

Katarzyna SŁUCHOCKA*

PRZESTRZEŃ JAKO INTEGRALNY ELEMENT EKSPOZYCJI

Przekaz plastyczny zawierający się w złożonej kompozycji zasadzającej się na ekspresji wyrazu zawartej w poszczególnych składowych ekspozycji zintegrowanych z charakterem przestrzeni wystawienniczej stanowi pogłębiony obraz relacji odbiorczej. Wielowarstwowość interpretacyjna opierająca się na merytorycznych założeniach określających kompozycję dzieła artystycznego oraz inkluzywnym traktowaniu przestrzeni architektonicznej, stanowiącej swoisty rodzaj obudowy, implikuje poszerzone spektrum procesów poznawczych samego dzieła, przekazu autorskiego, nadając jednocześnie danej przestrzeni nowych znaczeń. Temat badań naukowych dotyczy idei poszukiwania wzajemnych relacji między realizacją z zakresu sztuk czystych oraz projektowych odbywających się na płaszczyźnie symbolicznej, konceptualnej i emocjonalnej, celem aktywizacji twórczej, projektowej i społecznej. Realizacja artystyczna pt. „E-mocje” stanowiła pretekst badawczy mający służyć kreowaniu nowych związków znaczeniowych, formalnych i poznawczych. Działania badawcze oparto na indywidualnych obserwacjach, ocenie konkretnych przypadków przy użyciu metody analizy formy, związanej z oceną pojedynczych elementów kompozycyjnych i rozpatrywanych pod kątem synergii artefaktów z obszaru sztuk plastycznych i projektowych.

Słowa kluczowe: architektura, ekspozycja, kontekst, sztuki plastyczne, sztuki projektowe

1. WPROWADZENIE. WIELOZNACZNOŚĆ RELACJI W REALIZACJI WYSTAWIENNICZEJ

Przestrzeń galerii traktowana z reguły jako wnętrze mające służyć danej ekspozycji sprzyja realizacji wystaw plastycznych w sposób klasyczny, przedstawiający wypowiedzi artystyczne w zestawach ilościowo odpowiednich do konkretnie wy-

* Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Instytut Architektury Wnętrz i Wzornictwa Przemysłowego. ORCID: 0000-0002-0492-2761.

znaczonych przestrzeni. Całość ekspozycji uzależniona jest wówczas od gabarytów poszczególnych prac i powierzchni wystawienniczych, jakości danych dzieł i potrzeb oświetleniowych. Często na charakter wystawy wpływ ma charakter wnętrza, w którym prezentowane mają być prace artystów, prowadząc do ich limitów i wyborów adekwatnych formą i wielkością. Jak zaznacza w swoim opracowaniu Urszula Kozakowska-Zaucha, „formy organizacji przestrzeni sztuki zmieniały się w zależności od upodobań i wymogów estetycznych, a na stopniowo zmieniający się sposób interpretacji przestrzeni sztuki dodatkowy wpływ miało również odkrywanie funkcji widza-odbiorcy, sposób działania na jego wyobraźnię i przekazywania pewnych konkretnych wrażeń i treści. [...] zaczęła się stopniowa nobilitacja koncepcji aranżacji przestrzeni sztuki, która stworzyła dwie odmienne formy jej kreowania” [Kozakowska-Zaucha 2015: 85]. Prowadziło to do kreacji swoistego rodzaju dzieł plastycznych mających w przestrzeniach sztuki, przy użyciu odpowiednich środków, w tym światła, wywoływać pożądany nastrój. Adekwatne wydają się słowa Adama Orlewicza: „Samo wystawianie jest bezpośrednio uzależnione od odpowiedniego zaprojektowania, w definicji jest wyliczone wspólnie z określeniem rozrywka” (w wersji ang. *enjoyment*). Wydaje się, że to ostatnie określenie może mieć zbyt puste i pozbawione celu brzmienie, dopóki nie zostanie wypełnione profesjonalną działalnością projektanta, która umożliwi takie nakierowanie uwagi widza, aby sam mógł ze zbiorów czerpać intelektualną i estetyczną przyjemność. Stopień twórczej ingerencji projektanta w przestrzeń muzealną powinien być przy tym uzależniony od charakteru opracowywanych zbiorów” [Orlewicz 2018: 93-94].

W sposób wyraźny podkreślają wagę wszystkich czynników mających determinować ostateczny kształt ekspozycji wystawienniczej. Współzależność ta jest na tyle wyraźna, że nierzadko projekt aranżacji wystawy ma znaczące przełożenie na odbiór dzieł sztuki w niej prezentowanych, percypowanych w formie zbioru, jak i pojedynczych składowych. Znamienne są również przykłady realizacji architektonicznych o funkcji muzealnej, same w sobie stanowiące dzieła sztuki, jako formy o indywidualnym wyrazie, wyróżniające się z kontekstu, stanowiące jednocześnie swego rodzaju wizytówki projektantów. Szeroko pojmowana turystyka kulturalna, prowadząca podróżujących szlakami cieszących się popularnością muzeów, przekładająca się na politykę marketingu kulturalnego, zrodziła zapotrzebowanie na gmachy muzealne – świątynie sztuki. Trafnie to zjawisko puentuje Katarzyna Ozimek w swoim opracowaniu: „Otwarcie nowego muzeum jest bardzo widowiskowe i przynosi prestiż nie tylko otwierającemu, ale i zbiorowości zamieszkującej teren, na którym powstaje gmach [...]. Najlepszy zatem do osiągnięcia powyższych celów jest budynek architektonicznie zaskakujący, będący rozrywkowym kompleksem oferującym, oprócz wystawiennictwa, szereg usług – taki, który natychmiastowo samą swoją formą zwabi zwiedzających” [Ozimek 2011: 20].

Przyciągająca, bywa, że legendarna architektura, sama zyskując miano dzieła sztuki, staje się najważniejszym punktem na trasie podróży, zaspokajając potrzeby atrakcyjności w sposób bardziej dobitny niż znajdujące się wewnątrz ekspozycje wystawiennicze. Warto przytoczyć budynek Muzeum Guggenheima autorstwa

Franka O. Gehry'ego w Bilbao w Hiszpanii, stanowiący sztandarowy przykład obiektu nieszablonowego i spektakularnego, będący efektem rewitalizacji podupadającej ekonomicznie i gospodarczo miejscowości. Obecnie uznawany za ikonę architektury obiekt o innowacyjnej i nowatorskiej formie, pełen autonomicznych brył i krzywizn, to rzeczywisty fenomen społeczno-kulturowy, a cały proces traktowany jest jako „efekt Bilbao”. Gdyby jednak w podobny sposób traktować budynki muzealne, stracilibyśmy możliwość spokojnej, komfortowej kontemplacji nad sztuką powstającą w pracowniach artystów. Potwierdzenie znajdujemy również w słowach Marka Pabicha: „Wielu artystów twierdzi dziś, że czasy muzeów – świątyni sztuki minęły, że teraz muzea stały się »demonstracją talentu architekta artysty«” [Pabich 2007: 237-238].

Philips Johnson wskazuje: „Muzea, a nie ratusze miejskie, pałace, kapitoły stanowe, kina, opery [...], stają się nową symboliczną częścią życia naszych miast. Psycholodzy i socjolodzy mogą wyjaśnić nam ten fenomen, ale obowiązek architektów, władz miast jest jasny. Musimy budować piękne muzea. [...] moim podstawowym zadaniem jest stworzenie budynku muzeum jako sztuki, podporządkowanego lepszemu oglądaniu sztuki wewnątrz i zapewnieniu przyjemności zwiedzającemu [...]” [Johnson 2007: 92]. Można potwierdzić założenie, że ikona architektury nie zawsze spełniać będzie swoją służebną funkcję wobec powierzonej jej funkcji. Wyważone spojrzenie na ostateczny efekt, rozpatrywany pod kątem użyteczności i piękna, może implikować oczekiwany efekt. „Wystawy stałe i czasowe, czy będą mieć charakter narracyjny czy też dioramowy, zawsze będą pełnić funkcję dydaktyczną. Prezentacje budowane na przekazach i opracowaniach naukowych uwzględniać powinny prawidłowości rządzące percepcją przyszłego zwiedzającego. Ekspozycja musi więc zachowywać warunki komunikatywności, dążyć do stworzenia interesujących form plastycznych, wywoływać zmiany emocjonalne i poznawcze u odbiorcy. Projektant wystaw podejmuje odpowiedzialność za aranżację wnętrza” [Mszycza 2011: 31].

2. PERCEPCJA I ODBIÓR SZTUKI A KONTEKST

Stanisław Zamecznik, z wykształcenia architekt, rozwijający bardzo wszechstronną działalność i tworzący na styku wielu dziedzin plastyki i architektury, uważał, że wnętrza wystawiennicze mogą pełnić funkcję swoistych laboratoriów, w których dozwolonych jest zdecydowanie więcej działań przekraczających konwencjonalne reguły związane z zasadami ekspozycji. Na temat jego twórczości wypowiada się Ewa Gorządek w swoim artykule: „Był architektem, który nie umiał i nie chciał ulegać banałowi anachronicznych dla współczesnego świata form i formułek, kreatorem, który w małych formach tworzył wizje nowej architektury, formował system nowego otoczenia... twórcą w każdym poczynaniu, poddawał w wątpliwość wszyst-

ko, co robił, po to, aby znaleźć lepszą, logiczniejszą, piękniejszą odpowiedź” [Gorzadek 2007]. Formowanie systemu nowego otoczenia jest celnym określeniem całej formuły zachowań i ekspresji, mających na potrzeby danej ekspozycji kreować rzeczywistość w sposób jak najbardziej właściwy dla przekazu artystycznego zawierającego się w pracach artystycznych. Każde pojedyncze dzieło jest bowiem indywidualnym wyrazem refleksji nad podjętym przez autora tematem, który w zależności od autorskiej idei buduje swoje artykulacje w oparciu o świadomie wybraną ilość eksponatów. Nie możemy wykluczać ze zboru eksponatów istotnego elementu, czyli kontekstu, którego narracyjność bywa w konsekwencji kluczowa. Znane nam traktowanie przestrzeni wystawienniczych jako *white cube* zostaje zastępowane aneksją zastanego otoczenia i tym samym traktowaniem danego otoczenia jako integralnego składnika wystawy. Żyjemy w kontekście otaczającej nas przestrzeni, percypujemy krajobrazy, w których przychodzi nam żyć, przebywać. To one determinują nasze zachowania, do nich się odnosimy, wykonując wszelkie czynności związane z codziennością, otaczają nas. Przemierzamy przestrzeń z punktu A do punktu B, znajdujących się w zasięgu krajobrazu postrzeganego lub wyobrażonego. Do krajobrazów przystosowujemy się, uwzględniając aurę, pory roku, zjawiska w nich zachodzące. To one wpływają na nasz nastrój, na sposób podejmowania decyzji, sposób myślenia. To otoczenie kształtuje nas samych. Dlaczego zatem otoczenie miałoby być wykluczane z udziału w kształtowaniu artykulacji artystycznej, skoro odbywa się ona w jego kontekście? Krajobraz przestrzeni wystawienniczej jest realnym przestrzennym bytem, który zastajemy, by zaistniało dane zjawisko artystyczne. Dlatego nierzadko zostaje on wprzęgany do koncepcji artystycznej jako istotny komponent zamierzenia, tworząc wspólnie z głównymi pracami obraz wyrazu artystycznego. „Przy takim podejściu identyfikujemy wszystko, co jest faktem. Już drobna zmiana modalności uwagi pozwala osiągać jednoczesną czytelność wszystkich szczegółów. Sekwencja faktów oglądana jest teraz jako wieloznaczność ich wzajemnych relacji” [Boehm 2014: 40]. Można zgodzić się z Gottfriedem Boehmem, którego słowa dotyczą co prawda stricte składowych kompozycyjnych jednego obrazu, lecz ich metaforyczne odniesienie właściwie opisuje projektowaną instalację przestrzenną, której uczestnikami są i dzieła artystyczne, i przestrzeń, w której ostatecznie są prezentowane. Według autorskich zamierzeń wszystkie elementy projektowanej wystawy w sposób kompleksowy składają się na jeden obraz wystawienniczy. Kontekst wchodzi w ścisłą reakcję z dziełami – te odpowiadają na warunki, które kontekst wyznacza. Synergiczność, znajdująca w jednym obrazie sprzęgającym wszystkie pojedyncze składniki w całość, nabywa zdecydowanie większej mocy przekazu, wzmacniając jednocześnie odbiorczą sugestywność. Nie oznacza to, iż odbiorca otrzymuje jednoznaczny komunikat zamykający możliwość swobody interpretacyjnej. Odbiorca otrzymuje informację, że znajduje się w bezpośrednim kontekście wystawienniczym, stając się niemalże kolejnym elementem kompozycji, co może przekładać się na pogłębianie percepcji i wzbogacanie procesu interpretacji. Stanowisko takie znajdujemy jako potwierdzenie oferty wolnego wyboru sposobu interakcji z prezentowanym zjawiskiem wystawienniczym.

3. EMOCJONALNY PRZEKAZ IDEI – WYSTAWA „E-MOCJE”, GALERIA FEININGER, TRZEBIATOWSKI OŚRODEK KULTURY

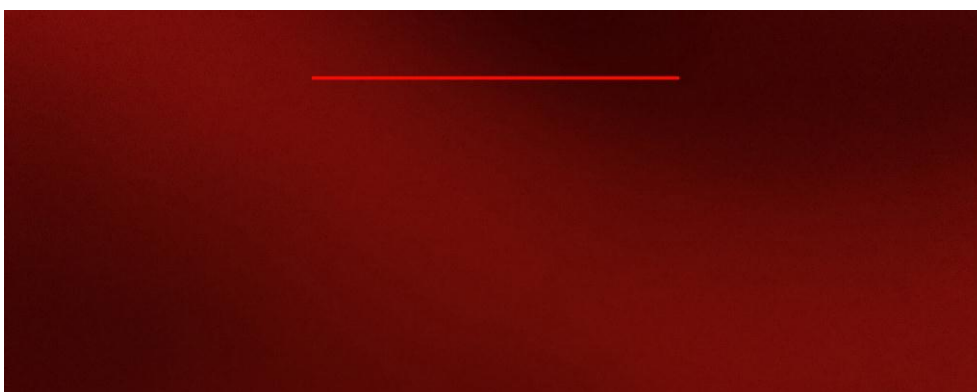
„Rozumieć sztukę, to – między innymi – wiedzieć, że nie wszystko nadaje się w niej do zrozumienia, wyjaśnienia, że na próżno staralibyśmy się sformułować w mowie potocznej, naukowej czy literackiej to, co wypowiedziane zostało w języku kształtów, wyobrażeń, w języku sztuki’ [Osęka 1987: 21]. Słowa Andrzeja Osęki wyartykułowane w latach 90. ubiegłego stulecia do dziś pozostają bardzo aktualne. Zwracają uwagę na wielowarstwowość oraz głębię przekazu zawierającego się w realizacjach artystycznych. Prezentowany w Trzebiatowskim Ośrodku Kultury w Galerii Feininger (Trzebiatów, 14.03.-30.04.2023 r.) cykl obrazów zapisanych w czerwieni stanowi nawiązanie do emocjonalnej strony egzystencji człowieka, który uwikłany w realia codziennych zależności nie zawsze jest świadomy swojej pozycji w strukturze społeczno-egzystencjalnej. Autorski głos w dyskusji wyrażony został koncepcją wystawy mającej skłaniać do refleksji nad własnymi postawami wobec innych, trudnymi życiowymi sytuacjami, zdarzeniami, w których uczestniczymy w sposób świadomy lub przypadkowy. Mocny zestaw czerwieni wyraża emocjonalny krzyk, sprzeciw wobec często biernych zachowań, bezwarunkowej akceptacji wszystkiego, co podawane z zewnątrz, co narzucane oraz biernie przyjmowane. Inklusywność realizacji wystawienniczej wzmacnia komunikat, pozwalając uruchamiać wielopłaszczyznowość interpretacyjną, wywołaną niemalże interaktywnym uczestnictwem i równowagą udziału w prezentacji wszystkich jej składowych. Zestaw prac oraz przestrzeń wraz z wolno stojącymi elementami przepierzenia galerii tworzą heterogeniczną, współbrzmiającą całość kompozycyjną. Koncepcja artystyczna, rozumiana jako obraz, opierająca się na syntezie wielu form wypowiedzi artystycznej, pochodzących z różnych obszarów mediów, jest wyznacznikiem indywidualnej drogi kreacji i aktywności twórczej. Jest istotą i spoiwem w procesie tworzenia autorskiego języka przekazu, który w złożonym procesie twórczym ułatwia odbiór i w pewnym sensie staje się znakiem rozpoznawalnym danego artysty. Każda pojedyncza realizacja, stanowiąca część głównego założenia artystycznego, jest samodzielnym dziełem, samym w sobie pełnym i skończonym. Funkcjonując poza projektowanym układem, ma własną siłę wyrazu artystycznego i czytelności idei (rys. 1-3).



Rys. 1. Graf 5, 28 cm × 150 cm, grafika cyfrowa, druk dibond [Katarzyna Słuchocka]

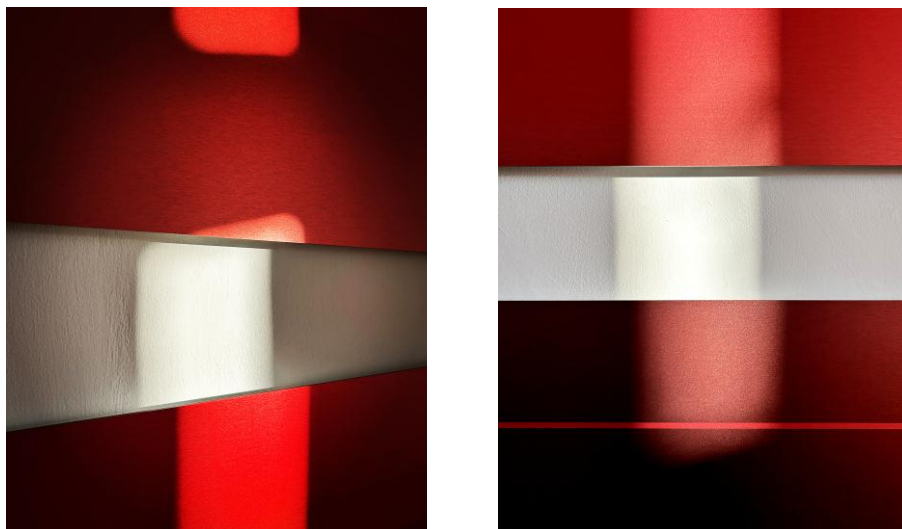


Rys. 2. Graf 9, 42 cm × 150 cm, grafika cyfrowa, druk dibond [K. Słuchocka]

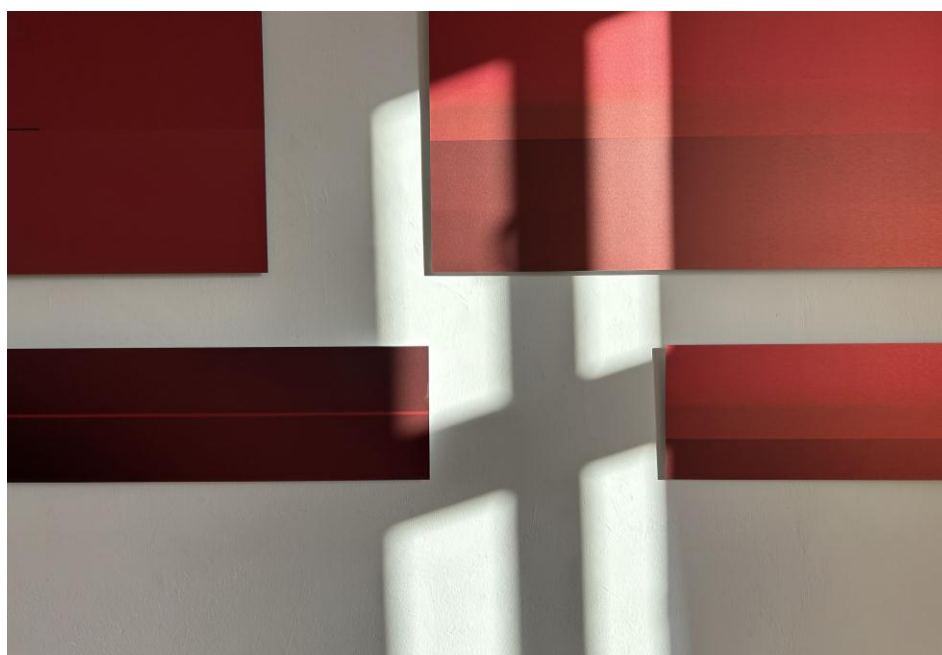


Rys. 3. Graf 1, 59 cm × 150 cm, grafika cyfrowa, druk dibond [K. Słuchocka]

W zestawie rola pojedynczej realizacji (pracy) nabiera nieco innego charakteru. Wzmacnia przekaz całościowy, razem z pozostałymi buduje nową jakość, przyczyniając się do finalizowania formy ostatecznej. Jest komponentem wykreowanej i materializowanej kompozycji otwartej, która na ostatnim etapie odbierana ma być jako kompozycja zamknięta, przeznaczona do konkretnej przestrzeni i tę właśnie przestrzeń wypełniająca. Pomocnymi w przemyślanej aneksji przestrzeni są również: konkretnie dobrane światło, utworzone napięcia kompozycyjne, relacje pomiędzy poszczególnymi elementami, rytmy, punkty kulminacyjne. Prowokacyjną grę światłocienia zaobserwować możemy również w przypadku wpadających przez otwory okienne promieni słonecznych. Wzbogacający element światła naturalnego stanowi o odmiennym charakterze kompozycji artystycznej. Pojawiające się kształty cieni, często niezamierzone, wprowadzają dodatkowy czynnik interpretacyjny, który w ogólnej percepcji idei kompozycji wystawienniczej odgrywać może efemeryczną rolę dodatkowego przekazu ponadautorskiego, pogłębiającego odbiór oraz rozumienie problemu (rys. 4a-c).



Rys. 4a-b. Relacje światła i płaszczyzn prac prezentowanych w Trzebiatowskim Ośrodku Kultury *Galeria Feininger*, Trzebiatów, 14.03.-30.04.2023 r. [fot. K. Słuchocka]

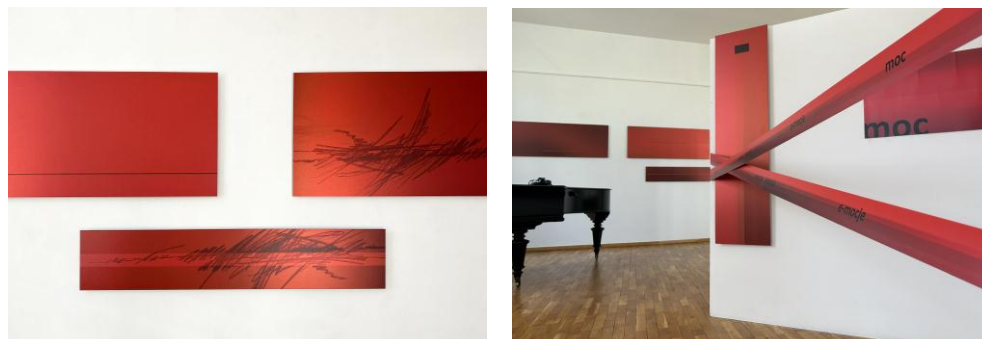


Rys. 4c. Relacje światła i płaszczyzn kompozycji artystycznej prezentowanej w Trzebiatowskim Ośrodku Kultury *Galeria Feininger*, Trzebiatów, 14.03.-30.04.2023 r. [fot. K. Słuchocka]

Wnętrze Galerii Feininger w Trzebiatowskim Ośrodku Kultury zaistniało jako znaczący kontekst przy opracowywaniu koncepcji wystawienniczej. Jako przestronne i dobrze doświetlone wnętrze w sensualnym zamyśle przejęło rolę inspiracji, stanowiąc podstawę planowanej realizacji spełniającej kryteria autorskiego przekazu. Sposób aranżacji wystawy opierał się na koncepcji łączącej główne założenia ideowe oraz uwzględniającej charakter przestrzeni, w której znajdują się pełniące funkcje ekspozycyjne elementy wolnostojące. 16 obrazów (grafika cyfrowa drukowana na dibondzie) zawieszonych zostało na głównych ścianach galerii, w większości w układzie poziomym w dwóch liniach. Pozostałe – pionowe akcenty, stanowiące nawiązanie do znaków „wykrzyknik” – wypełniały pasy wolnej powierzchni ścian pomiędzy otworami okiennymi. Ostatnia praca z serii dibond, wkomponowana w instalację wykonaną na ściankach znajdujących się w środkowej części sali, domykała założenie ideowe projektu dla konstrukcji wielkoformatowych wydruków (rys. 5, 6a-b).



Rys. 5. Kompozycja artystyczna prezentowana w Trzebiatowskim Ośrodku Kultury *Galeria Feininger*, w tle pionowe formy realizacji w medium grafiki cyfrowej, Trzebiatów, 14.03.-30.04.2023 r. [fot. K. Słuchocka]



Rys. 6. a) Zestaw grafik cyfrowych drukowanych na dibondzie; b) Kompozycja artystyczna prezentowana w Trzebiatowskim Ośrodku Kultury *Galeria Feininger*, Trzebiatów [fot. K. Słuchocka]

Wymiary prac opierały się na rosnącym układzie: 28 cm × 150 cm, 42 cm × 150 cm oraz 59 cm × 150 cm, co w założeniu symbolizować miało narastające emocje.

Zestaw przeznaczonych na wystawę prac, okalający układ Galerii, precyzyjnie wkomponowywał się w przestrzeń wnętrza, mając również za zadanie znacząco spajać przestrzeń naszych emocji. Dualizm przekazu możliwy był do uzyskania dzięki traktowaniu zastanego wnętrza architektonicznego jako kompatybilnego elementu kompozycyjnego. Przekaz ideowy wzmacniały wolnostojące ścianki wystawiennicze. Wprowadzenie do wnętrza prostego układu prac, syntetycznie przedstawiających temat z minimalistycznie wykorzystanym kolorem, stanowiło dobitny, mocny akcent. Jednorodna siła okalających ściany galerii prac została zakłócona swoistą klamrą destrukcji. Cztery obrazy drukowane na kartonie o długości 5 m każdy i szerokości 90 cm oraz 45 cm, zamocowane na ustawionych w agresywnym układzie łamanych ściankach, stworzyły silny element wiążący i skupiający uwagę właśnie na środkowej części wystawy. Dodatkowo zastosowana „taśma”, czyli wydruk kompozycji na materiale blackout o długości 50 m i szerokości 8 cm, jak taśma odgradzająca spotykana przy oznaczaniu zdarzeń będących wynikiem przestępstwa, wypadku, kolizji, wydzielala i blokowała bezpośredni dostęp do prac. Intencją kompozycyjno-projektową było zasygnalizowanie niebezpieczeństwa, zakłócenie klasycznie pojmowanego porządku wystawy.

Ten planowy zgrzyt skrywał w sobie wielorakość znaczeń prowokujących swobodę interpretacyjną nakreślaną w obszarze dominacji układu wystawienniczego. W konsekwencji generowane miały być refleksje nad rolą klasycznie pojmowanego dzieła malarskiego w odniesieniu do siły działania kompozycji integralnej, w której miejsce oraz wszystkie elementy z obszaru działań plastycznych prezentują główne założenie kompozycyjne. Sposób ich ekspozycji oraz ich wzajemne relacje świadczą o kondycji komunikatu artystycznego, wypełniając sobą wnętrze galerii (rys. 7-8).



Rys. 7. Aranżacja przestrzeni wystawienniczej; kompozycja złożona z wolnostojących elementów oraz graficznych wydruków na materiale blockout i obrazów drukowanych na kartonie [fot. K. Słuchocka]

Istotną cechą realizacji artystycznej była organizacja przestrzeni, w której poszukiwanie kontekstu dla prezentacji prac zrealizowanych w medium grafiki cyfrowej, malarskiej i z wykorzystaniem pojedynczych obiektów nadawać ma przestrzeni pożądaną kształt i odpowiedni charakter.



Rys. 8. Kompozycja artystyczna prezentowana w Trzebiatowskim Ośrodku Kultury *Galeria Feininger* [fot. K. Słuchocka]

Percepcja artykulacji plastycznych w konkretnej przestrzeni ulega zależnościom w postrzeganiu całej wypowiedzi artystycznej. Ich wzajemne relacje, nadając nowego wymiaru wystawianym obiektom w odpowiednim kontekście, czytelne są z pogłębieniem semantyki odbioru, ujawniając jednocześnie konceptualny i symboliczny wymiar sztuki. Kontekst otoczenia przekłada się na odbiorcę, determinując wstępnie dobór obiektów plastycznych swymi gabarytami, powierzchnią, proporcjami wewnątrz ich kształtem i formą ogólną (kolorystyka, oświetlenie). Idea realizacji artystycznej osadzona w realnych przestrzeniach nabiera wartości wzbogaconego kontekstem komunikatu, stanowiącego o wyjątkowości przekazywanych treści *in situ*. Zmiana przestrzeni wystawienniczej pociąga za sobą generalną modyfikację koncepcji wystawienniczej w odniesieniu do poszczególnych prac, jak i kompleksowej aranżacji założenia artystycznego. Zakres oddziaływania sztuki na odbiorcę oznaczony jest bowiem wartością złożonych relacji i zależności kompozycyjnych wszystkich komponentów projektu wystawienniczego. Percepcja konkretnej barwy, konstrukcji, układu wzorów warunkowana jest czynnikami zewnętrznymi oraz nastrojem wywołanym rodzajem wzajemnych transpozycji.



Rys. 9. Siła wyrazu każdego z elementów składowych wzmacniana całościowym przekazem, Trzebiatowski Ośrodek Kultury *Galeria Feininger*, Trzebiatów, 14.03.-30.04.2023 r. [fot. K. Słuchocka]

„Być obrazem to właśnie być »na obraz«, czyli istnieć nie tylko przez się, lecz odsyłać i być podobnym do czegoś innego. Innymi słowy, obraz zawiera w samej swej definicji pojęcie zależności od czegoś innego, zależności od pewnego wzorca, na modłę podobieństwa morfologicznego [Wunenburger 2011: 83]. Słowa Jean-Jacques’a Wunenburgera mogą posłużyć za konkluzję wskazującą na słuszość pojmowania sztuki przez pryzmat zależności kontekstualnych. Percypowana wielopłaszczyznowo odkrywa przed odbiorcą warstwy emocjonalnych doznań, wzmacniając wartość przekazu autorskiego. Prace przygotowane z zamysłem zaistnienia w konkretnym wnętrzu architektonicznym i pod kątem sposobu ich ekspozycji podkreślają kompleksowość działania artystycznego i spójność idei z realizacją wystawienniczą.

4. PODSUMOWANIE

Kompleksowe rozumienie synergii multimaterialnego projektowania i realizacji artystycznej wykracza poza ramy standardowo pojmowanej sztuki i jej prezentacji w galeriach. Warto przytoczenia są tu słowa Andrzeja Osęki: „Sztuka jest z natury swojej zjawiskiem, które operuje zespołem czy też zespołami rozmaitych form, rozmaitych konwencji artystycznych, niemal – rozmaitych języków. Przyzwyczajeni do jednych konwencji, i tylko do nich właśnie, nie zawsze jesteśmy w stanie pojąć dzieła posługujące się innym już systemem form, znaków” [Osęka 1987: 19]. Obraz, rysunek, grafika miejsce swoje znajdują w jednym rzędzie na ścianie wnętrza wystawienniczego, rzeźba zaś wypełnia środek. Nic poza, nic ponadto. Osęka wskazuje też: „Jesteśmy nietolerancyjni, skłonni do twierdzeń w rodzaju: »To w ogóle nie jest sztuka!«” [Osęka 1987: 19]. Nie przecząc, że tak było, dodać należy, że sztuka wyszła z galerii, a status obrazu zmienił się zdecydowanie z początkiem dwudziestego wieku, kiedy to sztuka zaczęła przyjmować postać laboratorium, otwierającego swoje podwoje różnorodnym, łączącym często odległe od siebie dziedziny wersji wypowiedzi artystycznej.

Oprócz formy sztalugowej miano obrazu zyskało, jak ogłosił w latach 70. w swoim manifestie Joseph Beuys: „wszystko, co zrobi artysta, a artystą może być każdy”. „Rewolucja cyfrowa zainicjowała szeroki przełom w myśleniu o obrazie, oferując jednocześnie nowe narzędzia jego tworzenia i sprzyjając przekraczaniu granic historii sztuki i filozofii. Stosowane obecnie zabiegi generujące, bez ograniczeń, obrazy docierające do nas ze wszystkich dostępnych mediów, znacząco wpłynęły na potrzebę wykształcenia nowych umiejętności ich recepcji” [Słuchocka 2020: 105].

W procesach projektowych obejmujących wszelkie formy wizualnej prezentacji aktywnie uczestniczą: prasa, książka, plakat, telewizja, internet, prezentacje multimedialne itp., stanowiąc codzienny rodzaj komunikacji wizualnej opierający się na takich środkach wyrazu, jak ilustracja, fotografia, typografia, infografika, film czy

animacja. Pozawerbalna komunikacja zachodzi na wielu płaszczyznach interdyscyplinarnie łączących zasoby nowoczesnych badań i technologii, osiągając coraz wyższy poziom, do którego dążą wszystkie kierunki sztuki. Nie jest to ślepa pogoń za popularnością, choć uznać trzeba, iż wielowariantowość komunikatu artystycznego zdecydowanie zwiększyła jego zasięg i możliwości poznawcze.

Zjawisko intensyfikacji środków odbioru realizacji artystycznych zaimplikowało rozwój i poszerzenie spectrum możliwości artykulacji w obszarze sztuk plastycznych. Implementacja fotografii, filmu oraz technik cyfrowych w obszary malarskie, wykorzystanie ich medium dotykającego kiedyś klasycznie postrzeganych obrazów, to nic innego jak multiplikacja wypowiedzi artystycznej. Kolejnym konsekwentnym krokiem było przypieczętowanie konieczności uznania i traktowania przestrzeni wystawienniczej jako niezbędnego elementu kompozycyjnego. Z powodzeniem można mówić o formie kontekstualności wystawienniczej, w której ostateczny charakter realizacji artystycznej w dużej mierze determinuje rodzaj danego wnętrza architektonicznego.

Podążając dalej tym tropem, przytoczyć można przykłady wręcz odwrotnej realizacji zamierzenia, gdzie specyficznie ukształtowana przestrzeń architektoniczna sama w sobie stanowi o wartości ekspozycyjnej. Modelowym przykładem formy architektonicznej spełniającej w pełni założenia wystawiennicze jest Muzeum Żydowskie Daniela Libeskinda w Berlinie. Steen Eiler Rasmussen tak opisuje przestrzeń obiektu: „Budynek jako kompozycja samych pustek” [Rasmussen 1999: 48]. Biorąc pod uwagę odczucia towarzyszące podczas zwiedzania muzeum, należy uznać te słowa za prawdziwe. Wnętrze to opowieść oparta na wydawałoby się intymnym przekazie architekta. „Przedstawienie zmysłowe, zamknięte w betonowych ścianach, z rzadka przepartych wkradającym się szczelinami światłem, jest doznaniem obejmującym wszystkie wrażenia percepcyjne. Wykreowane pustki, przestrzenie pozbawione nadmiernej ilości detalu, bez eksponatów, świadectw, są jak »wrażliwe naczynie dla rytmu kroków po podłodze, dla skupienia« refleksji” [Zumthor 2010: 12]. „Puste dla nas, w pewnym sensie zapraszające w oczekiwaniu na naszą interpretację, by ożyć” [Słuchocka 2020: 105].

Przestrzenie muzeum są ascetyczne, milczące i wymowne w swoim wyrazie. Jako oprawa przywołują skojarzenia z okresem II wojny światowej, budzą głęboko poruszające emocje. Zwiedzający bez słów stają się uczestnikami symulacji sytuacji, gdzie forma nakreśla odczucie, na długo pozostając w naszej pamięci. Wykreowaną przez Libeskinda przestrzeń zaliczyć można do kategorii przestrzeni toksycznych [Słuchocka 2014: 112-127], a sposób działania do perfekcji projektowej, charakteryzującej się celowym komponowaniem przestrzeni w sposób pozwalający na osiągnięcie zamierzonego celu, czyli wywoływania odpowiednich doznań u odbiorców. W większości przypadków, podejmując się realizacji wystawienniczej, mamy do czynienia z przestrzenią już istniejącą, o sprecyzowanym wyglądzie i charakterze. Idea artystyczna danego przedsięwzięcia staje się nadrzędną wytyczną wyznaczającą kierunek poszukiwania wzajemnych relacji między działaniami z zakresu sztuk czystych i projektowych odbywających się na płaszczyźnie symbolicz-

nej, konceptualnej i emocjonalnej. Dzieło plastyczne funkcjonujące w sposób symbiotyczny z przestrzenią architektoniczną pogłębia percepcję, poszerza wyobraźnię i generuje nowe kody znaczeniowe, skupiając uwagę na kompleksowym przekazie autorskim.

LITERATURA

- Boehm G., 2014, *O obrazach i widzeniu*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVESRITAS, Kraków.
- Gorządek E., 2007, *Stanisław Zamecznik 10.03.1909-2.05.1971, #sztuki wizualne*, Twórcy, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-zamecznik> (dostęp: 13.10.2023).
- Johnson P., 1964, *Architect's Statement*, w: *The Sheldon Memorial Art Gallery*, University of Nebraska, Lincoln, s. 7.
- Kozakowska-Zaucha U., 2015, *No, pierwsza porządna wystawa* "Nowa przestrzeń dla sztuki – Raumkunst i salony sztuki", „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, nr 10, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/psp/article/download/68225/61505> (dostęp: 11.10.2023).
- Mszycza B., 2011, *Aranżowanie wystaw muzealnych. Komunikat*, „Rocznik Muzeum Częstochowskiego”, <https://www.muzeumczestochowa.pl/wp-content/uploads/2011/12/MuzeumRocznik2011.pdf#page=19> (dostęp: 11.10.2023).
- Orlewicz A., 2018, *Miejsce projektanta wystawy w procesie tworzenia współczesnej ekspozycji muzealnej*, Ogólnopolska Konferencja Aneksy Kultury. Dziedzictwo, Współczesność, Wirtualność, Kraków, https://aneksykultury.asp.krakow.pl/wp-content/uploads/2023/05/aneksy_ost.pdf#page=89 (dostęp: 11.10.2023).
- Oseka A., 1987, *Spojrzenie na sztukę*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Ozimek K., 2011, *Spacer po muzeach i wystawach łamiących konwencje architektoniczno-wystawiennicze. Współczesna świątynia sztuki – architektura muzeów i przestrzeń ekspozycji jako rodzaj szczególnego ćwiczenia*, „Rocznik Muzeum Częstochowskiego”, <https://www.muzeumczestochowa.pl/wp-content/uploads/2011/12/MuzeumRocznik2011.pdf#page=19> (dostęp: 11.10.2023).
- Pabich M., 2007, *O kształtowaniu Muzeum sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Muzeum Śląskie, Katowice.
- Rasmussen S.E., 1999, *Odczuwanie architektury*, Biblioteka architekta, Wydawnictwo Murator, Warszawa.
- Słuchocka K., 2014, *Przestrzeń toksyczna, przestrzeń transparentna, przestrzeń tożsama. Architektura a styl życia*, Polskie Towarzystwo Nauk o Zdrowiu, Poznań.
- Słuchocka K., 2020, *Can architecture lie? Defining the architectural space – the truth and lie of architecture*, vol. 3, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław.
- Wunenburger J.-J., 2011, *Filozofia obrazów*, Słowo / obraz / terytoria, Gdańsk.
- Zumthor P., 2010, *Myślenie architekturą*, Karakter, Kraków.

SPACE AS AN INTEGRAL ELEMENT OF EXPOSURE**Summary**

The visual message contained in a complex composition based on the expression of individual elements of the exhibition, integrated with the nature of the exhibition space, constitutes an in-depth image of the reception relationship. A multi-layered interpretation, based on substantive assumptions defining the composition of artistic work and inclusive treatment of the architectural space, constituting a kind of cover, implies a broadening of the spectrum of cognitive processes of the work itself and the author's work while giving new meanings to a given space. The subject of scientific research touches on the idea of searching for mutual relations between the implementation of pure arts and design occurring at the symbolic, conceptual, and emotional levels in order to activate creative, design, and social activities. The research pretext, aimed at creating new semantic, formal, and cognitive relations, was an artistic realization entitled "E-emotions". Research activities were based on individual observations, and assessment of specific cases using form analysis, combined with the assessment of individual compositional elements and artifacts from the area of fine arts and design considered in terms of synergy.

Keywords: architecture, exhibition, context, fine art, design arts

