

Joanna STEFAŃSKA*

ARTYKULACJA PRZESTRZENI WYSTAWIENNICZEJ W KONTEKŚCIE PREZENTACJI SZTUKI NA PRZYKŁADZIE AUTORSKICH WYSTAW

Potrzeba wykraczania poza fizyczne granice obrazu wyznaczające ramy postrzegania na rzecz ich niwelowania związana jest z pojęciem kontekstu przestrzennego. Świadomość możliwości eksperymentowania oraz manipulowania granicami, aby wzmocnić przekaz i wpływać na odbiór i oddziaływanie dzieł, stwarza płaszczyznę do odkrywania nowych znaczeń i interpretacji w obszarze prezentacji sztuki. Przedmiotem opracowania jest realizacja wystaw indywidualnych oraz poszukiwanie optymalnych rozwiązań wystawienniczych dla prezentacji obiektów sztuki w galeriach o różnym charakterze oraz działań artystycznych *site-specific* jako przykładu synergii przestrzeni architektonicznej i sztuki. Potrzeba skupienia uwagi odbiorcy na dziele sztuki zrewolucjonizowała sposób jej ekspozycji i aranżacji wystaw. Nowe strategie wystawiennicze zacierają granice pomiędzy obrazem a materialnym obiektem, sprawiając, że galeria przestaje być wyizolowaną przestrzenią. Obecnie coraz częściej sztuka odbierana jest w kategorii wydarzenia. W ramach kolejnego etapu projektu badawczego pt. „Dzieło plastyczne w architekturze” zrealizowane zostały wystawy, które stanowią konsekwencję procesu poszukiwania nowych formuł ekspozycyjnych. Można stwierdzić, że wzajemne relacje dzieła plastycznego i otaczającej go przestrzeni architektonicznej wpływają nie tylko na znaczenia i estetykę dzieła, ale także na odbiór architektury.

Słowa kluczowe: sztuka, architektura, przestrzeń, *site-specific*, wystawiennictwo

1. WPROWADZENIE

Ekspozycja wystawiennicza zbudowana w oparciu o koncepcję prezentacji prac na tle pomalowanych na biało ścian, w całkowitym odizolowaniu od otoczenia (*white cube*), nie jest już w stanie sprostać współczesnym wymaganiom twórców. Dla większości artystów istotny jest kontekst, w którym ich dzieła są prezentowane.

* Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Instytut Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego. ORCID: 0000-0003-0080-9072.

Ciekawszą alternatywę stanowią przestrzenie niekonwencjonalne, zindywidualizowane i charakterystyczne pod względem architektonicznym, uwzględniające relacyjny aspekt działań artystycznych i przestrzeni ich ekspozycji. Prawie do końca XIX w. sztuka prezentowana była w galeriach, gdzie dzieła szczerze wypełniały całą powierzchnię ściany, tworząc mozaikowy zestaw różnych pod względem formalnym rozstrzygnięć artystycznych zamkniętych w ramach. Każde z nich stanowiło autonomiczną, figuratywną opowieść, ograniczoną ramą, dzięki której możliwy był niezakłócony odbiór dzieła, pomimo dużego nagromadzenia obiektów sztuki w jednym miejscu. Granica płótna ograniczona ramą umożliwiała ich percepcyjne odseparowanie od reszty dzieł. Odkrycia impresjonistów i późniejsze eksperymenty formalne artystów w pierwszej połowie XX w. sprawiły, że granica dzieła sztuki przestała być pojęciem oczywistym. Perspektywę i figuratywne przedstawienia rzeczywistości zastąpiły rozstrzygnięcia formalne zbudowane w oparciu o płaskie powierzchnie z użyciem koloru i łączenia pól w obrazie, który zerwał w swej istocie z pokazywaniem otaczającej nas rzeczywistości, a prace zaczęły domagać się własnego terytorium – przestrzeni niezbędnej dla nowopowstałej sztuki modernistycznej. Potrzeba eksponowania podmiotowości dzieła wymagała innej przestrzeni dla jego ekspozycji, otoczenia pozbawionego charakterystycznych cech, obiektywnego i obojętnego. *White cube* spełniał te wymogi ze względu na swoje cechy, w tym: całkowite oddzielenie od zewnętrznego świata, równomierne oświetlenie, idealnie białe ściany. Funkcjonujące w sterylnej przestrzeni dzieło sztuki ulegało sakralizacji, przybierając ikoniczną formę, deprecjonując jednocześnie rolę odbiorcy, umniejszając wagę jego obecności w przestrzeni wystawienniczej. Pojawienie się nowych typów działalności artystycznej (instalacji, happeningu, performance'u) stworzyło potrzebę przearanżowania przestrzeni, otwarcia jej na odbiorcę, który przestaje być bierny, stając się aktywnym uczestnikiem wydarzeń artystycznych. Postmodernizm, negując pojęcie przestrzeni neutralnej, otwiera się na model wystawienniczy ostatnich dekad XX w., uwzględniający kontekst w realizacjach artystycznych, co wiązało się z odejściem od zasady prezentacji sztuki wyłącznie w galeriach na rzecz przestrzeni publicznych i przestrzeni niekonwencjonalnych, których funkcja pierwotna nie była związana ze sztuką. Proces adaptacji istniejących przestrzeni na galerie sztuki (hal przemysłowych, dworców, szpitali, mieszkań) sprawił, że prezentowane dzieła nabierały nowego znaczenia. W efekcie tych przemian istotnym zagadnieniem w wystawiennictwie stało się stworzenie przestrzeni uniwersalnej, ale mającej cechy charakterystyczne, pozbawionej neutralności *white cube*, podejmującej wyzwanie związane z prezentacją sztuki w nowych obiektach, przystosowanych do prezentacji sztuki różnego typu w formie tymczasowych wystaw.

Krytyk sztuki Jarosław Suchan pisze: „Model ekspozycyjny *white cube* to neutralna, na ogół pomalowana na biało przestrzeń, w której dzieła rozmieszczone są względem siebie w sporych odstępach, tak, aby każde z nich mogło oddziaływać na widza jako odrębna, autonomiczna całość. *White cube* został rozpowszechniony przez nowojorskie Museum Modern Art w latach trzydziestych XX wieku i do dzisiaj sta-

nowi model dominujący w wystawiennictwie. Warto przy tym zauważyć, że wystawy aranżowane przez samych awangardowych artystów często od niego odbiegały i różniły się w kwestii przyjmowanych koncepcji wystawienniczych, stanowiąc złożone kompozycje Gesamtkunstwerken – dzieła totalne. Przykładem działania totalnego jest *Gabinet Abstrakcji* zaprojektowany przez El Lissitzkiego w 1927 roku dla Provinzialmuseum w Hanoverze, będące nie tylko wyrafinowanym połączeniem architektury, designu i sztuki, ale także swoistym urządzeniem, które miało stymulować aktywność widza i sprawiać, że przestaje on być biernym „konsumentem sztuki, stając się współtwórcą wystawy, gdzie architektura nie stanowi neutralnego tła, ale służy organizacji doświadczenia widza” [Suchan 2022: 22].

Natalia Andrzejewska w swoim artykule *Muzeum Józefa Szajny i synteza sztuk wielomedialnego dzieła sztuki – ochroną jego idei* w następujący sposób odnosi się do pojęcia dzieła totalnego: „Totalne, zintegrowane, medialnie dzieło sztuki będące efektem zespolenia w jednej realizacji różnych dziedzin artystycznych i różnych środków przekazu, ewoluje od epoki średniowiecznych widowisk misteryjnych, barokowego teatru sacrum, z którego narodziła się opera, poprzez baudelaire’owską koncepcję *correspondence des arts* epoki romantyzmu, wagnerowski dramat muzyczny, francuskich symbolistów – po dwudziesty wiek, w którym funkcjonuje powszechne założenie, że sztuka jest wielofunkcyjnym, wielkim organizmem. Wielostronny i wewnętrznie złożony rozwój sztuki, przy wzajemnym stosunku jej dyscyplin, gatunków i postulatów ideowo – etycznych ulega nieustannej ewolucji i fluktuacji” [Andrzejewska 2013: 21].

Potrzeba skupienia odbiorcy na dziele sztuki zrewolucjonizowała sposób jej ekspozycji i aranżacji wystaw, a rezygnacja z opisów prac sprawia, że praca artysty staje się centralnym punktem w wystawie, koncentrując uwagę odbiorcy, odwołując się jednocześnie do modernistycznej koncepcji sztuki samej w sobie, izolując dzieło. Nowe strategie wystawiennicze zacierają granice pomiędzy obrazem a materialnym obiektem, sprawiając, że galeria przestaje być wyizolowaną przestrzenią. Coraz częściej odbiór dzieła nie opiera się na materialności obiektu sztuki, ale na odbiorze sztuki w kategorii wydarzenia, które łączy artystę z odbiorcą. Choć w przestrzeni wystawowej ciągle prym wiedzie modernistyczna koncepcja wystawiennicza, odizolowana od rzeczywistości biała przestrzeń, to granice pomiędzy wnętrzem a zewnątrz zacierają się przez postmodernistyczne zabiegi związane z zastosowaniem dużych przeszkleń, które stanowią próbę odnajdywania odniesień do rzeczywistości i odpowiadają na potrzebę poszukiwania nowych form komunikacji z odbiorcą, otwierania przestrzeni, rezygnacji z kształtowania przestrzeni hermetyzującej sztukę.

Jarosław Suchan podkreśla istotną rolę odbiorcy w procesie ewoluowania koncepcji wystawienniczych: „W rozumieniu wystawy i intencji twórcy ważną rolę odgrywa układ prac, który pobudza do odnajdywania znaczących powiązań pomiędzy nimi. Amerykański teoretyk kultury Stephen Greenblatt twierdzi, że doświadczeniem widza na wystawie rządzą dwie emocje: oddźwięk i zachwyty. Ten pierwszy wiąże się z możliwością osadzenia dzieła w odpowiednim kontekście i ujęcia go w opowieść, zachwyty natomiast związany jest z bezpośrednim oddziaływaniem na emocje, zmy-

sły, wyobraźnię [...]. Dobra wystawa opiera się zatem na odpowiednim zorkiestrowaniu tych mocy. Wystawa jest sytuacją przestrzenną, istotną rolę odgrywa tu koncepcja i jej przełożenie na przestrzeń, tak aby uzyskać harmonię ideową i estetyczną. Proces ewolucji sposobów ekspozycji wystawienniczych napędzają eksperymenty przestrzenne, performance y, tworzenie wystaw w formie placów zabaw, warsztatów, a także wystaw wirtualnych [...]. Przemysłana forma organizowania przestrzeni, precyzyjnie projektowanych wystaw stwarza płaszczyznę dla kształtowania krytycznej wyobraźni widza, uruchamia jego zdolność do widzenia i odbioru świata w sposób samodzielny i twórczy. Deficyt krytycznej wyobraźni prowadzi do uproszczonego widzenia świata, a istotnym celem tworzenia spójnej, synergicznej przestrzeni sztuki z miejscem jej ekspozycji jest rozwijanie zdolności do interpretacji rzeczywistości i wykraczania wyobraźnią poza proste, narzucające się schematy” [Suchan 2022 : 24].

Budowanie nowych form ekspozycji uwzględniających przestrzeń ogólnodostępną, publiczną sprawia, że staje się ona niezbędnym dopełnieniem wystawy. Sztuka ewoluuje, a wraz z przemianami w obszarze działań twórczych zmianom ulega przestrzeń prezentacji realizacji artystycznych, gdzie indywidualna kontemplacja dzieł w ograniczonej ścianami, neutralnej przestrzeni przestaje być atrakcyjną formą komunikacji z odbiorcą, konsekwencją tego stanu rzeczy jest ciągły proces poszukiwania nowych formuł ekspozycyjnych.

2. REALIZACJA *SITE-SPECIFIC* JAKO PRZYKŁAD SYNERGII PRZESTRZENI ARCHITEKTONICZNEJ I SZTUKI. AUTORSKA WYSTAWA PT. *CZARNE POLA – SUPLEMENT* GALERIA SZTUKI ROZRUCH POZNAŃ 2023

Nadrzędnym celem realizacji wystawienniczej było wykorzystanie walorów wnętrza, w którym ekspozycja prac aktywizuje mechanizm wiązania architektury i sztuki, tak aby powstała jednorodna, organiczna struktura ewokująca nowe znaczenia, oparta na dialogu przestrzeni wnętrza z elementami sztuki. Istotnym i zarazem głównym założeniem przyjętej koncepcji stało się uruchomienie za pomocą przedmiotów sztuki emocjonalnego, teatralnego charakteru przestrzeni.

Jeżyckie Centrum Kultury mieści się w XIX-wiecznym budynku, służącym kiedyś jako zaplecze magazynowe, skład prochu, zlokalizowanym nieopodal koszar. Takie przeznaczenie potwierdza fakt, że budynek usytuowany był przy linii kolejowej Kolei Stargardzko-Poznańskiej powstałej w 1848 r. z dworcem mieszczącym się w ówczesnej wsi Jeżyce na terenie osiedla Gaj (obecnie teren zajezdni przy ul. Gajowej). Po II wojnie światowej według ewidencji był to dwukondygnacyjny schron o powierzchni 495 m², przykryty parterowym budynkiem pochodzącym z czasów I wojny światowej. Całość ma powierzchnię 1000 m². Budynek był wie-

lokrotnie przebudowywany. Podobno połączony korytarzami prowadzącymi do centrum miasta (Kaponiery), a dalej do Cytadeli. Mieściły się tu w latach 50. XX w. pracownie rzeźby i ceramiki PWSSP w Poznaniu, a następnie Zakład Krawiecki, od 1992 r. budynek był siedzibą Międzynarodowego Centrum Sztuki Spotkanie i Tworzenie. Obecnie Galeria Rozruch to 500 m² przestrzeni wystawienniczej na dwóch poziomach. Poziom parteru to ponad 300 m² z salą warsztatowo-konferencyjną i zapleczem. Poziom piwnic głębokich to 200 m², z kolei sale są wysokie, o niepowtarzalnej XIX-wiecznej ceglanej architekturze.

Realizacja wystawiennicza w piwnicach Galerii Rozruch stanowi próbę stworzenia sytuacji artystycznej, w której wszystkie elementy przestrzeni oddziałują na siebie wzajemnie, zarówno te zastane, jak i te wniesione, tworząc organiczną całość, która przekłada się na powstanie nowego wymiaru przestrzeni, gdzie obiekty sztuki wchodzą w pełną interakcję z przestrzenią ich ekspozycji.



Rys. 1. Widok na ekspozycję prac graficznych z cyklu „Czarne pola II”, Galeria Sztuki Rozruch. Fragment wystawy [fot. K. Ślachciak]

Aranżacja wystawiennicza polegała na opracowaniu koncepcji, w ramach której oświetlenie stanie się ważnym elementem kształtującym przestrzeń ekspozycji. Prezentacja cyklu grafik drukowanych na metalowych płytach, sposób ich rozmieszczenia w przestrzeni, odpowiedni dobór oświetlenia oraz rezygnacja z montażu obiektów graficznych na ścianach, służyły osiągnięciu wrażenia tymczasowości aranżacji, gdzie minimalna ingerencja w przestrzeń paradoksalnie pozwoli pełniej rozwinąć relację pomiędzy wnętrzem a obiektami, stając się przestrzenią dla manifestacji efemeryczności działania artystycznego.



Rys. 2. Widok na ekspozycję prac graficznych z cyklu „Czarne pola II”, Galeria Sztuki Rozruch. Fragment wystawy [fot. K. Ślachciak]



Rys. 3. Fragment wystawy „Czarne pola – suplement”. Projekcja filmowa, Galeria Sztuki Rozruch [fot. K. Ślachciak]

Istotnym elementem kształtowania obszaru relacyjności założenia stało się maksymalne wykorzystanie zestawienia przedmiotów sztuki i tła ekspozycji zarówno w płaszczyźnie posadzki, jak i ściany. Synergiczny obraz wnętrza i obiektów plastycznych uruchamia nowe poziomy interpretacyjne, pierwszoplanowe staje się zaistnienie symbiotycznego związku przedmiotu i otoczenia, gdzie światło wyzyskuje walory wnętrza, a gra cieni zagarnia oparte o ścianę elementy cyklu graficznego, odsłaniając fragmentarycznie zapis. Transgresyjny zapis graficzny zyskuje dodatkowy wymiar semantyczny w kontekście przestrzeni jego prezentacji. Omawiana realizacja wystawiennicza jest dla mnie ważnym momentem z punktu widzenia poszukiwań twórczych oraz prowadzonych projektów badawczych, sytuując moją aktywność artystyczną na przejściu od instalacji wykorzystującej przedmioty sztuki, do instalacji z zastosowaniem znaczenia przestrzeni ich ekspozycji oraz użycia nowych mediów w postaci projekcji filmowej. Tak określona materialnie przestrzeń sprawia, że w rezultacie wielomedialnego działania powstaje pewien rodzaj napięcia pomiędzy przestrzenią a granicą dzieła, pomiędzy obiektem a jego kontekstem przestrzennym, pomiędzy przestrzenią rzeczywistą a imaginacyjną. Istotą działania jest realizacja koncepcji opartej na myśleniu o przestrzeni w relacji do obiektu artystycznego. Punktem wyjścia dla ekspozycji stała się przestrzeń zaistnienia obiektów graficznych w kontekście przestrzennym, aby możliwe było określenie i zinterpretowanie na nowo miejsca prezentacji sztuki oraz rozwinięcie relacji pomiędzy elementami instalacji i przestrzenią, w której zostały umieszczone.



Rys. 4. Widok na ekspozycję prac graficznych z cyklu „Czarne pola II”, Galeria Sztuki Rozruch. Fragment wystawy [fot. K. Ślachciak]

Eksperymentalny charakter prac, przekształcanie motywów i treści służy powstawaniu nowych interpretacji i kontekstów, gdzie transformacja dotyczy również sposobu formułowania przekazu, poszukiwania alternatywnych metod użycia rozwiązań technicznych i materiałowych, a także łączenia tradycyjnych działań z nowoczesnymi mediami, co pozwala tworzyć nowe efekty wizualne. Potrzeba wykraczania poza fizyczne granice obrazu wyznaczające ramy postrzegania na rzecz ich niwelowania związana jest ściśle z pojęciem kontekstu przestrzennego. Świadomość możliwości manipulowania granicami, aby wzmocnić przekaz, eksperymentowania w obszarze przestrzeni wystawienniczej i wpływania na odbiór i poszerzenie zakresu oddziaływania dzieła w kontekście przestrzeni jego prezentacji, stwarza płaszczyznę do odkrywania nowych znaczeń i interpretacji.

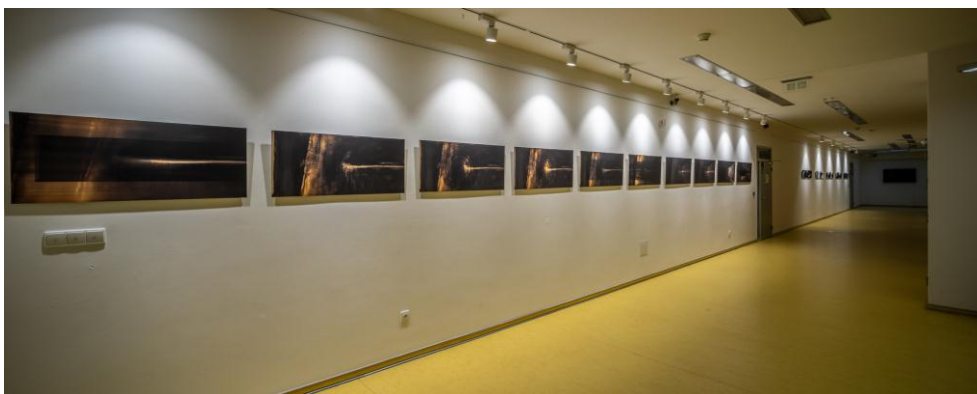


Rys. 5. Widok na ekspozycję prac graficznych z cyklu „Czarne pola II”, Galeria Sztuki Rozruch. Fragment wystawy [fot. K. Ślachciak]

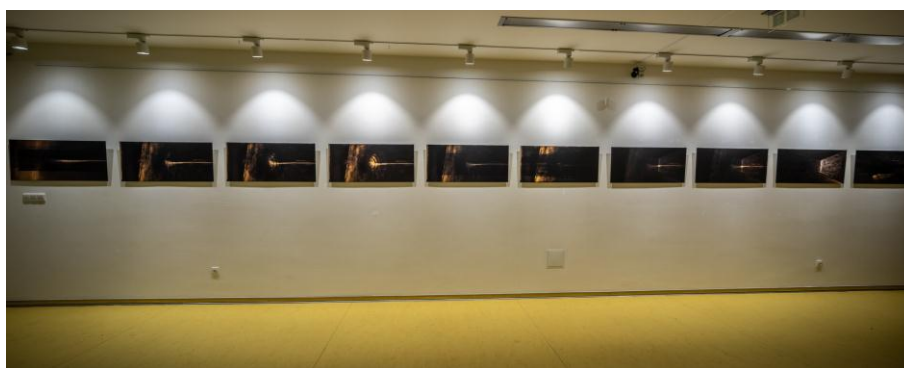
3. AUTORSKA WYSTAWA PT. CZARNE POLA GALERIA SZTUKI UNIwersYTETU W OSTRAWIE, OSTRAWA, CZECHY 2023

Przestrzeń wystawiennicza galerii bliska jest klasycznej wizji przestrzeni służącej prezentacji sztuki, która zakłada jej podporządkowanie obiektom sztuki. Wnętrze pozbawione jest cech indywidualnych, co utrudnia niekonwencjonalne rozwiązania wystawiennicze. Neutralna przestrzeń jest podzielona na trzy strefy. Część środ-

kowa w formie długiego, wąskiego korytarza łączy dwie pozostałe strefy zbudowane na planie kwadratu, znajdujące się po dwóch przeciwległych stronach łącznika. Taki układ przestrzenny determinuje rozwiązania wystawiennicze oraz dobór prac. Nie-regularna, podzielona przestrzeń, uniemożliwia odbiór całości ekspozycji z jednej perspektywy, a podział przestrzeni wymaga przygotowania ekspozycji uwzględniającej trzy osobne strefy wystawiennicze. Długość części środkowej wnętrza skłania do rozwiązań koncepcyjnych, które pozwalają na ekspozycję rozbudowanych cykli tematycznych. Zaprezentowane w tej przestrzeni dwa wieloelementowe cykle, przygotowane zostały w odniesieniu do miejsca ich prezentacji, a rozmiar poszczególnych części serii dostosowano do parametrów głównej ściany ekspozycyjnej. Horyzontalny układ ekspozycyjny dwóch serii tematycznych wynikał zatem z warunków przestrzennych, a zastosowane rozwiązania wystawiennicze oparte zostały na założeniu umiejętnego wykorzystania mankamentów przestrzeni.



Rys. 6. Widok na ekspozycję prac graficznych z cyklu „Czarne pola”. Fragment wystawy, Galeria Sztuki Uniwersytetu w Ostrawie [fot. K. Ślachciak]



Rys. 7. Widok na ekspozycję prac graficznych z cyklu „Czarne pola”. Fragment wystawy, Galeria Sztuki Uniwersytetu w Ostrawie [fot. K. Ślachciak]



Rys. 8. Widok na ekspozycję prac graficznych z cyklu „Czarne pola”. Fragment wystawy, Galeria Sztuki Uniwersytetu w Ostrawie [fot. K. Ślachciak]

Rozmieszczenie jednakowych pod względem formatu obiektów, z uwzględnieniem równych odległości pomiędzy poszczególnymi elementami cyklu, wprowadza rytmiczny podział płaszczyzny ekspozycyjnej, a kontrast kolorystyczny wobec tła powoduje wyraźne wyodrębnienie granic obrazu, wyznaczając obszar percepcji dla każdej z prac. Układ ekspozycyjny, ustalenie odpowiedniego dystansu pomiędzy jego częściami wraz z rozmieszczeniem punktów świetlnych w ramach istniejącego systemu oświetleniowego pozwoliły na optyczne oddzielenie prac, aby każda z nich mogła oddziaływać na odbiorcę jako odrębna, autonomiczna całość. Oświetlona płaszczyzna obrazu zapewnia czytelny odbiór zapisu graficznego, zbudowanego w oparciu o zastosowanie niuansowych różnic kolorystycznych i teksturalnych. Minimalistyczny, syntetyczny pod względem formalnym zapis tworzy uporządkowany zbiór, a jego sposób prezentacji został podporządkowany architekturze wnętrza. Kontekstualny charakter cyklu prac graficznych, którego elementy oddziałują na siebie wzajemnie i uzupełniają, wymaga precyzyjnie określonego dystansu dzielącego jego poszczególne części, tak aby zachować czytelny odbiór całości cyklu, umożliwiając odbiorcy swobodną interpretację zawartych w nim treści.

Prezentacja drugiego cyklu prac została podzielona na pięć dwuelementowych części. Sposób ekspozycji tych obiektów w formie linearnego układu stanowi kontynuację założenia wystawienniczego zastosowanego w odniesieniu do pierwszego zestawu prac graficznych. Zachowane zostały podobne podziały płaszczyzny ściany ekspozycyjnej oraz sposób oświetlenia prac.



Rys. 9. Widok na ekspozycję prac graficznych z cyklu „Czarne pola II”. Fragment wystawy, Galeria Sztuki Uniwersytetu w Ostrawie [fot. K. Ślachciak]



Rys. 10. Widok na ekspozycję prac graficznych z cyklu „Czarne pola II” i projekcję filmową. Fragment wystawy, Galeria Sztuki Uniwersytetu w Ostrawie [fot. K. Ślachciak]

W ramach realizacji wystawienniczej odbyła się również projekcja filmu, która stanowiła uzupełnienie przekazu graficznego. Projekcja etudy filmowej odbywała się jednocześnie na dwóch monitorach zlokalizowanych w dwóch przeciwległych strefach ekspozycji. W strefie wejściowej zostały zawieszony fotograficzne wydruki obiektów natury – kamienia oraz fragmentu pnia, które stanowiły motyw przewodni w jednym z prezentowanych cykli tematycznych. Polem artystycznej eksploracji

w ramach zrealizowanej wystawy był przekaz zorganizowany w obszarze różnych mediów: grafiki, fotografii i filmu. Koncepcja wystawy oparta została na założeniu, że wykorzystane do aranżacji wystawienniczej obiekty sztuki i ich rozmieszczenie wynikające z podziału wnętrza na strefy staną się czynnikiem definiującym przestrzeń. Ten rodzaj formułowania przekazu w odniesieniu do przestrzeni stanowi próbę budowania sytuacji artystycznej w oparciu o świadomie realizowaną koncepcję projektową, której celem jest synergia sztuki i miejsca jej ekspozycji.



Rys. 11. Widok na ekspozycję prac fotograficznych i projekcję filmową. Fragment wystawy, Galeria Sztuki Uniwersytetu w Ostrawie [fot. K. Ślachciak]

4. REALIZACJE WYSTAWIENNICZE W GALERII TYPU *WHITE CUBE* I DZIAŁANIA ARTYSTYCZNE *SITE-SPECIFIC*

Wiele współczesnych pytań dotyczących działań artystycznych odnosi się do zagadnienia prezentacji dzieł w galeriach typu *white cube*, podejmowania prób aktywizacji społecznej, zmierzania się z problematyką relacji przestrzennych i percepcji sztuki. Sztuka nowoczesna dyskutuje zarówno ze swoimi funkcjami jak i formami przekazu, broniąc się przed mechanizmem komercjalizacji. Problem płaszczyzny powierzchni i krawędzi obrazu, relacja pomiędzy dziełem a przestrzenią galerii, jej dynamika stanowią istotne zagadnienia przekładające się na poziom odbioru przekazu artystycznego. Brian O'Doherty w swojej książce *Biały sześciąt*

od wewnątrz. *Ideologia przestrzeni galerii* w następujący sposób odnosi się do tej problematyki: „Historia modernizmu jest gruntownie obramowana tą przestrzenią; lub też może historia sztuki nowoczesnej zależna jest od zmian w tej przestrzeni i tego jak ją postrzegamy. Osiągnęliśmy obecnie moment, kiedy widzimy najpierw nie sztukę, a przestrzeń!” [O’Doherty 2015: 18].

Brian O’Doherty twierdzi: „Galeria wystawowa w Luwrze Samuela F.B. Morse’a (1833) jest dla nowoczesnego oka irytująca: arcydzieła potraktowane jak tapeta, każde z nich nie dość odseparowane, pozbawione uprzywilejowanej królewskiej pozycji” [O’Doherty 2015: 21].

W opozycji do modelu *white cube*, do którego odnosi się O’Doherty, istnieją realizacje *site-specific*. Sztuka zintegrowana z miejscem, która powstaje z myślą o funkcjonowaniu w konkretnej przestrzeni, gdzie działania artystyczne skutkują jej przeobrażeniem, najczęściej odnosi się do instalacji w przestrzeni publicznej i w galeriach sztuki. Dzieła *site-specific* mogą być przypisane do danej przestrzeni na stałe, ale często mają charakter efemeryczny i demontowane są wraz ze zmianą ekspozycji. Rozwój sztuki *site-specific* związany jest ze zmianą podejścia do prezentacji obiektów sztuki i odejścia od postrzegania przestrzeni ekspozycyjnej jako miejsca, w którym zawieszają się obrazy. Dostrzeżenie faktu, że przestrzeń ekspozycji stanowi istotny kontekst dla odbioru dzieła otworzyło możliwości dla modelu działań artystycznych, których podstawę stanowi relacja sztuki i miejsca jej prezentacji. Sformułowanie dzieła często poprzedzone jest badaniem „kulturowej matrycy miejsca”, uwzględniającym jego historię, architekturę, topografię, opierając się na uwypukleniu dostrzegalnych lub odkrywaniu ukrytych znaczeń w przestrzeni, ich przetworzeniu i prezentacji. Sformułowanie myślenia związanego z *site-specific* sprzyja również powstawaniu instytucji sztuki w miejscach nie zaprojektowanych z myślą o jej prezentacji, co przekłada się bezpośrednio na kulturowy charakter tych działań. Eliza Urwanowicz-Rojecka w artykule *Od sztuki site-specific po sztukę partycypacyjną. Sztuka zaangażowana – wybrane współczesne teorie i praktyki artystyczne* napisała: „Sztuka *site-specific* przeszła długą drogę, począwszy od sztuki ściśle i bezpośrednio związanej z miejscem, poprzez sztukę, która w krytyczny sposób się do niego odnosiła, a następnie sztukę, która poddawała je procesom estetyzacji i taką, która w bardzo abstrakcyjny sposób je rozumiała. Pisząc o ostatniej z nich nawiązuję do początków koncepcji sztuki publicznej i węższego jej pojęcia – community art, a także nomadycznego charakteru wybranych współczesnych działań artystycznych operujących kategoriami ulotności, nietrwałości czy tymczasowości [...]. Przemiany sztuki *site-specific* i jej dążenie w kierunku kontekstu społecznego pomagają w (re)definiowaniu kategorii przestrzeni publicznej, społeczności oraz partycypacji, która jest dziś wspólnym mianownikiem wielu działań artystycznych na świecie” [Urwanowicz-Rojecka 2015: 31].

5. PODSUMOWANIE

Uwarunkowania przestrzenne we wnętrzach służących ekspozycji sztuki mają wpływ na kształt organizowanych wystaw, a przyjęte strategie wystawiennicze wynikają z architektury przestrzeni. Sposób porządkowania treści przekazu artystycznego ma wpływ na percepcję sztuki, a dobrze zaprojektowana przestrzeń wystawiennicza poszerza zakres oddziaływania przekazu i obszar jego interpretacji. Sztuka *site-specific* zintegrowana z miejscem odnosi się do określenia dzieła sztuki, które powstaje z myślą o funkcjonowaniu w konkretnej przestrzeni. Interwencja artystyczna w przestrzeń skutkuje jej przeobrażeniem. Efemeryczny charakter tych działań wynika z demontażu wraz ze zmianą ekspozycji, a kontekst stanowi istotny aspekt dla odbioru dzieła. Realizacje *site-specific* zacierają granice między sztuką a przestrzenią wystawienniczą. Rezygnacja z budowania narracji opartej na dominacji dzieła nad jego otoczeniem pozwala stworzyć sytuację o dialogicznym charakterze. Takie działania stwarzają możliwość budowania intrygi opartej na współzależności między wszystkimi komponentami przestrzeni co poszerza jej pole semantyczne, uaktywniając odbiorcę. Realizacja wystawiennicza w Galerii Sztuki Rozruch w Poznaniu jest typowym przykładem działania *site-specific*, natomiast aranżacja przestrzeni w Galerii sztuki na Uniwersytecie w Ostrawie stanowi przykład łączenia dwóch skrajnie różnych koncepcji wystawienniczych, ma cechy działania artystycznego *site-specific* oraz ekspozycji w przestrzeni typu *white cube*. Realizacja wystawiennicza łączy w sobie te dwa sposoby działania ze względu na proces projektowy – aranżację przestrzeni i przygotowanie zestawów prac z myślą o tym konkretnym wnętrzu, którego neutralny charakter uniemożliwia jednak osiągnięcie efektu pełnej synergii sztuki i otoczenia. Obydwa projekty wystawiennicze, chociaż tak różne, zrealizowane zostały w oparciu o fundamentalny dla przyjętych koncepcji sposób traktowania kontekstu, w jakim zapis plastyczny funkcjonuje, powodując, że zasada wykorzystania relacji obiektu sztuki i przestrzeni wystawienniczej została pogłębiona na płaszczyźnie conceptualnej i symbolicznej, zmieniając semantykę przestrzeni, w zgodzie z założeniem, że sposób ekspozycji sztuki i trafny wybór przestrzeni wystawienniczej mają wpływ na odbiór przekazu artystycznego, a aranżacja wystaw powinna wyczerpywać relację idei kontemplacji i dialogu zarówno w przestrzeni sztuki, jak i szerszym kontekście architektury.

LITERATURA

- Andrzejewska N., 2013, *Muzeum Józefa Szajny: Synteza Sztuki i dokumentacja kontekstu wielomedialnego dzieła sztuki – ochroną jego idei*, „Sztuka i Dokumentacja” nr 8, s. 21-26.
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*, Fundacja Alternativa, Gdańsk, s. 9-21.
- Suchan J., 2022, *Między zachwytem a oddźwiękiem. Wystawy przyszłości*, „Kalejdoskop”, nr 1, s. 21-26.
- Trzcńska M., 2015, *Poszukiwanie nowej formuły ekspozycyjnej*, <https://artmuseum.pl> (dostęp: 25.11.2023).
- Urwanowicz-Rojecka E., 2015, *Od sztuki site-specific po sztukę partycypacyjną. Sztuka zaangażowana – wybrane współczesne teorie i praktyki artystyczne*, „Pogranicze. Studia Społeczne”, t. XXVI, s. 31-47.

ARTICULATION OF EXHIBITION SPACE IN THE CONTEXT OF ART PRESENTATION IN THE EXAMPLE OF ORIGINAL EXHIBITIONS

Summary

The need to go beyond the physical boundaries of painting which determine the framework of perception in order to eliminate them is related to the concept of spatial context. Awareness of the possibility of experimenting and manipulating of boundaries to strengthen the message as well as influence the reception and impact of artworks creates a platform for discovering new meaning and interpretations in the field of art exhibition in galleries of various types as well as site-specific realizations as an example of synergy of architectural space and art. The need to focus the viewer's attention on an artwork has revolutionised the way it is displayed and arranged. New exhibition strategies blur the boundaries between a painting and a material object, causing the gallery to cease to be an isolated space. Nowadays, art is increasingly perceived as an event. As part of the next stage of the research project entitled Work of art in architecture, exhibitions have been carried out, which are a consequence of the process of searching for new exhibition formulas. It can be claimed that mutual relations between artwork and architectural space surrounding it affect artwork meaning and aesthetics as well as the reception of architecture.

Keywords: art, architecture, space, site-specific, exhibition

