

Katarzyna Kołodziejczyk*

Kształtowanie tożsamości przestrzennej: dyktomia pomiędzy architekturą współczesną a sztukami wizualnymi

The shaping of spatial identity: dichotomy between contemporary architecture and visual arts

Słowa kluczowe: krajobraz, przestrzeń, architektura, instalacja, postmodernizm, dyktomia, tożsamość

Key words: landscape, space, architecture, installation, post-modernism, dichotomy, identity

1. WSTĘP

Różnica [...] to miejsce, w którym tożsamości się zarysowują, lecz nigdy nie dochodzą do spełnienia [...] ale też nigdy nie zostają utracone¹.

G. Bennigton, *Interrupting Derrida*

Krajobraz to dla mnie przestrzenny i materialny wymiar rzeczywistości, kompleksowy system, który codziennie staje się nowym miejscem działania człowieka, nieustannie zmieniającym się środowiskiem jego życia. Krajobraz to nie tylko natura, zielono-błękitne *powidoki*², ale także pejzaże miejskie z całą urbanistyczną strukturą. Różnorodne panoramy, wszystko co nas otacza, staje się naszym krajobrazem. Jest on bowiem zarówno tym, co widzimy, jak i tym, co czynimy, tym, kim jesteśmy i tym, gdzie i jak żyjemy. Krajobrazem staje się przestrzeń za sprawą ludzkiego ducha i myśli. Dzięki współodczuwaniu i współrozumieniu przeobrażamy ją w miejsce kultury. Jak pisał Martin Heidegger, krajobraz jest *obrazem świata*³, sposobem widzenia i rozumienia świata, tworzywem sztuki i materią pamięci. Na przełomie lat 70. i 80. XX wieku nastąpił przełom kulturowy w humanistyce, który dał początek nowej drodze w sztuce, opartej na innym sposobie myślenia i pojmowania rzeczywistości. To właśnie krajobraz stał się jedną z przyczyn tego zwrotu, pozwalającego na

1. INTRODUCTION

Difference [...] is the milieu in which identities are sketched but never quite achieved [...] and never quite lost¹.

G. Bennigton, *Interrupting Derrida*

I understand landscape as a spatial and material dimension of reality; a complex system which, ever-changing, becomes a new environment of the life and activity of humankind every single day. Landscape is much more than just nature and its green and blue *afterimages*². It is also urban sights, with all the urban structures these sights may contain, and diverse panoramas. All that we are surrounded by becomes our landscape. Landscape is what we see, what we do, who we are and where – and how – we live. It is a space transformed by human thought and spirit. A cultural place created through our co-empathy and co-understanding. As Martin Heidegger put it, landscape is *a world picture*³, a way of seeing and understanding the world, an artistic fabric and a matter of memory. The end of the 1970s and the 1980s witnessed a cultural breakthrough in the humanities, which opened up a new path for art, based on a mode of thinking and understanding the reality that was utterly distinct from anything known before. Beyond any doubt, landscape was among the phenomena which

* dr sztuki; adiunkt w Katedrze Historii architektury, Urbanistyki i Sztuki Współczesnej; Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków; Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej

* Associate Professor at the Chair of History of Architecture, Urban Planning and General Art; Institute of History of Architecture and Monument Preservation; Faculty of Architecture, Cracow University of Technology

Cytowanie / Citation: Kołodziejczyk K., The Shaping of spatial identity: dichotomy between contemporary architecture and visual arts. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2018;54:46-56

Otrzymano / Received: 05.02.2018 • **Zaakceptowano / Accepted:** 15.03.2018

doi:10.17425/WK54SHAPING

Praca dopuszczona do druku po recenzjach

Article accepted for publishing after reviews

podjęcie nowych działań badawczych w omawianym aspekcie. Krajobrazem zajmowało się wiele dziedzin, zaczynając od geografii, architektury, ekologii, historii sztuki, estetyki, kulturoznawstwa i innych, nawet prawo i ekonomia. Pojawił się zupełnie nowy stosunek do przestrzeni. Krajobraz, obecny w sztuce niemal od samego jej początku, nagle stał się dla artystów i architektów narzędziem, tworzywem, takim samym jak kamień, płótno czy papier. Stał się czymś więcej, czymś co niesie w sobie koncepcję, ideę – stał się medium (informacją, przekaznikiem). Artyści uzyskali wolność twórczą w otwartej przestrzeni, oderwali się od zamkniętych budynków galerii, wyzwolili się z narzucanych do tej pory ograniczeń. Wyruszyli w świat, w przestrzeń potężnej i złożonej cywilizacji, zaczęli współpracować z architektami, nadając swoim pracom wzajemnie nowy wymiar⁴.

W kontekście sztuki współczesnej ogniwem zapalnym był przełom kubistyczny na początku XX wieku, kiedy to podważono dotychczasowe wyobrażenie o przestrzeni (euklidesowej: geometrycznej). Kubizm ujawnił inne możliwości, mianowicie pokazania przedmiotu równocześnie z kilku stron (choć tak naprawdę miało to już miejsce w kanonie sztuki starożytnego Egiptu, gdzie stosowano szczególny rodzaj perspektywy, tj. aspektywę). Kubizm jednak dodał jeszcze głębię, tzn. dodatkowo można było oglądać wnętrza. Po przełomie kubistycznym bryła rzeźbiarska ulega rozproszeniu. Zaczęto odchodzić od istoty formy na rzecz idei, koncepcji dzieła sztuki, jego treści. Stopniowo odrywano się od myślenia formą na rzecz myślenia przestrzenią, krajobrazem. Pierwsze działania artystyczne w zakresie krajobrazu nie były niestety proekologiczne, pomimo zapewnień broniących się przed zarzutami artystów (np. Robert Smithson, ryc. 1). Pierwsi *landartowcy* używali buldożerów i ciężarówek, dokonując brutalnego gwałtu na naturze po to, by zrealizować swój plan, swoje dzieło. Nie mniej jednak działali oni pod wpływem dużych emocji, zachwyceni pustką, co dla kultury europejskiej i amerykańskiej było po prostu zjawiskowe. Pustka, która do tego czasu waloryzowana była jako pejoratywna (w starszych kulturach *horror vacui*: lęk przed przestrzenią)⁵, tutaj została odwrócona. To było zupełnie nowe doświadczenie, które zredefiniowało dotychczasową relację: artysta-dzieło-odbiorca. Dzieło stało się medium pomiędzy nimi. I z tej perspektywy patrząc, było to wielkie dokonanie w sztuce. Widz zostaje wciągnięty w proces kreacji, a artysta nie jest w stanie przewidzieć jego reakcji. Dopiero pracom Christo⁶ (ryc. 2) z lat 80., choć wciąż były gigantyczną ingerencją w krajobraz, to jednak towarzyszyła im świadomość ekologiczna. Wykonanie dzieła poprzedzały badania biologiczne i klimatologiczne nad materiałami używanymi przez Christo, które nie zaburzały równowagi ekosystemu⁷.

Na pierwszy rzut oka architektura wydaje się być odległa od tego typu działań (artystycznych). Służąca zaspokajaniu potrzeb społecznych, ma być przede wszystkim trwała i zapewniać człowiekowi schronienie.

defined that breakthrough and facilitated the taking up of new research actions to this end. The list of fields that turned their attention to landscape is an impressive one, from geography, through architecture, ecology, history of art, aesthetics and cultural studies to law and economy. A new attitude to space appeared. Present in art from its very beginnings, the landscape now started to be seen by artists and architects as a tool, equal to stone, canvas or paper. In fact, it grew into something still greater, becoming a conveyor of concepts and ideas; a medium (information, transmitter). The artists won freedom of creation in the open. By leaving behind the confines of gallery buildings, they liberated themselves from the constraints that had been put on them. So they went out into the world and the vast spaces of a huge and complex civilisation to establish cooperation with architects and bring a wholly new dimension to one another's works⁴.

The spark that set off the development of contemporary art was the Cubist breakthrough from the early 20th century, which undermined the previously cherished image of space (the Euclidean, geometric one). Cubism revealed a new potential of art, i.e. the possibility to show all sides of an object in one image. Although not really a novelty, as the concept had already been used in ancient Egypt's aspective art, with Cubism, it expanded to add depth to images, letting the viewers lurk into the inside of the objects presented. The Cubist breakthrough brought about dispersion of the sculptural solid. The form would from now on be more and more frequently abandoned in favour of the idea, concept and content of the work of art. The idea of 'thinking the form' was gradually left behind and replaced with that of 'thinking the space' and 'thinking the landscape'. Sadly enough, the very first artistic landscape projects were far from ecological, even though the artists (e.g. Robert Smithson, fig. 1) maintained to the contrary, struggling to clear themselves of suspicions. The truth was that the first land-art representatives would go as far as to irretrievably destroy the environment with bulldozers or trucks, if only this would give them the effect they wanted, i.e. the embodiment of ideas germinating in their minds. It could not have gone unnoticed, however, that they were acting in strong emotions, enraptured by the emptiness, an uncanny sight for the European and the American culture. The perception of emptiness, hitherto pejorative (in former cultures: *horror vacui*: fear of empty space)⁵, now got reversed. It was an experience unlike anything known before, which redefined the previous artist-work-recipient relationship, making the work a medium between these three. Seen from this perspective, it must be called a great achievement in art. The viewer was drawn into the process of creation leaving the artist unable to anticipate his reaction. It was not until the 1980s that ecological awareness stepped in, represented by Christo's works⁶ (fig. 2) which, although still significantly interfering with landscape, were a major step forward. Their construction was preceded by biological and climate tests of materials used by the artist, to make sure they would not disturb the ecosystem⁷.



Ryc. 1. *Spiral Jetty*, Robert Smithson, Rozel Point, Grate Salt Lake, Utah, April, 1970; źródło ilustracji: <https://www.robertsmithson.com> (07.04.2018)

Fig. 1. *Spiral Jetty*, Robert Smithson, Rozel Point, Grate Salt Lake, Utah, April, 1970; source of illustration <https://www.robertsmithson.com> (07.04.2018)



Ryc. 2. *Surrounded Islands*, Christo i Jeanne-Claude, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980–83, fot. Wolfgang Volz; źródło ilustracji: <http://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands> (07.04.2018)

Fig. 2. *Surrounded Islands*, Christo and Jeanne-Claude, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980–83, photo: Wolfgang Volz; source of illustration: <http://christojeanneclaude.net/projects/surrounded-islands> (07.04.2018)

Jednak, jako jedna z podstawowych sztuk formalnych, kształtuje nie tylko ideał piękna w przestrzeni i czasie, ale w połączeniu z innymi dziedzinami sztuki, będzie dotyczyć obszarów bardziej subtelnych, poruszać aspekty prawdy i dobra. Jej sposób przekazu (*transmission*), ulegnie zmianie⁸. Poprzez dodatkowe efekty ruchomych obrazów i dźwięków sama stanie się instalacją, działaniem artystycznym. Architektura niewątpliwie jest potęgą twórczą, jak sama natura, wyposażona w nieograniczoną zdolność do zmian: barwy, języka artystycznego, oryginalnych kształtów, struktur, formy, skóry, ciała. Jest jak kameleon, z jednej strony odcina się od krajobrazu, a z drugiej jest nim sama w sobie, upodabnia się do niego.

Monika Rydiger wyróżnia w architekturze nurt, który sama nazywa *geomimikrą*. Odwołuje się tutaj do realizacji *Zuber House* Antoine'a Predocka (ryc. 3). W tej realizacji poza miejscem: budowlą dostrzegamy krajobraz wynikający z przestrzeni architektonicznej, jakby wydobywał się z wnętrza budynku, rozsadzał jego strukturę. Widzimy, że przez budynek przepływa strumień spadający z góry, który otwiera się na panoramę okolicy poprzez rampę. Ażurowe pasaży na pustynnym i nasłonecznionym terenie zlewają się z naturalnym otoczeniem. W Polsce podobną architekturę tworzy Jan Kubec, zafascynowany odwzorowywaniem geologii. W zaprojektowanym przez niego *Centrum Nauki*

At first glance, architecture seems remote from (artistic) activities like these. Invented as a tool to satisfy social needs, its primary role is to ensure stability and shelter for man. Nonetheless, as one of the fundamental formal arts, it shapes the ideal of beauty in time and space: when combined with other artistic disciplines, it will touch upon much more subtle areas, striking the chords of truth and goodness and, consequently, provoking a change in the way of its transmission⁸. By the additional effects of moving images and sounds, it will alone become an installation and an artistic act. It is beyond doubt that architecture represents creative power, like mother nature, fitted with unlimited ability to change the colours, the artistic language, the original shapes, structures, forms, skins and, finally, bodies. It is like a chameleon, trying to become both unlike and like the landscape, or becoming the landscape itself.

Monika Rydiger has identified a trend in the architecture which she herself calls *geomimesis*, referring to Antoine Predock's *Zuber House* (fig. 3). The installation shows both a place (edifice) and landscape looming out the architectural space, as if floating out of the building, or exploding the structure from within. Within the building we see water falling from the mountain through a waterfall, only to open up to the panorama of the area through a ramp. The openwork passages, cutting across insolated desert expanses, merge with the natural surroundings. In



Ryc. 3. *Zuber House* Antoine'a Predocka, Phoenix, Arizona, USA, 1989; źródło ilustracji: <http://www.predock.com/ZuberHouse/Zuber%20House.html> (04.04.2018)

Fig. 3. *Zuber House* by Antoine Predock, Phoenix, Arizona, USA, 1989; source of illustration: <http://www.predock.com/ZuberHouse/Zuber%20House.html> (04.04.2018)

Poland similar architectural projects are carried out by Jan Kubec, an artist fascinated in mimicking geology. His flagship design, the one of the *Copernicus Science Centre* (fig. 5), resembles more of a huge geological formation covered with vegetation than a typical architectural façade. A similar concept is also represented

Kopernik (ryc. 5) ciężko jest dostrzec typową architektoniczną fasadę, mamy tutaj do czynienia raczej z wielkim geologicznym tworem, pokrytym roślinnością. Podobnie jest z *Operą w Oslo* (ryc. 4), zaprojektowaną przez biuro architektoniczne Snøhetta. Przypomina kawałek lodu wyłaniający się z wody. Fiord w przemysłowej części miasta. Czy też jeszcze inny przykład, tzn. *Muzeum Norweskiego Lodowca* Sverre Fehna w Fjærland (ryc. 6). Patrząc na te obiekty, zadajemy sobie pytanie: co jest architekturą, a co naturą? a może rzeźbą lub instalacją⁹? Kolejne przykłady to *Filharmonia w Szczecinie* zaprojektowana przez hiszpańskich architektów z pracowni Estudio Barozzi i Veiga oraz gmach filharmonii i opery w Reykjavíku *Harpa* zaprojektowany przez duńskie biuro Henning Larsen Architects we współpracy z duńsko-islandzkim artystą, twórcą rzeźby i instalacje artystyczne, Olafurem Elissonem. Mamy tutaj sytuację głębokiego przenikania się tego co naturalne z tym co sztuczne¹⁰.

2. INTELEKTUALNA DEFORMACJA PRZESTRZENI

We współczesnej architekturze następuje całkowita rewolucja. Architektura odrzuca funkcję obiektu na rzecz konceptu wspomaganego ruchem, co prowadzi w efekcie do ewolucji formalnej. Za tę przemianę odpowiadają nowo pojawiające się kierunki, tj. ekspresjonizm,

by the *Oslo Opera* (fig. 4), designed by the Snøhetta architectural design studio, which looks like an ice chunk emerging from water, a fiord in the industrial part of the city, or by the *Norwegian Glacier Museum* in Fjærland, Sverre Fehn's design (fig. 6). When looking at all these objects, one finds it difficult to tell the architecture and nature apart or decide whether what we see is a sculpture or an installation⁹. Still other examples include the building used by the *Szczecin Philharmonic*, following a design of Spanish architects from Estudio Barozzi and Veiga, and the *Harpa* Concert Hall in Reykjavik, seat of the Iceland Symphony Orchestra, designed by a Danish firm Henning Larsen Architects in cooperation with Olafur Elisson, a Danish-Islandic artist, author of sculptures and artistic installations. All these places represent a deep interpenetration of the natural and the artificial¹⁰.

2. INTELLECTUAL DEFORMATION OF SPACE

There has been a real revolution in modern architecture. The function of an object is no longer of utmost importance, giving way to motion-assisted concepts and consequently leading to a formal evolution. The transformation is underpinned by newly-emerging trends, like expressionism, deconstructivism or neo-expressionism, which use a completely new artistic language. This has the effect of promoting intellectual



Ryc. 4. Opera w Oslo: biuro architektoniczne Snøhetta, Oslo, Norwegia, 2008; źródło ilustracji: <https://snohetta.com/projects/42-norwegian-national-opera-and-ballet> (04.04.2018)

Fig. 4. Oslo Opera: designed by: Snøhetta, Oslo, Norway, 2008; source of illustration: <https://snohetta.com/projects/42-norwegian-national-opera-and-ballet> (04.04.2018)

dekonstrukcja czy neoekspresjonizm, posługujące się zupełnie odmiennym językiem artystycznym. W wyniku tego spotykamy się z intelektualną deformacją przestrzeni, co wydaje się być efektem wyczerpania paradygmatu przestrzeni modernistycznej, gdzie zupełnie odwrotnie, to forma służyła funkcji, jej czystość i prawda materiału. Nowe przekonanie architektów: o potrzebie dynamicznej deformacji przestrzeni architektonicznej stymulowało przełamanie stałości i obiektywności bądź równowagi. Współczesna architektura stała się wielkogabarytową rzeźbą, w której można zamieszkać, instalacją opartą na dekonstrukcji języka sztuki, na rozmontowywaniu i składaniu materii. Ta zupełnie nowa estetyka zmusiła artystów do przededefiniowania modernistycznych kanonów¹¹. Fascynacja zarówno geometrycznym modernizmem, jak i historyzującym postmodernizmem uległa wyczerpaniu.

W latach 80. na prowadzenie w architekturze wysunął się nowy nurt zwany dekonstrukcją, nurt, który odwoływał się, jak pisze prof. Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, do *teorii chaosu i katastrof*¹², który stawiał przede wszystkim na emocjonalną sferę oddziaływań. Powstające bryły traciły stateczność i zaczęły lewitować, sprawiały wrażenie ruchu, obracane i przekształcane w sposób przypadkowy, niejednokrotnie dramatyczny i zaskakujący. Jest to odwołanie do sztuki kinetycznej, właśnie poprzez wprowadzony element ruchu, jak również do futuryzmu, głoszącego *piękno szybkości*¹³, wprowadzającego element czasu oraz oderwanie funkcji od formy¹⁴.

Podobnie jak w architekturze, w owym czasie toczyły się zmiany w innych dziedzinach sztuk plastycznych. Pojawiają się pierwsze próby stawiania instalacji artystycznych, początkowo we wnętrzach galerii, później w przestrzeni publicznej i w przestrzeni natury. W 1971 roku Daniel Buren po raz pierwszy użył sformułowania *instalacja artystyczna* w swoim esejie *The Function of the Studio*. Ze względu na trudność kategoryzacji klasyfikuje się ją jako tendencję postmodernistyczną. Nie można bowiem jasno określić granic jej działalności ani też właściwości i cech charakterystycznych. Wykazuje ona niejednorodny stosunek do przestrzeni, materii i odbiorcy¹⁵. Zaprzecza istniejącym tendencjom, porządkom i teoriom twórczym.

Natomiast podstawy teoretyczne dekonstrukcji zostały stworzone przez dwóch przedstawicieli tego nurtu Petera Eisenmana oraz Bernarda Tschumiego, którzy oparli je na filozofii czołowego teoretyka dekonstrukcji Jacques'a Derridy. Uwolnienie funkcji od formy, spowodowało, że ten rodzaj *architektury przypadku*, kojarzony jest z XX-wiecznym przewrotem konstruktywistycznym. Wywodząca się zarówno z kubizmu, jak i futuryzmu, a więc awangardowych kierunków, opartych na realizmie pozarozumowym – nowa architektura posługiwała się dekonstrukcją logicznego języka. Realizowała się na drodze poznania, za pośrednictwem wiary i intuicji. Znalazło to swoje odzwierciedlenie w formie zastąpionej przez kształtującą ideę, która przejęła prym i kreację. Dlatego dekonstrukcja jest przesycona sym-



Ryc. 5. Centrum Nauki Kopernik: architekt Jan Kubec, Warszawa, Polska, 2010, źródło ilustracji: <http://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35063,20291084,centrum-nauki-kopernik-architektura-krajobrazowa.html?disableRedirects=true> (04.04.2018)

Fig. 5. Copernicus Science Centre, designed by Jan Kubec, Warsaw, Poland, 2010, source of illustration: <http://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35063,20291084,centrum-nauki-kopernik-architektura-krajobrazowa.html?disableRedirects=true> (04.04.2018)



Ryc. 6. Muzeum Norweskiego Lodowca Sverrego Fehna, Fjærland, Norwegia, źródło ilustracji: <https://www.bre.museum.no/pol/> (04.04.2018)

Fig. 6. Norwegian Glacier Museum, designed by Sverre Fehn, Fjærland, Norway, source of illustration: <https://www.bre.museum.no/pol/> (04.04.2018)

deformation of space, likely a result of depletion of the modern paradigm of space, where, quite to the opposite, it was form that followed function, its purity and truth of the material. The new conviction of architects, claiming that a dynamic deformation of architectural space was needed, stimulated the breaking of stability, objectivity and balance. Modern architecture has evolved into a large-scale sculpture that one can occupy and dwell in, an installation, at the heart of which lies deconstruction of the artistic language, where the matter has been dismantled and put together anew. This very new aesthetics has brought the artists to redefine the modernist canons¹¹. Finally, fascination with both the geometric modernism and the historicising post-modernism has faded, too.

In the 1980s, a new architectural trend took the lead, known as deconstructivism which, as Professor Ewa Węclawowicz-Gyurkovich put it, drew on the *theory of chaos and catastrophes*¹², and focused primarily on the emotional sphere. The now erected structures were no longer well-established but levitating, making an illusion of being in motion, randomly turned around and transformed in a way that could in a plenty of cases be called dramatic and surprising. By the newly introduced element of movement the works represented kinetic

bolami i znaczeniami, odważnymi działaniami skierowanymi przeciwko nudnym schematom¹⁶ (co łączy ją z nieprzewidywalną naturą instalacji artystycznych).

Instalację artystyczną i architekturę dekonstruktywistyczną łączy wiele aspektów. Przede wszystkim zarówno dekonstrukcja, jak i instalacja mają tendencję do podważania własnego istnienia. Ciężko je jednoznacznie zdefiniować i określić. Nieidentyfikowalność, heterogeniczność, ciągła zmienność, niecelowość, samowystarczalność i autonomia to ich cechy wspólne. Można tu zaobserwować pewną analogię do zakorzenionego w poststrukturalizmie przejścia od wymiaru semantycznego do wymiaru syntaktycznego, tzn. od poziomu doświadczalności (widzialności) do poziomu abstrakcyjności (transcendentalnego, mentalnego); od *signifie* (elementu znaczonego) do *signifiant* (elementu znaczącego)¹⁷.

Pojęcie „dekonstruktywizmu” po raz pierwszy zaistniało i zostało przedstawione publicznie w 1988 roku podczas wystawy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku przez Philipa Johnsona i Marka Wigleya. Była to pierwsza wystawa architektury dekonstruktywistycznej. Istotnym elementem dekonstruktywistycznego myślenia jest oderwanie elementu od jego znaczenia, co wpisuje się w konceptualistyczną teorię sztuki stanowiącej fundament instalacji artystycznej¹⁸.

3. DANIEL BUREN: NAZBYT NOWOCZESNY I WYSOCE INTELEKTUALNY¹⁹ ARTYSTA

Daniel Buren, urodzony w 1939 roku we Francji (w Boulogne-Billancourt), jest współczesnym, znanym artystą konceptualnym. Sławę i rozgłos przyniosły mu regularne pasy o skonstrastowanej kolorystyce, malowane na różnych powierzchniach materii, które z czasem stały się jego znakiem rozpoznawczym, swoistym symbolem, charakterystycznym dla jego oryginalnych kompozycji. Ta przyjęta przez Burena koncepcja artystyczna miała na celu zintegrowanie płaszczyzny wizualnej z przestrzenią architektoniczną, w szczególności historyczną, choć nie zawsze. Artysta traktuje przestrzeń jak scenę, miejsce akcji, gry, widowiska czy pewnego zdarzenia. Przestrzeń, która staje się widowiskowa, przeznaczona dla wydarzeń teatralnych, muzycznych czy innych, z kilkoma odbiorcami bądź całą widownią, determinuje pojęcie sztuki służącej produkcji, a więc podstawowej działalności człowieka. W tym kontekście spełnia warunek jego funkcjonowania i rozwoju dla potrzeb ludzkich (jako świadomy projekt procesów przetwarzania elementów pierwotnych w produkt, produkt informacyjny, jako fenomen komunikacyjny podniesiony do rangi sztuki). Znaleziony przez Burena sposób prezentacji sztuki to najczęściej instalacja artystyczna utrzymana w duchu *site-specific*, związana z kontekstem konkretnego miejsca, przeznaczona właśnie dla niego. Wybierając tę drogę twórczą autor odcina się od idei dzieła sztuki pojmowanego jako autonomiczne, a więc niezależne od środowiska, w jakim powstaje, od

art, while through the element of time they drew on Futurism, a concept affirming the *beauty of velocity*¹³ and introducing the separation of function from form¹⁴.

At that time, the world of other visual art disciplines changed, too. The very first art installations appeared, initially in a gallery setting and later in the public space or in the bosom of nature. In 1971, in his essay entitled *The Function of the Studio*, Daniel Buren first used the term *art installation*. Difficult to categorise, installations are considered to be a post-modern trend, with their boundaries, properties and characteristics being only vaguely sketched. They manifest a non-uniform attitude to space, matter and the recipient¹⁵, denying the existing tendencies, orders and creative theories.

The theoretical foundations of deconstructivism were laid by two representatives of the trend, namely, by Peter Eisenman and Bernard Tschumi, remaining under the influence of Jacques Derrida, a leading theoretician of deconstruction. With the characteristic separation of function from form, this type of *architecture of accident* is most often associated with the 20th century rebellion of the Constructivists. Rooted in both Cubism and Futurism, two avant-garde trends deriving from extra-rational realism, the new architecture deconstructed logical language. It was pursued through cognition, on the basis of belief and intuition. The form was now replaced by a leading idea, which took over the supremacy and the creation. Hence the accumulation of symbols and meanings in deconstructivism; the multitude of brave actions targeted against boring schemes¹⁶ (a feature reflected by the unpredictable nature of art installations).

Art installations and deconstructivist architecture have a lot in common. Firstly, they both have a tendency to undermine their very own existence, and are difficult to unambiguously define and identify. Other common features of these two include non-identifiability, heterogeneity, continuous changeability, self-sufficiency and autonomy, to name a few. An analogy can be drawn to the post-structural transition from the semantic to the syntactic dimension, i.e. from the empirical (visible) to the abstract (transcendental, mental); from *signifie* (the signified) to *signifiant* (the signifier)¹⁷.

The concept of deconstructivism came to public notice in 1988, presented by Philip Johnson and Mark Wigley during the very first exhibition of deconstructivist architecture in the Museum of Modern Art in New York. An important feature of deconstructivist thinking is the separation of elements from their meanings, which is consistent with the conceptual theory, a central pillar of art installations¹⁸.

3. DANIEL BUREN: AN ARTIST TOO MODERN AND HIGHLY INTELLECTUAL¹⁹

Daniel Buren is a high-profile contemporary conceptual artist born in 1939 in Boulogne-Billancourt, France. He is known for using regular, contrasting

panujących w nim norm estetycznych, kulturowych, społecznych czy historycznych²⁰. Intermedialność dzieła instalacji dotyka bezpośrednio samego procesu mediacji, która jest zależna od miejsca i czasu, a więc jest głęboko kontekstualna. Sztuka instalacji klasyfikowana jest jako tendencja postmodernistyczna, ze względu na niejednorodny stosunek do przestrzeni, materii czy doświadczenia odbiorcy. Jest otwarta, hybrydalna i kontekstowa. Ciężko ją jednoznacznie zdefiniować i określić granice jej działalności. Właśnie ze względu na swoją niezależną i niepokorną naturę staje się intermedialna, poprzez autorskie połączenie różnych mediów, oryginalność i niepowtarzalność²¹. Wkomponowana w otoczenie, *in situ*, staje się koncepcją *site-specific*, która wyrosła z nurtu *land-art*. Sztuka *site-specific* przeszła długą drogę do wolności, o którą obsesyjnie walczyli artyści związani z ruchem *land-art*. To ciekawe, że uwikłanie się w tę walkę, nie uczyniło sztuki *site-specific* całkowicie wolną, w wyniku jej emocjonalnego przywiązania do kontekstu miejsca.

Najbardziej znaną pracą Burena, z którą wiąże się wiele kontrowersyjnych historii, jest instalacja artystyczna zlokalizowana na terenie wewnętrznego dziedzińca XVII-wiecznego budynku Pałacu Królewskiego w Paryżu²². Zatytułowana *Les Deux Plateaux*, znana jest również pod nazwą *Kolumny Burena* (ryc. 7). Pochodzi z lat 1985–1986 i stanowi kompozycję rzędową na całej powierzchni placu, składającą się z 260 prostych kolumn o różnej wysokości, wykonanych z białego oraz czarnego marmuru, naprzemiennie układających się w kontrastowe pasy. Projekt został skrytykowany przez komisję zarządzającą zabytkami, tzn. uznany za *nazbyt nowoczesny i wysoce intelektualny*²³. Pomimo tej nieprzychylniej opinii konserwatorskiej minister kultury zdecydował się na jego realizację. Czas realizacji upływał w atmosferze publicznych konfliktów. Zarówno dziennikarze, jak i parlamentarzyści występowali przeciwko tej inwestycji. Mimo to dzieło powstało i przeobraziło się w sztandarowy symbol walki Burena przeciwko arogancji umysłu. Według francuskiego filozofa Jeana-François Lyotarda²⁴ w dziełach Burena najsilniej odznacza się wątek społeczno-kulturalny. Instalacje artysty mają za zadanie prowokować, mają pełnić rolę dyskursu społecznego na temat sposobu i uwarunkowań dla prezentacji dzieł sztuki. Buren całkowicie zrywa z instytucjonalnym podejściem do sztuki, występuje przeciwko neutralnym, niewidzialnym przestrzeniom, przezroczystym pośrednikom, tj. przestrzeniom galerii, które pozwalają funkcjonować dziełom sztuki poza przestrzenią i czasem, bez żadnych uwarunkowań. Jednak nie kieruje swoich rozważań w stronę analiz historycznych, społecznych i instytucjonalnych, które przyczyniły się do powstania takiego założenia. Interesuje go kontekst ontologiczny, zmysłowej czasoprzestrzeni, wizualnej metafizyki. Jak pisze Lyotard, prace Burena przybierają postać *filozofii in situ*²⁵. Buren bardziej interesuje się pragmatycznym uwarunkowaniem dzieł sztuki, bada i analizuje relacje pomiędzy zmysłową czasoprzestrze-

coloured stripes painted on different surfaces, which, over time, would become his exclusive mark, a symbol characterising his original compositions. Buren invented this art concept in an effort to integrate visual surface and architectural space, notably, although not exclusively, on historical architecture. He treats space as a *scene of production*, a stage, a playing field or, finally, an event site. By becoming a stage, intended for theatre, musical or other performances, whether seen by a handful of viewers or by vast audience, space lends credence to the concept of art as useful for production, man's core activity, and, in this context, becomes essential for man to function and for humanity to develop (as a conscious projection of processing original elements into a product – information product – a communication phenomenon that has grown into art). Buren usually presents art through site-specific installations, i.e. ones related specifically to the place where they were made and shown. By choosing this artistic path, the author has challenged the ideas of a work of art being autonomous and, thus, independent of the environment in which it was created and of its inherent aesthetic, cultural, social and historical norms²⁰. There is an immediate correlation between the work's intermediality and the process of mediation, which, dependent of time and place, is alone deeply contextual. Characterised by a non-uniform attitude to space, matter and the recipient's experience, installation art tends to be categorised as a postmodern trend. It is open, hybrid and contextual. Difficult to unambiguously define and delineate. And through this very independent and unyielding nature, it becomes intermedial, representing an original fusion of different media, uniqueness and distinctiveness.²¹ Integrated into the landscape, *in situ*, it turns into a site-specific concept derived from *land-art*. Site-specific art has been through a lot on its way to freedom, obsessively fought for by *land-art* artists. Interestingly enough, even a most fierce fight would not set it fully free, as it is too emotionally attached to the context of the place where it is set.



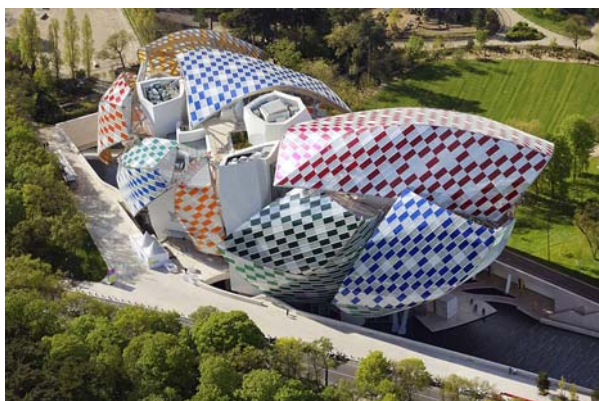
Ryc. 7. *Les Deux Plateaux*, Daniel Buren, *Travail in situ* permanent 1985 – Juillet 1986, cour d'honneur du Palais-Royal, Paryż, Francja; źródło ilustracji: <http://2012.monumenta.com/en/the-two-plateaux> (07.04.2018)

Fig. 7. *Les Deux Plateaux*, Daniel Buren, *Travail in situ* permanent 1985 – Juillet 1986, cour d'honneur du Palais-Royal, Paris, France; source of illustration: <http://2012.monumenta.com/en/the-two-plateaux> (07.04.2018)

nią a określonym kontekstem miejsca, w którym dzieło powstało, ale samym miejscem. Burenowi chodzi raczej o umiejscowienie, o dynamiczną relację dzieła z otoczeniem, wykreśloną pozycję. Dzieło Burena eksponuje samo siebie oraz kontekst. W tym celu artysta stosuje środki minimalistyczne, wręcz ascetyczne, dyskretne, wymagające od widza pewnej *wrażliwości wizualnej i zdolności odróżniania*²⁶. Tym bardziej istotna staje się umiejętność dostrzegania różnic. Badanie wizualności związane jest z wrażliwością i zmysłowością. Odnosi się zarówno do tego co widzialne, jak i do tego co niewidzialne. A więc poruszamy się tutaj w dwóch aspektach. Pierwszy dotyczy tego co jest pojmowalne, logiczne, drugi zaś tego co konstruuje naszą wyobraźnię i wymyka się kontroli. Buren próbuje sprowokować widza do zmiany, aby przekonfigurował swoje widzenie, do szczerości widzenia, do innego widzenia. To niezwykle trudne i wymagające zadanie, prawdziwe wyzwanie, które rzuca zarówno sobie, jak i odbiorcom jego sztuki.

UMIEJSCOWIENIE I EKSPOZYCJA²⁷ DZIEŁ

Daniel Buren przeszczepił pojęcie *in situ* na grunt sztuk plastycznych dla opisu twórczości nierozdzielnie związanej z topologicznymi oraz kulturowymi aspektami miejsc, w których powstawały jego prace. Choć pasy pozostały najbardziej rozpoznawalnym elementem jego twórczości, Buren w ostatnich dwudziestu latach tworzy prace o bardziej rzeźbiarskiej, architektonicznej skali oraz formie. Przykładem może być tutaj przemiana budynku Fundacji Louisa Vuittona, zaprojektowanego przez słynnego architekta Franka Gehry'ego. Paryski budynek przeszedł artystyczną metamorfozę Burena, który przykrył szklano-metalową konstrukcję budynku różnokolorowymi filtrami, przypominającymi wielobarwną szachownicę. Ta olbrzymich rozmiarów instalacja artystyczna nosi nazwę *L'Observatoire de la lumière*,



Ryc. 8. *Observatorium światła*, Daniel Buren, Fundacja Louisa Vuittona w paryskim Lasku Bulońskim, 2016; źródło ilustracji: <http://viva.pl/styl-zycia/design/artysta-daniel-buren-zmienilbudynek-fundacji-vuitton-102226-r1/> (07.04.2018)

Fig. 8. *Observatory of Light*, Daniel Buren, Louis Vuitton Foundation in Bois de Boulogne in Paris, 2016; source of illustration: <http://viva.pl/styl-zycia/design/artysta-daniel-buren-zmienilbudynek-fundacji-vuitton-102226-r1/> (07.04.2018)

Buren's best known work, associated with a number of controversial stories, is an art installation situated within the great courtyard of the 18th-century Palais Royal, in Paris²², entitled *Les Deux Plateaux*, more commonly referred to as Buren's Columns (fig. 7). The work, installed between 1985 and 1986 and made of 260 black and white striped marble columns of different heights, arranged across a large grid and giving an unusual contrast, originally received a lot of negative criticism from the superior commission on historic monuments, being called too modern and highly intellectual²³, but the Minister of Culture decided to press ahead regardless. Although conceived in an atmosphere of public conflict, the investment being opposed by journalists and members of parliament alike, *Buren's Columns* did manage to come into existence, growing into a prominent symbol of the artist's fight against arrogant minds. A French philosopher, Jean-François Lyotard²⁴, expressed an opinion that it is sociocultural motives that resonate most strongly in Buren's works. His installations are meant to provoke; to serve the role of a social discourse on how and in what circumstances works of art should be presented. Buren breaks the institutional approach to art and sets out to act against the invisible, transparent, neutral intermediaries – galleries – where works of art are displayed detached from time, space and the environment. But he does not really focus on the underlying historical, social or institutional analyses. What he is interested in is the ontological context of the space-time continuum and visual metaphysics. As Lyotard writes, Buren's works have become *philosophy in situ*²⁵. He is interested in the pragmatics of art, in relationships between the sensual space-time continuum and the specific context of the place where the work was created. The place, not the work as such. His main concern is the setting of the work, the dynamic relationship between the work and its surroundings, the specific location. Buren's work exhibits both itself and its context, an effect achieved with the use of minimalist, if not ascetic, measures; discrete and demanding certain *visual sensitivity and discrimination from the viewer*²⁶. In this context, the ability to see the differences becomes even more important. Visuality research is closely associated with sensitivity and sensuality. It refers to both the visible and the invisible, which means we are touching upon two aspects: one referring to what is comprehensible and logical and one referring to what shapes our imagination and escapes control. He provokes the viewer to change, to reconfigure his perception and see things in a different, true way. The task is a difficult and demanding one. A real challenge mounted by the artist to both himself and the recipients of his art.

THE SETTING AND EXHIBITING²⁷ OF WORKS

Daniel Buren transplanted the concept of *in situ* onto visual arts, to describe artistic works which are inseparably tied to the topological and cultural aspects

czyli *Observatorium światła*. Ukończony w 2006 roku budynek Fundacji Louisa Vuittona w krótkim czasie stał się jedną z największych atrakcji architektonicznych stolicy Francji. Tysiące turystów zaczęło odwiedzać pomijane do tej pory okolice Lasku Bulońskiego, aby zobaczyć dwanaście szklanych żagli, zaprojektowanych przez Franka Gehry'ego. W 2016 roku, szklane powierzchnie zostały przesłonięte przez kolorowe ekrany w trzynastu kolorach, które nawiązują dialog z wielkim projektem Franka Gehry'ego (ryc. 8).

PODSUMOWANIE

Daniel Buren przez całą swoją karierę zajmował się istotą miejsca i sposobem eksponowania sztuki. Często wykorzystywał swoją pracę w celu skierowania uwagi na niezauważane cechy formalne, polityczne, ekonomiczne i ideologiczne określonej przestrzeni. Dzisiaj Buren jest powszechnie uważany za jednego z najważniejszych współczesnych artystów francuskich pozostających wciąż zawodowo aktywnymi. Poprzez swoją praktykę estetyczną, jak również swoje teoretyczne pisma radykalnie zakwestionował naturę sztuki i rzucił wyzwanie konwencjonalnym założeniom dotyczącym ekspozycji dzieł sztuki. Podobnie do sztuki minimalistycznej, która wykorzystuje prefabrykowane materiały, powtarzalne motywy i neutralne formy, w pracy Burena od 1965 roku zauważamy podobne działanie. Artysta wybrał pasek jako swój motyw, ponieważ jest zwyczajny, pozbawiony iluzji i subiektywnej treści²⁸.

Chociaż pasy Burena nie uległy zmianie, kontekst, w którym są pokazywane, staje się coraz bardziej złożony. Ze względu na ich jednolitość i neutralność mogą być wielokrotnie stosowane na wielu powierzchniach. Buren wykorzystuje pasy wykonane z tkaniny, papieru, taśmy, farby i wielu innych materiałów w różnych przestrzeniach i obiektach użyteczności publicznej, takich jak witryny sklepowe, billboardy, schody, pociągi, parki, place, rynki, teatry, kawiarnie, mosty, galerie i muzea na całym świecie. Pasiasta tkanina Burena funkcjonuje jako *narzędzie widzenia*, którego zadaniem jest zwrócić uwagę na niedostrzeżone aspekty formalne miejsca oraz często ukryte warunki społeczne lub polityczne eksponowanej struktury urbanistycznej. Jednocześnie to *narzędzie wizualne* rozszerza doświadczenie przestrzeni, ruchu i percepcji w znanych miejscach. Daniel Buren aktywizuje przestrzeń publiczną niezapomnianymi interwencjami, kontrowersyjnymi tekstami krytycznymi, prowokującymi do myślenia projektami sztuki publicznej i zaangażowaną współpracą z artystami różnych pokoleń. W swojej karierze Buren tworzy dzieła, które wskazują symbiotyczne relacje między sztuką a strukturami, w jakich powstaje. Na początku lat sześćdziesiątych rozwinął radykalną formę sztuki konceptualnej. Lata sześćdziesiąte były okresem wielkiego politycznego i społecznego aktywizmu na całym świecie. Wielu artystów kwestionowało naturę sztuki i jej związek z rynkiem oraz tradycyjnymi instytucjami. Niektórzy eksperymentowali z nowymi formami i koncepcjami,

of the places where they were created. Although stripes do remain his signature mark, within the last twenty years Buren's work has become more sculptural and architectural, in terms of both scale and form. For instance, he transformed the building of the Louis Vuitton Foundation in Paris designed by Frank Gehry, a high-profile architect. The building underwent an artistic metamorphosis, as Buren covered the glass and metal structure with an array of multicoloured filters, making it look like a bright chessboard. This huge art installation is known as *L'Observatoire de la lumiere* (Observatory of Light). Finished in 2006, the building soon grew into one of the greatest architectural attractions of the French capital. The Bois de Boulogne, definitely not a Mecca for visitors in the past years, now started to attract tourists, who would eagerly come here to see the twelve glass sails designed by Frank Gehry with their own eyes. In 2016 the glass surfaces were covered with multicoloured screens in thirteen colours, which enter into a dialogue with Frank Gehry's grand building (fig. 8).

CONCLUSIONS

Throughout his career, Daniel Buren has been preoccupied with the essence of the places and ways to exhibit art. He would often use his work to put the spotlight on the formal, political, economic and ideological features of a space which normally escape attention. Today Buren is widely considered to be one of the most important contemporary French artists still active in professional life. Through his aesthetic practice and his theoretical writings, he has radically questioned the nature of art and challenged conventional assumptions about how works of art should be exhibited. Buren's work since 1965 has become similar to Minimalist work that utilises prefabricated materials, repetitive motives and neutral forms. The artist chose a stripe to be his signature mark because of its ordinariness, non-illusiveness and non-subjective content²⁸.

Although Buren's stripes have not changed, the context in which they are shown has become growingly complex. Uniform and natural, they can be repeatedly used in endless applications. Buren has used stripes, made of fabric, paper, tape, paint and a variety of other materials, in different spaces and public utility buildings, including shop windows, billboards, stairways, trains, parks, squares, marketplaces, theatres, cafes, bridges, galleries, and museums worldwide. His striped fabric functions as an *instrument for seeing*, putting spotlight on the unnoticed formal aspects of a space and the often hidden social or political conditions of the urban structure that is being displayed. At the same time, this *visual instrument* expands the experience of space, movement and perception in familiar sites. Daniel Buren activates public space with unforgettable interventions, controversial critical texts, thought-provoking public art projects and committed collaboration with artists of different generations. His works show symbiosis between art and the structures in which it is created. In the early 1960s, a time of political and social activism worldwide,

które przełamały ustalone zasady i oczekiwania. Ponieważ wiele prac Burena jest tymczasowych, dokumentuje je za pomocą zdjęć. Buren nazywa je *pamiątkami z pamiętnika*, aby podkreślić, że patrzenie na fotografię pracy nie bezpośrednim doświadczeniem sztuki²⁹.

Kolejnym ważnym elementem w jego pracy stał się kolor. Buren odrzucił pomysł wyeliminowania koloru dla zasady uzyskania czystszej formy sztuki. Dla niego kolor jest niezbędny i nie można go zastąpić żadnymi innymi działaniami, w tym słowami, ponieważ jest niemożliwy do wyrażenia. Z biegiem lat prace Burena stały się bardziej kolorowe i wizualnie olśniewające, co skłoniło niektórych krytyków do uznania jego pracy za dekoracyjną. Dla wielu artystów określenie *dekoracyjny* sygnalizuje sztukę pozbawioną istoty rzeczy, stworzoną jedynie po to, aby nasycić oko. Buren jednak kwestionuje taki sposób rozumienia sztuki dekoracyjnej, demonstrując, że dekoracja jest integralnym oraz celowym elementem jego działania w przestrzeni. Artysta tłumaczy, że efekty przestrzenne i kolorystyczne zostały zaprojektowane w celu zapewnienia wizualnej przyjemności. W rzeczywistości Buren jest jednym z nielicznych artystów, którzy uznają, że każde dzieło sztuki, każdy obiekt zawieszony na ścianie (obraz) lub umieszczony na podłodze (rzeźba, mozaika) ma charakter dekoracyjny. Buren uważa, że dekoracyjność jest nieuniknionym aspektem sztuki, z którym należy się zmierzyć³⁰.

To, co Buren rozpoczął w latach 60. jako proces estetycznej redukcji, przekształciło się w otwartą eksplorację koloru, materiału i przestrzeni w dążeniu do ujawnienia związku między pracą a jej miejscem. Wystawy i instalacje Daniela Burena są tworzone wyłącznie na podstawie ich architektonicznych i instytucjonalnych ustawień.

he developed a radical form of conceptual art. Many artists would come to question the nature of art and its relationship with the market and with traditional institutions. Some were experimenting with new forms and concepts to break with long established principles and expectations. Because many of Buren's works are temporary, he documents them with photographs, which he calls *photo-souvenirs* to highlight that looking at the photograph of a work is not the same as direct experiencing it²⁹.

Another important element of Buren's work is colour. Buren rejected the idea that colour should be eliminated to obtain a purer form of art. For him colour is essential and impossible to substitute by any other actions due to its inexpressibility. Over the years, Buren's work has become more colourful and visually dazzling, which is why some critics classify it as *decorative*, a term often used to denote art that is devoid of substance, conceived with the only aim to excite the eye. Nevertheless, Buren challenges such an understanding of decorative art, demonstrating that decoration is an integral and intentional element in his spatial activity. The artist explains that the spatial effects and colours are both designed for be visual pleasure. In fact Buren is one of the very few artists who acknowledge that every single work of art, every single object hung on a wall (a painting) or placed on the floor (a sculpture, a mosaic) is decorative. He believes that decorativeness is an inescapable aspect of art, which must be confronted³⁰.

What Buren started in the 1960s as a process of aesthetic reduction has soon evolved into an open exploration of colour, fabric, material and space in his strive to uncover the relationship between the work and the site where it was set. Buren's exhibitions and installations are created exclusively based on their architectural and institutional settings.

¹ G. Bennigton, *Interrupting Derrida*, London, United Kingdom, 2000.

² *Powidoki*, termin użyty [za:] W. Strzeмиński, *Teoria widzenia* (wydanie krytyczne), I. Luba (red.), Wydawnictwo Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016.

³ M. Heidegger, *Czas światoobrazu* [w:] *Drogi lasu*, (w tłum.) J. Gierasimiuk et al., Wydawnictwo Fundacja ALETHEIA, Warszawa 1997, s. 67–96.

⁴ M. Rydiger, *Rzeźba terenu. O krajobrazie jako tworzyw artystycznym*, HERITO: dziedzictwo, kultura, współczesność, J. Purchla (red.), nr 19 (2/2015), s. 86–107.

⁵ *Horror vacui* (z łac. lęk przed pustką) – termin powstał w V w. p.n.e. i utrzymywał się wśród wielu założeń filozoficznych do XVI w., zgodnie z założeniami myśli Arystotelesa: *natura nie znosi próżni*, negując jej istnienie, określając jedynie stosunek materii do przestrzeni. Idea ta jako zasada estetyczna została przejęta w rzemiośle artystycznym i dekoracji architektonicznej, wyrażając się w tendencji do całkowitego wypełnienia płaszczyzny przedmiotu mnogością motywów ornamentalnych, bez pozostawiania pustego tła. Zatem *horror vacui* oznaczało lęk przed przestrzenią. Pojęcie to w kontekście sztuk pięknych zostało użyte po raz pierwszy w XIX w. przez włoskiego krytyka literatury i sztuki Mario

Prza w odniesieniu do wiktoriańskich wnętrz mieszkalnych; [za:] P. Kluz (Redakcja WMM), „*Horror vacui*” czy „*amor vacui*” – kilka refleksji nad stosunkiem do pustki, Wirtualne Muzea Małopolski, <http://muzea.malopolska.pl/czy-wiesz-zc/-/a/%E2%80%9Ehorror-vacui%E2%80%9D-czy-%E2%80%9Eamor-vacui%E2%80%9D-%E2%80%93-kilka-refleksji-nad-stosunkiem-do-pustki?view=full>, (04.04. 2018); *Słownik terminologii sztuk pięknych*, K. Kubalska-Sulkiewicz (koordynator), M. Bielska-Lach, A. Manteuffel-Szarota (reds.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 153.

W zależności od zmieniających się założeń estetycznych i tendencji w historii sztuki stopień nasilenia dekoracji względem przestrzeni ulegał zmianie. Dzisiaj obserwujemy raczej tendencje minimalistyczne, hołdujące bardziej *amor vacui*, a więc uwielbieniu pustki.

⁶ *Christo* – pseudonim artystyczny amerykańskiego artysty pochodzenia bułgarskiego. Na prawdę nazywa się Christo Władimirov Jawaszew, twórca sztuki krajobrazu (sztuka ziemi, land art, sztuka konceptualna, procesualna, performance), [za:] J. Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, Wydawnictwo Taschen, Köln 2003, s. 7–96.

⁷ M. Rydiger, *Rzeźba terenu*, op. cit.

- ⁸ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, E. Nowakowska (red.), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 79–87.
- ⁹ M. Rydiger, *Rzeźba terenu*, op. cit.
- ¹⁰ J. Purchla, *Od redakcji*, HERITO: dziedzictwo, kultura, współczesność, nr 19/2015, s. 1.
- ¹¹ M. Charciarek, *Związki idei i materii w architekturze betonowej*, monografia 486, Czasopismo Techniczne, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2015, s. 101–102.
- ¹² E. Węclawowicz-Gyrkovich, *Architektura najnowsza w historycznym środowisku miast europejskich*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 169–170.
- ¹³ *piękno szybkości* – pojęcie zaczerpnięte z Manifestu Futuryistów, [za:] MARINETTI. *Fondazione e Manifesto del futurismo*, Pubblicato dal „Figaro” di Parigi il 20 Febbraio 1909, https://it.wikisource.org/wiki/I_Manifesti_del_futurismo/Fondazione_e_Manifesto_del_futurismo (04.04.2018).
- ¹⁴ E. Węclawowicz-Gyrkovich, *Architektura...*, op. cit.
- ¹⁵ K. Kołodziejczyk, *Projekt Space Fillers. Sztuka instalacji w przestrzeni publicznej jako konfrontacja współczesnych działań wizualnych z architekturą historyczną*, [w:] *Historia i współczesność w architekturze i urbanistyce*, A. Kadłuczka (red.), Monografia 466, series Architektura, vol. 2, Politechnika Krakowska, Kraków 2014, s. 105–129.
- ¹⁶ E. Gyrkovich-Węclawowicz, op. cit., s. 170.
- ¹⁷ C. Wąs, *Elementy filozofii dekonstrukcji w architekturze współczesnej*, Czasopismo Techniczne, z. 15. Architektura z. 7-A2, Wydawnictwo PK, Kraków 2010, s. 397–398.
- ¹⁸ T. Omieciński, *Główne założenia estetyczne dekonstruktywizmu na przykładzie Muzeum Żydowskiego w Berlinie Daniela Libeskinda*, *Architectus*, 3(51)/17, s. 27–40.
- ¹⁹ M. Murawska, P. Schillenberger, *Posłowie* [w:] J.F. Lyotard, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2015, s. 244–245.
- ²⁰ Ibidem.
- ²¹ Ł. Guzek, *Sztuka Instalacji. Zagadnienie Związku Przestrzeni i Obecności w Sztuce Współczesnej*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2007, s. 1–292.
- ²² Palais-Royal położony jest w centrum Paryża na północ od Luwru. Obecnie jest to siedziba francuskiej Rady Stanu, Rady Konstytucyjnej i Ministerstwa Kultury. Połączony z Teatrem Narodowym Comédie-Française. Jako siedziba monarchy pałac służył w dwóch okresach: małoletniego Ludwika XIV oraz w pierwszym roku panowania Ludwika Filipa I (tj. w latach 1830–1831). Został wybudowany po 1624 dla kardynała Richelieu; za: <https://pl.m.wikipedia.org>.
- ²³ M. Murawska, P. Schillenberger, op. cit., s. 246.
- ²⁴ Jean-François Lyotard (1924–1998); jeden z najciekawszych intelektualistów XX wieku, francuski filozof, który od lat 70. zaczął mieć duży wpływ na kształt nauk humanistycznych i społecznych. Jest on powszechnie uważany za twórcę terminu „postmodernizm”, autor wielu publikacji w dziedzinach polityki, estetyki i etyki; za: J.F. Lyotard, *Co malować? Adami, Arakawa, Buren*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- ²⁵ M. Murawska, P. Schillenberger, op. cit.
- ²⁶ Ibidem.
- ²⁷ Ibidem, s. 245.
- ²⁸ <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/in-situ> (07.04.2018).
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/in-situ> (07.04.2018).

Streszczenie

Celem badań nad podjętym tematem było pogłębienie wiedzy w zakresie sztuki publicznej w przestrzeni miast, przestrzeni zróżnicowanej pod względem urbanistycznym, krajobrazowym, kulturowym i społecznym, a także pod względem odmiennych postaw i potrzeb zarówno twórców, jak i odbiorców. Analizie badawczej została poddana wielozmysłowość przestrzeni, którą transfiguruje architektura i sztuka. W niniejszym artykule omówiono problematykę konstruowania czasoprzestrzeni, kształtowania tożsamości narodowej i regionalnej miejsca poprzez wprowadzenie do realnej przestrzeni działań z zakresu sztuk wizualnych, które pełnią rolę dla niej uzupełniającą w wyniku zastosowania nowych form, kolorów, dźwięków, zapachów, materiałów i faktur. Poprzez warstwę symboliczną sztuka pozwala nam identyfikować się z danym miejscem. Interesuje mnie płynność pomiędzy architekturą a instalacją, nie tylko pod względem formalnym, ale też pod względem ideologicznym. Architektura i instalacja są sobie bliskie. Mam tu na myśli te realizacje architektoniczne, które same w sobie stanowią rzeźbiarskie dzieło sztuki. Można tu wymienić wiele przykładów, o których wspominam w artykule, ale szczególną uwagę przykładam do artysty konceptualnego Daniela Burena, który współpracował z takimi architektami, jak Frank Gehry czy Frank Lloyd Wright.

Abstract

Works on the subject were started with the aim to advance knowledge about public art in the urban space; a space highly diversified in terms of urban planning, landscape, cultural and social aspects, but also the attitudes and needs of the authors and the recipients. The research analysis focused on the multisensuality of space, transfigured through architecture and art. The article discusses the issues of building the time-space continuum and shaping the national and regional identity of places by introducing visual art projects into the factual space, to complement it with the new forms, colours, sounds, fragrances, materials and textures. We use the symbolic layer of art to identify with places. I am particularly interested in the smoothness of boundaries between architecture and installation, not only in formal terms, but also from the ideological perspective. There is a close connection between architecture and installations, clearly reflected by architectural projects which alone are sculptural works of art. The examples are numerous, and I will mention some of them further in the text, but my primary intention is to place maximum focus on an internationally acclaimed conceptual artist Daniel Buren, who cooperated with architects such as Frank Gehry or Frank Lloyd Wright.