

Magdalena GYURKOVICH\*

## OD DEKORACJI DO BETONU W PRZESTRZENIACH EKSPOZYCYJNYCH

We współczesnej architekturze powszechne jest stosowanie widocznych ścian i konstrukcji z betonu, co nie dziwi w reprezentacyjnych wnętrzach o surowych powierzchniach. Ten materiał przyczynił się istotnie do metamorfozy architektury, która nastąpiła w okresie modernizmu. Dzięki użyciu konstrukcji betonowych możliwe stało się tworzenie nowatorskich kształtów i struktur, co było zgodne z dążeniem modernizmu do eksperymentowania i odrzucania tradycyjnych form architektonicznych. Proces zmiany podejścia architektów, od zakrywania do otwartego ujawniania materiałów konstrukcyjnych, w tym betonu, przyczynił się do wykrystalizowania brutalizmu, kolejnego ważnego stylu architektonicznego. Nowoczesne idee architektoniczne znalazły swoje odzwierciedlenie w muzeach i galeriach powstających od drugiej połowy XX w., tym samym łamiąc dotychczasowe standardy estetyczne dla przestrzeni wystawienniczych. Beton z materiału konstrukcyjnego budynku został wprowadzony do sal ekspozycyjnych i używany jako materiał wykończenia wnętrza oraz jako tło dla eksponatów. Analiza wybranych przykładów pozwoliła opisać trzy główne etapy zmiany podejścia do użycia betonu: od szczerzej konstrukcji, przez traktowanie betonowych elementów jako szlachetnych detali kompozycji wnętrz wystawienniczych, po unikalną formę, kiedy to możliwości konstrukcyjne i fakturalne betonu pozwalają zawrzeć w nim elementy ekspresji i narracji.

**Słowa kluczowe:** muzeum, eksponat, tło eksponatu, relacja eksponat – tło ekspozycyjne, beton

### 1. WPROWADZENIE. TRANSFORMACJA ROLI BETONU

#### 1.1. Cel

Celem przeprowadzonych badań było zidentyfikowanie etapów zmiany podejścia architektów i projektantów wystaw do wykorzystania betonu. Na początku beton pełnił funkcję ukrytego tworzywa budowlanego. Z czasem zaczął być wykorzy-

---

\* Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Instytut Architektury i Planowania Przestrzennego. ORCID: 0000-0003-4275-0435.

stywany jako materiał tła ekspozycyjnego, a jego użycie przekształciło się w świadome działanie formalne.

Badanie to może mieć znaczący wpływ na strategię projektowania wnętrz wystawienniczych zarówno w nowych, jak i rewitalizowanych obiektach. Charakterystyczne i rozpoznawalne wnętrza tworzone z wykorzystaniem betonu mogą przyczynić się do stworzenia unikalnych miejsc wystawowych i interesujących ekspozycji. Przeanalizowanie zmian w podejściu do betonu umożliwia zrozumienie, jak ten materiał może być wykorzystany do wzbogacenia estetycznego i funkcjonalnego aspektu przestrzeni wystawienniczej, tworząc przestrzenie, które same w sobie stają się elementem doświadczenia estetycznego dla odwiedzających.

## 1.2. Teza

W procesie ewolucji roli betonu w przestrzeniach wystawienniczych można zidentyfikować trzy główne etapy, które odzwierciedlają zmianę podejścia do tego materiału:

- **Szczerze ujawnianie elementów konstrukcji:** w tej fazie beton jest używany w sposób jawny i otwarty, bez prób jego ukrycia czy maskowania. Elementy konstrukcyjne z betonu są eksponowane w salach wystawienniczych, co tworzy różnorodne relacje z eksponatami – od przypadkowego dialogu po kontrast. Ten etap charakteryzuje się bezpośrednim i niewyszukanym użyciem betonu, podkreślającym jego surowość i funkcjonalność.
- **Używanie betonu jako materiału „szlachetnego”:** w tym etapie beton zaczyna być postrzegany jako materiał o neutralnej roli w relacji z eksponatem. Nie jest już traktowany wyłącznie jako surowy materiał konstrukcyjny, lecz zyskuje status szlachetnego tworzywa, podobnego do tradycyjnych materiałów wykończeniowych jak marmur czy drewno. W tej fazie beton służy bardziej jako tło dla dzieł sztuki, nie dominując nad nimi, lecz harmonijnie się z nimi komponując.
- **Wykorzystanie cech betonu do tworzenia narracji i dialogu z eksponatem:** ostatni etap to wykorzystanie betonu w sposób, który przekracza czysto konstrukcyjne czy estetyczne funkcje. Beton staje się aktywnym uczestnikiem w tworzeniu narracji wystawienniczej, współgrając z eksponatami i przyczyniając się do głębszego zrozumienia prezentowanych treści. W tej fazie beton wykorzystywany jest nie tylko ze względu na swoje właściwości fizyczne, ale także jako element wpływający na percepcję i interpretację prezentowanych dzieł.

Każdy z tych etapów pokazuje rosnącą świadomość i docenianie potencjału betonu nie tylko jako materiału budowlanego, lecz także jako istotnego elementu w projektowaniu przestrzeni wystawienniczych, mającego wpływ na doświadczenia i odbiór sztuki przez widzów.

### 1.3. Metoda badawcza

Przyjęta metoda badawcza to kwerenda literatury, studium przypadku wybranych przykładów, badanie pomocnicze, w tym jakościowe.

## 2. DYSKUSJA

Carlo Scarpa, wybitny architekt, projektant wielu ekspozycji muzealnych, uznawany wraz z Franco Albinim za jednego z ojców współczesnego włoskiego muzealnictwa, uważał, że każdy element przestrzeni eksponowania (filar, okno, gzyms) bierze udział w budowaniu relacji pomiędzy eksponatem a miejscem eksponowania i ma przedłużać ekspresję przedmiotu w tej przestrzeni [Bonfanti, Porta 2013: 152]. Scarpa takie podejście realizował już w latach 50.-60. XX w. Najistotniejsza jego realizacja z tego okresu to Muzeum Castelvecchio w Weronie w latach 1956-1964. Projektantowi udało się tam zbudować wzajemną relację, dialog pomiędzy wystawianymi obiektami a miejscem ekspozycji. Wprowadził do budynku liczne detale, otwarcie używał betonu jako jednego z materiałów na równi z kamieniem, metalem i drewnem. Betonowy wspornik, na którym umieścił rzeźbę konnego rycerza, jest symbolem tego miejsca. Scarpa projektował muzeum w Weronie jako jedność obiektu i ekspozycji, ukazał beton, jego fakturę, stworzył z niego detale i zestawiał nowoczesne elementy, np. betonową klatkę schodową o stalowym detalu z zabytkową częścią zamku. Mistrz elementów z kamienia eksperymentował z innowacyjnym podejściem do wykorzystania betonu. W swoich projektach dążył do stworzenia plastycznej i autentycznej komunikacji poprzez materialność, co pozwalało na głębokie poszukiwania w dziedzinie architektonicznej ekspresji [Campos, Gimeno, Twardowski 2021: 35-39]. W tym samym okresie powstają nowe obiekty ekspozycyjne, w których wyraźnie odrzucone zostały dotychczasowe kanony kształtowania miejsca eksponowania, jak np. Muzeum Guggenheima (1937-1959). Jego autor Frank Lloyd Wright twierdził: „każdy nowy materiał oznacza nową formę i należy wykorzystać jego zgodnie z jego naturą” [Weston 2011: 129].

Wright wykorzystał możliwości konstrukcyjne, jakie dawał beton do stworzenia ciągłej płynnej linii, ale beton w jego muzeum jest tu anonimowym tworzywem ukrytym pod białym tynkiem. W innych realizacjach obiektów wystawienniczych możliwości konstrukcji z betonu pozwoliły na nowe kształtowanie formy i wielkości wnętrza ekspozycyjnych, elementy nośne przestały być ukrywane, z materiału pospolitego chowanego pod tynkami, boazeriami, beton zaczęto ujawniać jako tworzywo partycypujące w kreowaniu charakteru przestrzeni ekspozycji. Typowy – szlachetny, brzydki – piękny, subtelny – ekspresyjny to zestawienia charakteryzujące, w jaki sposób poszczególni architekci używają i przekształcają elementy betonowe

w kształtowaniu charakteru wnętrz wystawienniczych. Eksponowany beton z materiału budowlanego staje się materiałem tła eksponatu.

Pierwsze obiekty muzealne i przestrzenie wystawiennicze to przede wszystkim udostępniane lub adaptowane budynki pałacowe, takie jak Luwr czy pierwsza siedziba Muzeum Brytyjskiego [Borusiewicz 2012: 30-33]. Funkcja ekspozycyjna wyrastała z doświadczeń pokoi osobliwości, wnętrz reprezentacyjnych i mieszkalnych; charakter tych miejsc odcisnął silne piętno na estetycznych wzorcach przestrzeni wystawienniczych w muzeach. Sale ekspozycyjne pełne detalu, zdecydowanych podziałów ścian, złocień, o płaszczyznach pokrytych boazeriami, tapetami lub kolorem nadawały jednoznaczny styl wnętrz elitarnych. Do początku XX w. powstają liczne obiekty muzealne i ekspozycyjne, które w większym lub mniejszym stopniu powielały ten sposób kształtowania pierwotnych wnętrz.

Typowe dla początkowych ekspozycji były: przeładowanie, brak koncepcji prezentowania zbiorów lub stosowanie niezrozumiałych dla widza kluczy doboru. Doprowadza to na początku XX w. do jednej z pierwszych ważnych reform w sposobie prezentacji, przeprowadzonych przez Wilhelma von Bode [Noordegraaf 2004: 64]: do zmniejszania liczby eksponatów w salach ekspozycyjnych, Bode uważał, że każdy obiekt powinien mieć swoją przestrzeń. Istotne staje się budowanie kontekstu i relacji pomiędzy obiektami. Jest to wstęp do nowego traktowania ekspozycji i przestrzeni eksponowania. Zmiany wprowadzone przez Bodego w Muzeum Cesarza Fryderyka w Berlinie nie dotyczyły jakości samego wnętrza, które pozostawało nadal w historycznym charakterze. Wzorzec pałacowego stylu widać w realizacjach nowych budynków, np. w Muzeum Miejskim w Hadze z 1935 r., gdzie nowoczesnie zaprojektowane muzeum było przemyślane pod potrzeby ekspozycji, np. gładkie ściany, a jednak nie wyzbyto się całkowicie spadku poprzednich doświadczeń, co widać w lamperkach i ozdobnej klatce schodowej [Noordegraaf 2004: 64]. Jak trwały jest to wzorzec, świadczyć mogą współczesne realizacje, np. Jamesa Sterlinga i Michaela Wilforda w Galerii Clore z lat 1980-1987, gdzie architekci językiem form współczesnych wprowadzili detale wnętrza pałacowego do sal ekspozycyjnych; w wypadku tej realizacji było to świadome odwołanie [Montaner 1990: 91-97].

Powiew nowego kształtowania przestrzeni ekspozycji i projektowania wystaw przyszedł spoza doświadczeń muzealnych. Wystawy sztuki współczesnej, jak i pierwsze instalacje wystawiennicze Fryderyka Kieslera z 1924 r., w tym zaprojektowana przez niego wystawa dla kolekcji Peggy Guggenheim 1947 r., dały podłoże dla definiowania nowoczesnych idei ekspozycyjnych. Kisler w swoim manifestie pisał:

Tradycyjny obiekt sztuki, czy to obraz, rzeźba czy dzieło architektury, nie jest już postrzegany jako izolowana jednostka, ale musi być rozpatrywany w kontekście tego rozszerzającego się środowiska. Środowisko staje się równie ważne, jak obiekt, jeśli nie ważniejsze, ponieważ obiekt wprowadza tchnienie do otoczenia, ale także wciąga realia środowiska, bez względu na to, w jakiej przestrzeni się znajduje [Zamani 2008: 34].

Eksperymenty El Lissitzky'ego z wystawami, podkreślające znaczenie interakcji widza z eksponatem, oraz dalszy rozwój tych idei przez członków Bauhausu, w tym Herberta Bayera w jego studiach nad polem widzenia zastosowanym w instalacji „Diagram pola widzenia” z 1930 r., a także koncepcje i projekty wystawowe Miesa van der Rohe, Franco Albiniego i innych, ukazały nowe możliwości eksperymentowania z przestrzenią wystawienniczą i otoczeniem eksponatów, wyłamując się z dotychczasowych konwencji [Zamani 2008: 36].

W dyskusji o przestrzeni wystawienniczej nie można pominąć również idei „white-box”, który za sprawą dyrektora Muzeum MOMA Alfreda Bara, i Alexandra Dornera, dyrektora muzeum w Hanowerze, stał się modernistycznym paradygmatem ekspozycyjnym. Neutralizacja otoczenia ekspozycji to ograniczenie do minimum detali, faktur i cech wnętrza wystawienniczego tak, aby zaistniało jedynie spotkanie widza z dziełem [Staniszewski 1998: 66].

### **3. BETON – ELEMENT PRZESTRZENI EKSPOZYCJI**

#### **3.1. Muzealne realizacje Le Corbusiera**

Maria Leśniakowska we wstępie do polskiego wydania *W stronę Architektury* Le Corbusiera odnotowuje, że Charles Jenckis porównuje wpływ architekta na współczesność do tego, jaki miał Palladio w przeszłości. Idee, funkcjonalność i materiały stosowane przez Le Corbusiera były zauważalne i naśladowane przez współczesnych mu twórców. Sam Le Corbusier określił sposób zastosowania betonu w jednostce marsylskiej mianem „beton brut”, co później rozpowszechnił Reyner Banham. Szczerłość i prawdziwość materiału stały się rozpoznawalnymi cechami jego licznych projektów.

W latach 1951-1955 oddano do użytku trzy muzealne obiekty Le Corbusiera: Muzeum Ahmedabad i Muzeum Chandigarh w Indiach w 1952 r. oraz Narodowe Muzeum Sztuki Zachodu w Taito-ku, Tokio, w Japonii w 1955 r. Muzea te opierały się na podobnych założeniach architektonicznych: planie kwadratu, schemacie dośrodkowym, kompozycji opartej o centralny dziedziniec, z którego prowadzą schody na otwarte piętro z ekspozycją – rozwiązanie to Le Corbusier określał mianem „kwadratowego muzeum spiralnego” [Fundacja Le Corbusier] i „muzeum o ograniczonym wzroście” [Sendai 2016: 186-192; Sendai 2015: 521-528]. W tych trzech przypadkach konstrukcja betonowa słupów i ścian nośnych wykonana została z szalowanego betonu, różniącego się stopniem i proporcjami ujawnienia. Płaszczyzny ekspozycyjne wykończono białym tynkiem, natomiast elementy rampy, konstrukcji i dziedzińca pozostawiono w surowym betonie. W realizacji w Ahmedabad, gdzie brakowało drewna szalunkowego, zastosowano szalowanie z arkuszy blachy, nadając betonowej powierzchni charakterystyczny układ, inny niż w projekcie. W tej

realizacji zachowano najbardziej surowy wyraz wnętrza, gdzie elementy konstrukcji współgrają z dziełami indyjskiej sztuki w relacji kompozycyjnej odnoszącej się do budynku, a nie do układu i zamysłu wystawy. W Muzeum Chandigarh zastosowano podobne zasady, wprowadzając naprzemiennie z okrągłymi słupami szerokie filary o prostokątnym rzucie, włączając ich naturalne powierzchnie w obszar prezentacji. Ściany ekspozycji wykończono tynkiem, a niektóre filary pozostawiono surowe, tworząc betonowe tło dla eksponatów indyjskiej sztuki. Charakterystycznym elementem tego muzeum są wprowadzone kolory: czarny, biały, żółty i czerwony, np. w pasach sufitu, co wychodzi z kompozycji obiektu i tworzy silną synergię między elementami wystawy a budynkiem.

Ostatnim muzeum zaprojektowanym i zrealizowanym w latach 50. przez Le Corbusiera jest Narodowe Muzeum Sztuki Zachodu Taito-ku w Tokio, prezentujące dzieła europejskie kolekcjonowane przez jednego z japońskich kolekcjonerów w Paryżu. Zostało ono zbudowane na zamówienie rządu japońskiego [Fundacja Le Corbusier]. Idea budynku jest zbliżona do realizacji indyjskich. Elementy i aranżacja wnętrza, relacje między istotą ekspozycji a przestrzenią budynku najdobitniej prezentują pierwszy nurt w traktowaniu relacji konstrukcji z ekspozycją. W tokijskim muzeum ściany – płaszczyzny ekspozycji – „płyną” za i pomiędzy konstrukcją. W głównym holu słupy i belki konstrukcji dominują i organizują wnętrze, a wystawa rzeźb nie tworzy z nimi relacji tła, lecz raczej jest to wzajemne sąsiedztwo. W górnych salach ekspozycyjnych betonowe słupy nadają rytm, odsunięte od białych ścian, kadrując płaszczyzny ekspozycji na kształt nisz.

Przytoczone przykłady obiektów i ich jawna konstrukcja betonowa były stosowane wcześniej w licznych realizacjach, ale otwarte zastosowanie w obiekcie ekspozycyjnym było nowością, przełamując estetyczny aksjomat zapisany w dotychczasowych wnętrzach muzealnych. Beton wprowadzony został jako szczerzy materiał, a elementy konstrukcji nie są ukrywane czy maskowane, lecz tworzą neutralną relację z ekspozycją. Tokijska realizacja jest najbliższa rozwiązaniom stosowanym w nowoczesnych muzeach, gdzie historyczne dzieła sztuki europejskiej spotykają się z otwartym użyciem betonu w konstrukcji. W tym spotkaniu monumentalne kolumny z holu nabierają rangi antycznej kolumny.

### **3.2. Beton jako szlachetny materiał**

Louis Khan, prezentując nowe spojrzenie na beton, wykorzystał go w przestrzeniach wystawienniczych, nadając mu równorzędną rolę co szlachetnym materiałom wnętrza. W 1953 r. otworzył Galerię Sztuki na uniwersytecie Yale, będącą jego pierwszym dziełem i pierwszym modernistycznym obiektem na tym kampusie. Wprowadził betonowy ażurowy sufit, którego strukturę uzyskał przez szalowanie ostrosłupowych form, tworząc geometryczną strukturę opartą na trójkątnej siatce. Ten element stał się górnym domknięciem i charakterystycznym detalem wnętrza,

towarzyszącym wszystkim ekspozycjom. Betonowy sufit uzyskał rangę przewodniego detalu dzięki skali podziałów i przestrzenności struktury. Khan pozostawił również niewykończone elementy, takie jak ceglane ściany i filary z szalowanego betonu, które stanowią tło dla dzieł sztuki [Sveiven 2011].

Podobne podejście Khan zastosował w Muzeum Sztuki Kimbella, zestawiając w architekturze beton z trawertynem, dębowym drewnem, szkłem i stalą. Architekt wybrał beton nie tylko ze względów konstrukcyjnych, ale również estetycznych [Le Maire 2018]. Charakterystyczne kolebkowe kształtowanie sufitu nadaje wnętrzem ekspozycyjnym unikalny charakter. Światło dostaje się do wnętrza przez górną szczelinę kolebki, której krzywizna jest wynikiem studiów architekta nad odpowiednimi proporcjami wnętrza. Ekspozycje są aranżowane na trawertynowych ścianach i wolnostojących lub wiszących przeponach wystawienniczych, zaprojektowanych także przez Khana [Davis 1991: 76].

Trzecią znaczącą realizacją Khana jest Centrum Sztuki Brytyjskiej w Yale, projektowane od 1969 r. i ukończone po jego śmierci w 1974 r. Khan połączył doświadczenia z poprzednich projektów, używając betonu i zestawiając go z innymi materiałami. Okrągła obudowa klatki schodowej z szalowanego betonu stanowi nowy element przestrzeni ekspozycyjnej, charakterystyczny dla jego innych obiektów. Beton jest tu głównym tworzywem kształtującym budynek, a jego użycie w konstrukcji potężnych świetlików w górnych salach podkreśla charakter wnętrza [Davis 1991:122].

Bernard Tschumi w Nowym Muzeum Akropolu również użył betonu jako głównego tworzywa. Betonowe ściany i kolumny towarzyszą antycznemu dziełom sztuki, stanowiąc ich główne tło. Krytyka braku doryckiej kolumny jako nawiązania do Partenonu kontrastuje z betonowymi kolumnami, które kształtują charakter wnętrza, szczególnie w ekspozycji rzeźby antycznej. Betonowe perforowane panele stanowią otoczenie dla figur Kor z Akropolu. W Nowym Muzeum Akropolu relacja między eksponatem a strukturą budynku jest bezpośrednia, a beton staje się tłem dla antycznych dzieł [New Acropolis Museum 2010; Stala 2021: 125-128].

### 3.3. Beton zapis ekspresji

Paul Rudolph w 1956 r. przedstawił sześć determinant architektury: środowisko budynku, aspekty funkcjonalne, uwarunkowania regionu i klimatu, konkretny materiał, psychologiczne wymagania dotyczące budynku oraz formy. Wyjaśniał, że każdy materiał ma własny potencjał, którego ekspresję należy odnaleźć [Jencks 2013: 249]. Zgodnie z tymi założeniami beton dla architektów stał się materia „zapisu”: formy, ekspresji, utwaleniem w materiale treści – niewypowiedzianej narracji. Ta transformacja materiału z budulca w tworzywo przekazu dla wystaw ma wyjątkową rolę, towarzyszy obiektom i opowiadanym historiom. Beton nie jest tylko materia wizualną, ale również tworzywem niosącym treść. Projektanci przestrzeni

wystawienniczych decydują, jaka idea jest zapisana w przestrzeni i materiale, stając się tłem i podmiotem przekazu.

Przykładem tej wyjątkowej relacji jest obiekt autorstwa niemieckiego architekta Manfreda Lehmbrocka, który zaprojektował muzeum poświęcone ekspozycji rzeźb swojego ojca Wilhelma Lehmbrocka w Duisburgu. Obiekt ekspozycyjny był jednym z pierwszych tego typu budynków, obok dzieła Miesa Van der Rohe w Berlinie. Zespół obiektów z lat 1959-1964 składa się z dwóch części: przeszklonego pawilonu nawiązującego do charakteru Nowej Galerii Narodowej, poświęconego głównie ekspozycji malarstwa, oraz części przeznaczonej na prezentację kolekcji rzeźb. Przestrzeń wystawowa jest doświetlona od wewnątrz przez centralne patio, którego szklane ściany subtelnie rozdzielają wnętrze od zewnątrz, stanowiąc kluczowy element kompozycji architektury i wystawy. Zewnętrzne ściany z betonu o fakturze szalunku w kształcie łukowatych skorup zostały przesunięte wzajemnie, tworząc przestrzeń dla wysokich okien zapewniających widok na otaczający park. Ściany o fakturze szalowanego betonu nie sięgają sufitu, powstała szczelina wypełniona jest pasem szkła, co sprawia wrażenie falujących ścian niezwiązanych z sufitem. Oprócz efektu przestrzennego, wypukłości i wklęsłości ścian stały się tłem dla ekspozycji rzeźb. Architektonicznie przemyślane są również dwie płaszczyzny z betonu architektonicznego o smukłych proporcjach, stanowiące tło dla prezentacji kolejnych obiektów wystawy. Stoją niezależnie w przestrzeni sali i w odróżnieniu od łukowych ścian zewnętrznych, „wbijają się” w dachowe świetliki, a naturalne światło iluminuje ich chropowatą powierzchnię, akcentując ich rolę w kompozycji wnętrza. Przestrzeń głównej sali ekspozycyjnej jest jednokondygnacyjna, ale dzięki podestom i antresoli aranżacja wystawy rozgrywa się na różnych poziomach. Architekt stworzył przestrzeń wyrazistą, która jest nie tylko dziełem architektonicznym, ale również tłem dla rzeźbiarskich i malarskich dzieł. Beton architektoniczny buduje subtelny ekspresję miejsca. Muzeum to przykład tego, o czym mówił Scarpa: budowania napięcia i dialogu pomiędzy obiektem a przestrzenią ekspozycji. Wyjątkowość tej realizacji polega na bezpośrednim związku syna z ojcem, architekta pawilonu ekspozycyjnego i twórcy dzieł sztuki, co pozwoliło na stworzenie rzadko spotykanej okoliczności, w której architektura miejsca jest jednocześnie przemyślaną przestrzenią pod konkretne dzieła. Projekt wystawy jest zawarty w architekturze, a beton, jego faktura i kolor są tworzywem tej relacji.

### 3.4. Współczesne realizacje

Opisane studium przypadków obejmuje reprezentatywne przykłady obiektów muzealnych i wystawienniczych, ukazujące proces zmiany podejścia do użycia betonu w przestrzeniach ekspozycyjnych. Pierwsza część badania umożliwiła identyfikację sposobów stosowania betonu w tych przestrzeniach. Następnie badanie kontynuowano poprzez przegląd obiektów wystawienniczych z lat 2020-2023, aby



sprawdzić obecne zastosowanie betonu. Przyjęto trzyletni okres, w którym początkowo przeanalizowano 85 obiektów. Po selekcji wybrano 23 obiekty otwarte w tym czasie, wśród których znalazły się założenia rewitalizowane, nowe dobudowy do istniejących obiektów oraz nowe budynki.

Tab. 1. Zastosowanie betonu w przestrzeniach muzealnych w latach 2020-2023

Nazwa Muzeum		budynek			użycie betonu w salach ekspozycyjnych
		przebudowa istniejącego obiektu	dobudowa do historycznego budynku	nowy budynek	
1	2	3	4	5	6
National Portrait Gallery (dobudowana część)	Wielka Brytania, Londyn, 2021 Projektant: Jamie Fobert Architects	+			
Humboldt Forum	Niemcy, Berlin, 2020 Projektant: Franca Stelli		+		
Bourse de Commerce	Francja, Paryż, 2021 Projektant: Tadao ADO	+			+
Munch Museum	Norwegia, Oslo, 2021 Projektant: Estudio Herreros			+	
GES-	Rosja, Moskwa, 2021 Projektant: Renzo Piano Building Workshop	+			
Museum of the Home	Wielka Brytania, Londyn, 2021 Projektant: Wright & Wright Architects		+		
LUMA Arles	Francja, Arles, 2021 Projektant: Frank Gehry			+	+
M+	Hong Kong, 2021 Projektant: Herzog & de Meuron				+
Kunsthau Zürich	Szwajcaria, Zurich, 2021 Projektant: David Chipperfield Architect			+	+
MKM Museum Küppersmühle	Germany, Duisburg, 2021 Projektant: Herzog & de Meuron		+		
Academy Museum of Motion Pictures	USA, Los Angeles, 2021 Projektant: Renzo Piano Building Workshop			+	+
Museum of North Vancouver (MONOVA)	Kanada, Vancouver, 2021 Projektant: Proscenium Architecture + Interiors Inc	+			+

Tab. 1. – cd.

1	2	3	4	5	6
Manchester Jewish Museum	Wielka Brytania, Manchester, 2021 Projektant: Citizens Design Bureau		+		
Pudong Museum of Art.	China, Shanghai, 2021 Projektant: Jean Nouvel			+	
Hans Christian Andersen Museum	Dania, Odense, 2022 Projektant: Kengo Kuma				
Lewis Glucksman Gallery	Irlandia, Cork, 2022 Projektant: O'Donnell + Tuomey Architects Sheila O'Donnell John Tuomey			+	
The National Museum	Norwegia, Oslo, 2022 Projektant: Kleihues + Schuwerk Gesellschaft von Architekten		+		
REGAN Vest – The Danish Cold War Museum	Dania, Skørping, 2023 Projektant: AART		+		+
The Grand Egyptian Museum	Egipt, Giza, 2023 Projektant: Heneghan Peng Architects			+	
Moderna Museet	Szwecja, Stockholm, 2023 Projektant: Tham & Videgård Arkitekter			+	
Art House Chappe	Finlandia, Tammisaari, 2023 Projektant: Tuomas Uusheimo			+	
Estonian National Museum	Estonia, Tartu, 2023 Projektant: DGT Architects (Dorell.Ghotmeh.Tane)				
House of Hungarian Music	Węgry, Budapeszt, 2022 Projektant: Sou Fujimoto Architects			+	

Beton został wykorzystany w salach ekspozycyjnych siedmiu obiektów. W wybranych okresie nie zidentyfikowano ekspresyjnego podejścia do samego materiału. Dominuje szczerść konstrukcji i tworzywa budynku w strategiach wnętrz wystawienniczych. Szczególnie wyraźne traktowanie betonu jako szlachetnego wykończenia wnętrz jest widoczne w dwóch obiektach: Bourse de Commerce Tada Ando i dobudowie do Kunsthaus Zürich projektu Davida Chipperfielda. Ando zestawia historyczną rotundę z subtelnie potraktowanym betonem architektonicznym, podczas gdy w szwajcarskich wnętrzach, podobnie jak u L. Khana, zachodzi dialog wielu materii, w tym betonu. W badaniach zwrócono uwagę na rodzaj wnętrz proponowanych przez projektantów we współczesnych realizacjach, wyróżniając osobno dla ścian i sufitów trzy jakości: „white-box” (cechy wnętrz ograniczone do minimum), neutralne oraz wnętrza charakterystyczne. Z przeprowadzonego przeglądu wynika, że przeważają neutralne rozwiązania. W pięciu obiektach zastosowano „white-box”, a wnętrza charakterystyczne w większości pokrywały się z użyciem betonu.

#### 4. PODSUMOWANIE

Przekaz dzieła sztuki może być interpretowany przez odbiorcę zgodnie z zamiarami autora lub w sposób odmienny [Gawlak, Kowalczyk, Stefańska 2013: 107]. Kisler zauważył, że dzieło sztuki nie jest odizolowane od otoczenia, dlatego należy rozpatrywać doświadczenie odbiorcy w relacji z nim. Purystyczne dążenie do zminimalizowania wpływu miejsca na percepcję dzieła sztuki jest realizowane w rozwiązaniach „white-box”. W decyzjach autorów przestrzeni i kuratorów leży dobór odpowiednich rozwiązań.

Doświadczenia odbioru eksponatów w kontekście mogą pozwolić na czytelną realizację dialogu z miejscem, do czego Carlo Scarpa dążył w swoich realizacjach. Materia betonu, będąca przedmiotem badania i transformacji jego roli w salach muzealnych, od ukrytego materiału konstrukcyjnego po materię narracji, stanowi zapis procesu odchodzenia od pierwotnych kanonów i eksploracji nowych idei w architekturze muzealnej.

#### LITERATURA

- Acropolis Museum, 2024, <https://www.tschumi.com/projects/2> (dostęp: 2.01.2024).
- Bonfanti E., Porta M., 2013, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Mediolan.
- Borusiewicz M., 2011, *Nauka czy rozrywka? Nowa muzeologia w europejskich definicjach muzeum*, „Muzeologia”, t. 4, s. 30-33.
- Campos A., Gimeno P., Twardowski M., 2021, *Dziedzictwo, beton i symbolika w architekturze Carlo Scarpy*, „Wiadomości Konserwatorskie • Journal of Heritage Conservation”, t. 68S, s. 35-39.
- Davis D., 1991, *The museum transformed. Design and culture in the post-Pompidou age*, Abbeville Press, New York.
- Fundacja Le Corbusier, 2024, <https://www.fondationlecorbusier.fr> (dostęp: 2.01.2024).
- Gawlak A., Kowalczyk P., Stefańska J., 2023, *Intelektualno-emocjonalny aspekt sztuki wobec kryterium anektowania dzieł jako komponentów wnętrza w kontekście tworzenia prywatnej kolekcji sztuki, architektura*, „Architektura, Urbanistyka, Architektura Wnętrz”, t. 13.
- Jencks Ch.K.K., 2013, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa.
- Le Corbusier, 2012, *W stronę architektury*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa.
- Le Maire G., 2018, *AD Classics: Yale University Art Gallery / Louis Kahn*, <https://www.archdaily.com/83110/ad-classics-yale-university-art-gallery-louis-kahn> (dostęp: 2.01.2024).
- Louis I. Kahn Building | Kimbell Art Museum*, <https://kimbellart.org/art-architecture/architecture/kahn-building> (dostęp: 2.01.2024).
- Montaner J.M. (red.), 1990, *Neue Museen. Räume für Kunst und Kultur*, Karl Krämer, Stuttgart.
- Naredi-Rainer P., 2004, *Museum buildings. A design manual*, Birkhäuser – Publ. for architecture, Basel.

- New Acropolis Museum, 2010, *New Acropolis Museum / Bernard Tschumi Architects*, <https://www.archdaily.com/61898/new-acropolis-museum-bernard-tschumi-architects> (dostęp: 2.01.2024).
- Noordegraaf J., 2004, *Strategies of display. Museum presentation in nineteenth- and twentieth-century visual culture*, Museum Boijmans Van Beuningen; NAI Publishers, Rotterdam.
- Sendai S., 2015, *Realization of the "Museum of Unlimited Growth" Without Façade in Ahmedabad by Le Corbusier*, "Journal of Asian Architecture and Building Engineering", vol. 14(3), pp. 521-528.
- Sendai S., 2016, *Realization of Vertical Light for Le Corbusier's "Synthesis of the Arts" in the National Museum of Western Art in Tokyo*, "Journal of Asian Architecture and Building Engineering", vol. 15(2), pp. 185-192.
- Stala K., 2021, *Architectural creation in the archaeological reserve on the example of the New Acropolis Museum*, „Wiadomości Konserwatorskie • Journal of Heritage Conservation”, t. 68S.
- Staniszewski M.A., 1998, *THE POWER OF DISPLAY. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge, Mass.
- Sveiven M., 2011, *AD Classics: AD Classics: Yale Center for British Art / Louis Kahn*, <https://www.archdaily.com/159193/ad-classics-yale-center-for-british-art-louis-kahn> (dostęp: 2.01.2024).
- Weston R., 2011, *100 idei, które zmieniły architekturę*, Top Mark Centre, London.
- Zamani P., 2008, *Views across boundaries and groupings across categories: the morphology of display in the galleries of the High Museum of Art 1983-2003*, <https://typeset.io/papers/views-across-boundaries-and-groupings-across-categories-the-5axabz9oao> (dostęp: 2.01.2024).

## FROM DECORATION TO CONCRETE IN EXHIBITION SPACES

### Summary

The use of visible concrete walls and structures is common in contemporary architecture, which is not surprising in representative interiors with raw concrete surfaces. This material significantly contributed to the architectural metamorphosis during the Modernist period. The use of concrete structures enabled the creation of innovative shapes and structures, aligning with Modernism's desire to experiment and reject traditional architectural forms. The shift in architects' approach from concealing to openly revealing building materials, including concrete, contributed to the crystallisation of Brutalism, another important architectural style. Modern architectural ideas were reflected in museums and galleries built from the second half of the 20th century onwards, thus breaking the previous aesthetic standards for exhibition spaces. Concrete, originally a building's structural material, was introduced into exhibition halls and used as an interior finishing material and as a backdrop for exhibits. The analysis of selected examples allowed the description of three main stages in the change of approach to the use of concrete: from straightforward construction, through the treatment of concrete elements as noble details in the composition of exhibition interiors, to a unique form where the structural and textural possibilities of concrete allow it to incorporate elements of expression and narrative.

**Keywords:** museum, exhibit, exhibit background, relation exhibit vs. display background, concrete