaniem czystej, pozbawionej funkcji użytkowej, estetyki. Sommer pisał o „ekspozycyjnym charakterze gromadzenia estetycznego” [Popczyk 2008: 17], odnosząc się do ciekawości i potrzeby oglądania, będących częścią ludzkiej natury. Kolekcjonowanie dzieł sztuki wiąże się z koniecznością anektowania przestrzeni w taki sposób, aby stwo-

rzyć optymalną relację między dziełami a przestrzenią wnętrza. W XVIII w. sztuka zyskała nową rolę – miała służyć społeczeństwu poprzez wskazanie właściwych wartości, a tym samym realizować oświeceniowe idee. Galerie sztuki, które funkcjonowały do tamtej pory, były dostępne jedynie dla hermetycznego grona odbiorców. Stworzenie instytucji powszechnej umożliwiło obcowanie ze sztuką ludziom, których status materialny wykluczał z uprzywilejowanego kręgu. Jak pisał Marek Pabich: „Zmienił się stosunek do istoty i funkcji sztuki, która stała się swoistą oświeceniową świętością, podobnie jak przeznaczone dla dzieł sztuki pomieszczenia – muzea, a dworski mecenat oświeceniowego absolutyzmu przekształcał się powoli w XIX wieku w mieszczański” [Pabich 2007: 32].

Muzeum stało się pierwszym budynkiem użyteczności publicznej, w którym można było zobaczyć zbiory królewskie czy też kolekcje gromadzone przez Kościół.

*Palais du Louvre* zmieniono w przestrzeń wystawienniczą dla zwiedzających dopiero w 1793 r. z inicjatywy hrabiego d'Angivillier, co oznaczało *de facto* stworzenie publicznej galerii sztuki. Obrazy zostały powieszone w kilku rzędach, a najwyższy z nich odchylał się od ściany w kierunku widzów, co miało na celu zwiększenia komfortu oglądania dzieł. Do 1806 r. jedynym źródłem światła były okna. W latach 1806-1810 galeria została przebudowana w celu wykorzystania również światła górnego. Grand Galerie stała się wzorcową przestrzenią ekspozycyjną dla wielu późniejszych projektów. Idea maksymalnego wykorzystania światła dziennego we wnętrzu galerii sztuki nadal jest zresztą popularna – szczególnie w przypadku ekspozycji obrazów.

Johann Wolfgang von Goethe pisał, że jego przyjaciel i nauczyciel Adam Friedrich Oeser nauczył go, iż „ideałem piękna jest prostota i spokój” [Goethe 1981]. To założenie można dostrzec w projektach przestrzeni ekspozycyjnych z początku XIX w. Czytelna organizacja przestrzeni, odwołująca się do tradycji założeń programowych *École des Beaux-Arts*, umożliwiała transformacje wnętrza w taki sposób, aby optymalnie wyeksponować dzieła. Wnętrze miało być tłem dla pokazywanych obiektów sztuki.

Według Jana Alfreda Lauterbacha: „Idealny gmach muzealny jest fikcją, gdyż wchodzą tu zawsze w grę czynniki lokalne, klimat, natężenie światła, rodzaj zbiorów i tradycje, które wymagają poszczególnych rozwiązań. [...] Idealny gmach muzealny, zadowolający wszystkie wymagania funkcjonalności, może okazać się w rezultacie dobrym laboratorium lub przechowalnią dzieł sztuki, nie odpowiadającym jednak warunkom psychologicznym, bez których rola muzeum nie jest całkowita” [Lauterbach 1935:108].

Sposób traktowania przestrzeni ekspozycyjnej ulegał diametralnym transformacjom wraz ze zmieniającymi się trendami w sztuce. Jak pisze O'Doherty „Obecnie widzimy nie sztukę, a przestrzeń” [O'Doherty 2015: 6]. Najbardziej archetypicznym wyobrażeniem sztuki XX w. jest obraz umieszczony w laboratoryjnym wnętrzu galerii *white cube*. Tego typu izolacja akcentowała prymarność dzieła nad jego

otoczeniem oraz akcentowała hermetyczność percepcji. Cytując dalej O'Dohertyego: „Pozbawiona cienia, biała, sztuczna przestrzeń jest oddana technologii estetyki” [O'Doherty 2015: 18].

### 3. AUTORSKIE REALIZACJE WYSTAWIENNICZE W NIEKONWENCJONALNYCH PRZESTRZENIACH EKSPOZYCYJNYCH

Autorka artykułu, ze względu na istotność relacji dzieło-przestrzeń, do własnych realizacji wystawienniczych, zazwyczaj wybiera przestrzenie, których pierwotną funkcją nie było prezentowanie sztuki. Galerie o typie *white cube* wydają się 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 dziełami a przestrzenią ekspozycyjną umożliwiają wzbogacenie narracji wystawy, dlatego wnętrza posiadające *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.

Pierwsza podyplomowa wystawa malarstwa autorki odbyła się w nieistniejącej już Galerii Zak przy ul. Szyperskiej w Poznaniu. Galeria była wydzieloną na potrzeby ekspozycyjne częścią klubokawiarni o piwnicznym charakterze. Surowe ceglane ściany w różnorodnych odcieniach czerwieni, podłużny kształt wnętrza, niskie sklepienie oraz brak dopływu światła dziennego stanowiły wyzwanie dla ekspozycji intensywnych w kolorze obrazów o wymiarach 300x170 cm. Autorka zdecydowała się pokazać trzy płótna z serii *On the Road*. Przewodni motyw abstrakcyjnie ujętych torów stanowił łącznik między obrazami, a skąpe fragmenty ścian stały się naturalnym oddzieleniem – ramą dla dzieł, co pozwoliło zachować ich odrębność, mimo formalnych podobieństw. Obecne na obrazach czerwienie i oranże miały kontinuum w architekturze.

Kolejna wystawa, tym razem we wnętrzu ze ścianami z surowej cegły, miała miejsce w Galerii Piecowa przy Domu Kultury w Rawiczu. Autorka zdecydowała się na pokazanie obrazów o zawężonej kolorystyce, utrzymanej w brązach, oranżach, bieli i czerni, tak, aby czerwień ścian nie konkurowała z obrazami. Baweł-

niane płótna o organicznych kształtach zostały powieszony w nieregularnych odstępach i na różnych wysokościach, tworząc tym samym niepowtarzalne rytmy, zgodnie ze zróżnicowanymi podziałami wnętrza.

Galeria Piecowa przez lata ulegała transformacjom. W ostatnich latach jej kubatura uległa zmniejszeniu, przez co z jej powierzchni zniknęły dawne wykusze oraz wnęki. Galeria zyskała bardziej regularny kształt. Obecnie składa się z dwóch wnętrz – na planie kwadratu oraz prostokąta, pierwsze ma nadal ścianę z cegły, drugie zostało pomalowane na biało. Zachował się piec, od którego pochodzi nazwa galerii. To właśnie ten komponent przypomina o historii miejsca. Budynek jest dawną strzelnicą, należącą niegdyś do Bractwa Kurkowego. W 1949 r. został oddany na cele kultury. Dom Kultury rozpoczął swoją działalność w 1950 r., a sama galeria, będąca przez lata również częścią klubokawiarni ze sceną muzyczną, została otwarta w latach 90.

Ostatnia wystawa autorki w tym miejscu odbyła się w 2022 r. i miała tytuł *Nie odnośmy się do błękitu*. Bogactwo komponentów wnętrza wpłynęło na decyzję o ograniczeniu ilości prezentowanych płócien oraz trzymaniu się jednego klucza chromatycznego. Wyselekcjonowano obrazy utrzymane w niemal achromatycznej skali oraz wykorzystano akcenty kolorystyczne 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 słoniową. 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. Nieskazitelną, dziewiczą, biel płócien stapiała 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, a także 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 umieszczone w obu salach obrazy.



Rys. 1. „Nie odnośmy się do błękitu” – wystawa w Galerii Piecowa, Rawicz, 2022  
[fot. P. Kowalczyk]



Rys. 2. „Nie odnośmy się do błękitu” – wystawa w Galerii Piecowa, Rawicz, 2022  
[fot. P. Kowalczyk]



Rys. 3. „Nie odnośmy się do błękitu” – wystawa w Galerii Piecowa, Rawicz, 2022  
[fot. Paulina Kowalczyk]

Autorka wielokrotnie aranżowała wystawy w przestrzeniach dalekich od charakteru galerii typu *white cube*. Innym przykładem takiego miejsca jest Galeria 33 w Ostrowie Wielkopolskim, powstała w 2012 r. w budynku, który pierwotnie był spichlerzem miejskim, przekształconym w późniejszych latach na szwalnię i przechowalnię octu. Właściciel galerii, Krzysztof Ryfa, uczynił z elementów przypominających historię tego miejsca, dodatkowy atut wnętrza.

Artyści mają do wykorzystania dwie przestrzenie 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 pola wizualnego dla pokazywanych prac. W galerii znajduje się profesjonalny system oświetleniowy, jednak naturalne światło, wpadające przez liczne okna o oryginalnym charakterze, staje się dodatkowym czynnikiem kształtującym wystawienniczą przestrzeń.

W 2018 r. autorka zaanektowała mniejszą salę na wystawę „Poszlaki”, na której zostały pokazane obrazy z dwóch serii – „Berlin” i „Ślady”.



Rys. 4. „Poszlaki” – wystawa w Galerii 33, Ostrów Wielkopolski, 2018  
[fot. P. Kowalczyk]





Rys. 5. „Poszlaki” – wystawa w Galerii 33, Ostrów Wielkopolski 2018 [fot. P. Kowalczyk]

Czerwone obrazy z ostrowskiej wystawy stały się również częścią wystawy zbiorowej „Przestrzenie II”, która odbyła się w 2017 roku w Galerii Lubanta w Luboniu, znajdującej się w przemysłowym budynku Lubanta S.A. – nieistniejącego już zakładu przemysłu ziemniaczanego. Ekspozycja ta została przygotowana przez artystów-pedagogów związanych z Politechniką Poznańską, Uniwersyte-tem Artystycznym w Poznaniu im. Magdaleny Abakanowicz i Akademią Sztuki w Szczecinie.

Wybór prac związany był z kolorystyką budynku, jednak obrazy znalazły swoje miejsce na szarej, zagiętej w łuk, ścianie, pokrytej częściowo blachami, odbijającymi światło. Szarość okazała się być doskonałym tłem dla intensywnych w kolorze płócien, a gra światła na blachach uzupełniła malarską narrację, tworząc kontinuum kompozycyjne. Dodatkowa interakcja między komponentami przestrzeni powstała w wyniku oddziaływania sąsiadujących dzieł, utrzymanych w tych samych barwach – grafik prof. Mirosława Pawłowskiego oraz malarskiej instalacji prof. Andrzeja M. Łubowskiego. Czerwone akcenty w surowym postindustrialnym wnętrzu wytyczyły odbiorcom dzieł kierunek poruszania się po galerii.



Rys. 6. „Przestrzenie II” – wystawa w postindustrialnej przestrzeni Lubanty, Luboń  
[fot. P. Kowalczyk]

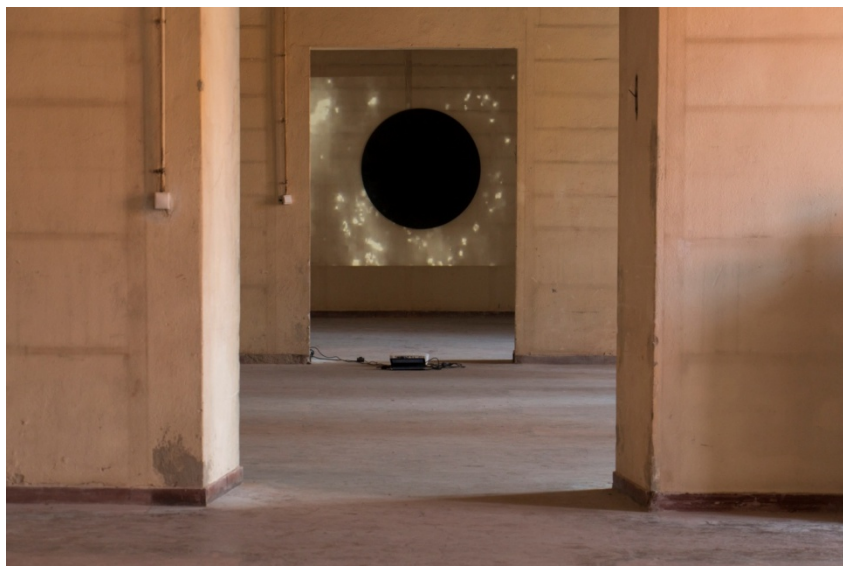
W czerwcu 2022 r. autorka została zaproszona do wzięcia udziału w wystawie zbiorowej „Materia Prima”, organizowanej przez Wydział Szkła i Ceramiki, Wydział Rzeźby i Mediacji Sztuki Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, wspólnie z Katedrą Judaistyki im. Tadeusza Taubego Uniwersytetu z inicjatywy Katedry Konserwacji i Restauracji Ceramiki i Szkła Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, w przestrzeniach dawnej Biblioteki „Na Piasku”. Temat wystawy odwoływał się w szerokim kontekście do duchowości oraz pramaterii, ze szczególnym uwzględnieniem 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 video. Praca o całkowitej wielkości 170x300 cm została umieszczona w pierwszej sali, na ścianie widocznej ze wszystkich pomieszczeń.

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 prezen-

tużą się wielkoformatowe prace, ale niewielkie formy mogą nie być czytelne bez odpowiedniego ich zaakcentowania.



Rys. 7. Wnętrze byłej biblioteki Na Piasku, Wydział Judaistyki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2022 [fot. K. Bogusz]



Rys. 8. „Tehom”, „Materia Prima”, wewnątrz byłej biblioteki Na Piasku, Wydział Judaistyki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2022 [fot. K. Bogusz]

#### 4. PODSUMOWANIE

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 na wystawę, jak i realizacji w duchu *site-specific*. Aranżacja wystawy w niekonwencjonalnych wnętrzach stanowi wyzwanie zarówno dla twórcy, jak i kuratora, ponieważ muszą oni 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 za pomocą kontekstu przestrzennego wpływa na percepcję dzieł, co stwarza nowe możliwości interpretacyjne. Z kolei obiekty sztuki nadają oryginalny charakter i nowe znaczenie neutralnym wnętrzom.

## LITERATURA

- Goethe J. W. 1981, *Wybór Pism estetycznych*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził T. Namowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Greenberg R., Ferguson B., Nairne S., 1996, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London–New York.
- Grunenberg Ch., 1994, *The politics of presentation: the Museum of Modern Art, New York w: Art Apart: Art Institutions and Ideology Across England and North America*, ed. M. Pointon, Manchester–New York.
- Kowalczyk P., Stefańska J., Gawlak A., 2020, *Unconventional exhibition spaces as an example of the synergy of architecture and art*, „Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych”, nr (16) 1, s. 20-27.
- Lauterbach A., 1935, *Budowa i urządzanie muzeów*, „Pamiętnik Muzealny”, vol. IV.
- Łubowski, A. M., Stefańska J., 2019, *Przestrzenie. Dzieło plastyczne w architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej, Poznań.
- Łubowski, A. M., Stefańska J., 2020, *Relacje. Dzieło plastyczne w architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej, Poznań.
- O’Doherty B., 2015, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, tłum. A. Szyłak, Fundacja Alternativa, Gdańsk.
- O’Doherty B., 1976, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Artforum, Santa Monica.
- Pabich M., 2007, *O kształtowaniu muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Muzeum Śląskie, Katowice.
- Sommer M., 2003, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Wallach A., 1992, *The Museum of Modern Art: the past’s future*, “Journal of Design History”, vol 5.

## UNCONVENTIONAL EXHIBITION SPACES AS AN EXAMPLE OF INTERACTION BETWEEN ART AND ARCHITECTURE

### Summary

The classic vision of an ideal exhibition space assumes subordinating the space to art objects, but a place close to the "white cube" convention is devoid of individualization. Artists are increasingly looking for interiors that provide inspiration for their exhibition projects. Artworks become the elements shaping and individualizing space, and the *genius loci* initiates unconventional exhibition solutions. The reciprocal relationship of art objects and the exhibition space is worth exploring and defining; in particular, it is worth paying attention to consciously shaped relationship of contrast or subordination between the work and the spatial context. In both art and architecture, there is a significant change in the sensory and perceptual experience of the world by modern people. Visual overstimulation forces a change in the way of thinking about our surroundings.

**Keywords:** architecture, art, exhibition, site-specific, white cube