

WNĘTRZE

ZEWNĘTRZE

PRZESTRZEŃ

WSPÓLNA

vol. 1



WNĘTRZE

ZEWNĘTRZE

PRZESTRZEŃ WSPÓLNA



Wrocław 2019

Redakcja

Maciej Zalewski

Korekta

Marta Krasuska

DTP

Bartosz Harlender

© Copyright by Wyższa Szkoła Humanistyczna we Wrocławiu
& Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2019

Współfinansowano ze środków programu Unii Europejskiej Erasmus+



DOI: 10.23817/2019.wnzewn-

ISBN 978-83-925455-5-2

ISBN 978-83-7977-439-5



Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe
ul. Kościuszki 142, 50-439 Wrocław; tel. (48) 71 342 20 56
atutoficyna.pl; wydawnictwo@atutoficyna.pl

Spis treści

Wstęp	7
Introduction	8
KAROLINA CYKOWSKA-HALCZUK Architektura w kontekście przestrzeni wirtualnej / Architecture in the Context of Virtual Space	11
BEATA FERTAŁA-HARLENDER Wnętrze, zewnątrz obrazu / The Interior, Exterior of the Painting	23
DARIUSZ GRZYBOWICZ Wirtualna rekonstrukcja Wystawy Ziem Odzyskanych we Wrocławiu / Virtual Reconstruction of the Recovered Territories Exhibition in Wrocław ..	33
MAGDA GRZYBOWSKA Ze-wnętrze / Inbetween	39
JOANNA JABŁOŃSKA Hotels' Architecture. Publicly Accessible Space as Part of a Contemporary City / Architektura hoteli. Przestrzeń ogólnodostępna jako część współczesnego miasta	47
BARTOSZ JAKUBICKI Wnętrza multimedialne – hybrydy miejsc i przestrzeni / Multimedia Interiors – Hybrids of Places and Spaces	61
PIOTR JĘDRZEJEWSKI Sztuka kinetyczna w przestrzeni publicznej / Kinetic art in public spaces	73
PAOLA DE JOANNA Interior / Exterior: Public and Private Space in Historic Centres	93
DOROTA KOPACZ-THOMAIDIS The Polish School of Poster / Polska Szkoła Plakatu	99
JOANNA KRAJEWSKA Szkłana fasada jako witryna i ściana. Relacja wnętrza z zewnątrz / Glass Facade as a Shop window and a Wall. The Relationship between the Interior and the Exterior	117

ANNA KRAMM

Przemiana formy / Form in the Process of Transformation 125

BARBARA SIOMKAJŁO, DOROTA ŁUCZEWSKA

Miejsce i rola sztuki w przestrzeni miasta. Podwórkowe zabawy

ze sztuką /miejskie wnętrza przypudrowane

/ The Place and Role of Art in Urban Space. Back-yard Art Games

/Powdered Urban Interior 133

BARBARA SIOMKAJŁO, DOROTA ŁUCZEWSKA

Recykling/upcykling w projektowaniu wnętrz – ekomoda czy konieczność

/ Recycling/Upcycling in Interior Designing – Ecofashion or Necessity 143

ZBIGNIEW MAKAREWICZ

Zawłaszczenia przyjazne i wrogie przejęcia

/ Friendly Appropriation and Hostile Take Over 151

EVA MASARYKOVÁ

Map Code 165

MAREK SIENKIEWICZ

Wnętrze, zewnątrz – przestrzeń wspólna: O zanikaniu Polskich Ogrodów

/ On Vanishing Polish Gardens Contains the Conference Motto Exterior,

Interior – Common Space. 169

Wstęp

Materiały zebrane w niniejszym tomie to zbiór referatów wygłoszonych podczas obradującej 18 maja 2019 roku Międzynarodowej Konferencji Naukowej w Wyższej Szkole Humanistycznej we Wrocławiu. Konferencji towarzyszyła atmosfera Nocy Muzeów, w ramach której wydarzenie zostało wpisane w harmonogram imprezy miasta Wrocławia.

Przewodnie hasło konferencji to „Wnętrze – zewnątrz. Przestrzeń wspólna”.

Pojęcia „wnętrze” i „zewnątrze” odnoszą się w szczególny sposób do przestrzeni, w jej wieloznaczności znaczeń. Według Stefana Pappa przestrzeń jest „czymś co, jest tworzone przez coś i istnieje w czasie, jest przestrzenią czegoś i powstaje między czymś, między miejscami, obiektami, planetami, zdarzeniami, myślami”.

Podzielenie przestrzeni na zewnętrzną i wewnętrzną wiąże się z ustalaniem ich wzajemnych granic, których przekroczenie powoduje ich zacieranie, wzajemne przenikanie i przestrzeń wspólną. Nie można zdefiniować w sposób klarowny przestrzeni wspólnej, która jest przestrzenią pomiędzy, i ustalić jej relacji z wnętrzem oraz zewnątrz, ponieważ ulegają one ciągłym zmianom i przekształceniom.

Rola przestrzeni wspólnej w kontekście tematu konferencyjnego odnosi się przede wszystkim do przestrzeni ludzkiej i zależności społecznej. Powołując się na definicję Antoniego Kępińskiego, przestrzeń wspólna jest „przestrzenią sprawdzenia się. Człowiek bowiem musi wciąż siebie sprawdzać, daje to możliwości rozwinięcia tendencji twórczych”. Konferencja stała się okazją do konfrontacji, wzajemnego poznania twórców, naukowców i teoretyków sztuki. W swoich wykładach i prezentacjach w szerokim zakresie odnieśli się oni do tematu

„Wnętrze – zewnątrz. Przestrzeń wspólna”. Przestrzeń zewnętrzna architektury i jej korelacja z architekturą wnętrza, wzajemne przenikanie obu przestrzeni stały się okazją do wymiany poglądów pomiędzy twórcami, naukowcami i teoretykami sztuki oraz architektury, poszukiwań wspólnego pola w szeroko rozumianej tradycji i innowacyjności oraz ekologii. Szeroką *plaszczyzną* interpretacji wytyczono poprzez widzenie architektury jako całości i jej oddziaływanie na człowieka zarówno w sferze estetyki, przestrzeni jak i duchowości.

Wykładowi towarzyszyła wystawa prac uczestników Międzynarodowej Konferencji Naukowej w Galerii Wewnętrznej Wyższej Szkoły Humanistycznej we Wrocławiu trwająca od 19 maja do 19 września 2019 roku.

Rektor Wyższej Szkoły Humanistycznej we Wrocławiu
dr Beata Fertala-Harlender

Introduction

The materials collected in this volume are a set of articles that were presented during the International Scientific Conference of the Higher School of Humanities in Wrocław held on May 18, 2019. The conference was part of the programme of The Night of Museums organised by the city of Wrocław and contributed to the atmosphere of the event. The guiding motto of the conference is *Exterior-Interior, Common Space*.

The terms interior and exterior refer in a special way to the space, in its ambiguity of meanings. According to Stefan Papp, the space is “something that is created by something and exists in time, it is a space of something and arises between something, between places, objects, planets, events, thoughts...”

Dividing the space into external and internal is associated with establishing their mutual borders, crossing of which may cause their blurring, mutual penetration and creating a common space. It is not

possible to clearly define a common space, which is the space in-between, and to establish the relationship between the interior and exterior because they are constantly changing and transforming.

The role of the shared space in the context of the conference primarily relates to a the human space and a social dependence. Referring to the definition of Antoni Kępiński, the common space is: “a space for testing, because a man must constantly check himself, this gives the opportunity to develop creative tendencies.” The conference became an opportunity to get to know artists, scientists and art theorists and get confronted with their views. In their lectures and presentations artists and theorists widely discussed the subject: *Interior, Exterior – Common space*. The issues of external space of architecture and its correlation with interior architecture, the interpenetration of both spaces became an opportunity to exchange views between creators, scientists and theorists of art and architecture. They sought for a common field in the broadly understood tradition and innovation as well as ecology. The variety of interpretations was put forward in relation to architecture as a whole and its impact on a man in terms of aesthetics, space and spirituality.

The lectures were accompanied by the exhibition of the participants' works presented during the International Scientific Conference at the Inner Gallery of the University of Humanities in Wrocław which was held from May 19, 2019 to August 19, 2019.

Rector of the Wrocław College of Humanities
dr Beata Fertała-Harlender

Architektura w kontekście przestrzeni wirtualnej

Streszczenie: Podwalinę założeń programowych Pracowni Projektowania Architektury Wnętrz i Przestrzeni Wirtualnych Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu stanowi praca habilitacyjna kierownika tej pracowni, prof. dr. hab. Dariusza Grzybowicza, pt. „Przestrzeń wirtualna jako alternatywne pole aktywności twórczej projektantów architektury wnętrz”. Zawarta w niej analiza relacji między tradycyjną wiedzą z zakresu kreacji architektury wnętrz a nowymi możliwościami narzędzi cyfrowych skłania do refleksji nad rolą przestrzeni wirtualnej w pracy współczesnego projektanta. Czy należy postrzegać ją jako działalność pomocniczą, służebną względem przestrzeni realnej? Jako obszar problemowy dedykowany tylko i wyłącznie grafikom 3D, tworzącym fotorealistyczne wizualizacje na zlecenie architektów? Czy jest jednak autonomiczną i dynamicznie rozwijającą się formą ekspresji, sprzyjającą kreowaniu autorskich koncepcji, wychodzącą naprzeciw potrzebom współczesnego społeczeństwa i poszerzającą obszar działalności zawodowej architektów wnętrz o nowe kierunki rozwoju?

Na podstawie działań podejmowanych przez pracowników naukowo-dydaktycznych oraz studentów wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych zostaną omówione kierunki poszukiwań wizjonerów i kreatorów architektury wnętrz w kontekście przestrzeni wirtualnej. Prezentowane poszukiwania niekonwencjonalnych rozwiązań funkcji i formy, innowacyjnych idei, eksperymentalnych koncepcji przestrzeni wykraczających poza ramy tradycyjnego projektowania znajdują zastosowanie w aktywności twórczej balansującej na pograniczu scenografii i nowych mediów, branży filmowej, reklamowej, gier komputerowych oraz mobilnych itp. Autorzy niejednokrotnie

sięgają również po możliwości, jakich dostarczają nowe technologie, takie jak na przykład druk 3D czy też rozszerzona oraz wirtualna rzeczywistość.

Słowa kluczowe: architektura wnętrz, przestrzeń wirtualna, narzędzia cyfrowe

Architecture in the Context of Virtual Space

Abstract: The programme assumptions of the Eugeniusz Geppert Studio of Interior and Virtual Spaces Design of the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław are based on the postdoctoral thesis of the head of the studio – prof. Dariusz Grzybowski, PhD. 'Virtual space as an alternative field of creative activity for interior designers'. The analysis of relations between traditional knowledge of interior design and new possibilities of digital tools makes us reflect on the role of virtual space in the work of contemporary designers. Should it be seen as an ancillary activity, serving the real space? As a problem area dedicated only to 3D graphics, creating photorealistic visualizations for architects? However, is it an autonomous and dynamically developing form of expression, conducive to the creation of original concepts, meeting the needs of modern society and expanding the area of professional activity of interior designers with new directions of development?

On the basis of activities undertaken by research and teaching staff and students of the Academy of Fine Arts in Wrocław, the directions of search for visionaries and interior designers in the context of virtual space will be discussed. The presented searches – unconventional solutions of function and form, innovative ideas, experimental concepts of space beyond the framework of traditional design – are applied in creative balancing activity on the borderline of scenography and new media, film industry, advertising, computer games and mobile games, etc. The research is carried out on the basis of a wide range of applications. Authors often reach for the possibilities offered by new technologies, such as 3D printing or augmented and virtual reality.

Keywords: interior design, virtual space, digital tools

Przestrzeń wirtualna

Termin „wirtualny” jest bardzo rozległy. Jego znaczenie zależy od kontekstu, w jakim zostaje użyty. Potocznie jest to produkt wyobraźni ludzkiej nieistniejący w rzeczywistości; utożsamiany z czymś nierealnym, jednakże możliwym do zaistnienia. Wraz z gwałtownym rozwojem technologii cyfrowych wirtualność jest także postrzegana jako obiekt wykreowany bądź odwzorowany w pamięci komputera¹. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że wirtualność, mimo iż jest zaprzeczeniem realności, stanowi jednocześnie jej źródło. Andrzej Zimniak w pracy *Światy wirtualne – artystyczne i pragmatyczne modelowanie rzeczywistości* uważa, że: „Tworzenie światów nierzeczywistych było domeną sztuki, od kiedy powstały pierwsze naskalne malowidła, a domeną literatury, od kiedy napisano pierwszą literę. Zawsze jednak można było bez trudu odróżnić je od świata realnego. Obecnie dzięki postępowi technologicznemu granice między wykreowaną a prawdziwą rzeczywistością stają się nieostre. Ponadto w nauce i technice obserwujemy tendencje do zastępowania eksperymentów przez ich symulacje, często wystarczająco wiernie naśladując rzeczywistość”².

Pracownia Projektowania Architektury Wnętrz i Przestrzeni Wirtualnych (dyplomująca)

Zagadnienie, zawarte w tytule niniejszego artykułu (*Architektura w kontekście przestrzeni wirtualnej*), stanowi kwintesencję poszukiwań artystyczno-projektowych pracowników naukowo-dydaktycznych oraz studentów w ramach Pracowni Projektowania Architektury Wnętrz i Przestrzeni Wirtualnych³. Założenia programowe pracowni

¹ E. Sobol, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 2005.

² A. Zimniak, *Światy wirtualne – artystyczne i pragmatyczne modelowanie rzeczywistości*, IV Colloquium Fantasticum, 2003, źródło: www.zimniak.art.pl

³ Pracownia Projektowania Architektury Wnętrz i Przestrzeni Wirtualnych jest to pracownia dyplomująca (realizująca dyplomy licencjackie, magisterskie oraz prace semestralne studentów studiów stacjonarnych) na Wydziale Architektury Wnętrz i Wzornictwa Aka-

opierają się na łączeniu doświadczeń architektury wnętrz z nowymi mediami. Uwzględniają one, że pole działania architekta wnętrz poszerzyło się o szczególne możliwości kreacji⁴.

Przeniesienie kwalifikacji właściwych projektantowi architektury wnętrz (takich jak wyobrażnia przestrzenna, kreatywność, umiejętność dokonywania analizy i syntezy) do nowych dziedzin działalności twórczej ma na celu ukształtowanie artysty świadomie i kreatywnie poruszającego się w obszarze najnowszych technologii. Pracownia otwarta jest na poszukiwanie innowacyjnych idei, niekonwencjonalnych rozwiązań funkcji i formy, na eksperymentalne doświadczanie przestrzeni wykraczające poza ramy tradycyjnego projektowania.

Specyfika założeń programowych i prowadzonej dydaktyki znacznie poszerza praktyczny obszar działalności projektowej przyszłym absolwentom pracowni. Za sprawą doskonalenia znajomości środowisk do modelowania obiektów oraz przestrzeni trójwymiarowych, studenci zarówno w trakcie edukacji, jak i po ukończeniu studiów, dysponują szerokim wachlarzem możliwości w realizacji i rozwoju ambicji zawodowych (oprócz tradycyjnej ścieżki kariery – architektury wnętrz – mogą także wybrać inną drogę, pracując w interdyscyplinarnych zespołach tworzących m.in: produkty multimedialne, gry komputerowe, aplikacje mobilne, animacje, wizualizacje architektoniczne czy też krótko- i długometrażowe filmy).

Na podstawie trzech dyplomów magisterskich zrealizowanych w Pracowni Projektowania Architektury Wnętrz i Przestrzeni Wirtualnych zostanie omówiona rola przestrzeni wirtualnej w procesie projektowym. Rozpoczynając od funkcji wizualizacji projektu dedykowanego konkretnej lokalizacji, poprzez zobrazowanie futurystycznej idei na pograniczu realności i wirtualności, a kończąc na koncepcji dedykowanej przestrzeni cyfrowej.

demii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu. Prowadzący: kierownik pracowni – prof. dr hab. Dariusz Grzybowicz, asyst. mgr Karolina Cykowska-Halczuk.

⁴ D. Grzybowicz, *Przestrzeń wirtualna jako alternatywne pole aktywności twórczej projektanta architektury wnętrz*, praca habilitacyjna w dziedzinie sztuk plastycznych, dyscyplina artystyczna architektura wnętrz, Wrocław 2005.

Aranżacja działań kulturalnych w nieinwazyjnej przestrzeni publicznej

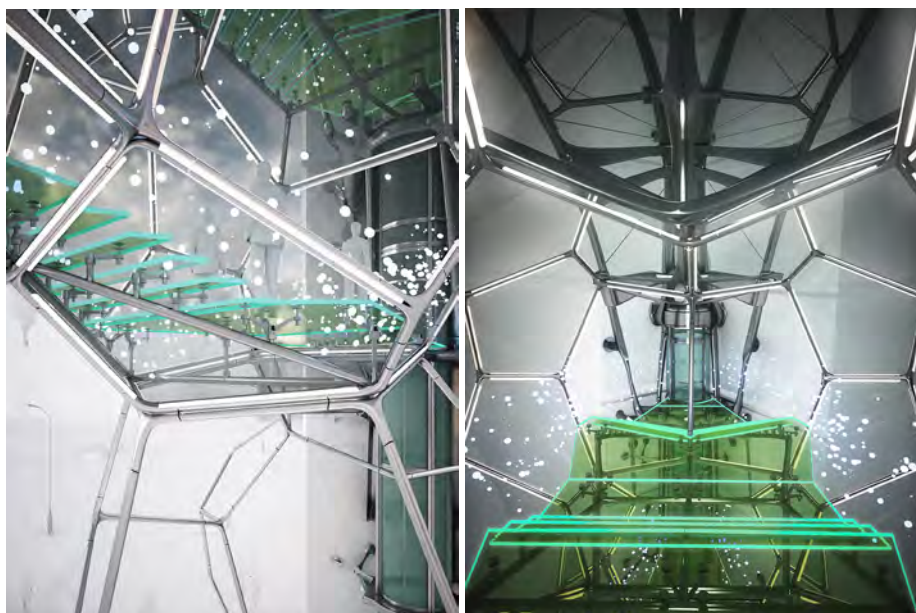
Projekt koncepcyjny autorstwa Sabiny Wieczorek stanowi propozycję powstania obiektu mającego za zadanie sprostać współczesnym potrzebom kulturalnym w historycznej tkance miejskiej. Docelowo architektura byłaby zlokalizowana we Wrocławiu, wypełniając pustą przestrzeń pomiędzy narożnikami dwóch kamienic, umiejscowionych w sąsiedztwie Rynku i placu Solnego. Jej nieinwazyjność wynikałaby z podwieszenia całej konstrukcji, dzięki czemu obiekt nie zakłócałby komunikacji pomiędzy dwoma placami, a także nie ograniczałby dostępu do naturalnego oświetlenia pomieszczeniom znajdującym się w sąsiednich budynkach.

Inspirację dla koncepcji stanowiły piana oraz bańki mydlane. Autorka postanowiła poddać je syntezie, upraszczając ich kształt do prostych linii dzielących płaszczyzny. W konsekwencji powstała lekka optycznie, metalowa konstrukcja o chromowym wykończeniu wypełniona transparentnymi materiałami, takimi jak hartowane szkło oraz elastyczne membrany (rys. 1). W obiekcie znajdowałyby się dwa poziomy użytkowe (rys. 2, 3), na które można by było się dostać windą. Delikatna struktura miałaby za zadanie wywołać wśród osób będących w jej wnętrzu odczucie unoszenia się w powietrzu, skłaniając tym samym do kontemplacji zabytkowej przestrzeni z nietypowej perspektywy.

Głównym założeniem projektu było stworzenie autorskiej wizji zarówno atrakcyjnej, jak i uniwersalnej przestrzeni publicznej służącej organizacji m.in. wystaw, koncertów, pokazów tanecznych i teatralnych, prezentując przy tym nowe spojrzenie na poruszany temat. Wizualizacje stworzone w oparciu o trójwymiarowy model mają za zadanie umożliwienie prezentacji powyższej koncepcji w sposób artystyczny lecz tym samym nieodbierający wiarygodności całej idei.



Rys. 1. Aranżacja działań kulturalnych w nieinwazyjnej przestrzeni publicznej. Wizualizacja projektu – widok od strony Rynku w kierunku placu Solnego



Rys. 2,3. Aranżacja działań kulturalnych w nieinwazyjnej przestrzeni publicznej. Wizualizacje prezentujące wnętrza obiektu

Wrocławskie Centrum Nowych Technologii

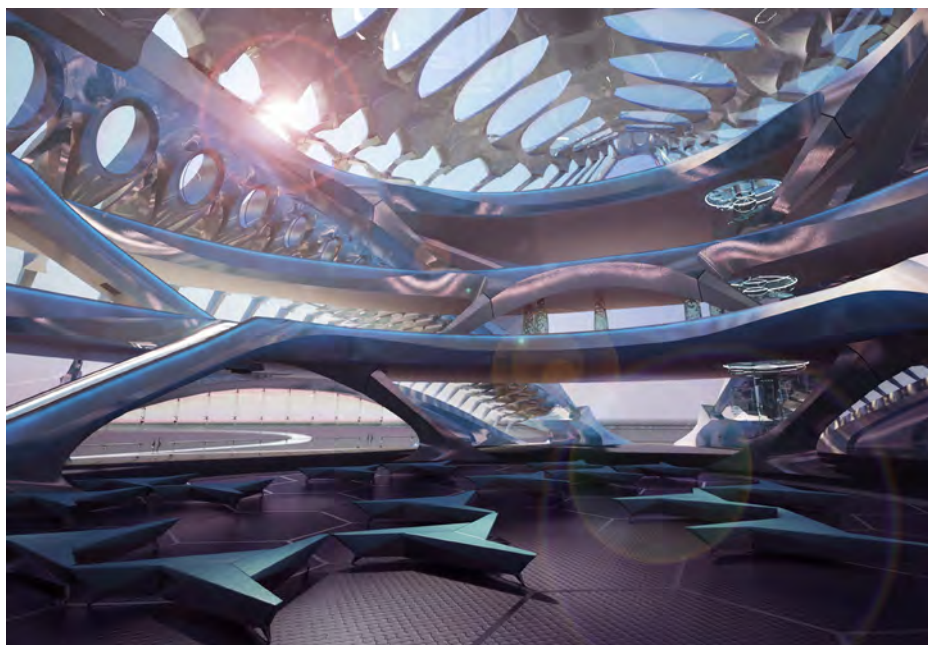
Pracę magisterską, autorstwa Karoliny Cykowskiej-Halczuk, stanowi koncepcja budowy i funkcjonowania miejsca poświęconego rozwojowi i popularyzacji technologii przyrostowych (druku 3D) w Polsce. Obiekt znajdowałby się w okolicy obwodnicy śródmiejskiej przy węźle osobowickim. Granice zagospodarowania od wschodu wyznaczałby Most Milenijny, a od północy i południa wały rzeczne. Przez obraną lokalizację, kompleks wpisywałby się w studium uwarunkowań rozwoju Wrocławia przewidujące rewaloryzację bulwarów nad Odrą oraz ożywienie tej części miasta.

Założeniem użytkowym kompleksu jest stworzenie przestrzeni wystawienniczej, seminaryjnej i laboratoryjnej, stanowiąc tym samym centrum rozwoju wiedzy i poszukiwań z zakresu dokonań druku przestrzennego w różnych dziedzinach nauki i sztuki, m.in. medycynie, gastronomii, architekturze oraz szeroko pojętym wzornictwie

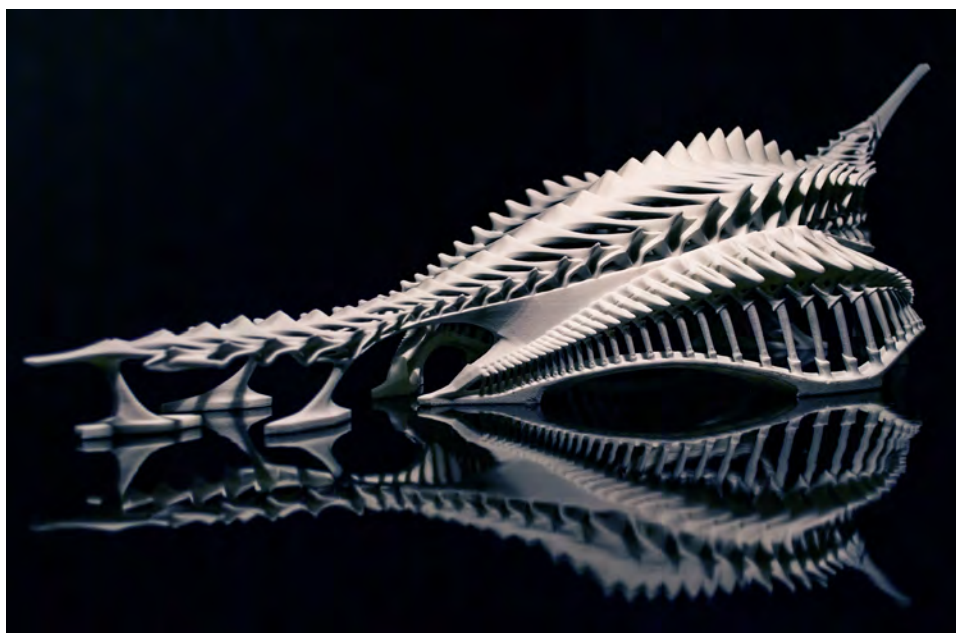
(rys. 4). Inspiracją w tworzeniu formy obiektu były osiągnięcia bioniki – interdyscyplinarnej nauki badającej budowę i zasady działania organizmów oraz ich adaptowanie w technice. Wzór do rozwiązań w zakresie konstrukcji stanowiła analiza chitynowych egzoszkieletów stawonogów, charakteryzujących się zarówno lekkością, jak i dużą wytrzymałością.

Trójwymiarowa siatka modelu istniejącego w przestrzeni wirtualnej umożliwiła nie tylko stworzenie dwuwymiarowych grafik komputerowych (wizualizacji), lecz także została przetransformowana w obiekt fizyczny istniejący w przestrzeni realnej. Stało się to za sprawą wykorzystania druku przestrzennego w technologii SLS⁵ (rys. 5). Mimo że powszechnie znane drukarki 3D, za sprawą swoich stosunkowo małych rozmiarów, są używane głównie do uzyskiwania prototypów, nie brakuje prac badawczych poświęconych zastosowaniu druku w architekturze. Futurystyczna koncepcja Wrocławskiego Centrum Nowych Technologii zakłada wykorzystanie ramion robotycznych wzbogaconych o mechanizm umożliwiający wydruk poszczególnych warstw budynku, dzięki czemu obiekt nie tylko służyłby stworzeniu miejsca umożliwiającego popularyzację wiedzy z zakresu druku, ale przede wszystkim sam w sobie stałby się imponującym przykładem osiągnięć technologii przyrostowych w budownictwie. Obecność modelu (rys. 5) ma za zadanie dodawać realności niejako wirtualnej idei.

⁵ SLS (ang. Selective Laser Sintering, pl. Selekttywne Spiekane Laserowe) – jedna z metod druku 3D polegająca na warstwowym spiekaniu proszku w wybranych miejscach za pomocą lasera. Nieutwardzony materiał podczas druku stanowi podłoże dla modelu, dzięki czemu nie wymaga on dodatkowych podpór, co z kolei ułatwia druk nawet bardzo skomplikowanych geometrycznie brył.



Rys. 4. Wrocławskie Centrum Nowych Technologii. Wizualizacja holu głównego

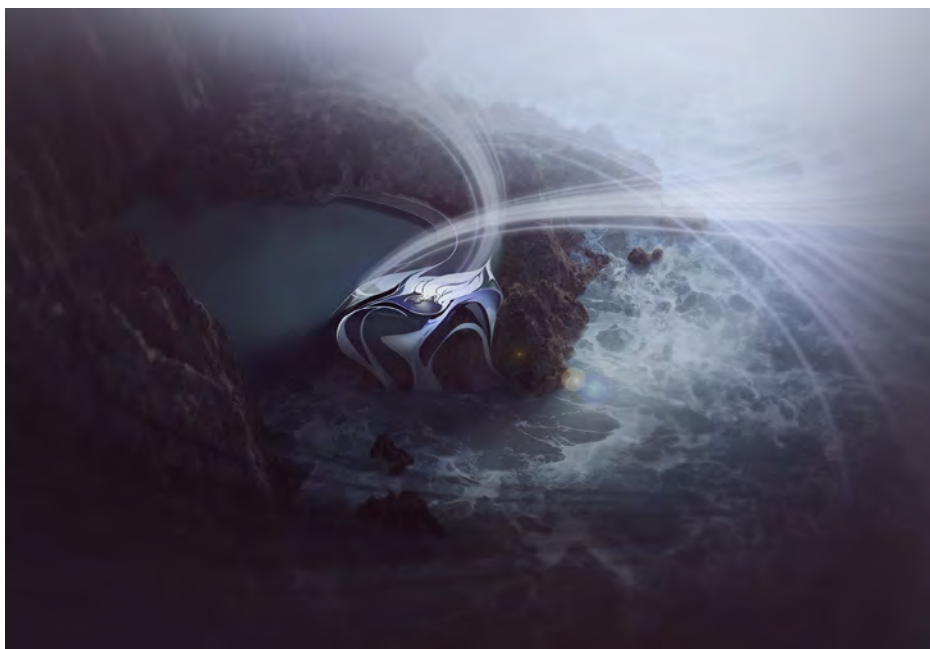


Rys. 5. Wrocławskie Centrum Nowych Technologii. Zdjęcie – druk 3D wykonany w technologii SLS

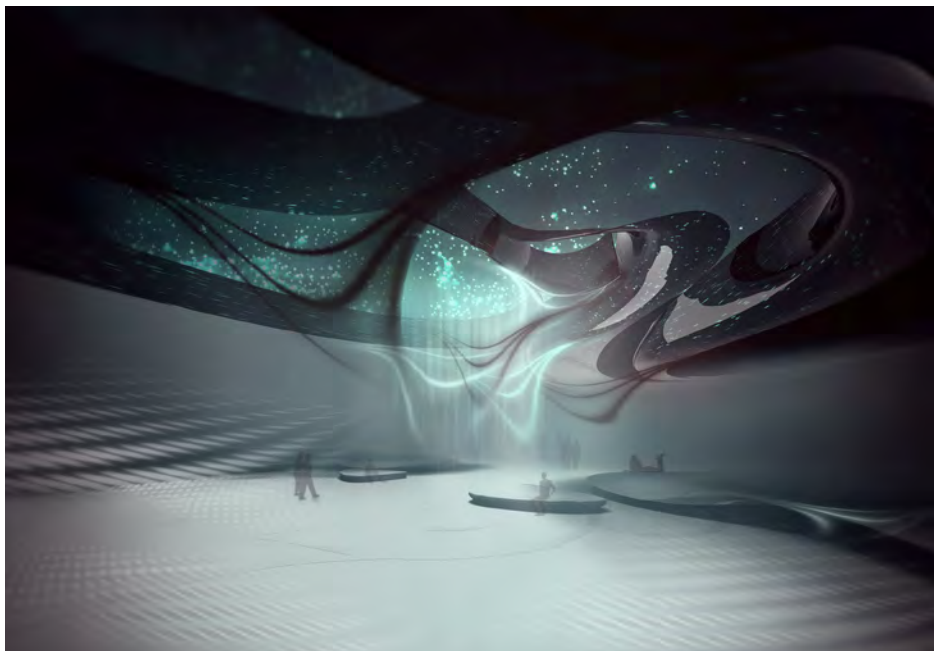
Przestrzeń wirtualna

Propozycja wirtualnej architektury, autorstwa Joanny Gronowskiej, została osadzona w skalistym krajobrazie otoczonym wodą (rys. 6). Powstała ona z myślą o wykorzystaniu jej w roli wirtualnej scenografii do filmu lub gry komputerowej. Celem autorki było uzyskanie atmosfery duchowości sprzyjającej relaksowi. Architektura niczym żywy organizm, reagując na emocje towarzyszące użytkownikowi, zmieniałaby swój kształt i kolorystykę (rys. 7).

Jest to przestrzeń dedykowana rzeczywistości wirtualnej. Na tym przykładzie można łatwo dostrzec, że nie zawsze przestrzeń generowana cyfrowo zmierza w stronę coraz dokładniejszego realizmu. Wrażenie nierealności stanowi jej główny atut.



Rys. 6. Przestrzeń wirtualna. Wizualizacja – zewnątrz



Rys. 7. Przestrzeń wirtualna. Wizualizacja – wnętrze

Zakończenie

Przestrzeń wirtualna staje się coraz mocniejszym wyrazem aktywności artystycznej. Przestaje pełnić rolę pomocniczą, służebną względem przestrzeni realnej, a staje się autonomiczną, dynamiczną formą ekspresji. Pełna swoboda twórcza sprawi, że jedynym ograniczeniem jest własna wyobraźnia. Sprzyja to rozwojowi futurystycznych koncepcji wykraczających poza ramy tradycyjnego projektowania.

Bibliografia

Grzybowicz Dariusz, *Przestrzeń wirtualna jako alternatywne pole aktywności twórczej projektanta architektury wnętrz*, praca habilitacyjna w dziedzinie sztuk plastycznych, dyscyplina artystyczna architektura wnętrz, Wrocław 2005.

Sobol Elżbieta, *Słownik języka polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.

Zimniak Andrzej, *Światy wirtualne – artystyczne i pragmatyczne modelowanie rzeczywistości*, IV Colloquium Fantasticum, 2003, źródło: www.zimniak.art.pl

Wnętrze, zewnątrz obrazu

Streszczenie: Wnętrze, zewnątrz, przestrzeń wspólna odnoszą do relacji naruszonych struktur obrazu i własnych doświadczeń w jej budowaniu i przekraczaniu. Potrzeba poszerzenia możliwości obrazu i zrozumienia doprowadziły do odcięcia się od tradycyjnego postrzegania obrazu i otwarcia jego płaszczyzny w sensie dosłownym, na wylot. Zjawisko otwierania płaszczyzny, choć widoczne już w twórczości przedstawicieli lat dwudziestych, odnoszą do *Concetto spaziale* Lucia Fontany, którego zamysłem było poprzez dziurawienie obrazu otworzenia przestrzeni przed i za obrazem.

Odnoszą się również do własnych przekroczeń płaszczyzny obrazu. Obrazy, choć ograniczone ramą, poprzez uwolnienie–przerwanie nitki wątku, odsłaniają przestrzeń za i przed, a tym samym wewnątrz i zewnątrz obrazu. Powstała po cięciu (jak u Lucio Fontana) czy też wybraniu nitki (jak w moich przerwaniach) pusta przestrzeń otwiera się na znaczenia podziału relacji i interpretacji wnętrza i zewnątrz i przestrzeni wspólnej.

Słowa kluczowe: malarstwo, przestrzeń obrazu, naruszona struktura malarska

The Interior, Exterior of the Painting

Abstract: I address the ideas of interior, exterior and common space by referring to the relationship of disrupted image structures and my own experiences in building and transgressing them. The need to expand the image capabilities and its understanding led to a break with the traditional perception

of the image and opened its plane literally 'right through'. The phenomenon of opening the plane, although already present in the works from the 1920's, is related to the *Concetto spaziale* of Lucio Fontana whose intention to puncture the image was to open the space in front of and behind the painting.

I also comment on my own methods of transcending the image plane. The paintings, though limited by the frame, thanks to freeing the space by removing the weft thread, reveal the space behind and in front and consequently the interior and exterior of the image. Created after slashing (like in Lucio Fontana) or removing a thread (like in my interruptions), the empty space opens to the various relations and interpretations of the interior and exterior and the common space.

Keywords: painting, picture space, destruction of the painting structure

Wobec tradycji

Po 1945 roku pojęcie tradycyjnego obrazu zostało zdecydowanie zanegowane przez malarzy amerykańskich (np. Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Tom Wesselman). Ich dążenie do radykalnych innowacji, przejawiające się w odcięciu od historycznego balastu tradycji sztuki europejskiej, wymagało nowego zdefiniowania obrazu. Pierwszym krokiem do przewartościowania kondycji obrazu jest przetworzenie zhierarchizowanej kompozycji, czego konsekwencją staje się wyzwolenie formatu z kształtu prostokąta oraz naruszenie płaszczyzny obrazu. Mimo różnorodności postaw i motywacji artystów remontujących tradycyjną kompozycję, można wyróżnić jedną kwestię wspólną im wszystkim, a mianowicie fakt, że ich poczynania były motywowane potrzebą powrotu do pierwotnego stanu malarstwa.

Kulminację procesu otwierania obrazu stanowi naruszenie płaszczyzny, jako dotychczasowej wartości decydującej o tożsamości malarstwa i dającej podstawę zaistnienia iluzji. Otwarcie powierzchni obrazu przebiega dwutorowo: jako naruszenie jej rozciągłości poprzez ekspresyjny atak na nią, dokonywany przeważnie za pomocą ostrych narzędzi lub też jako wykalkulowany akt silniejszego skonstruowania blejtramu z przewidzianym w nim otworem. W obrazie

otwartym zasadniczą kwestią jest również obecność rzeczywistej przestrzeni funkcjonującej jako jego podstawowy element zyskujący w jego strukturze silną pozycję. W procesie otwierania obrazu równie istotną rolę, jak sztuka dawna, odgrywa także dorobek historycznej awangardy.

W kręgu artystów czynnych w dwudziestoleciu międzywojennym szczególnie ważną okazuje się postawa Hansa Arpa, Aleksandra Rodcenki, Pieta Mondriana, Francisa Picabii oraz Władysława Strzemińskiego, których koncepcje dają znaczący impuls do przewartościowania statusu obrazu w drugiej połowie XX wieku.

Malarstwo nieprzedstawiające drugiej połowy XX wieku, mimo własnej autonomii, jawi się jako swego rodzaju laboratorium, w którym dogłębnie i twórczo przeanalizowano zagadnienia istotne i inspirujące dla mediów sztuki postrzegane jako bardziej nowoczesne: chociażby w instalacji sztuki wideo. W twórczości poszczególnych artystów aspekty zjawiska otwierania obrazu pojawiają się w zależności od indywidualnej podstawy i rytmu rozwoju – np. naruszenie płaszczyzny dla jednych stanowi cel wyczerpany sam sobie, dla innych stanowi jeden z kolejnych kroków na drodze ku kontynuowaniu otwierania obrazu i nieprzerwanego pytania o jego kondycję. Otwarcie płaszczyzny obrazu było wynikiem zainteresowania artystów przestrzenią, ale również stanowiło jeden z aspektów szerszego zjawiska, którym było testowanie przez samo malarstwo własnych granic kondycji i statusu.

Bliżej ukazują znaczenie tych procesów na przykładzie *Concetto spaziale* Lucio Fontany i własnej koncepcji przestrzennej.

Concetto spaziale¹

Nacięcie i perforację powierzchni dzieła dokonane przez Lucia Fontanę w 1949 roku tradycyjni odbiorcy malarstwa potraktowali jako naruszenie świętości. Uznawano bowiem nienaruszalność płaszczyzny

¹ *Concetto spaziale* – koncepcja przestrzenna Lucio Fontany: „(...) w 1946 roku opublikował on w Buenos Aires *Manifesto blanco*, w którym opowiedział się przeciwko koncepcji przestrzeni wirtualnej (pozornej, iluzjonistycznej) w malarstwie, proponując zastąpienie

– powierzchni malarskiej, za jeden z podstawowych czynników identyfikacji medium. Do naruszenia płaszczyzny dzieł dochodzi już w latach dwudziestych u Francisa Picabii i u Hansa Arpa. Przez wykonane wycięcia w papierze, jak u Picabii, czy też w reliefach i papierach, na których maluje Hans Arp, po raz pierwszy odsłania się widok na to, co za płaszczyzną.

Rewolucyjne znaczenie otworu na płaszczyźnie malarskiej nadaje w swoim geście Lucio Fontana. W jego pierwszej realizacji naciągnięty na płótno biały papier zostaje przedziurawiony od tyłu. Krawędzie otworu wysunięte przed płaszczyznę płótna rzucają na jego otoczenie cień. Autor *Concetto spaziale*, naruszając płaszczyznę płótna, ma na celu wyeksponowanie zjawisk nieskończonej przestrzeni kosmicznej.

Celem Fontany jest uchwycenie natury pojmowanej jako ciągły ruch materii w czasie i przestrzeni Kosmosu. Artyście nie zależy na ukazywaniu jej przemijających obrazów, lecz poszukuje pierwotnych zasad oraz idei nieprzemijalności, objawiającej się w wiecznym ruchu. Pojęcia natury i przestrzeni są ważne.

Opisywane procesy polegają na przekraczaniu zamkniętych granic obrazu, na nowo definiując jego autonomię i samowystarczalność.

Podstawą tych procesów jest próba dotarcia do źródłowej kondycji malarstwa i jego pierwotnych form. W efekcie prowadzi to do poszukiwania i doświadczeń technicznych i estetycznych. W malarstwie tradycyjnym obraz był materialnym odpowiednikiem pola widzenia. Obraz, dzięki przebijającym płótno otworom, staje się obrazem otwartym. Granice jego nie muszą przypadać tam, gdzie do tej pory ujmowały go ramy, lecz mogą sięgać poza obraz. Przestrzeń zewnętrzna określana przestrzenią przed obrazem to relacja odbiorcy stojącego przed płótnem i przestrzeń wewnętrzna to iluzja przedstawiona na płótnie. Otwarcie obrazu ujawnia przestrzeń za obrazem. *Concetto spaziale* ujawnia realną przestrzeń, odkrytą w wyniku naruszenia płaszczyzny. Zatraca się granica między wnętrzem a zewnątrz obrazu. Naruszona płaszczyzna staje się elementem wspólnym, łączy i dzieli

jej przestrzenią realną, możliwą do stworzenia dzięki związaniu sztuki z nauką i wykorzystaniu zdobytych nowoczesnej techniki (...)", w: *Słownik sztuki XX wieku*, s. 586.

przestrzeń na przestrzeń przed i przestrzeń za powierzchnią płótna w odniesieniu do obecności odbiorcy obrazu.

Można wyróżnić trzy drogi otwierania obrazu: *primo* – przez działanie materii malarskiej i faktury; *secundo* – poprzez wprowadzenie przestrzeni i światła do wnętrza obrazu; *tertio* – przez zniesienie realnej granicy obrazu wskutek nieograniczonych wizualnych relacji, które sięgają poza obraz.

Zgodnie z koncepcją Rudolfa Arnheima (*Sztuka i percepcja wzrokowa*) zadaniem dzieła sztuki jest odzwierciedlenie dynamicznych stanów ludzkiej egzystencji za pomocą uporządkowanej, zrównoważonej i centralnej formy. Kolejnym warunkiem generowania znaczeń przez dzieło jest ograniczenie pola wizualnego i zamknięcie go w ramach, gdyż struktura nieograniczona przestaje być sensotwórcza. W prawdziwej sztuce nie chodzi o pomnażanie konwencji i etycznych zdarzeń. Chodzi o to, by znaleźć się w miejscu, w którym jest się samemu wobec Uniwersum i potrafić coś powiedzieć w obliczu tego Uniwersum.

Przerwana struktura płótna²

Przestrzeń moich poszukiwań to świat znaków, form i kształtów, które uwidaczniają się już w wyniku przerwanej struktury płótna. Znaków intensywnych w swoim uproszczeniu, działaniu nieiluzjonistycznym przy równoczesnym traktowaniu koloru jako wartości dodanej.

Moją praktyką jest budowanie obrazu. Zapomniane już często w dzisiejszych czasach budowanie ram i podobrazia, które napinam ze starych płócien i worków jutowych. Przygotowuję również składniki podobrazia na podstawie dawnych technik malarskich.

Prowadzę dyskurs z tradycyjnie pojmowanym obrazem. Podłoże wykonuję samodzielnie, trzymając się regularnego formatu obrazu, zamkniętego w tradycyjnym prostokącie. Żmudnie wytwarzam wszystkie elementy klasycznego obrazu, aby naruszyć strukturę płótna.

² Przerwana struktura płótna – określenie własnej koncepcji przestrzennej obrazu, opartej na przerywaniu płótna, a tym samym płaszczyzny obrazu, która dokonuje się już na etapie budowania obrazu.

Miejsca przerwania zostają zachowane, a nowe otwarcia są wprowadzone w płótnie jutowym niczym uwalnianie. Nieharmonijność prac, przy założeniu, że treść jest nieodłącznie związana z formą, ujawnia się już na poziomie odrzucenia tradycyjnej kompozycji. Traci ona rację bytu już w momencie stosowania gestu napinania płótna na blejtram. Decydującym środkiem wypowiedzi staje się wówczas struktura materii i dokonany na niej gest. Nie ma więc warunków sprzyjających powstaniu iluzji, która została wyparta przez intensywną narzucającą się obecność faktury płótna oraz jego naruszenie. Efekt ten wspomagają widoczne w wielu miejscach nitki wychodzące z obrazu często w trzeci wymiar, powstając przez wyprowadzenie w sensie dosłownym. Takie efekty są zamierzonym zabiegiem powstałym wskutek rozsunięcia osnowy i wątku. Nitki wychodzące w trójwymiar zawsze pozostają w ścisłym odniesieniu do płaszczyzny malarskiej zamkniętej w ramie.

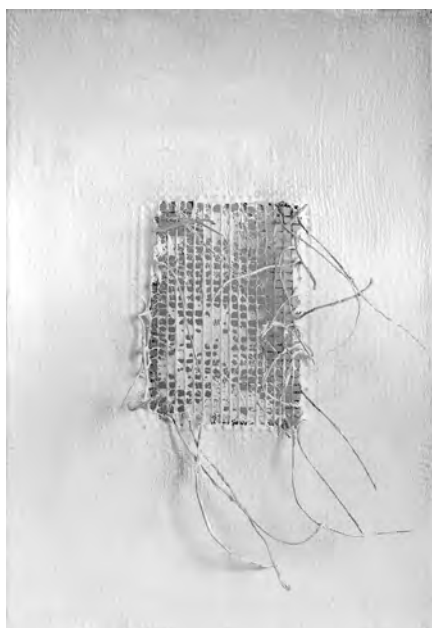
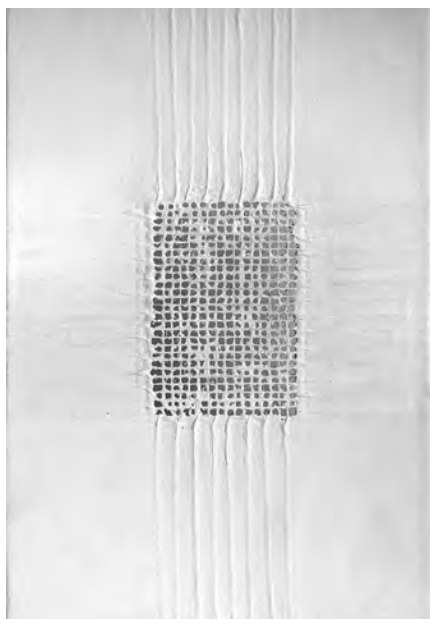
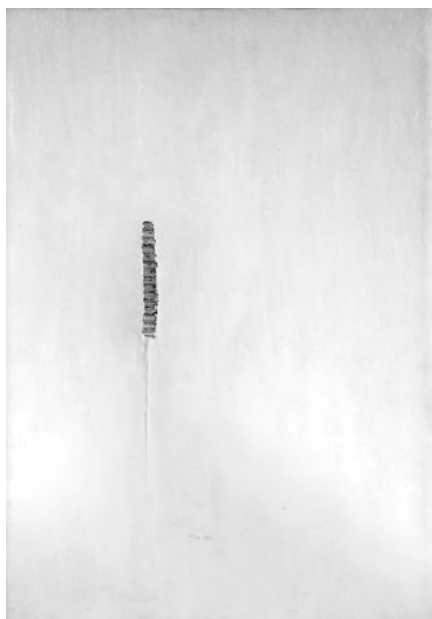
Centralnym punktem mojego malarstwa jest przekroczenie, przerwanie. Przekroczenie płaszczyzny obrazu poprzez przerwanie nitki wątku i osnowy. Otwarta płaszczyzna płótna ujawnia przestrzeń za obrazem. Czy jest to przestrzeń zewnętrzna czy też wewnętrzna? Z jednej strony jest ona za obrazem, ale widzimy ją wewnątrz obrazu. Przyzwyczajeni do konwencji odbierania wnętrza obrazu jako iluzyjności, która wciąga spojrzenie w głąb wykreowanej barwą przestrzeni, napotykamy jednak przestrzeń w sposób materialny i rzeczywisty. Przestrzeń za obrazem jest jednocześnie wnętrzem i zewnętrzem obrazu. Tak wykreowana przestrzeń wciąga nas w to, co dzieje się za obrazem, będąc jednocześnie przed nim. Konsekwencją takiego sposobu definiowania przestrzeni jest status ściany, uwidaczniający się w przerwanej płaszczyźnie obrazu. Jest to miejsce, w którym ogniskują i ścierają się najistotniejsze kwestie związane z przewartościowaniem statusu obrazu. Ściana, dzięki naruszeniu integralności płaszczyzny i jej uwidocznieniu, aspiruje do rangi jednego z elementów struktury wewnątrzobrazowej zintegrowanego z całością obrazu. Nie jest już jedynie tłem dla figury, lecz zostaje włączona. Naruszenie integralności płaszczyzny i otwarcie jej na przestrzeń prowadzi do powstania paradoksalnego w swej

istocie obrazu tradycyjnego, którego specyfika nie stanowi dowodu na śmierć malarstwa, lecz wręcz przeciwnie – uzmysławia nowe możliwości i wytycza kierunki ekspansji podejmowane wciąż w obrębie tego medium.

Obrazy oparte na przerwaniu struktury płótna nawiązują relacje z otoczeniem i stają się zjawiskiem sytuacyjnym, zależnym od konkretnych okoliczności, w których znajdują się w danym momencie. Obrazy te wchodzą bowiem w interakcje z kontekstem przestrzennym i zmieniają się w zależności od pozycji widza czy też kąta patrzenia. Symbioza z otoczeniem wydobywa i potęguje za każdym razem inne ich cechy, a cały proces odbywa się w realnej przestrzeni. Przebieg procesu widzenia czyni z obrazu fenomen w wielu aspektach wirtualny i uruchamia to, co niewidzialne, jako jeden z najistotniejszych elementów obrazu.

Podsumowanie

Stopniowe zainteresowanie przestrzenią zaczęło wymykać się z ustalonych ram. Malarze zaczęli testować granice i kondycję malarską. Chociaż dla niektórych początkowo łamanie granic mogło być odbierane jako destrukcja, to jednak naruszenie płaszczyzny obrazu nie było tylko celem samym w sobie, lecz zmierzało w kierunku uzyskania nowych możliwości. Jedną z nich jest ujawnienie przestrzeni i nadanie jej dominującej roli. Przestrzeń w naruszonym obrazie nabiera innego znaczenia, przekształcenia związanego ze zmianami punktu widzenia. Dla stojącego przed obrazem widza w dziurach, nacięciach, przerwaniach na płaszczyźnie obrazu pojawia się przestrzeń, która w rzeczywistości jest przestrzenią za obrazem, ale stanowi teraz element jego wnętrza. Otaczająca przestrzeń i ściana stają się elementami współkształtującymi obraz, nie pełnią już tylko funkcji tła, lecz stają się jego częścią. Zatarła się granica podziału między zewnątrz a wnętrzem obrazu, zewnątrz weszło do wnętrza, a wnętrze wyszło na zewnątrz. Elementem wspólnym obu przestrzeni, „miejscem ich spotkania” jest płaszczyzna obrazu.



Il. 1,2,3,4. *Przerwana struktura płótna* (technika własna, format: 21 × 30 cm, rok: 2018)

Bibliografia

- Berdyszak Jan, *Retrospektywa wybranych problemów z lat 1962–1995*, oprac. Maria Berdyszakowa, Biuro Wystaw Artystycznych w Katowicach, Katowice 1996.
- Czas Przestrzeni*, red. Krystyna Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2009.
- Fertała-Harlender Beata, *Obraz przestrzeń – moje struktury malarskie*, praca doktorska, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 2015.
- Frutiger Adrian, *Człowiek i jego znaki*, d2d.pl, Kraków 2010.
- Husakowska-Szysko Maria, *Spadkobiercy Duchampa? Negacja Sztuki w amerykańskim środowisku artystycznym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Kowalska Bożena, *Fangor. Malarz Przestrzeni*, WAI F, Warszawa 2001.
- Smolińska Marta, *Otwieranie obrazu. Dekonstrukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Strzebiński Władysław, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958.

Wirtualna rekonstrukcja Wystawy Ziemi Odzyskanych we Wrocławiu

Streszczenie: Projekty uzależniły się od możliwości narzędzi komputerowych, ale również narzędzia te stały się inspiracją dla nich. W swoich badaniach doszedłem do wniosku, że w takich dziedzinach jak: gry komputerowe, kino, telewizja, reklama, internet, dyski multimedialne itp. rzeczywistość wirtualna przestaje pełnić rolę pomocniczą, służebną względem przestrzeni realnej, a staje się autonomiczną, dynamiczną formą ekspresji. Dlatego postanowiłem stworzyć model przestrzeni, która uwzględnia elementy przestrzeni rzeczywistej. W skład rzeczywistej przestrzeni otwartej wchodzi teren, na którym projektujemy sklepienie nieba oraz zamykający całość horyzont. Różnorodność form i wypełniających ją kształtów tworzy sama przyroda. Opisuję ten model na przykładzie mojej realizacji. Na potrzeby wystawy „Wrocław 2000 – Moje Miasto” powstała wirtualna rekonstrukcja infrastruktury wystawienniczej WZO’48. Została stworzona głęboka przestrzeń aż po horyzont, znaczna ilość infrastruktury oraz cały obszar terenu znajdującego się między obiektami wystawy. Konkluzja jest taka, iż przestrzeń wirtualna staje się istotnym polem aktywności projektanta architektury wnętrza.

Słowa kluczowe: przestrzeń, wirtualny, 3D, wizualizacja, cyberprzestrzeń, cyfrowy

Virtual Reconstruction of the Recovered Territories Exhibition in Wrocław

Abstract: The projects have become dependent on the capabilities of computer tools, but also on these tools to inspire them. In my research I came to the conclusion that in such areas as: computer games, cinema, television, advertising, Internet, multimedia discs, etc., virtual reality ceases to play an auxiliary role, serving the real space, and becomes an autonomous, dynamic form of expression. That is why I decided to create a model of space that takes into account elements of real space. The real open space includes the area where we design, the vaulting of the sky and the horizon closing the whole. The variety of forms and shapes that fill it is created by nature itself. I describe this model on the example of my realization. For the purposes of the exhibition "Wrocław 2000 – My City" a virtual reconstruction of the exhibition infrastructure of WZO'48 was created. Deep space up to the horizon was created, a significant amount of infrastructure and the whole area between the objects of the exhibition. The conclusion is that the virtual space is becoming an important field of activity for interior designers.

Keywords: space, virtual, 3D, visualization, cyberspace, digital

Możliwości wizualizacji komputerowych nie ograniczają się do symulowania rzeczywistych rozwiązań architektonicznych i wnętrzarskich. Coraz wyraźniej wpływają na jej rozwiązania. Nowoczesne programy do wizualizacji wypracowały wiele metod kształtowania wirtualnych powierzchni. Są one w stanie wymodelować każdą skomplikowaną formę zaprojektowanej budowli czy wnętrza. Ze względu na dostępność i łatwość operowania nimi stają się również coraz częściej swoistego rodzaju trójwymiarowym wirtualnym szkicownikiem. Kreowanie takich przestrzeni bezpośrednio przy użyciu programów do wizualizacji dało projektowanym formom nową jakość. Projekty stały się niejako uzależnione od możliwości narzędzi komputerowych albo narzędzia te inspiracją dla nich. Znakomitym przykładem takiego zjawiska jest praca twórcza architekta Hani Rashida, który wraz z zespołem Asymptote praktykował na granicy architektury rzeczywistej i jej wirtualnej wizualizacji. Wyznaczał on nowe trajektorie w dziedzinie tworzenia

architektury, w sposób automatyczny, tworząc własny, komputerowy i multimedialny system tworzenia koncepcji projektowych.

W swoich badaniach doszedłem do wniosku, że w takich dziedzinach, jak: kino, telewizja, reklama, internet, dyski multimedialne rzeczywistość wirtualna przestaje pełnić rolę pomocniczą, służebną względem przestrzeni realnej, a staje się autonomiczną, dynamiczną formą ekspresji. Praca projektowa zwłaszcza z zakresu scenografii wirtualnej, reklamy i prezentacji autorskich pozwoliła mi uzyskać wiele doświadczeń zarówno natury praktyczno-technologicznej, jak i teoretycznej, związanej z aplikacją wiedzy z zakresu tradycyjnie pojmowanej architektury wewnątrz do komputerowo budowanych projektów wirtualnych. Wnikliwa obserwacja występujących w powyższych dziedzinach tendencji i rozwiązań skłoniły mnie do refleksji nad relacjami pomiędzy tradycyjną wiedzą z zakresu architektury wewnątrz, a nowymi możliwościami realizacyjnymi w tej dziedzinie.

Jednym z takich silnie związanych z rzeczywistością odniesień jest projektowanie w przestrzeni otwartej. W skład rzeczywistej przestrzeni otwartej wchodzi teren, na którym projektujemy, sklepienie nieba oraz zamykający całość horyzont. Różnorodność form i wypełniających ją kształtów tworzy sama przyroda. W rzeczywistości projektujemy w istniejącej przestrzeni otwartej. Bardzo często forma projektowanego obiektu powiązana jest harmonijnie z tą przestrzenią. Można ją zmieniać tylko w niewielkim zakresie bliskiego planu poprzez nasadzenie lub wycięcie drzew, formowanie zielonej masy żywopłotu, rzeźbę ogrodową, infrastrukturę itp. Daleki plan, aż po horyzont, jest już poza fizycznym zasięgiem projektanta. W przestrzeni wirtualnej nie mamy kontekstu przestrzeni otwartej. Zatem wszystkie elementy wirtualnego świata muszą być wykreowane.

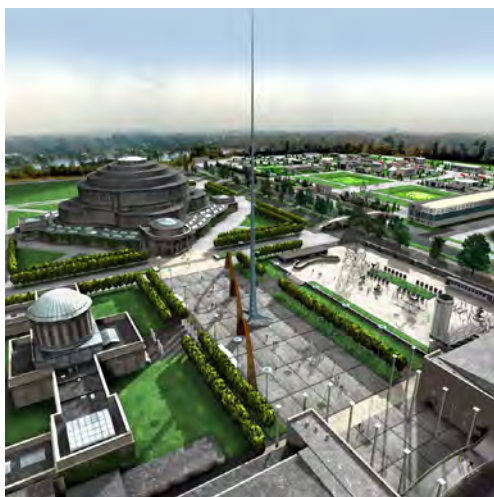
Reprezentatywnym przykładem w tej kwestii może być wirtualna rekonstrukcja Wystawy Ziem Odzyskanych, która odbyła się w 1948 roku we Wrocławiu (WZO'48). Miała za zadanie prezentację imponującego tempa rozwoju i rozbudowy Ziem Zachodnich przyłączonych do Polski po drugiej wojnie światowej. W wydarzeniu trwającym 100 dni wzięło udział około 2 mln osób. Ekspozycja została zlokalizowana na terenach wokół Hali Ludowej (obecnie Hali Stulecia) oraz ogrodu

zoologicznego (ZOO). Wystawa była podzielona na trzy sektory: „A”, „B” i „C”. Wystawa miała charakter polityczny o propagandowym podłożu.

Na potrzeby wystawy „Wrocław 2000 – Moje Miasto” powstała wirtualna rekonstrukcja infrastruktury wystawienniczej WZO'48. Wygenerowane w komputerze wizualizacje oraz animacje umożliwiły odbycie wirtualnego spaceru po ekspozycji, która miała miejsce we Wrocławiu ponad pół wieku wcześniej. W związku z tym, że wystawa ta prezentowana była na płaskich terenach otwartych, to wirtualna jej rekonstrukcja musiała rozwiązać ten problem. Cały obszar terenu znajdujący się między obiektami wystawy pokryty został trawnikami, przestrzennymi formami drzew i krzewów oraz infrastrukturą w postaci ławek, kwietników, klombów, latarni, masztów itp. Aby stworzyć wrażenie głębokiej przestrzeni aż po horyzont, całość projektu zamyka okalający teren pasek, na którym wyświetlony został płaski obraz drzew i krzewów, złożony z nakładających się na siebie zdjęć. Dodatkowo, poza tym obszarem znajduje się sfera zamykająca całość projektu aż po horyzont. Wyświetlony na niej został naturalny wizerunek horyzontu złożony z serii zdjęć. Uchwyciona na nich perspektywa powietrzna potęguje wrażenie głębi przestrzeni projektu.



Rys. 1. Plac centralny z iglicą (tereny wystawowe A)



Rys. 2. Widok ogólny (w głębi po prawej stronie tereny B)



Rys. 3. Hala maszyn ciężkich (tereny B)

Podsumowując, chciałbym krótko wspomnieć o pewnych wyzwaniach i zagrożeniach, które niosą za sobą tego typu realizacje. Po pierwsze, wyzwania, jakie rodzą przestrzenie wirtualne, dotyczą przede wszystkim sfery edukacji. Projektowanie wirtualnych przestrzeni wymaga opanowania klasycznej wiedzy z obszaru architektury wnętrz w znacznie głębszym zakresie, ze względu na precyzyjne, cyfrowe definiowanie wielu pojęć i narzędzi w systemach

komputerowych. Programy i narzędzia kreowania przestrzeni wirtualnej wymagają intensywnej nauki. Natomiast zagrożenia, które nie-
sie stosowanie wirtualnej rzeczywistości, związane są, jak się wydaje,
właśnie z brakami edukacyjnymi. Stosowanie zbyt mocnych efektów
wizualnych wiąże się z fascynacją możliwościami narzędzi połączo-
ną z brakiem wiedzy bądź wrażliwości estetycznej. Oczywiście nowy
język przekazu kreowany przez coraz szersze stosowanie cyfrowych
rozwiązań medialnych może także doprowadzić do zmian wrażliwo-
ści estetycznej – niekoniecznie w pożądanym kierunku. Może to być
interesujący kierunek badań nad przestrzenią wirtualną, która to sta-
je się istotnym polem aktywności twórczej projektanta architekту-
ry wnętrza.

Bibliografia

- Benedikt Michael, *Cyberspace. First steps*, MIT Press, Cambridge 1992.
Benedikt Michael, *Cityspace, Cyberspace, and The Spatiology of Information*, „The
New Urbanism”, October 1992.
Gibson William, *Neuromancer*, Ace Books, New York 1984.
Rheingold Howard, *Virtual reality*, Mandarin, London 1991.

MAGDA GRZYBOWSKA

DOI: 10.23817/2019.wnzewn-4

ORCID: 0000-0003-3059-8464

Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

Ze-Wnętrze

Streszczenie: Kategoria miejsca i przestrzenności, która jest dla mnie niezwykle ważna w kontekście rzeźby, odwołuje się w sposób istotny do relacji zewnętrzne-wewnętrzne, czy też – idąc w kierunku obiektowego myślenia o rzeźbie – relacji negatyw-pozytyw. Przywołuję zatem przykłady artystów, którzy w sposób bardzo wyrazisty posługują się w swojej praktyce twórczej ową dychotomią. Jest to Rachel Whiteread oraz Mikołaj Smoczyński. Odnoszę się również do własnych realizacji, chcąc pokazać pewne konsekwencje ukazywania przestrzenności na styku obiektu (również ciała) i przestrzeni (miejsca).

Słowa kluczowe: rzeźba, miejsce, zewnętrzne, wewnętrzne, przestrzenność, przestrzeń

Inbetween

Abstract: The category of place and spatiality, which is extremely important to me in the context of sculpture, makes a significant reference to outer-inward relation, or – going towards object-oriented thinking about sculpture – a negative-positive relationship. I therefore recall examples of artists who very clearly use this dichotomy in their practice. I mention Rachel Whiteread and Mikołaj Smoczyński. I also refer to my own projects, to show some consequences of treating spatiality as a phenomenon inbetween an object (including body) and space (place).

Keywords: sculpture, place, outer, inward, spatiality, space

Problematyka w obrębie relacji między tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne jest mocno zakorzeniona w myśleniu o przestrzenności, a zatem pozostaje ważnym motywem w twórczości rzeźbiarskiej. W mojej pracy doktorskiej pt. *Rzeźba i miejsce*, którą w roku 2011 obroniłam w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, odniosłam się do owej relacji w kilku rozdziałach, opisując zarówno prace własne, jak i realizacje innych twórców. W kontekście tym ważne wydały mi się działania i instalacje Mikołaja Smoczyńskiego czy rzeźby Rachel Whiteread.

Przytoczoną relację wewnętrzne–zewnętrzne omawiałam – zgodnie z założeniami mojej pracy – w kontekście miejsca:

Smoczyński jest artystą bardzo na miejsce uwrażliwionym. Każda jego praca powstaje wobec miejsca. Z początku Smoczyński zdaje się wskazywać na fizyczne granice miejsca. Sytuacją wyjściową jest z reguły ukazanie pomieszczenia z jego ścianami, sufitem i podłogą – jakby strażnikami milczącej pustki. Następnie dokonuje się proces demaskacji owej pustki poprzez ujawnienie pamięci miejsca, zapisanej pod powierzchnią podłogi i w strukturze ścian. Miejsce nasycane obrazami, które, ukryte przed naszym wzrokiem, dzięki zabiegom artysty, odkrywają tożsamość tego miejsca. A zabiegi te są formalnie niezwykle proste.

Smoczyński za pomocą płótna naklejonego na powierzchnię ściany, zrywa z niej nawarstwioną farbę i tynk. Powstały w ten sposób na płótnie obraz prezentuje następnie na tejże ścianie – wywracając ją przez to na lewą stronę, ujawniając niezwykłą strukturę – zapis tego, co minione. Prace te można by określić jako czysto malarzkie, gdyby nie kontekst miejsca, poprzez który budują one opowieść o pewnej określonej przestrzeni. Dla Smoczyńskiego płaszczyzna zawsze jest tylko fragmentem przestrzennej całości. Obraz nigdy nie przylega – odrywając się i opadając bezładnie – ukazuje swój rewers. Obrazy te są u Smoczyńskiego niczym płyty skóry oblekającej miejsce, tworząc warstwę wrażliwą na dotyk i kodującą pamięć.

W podobny sposób, choć przy użyciu innych środków, o miejscu wypowiada się Rachel Whiteread.

Wedle Arystotelesa miejsce jest „granicą ciała otaczającego, będącego w styczności z ciałem otaczanym”¹. Takie ujęcie miejsca, jako negatywu rzeczy, może stanowić motto dla twórczości Whiteread. W jej rzeźbach cała energia skupiona jest w ich powierzchni – w miejscu, gdzie forma styka się z tym, co dla niej zewnętrzne. Whiteread materializuje przestrzenie pomiędzy przedmiotami, które to przedmioty poddaje z kolei dematerializacji. O ich obecności zaświadcza jedynie negatywowo ślad w powstałym monolicie. Owa przewrotna sytuacja – ukazanie nieobecnego oraz ukrycie tego, co obecne – stawia odbiorcę w pozycji zupełnie nieoczekiwanej. Oto zostaje on ulokowany poza właściwym sobie obszarem – zajmowane zwykle przez niego miejsce wobec przedmiotu, zostało przekute w monolityczną bryłę. Poprzez taki zabieg percepcja również podlega swoistemu przenicowaniu – wydaje nam się, iż zaczynamy postrzegać obiekt niejako z jego wnętrza, czując jednocześnie napór miejsca. Ślad pozostawiony w miejscu przez rzecz odczuwamy przez to jako naszą z owym miejscem bliskość.

Ślad jest w rzeźbach Whiteread, podobnie jak w obiektach Smoczyńskiego, znamię pamięci miejsca.

Rzeźby Whiteread są niczym ogromne pieczęcie. Stemplują przestrzeń, nadając jej formę miejsc, o których pamięć zapisana jest w śladzie na ich powierzchni”².

Relację wewnętrzne–zewnętrzne omówiłam również, analizując i przytaczając swoje własne prace, w których skupiłam się na tej problematyce. Ważny w tym kontekście stał się niewątpliwie cykl prac zatytułowany *ze-wnętrze*.

Cykl *ze-wnętrze* zapoczątkowała praca pod tytułem *Światlik*, zaprezentowana podczas wystawy zbiorowej we Wrocławskim Centrum Prasowym w 2010 roku. Do instalacji tej wykorzystałam istniejący w budynku Centrum światlik, biegnący pionowo od dachu, aż po piwnicę. Było to takie jakby „zewnątrze we wnętrzu”, czy też rodzaj pustki drylującej tętniącą życiem kamienicę (Centrum Prasowe jest miejscem, gdzie swą siedzibę ma wiele firm, różnego rodzaju kancelarii i biur). Na każdym niemal piętrze budynku znajdowało się duże okno, przez które można było zajrzeć do wnętrza światlika, jednak zdawało się, iż mało kto dostrzegał w ogóle jego obecność. Obecność ta jednak uwyrażniała rzeczywistość wnętrza bu-

¹ Arystoteles, *Fizyka*, [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 2012.

² M. Grzybowska, *Rzeźba i miejsce*, praca doktorska, s. 18.

dynku, które odbijały się w szybach okien świetlika i zdawały się w nim lewitować. Najbardziej wyraziście odbijały się w owych szybach jarzeniowe lampy, zapalone stale w korytarzach, świetlik nie dawał bowiem zbyt wiele naturalnego światła. Tak naprawdę nazwa jego stawała się adekwatna dzięki tym odbitym lampom.

Owa przewrotna sytuacja zainspirowała mnie. Wewnątrz świetlika zainstalowałam swoją jarzeniówkę, tuż pod odbiciem lampy z korytarza, dzięki czemu wszystkie światła – wewnętrzne, zewnętrzne i to odbite – zaczęły ze sobą „rozmawiać”³.



Foto.1. Magda Grzybowska, *Świetlik*, Centrum Prasowe, Wrocław 2010

Inną realizacją z tego cyklu jest sytuacja *tu i tam*⁴, która rozpoczęła moją współpracę z choreografką Anną Wytych-Wierzgacz. Odtąd

³ *Ibidem*, s. 69.

⁴ Jedyna prezentacja sytuacji *tu i tam* odbyła się w ramach festiwalu tańca współczesnego „Strefa Kontaktu” w Galerii Szatnia w Kaliszu w dniu 2.10.2010. Obecnie funkcjonuje w formie dokumentacji (etiudy) filmowej.

moje myślenie o formie i przestrzenności łączy się ze zjawiskiem ruchu, a kategoria miejsca często definiuje się w moich działaniach poprzez pryzmat sceny⁵.

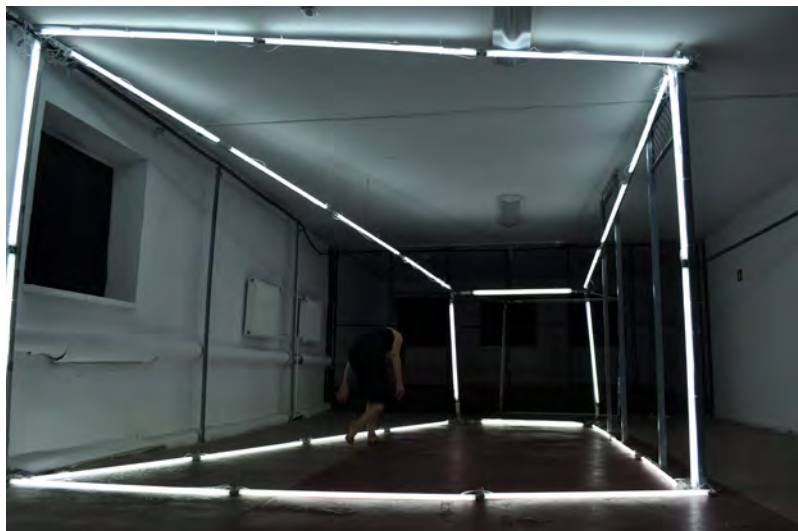


Foto. 2. Magda Grzybowska, *tu i tam*, Galeria Szatnia, Kalisz 2010



Foto. 3. Magda Grzybowska, *Zarys*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 2015

⁵ Rozwinięcie tematyki teatralności zapoczątkowało projekt twórczy *Rzeźba i fenomen sceny*, którego efektem były m.in. realizacje opisane w ramach habilitacji.

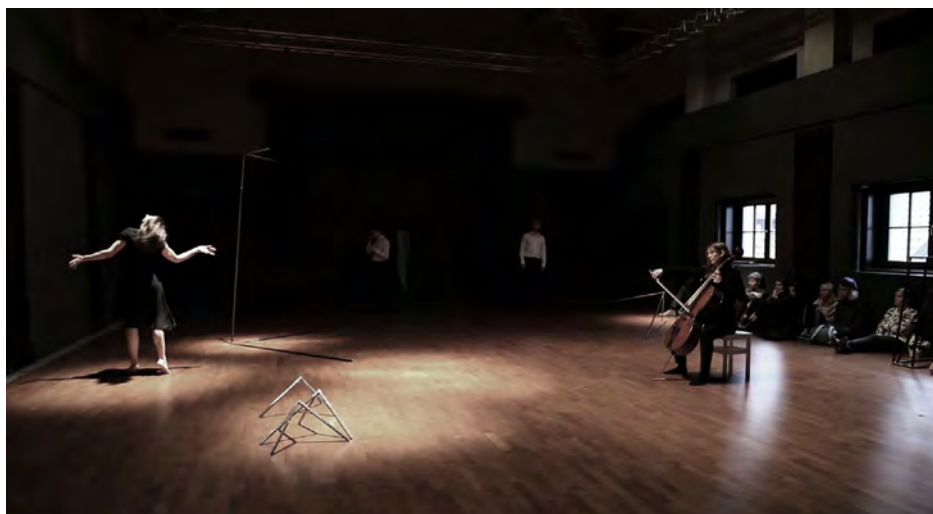


Foto. 4. Magda Grzybowska, *Próba*, Instytut Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2018



Foto. 5. Magda Grzybowska, *Lady Makbet*, Stara Piekarnia, Wrocław 2019

Bibliografia

Arystoteles, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak, [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 1990.

Grzybowska Magda, *Rzeźba i miejsce*, praca doktorska, 2011.

Hotels' Architecture. Publicly Accessible Space as Part of a Contemporary City

Abstract: European cities are gradually becoming more multicultural, open, and diverse. This process can be observed especially on the example of contemporary hotels, which naturally constitute the first element of learning for travellers about the development of a given region, country. Hence, nowadays accommodation facilities have undergone a number of significant transformations related to their method of functioning, designing of their structure, as well as ways of shaping publicly accessible internal and external spaces. This process, extremely interesting, is a subject of presented considerations.

Keywords: architecture of contemporary hotels, hotel in the city, publicly accessible spaces, spaces for public use

Architektura hoteli. Przestrzeń ogólnodostępna jako część współczesnego miasta

Streszczenie: Europejskie miasta stają się stopniowo coraz bardziej wielokulturowe, otwarte i zróżnicowane. Proces ten w szczególny sposób można obserwować na przykładzie nowoczesnych hoteli, które w naturalny sposób stanowią dla przyjezdnych pierwszy element poznawania zabudowy danego regionu, kraju. Stąd nowoczesne placówki noclegowe przeszły szereg istotnych transformacji związanych z ich metodą funkcjonowania, projektowaniem ich struktury, a także sposobami kształtowania ogólnodostępnych

przestrzeni wewnętrznych i zewnętrznych. Proces ten, niezwykle ciekawy, stanowi przedmiot prezentowanych rozważań.

Słowa kluczowe: architektura współczesnych hoteli, przestrzeń użyteczności publicznej, hotel w mieście, strefy ogólnodostępne

Introduction

Considering the multicultural nature of contemporary European cities, it is necessary to take into account not only urban and architectural transformations. In this respect particular are contemporary hotels, which due to their function – hosting people from abroad – can be understood as: important landmarks, first elements of intercultural contact, business cards of a given region, but above all – as a shelter. The last function – safe housing, a “known space” in exploring new area – is often extended beyond hotel guests, onto everyday users of a given city, passers-by and local residents. Hence, providing rest and relaxation in usually busy and loud cities.

The place of this contact are publicly accessible spaces of the enterprise, i.e.: frontal squares, courtyards, parks, gardens, terraces, entrances and reception halls, cafes, bars and restaurants, shops, boutiques, craft shops, waiting areas with seats, florists, gardens, etc. As part of their offer, there are products and services that enable the provision of basic and extended needs of people and the architecture of internal and external zones is the most important element of this space, remembered and recognized by all users over a longer period of time. Due to these elements, a hotel can be considered a real shelter for a modern man traveling and pursuing to explore new regions and areas of Europe.

Aim, purpose and scope

In the light of the considerations mentioned in the introduction, the aim of this paper was to have a closer focus on solutions for public accessibility zones in contemporary hotels’ design approaches. Hence,

it is emphasized that hotels as commercial, public and collective buildings, offer a particularly universal field of research – connected both to commercial and residential architecture.

The scope of studies has been limited to contemporary operating hotels because they are strictly connected to the functioning of a modern city. Another limitation was assigned to the localization of objects. For case studies, selected were solutions in the city center (with historic areas) and downtowns in towns of Europe, due to the urban specificity and density of such zones.

Nowadays, public spaces should always be considered depending on the context of urban or natural surroundings. Therefore, for the purpose of this research two types of specific urban contexts have been listed, which determine the scope of this research:

- historic,
- contemporary.

It is stressed, that in each aspect also natural surroundings may be considered, in connection to the cities' flora, fauna and existing physical formation. However, this aspect has not been listed, for strictly and only natural contexts are not a part of following considerations.

There have been several recalls to American examples of case studies regarding the growth of hospitality business in the XIX and XX centuries in the USA, which was strictly connected to development of European both historic and contemporary solutions. Therefore, local accommodation architecture cannot be analyzed without a glimpse of foreign study.

The following research methods were used in the studies: literature review – concerning the theory of public areas' design, case studies – carried out in Europe on selected enterprises (with aforementioned recall to the United States), analysis including: graphic, critical and comparative, and finishing with synthesis – used for formulating conclusions and summary.

Historic outline

A hospitable, open and public space of the hotel allowing people from different regions, classes and social groups to meet, has been arranged in hotels since the earliest times. As it was proved¹, since ancient times even in private Roman houses, guests were offered expanded residential program with several rooms, access to the garden and common living parts, i.e. internal courtyard. Such solutions enabled meetings and information exchange between newcomers and permanent residents of the area. Also publicly accessed Roman terms were consistent of guest rooms and large leisure and medical-treatment areas for all users². Later, during the medieval period and Christian religion dominance in Europe, travellers were hosted in monasteries, cloisters, hospices, where relaxation and meetings could be held in yards and herbal gardens. In a parallel manner secular inns and taverns were developed, in which public spaces also held both external and internal zones with seating and dining areas (Fig. 1).

All aforementioned edifices contained spaces for horses – stables, sheds and areas for minor wagons repairs and service³. Other than basic functions (sleeping, dining, means of transport service) started to form in connection with first hotel connected legislation in the XIV century in Europe, i.e. necessity of registration of each new coming guest in France or accommodation standards in England. As an outcome, reception and administration area was needed. The full development of public areas is dated back to the XVII and XVIII centuries, where contemporary understanding of a hotel and its official name was established – from French language *l'hote* and further *l'hotel*⁴.

¹ J. Jabłońska, *Architektura ogólnodostępnych przestrzeni współczesnych hoteli*, Wrocław 2018.

² T. Broniewski, *Historia Architektury dla Wszystkich*, Wrocław 1990.

³ Z. Błądek, T. Tulibacki, *Dzieje krajowego hotelarstwa. Od zajazdu do współczesności*, Poznań-Warszawa 2003; T. Broniewski, *Historia Architektury dla Wszystkich*, Wrocław 1990.

⁴ Z. Błądek, T. Tulibacki, *Dzieje krajowego hotelarstwa. Od zajazdu do współczesności*, Poznań-Warszawa 2003; Official website of Art Hotel, available at: <http://www.arthotel.pl>, accessed 05.11.2011; A.W. Rutes, H.R. Penner, A. Lawrence, *Hotel design planning and development*, New York-London 2001.

From that time “elegant” functions like: tea rooms, restaurants, coffee shops, clubs, art expositions and game rooms became a signature mark of the hospitality industry.



Fig. 1. The representational and hospitality transition zone between exterior and interior in the historic castle in Lesko, Poland (building started in the XVI century), which served both as residence and accommodation zone for guests

The full growth of public spaces in hotel enterprises as we know nowadays was established in the XIX and XX centuries in America. Then, a phenomenon of multi-functionalism and close city relation was formed. At many occasions accommodation zone was in fact of a minor surface towards other functional zones like: exchange and trade floors, ballrooms, lounges, conference or theatre halls, dining areas or offices. Also an atrium, as an important public element of a hotel was developed, offering guests a lot of daylight, unforgettable architectural and interior solutions, yet quiet relaxation space, distinguished in the busy city and everyday life. Usually complemented with interestingly arranged greenery (even tropical plants), an atrium can be understood as an internal-external element of spatial and functional program of hospitality venue. What is more, around the '50s and '60s of the XX century in America, a healthy life style fashion was popularized, thus hotels started to be equipped with SPA and wellness

centers, which served guests not only for leisure venues, but also were complemented with specific medical programs. Areas of such type were especially popular in chain-branded hotels, which were built all around the world. Hence, in public spaces areas with more privacy and intimacy were hosted and promoted. Large-scale and open surfaces required proper fitting, thus a lot of artwork have been introduced into hotels and this as other aforementioned solutions are being continued until today⁵.

Context connection

There are several ways in which building can be connected to the context. The most direct are proper and functional solutions of elements such as drop off zone – which consists of a drive and walkway, roofing over them and main entrance. This can be supplemented with an entrance square, gardens, terraces, lighting and elements of minor architecture, which may harmoniously and seamlessly fit to the surroundings. Needless to stress, the characteristic roofing over the drop off zone is probably the most recognizable manifestation of the hotel function and presence in the urban fiber. Starting from modest and general solutions of simple roofs, supplemented with lighting and hotel sign (usually including name of the enterprise), the extinction of a drop off zone may shift towards extreme cases (Fig. 2).

For large resort hotels, i.e. containing wellness centers, conference areas or casinos, the roofing may cover several roads and bus, taxi and individual driveways. A very special example are Las Vegas implementations, where brightly lighted roofs, columns and banners are not just a manifestation of services and function, but they are used to create the city's context, climate and character.

⁵ Z. Błądek (ed.), *Nowoczesne hotelarstwo. Od projektowania do wyposażenia*, Warszawa 2010; Official website of Palmer Hilton House Hotel, available at: <https://www.palmer-hiltonhousehotel.com/>, accessed 14.06.2019; A.W. Rutes, H.R Penner, A. Lawrence, *Hotel design planning and development*, New York-London 2001; H. Weidinger, Hotels im Wandel der Zeit, In: *Detail* 3/2007, 154-158.

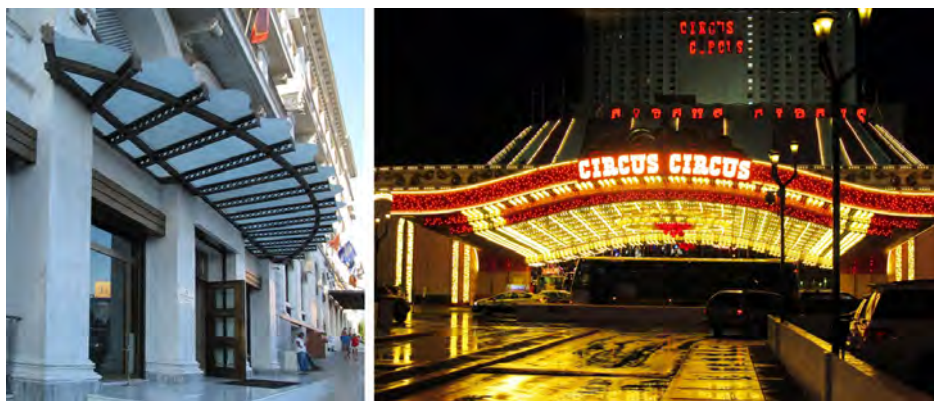


Fig. 2. Roofing over the main entrance – two extreme solutions. First: gentle decorative, glassed element in NJV Athens Plaza in Athens (Greece). Second: large-scale light and commercial element of Circus Circus in Las Vegas (Nevada, USA)

An extreme example of such solution is the Fremont Street Experience in Las Vegas, which houses several world-famous hotels: Fremont Hotel and Casino, Golden Nugget Las Vegas Hotel and Casino, Golden Gate Casino Hotel. Public space in front of the venues is connected together with an extraordinary in scale digital screen suspended above the street. This strictly commercial element is used to display animations supplemented with loud music, which attracts a lot of viewers, mostly tourists seeking for more entertainment. Interestingly enough, screen connected with open shops, casinos and gastronomy services, creates one of the kind public space that provides to adjacent hotels a unique character (Fig. 3).

Similar architectural and urban treatment of public space can be found in the same city along the so-called “Strip” – Las Vegas Boulevard, where hotels like: Bellagio, Wynn, The Venetian, Caesars Palace, Mandalay Bay Resort & Casino, Luxor, New York – New York, MGM Grand Hotel and Casino, Excalibur Hotel & Casino, Paris, The Mirage Hotel & Casino, Circus Circus Hotel & Casino Las Vegas or Stratosphere Hotel, Casino and Tower, have been situated⁶ (Fig. 2). Due to the significant competition between the enterprises and maximizing the entertainment character of the city, the public spaces here

⁶ Ranking of enterprises according to Tripadvisor.com website, available at: https://pl.tripadvisor.com/Hotels-g45963-Las_Vegas_Nevada-Hotels.html, accessed 17.07.2017.

occupy considerable usable areas on several floors which are at all times accessible to all visitors and users of the city. Within the discussed zones there can be listed functions like: casinos, gastronomy of various character, day and night entertainment venues (for concerts, theatres and conferences), sport and recreation facilities, amusement parks, SPA and wellness zones, all types of shopping venues and many more. In order to shape these zones in an attractive way many urban and architectural elements are used, such as: streets, passages, squares, frontages, free-standing objects, elements of small architecture, towers, obelisks, sculptures, fountains, fences, bridges, gardens, walls and seats. To maximize the effect a variety of geometric plans, materials, textures, finishes and styles were used for all these solutions⁷ (Fig. 3).



Fig. 3. A public space with roofing over the Fremont Street – with the facade of Golden Gate hotel, “The Strip” with Mirage hotel and extended public spaces, here a fountain on Las Vegas Boulevard, both examples in Las Vegas (Nevada, USA)

Although on a smaller scale, similar solutions can be found in Poland. First would be the square in front of the Central Station in Wrocław – the representational and easily accessible public space with all aforementioned urban elements like: wide passages for pedestrians, city-like organized greenery, seating (in summer hammocks and sunbeds are added), lighting, exits from parking lots, properly solved

⁷ R. Venturi, D.S. Brown, S. Izenour, *Uczyć się od Las Vegas*, Karakter 2013.

advertisement poles, diversified commercial spaces (fulfilling basic and extended users' needs), varied gastronomy areas (with external terraces and outside accessibility), varied means of communication (public and individual, local and regional), harmonious and proper urban-scale of building's fronts and facades. What is significant is a number of hotels, which frontal walls create a frame for these public spaces, yet continuing overall design – i.e. a square with greenery in front of the Silver Tower hosting Ibis Styles, or services – gastronomy points, shops, services in the ground floors, e.g. Piast or Sofia (Fig. 4).



Fig. 4. Square in front of the Main Train Station in Wrocław (Poland) with hotels, from left: Piast, Sofia, Ibis Styles in Silver Tower – accessible public space

Also, in a smaller urban organism, like the town of Jelenia Góra, similar developments were found. Just to give an example of a public passage between the hotels Europa and Jelonek, where the broadened street becomes a public square. An elegant pavement was fitted with small elements of architecture: benches, lanterns, green elements (trees and green areas), a sculpture of a deer – the symbol of the city, information boards, commercials, gardens of gastronomy areas.

Exterior and interior linking

Context can also serve inner solutions of the hotel. A great example of connections build in this way would be HP Park Plaza Hotel, Wrocław (Poland) with a casino, a contemporary building settled in the historic part of urban fiber across the Odra River bank. All residential façade of the building (consisting of 5 floors) is glazed. The view from the rooms shows the panorama of the city: islands, bridges, Ostrów Tumski and the historic University building. This way, guests can have direct connection to most important urban elements and natural advantages of the landscape without even living the premises. Moreover, on the ground floor there are public service spaces (occupying 2 floors) and a restaurant with the open-air river-view terrace, while on the upper floor there is a wellness area. Due to such solution hotel closes view axis of this part of the city, in a highly elegant way⁸ (Fig. 5).

Similar solution was established in the Portus Cale Hotel, Porto (Portugal), where the main entry and reception hall was designed as a “natural” extension of the street. The area, complemented with a lounge followed by a publicly accessed bar, in a fully glazed form transparent to the eye space, is settled as the resting area hosting all passers-by. What is more, not only the functions are creating the connection, but also textures, forms and colors used in the interior, bringing to mind harmonious and toned elevations and street paving of Porto. Clear rhythms, stone-like forms of seating and mirrors, gray-brownish pallet provide true shelter and relaxation to all guests of this public zone⁹.

⁸ A.W. Rutes, H.R. Penner, A. Lawrence, *Hotel design planning and development*, New York–London 2001.

⁹ Official website of Portus Cale Hotel, available at: <http://www.portuscalehotel.com/EN/hotel.html>, accessed 06.06.2019.



Fig. 5. Urban settlement of HP Park Plaza Wrocław (Poland)

Conclusions

The positive phenomenon is considered when hotels located in the city center and downtown enter a very close and special relationship with the cultural context and *genius loci*. Fusion of buildings with the surroundings, including the urban floor and elements of small architecture in the immediate surroundings of the hotel, these are particularly sensitive parts that require careful elaboration. Most of the cases analyzed in this study have found a search for facility owners to build relationships, not only with visitors but residents of the city or other tourists. Thus, the everyday user can visit public spaces, as well as fragments of urban tissue, often without even understanding the boundaries between individual buildings or exterior. Among especially welcomed elements allowing creation of urban-architecture hotels' relations, are:

- flags,
- arranged and maintained greenery,
- gardens supplemented with gastronomy functions,
- lighting,
- seating,
- connection to culture and art,
- information and learning opportunities – exhibitions, information boards,

- shopping stands (serving basic and extended needs, e.g. art, craft),
- minor architectural elements (i.e. fountains),
- glazed walls of ground floors.

As a result of using the aforementioned elements, the public space of a hotel can become a sort of “lounge” of the city, a space for:

- meeting,
- talk,
- observation of local life,
- exchange of cultural and international experience.

At the same time, it can serve fulfilling basic and extended human needs, like following:

- shopping,
- recreation,
- learning,
- rest.

Distinguished by representational minor and major architectural elements with functions aiming at stressing international, world-widely character of particular enterprises, it can be stated that contemporary hotels’ public space is an important, center-forming element of the urban fiber. Connections with a city between the exterior and the interior can be understood in two different ways:

- direct – where parts of the building are formed in the semi-closed fashion or can be opened or closed, i.e. dependent on the weather (e.g., already mentioned hotels’ solutions in Las Vegas and Jelenia Góra – showing a minor scale of such developments),
- indirect – where links are created with the use of “soft” architectural values, like views, lights, elements of small architecture (e.g., HP Park Plaza Hotel in Wrocław, Portus Cale Hotel in Porto).

Summing up, it is worth noting that the public space associated with a hotel in many cases smoothly penetrates the urban zone, building new qualities and values in its local social perception. Also, properly solved hotel's city connection zone may stimulate economic and urban growth of a particular part of the city, which is evaluated as a highly positive and desired phenomenon.

References

- Błądek Z., Tulibacki T., *Dzieje krajowego hotelarstwa. Od zajazdu do współczesności*, Albus, Poznań-Warszawa 2003.
- Błądek Z. (ed.), *Nowoczesne hotelarstwo. Od projektowania do wyposażenia*, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna Adam, Warszawa 2010.
- Broniewski T., *Historia Architektury dla Wszystkich*, Ossolineum, Wrocław 1990.
- Gołota U., Hotel Park Plaza, In: *Leksykon Architektury Wrocławia*, ed. Eysymontt R., Ilkosz J., Tomaszewicz A., Urbanik J., Via Nowa, Wrocław 2011.
- Jabłońska J., *Architektura ogólnodostępnych przestrzeni współczesnych hoteli*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 2018.
- Official website of Art Hotel, available at: <http://www.arthotel.pl>, accessed 05.11.2011.
- Official website of Palmer Hilton House Hotel, available at: <https://www.palmerhousehiltonhotel.com/>, accessed 14.06.2019.
- Official website of Portus Cale Hotel, available at: <http://www.portuscalehotel.com/EN/hotel.html>, accessed 06.06.2019.
- Ranking of enterprises according to Tripadvisor.com website, available at: https://pl.tripadvisor.com/Hotels-g45963-Las_Vegas_Nevada-Hotels.html, accessed 17.07.2017.
- Rutes A.W., Penner H.R., Lawrence A., *Hotel design planning and development*, W.W. Norton and Company, New York-London 2001.
- Weidinger H., Hotels im Wandel der Zeit [Hotels in Course of History], In: *Detail* 3/2007, 154-158.
- Venturi R., Brown D.S., Izenour S., *Uczyć się od Las Vegas*, transl. Porębska A., Karakter 2013.

All photographs by Author.

BARTOSZ JAKUBICKI

DOI: 10.23817/2019.wnzewn-6

ORCID: 0000-0001-9218-0368

Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

Wnętrza multimedialne – hybrydy miejsc i przestrzeni

Streszczenie: Za pomocą nowych technologii multimedialnych coraz częściej dochodzi do różnego typu fuzji przestrzeni wnętrza z innymi przestrzeniami, implementowanymi drogą fotograficzną, wirtualnego odtworzenia czy teleobecności. Przenikanie się takimi metodami terytoriów tworzy nowe konteksty, niezwykle aranżacje plastyczne, a także inne postrzeganie środowiska współczesnego człowieka. Nie bez znaczenia są także niesione przez multimedialną warstwę wnętrza, informacyjność oraz interaktywność, dające głębszy kontakt z zewnętrzem niż widok przez szybę. Zaprezentowane zostaną własne badania i projekty w tym zakresie, prowadzone we współpracy z naukowcami oraz artystami, a także studentami Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Słowa kluczowe: wnętrze – zewnątrz, multimedia we wnętrzach, teleobecność miejsca, multimedialne wnętrza

Multimedia Interiors – Hybrids of Places and Spaces

Abstract: With the help of new multimedia technologies, more and more often, there is a different type of interior space fusion with other spaces, implemented by photographic means, virtual playback or telepresence. Transferring to other methods of creating new contexts, unusual artistic arrange-

ments or other perceptions of the contemporary human environment. Not without significance are also carried by the multimedia layer of the interior, information and interactivity, giving deeper contact with the outside than the view through the glass. Here will be presented our own research and projects in this area, conducted in cooperation with scientists and artists, as well as students of the Academy of Fine Arts in Wrocław.

Keywords: interior – exterior, multimedia inside, tele-presence of a place, multimedial interiors

Egzystowanie współczesnego człowieka przebiega już nie tylko w świecie fizycznym, coraz więcej aktywności realizujemy w przestrzeniach cyfrowych, internecie, wirtualnej chmurze, miniświatach systemów operacyjnych i programów komputerowych. Projektanci struktur architektonicznych czy meblowych coraz częściej uwzględniają okna interfejsów komputerowych, jako rozszerzenia utylitarnej przestrzeni, miejsce mentalnego przebywania użytkowników lub ich cyfrowych awatarów. Wielokrotnie dochodzi także do mieszania bodźców cyfrowych i fizycznych, a pole to wydaje się niezwykle szerokim obszarem rozmaitych cyfrowo-fizycznych hybryd, tworzonych na bazie nowoczesnych technologii multimedialnych¹. W tym kontekście stwierdzenie przebywania wewnątrz lub zewnątrz, nabiera nowych znaczeń, podobnie jak tworzenie z tych składowych wspólnych przestrzeni. Postaram się tu przedstawić tylko kilka możliwych schematów projektowego rozumienia tego zagadnienia, na przykładach realizowanych samodzielnie lub w zespołach projektowych oraz ze studentami prowadzonej przeze mnie Pracowni Projektowania Architektury Wnętrz Multimedialnych w ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu.

Pierwszym przykładem niech będzie projekt dobrze ukazujący koncept teleobecności przestrzeni, autorstwa mojej dyplomantki licencjackiej Magdaleny Zarzyckiej. Projekt wielokulturowej restauracji

¹ B. Jakubicki, *Projektowanie obiektów projekcyjnych jako elementów wnętrza*, [praca habilitacyjna w ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu], Wrocław 2011, online: <https://omlab.weebly.com/uploads/1/2/3/4/12348878/bjakubickiprachabn.pdf> (dostęp 20.05.2020).

umiejscowionej w strefie VIP galerii Stadionu Energa Gdańsk przewidywał stworzenie pionowych żaluzji oddzielających poszczególne stoliki w formie przepierzeń, złożonych z niewielkich ekranów bezszwowych jeden nad drugim. (il. 1) Po zamknięciu żaluzji tworzył się duży plazmowy wyświetlacz, otaczający obrazem użytkowników pojedynczego stolika. Scenariusz użytkowania zakładał bowiem, że klienci mogą wybrać jedną spośród zaproponowanych lokalizacji z całego świata, gdzie zainstalowane są kamery internetowe dużej rozdzielczości. Dzięki temu można w trakcie konsumpcji posiłku tele-przebywać w czasie rzeczywistym na australijskiej plaży lub w paryskiej ulicy. To rozwiązanie miało podkreślić międzynarodowy charakter obiektu, ale też uatrakcyjnić lokal poza czasem trwania imprez sportowych. Takie importowanie miejsca na żądanie, stało się możliwe dzięki szerokopasmowemu internetowi, a teleobecność zarezerwowana do tej pory dla osób uczestniczących w telekonferencjach zaczęła dotyczyć również przestrzeni. Wnętrze budowane takimi cytami przestrzennymi niesie tyle samo zalet, co niebezpieczeństw dla



Il. 1. Projekt multimedialnej restauracji z teleobecnością innych miejsc, stud. M. Zarzycka, prowadzący: B. Jakubicki

harmonijnej kompozycji przestrzennej oraz percepcji widzów. Można uznać, że to rodzaj kolażu, ale też instalacji interaktywnej, gdzie projektant-artysta powinien założyć granice cytowania oraz dopuszczalnych rekonfiguracji dzieła przez użytkowników.

Kilka miesięcy wcześniej realizowałem modernizację wnętrza restauracji w Warszawie o nazwie zgodnej z adresem Moliera 6, w której zaproponowałem podobne w idei choć prostsze rozwiązanie. Pomieszczenia restauracji, choć przestronne i trzykondygnacyjne, pozbawione były interesującego widoku przez okna. Kontakt przez nieliczne okna z zewnątrz w postaci ruchliwej ulicy oraz zaniebanych, mrocznych elewacji obniżał wartość estetyczną lokalu. Zasłonięcie okien było nieuniknione, ale jako alternatywę zaproponowałem sztuczne okna, transmitujące obraz z urokliwych zakątków architektonicznych, którymi najbliższa okolica obfitowała (il. 2). Dzięki temu został zachowany charakter miejsca, pewna łączność wnętrza z przestrzeniami dzielnicy, jej kolorytem i historią. Na najniższym poziomie restauracji miała się pojawić nadrukowana na podłodze



Il. 2. Wnętrze restauracji Moliera 6 w Warszawie z pejzażowymi pseudooknami, autor: B. Jakubicki

mapka z zaznaczeniem miejsc kamer – rozwiązanie lokalizacyjnych zagadek dla dociekliwych gości. Z przyczyn ekonomicznych monitory okien ostatecznie zostały zastąpione podświetlanymi zdjęciami, ale efekt łączności z okolicą oraz oddech przestrzenny dla niewysokich pomieszczeń lokalu został zachowany.

Innym przykładem łączenia wnętrza z importowanymi pejzażami przestrzeni zewnętrznych jest opracowanie dyplomowe studentki Mai Górowskiej pt. „Projekt studia jogi i medytacji *ENVIROMENT*”. Założenie przewiduje posłużenie się szerokokątnymi projektorami ukrytymi w podwieszanym suficie do wyświetlenia przyjaznego ćwiczeniom kontemplacyjnym tła, wybranego przez poszczególnych użytkowników (il. 3). W ścianie pomieszczenia przeznaczonego do medytacji umieszczone są okrągłe poduszki z grafiką mandali, pod którymi kryje się interfejs umożliwiający wybór indywidualnego pejzażu i stanowiska. Wydzielone świecącą linią na podłodze stanowiska wyposażone są w półprzezierne kotary na szynie, którymi można zasłonić dowolną część okrągłego pola medytacji. W ten

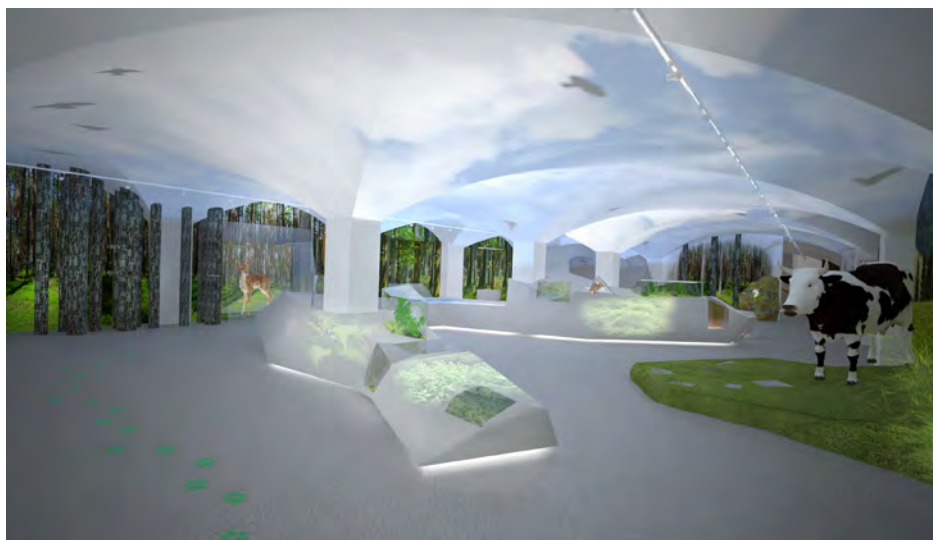


Il. 3. Projekt multimedialnego salonu jogi Enviroment, stud. Maja Górowska, prowadzący: B. Jakubicki

sposób ćwiczący mogą się dowolnie odseparować wizualnie od otoczenia, a jednocześnie przebywać w ulubionym środowisku, sprzyjającym skupieniu lub natchnieniu duchowemu. Największe ze stanowisk mogą pomieścić niewielkie grupy, a w przypadku potrzeby wykorzystania całej sali, zasłony można powiesić przy suficie.

Potrzeba kontaktu człowieka ze środowiskiem naturalnym, kolebką ewolucji ludzkiej percepcji i umysłowości oraz obcowanie z naturą jako genialnym projektantem organizmów i ekosystemów, są szczególnie ważne dla współczesnych architektów wnętrz. Wysoko stechniczowane przestrzenie życia społeczeństwa informacyjnego są tylko małym ułamkiem w różnorodności środowisk i for naturalnych. Inspirowanie projektów chociażby przyrodą, jest równie twórcze, co zdrowe i łatwe do przyswojenia dla mentalności użytkowników.

Bywają projekty, w których ściśle przenikanie się środowiska naturalnego z wnętrzem jest główną wytyczną, jednak forma budynku nie pozwala na bezpośredni kontakt tych światów. Tak było właśnie w konkursowym projekcie, który opracowywałem wraz z dr Agatą Wojtyłą oraz mgr Martyną Krajewską dla Karkonoskiego Parku Narodowego. W budynku wielkiej stajni rekapitalizowanego folwarku w Sobieszowie przewidziano olbrzymią wystawę dotyczącą piętrowości Karkonoszy w aspektach przyrodniczych, geologicznych oraz meteorologicznych. Stajnia, z racji wcześniejszej funkcji, pozbawiona jest okien, stanowi także obiekt zabytkowy, dlatego ingerencja w materię budowlaną architektury musiała być minimalna. Zaproponowany projekt przewiduje zatem, w dużej mierze, odwołania do natury w formie scenograficznej, a multimedia zdecydowanie ułatwiły stworzenie przekonującego wrażenia oraz pewnej immersyjności przygotowanych inscenizacji (il. 4) Pośród wielu stanowisk przenoszących realistyczne części lasu, skał, roślin i zwierząt, pojawiały się animowane projekcje, np. płynącego nieba na całym sklepieniu sali lub zjawisk atmosferycznych i wodospadów w innych salach. W istocie ta wystawiennicza aranżacja jest tylko atrapą rzeczywistej przestrzeni zewnątrz, ale ma też pewne wartości wynikające z nowoczesnych multimediiów, niedostępne w przypadku widoku przez okno lub nawet kontaktu bezpośredniego z naturą. Pierwszą jest kierunkowana



Il. 4. Projekt multimedialnej wystawy dla KPN, autorzy: B. Jakubicki, A. Wojtyła, M. Krajewska

interakcja, która ożywia kontakt i pozwala skupić uwagę widza na zamierzonej treści. Kolejną jest aktywna sensoryczność, np. w postaci ekranu z pary wodnej, co daje doznania mgły, które trudno zainscenizować w naturze. Interfejs z tafli wody, czy też odsłuchiwanie głązów dzięki przyłożeniu ucha do monolitu skały przenoszącego fale dźwiękowe, oraz całościowe tło dźwiękowe wystawy przenoszone z różnych miejsc i okresów roku, proponują zintensyfikowane doznania dopasowane do tematu stanowisk. Inne stanowiska umożliwiają spojrzenie w rejony niedostępne, jak głębiny warstw skalnych czy mikroskopowy podgląd organizmów danego piętra gór.

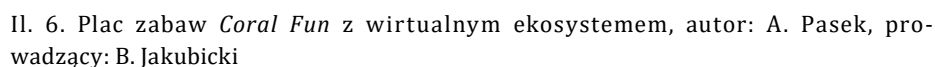
Podobne udostępnienie przestrzeni niedostępnej nastąpiło przy całkowicie użytkowym projekcie ekranów informacyjnych dla Hotelu Radisson we Wrocławiu. Zaprojektowany przeze mnie zestaw ekranów miał informować osoby przebywające w korytarzach o imprezach lub spotkaniach odbywających się w kolejnych salach konferencyjnych i audytoryjnych (il. 5). System nie tylko wyświetlał harmonogram użytkowania danej sali, lecz także umożliwiał podgląd listy uczestników, a nawet relację z kamery usytuowanej wewnątrz, oczywiście w przypadku zgody obradujących. Dzięki temu można było, nie



Il. 5. System ekranów informacyjnych w Hotelu Radisson we Wrocławiu, autor: B. Jakubicki

przeszkadzając w obradach, rozeznąć się w ich etapie i sytuacji kadrowej spotkania. Wielokrotnie zauważyłem, że ekrany w odbiorze przestrzennym wnętrza pełnią rolę podobną do okien, a w prezentowanym korytarzu efekt ten był bardzo wyrazisty. Przestrzeń dotychczas skierowana do środka zyskała dzięki tym sztucznym otworom kierunek na zewnątrz, zmniejszający ciśnienie wizualne wąskiego korytarza. Natomiast wgląd z zewnątrz do środka sali jest kolejnym rodzajem multimedialnego łączenia przestrzeni.

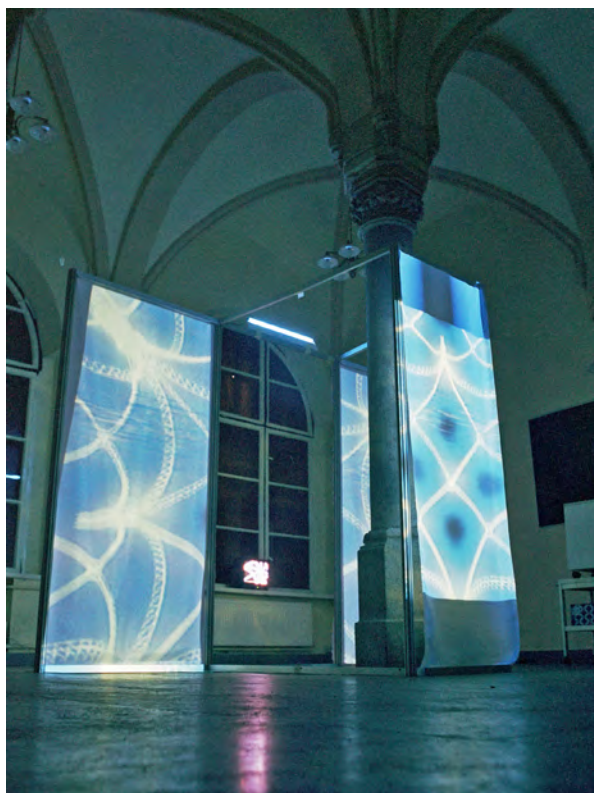
Następny przykład to projekt *Coral Fun* studentki Agnieszki Pašek, w którym autorka łączy przestrzeń zabaw dla dzieci w formie materialnej i wirtualnej. Wewnętrzny plac zabaw zaproponowany galeriom handlowym, oprócz form do zabaw fizycznych proponuje przestrzeń wirtualną dostępną za pomocą stereoskopowych peryskopów połączonych w jeden system. Fragment odtworzonej wirtualnie rafy koralowej podglądany jest przez zsynchronizowane w układzie przestrzennym peryskopy, jakby zanurzone w jednym, gigantycznym



Mieszana rzeczywistość w różnych odmianach pojawia się we wnętrzach już dzisiaj. Rozszerzona rzeczywistość lub rozszerzona wirtualność najczęściej występują we wnętrzach wystawienniczych i salonach gier komputerowych. Równie pręźnie eksplorujące zagadnienia mieszania przestrzeni jest środowisko artystyczne i tu powstaje najwięcej zaskakujących fuzji w rozmaitych instalacjach multimedialnych. Spośród moich eksperymentów artystycznych interesujący aspekt odległości w tym dwoistym środowisku porusza instalacja *Interkolumnium* stworzona w galerii Miejsce dla Sztuki w zabytkowym pomieszczeniu centralnej zabudowy wrocławskiego rynku (il. 7).

Architektoniczne sformułowanie „interkolumnium” oznacza odległość pomiędzy dwiema sąsiadującymi ze sobą kolumnami. Obserwacje pomieszczenia galerii naprowadziły mnie na pomysł wciągnięcia kolumny oraz detalu konstrukcyjno-dekoracyjnego sklepień do przestrzennej debaty z wirtualnością, do renegocjacji właściwości fizycznych, ciężaru, wielkości, stałości i odległości. Animacja odtwarzana na ekranach instalacji była pętlą, która rozpoczynała się wiernym oddaniem konstrukcji sklepienia oraz kamieniarki detali architektonicznych, po czym przekształcała się w wariacyjne, rozmaite układy modułu konstrukcji, aż do niemożliwych, bezkresnych arkad siatkowych budowli. Instalacja miała być próbą znalezienia odpowiedzi na pytanie, jakie występuje oddziaływanie pomiędzy dogmatycznie odmiennymi przestrzeniami, reprezentowanymi przez bliźniacze obiekty. Miała prowokować do przemyśleń na pytanie o odległość między kolumną podtrzymującą sklepienie galerii a jej odpowiednikami w wirtualności. Czy jest ona obliczalna, czy pozór uznamy za wystarczająco realny, by podać cyfrę? A może odległość ta zawiera przestrzeń transformacji cyfrowych, długą drogę po elektronicznych obwodach i współczesnej nauce? A może zawiera w sobie również czas, pomiędzy powstaniem gotyckiej podpory a kreacją świetlistych sobowtórów?

Konkludując, współczesne technologie elektroniczne oraz multimedia pozwalają na tworzenie olbrzymiej mnogości odmian hybrydowych przestrzeni z materii architektury oraz obrazów i przestrzeni



Il. 7. Instalacja multimedialna *Interkolumnium*,
autor: B. Jakubicki

cyfrowych. Gama rozwiązań może dotyczyć niemal każdej funkcji i podsuwać nowatorskie rozwiązania zarówno plastycznie, jak i czysto użytkowe. Rodzi się oddzielny dział architektury, gdzie poczucie przebywania wewnątrz lub na zewnątrz ma kluczowe znaczenie, a jednocześnie zetraca się ono w wielości sposobów przenikania składowych miejsc. W tym coraz większym zgiełku mieszanych bodźców i cyfrowych obrazów, należy ukształtować przestrzeń życia czło-

wieka optymalnie dostosowaną do potrzeb, odpowiadającą naszym zmysłom, ale też digitalnej komunikacji. Przy obecnym tempie postępu technologicznego nie jest to wcale rola przyszłych pokoleń, ale zadanie dla obecnie działających projektantów środowiska człowieka, którzy powinni zadbać o celowe i zrównoważone użycie tych hybrydowych tworzyw.

Bibliografia:

Jakubicki Bartosz, *Projektowanie obiektów projekcyjnych jako elementów wnętrz*, [praca habilitacyjna w ASP im. E. Gepperta we Wrocławiu], Wrocław 2011,

Bartosz Jakubicki

online: <https://omlab.weebly.com/uploads/1/2/3/4/12348878/bjakubicki-prachabn.pdf> (dostęp 20.05.2020).

Źródło zdjęć – własne lub strona internetowa pracowni przy ASP we Wrocławiu:
www.pracownia402.weebly.com

Sztuka kinetyczna w przestrzeni publicznej

Streszczenie: Autor jest artystą kinetycznym i projektantem, i z punktu widzenia swojego zawodu opisuje przytaczane w tekście fakty i przykłady obiektów sztuki.

Pierwsza część artykułu dotyczy genezy sztuki kinetycznej. Zostają zaprezentowane przykłady wybranych artystów i ich dzieł, które powstały na przestrzeni ostatnich stu lat.

W drugiej części autor przechodzi do opisanego przykładów sztuki kinetycznej osadzonej w przestrzeni publicznej.

W części trzeciej zostają zaprezentowane nieliczne przykłady dzieł kinetycznych w przestrzeni publicznej w Polsce. W tym miejscu autor prezentuje także dwie własne realizacje w tym obszarze.

Słowa kluczowe: sztuka kinetyczna, rzeźba kinetyczna, sztuka w przestrzeni publicznej

Kinetic Art in Public Spaces

Abstract: The author is a kinetic artist and designer and from the point of view of his profession describes the facts and examples of objects of art cited in the text.

The first part of the article deals with the genesis of kinetic art. Examples of selected artists and their works that have arisen over the last hundred years are presented.

In the second part, the author goes on to describe examples of kinetic art embedded in public space.

The third part presents few examples of kinetic works in public space in Poland. At this point, the author also presents two of his own projects in this area.

Keywords: kinetic art, kinetic sculpture, public spaces

Wprowadzenie

Jak byś właściwie zdefiniował sztukę kinetyczną? Takie pytanie padło podczas jednej z prowadzonych przeze mnie prezentacji. Sztuką kinetyczną zajmuję się od ponad trzydziestu lat. Tworzę ją sam i obserwuję uważnie działania innych artystów, zarówno tych działających obecnie, jak i tych, którzy tworzyli przed laty. Nad formułowaniem definicji nigdy się głębiej nie zastanawiałem. Na pytanie odpowiedziałem jednak bez większego zastanowienia:

W sztuce kinetycznej, ruch jest pełnoprawnym środkiem wyrazu artystycznego na równi z kolorem, kompozycją, walorem, fakturą, rytmem, kontrastem itd.

Różne źródła podają różne definicje tego, czym jest sztuka kinetyczna. Portal artinfo.pl definiuje fenomen sztuki kinetycznej następująco:

Termin stosowany od lat 50. na określenie dzieł poruszających się za pomocą sił natury (wiatru, wody), wbudowanego silnika lub przy pomocy widza. Niektórzy teoretycy (Frank Popper) obejmują tym pojęciem także dzieła nieruchome, ale wywołujące wrażenie ruchu (op art). Artystą, który przyczynił się w największym stopniu do rozwoju ruchomej rzeźby, był Alexander Calder, konstruujący od 1932 r. mobile – wieloelementowe, najczęściej wiszące struktury z drutu i blachy. Najbardziej znanymi przykładami sztuki kinetycznej są samoniszczące się prace Jeana Tinguely'ego. Inni znaczący przedstawiciele to: Yaacov Agam, Niki de Saint-Phalle i nieco zapomniany pionier Gyula Kosice. Ten ostatni już w 1946 r. założył w Buenos Aires międzynarodowy ruch zwany MADI, zrzeszający artystów uprawiających sztukę kinetyczną¹.

¹ <http://www.artinfo.pl/pl/wizytowki/indeks-hasel/38707/> (dostęp 28.07.2019).

Z pewnością żadna definicja nie wyczerpuje tematu, szczególnie w obszarze sztuki współczesnej, gdzie twórcy starają się raczej działać poza utartymi kanonami i poszukiwać własnych form artystycznej wypowiedzi.

Sztuka kinetyczna

Opowiadając o sztuce kinetycznej, często odnoszę się do dwóch symbolicznych wydarzeń, które miały niebagatelny wpływ na to, czym jest i jak jest postrzegana współczesna sztuka.

Pierwszym z nich było wykonanie pierwszej znanej fotografii. Jej autorem był Joseph Nicéphore Niépce. W 1826 roku utrwalił on widok z okna domu w Le Gras we Francji. Niépce był wszechstronnym wynalazcą. Prowadził między innymi prace na pojazdach poruszanych siłą mięśni oraz silnikiem spalinowym na pył węglowy².

Zanim fotografia się upowszechniła minęło jeszcze trochę czasu. Kiedy jednak stała się powszechna, sztuki plastyczne przestały być jedynym medium pozwalającym na dokumentowanie rzeczywistości. Pojawiające się kolejno nurty artystyczne oddalały malarstwo czy rzeźbę od przedstawieniowości. Wszystkie te wydarzenia współ z tym, co za sobą pociągnął wybuch pierwszej wojny światowej doprowadziły do powstania w Europie nurtu zwanego dadaizmem. W ramach tej tendencji artystycznej działał inny wszechstronny Francuz, Marcel Duchamp, malarz, rzeźbiarz, twórca filmowy i szachista. W 1917 roku, na wystawie Stowarzyszenia Artystów Niezależnych w Nowym Jorku, Duchamp wystawił *Fontannę*. Był to zwykły biały pisuar podpisany *R. Mutt 1917*. Ten symboliczny akt pokazał z kolei, że to, czy określimy coś mianem sztuki, zależy wyłącznie od decyzji

² B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 21–27; M. Eloy-Cichocka, *Pionierzy fotografii. Joseph Nicéphore Niépce – o wielkim wynalazcy i wielkiej ironii historii*, online: <https://www.szerokikadr.pl/poradnik/pionierzy-fotografii-joseph-nic-phore-ni-pce-o-wielkim-wynalazcy-i-wielkiej-ironii-historii> (dostęp 28.07.2019).

artysty. Od tamtej pory sztuka mogła podążać swoimi własnymi niezależnymi drogami, bez oglądania się na sztywne reguły i kanony³.



Rys. 1. Marcel Duchamp, *Fontanna* – 1917



Rys. 2. Marcel Duchamp, *Koło rowerowe* – 1913

Marcel Duchamp był także twórcą pierwszego obiektu sztuki, który dzisiaj bywa zaliczany do kategorii rzeźby kinetycznej. Był to obiekt z tej samej kategorii zwanej *ready-mades*, uprawianej przez dadaistów, co *Fontanna*. *Koło rowerowe* z 1913 roku, było wysokim stołkiem z zamocowanym na odwróconym widelcu kołem rowerowym. Sam ruch w tej pracy nie był zapewne najistotniejszym i świadomie zastosowanym jej elementem. Natomiast *Rotoreliefy* z 1935 roku, tego samego autora, stanowiły już ewidentne eksperymenty z wykorzystaniem ruchu w sztukach wizualnych⁴.

Za jedną z najwcześniejszych rzeźb kinetycznych należy uznać *Light Space Modulator* z 1930 roku stworzony przez węgierskiego artystę związanego z Bauhausem, László Moholy-Nagy. Wykonany

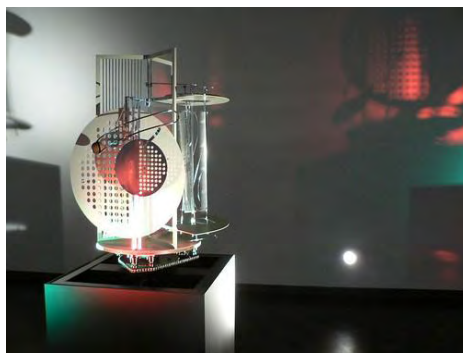
³ *Duchamp, sarkastyczny kpiarz, nieuchwytny geniusz*, z prof. Marią Poprzęką rozmawia Aleksander Świeszewski, online: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1766140,1,duchamp-sarkastyczny-kpiarz-nieuchwytny-geniusz.read> (dostęp 28.07.2019).

⁴ H. Rychter, *Dadaizm*, Warszawa 1986, s. 148–152.

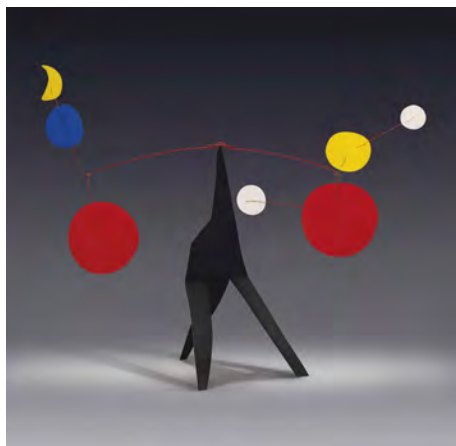
z błyszczącej stali ruchomy obiekt był poruszany za sprawą silników elektrycznych i oświetlany kilkudziesięcioma białymi i kolorowymi żarówkami różnej mocy. Instalacja rzucała na ściany pomieszczenia niezwykle bogate kompozycje ruchomych cieni⁵.

Poruszając temat sztuki kinetycznej, nie sposób nie wspomnieć o amerykańskim twórcy Aleksandrze Calderze. Budował on przestrzenne kaskadowe kompozycje z prętów i kawałków blachy oparte na zasadzie chwiejnej równowagi. Najmniejsze poruszenie powietrza powodowało ruch całego obiektu. Przed kilku laty zostałem zresztą delikatnie obrugany przez obsługę galerii Peggy Guggenheim w Wenecji za dmuchanie na rzeźbę Caldera. Jego prace są nazywane „Mobiles”. Użycie takiego określenia zaproponował zresztą Calderowi Marcel Duchamp.

Aleksander Calder był też autorem, wymyślonej z ogromnym poczuciem humoru, instalacji kinetycznej *Circus*, z którą występował jeszcze w latach dwudziestych. W serwisach internetowych można znaleźć film z autorem, który już jako starszy pan, animuje osobiście druczane postacie ludzi i zwierząt.



Rys. 3. László Moholy-Nagy, *Light Space Modulator* – 1930



Rys. 4. Alexander Calder, *Two-Toned Moon* – 1975

⁵ J. Fiedler, P. Feierabend, *Bauhaus*, Cologne 2000, s. 292–301; <https://www.bauhaus100.de/en/past/words/arts-and-craft/licht-raum-modulator/> (dostęp 24.08.18).



Rys. 5. Jean Tinguely, *Meta-matic 17* – 1959

Jedną z ikonicznych postaci związanych ze sztuką kinetyczną był szwajcarski artysta Jean Tinguely. Przybył on ze Szwajcarii do Paryża w latach pięćdziesiątych i usiłował zaistnieć jako malarz. Gdy nie osiągnął tym sposobem powodzenia, stwierdził przewrotnie, że malować potrafi nawet maszyna. Kinetyczne rzeźby z cyklu *Metamatics* napędzane silnikami elektrycznymi same potrafiły tworzyć kompozycje plastyczne. Odbywało się to często za pomocą konwulsyjnych ruchów i z pewnością nie przystawało

do, przypisywanej często artystom, natchnionej powagi procesu tworzenia. Prace Tinguely'ego, swoim duchem zdecydowanie były bliskie założeniom sztuki dadaistycznej.



Rys. 6. Niki de Saint Phalle & Jean Tinguely, *Stravinsky Fountain*, Paris – 1983

Sztuka kinetyczna w przestrzeni publicznej

Partnerką życiową Jeana Tinguely'ego była amerykańsko-francuska artystka Niki de Saint Phalle. Jej najbardziej charakterystyczne dzieła stanowiły duże „nadmuchane”, kolorowe formy wykonane w technologii laminatów z włókna szklanego. Jednym ze wspólnych dzieł de Saint Phalle i Tinguely'ego jest *Fontanna Strawińskiego*, która zlokalizowana została nieopodal Centre Georges Pompidou. Surowe, pomalowane na czarno instalacje kinetyczne Tinguely'ego zestawione są z kolorowymi, wesołymi formami Niki de Saint Phalle, tworząc razem urzekający kinetyczny spektakl.

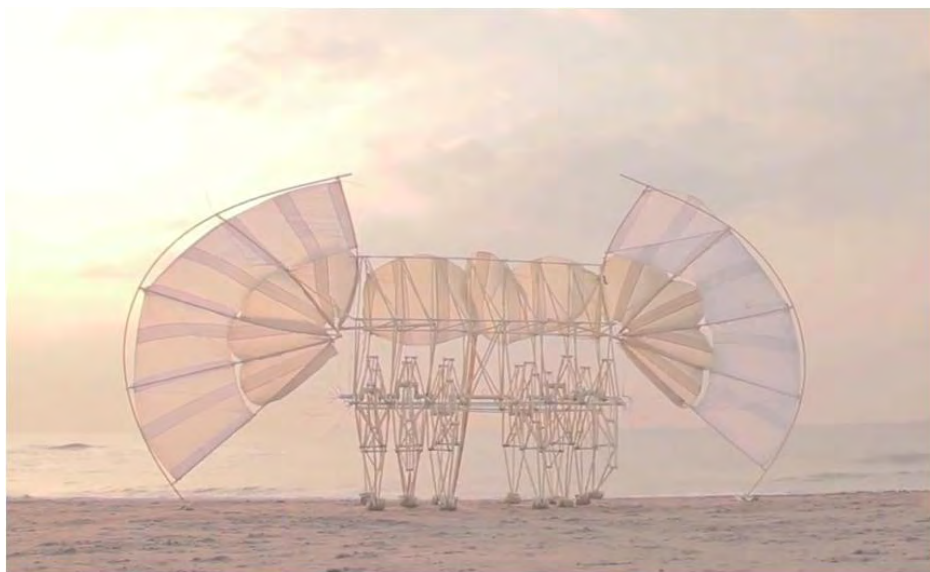
Instalacja nie jest czynna bez przerwy. Z opinii umieszczonych w Internecie można się dowiedzieć, że fontanna często nie działa, albo że została częściowo zdemontowana. Jest to problem, który często trapi tego typu obiekty kinetyczne, szczególnie te umieszczone na zewnątrz w przestrzeni publicznej. Artyści zajmujący się sztuką kinetyczną mają najróżniejsze wykształcenie i doświadczenie zawodowe. Nawet jeśli podczas budowania swoich obiektów korzystają z pomocy zawodowych konstruktorów, to i tak nie stanowi to pełnej gwarancji bezproblemowego długotrwałego działania. Każde prototypowe urządzenie techniczne wymaga co jakiś czas doзору i konserwacji.

Francuski twórca węgierskiego pochodzenia, Nicolas Schöffer, między innymi aktywnościami zajmował się także sztuką kinetyczną. W 1956 roku stworzył pierwszą cybernetyczną rzeźbę *CYSP 1*. Została ona zrealizowana przy wsparciu firmy Phillips. Sterowana elektronicznie dwumetrowej wielkości konstrukcja, za pomocą mikrofonów i fotokomórek, czynnie reagowała na sygnały płynące z otoczenia. Oglądając dokumentację fotograficzną, trudno jest nie dostrzec pewnych podobieństw do *Light Space Modulator* Laszlo Moholy-Nagy'ego. Praca Schöffera wydaje się nowocześniejszym wcieleniem tamtej idei. Schöffer jest też autorem ogromnego obiektu kinetycznego umieszczonego w przestrzeni publicznej, który stanowi rozwinięcie *CYSP 1*. W 1961 roku powstała *Spatiodynamic and Cybernetic Light Tower of Liège*. 52-metrowej wysokości wieża reaguje aktywnie

na sygnały płynące z otoczenia jak temperatura, oświetlenie i siła wiatru. W 2016 roku została ona poddana gruntownej renowacji⁶.



Rys. 7. Nicolas Schöffer, *Cybernetic Light Tower* – Liege 1961



Rys. 8. Theo Jansen, *Strandbeest*

⁶ Nicolas Schöffer, hasło w Monoskop, online: https://monoskop.org/Nicolas_Schöffer (dostęp 28.07.2019).

Współcześnie działającym artystą, który tworzy kinetyczne dzieła i prezentuje je w przestrzeni publicznej, jaką stanowią nadatłanetyckie plaże, jest Theo Jansen. Holenderski fizyk i artysta buduje fascynujące stwory napędzane siłą wiatru. Nazywa je *Strandbeest*. Są to, wykonane prostymi metodami, z dostępnych materiałów jak rurki z tworzywa sztucznego i folia, niezwykle przemyślane, często bardzo złożone ale jednocześnie niesłychanie efemeryczne i poetyckie konstrukcje. Szersza opinia publiczna mogła poznać dzieła artysty za sprawą wykorzystania ich w reklamie samochodów BMW⁷.

David Černý, z wykształcenia projektant wzornictwa, znany szerokiej publiczności czeski rzeźbiarz to jedna z bardziej malowniczych i kontrowersyjnych postaci sztuki współczesnej. Ma na swoim koncie wiele realizacji umieszczonych w przestrzeni publicznej na całym świecie. Jedną z nich, zlokalizowaną w Pradze, ma niewątpliwie charakter rzeźby kinetycznej. Wykonana w 2014 roku, ze stali nierdzewnej, 10-metrowej wysokości, ważąca 45 ton głowa Franza Kafki, składa się z 42 poziomych, obracających się niezależnie warstw. Taka konstrukcja powoduje, że twarz pisarza może zwrócić się w dowolnym kierunku poprzez stopniowe przekształcanie się całej formy⁸.

Kiedy w przeglądarkę internetową wpisujemy hasło *kinetic art*, z pewnością jako jeden z pierwszych obrazów wyświetli się zdjęcie pracy Anthony'ego Howe'a. Ten amerykański artysta kinetyczny tworzy hipnotyczne, robiące duże wrażenie, obiekty napędzane wiatrem. Większość z nich zbudowana jest zgodnie z tą samą ideą konstrukcyjną i różnią się one od siebie głównie kształtem i wielkością. Błyszczące stalowe elementy, połączone ze sobą, obracają się synchronicznie do wewnątrz okręgu, dookoła którego są zamocowane. Jego najbardziej znaną i spektakularną realizacją jest rzeźba zaprezentowana podczas ceremonii otwarcia Igrzysk Olimpijskich w Rio de Janeiro w 2016 roku. Stanowiła ona przedstawienie artystycznej wizji pulsującego słońca. Obiekt ważył 1815 kg i miał 12,2 m wysokości⁹.

⁷ Online: <https://www.strandbeest.com/> (dostęp 28.07.2019).

⁸ <http://www.davidcerny.cz/start.html> (dostęp 28.07.2019).

⁹ Online: <https://www.howeart.net> (dostęp 28.07.2019).



Rys. 9. David Černý, *Franz Kafka* – Praga 2014

Kiedy odwiedzimy znaną szwajcarską festiwalową miejscowość Montreux, możemy w kilku miejscach napotkać nieco szalone, kinetyczne instalacje. Ich autorem jest żyjący i tworzący w Montreux artysta, Pascal Bettex. Pierwszą fascynacją i inspiracją Pascala była sztuka Jeana Tinguely'ego. Jego prace nawiązują nieco do rzeźb mistrza, mają jednak bardziej pogodny charakter. Także są budowane z użyciem gotowych, znalezionych elementów maszyn i innych przedmiotów codziennego użyt-

ku, lecz wykończone są dużo bardziej starannie, z dbałością o szczegóły i poprawność techniczną. *Allô Claude* to zwariowana kinetyczna instalacja zaaranżowana w czerwonej budce telefonicznej. Budka jest ustawiona w Montreux nad brzegiem Jeziora Genewskiego¹⁰.

Z Pascalem spotkałem się po raz ostatni na zorganizowanej przez niego wystawie *Hommage à Jean Tinguely*, która odbyła się w 2016 roku w Centrum Kongresowym w Montreux. Tam też miałem okazję poznać innego artystę kinetycznego, który także tworzy obiekty przeznaczone do umieszczenia w przestrzeni publicznej. Raoul Thonney także jest Szwajcarem. Z zawodu jest ogrodnikiem. Znając specyfikę środowiska twórców kinetycznych, wcale to nie dziwi. Tą dziedziną twórczości zajmują się ludzie nie tylko związani zawodowo ze sztuką. Budowanie rzeźb kinetycznych nie wymaga wyłącznie artystycznych, ale także umiejętności konstruktorskich, które nie

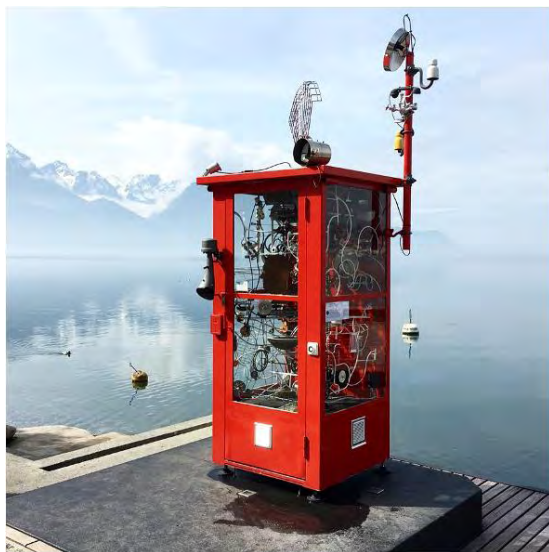
¹⁰ Online: www.bettexmatic.com (dostęp 28.07.2019).



Rys. 10. Anthony Howe, *Olympic cauldron* – 2016

znajdują się standardowo w programach nauczania uczelni artystycznych. Raul Thonney buduje swoje rzeźby z ocynkowanej stali i nierdzewnych kul oraz półkul stalowych, są one napędzane wiatrem i wodą. Są to obiekty w dużej skali, mają wysokość od 2 do 10 m¹¹.

¹¹ Online: <https://www.sculpture-cinetique.ch/> (dostęp 28.07.2019).



Rys. 11. Pascal Bettex, *Allo Claude* – 2017

Głównym elementem instalacji jest rozbudowany tor pokryty teflonem, po którym pędzi bez przerwy 1080 miniaturowych modeli

Amerykański artysta Chris Burden znany był głównie ze śmiałych akcji performanskich. W ostatnich latach życia skupił się jednak na realizacjach z zakresu sztuki kinetycznej w dużej skali. W 2004 i 2011 roku wybudował dwie ogromne ruchome makiety nazwane *Metropolis* i *Metropolis II*. Ta druga ma powierzchnię $3 \times 6,1$ m i mierzy 3,7 m wysokości.



Rys. 12. Raul Thonney, *Sculpture le bal de planetes*

samochodów. *Metropolis II* znajduje się obecnie w Los Angeles County Museum of Art.



Rys. 13. Chris Burden, *Metropolis II* – 2011



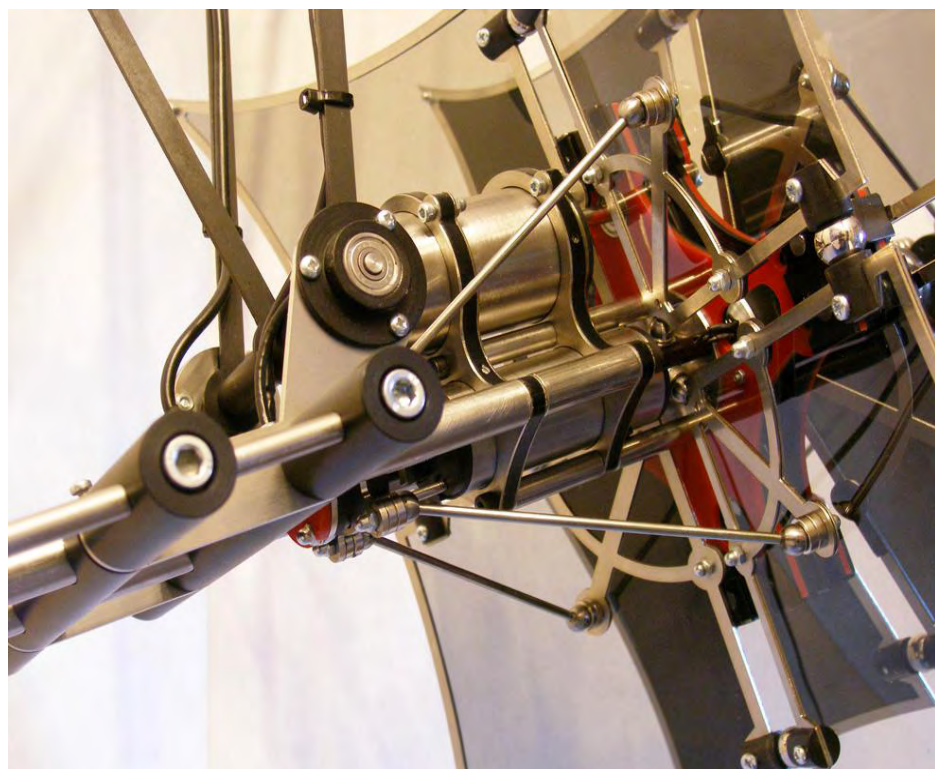
Rys. 14. Art+Com, *Kinetic Rain* – 2012

Sztuka kinetyczna stanowi niekiedy atrakcję miejsc publicznych, takich jak lotniska czy galerie handlowe. W 2012 roku na pierwszym

terminalu lotniska w Singapurze powstała ruchoma instalacja składająca się z 608, wykonanych z pokrytego miedzią aluminium, podwieszonych na linkach, kropli. Każda z kropli może być podciągana do góry i opuszczana niezależnie, a za sekwencję ruchu odpowiada cyfrowy sterownik i oprogramowanie. Co ciekawe, pod pracą podpisało się berlińskie ART+COM Studios, a nie konkretny artysta¹².

Sztuka kinetyczna w przestrzeni publicznej w Polsce

Także w przestrzeni publicznej w Polsce można się spotkać z obiektami sztuki kinetycznej. W 2009 roku w Starym Browarze w Poznaniu, w kilkunastometrowej wysokości hallu, została podwieszona ruchoma rzeźba koreańskiego artysty Choe U-Ram



Rys. 16. Piotr Jędrzejewski, *Ćmy* – Centrum Nauki Kopernik – 2010

¹² Online: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/alexander-calder>



Rys. 15. Choe U-ram, *Ukryty cień księżycy* – Stary Browar Poznań – 2009

zatytułowana *Ukryty cień księżycy*. Przypomina ona kilkumetrowej wielkości zwiniętą larwę, która raz na godzinę zaczyna poruszać elementami swojego poszycia. Choe U-Ram buduje fantastyczne, bardzo złożone ażurowe kompozycje nawiązujące do świata roślin i zwierząt¹³.

Jako artysta, który zajmuje się od dawna tworzeniem obiektów kinetycznych, też mam w swoim dorobku dwie realizacje, które można zaliczyć do kategorii sztuki kinetycznej w przestrzeni publicznej.

Pierwsza z tych realizacji to instalacja *Ćmy*, wykonana w 2010 roku dla Centrum Nauki Kopernik w Warszawie. Centrum zaprosiło trzydziestu artystów, z całego świata, których obszar zainteresowań zawiera się w szeroko pojętym spektrum nauki i techniki. Obiekt *Ćmy* ma charakter artystyczno-edukacyjny, ponieważ wizualizuje zjawisko polaryzacji światła. Pięć mechanicznych ciem zawieszonych jest

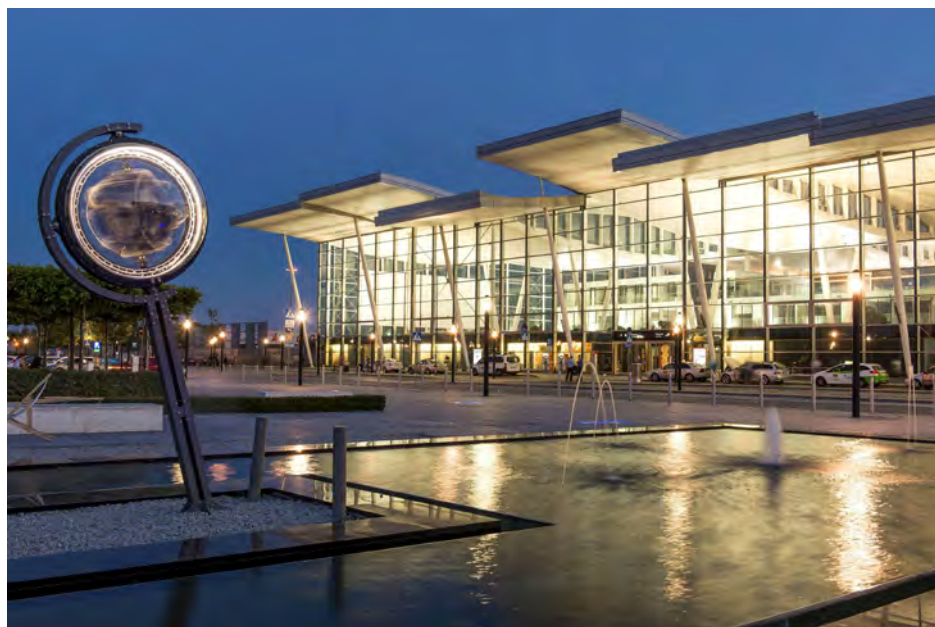
¹³ Online: <http://news.o.pl/2009/02/04/choe-u-ram-w-poznaniu/#/> (dostęp 28.07.2019).

dookoła lampy ulicznej będącej elementem wystroju Strefy Światła. Skrzydła ciem pokryte są folią polaryzacyjną. Ćmy przybliżają i oddalają się od umieszczonej pośrodku lampy, jednocześnie tak ustawiając skrzydła, aby warstwy folii przepuszczały lub nie padające na nie światło. Wszystkie elementy obiektu są poruszane za pomocą kilkunastu silników elektrycznych, za których ruch odpowiada cyfrowy sterownik i oprogramowanie zrealizowane przez firmę ABK System. W chwili obecnej Ćmy nie są udostępniane w przestrzeni Centrum.

Druga z realizacji to obiekt *Copernicus* zaprojektowany i wykonany dla Portu Lotniczego Wrocław. Mierzący 3 m wysokości *Copernicus* od 2016 roku stoi pośrodku sadzawki umieszczonej przed głównym wejściem. Głównym elementem konstrukcji są sfery, oparte na osadzonych jedno w drugim łożyskach, które poruszają się względem siebie współśrodkowo, w trudny do przewidzenia sposób. Obiekt jest napędzany dwoma niewielkimi silnikami elektrycznymi, które obracają dwa elementy przemieszczające się w przeciwnych kierunkach z różną prędkością. Powoduje to chaotyczne zmiany środka ciężkości, a co za tym idzie, nieprzewidywalne ruchy całego układu.

Podsumowanie

Sztuka kinetyczna ma tę przewagę nad obiektami nieruchomymi, że dużo łatwiej zwraca na siebie uwagę. Wzajemne przemieszczanie się elementów powoduje także, że dłużej potrafi tę uwagę na sobie utrzymać. Z drugiej strony obiekty kinetyczne w przestrzeni publicznej muszą stale pozostawać w ruchu lub ruch ten musi odbywać się regularnie. Wymaga to od nich dużej niezawodności. W skomplikowanych instalacjach niezbędne jest dokładne dopracowanie od strony inżynierskiej. Sztuka kinetyczna wymaga też regularnego doglądania i zabiegów konserwatorskich. Nieruchomy obiekt kinetyczny budzi raczej negatywne odczucia u oglądającego. Te wszystkie ograniczenia powodują, że sztuka kinetyczna w przestrzeni publicznej nie jest zjawiskiem powszechnym. Pojawiają się jednak od czasu do czasu nowe realizacje i z reguły zostają one zauważone i są komentowane.



Rys. 17, 18. Piotr Jędrzejewski, *Copernicus* – Port Lotniczy we Wrocławiu – 2016

Bibliografia:

wydawnictwa zwarte:

Brauchitsch Boris, *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 21–27.

Fiedler Jannine, Feierabend Peter, *Bauhaus*, Cologne 2000, s. 292–301.

Rychter Hans, *Dadaizm*, Warszawa 1986, str. 148–152.

źródła internetowe:

<https://artcom.de/en/project/kinetic-rain/> (dostęp 28.07.2019)

<http://www.artinfo.pl/pl/wizytowki/indeks-hasel/38707/> (dostęp 28.07.2019)

<https://www.bauchaus100.de/en/past/words/arts-and-craft/licht-raum-modulator/> (dostęp 24.08.18)

www.bettexmatic.com (dostęp 28.07.2019)

<http://www.davidcerny.cz/start.html> (dostęp 28.07.2019)

<https://www.howeart.net> (dostęp 28.07.2019)

https://monoskop.org/Nicolas_Schöffner (dostęp 28.07.2019)

<http://news.o.pl/2009/02/04/choe-u-ram-w-poznaniu/#/> (dostęp 28.07.2019)

Duchamp, sarkastyczny kpiarz, nieuchwytny geniusz, z prof. Marią Poprzęcką rozmawia Aleksander Świeszewski, online: <https://www.polityka.pl/tygodnik-polityka/kultura/1766140,1,duchamp-sarkastyczny-kpiarz-nieuchwytny-geniusz.read> (dostęp 28.07.2019).

<https://www.sculpture-cinetique.ch/> (dostęp 28.07.2019)

Eloy-Cichocka Marta, *Pionierzy fotografii. Joseph Nicéphore Niépce – o wielkim wynalazcy i wielkiej ironii historii*, online: <https://www.szerokikadr.pl/poradnik/pionierzy-fotografii-joseph-nic-phore-ni-pce-o-wielkim-wynalazcy-i-wielkiej-ironii-historii> (dostęp 28.07.2019)

<https://www.strandbeest.com/> (dostęp 28.07.2019)

Źródła ilustracji:

1. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>
2. <https://sosreb.wordpress.com/tag/marcel-duchamp/>
3. <https://pl.pinterest.com/pin/491666484304211189/?lp=true>
4. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/alexander-calder>
5. <http://ledompteurdemetal.blogspot.com/2012/01/19561959.html>
6. <http://www.flickr.com/photos/seattledailyphoto>
7. <https://www.inytium.com/portfolio-items>
8. <https://mashable.com/video/kinetic-sculptures-beach-creatures-theo-jansen-strandbeest>
9. <https://pl.pinterest.com/pin/793055815603139162/?lp=true>
10. <https://www.dezeen.com/2016/08/08/rio-2016-cauldron-massive-kinetic-sculpture-anthony-howe/>

11. <https://www.imgrumweb.com/post/BW7uMdWguAt>
12. <https://www.sculpture-cinetique.ch/>
13. <https://www.fastcompany.com/1664409/how-chris-burden-created-metropolis-ii-a-tiny-city-where-1100-toy-cars-zoom?cid=search>
14. <https://artcom.de/en/project/kinetic-rain/>
15. <https://cityevent-poznan.pl/zwiedzanie/stary-browar/>
16. archiwum autora, fot. Piotr Jędrzejewski
17. archiwum autora, fot. Maciej Lulko
18. archiwum autora, fot. Maciej Lulko

Interior / Exterior: Public and Private Space in Historic Centres

Abstract: The interventions on architectural resources are placed in a dense network of interactions with the social and cultural structure of the places thus the condition of “sustainable use” of architectural resources arises as a collective heritage and as a potential benefit for the community. We have to face the settlement system as a dynamic system where needs change very quickly both in relation to the dimension of housing and to the way of using urban space and infrastructures, anyway in this process a need of memory remains for continuity with the past and we must know how to recognize and select the traces to be preserved. Our interest in this study is focused on the relationship between public and private spaces in order to control its evolution during time.

The urban space of the mediterranean city between memory and transformation

The physical space of the ancient city is made of stone, colours, lights, noises and shadows, it is continuously dressed and stripped of new uses and habits, some of them are transient, disappear and are lost, some others are permanent and leave the mark of time; therefore, the continuous evolution of places moves in the already consolidated urban structures in which the modifications must confront

the material reality of the ancient city that undergoes them, makes them their own or rejects them.

In this process, the real barriers to the transformation of places come from historical value, that value which is at the same time constraint and potential that conditions the possibility of adapting cultural heritage to the requirements for new functions.

The interventions on architectural resources are placed in a dense network of interactions with the social and cultural structure of the places and precisely because of this intricate framework of balance between different components, the condition of “sustainable use” of architectural resources arises in an important way both as a collective heritage and as a potential benefit for the community.

We must therefore ask ourselves about the meaning that we want to give to the theme of coherence with the context, considering that “context” is not only the surrounding physical reality but also the time and the people. The construction work can be placed in a precise temporal dimension while the settlement system is a dynamic system, in continuous evolution, where needs change very quickly both in relation to the dimension of housing and in relation to the way of using urban space and infrastructures. The changes affect the habits and ways of living and, consequently, impose new requirements on architecture, however, a need for memory remains, for continuity with the past also made of images, shapes, colours and sounds that are fading but they belong to the collective memory. Although the history of men has gone through moments of rupture with the past in which architecture has undergone a sacrificial role in the name of the need to destroy in order to affirm more strongly new ideologies, however, the need to preserve its roots has always been felt and therefore represents one of the needs to be highly considered in the regeneration projects of the city and buildings.

We cannot freeze the anachronistic image of the buildings but we can and we must know how to recognize and select the traces to be preserved because they still have a function or because they constitute an important link in the chain of continuity with the past. In a certain sense it is a path for progressive selections of the tracks that

can be lost or preserved in order to avoid abrupt and traumatic continuity solutions. This unstoppable growth process must be regulated by a critical evaluation that defines the tools useful for adapting the requests for growth and transformation with the physical reality of the building that “hosts” them.

We must also consider that urban regeneration interventions are increasingly aimed at minimizing the consumption of soils, which correspond to mainly exploiting and adapting the existing architectural heritage. The most coherent approach with this guarantee vision, compared to waste not only of soil but also of services and infrastructures, is oriented to the recovery of continuity and constitutive features of the traditional urban network, through recovery or replacement interventions aimed to “mend” and to optimize existing resources.

These premises, therefore, explain how with a view to optimizing resources and minimizing transformation, the adaptive reuse of the building heritage is aimed at triggering self-requalification processes thanks to the activation of renewed economic and social interests, starting from micro-interventions that do not distort the consolidated urban fabric but, at the same time, make it interesting and appropriate again for the change of urban life, thus enhancing the continuity with the past which constitutes the unique and non-reproducible resource on which to invest. Especially in historic centres, where the need for conservation conflicts with innovation, creativity is the only resource capable of promoting new cultural, social and economic layout for the historic city of the 21st millennium.

Public space and private space

In the processes of valorisation and development of historical centres, the relationship between public and private space often represents an element of conflict; in the historical city public spaces were, for the past, strictly distinct from private ones and closed within well-defined borders. This limit over time has weakened and more and more

we are witnessing contaminations that occur with the insertion of pieces of public functions in what were the exclusive homes of the aristocracy or clergy; finally, there are also reverse episodes of privatization of public spaces. Economic reasons, changing capital regimes and new functions that expel the old city model are at the origin of the changes affecting the historic centres. It does not refer only to the material consistency of the buildings, defined by physical construction elements, but also to those aspects that define the “atmosphere” of the buildings, courtyards and gardens, often they were separated by small barriers, sometimes were visible, anyway they strongly marked the limit of very close but exclusive and forbidden places, behind doors that opened to worlds regulated by other laws, other rules, other needs.

Perhaps the transition from the public to the private dimension is what most identifies the change from the historic city to the modern city; the passage between two parallel dimensions that slowly melt together in the modern era, engulfing the space of the city and letting the body of the building be decomposed and recomposed with a new soul.

In many historic buildings the street-entrance hall-court system is the place where the private space met the public space, but this relationship has changed and continues to change: the rooms of the internal courtyard on the ground floor host more and more new functions, generally shops or cultural or social centres thus determining the entry of people unrelated to the residents, thus substantially affecting the public / private relationship of the courtyards. This change, therefore, leads to the loss of exclusive use and the introduction of new activities that require different ways of using the space (parking spaces, accesses, communication, reception) and therefore new configurations and new technical elements (windows, signs, air conditioning systems, elements for overcoming architectural barriers).

If in the past these changes took place in extended times that cushioned the impact of the transformations, today we are witnessing an acceleration of this process which is difficult to cope with in the sense that in the space of a few months, if not days, rapid decisions must be faced that cause invasive and irreversible transformations. In the face of this

scenario, it is necessary to prepare flexible, easily comparable and updatable tools, so that the impact of new destinations or ways of use can be immediately coded in relation to the impact that would be produced on the building, highlighting what transformations are acceptable and not, without facing analyses and hypotheses that would require times incompatible with the needs of new functions. It is therefore necessary to focus research activities on the definition of tools for the identification of those sentinel factors to be monitored in order not to compromise the cultural continuity of the configuration of the courtyards in dialogue with the contemporary.

The value of perception

Through the form and the material that constitutes it, each technical element represents information of the time and place in which it was produced. These data are essential to formulate design hypotheses that are consistent with the environment; the knowledge project must therefore restore the complexity of the built heritage and identify those elements that connote it in a more significant way, both in material and constructive and formal terms. An expert eye can grasp the signs of the stratifications that have occurred over time, the growths and tampering through which the original model has been adapted to changing needs but, at the same time, can recognize the signs of permanence, those traits that, although sometimes disfigured, testify to history. It is therefore the ability to recognize the system of constraints in relation to the context, which regulates this process of transformation over time and moderates the “expectations of use” with regard to requests to protect the identity of the heritage. The protection of cultural heritage is traditionally exercised on physical components of buildings but even the perceptual component can be betrayed while respecting the constraints.

These reflections want to highlight the centrality of the perceptual – cultural aspects in the interventions on cultural heritage, aspects that escape a precise rule but which, as a whole, present repetitiveness

in the context and uniqueness in relation to the culture of the places. The identification of the semantic characters of the built heritage through specific indicators, makes sense to report conditions of compatibility or incompatibility of the transformations not referring to a structural apparatus, but to the communicative component with which the asset comes into contact with the observer that stores it in its experiential baggage.



Il. 1. City event in Palazzo Caracciolo, Naples



Il. 2. Concert in San Domenico Maggiore court, Naples

The Polish School of Poster

Abstract: The article highlights the ideas of exteriority and interiority as expressed by the graphic design genre of poster. The role of poster is anticipatory and precedent to the crucial artistic experience. However, while being a work of art itself, the poster also becomes an artistic and experiential event. Such was the case of the posters created in the 1950s and 1960s in Poland by the outstanding artists whose works are known under a generic name of the Polish School of Poster. Posters by Henryk Tomaszewski, Jerzy Flisak, Jan Lenica, Wojciech Fangor, Jan Młodziejewicz, among others, are remarkable for their style based on metaphor and allusion, original lettering and painterly technique as well as humour and understatement. The influence of the poster on the public also falls within the scope of the study.

Keywords: exterior, interior, poster, Polish School of Poster, metaphor, ambiguity, painterly style

Polska Szkoła Plakatu

Streszczenie: Artykuł analizuje graficzny gatunek plakatu i jego oddziaływanie w obrębie zjawiska artystycznego znanego jako Polska Szkoła Plakatu. Pojęcia wnętrza i zewnętrżności są wyznacznikami jego ewaluacji. Rolą plakatu jest informowanie; antycypuje on i poprzedza kluczowe doświadczenie artystyczne. Plakat, będąc również dziełem sztuki, staje się wydarzeniem artystycznym i empirycznym. Takie rozróżnienie odnosi się do plakatów stworzonych w latach 50. i 60. w Polsce przez wybitnych artystów należących do Polskiej Szkoły Plakatu. Plakaty Henryka Tomaszewskiego, Jerzego Flisa-

ka, Jana Lenicy, Wojciecha Fangora, Jana Młodziejewicza wyróżniają się stylem opartym na metaforze i aluzji, oryginalnym liternictwie i malarskim warsztacie, a także humorem i niedopowiedzeniem. Miejsce i sposób oddziaływania plakatów na odbiorców są również tematem artykułu.

Słowa kluczowe: zewnętrżność, wnętrze, plakat, Polska Szkoła Plakatu, metafora, dwuznaczność, styl malarski



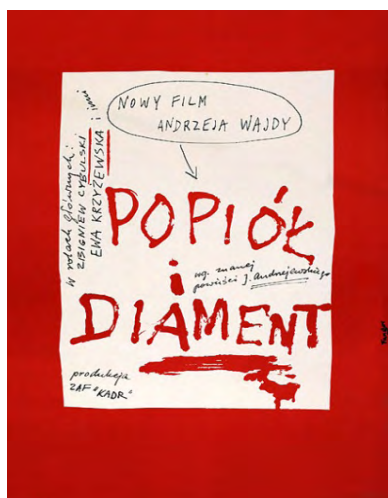
Il. 1. Zbyszko Siemaszko: *Warszawa Śródmieście railway station*, 1963

The title of the conference highlights the ideas of exteriority and interiority in art as well as the concept of common space created by human activity, mainly in urbanized areas.¹ *Interior Exterior – Common Space* may be interpreted according to the art medium and discussed from the perspectives of scientific expertise, such as psychology, sociology, or anthropology. This article concentrates on the artistic media and in particular one genre—poster— as being especially pertinent to interior and exterior spaces. Posters are displayed in exterior spaces, they inform and invite the public to participate in events, which when chosen and viewed, create a unique personal experience. The role of the poster is, therefore, anticipatory and precedent to the crucial artistic experience. However, while being a work of art itself, the poster also becomes an artistic and experiential event. Such was the case of the posters created in the 1950s and 1960s in Poland. This phenomenon became largely known as the *Polish School of Poster*.

The poster is believed to be the essence of graphic design. It appears to include both image and type, although a poster may be wholly

text or image. An example of an evocative text-based poster was created by Wojciech Fangor for Andrzej Wajda's film *Ashes and Diamonds* (1958). The handwritten text, framed though as a painting, in a three-colour palette scheme, clearly renders the complexities of the film.

To create a sense of harmony, image and text have to conform to certain rules. The theory of art distinguishes seven elements of composition, that is: colour, line, shape, solids, value, texture, and space which working together contribute significantly



Il. 2. Wojciech Fangor: *Ashes and Diamonds* (1958)

¹ The concept of public space was introduced into the 20th century political thinking and philosophy by Hannah Arendt in her *Human Condition* (1958) where it was thoroughly analyzed in relation to *vita activa*, among other concepts. Available at: http://sduk.us/afterwork/arendt_the_human_condition.pdf, p. 16.

to the visual impact of the poster. The image is supplemented by the informative text which may also contribute to the artistic appeal of the poster. The text conveys the information by means of various typographical elements, such as typefaces, leading, weight, reversing-out etc. However, the most dominant and characteristic ingredient of the posters of this period is the handwritten text which represents the artist's signature or the personal touch of someone who claims that "I have made it on my own". This approach was necessary as the artists involved during those years were unable to access the basic equipment commonly found in designer workshops.

Historically, the emergence of the *Polish School of Poster* occurred in the 1950s when the political and cultural situation in Poland relaxed after the death of Stalin. The dreary aesthetics that dominated the country after World War II were eventually overturned and artists were able to envisage more novel approaches and put them into practice. This led to a general explosion of artistic creativity, for example: in film and theatre productions, music concerts, and fine arts exhibitions, of both Polish and foreign provenance, which in turn were announced, and to some extent reviewed and analyzed, by a graphic design genre – the poster created by the outstanding Polish artists.² The history of the *Polish School of Poster*, however, involves a number of unexpected paradoxes, contradictions and disclosures. Artists associated with the *Polish School of Poster* did not consider posters simply as a commercial or advertising medium. They sought genuineness and refinement in this form. Dorota Folga-Januszewska suggests in her latest book entitled *Here It Is: The Art of Polish Poster* (2015) that this phenomenon emerged as the artists, being educated in the various academies of fine arts, became conscious of the limits imposed on them by traditional approaches to the genre of poster. Furthermore, they rebelled against the limits of advertising, the psychology

² Franciszek Starowieyski in one of his interviews claimed that his posters provided the public with his own interpretations of films or theatre productions. Therefore, their informative or decorative purpose was diminished for the sake of an authorial commentary and extra meaning. Comp. Skowrońska I., *Franciszek Starowiejski-artysta, skandalista, kolekcjoner*, available at: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/franciszek-starowiejski-artysta-skandalista-kolekcjoner/>.

of advertising and propaganda techniques, and even the actual design techniques. She claims that the crucial contribution of the *Polish School of Poster* to the created image in poster design was the strength of poetry.^{3 4}

The grey, half-ruined streets of post-war Poland became the first art gallery, a venue for exhibiting posters and inviting passers-by to participate in cultural events. Henryk Tomaszewski's statement that "the gallery of the poster is the street" aptly reflects the develop-

ing relationship between the poster and the space within which it appeared in the post-war period.⁵

At the same time another perspective was arising as to the sphere of their influence and display and caused the artists to pose the questions again: What is the proper space for posters and what is their proper venue? Józef Mroszczak, then Dean of the Graphic Design Faculty of Warsaw Academy of Fine Arts, deliberated on these questions and came to the simple conclusion that people displayed posters in their homes be-



Il. 3. Jan Lenica: *Wozzeck* (1964)

cause it affected them in a positive way.⁶ Thus the aesthetic function of posters prevailed. According to the urban legend, copies of the 1964 *Wozzeck* poster by Jan Lenica that had been displayed on the streets of Warsaw, quickly disappeared overnight. These posters were not

³ D. Folga-Januszewska, L. Majewski, *Oto sztuka polskiego plakatu*, BOSZ, Olszanica, 2018, p. 252.

⁴ Poetry is often defined as a condensed (verbal) expression of human feelings or ideas. In case of the discussed posters, poetry involves literary references, visual and audible images which appeal to various compartments of imagination and endow the poster with rich meaning. Prof. Jan Lenica claimed that posters should also sing.

⁵ This information is available at: https://www.poster.pl/polish_poster_artists.html.

⁶ D. Folga-Januszewska, L. Majewski, *Oto sztuka polskiego plakatu*, BOSZ, Olszanica, 2018, p. 262

removed by official censors but stolen by people who were desperate for something stunningly colourful and flamboyant to decorate their homes.⁷

What were the characteristics of the Polish School of Poster which made it stand out from the dominant European trends?

There was a general distrust of the established commercial function of the poster which caused artists to seek inspiration in other domains. The art of painting was the catalyst for the unique style of the *Polish School of Poster*. The poster had its origin in painting and artists, even in the later phases of poster design, returned to painting and were inspired by contemporary painting techniques, such as, unusual forms, stunning colour schemes and challenging juxtapositions. Metaphor was more often employed than symbols which were considered too exploited and conventionalized, while signs were regarded as too obvious and plain. The use of metaphor also allowed artists to seek associations, to convey unexpected combinations and to identify hidden similarities between ideas. As Folga-Januszczyńska says: “The Polish poster was a window opened to imagination and ambiguity, to double meaning”,⁸ and consequently this brought humour, irony and surreal elements to the poster art form. Typography more often relied on hand-written style than standard typeset typefaces and occasionally artists employed expressive collage lettering. In this way the poster eventually became an influential art form intended to cultivate art rather than to succumb to the pressures of advertisement.⁹

⁷ Comp. L. Majewski, The Poster is there to Seduce, [in:] *Vogue Polska*, 2018, available at: <https://www.vogue.pl/an/prof-lech-majewski-the-poster-is-there-to-seduce>.

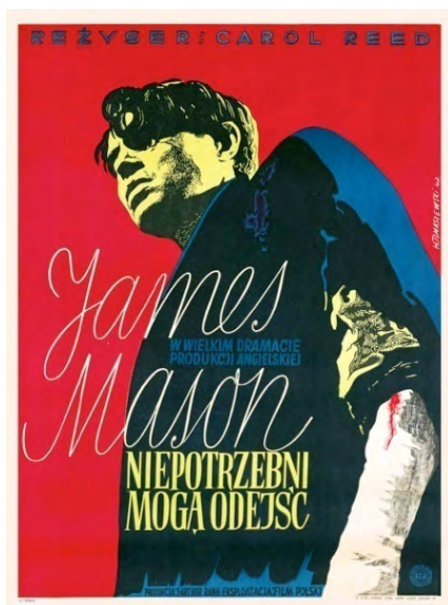
⁸ D. Folga-Januszczyńska, L. Majewski, *Oto sztuka polskiego plakatu*, BOSZ, Olszanica, 2018, p. 250.

⁹ *As the Polish film establishment was not concerned about commercial aspects of the studio demand the poster became artist-driven. Posters became part of fine art, and instead of being led by the lowest common denominator in public taste, artists shaped the society's taste.* – writes Guity Novin in *A History of Graphic Design*, available at: <http://guity-novin.blogspot.com/2012/11/chapter-62-modern-graphic-design-in.html>.

A number of artists are in particular associated with
the Polish School of Poster:

Henryk Tomaszewski is exceptionally diverse in terms of styles and his posters sometimes leave the observer with the impression that they have been created by different artists. A painter by profession, he was a leading figure of the *Polish School of Poster* and a renowned professor at the Warsaw Academy of Fine Arts. The beginning of his career is marked by a departure from the Western film poster tradition that focused on film stills, portraits of actors and, typically, bold lettering used to advertise the films and promote box-office success.

In Tomaszewski's *New York Times* obituary, James Victore, a poster designer, was quoted as saying: "rather than illustrating actual scenes [Tomaszewski] suggested the mood of the films by applying filmmaking technique". This approach was applied to a diversity of other art disciplines, for example, theatre and circus performance or sculpture whose distinctive techniques and methods he tried to emulate in his



Il. 4. Henryk Tomaszewski: *The Odd Man Out* (1947)



Il. 5. Henryk Tomaszewski: *Edward II* (1986)

posters.¹⁰ Therefore, one of Tomaszewski's acclaimed film posters *The Odd Man Out* (1947) features an image of the leading character, played by actor James Mason, captured at a low vantage perspective and outlined against the solid red background, while at the same time strongly cropped. The lettering utilizes an interesting variety of styles that do not distract the viewer from the main figure.¹¹



Il. 6. Henryk Tomaszewski: *Henry Moore's exhibition* (1959)

Another style is illustrated in the poster Tomaszewski created for Henry Moore's exhibition in Warsaw (1959). The white cut letters imitate simple sculptural forms with open spaces characteristic of Moore's style. The second "O" in the sculptor's name functions as a plinth supporting his iconic statue *Mother and Child*, whereas the modest lettering in black and white is unobtrusively squeezed between consecutive letters. In contrast, Tomaszewski's poster for the theatrical production of Christopher Marlow's *Edward II* (1986)

¹⁰ S. Heller, Henryk Tomaszewski, Leader of the Polish Poster School, dies at 91, *The New York Times*, Sept. 14, 2005, available at: <https://www.nytimes.com/2005/09/14/arts/henryk-tomaszewski-leader-of-the-polish-poster-school-dies-at-91.html>.

¹¹ *Painterly in style, Tomaszewski's image references to the crucifixion and martyrdom as portrayed in religious painting; with Johnny painted on a blood red background – a very different reading of the film's noir atmosphere.* This opinion was expressed by Nigel Arthur in *The Polish Poster Art for classic British Films*, available at: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/polish-poster-art-classic-british-films>.

is a humorous minimalist composition entirely based on a graphic style which clearly brings out the meaning of the play.



Il. 7. Jerzy Flisak: *Hitman* (1960)



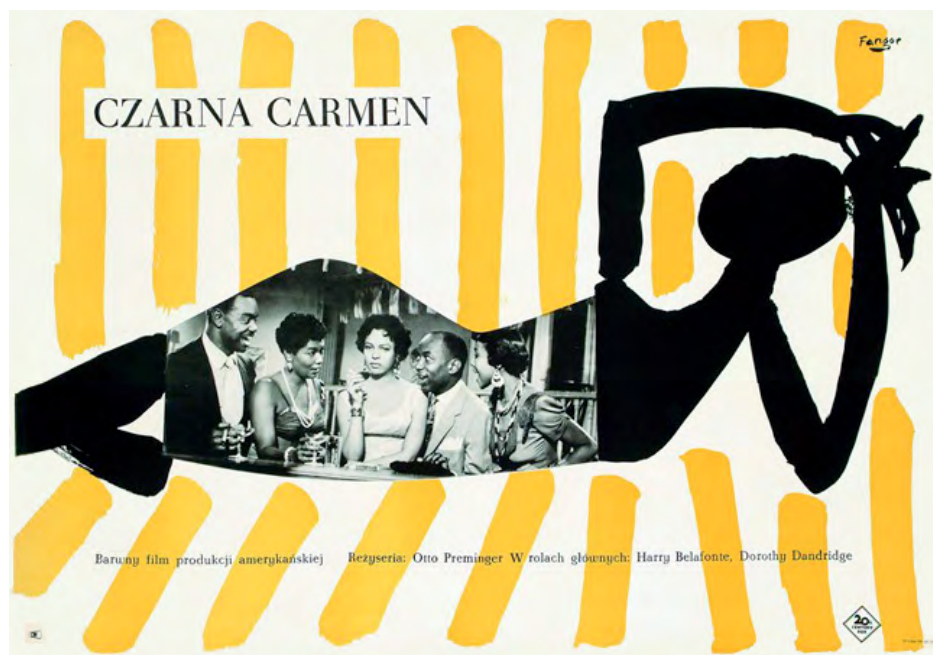
Il. 8. Jerzy Flisak: *Brutti, Sporchi e Cattivi* (1978)

Jerzy Flisak's poster style is often described as clumsy, deliberately ugly, non-aesthetic, and almost casual.¹² His posters *Hitman* (1960) and *Brutti, Sporchi e Cattivi* (1978) display similar rhythmical repetition of shapes, the unusual inclusion of text and a great deal of wry humour even though the former appears to have a more immediate appeal with its minimal forms and graphic ambiguity of the negative space.

Wojciech Fangor's *Black Carmen* (1959) is often described as an ingenious combination of graphic elements and photography which results in a simple and direct communication of the film plot it seeks to represent. The horizontal orientation of the poster is unusual but lends itself perfectly to the carefree attitude of the reclining woman. Her outstretched female silhouette indicated by freehand curvy lines is interestingly juxtaposed with bold vertical and oblique yellow strokes.¹³

¹² Comp. Guity Novin, *A History of Graphic Design*, available at: <http://guity-novin.blogspot.com/2012/11/chapter-62-modern-graphic-design-in.html>.

¹³ See other posters where a similar designing approach was used, e.g. posters by Wojciech Zamecznik to the film *Cette Sacrée Gamine* or by Jerzy Jaworowski to *Albi*.



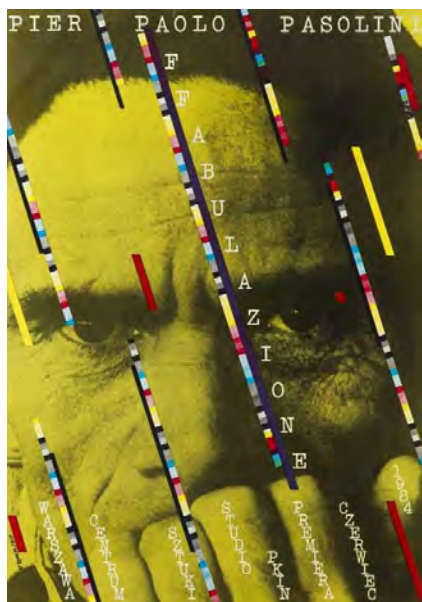
Il. 9. Wojciech Fangor: *Black Carmen* (1959)

Roman Cieślewicz is another artist who made use of a collage technique. His poster for Pier Paolo Pasolini's film *Afabulazzione* exploits a photographic portrait of Pasolini transformed by lines running through it. These are diagonal and colourful and also convey information. They may be read as artist's thoughts or inspirations or merely as film strips and they undoubtedly add dynamism to the otherwise bleak photograph.

Jan Lenica and Jan Młodożeniec also belonged to the first generation of the *Polish School of Poster*. Jan Lenica is credited with coining the term the *Polish School of Poster*¹⁴ and his richly coloured, expressive, vivid and eye-catching poster *Wozzeck* was discussed earlier in this article. Another Lenica poster *The Blue Bird* (1957) gives an angry and gloomy interpretation of Federico Fellini's film. The dominant figure of the eponymous bird (or priest) is set against a black

¹⁴ The term was first used in *Graphis* in 1960. Prof. Jan Lenica authored many theoretical texts on poster art.

background constructed of nervous, irregular cross-hatched lines that enhance the ominous impression of the whole.



Il. 10. Roman Cieřlewicz: *Afabulazione* (1984)

Il. 11. Jan Lenica: *The Blue Bird* (1957)

The End of the Night (1957) by Jan Młodożeniec is a well-balanced and well-conceived composition of pictorial and textual elements in black and white that are unified by the idea of negative space. His meticulous and clear-cut style is visible in other posters he created.



Il. 12. Jan Młodożeniec: *The End of the Night* (1957)

The second generation of poster designers were either disciples of their predecessors or emulated the work of the *Polish School of Poster*, for example: Waldemar Świerzy, Franciszek Starowieyski, Stasys Eidrigėvičius, all of whom made diverse and important aesthetic contributions to the field of poster design. It is important to note that during this time the “first generation” artists continued to be prolific in terms of their output and their styles continued to evolve.



Il. 13. Waldemar Świerzy: *Sunset Boulevard* (1957)



Il. 14. Waldemar Świerzy: *Blow up* (1966)

Waldemar Świerzy was a full-fledged graphic designer who designed posters, book covers and illustrations, stamps and record sleeves for which he received many international awards.¹⁵ His style, however, is much indebted to painting, especially to modern abstract trends. *Sunset Boulevard* (1957) is one of his most recognisable posters. It focuses quite traditionally upon a central human figure. This is a technique he used in nearly all his outstanding posters including a memorable gallery of jazz musicians. His designs consistently

¹⁵ Waldemar Świerzy in 1959 won Grand Prix Toulouse-Lautrec at the First International Film Poster Exhibition in Versailles for the *Red Inn* poster; followed by the third prize for *Two Stories of Happiness* at the same event in 1962. In 1970, he received the 1st prize at the Biennale de Sao Paulo and in 1975 and 1985 his posters for *The Promised Land*.

concentrate on the portrait of the person presented and this dictated the painting style and technique, the metaphor employed or simply an expression spontaneously captured. The poster *Blow up* (1966) is composed of colourful enlarged pixelated dots and shows the correspondence between the film subject matter and the pop art style he chose to use. Ewa Gorzadek established the relationship between Świerzy's techniques and how they were perceived in the exterior street spaces when she wrote: "From close up these posters resemble a multi-coloured mish-mash of abstract items such as pasta-like lines, splashes, smudges, spots, dots and streaks giving the impression of randomness. They become legible only when seen from a certain distance, the gay mish-mash then revealing a human face or figure, and the artist's intention becoming clear".¹⁶



Il. 15, 16, 17. Franciszek Starowieyski: *Mademoiselle* (1970); *Samuel Zborowski* (1980); *The MoMA Exhibition* (1985)

Franciszek Starowieyski drew inspiration from baroque art and had an uncanny penchant for the macabre and the surreal. His posters reveal a virtuoso draughtsmanship, haunting imagery frequently combining death and erotic motifs, which is wittily manifested in the poster *Mademoiselle* (1970), attention to detail and masterfully rendered chiaroscuro effects. In his poster *Samuel Zborowski*

¹⁶ E. Gorzadek, in *culture.pl*, available at: <https://culture.pl/en/artist/waldemar-swierzy>.

(1980) the formal composition and the use of hexagonal shape reflects the tradition of coffin portraits of Polish noblemen in the 17th and 18th centuries. Starowieyski was the first Polish artist to give a solo exhibition in MoMA in 1985 for which he created a specific event poster.

Stasys Eidrigėvičius's posters are influenced by the 20th century traditions of painting and bring to mind the conventions of cub-

ism and surrealism. The puppet-like figures, such as represented in the poster *Uncle Vania* (1989) have an eerie blank gaze and are executed by means of a monochromatic palette, the use of sculptural forms and with a meticulous attention to the irregular texture. The entire image remains in the mind of the viewer as a unique form of poster art.



Il. 18. Stasys Eidrigėvičius: *Uncle Vania* (1989)

Eventually, the circus poster is a curious and conspicuous theme associated for several decades with the *Polish School of Poster*. All the artists discussed in this article appeared to use the circus poster as a non-ideological platform for illustrating their unique style and humour. There are innumerable variations upon this theme, for example: Świerzy's nonsensical monochrome *Bear* (1974), Hilscher's vibrant and gaudy *Zebra* (1979), Młodożeńiec's mischievous depiction of *Clown with a Slingshot* (1974) combined with a bright lettering collage, and Tomaszewski's use of his favourite shape - the circle - in his minimalist and condensed poster *Circus* (1965).

This discussion has focused so far on the intrinsic qualities of the *Polish School of Poster*, that is, the internal or centripetal route the artists followed. However, to conclude it is worth adopting the opposite



Il. 19. Waldemar Świerzy: *Bear* (1974)



Il. 20. Hubert Hilscher: *Zebra* (1979)



Il. 20. Jan Młodożeniec: *Clown with a Slingshot* (1974)



Il. 21. Henryk Tomaszewski: *Cyrk* (1965)

exterior or centrifugal perspective to illustrate how the values espoused by the *Polish School of Poster* expanded and grew internationally.

As early as 1952 and 1953, two studios of poster art opened in the Warsaw Academy of Fine Art directed respectively by prof. Henryk

Tomaszewski and prof. Józef Mroszczak. The artists, associated with the *Polish School of Poster*, won international awards and participated in exhibitions and competitions in Poland and abroad. Some Polish artists went abroad to teach in renowned foreign art schools and published books and articles on the theory and practice of the poster. Both Lenica and Fangor taught at Harvard University, Lenica also in Berlin and Kassel, and Świerzy at the University of Mexico.¹⁷ In 1966, the first Biennale of Poster was held in Warsaw and in 1968, the Museum of Poster was established in Wilanów to display a permanent collection as well as organise exhibitions and reviews. This expansion was described by Zdzisław Schubert (1978): “irrespective of its short life in the streets as its primary function, (the poster) has succeeded in entering museums, to become an object of artistic confrontations; it has entered numerous private collections and become an export item”.^{18 19} In addition, evidence of mainstream interest in poster design is reflected in its influence on other media. An example of the phenomenon of poster design being incorporated into film footage and imagery in American film productions can be seen in Meyers film *What Women Want?* (2010) in which the Hilscher’s poster *Circus* (1965) and Tadeusz Trepkowski’s poster *LOT* (1953) are featured. Another film *Beginners* (2011) by Mike Mills featured a graphic designer’s home interior decorated with Andrzej Krajewski’s poster *Woman Times Seven* (1968) and Maria Ihnatowicz’s posters *La Horse* (1971) and *Wielka Majówka* (1991).

Unlike the prevailing movements in Europe, in particular the Swiss post-Bauhaus international typographic style, the *Polish School of Poster* offered an artist-driven, painterly approach to the art of poster, based on ambiguity and metaphor.²⁰ Furthermore, contrary to its intrinsic features, this utilitarian graphic design genre did not try to exert pressure or influence the general public but instead ventured

¹⁷ The full list of schools can be found at <https://culture.pl/pl/artykul/polska-szkola-plakatu>.

¹⁸ For example: private collections of Krzysztof Dydo in Cracow or Martin Scorsese in the USA.

¹⁹ Z. Schubert, *The Polish Poster*, Krajowa Agencja Wydawnicza RSW, Warszawa, 1978, p. 14.

²⁰ The International Typographic style was in favour of simplicity, legibility and objectivity achieved by means of sans-serif typography, grids and asymmetrical lay-outs. The hallmark of the style is also photography used in place of illustrations as an evidence of information clarity and trustworthiness. The whole design is meant to convey the ideas of objectivity and functionality.

to evaluate modern ideas, phenomena and artistic events. The poster was originally conceived to exist in the public space but turned out to fit the private space equally well. Thus it became a medium which is not only glimpsed while passing by in the streets but is also gazed upon and contemplated in private spaces.²¹ Wherever posters are displayed they are undoubtedly created to engage and amuse and this may be the most important legacy of the *Polish School of Poster*.

Bibliography:

- Arendt H., *The Human Condition*, available at: http://sduk.us/afterwork/arendt_the_human_condition.pdf, accessed 12.07.2019.
- Arthur N., *Polish Poster Art for Classic British Films*, available at: <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/polish-poster-art-classic-british-films>, accessed 10.07.2019.
- Folga-Januszewska D., Majewski L., *Oto sztuka polskiego plakatu*, BOSZ, Olszаницa, 2018.
- Gorzadek E., in *culture.pl*, available at: <https://culture.pl/en/artist/waldemar-swierzy>, accessed 9.07.2019.
- Guity Novin, *A History of Graphic Design*, available at: <http://guity-novin.blogspot.com/2011/06/chapter-37-polish-school-and-polish-art.html#One>, accessed 09.07.2019.
- Heller S., Henryk Tomaszewski, Leader of the Polish Poster School, dies at 91, *The New York Times*, Sept. 14, 2005, accessed 15.07.2019.
- Majewski L., The Poster is there to Seduce, [in:] *Vogue Polska*, 2018, available at: <https://www.vogue.pl/an/prof-lech-majewski-the-poster-is-there-to-seduce>, accessed 10.07.2019.
- Schubert Z. *The Polish Poster*. Krajowa Agencja Wydawnicza RSW, Warszawa, 1978.
- Skowrońska I., *Franciszek Starowieyski – artysta, skandalista, kolekcjoner*, available at: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/franciszek-starowieyski-artysta-skandalista-kolekcjoner/>, accessed 13.07.2019.

Websites:

- <https://culture.pl/pl/artykul/polska-szkola-plakatu>, accessed 13.07.2019.
- https://www.poster.pl/polish_poster_artists.html, accessed 13.07.2019.

²¹ Such a duality of external and internal functioning of poster might conform to Hannah Arendt's distinction between *vita activa* and *vita contemplativa*. However, such an argument is difficult to prove as Hannah Arendt's philosophical thinking did not concern visual arts.

Szklana fasada jako witryna i ściana. Relacja wnętrza z zewnątrz

Streszczenie: Relację wewnątrz-zewnątrz ukazano w aspekcie odczytywania szklanej fasady. Transparentną „skórę” budynku ujęto w dwóch kategoriach interpretacyjnych: jako witrynę – pozwalającą na wgląd do wnętrza i obserwację tego, co zostało wyeksponowane, oraz jako ścianę umożliwiającą optyczne iluzje, a jednocześnie odgradzającą użytkowników od tego, co na zewnątrz. Strefa wspólna rozciąga się między patrzącym a oglądanym, a w jej obrębie tworzy się granice i połączenia.

Słowa kluczowe: szklana architektura, szklana fasada, witryna, użytkownik budynku

Glass Facade as a Shopwindow and a Wall. The Relationship Between the Interior and the Exterior

Abstract: The interior-exterior relationship is presented in the aspect of reading the glass facade. The article includes the transparent “skin” of the building in two interpretative categories. On the one hand glass elevation is shown as a shop window, allowing for the insight to the interior and the observation of what is exposed. On the other hand it can be treated as a wall – enabling optical illusions outside, while separating building users from

the exterior. A common space extends between the viewer and the watched, where boundaries and connections are constantly created.

Keywords: glass architecture, glass facade, shop window, building user

Wprowadzenie

Szkło, jako tworzywo architektoniczne mogące stanowić transparentną „skórę” budynku, fascynuje projektantów od blisko stu siedemdziesięciu lat – odkąd w 1851 roku z okazji Wielkiej Wystawy Przemysłu Wszystkich Narodów udostępniono szerokiej publiczności Pałac Kryształowy w Londynie. Od tego czasu idea szklanego domu, zawieszona między utopią a poczuciem bliskiej realizacji, inspirowała kolejne pokolenia architektów. W ciągu ostatnich dwudziestu lat w wielu miastach na świecie – zarówno tych liczących się na arenie międzynarodowej, jak i tych dopiero aspirujących do rangi metropolii – powstaje coraz więcej obiektów o szklanych fasadach (fot. 1). Doświadczanie przestrzeni za pośrednictwem transparentnej przegrody oddziałującej jednocześnie jak ściana, fizyczna bariera, oraz jak witryna umożliwiająca wgląd do wnętrza rodzi pytanie o naturę relacji wnętrza z zewnątrz szklanej architektury. Pomiedzy patrzącym a oglądanym rozciąga się swoista strefa wspólna – obszar negocjacji granic i szukania połączeń.

Celem artykułu jest przedstawienie różnych aspektów odczytywania wzajemnego oddziaływania wnętrza i zewnątrz w kontekście szklanej fasady. Wnioski oparto na interdyscyplinarnych studiach literaturowych oraz autorskich badaniach antropologicznych.

Witryna i dematerializacja ściany

Z dziejów architektury wybrano dwa zjawiska, w których perspektywie dokonano analizy relacji wnętrza z zewnątrz szklanych budynków. Pierwszym jest pojawienie się w XIX wieku witryny w przestrzeni miejskiej ulicy. Drugim jest wyłaniające się wraz

z modernizmem pragnienie zatarcia wizualnej granicy między wnętrzem budynku a jego otoczeniem.

W formującym się w XIX wieku nowoczesnym społeczeństwie miejskim wykształciła się „publiczna rola widza”¹. Narodziła się figura *flâneur* – spacerowicza-melancholika włóczącego się po ulicach i trotuarach europejskich stolic². Szerokie witryny sklepowe, które pojawiły się wówczas jako stały element ulicznego życia, generowały nowe zachowania w przestrzeni publicznej, a zagłębienie przez szybę do wnętrza oznaczało odwrócenie dotychczasowej relacji wnętrza z zewnątrz. Marek Bieńczyk zwraca m.in. uwagę na zwrot percepcyjny, jaki dokonał się za sprawą wprowadzenia dużych przeszkleń w przestrzeń ulicy:

Idea wystawy, ekspozycji, kolekcji, ujawniania wnętrza budowli jest w czasach, o których mówię, powszechna i daje oczom pełną władzę: pokazać, zajrzeć, wejrzeć, objąć wzrokiem, niczego nie przeoczyć – to nowe imperatywy egzystencjalne i estetyczne wyznaczające sposoby oglądu i opisu³.

Witryny mają przyciągać klientów, prezentując towar dający się objąć wzrokiem, lecz nie dłońmi. Relacja wnętrza z zewnątrz, rozdzielonych taflą szkła, stanowi zatem również metaforę pragnienia, którego nie można spełnić. Jednocześnie szkło witryny łączy się z praktyczną stroną kapitalizmu: to już na zewnątrz, w przestrzeni publicznej, dokonują się pierwsze konsumenckie wybory.

Kolejnym etapem w formowaniu się roli szkła w architekturze, a przez nią w kształtowaniu relacji przestrzennych, była koncepcja otwarcia wnętrza budynku na otoczenie dzięki optycznej dematerializacji ściany zewnętrznej. Jeden z pionierów modernizmu, Bruno Taut, pisał:

Człowiek w wyniku rozwoju cywilizacji został uwięziony, odgradzony od matki natury ciężkimi, ciemnymi murami. Można jednak zastąpić mury ścianami ze szkła i przywrócić ludziom kontakt ze światłem słońca, gwiazd i księżyca, z zielenią lasów i ogrodów⁴.

1 K. Härtung, *Corso – Avenue – Boulevard. Utopia bulwaru*, przeł. W. Dudzik, [w:] *Miasto w sztuce – Sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 215–221, za: R. Sennett, *The Fall of Public Man*, New York 1977.

² *Ibidem*, s. 216.

³ M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Warszawa 2015, s. 134.

⁴ E. Wała, *Szkło we współczesnej architekturze*, Gliwice 2017, s. 15, za: J. Sławińska, *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Warszawa 1997, s. 65.

Marzenie modernistów realizuje się w pełni w projekcie domu jednorodzinnego *Farnsworth House* z 1951 roku autorstwa Miesa van der Rohe: szklane przegrody odsłaniają nieskrępowany widok na zieleni prywatnego ogrodu. Zarówno wewnątrz, jak i zewnątrz stanowią bezpieczną strefę w obrębie własności rezydenta obiektu. W przeszklonym budynku służącym mieszkaniu i pracy – *Hopkins House* w Londynie z 1976 roku Michaela i Patty Hopkinsów, który znajduje się blisko strefy publicznej – wyznaczenie granicy umożliwiają użytkownikom żaluzje, jednak konsekwencją bycia niewidzianym jest nieoglądanie.

Towarzysząca modernistom idea niezakłóconego kontaktu wizualnego z otoczeniem oraz zalania światłem słonecznym wewnątrz budynku paradoksalnie otworzyła drogę do powstawania wieżowców ze stali i szkła w wysokobodźcowym kontekście miejskim.

Lustrzane odbicia i transparentne ściany

Szkło refleksyjne, generujące odbicia lustrzane, lub przegrody transparentne, pozwalające na subtelną grę światła i umożliwiające wgląd do wnętrza budynku, kreują w strefie zewnętrznej optyczne iluzje, tworząc bądź zacierając wizualne granice. Odwołują przy tym widza do metafory płynności, zmienności współczesnych czasów. Zastosowanie lustrzanej fasady, w której pojawiają się zwielokrotnione, ulotne kadry miejskiego życia, prowadzi do teatralizacji przestrzeni. Jak zauważa Beata Juchniewicz:

Lustrzane odbicia i generowane sztucznym światłem widoki tworzą teatr światła i cienia, płataninę wymaginowanych, nieciągłych przestrzeni o nieczytelnych dystansach. Szkło tworzy przestrzenie ulotnych i nietrwałych śladów, tak właściwych cywilizacji przedmiotów jednorazowego użytku (...) ⁵.

Mimetyzm rzeczywistości na fasadach-ekranach tworzy rodzaj spektaklu, w którym uczestniczy zewnętrzny odbiorca ⁶. W ciągu dnia lustrzana „skóra” zamyka wewnątrz budynku przed wglądem ze strony

⁵ B. Juchniewicz, *Labirynt miasta – sztuka błądzenia*, [w:] *Labirynt pomiędzy architekturą a sztuką*, red. D. Łuczewska, L. Maluga, B. Siomkajło, Wrocław 2009, s. 28.

⁶ E. Wala, *op. cit.*, s. 75.

potencjalnych obserwatorów, wyznaczając jednoznaczną granicę dla prywatności użytkowników budynku. Transparentna fasada, przeciwnie, otwiera wnętrze na miejskie otoczenie, prowadzi do zatarcia granicy, umożliwiając wzajemny wizualny kontakt. Jej działanie bliskie jest witrynie: to, co w środku, jest widoczne w przestrzeni publicznej. Jednocześnie zewnętrzny odbiorca ulega iluzji dematerializacji formy budynku i wizualnego połączenia się jej z kontekstem odbijającym się w szklanej elewacji.

Prestiż dołu i prestiż góry

Wśród części szklanych budynków funkcje szczególnie ukierunkowane na relację wnętrza z zewnątrz pełnią: strefa wejściowa oraz kondygnacje usytuowane wysoko.

Przeszklona strefa wejściowa budynku użyteczności publicznej stanowi niejako wizytówkę obiektu. Prezentując atrakcyjny wizualnie hall recepcyjny, zaprasza przechodniów do wglądu, działając jak witryna. Mimo pozornego otwarcia, stanowi bufor między zewnątrz a wnętrzem: często odbywa się w jej obrębie kontrola dostępu w postaci zautomatyzowanych blokad lub fizycznej ochrony obiektu. Nierzadko efektownie oświetlona, bywa także przestrzenią ekspozycji instalacji artystycznych lub dzieł sztuki, które – widoczne z zewnątrz – swoją obecnością podkreślają rangę danej instytucji.

W przypadku budynków wysokich prestiż lokalu rośnie wraz z wysokością. Rozległa panorama okolicy widoczna z góry może stanowić atrakcję turystyczną. W tym celu tworzone są platformy widokowe z funkcjami towarzyszącymi (gastronomia, sklepy z pamiątkami) lub całe strefy rekreacyjne. Jako przykład może posłużyć londyński *Sky Garden* w biurowcu *20 Fenchurch Street*, gdzie oprócz baru i restauracji odwiedzający znajdzie egzotyczną roślinność. W takich miejscach uwaga użytkownika jest kierowana z wnętrza ku otoczeniu, czemu ma sprzyjać aranżacja pomieszczenia: to, co „wystawione”, znajduje się na zewnątrz.

Użytkownik a szklana fasada

Z odbiorem szkła jako materiału elewacyjnego łączy się kwestia potrzeby zachowania prywatności. Użytkownicy długoterminowi zwracają uwagę na dyskomfort ze względu na możliwy niepożądany wgląd osób z zewnątrz. Przykładowo, w Londynie kilkoro mieszkańców luksusowych apartamentów w kompleksie NEO Bankside (proj. Rogers Stirk Harbour + Partners, 2012 r.) złożyło roszczenie wobec blisko sąsiadującej galerii Tate Modern, domagając się zamknięcia ogólnodostępnego tarasu widokowego w jej nowo zrealizowanej części (2016 r.), z powodu poczucia „niemal stałego nadzoru”⁷.

Na komfort psychiczny przebywania w obiekcie o szklanych fasadach ma także wpływ to, co znajduje się w przestrzeni zewnętrznej. Świat za oknem wydaje się w „bezpiecznej” odległości, gdy z wnętrza rozciąga się widok na elementy przyrody (widok niskobodźcowy); sama zieleń ma na obserwatora kojący, pozytywny wpływ. W przypadku otwarcia widokowego na pełną bodźców, dynamiczną przestrzeń miejską (zwłaszcza ruch uliczny), pojawia się uczucie niepokoju i wrażenie przymusu obserwacji – biernego uczestnictwa w tym, co dzieje się na zewnątrz. Ponadto w przypadku niemożności fizycznej interakcji ze światem zewnętrznym (otwarcia okien) szklana fasada działa jak ściana, która pozostawia użytkownika w stanie uwięzienia, w sytuacji: widzieć – być widzianym⁸. W tym aspekcie wyłania się opresyjność relacji wnętrza z zewnątrz, przypominającej odwrócony Panoptikon⁹.

⁷ O. Wainwright, *Gawpers go home: how luxury flat-owners could shut down the Tate's viewing platform*, „The Guardian”, 24.04.2017; online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/24/gawpers-go-home-how-luxury-flat-owners-could-shut-down-the-tates-viewing-platform> (dostęp 12.05.2019).

⁸ Na podstawie badań własnych autorki przeprowadzonych wśród użytkowników budynku *Centrum Sztuk Użytkowych. Centrum Innowacyjności* (proj. Pracownia Architektury Głowacki PAG, 2012 r.) w 2018 r.

⁹ W tradycyjnym projekcie Panoptikonu wg Jeremy’ego Bentham’a nadzorca był zlokalizowany w centralnie umieszczonej wieży, z której miał wgląd w rozmieszczone naokoło, przeszklone z dwóch stron cele, por. M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009.

Podsumowanie

Analiza zależności wnętrza i zewnątrz szklanej architektury za każdym razem odsyła do dualistycznej natury szkła, które łączy, a zarazem rozdziela obie strefy, wyznaczając pomiędzy nimi nieoczywistą przestrzeń wspólną. W jej obrębie wyróżnić można połączenia oraz granice, których istnienie jest nieustannie negocjowane przez użytkowników obiektów i ich zewnętrznych odbiorców.

Łącznikiem wnętrza z zewnątrz jest przeszklona strefa wejściowa, będąca wizytówką budynku, informującą obserwatorów o jego randze i przeznaczeniu. Połączenie zostaje wzmocnione, gdy dodatkowo pełni ona funkcję ekspozycyjną, realizowaną również w przestrzeni zewnętrznej. Szklana fasada budynku na całej jego wysokości umożliwia zatarcie granic z otoczeniem poprzez wrażenie przedłużenia przestrzeni wnętrza. Dzięki temu możliwy jest wizualny kontakt użytkowników obu stref i większa wzajemna wiedza o sobie – choć często nie jest to relacja symetryczna. Na wyższych kondygnacjach atrakcyjność widoku panoramicznego sprawia, że otwarcie na przestrzeń zewnętrzną może stać się istotnym atrybutem wnętrza.

Jednak strefa wejściowa może być też miejscem wyznaczania granicy. Taką rolę pełni, gdy odbywa się w niej kontrola dostępu. Także lustrzana fasada może stanowić rodzaj bariery – sprawiać, iż brak jest dwustronnej relacji przestrzeni po obu stronach elewacji. Zamiast tego w strefie zewnętrznej zachodzi optyczna iluzja zwielokrotnienia jej obrazów, swoista teatralizacja miejskiego życia. Inny rodzaj ograniczenia odczuwa bierny obserwator odgradzony transparentną przegrodą od przedmiotu swojej obserwacji. Dodatkowo gradacja wysokości zmniejsza kontakt ze strefą zewnętrzną, umożliwiając spojrzenie z góry i budowanie na poziomie symbolicznym granicy pomiędzy tym, co w dole, a tym, co znajduje się wyżej.

Warto też zwrócić uwagę na przemocowy aspekt szklanej fasady, czego mogą doświadczać użytkownicy budynku będący stale na widoku z zewnątrz i przymusowo uczestniczący w tym, co zewnętrzne.

Bibliografia

- Bieńczyk Marek, *Przezroczystość*, Wielka Litera, Warszawa 2015.
- Foucault Michel, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komedant, Alatheia, Warszawa 2009.
- Härtung Klaus, *Corso – Avenue – Boulevard. Utopia bulwaru*, przeł. W. Dudzik, [w:] *Miasto w sztuce – Sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Universitas, Kraków 2010, s. 207–221.
- Juchniewicz Beata, *Labirynt miasta – sztuka błędzenia*, [w:] *Labirynt pomiędzy architekturą a sztuką*, red. Dorota Łuczevska, Leszek Maluga, Barbara Siomkajło, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2009.
- Sennett Richard, *The Fall of Public Man*, Alfred A., Knopf Inc., New York 1977.
- Sławińska Jadwiga, *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Arkady, Warszawa 1997.
- Wainwright Oliver, *Gawpers go home: how luxury flat-owners could shut down the Tate's viewing platform*, „The Guardian”, 24.04.2017; online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/24/gawpers-go-home-how-luxury-flat-owners-could-shut-down-the-tates-viewing-platform> (dostęp 12.05.2019).
- Wala Ewa, *Szkło we współczesnej architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2017.



Fot. 1. Wieżowce w londyńskiej dzielnicy The City; fot. JK (2018 r.)

ANNA KRAMM

DOI: 10.23817/2019.wnzewn-11

ORCID: 0000-0002-2081-0647

Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

Przemiana formy

Streszczenie: Realizacja „My Space” umiejscowiona jest w rozłożystej dolinie w austriackiej Karyntii. Konstruuje ją trzy elementy: architektura, rzeźba i natura, które razem urzeczywistniają wizję artysty Maxa Seibalda – obiektu architektury w formie rzeźby o geometrycznych kształtach wykonane w minimalistycznej konwencji i spełniającego określoną funkcję. Dzieło stanowi przykład realizacji opartej na wzajemności potencjału i umiejętności artysty. Bryła *My Space* istnieje w funkcji rzeźby, podkreślają to zarówno użyte do jej realizacji materiały, takie jak: kamień, metal, drewno, jak i koncepcja pracy zrealizowanej w miejscu – *in situ*. Forma spełnia się w funkcji architektury i jest skonsolidowana z urbanistyczną i naturalną przestrzenią miejsca, posiada autorskie, innowacyjne rozwiązania. Język realizacji połączył nowoczesną formę z autochtoniczną architekturą, a połączenie to w sposób wrażliwy nawiązuje do kulturowego dziedzictwa i tradycji miejsca. Obiekt *My Space* zlokalizowany jest w Austrii w miejscowości Döllach. Jego powstanie to efekt konsekwentnej wielomiesięcznej pracy artysty, który ucieleśnił rzeźbiarską wizję.

Słowa kluczowe: *My Space* – obiekt w funkcji: rzeźba – architektura – natura, kontekst miejsca i tradycji, współczesne nowatorskie rozwiązania realizacyjne, zacieranie granic wizualności formy w przestrzeni natury

Form in the Process of Transformation

Abstract: Description of the process of creating the form and awarding “My Space” as a space. The object demonstrates the independence and creative

potential of Austrian artist Max Seibald. The work is an example of implementation based on reciprocity of the artist's potential and skills. The "My Space" exists as a sculpture, highlighted by the material used for its implementation and the concept of the work made in situ. The form fulfills the function of architecture and is consistent with the city's space and the nature of this place, it has proprietary innovative solutions. The language of implementation has combined modern form with indigenous architecture and this combination in a sensitive way refers to the cultural heritage and tradition of the place. "My Space" is in Austria in Döllach. Its creation is the result of the consistent work of the artist for many months, who embodied the sculptural vision.

Keywords: My Space - an object in function: sculpture - architecture - nature, context of place and tradition, contemporary innovative implementation solutions, blurring the boundaries of visual form in space of nature

Przemiana formy

W ostatnim dniu września 2018 roku w Döllach, miejscowości położonej na terenie największego i najstarszego w Austrii parku natury – Parku Wysokich Taurów, u podnóża pasma górskiego obejmującego jeden z kilku eksponowanych, najwyższych szczytów w Austrii – Grossglockner wraz z jego rozłożystym lodowcem, ukończony został projekt składający się z elementu Architektury-Rzeźby-Natury. Obiekt, nazwany *My Space* jest realizacją odnoszącą się w sposób wielowymiarowy do transformacji przestrzeni, przy jednoczesnym asymilowaniu formy z przestrzenią. Autor projektu Max Seibald w monumentalnej formie połączył wieloznaczną funkcję, jaką niesie jego dzieło, z kontekstem miejsca. Obiekt umiejscowiony jest przestrzenią spotkania, zdolną pogodzić sprzeczności oraz manifestować prawdę artystyczną, będąc realną częścią rzeczywistości.

Obiekt *My Space* ukazuje perspektywę dzieła opartego na skomplikowanej i zmieniającej się w czasie relacji sztuki i miejsca. Idea opracowania *My Space* wsparta jest na tradycji praktyki artystycznej odwołującej się do adoptowania i przekształcania przestrzeni przy jednoczesnej promocji twórczego doświadczenia autora. Podejmowana

na wielu polach refleksja nad „umiejscowieniem” sztuki, wiąże się z wyjściem dzieła poza formę rzeźby w jej klasycznym ujęciu. *My Space* to wnętrze wystawiennicze, przestrzeń do pracy twórczej, miejsce do „bycia”, jego koncepcja otwiera dyskusję nad krytyką instytucjonalną, która trwale zmieniła funkcje i sposoby działania galerii oraz muzeów. *My Space* to przestrzeń sztuki.

Umiejscowienie

Obiekt jest reprezentowany przez wnętrze, zewnątrz i przestrzeń wspólną, forma jednoznacznie asymiluje się z autochtoniczną architekturą tego miejsca. Jest to sąsiedztwo jednej z najstarszych w Europie hut cynku. Wielowymiarowość dzieła i przestrzeni *My Space* rozpoczyna się na poziomie koncepcji (kształt i wielkość obiektu, materiał, z którego jest zbudowany, historyczne sąsiedztwo), w ten sposób dalszy proces kreacji formy stał się pogłębioną analizą wzajemności wnętrza, zewnątrz i przestrzeni wspólnej.

Przenikanie i nawarstwianie to istota sztuki. Wielopłaszczyznowe odniesienia do idei oraz jej formy w palimpseście, którym jest *My Space*, próbują uporządkować istotę wzajemności. Istnienie przynajmniej dwóch elementów wnętrza i zewnątrz zapewnia wspólnotę w miejscu najbardziej spójnym i umownym – pomiędzy. W polu przenikalności rodzi się wyodrębnienie elementów jednoczesnych, ale też wyróżnienie, które jest zdolne połączyć wnętrze i zewnątrz. To najbardziej pociągająca część przestrzeni wspólnej. Obserwacja kieruje nas w stronę tego, co wyobrażone. W *My Space* nie jest to tym samym, co widoczne symptomy rzeczywistości z założenia przeznaczone do pełnienia funkcji przestrzeni wspólnej. Sztuka – obiekt, który jest przedmiotem naszych rozważań zupełnie nie zabiega o ucieleśnienie obiektywnej rzeczywistości, a jedynie zwraca się ku jej dostrzegalnym zjawiskom. Czym mogłaby być przestrzeń wspólna? *My Space* kreuje rzeczywistość poprzez współdziałanie wnętrza, zewnątrz. Przejawy interdyscyplinarności artystycznych dziedzin współistnieją w *My Space* w sposób brawurowy.

Trzeci wymiar formy, czyli bryła, jest funkcją rzeźby. Właściwości materii rzeźbiarskiej podkreśla przestrzeń. Krajobraz i konstrukcja wielowarstwowo przenikają się w prostocie bryły *My Space*. Formą obiekt reprezentuje architekturę. Rzeźba, architektura i przestrzeń to zewnątrz. Odniesieniem do tego co jest zewnętrzne jest górski krajobraz stanowiący bardzo istotny element układu kompozycji. Krajobraz w tym wypadku jest przestrzenią ukształtowaną przez naturę w sposób doskonały i przejmujący jednocześnie. Tajemnica szczególnego oddziaływania Obiektu leży w pojawianiu się i zanikaniu linii horyzontu w górskim krajobrazie, a brak skonkretyzowanej linii horyzontu podkreśla istnienie pierwszego planu.

Wnętrze obiektu przemawia funkcją malarstwa. Płaszczyzny, uwypuklone grą światła, monochromatyczną gamą użytych do konstrukcji naturalnych materiałów oraz przenikalność płaszczyzn wynikających z konstrukcji formy – wszystko to tworzy niepowtarzalność wnętrza. Paradoks wizualny obiektu odczuwalny jest w punkcie największego kontrastu między ciężarem masy a lekkością formy zarówno w jej wnętrzu, jak i na zewnątrz. *My Space* w sposób nierzeczywisty jest wewnętrzny i zewnętrzny jednocześnie. Wizualny efekt wzmacnia działanie naturalnego światła, które operując natężeniem i położeniem z zanikającą za szczytami linii horyzontu, w sposób różnorodny prezentuje wciąż te same płaszczyzny stali *corten* – pochłaniające każdy padający promień – oraz transparentne tafle szkła, które pozwalają światłu zatrzymywać się na zewnątrz formy lub wnikać do wnętrza bryły. Tak silne oddziaływanie formy obiektu uobecnia go w sposób zupełnie wyjątkowy. Opis przybliżył do rozumienia, że wartość najbardziej absorbująca jest ukryta i zmusza do poszukiwania przestrzeni wspólnej. Jako pierwszy przejaw związku trzech elementów w wypadku tego dzieła współczesna krytyka wskazuje wartość, którą jest aura dzieła. *My Space* jest dziełem, które ją urzeczywistnia. Przybliżymy, w jaki sposób wyróżniony z wnętrza i zewnątrz zbiór jest przestrzenią wspólną, poszukując wartości stanowiących dowód jej istnienia.

Świadomość przestrzeni i miejsca jest tym, co wyróżnia dzieła artysty Maxa Seibalda¹. Dialog rozgrywa się pomiędzy przestrzeniami różnych artystycznych dyscyplin, rzeźbiarz łamanie ich konwencjonalność i heroicznie poszukuje granic przestrzenności. Wszechstronność artystyczną odzwierciedlają różnorodne materiały oraz ich współczesny język wyrażony poprzez konstrukcję formy, którym artysta Max Seibald operuje swobodnie. Udane próby transformacji tkanki rzeźbiarskiej od pierwszych dzieł artysty podlegają ciągłym procesom adaptacji nowych miejsc. A co najważniejsze, to nie artysta wybiera miejsce, raczej miejsce, adoptuje się do jego ożywionej idei jak w *My Space*.

Nieprzypadkowość elementów, trwałość architektury w prosty sposób uzasadniają istnienie formy, ale jest jeszcze coś, co ma moc przedstawienia – powierzchnia kontemplacji, która adoptuje formę i budzi łańcuch obrazów. Impresja formy możliwa jedynie wtedy, gdy dzieło realizuje twórca z należnymi dziełu sztuki wszelkimi cechami: kompozycją, formą, materią-strukturą, kolorem, proporcją itp.

Ideę *My Space* reprezentuje obiekt, który skonstruowany jest ze szkła, metalu, drewna i kamienia. Czy jest to jeszcze rzeźba, czy już architektura? Granica pomiędzy dziedzinami się zaciera, ponieważ obydwie interpretują przestrzeń, przeczuwamy ich wspólnotę, gdyż dziedziny kreują zbiór wspólny. Co nim jest? Za tym, że obiekt jest architekturą, przemawiać może jego funkcja: jest możliwy do

¹ Max Seibald, urodzony w 1968 roku w Lienz w Austrii. Rzeźbiarz, projektant, performer. W latach 1989–1992 studiował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni prof. Joannisa Avramidisa. Dyplom i tytuł magistra sztuki uzyskał 1994 r. pod kierunkiem Michelangelo Pistoletto. Jest członkiem stowarzyszeń artystycznych: Kunstwerk Krastal, Bildrecht, Kunstlerhaus Klagenfurt, Kultura Rijeki. Jest autorem licznych wystaw i działań performance zrealizowanych w galeriach i muzeach europejskich oraz w przestrzeni publicznej. Jest organizatorem i kuratorem sympozjów, a od 2012 r., twórcą przestrzeni ekspozycyjnej w Wiedniu Expositur. Brał udział w licznych wystawach zbiorowych, jest autorem międzynarodowych projektów artystycznych, min: *Kamienie Miasta*, Wrocław, *Malowanie przedmiotów, malowane przedmioty*, Centrum Aldo Moro Cordenons, K08, sztuka Karyntii po 1945 r., Krastal, *Casting*, dla telewizji UAV Wenecja, *Kamienie bez granic* 2001, Berlin i wielu innych. Jest laureatem nagród i wyróżnień: 1994 nagroda za najlepszy dyplom, 1995 stypendium, projekt badawczy w Wenecji, 2005 nagroda za projekty sztuki performerskiej w Karyntii, oraz w 2008 roku nagrody Sztuk Pięknych Karyntii. W 2018 r. ukończył jeden z największych swoich dotychczasowych projektów: Architektura- Rzeźba-Natura, zatytułowany *My Space*.

zamieszkania, posiada przestrzeń wystawienniczą, stanowi część pejzażu urbanistycznego, nawiązując w sposób wrażliwy do kulturowego dziedzictwa i tradycji miejsca. Jeden z największych współczesnych innowatorów przestrzeni Le Corbusier powiedziałby, że precyzyjna i monumentalna gra formy ze światłem przemawia za nim, jako formą architektury. Nazwanie przestrzeni „moim miejscem” i nadanie Formie znaczącego tytułu nazwanie Obiektu, oznaczało dla artysty ukończenie dzieła. „Rzeczywistość nie jest czymś obcym, co istniałoby bez nas, bez naszego wysiłku nadawania sensu, ale nie jest też czymś do końca naszym, nad czym mielibyśmy całkowite panowanie”². W nazwie tej zawarty został sens idei stworzonej przestrzeni, którą każdy może nazwać *my space* – moja przestrzeń, moje miejsce.

Wyróżnienie

W rezultacie bryła jako przestrzeń (rzeźba), forma jako obiekt (architektura) i wnętrze formy, współistnieją w jednym dziele nazwanym *My Space*, w którym każda z dyscyplin ma swoje kompozycyjne uzasadnienie. Geniusz artysty to świadomość użytego materiału, który poprzez kontrast (kamień, stal, drewno i szkło), konstruuje wizualną formułę. Piękno w harmonii, którym rządzi zasada kontrastów, oferuje wielowarstwowość oraz minimalistyczną pierwotność konwencji, jako cechę nadrzędną w konstruowanych przez Maxa Seibalda dziełach. Ponadczasowość obiektu *My Space* jest wizualna i ujawnia swoje walory poznawcze oraz nowatorstwo. O wartości dodanej mówi precyzja wykonania i przejrzystość idei. Oczyszczona ze zbędnych elementów przestrzeń wnętrza i zewnątrz niewątpliwie przyczyniła się do wzmocnienia efektu artystycznej spójności monumentalnej formy. Zagadnienie sztuki zintegrowanej w interdyscyplinarności jest w kontekście sztuki czasów współczesnych, kreujących przede wszystkim wirtualną, a nie wizualną rzeczywistość artystyczną, na powrót tematem wartym zauważenia. Przestrzeń interfejsu przekracza wiele granic rzeczywistości, wydaje się nieograniczonym polem

² M.P. Markowski, *Histeria, Przyjaźń i Melancholia*, „Tygodnik Powszechny”, nr 41/2009.

dla wyobraźni, ale pozostawia też silną emocję wyobcowania sztuki. Tymczasem rzeczywisty obiekt ze wszystkimi wymienionymi elementami kompozycji i interakcji jest „żywy”. W tym przejawia się najważniejszy składnik dzieła jako przestrzeni wspólnej.

Istnieje coś poza nami, jakby obok nas, wokół nas. METAFIZYKA NIE-ISTNIEJĄCEGO POLA jak wyobrażona, ale rzeczywiście istniejącą konstrukcją dzieła.

W przypadku *My Space* nadrzędną jest idea abstrakcji. Należy rozumieć ją jako proces umożliwiający intelektualizację rzeczywistości, a w sposób umowny jej dematerializację.

Boimy się mówić o czymś, co trudne jest do zweryfikowania, ale wtedy ma szansę pojawić się wielka wartość, jaką jest fascynacja dziełem, uobecnienie dzieła i dramaturgia jego bezpośredniej wizualności. Dzieło w wizualnej konfrontacji czasem staje się nacechowane konkretem, a czasem zupełnie nie.

Wspólnota przestrzeni

Brak tworzenia narracji w sztuce, którą cechuje liryczność i nastrojowość w odniesieniu do dzieła, rozczarowanie brakiem czytelnych i jednoznacznych detali, a jednocześnie: stylistyczna różnorodność i wizualna przestrzeń dzieła zredukowana do czystego pola zdolnego wywoływać poruszenie w odbiorcy, praca wyobraźni jako miejsca pamięci sztuki – to istota wspólnoty przestrzeni. Wymienione elementy w pełni charakteryzują *My Space*. W sztuce współczesnej jednoznaczność i definiowanie dzieła jest procesem niełatwym. Każda postawiona teza wywołuje wielość interpretacji, jest to jednak próba skierowania uwagi na elementarność dzieła sztuki i na możliwość odszukiwania tropów, które przybliżają do klarownych odpowiedzi o miejsce sztuki, przestrzeń sztuki, wreszcie niezaprzeczalne jej istnienie w postaci artefaktów.

Przestrzeń opisana, nawet jeśli obszar, w którym się poruszam jest metaforyczną SZCZELINĄ, szczerze w to wierzę, jest małym polem jednak Wielkiej Sztuki jako przestrzeni dla wszystkich wspólnej.

Bibliografia:

- Michałowska Marianna, *Odkrywanie przyrody między architekturą i rzeźbą*, [w:] *Shapes of Space*, Ritter Verlag, Wien 2013, s. 144–145.
- Markowski Michał Paweł, *Histeria, Przyjaźń i Melancholia*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 41.
- Seibald Max, *Scultura vivente*, katalog, RAMAprint, Wien 2005.
- Seibald Max, *Shapes of Space*, red. Anna M. Kramm, Ritter Verlag, Wien 2013.
- Skarga Barbara, *Ślad i obecność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Christopher Alexander, *Język wzorców*, Wydawnictwo GWP, Gdańsk 2008.
- Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry*, Instytut Architektury, Kraków 2012.

BARBARA SIOMKAJŁO

ORCID: 0000-0002-8306-3730

DOROTA ŁUCZEWSKA

ORCID: 0000-0003-0415-7120

Politechnika Wrocławska

DOI: 10.23817/2019.wnzewn-12

Miejsce i rola sztuki w przestrzeni miasta. Podwórkowe zabawy ze sztuką /miejskie wnętrza przypudrowane

Streszczenie: Wykorzystywanie sztuki do poprawiania wizerunku zaniedbanych przestrzeni miejskich jest obecnie działaniem podejmowanym w różnych miejscach, na różną skalę i różnym zakresie. Gdy Wrocław w 2016 roku był Europejską Stolicą Kultury podjęto próby posłużenia się sztuką w celu poprawieniu wyglądu szczególnie zdegradowanych/zaniedbanych fragmentów miasta i stworzenia w nich wrażenia artystycznej atmosfery. Charakterystyczne przykłady takich działań to kwietnik *Nieskończony zielony* i ławeczka *Kocham*. W oparciu o te przykłady tekst skupia się na problemie nadużywania sztuki w takich działaniach.

Słowa kluczowe: przestrzeń miejska, sztuka, rewitalizacja

The Place and Role of Art in Urban Space. Back-yard Art Games/Powdered Urban Interior

Abstract: Taking use of art in order to improve the image of neglected urban spaces is currently often taken up activity in a different places, on a different scale and range. In 2016, when Wrocław was appointed to the European Capital of Culture, the attempts of making use of art were made to improve

the appearance of the most degraded/neglected parts of the Town and create the impression of art atmosphere. These papers consider the issue of art abusing/misusing which is based on the analysis of the two characteristic examples of such activity: the flowerbed *Endless Green* and little bench *I love*.

Keywords: urban space, art, revitalization

Sztuka w przestrzeni miejskiej/przestrzeni publicznej odgrywała różnego rodzaju role związane na ogół z podkreśleniem znaczenia tej przestrzeni – dekorując, wzbogacając wizualnie środowisko miejskie, zaznaczając ważne miejsca, upamiętniając istotne wydarzenia, ucząc i informując. Była i jest wykorzystywana w różny sposób i do różnych celów. Współczesna praktyka wykazuje jednak, że nie zawsze działa to na jej korzyść, a osiągnęte za jej pomocą skutki bywają kontrowersyjne. Niestety, wikła się sztukę we wszelakie eksperymenty społeczne i często wykorzystuje się ją jak *makeup* tuszujący wieloletnie zaniedbania w przestrzeniach urbanistycznych. Sztuka jest wykorzystywana do różnych celów, a termin „wykorzystywana” przybierać może przy tym różne odcienie znaczeniowe¹.

W 2016 roku Wrocław był Europejską Stolicą Kultury i w związku z tym sztuka pojawiała się w różnych jej przejawach, w wielu postaciach, w różnych częściach miasta. Miasta z trudną, bogatą i niejednoznaczną historią, którego usytuowanie i rozwój na wyspach i wokół rozlewisk Odry przyczyniły się do ukształtowania specyficznej przestrzeni². Jak w każdym innym mieście niektóre jego rejony nie przynoszą chluby zarządzającym nimi. One także, jak można to obserwować na przykładzie Wrocławia, w sytuacjach gdy jak najszybciej i jak najniższym kosztem trzeba podnieść rangę i atrakcyjność wizerunku tej przestrzeni, poddawane są zabiegom ulepszającym za pomocą sztuki. Działania związane z akcją upiększania przestrzeni publicznej Wrocławia w związku ze staraniami o uzyskanie przez miasto statusu Europejskiej Stolicy Kultury i wydarzenia artystyczne

¹ Termin „sztuka wykorzystana” jest w tym wypadku rozumiany jako termin pejoratywny, wskazujący na nadużycie w stosunku do sztuki.

² N. Davies, R. Moorhouse, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego, Vratislavia, Breslau, Wrocław, Kraków* 2011.

w trakcie trwania ESK są dobrym przykładem na wykorzystywanie sztuki z bardzo różnym skutkiem.

Wrocław wielokrotnie poddawany był próbie wytrzymałości. Po okresie świetności przez dziesięciolecia był niszczone. Obecnie chaotycznie (mimo oficjalnych planów, szczególnie w niektórych dzielnicach), niekonsekwentnie i wybiórczo naprawiany. Przypomina wielkie niekompletne puzzle, wielowarstwową i skomplikowaną układankę. Są w nim przestrzenie oficjalne takie, którymi wszyscy chętnie się chwala, pokazują w przewodnikach i folderach reklamowych. Wartości artystyczne czy historyczne znajdujących się tam obiektów nie budzą wątpliwości. Poświęcało i poświęca się im wiele uwagi, podkreśla się złożoność i bogactwo kulturowo-religijne (np. Dzielnica Czterech Wyznań), na bazie którego powstały. Na temat wrocławskiego gotyku czy modernizmu napisano dużo, Sępolno jest znaczącą realizacją w historii urbanistyki itp. Obecnie dużo czasu i uwagi poświęca się WUWIE³.

Największe zaniedbane zespoły zachowanych kwartałów kamienic z przełomu XIX i XX wieku, takie jak Przedmieście Oławskie, Ołbin, Nadodrze stały się tłem dla wszelakich wydarzeń kulturalnych pozostawiając w nich mniej lub bardziej trwałe ślady⁴. Część znajdujących się tu kamienic i przestrzeni była remontowana, ale większość historycznej zabudowy ulegała ciągłej degradacji bez jakiegokolwiek interwencji ze strony odpowiednich służb. Miasto, aby zapobiec dalszemu niszczeniu wartościowej zabudowy i pogarszaniu się wizerunku Wrocławia, podjęło wiele działań, formułując kolejne akty prawne, takie jak „Lokalny program rewitalizacji Wrocławia” (2005). Wyznaczono Obszar Wsparcia (2009) – w granicach osiedli Nadodrze i Ołbin – z zabytkowym układem urbanistycznym historycznego Przedmieścia Odrzańskiego, jako najbardziej zdegradowanego rejonu miasta. W 1998 roku sformułowano strategię rewitalizacji jego przestrzeni, w której ważne miejsce miała odgrywać sztuka – „Strategia – Wrocław 2000 Plus”. Jednym z jej elementów była „Budowa tożsamości Wrocławia i wzmacnianie identyfikacji mieszkańców z miastem,

³ <http://www.wuwa.eu/> (data dostępu 3.12.2019).

⁴ B. Lis, K. Wala, *Wrocław – wejście od podwórza. Projekt realizacyjny w ramach programu sztuk wizualnych ESK*, Wrocław 2016.

szczególnie poprzez naukę i sztukę”⁵. Dla mieszkańców tych okolic i dla ich stanu faktycznego ma to ciągle zbyt małe znaczenie.

Według S. Pappa „Przestrzeń publiczna ukształtowała się z uwarunkowań społecznych życia człowieka, z dążenia ludzi do wspólnego działania. I ta pierwotna przyczyna potrzeby współżycia określa naturalną skalę i ponadczasową funkcję miasta jako środowiska rozwoju stosunków międzyludzkich”⁶. Przestrzeń publiczna to przeciwieństwo przestrzeni prywatnych, miejsce pobytu wszystkich – ulice, place, parki. „Przestrzeń publiczna to przestrzeń porządkująca złożoną różnorodność miejskiej struktury – nadająca adresy, umożliwiająca orientację i czyniąca poszczególne części miasta rozpoznawalnymi, a cały jego układ trwale odczytywalnym”⁷. W tych przestrzeniach plany i teoretyczne wizje ich rozwoju z wykorzystaniem sztuki zderzają się z rzeczywistością. Pośpieszne i chyba nie do końca przemysłane akcje urzędników oraz organizatorów, brak wiedzy i doświadczenia związanego z wpływem artystycznych działań na przestrzeń publiczną (lokalną przestrzeń publiczną – podwórka) w specyficznych warunkach rejonów zdegradowanych, pomimo zaangażowania ze strony artystów nie pozwoliły do końca uzyskać oczekiwanych rezultatów. Wiele z nich budzi sporo wątpliwości, a nawet sprzeciw.

Wrocław, już jako miasto–kandydat na Europejską Stolicę Kultury, został poddany różnego rodzaju zabiegom, które miały uczynić jego wizerunek bardziej atrakcyjnym⁸. Jednocześnie w czasie rocznego posiadania takiego statusu, w 2016 roku, przeprowadzano wiele akcji mających na celu podniesienie artystycznej wartości przestrzeni Wrocławia. W założeniach były one rodzajem artystyczno-socjologicznego eksperymentu. Oprócz poprawy wizerunku tych miejsc, przez nadanie im artystycznego charakteru, chodziło też o stworzenie pretekstu do spotkań mieszkańców ze sobą nawzajem i z artystami oraz wspólne działania/współpracę, aby wprowadzić nową jakość

⁵ Z. Żak, *Programy rewaloryzacji kamienic*, [w:] *Leksykon architektury Wrocławia*, Wrocław miasto spotkań, Wrocław 2011, s. 167–177.

⁶ S. Papp, *Przestrzeń*, Kraków 2002, s. 160.

⁷ R.M. Loegler, *Miasto to nie architektoniczna zabawa*, Wydawnictwo RAM, Białystok–Kraków 2011, s. 91.

⁸ B. Lis, K. Wala, *op. cit.*

dla integracji społeczności lokalnych, a może spróbować ją odbudować⁹. Idea partycypacji mieszkańców w działaniach projektowych dotyczących koncepcji rewitalizacyjnych jest znana i stosowana na Zachodzie już od lat siedemdziesiątych. Przynosiła w praktyce na ogół pozytywne rezultaty. W sytuacji Wrocławia idee te stanowiły i stanowią duże wyzwanie.

Wrocławskie dzielnice Nadodrze i Ołbin, ze względu na szczególną degradację, stały się interesującym polem doświadczeń, jako teren dużych kontrastów. W zamierzeniach rejon ten miał nabrać charakteru przestrzeni niedoskonałej w swojej artystyczności. W ten sposób w wyniku różnych akcji artystycznych powstały obiekty (mniej lub bardziej trwałe), które miały rewitalizować zdegradowaną przestrzeń. Już wcześniej na podwórkach pomiędzy ulicami Roosevelta i Jedności Narodowej artyści działający w OKAP¹⁰ wspólnie z mieszkańcami zrealizowali projekt, w którym wykorzystano różnorodne formy wyrazu¹¹. W efekcie powstało interesujące miejsce, z którym mieszkające tam osoby mogą się identyfikować. W podwórku na rogu ul. Paulińskiej i Rydygiera z kilkudziesięciu małych ceramicznych płytek – powstałych w czasie warsztatów ceramicznych – zmontowane zostało na ścianie ogromne serce dla Ołbina¹². Nie wszystkie akcje artystyczne pozostawiły po sobie trwałe ślady – *Domek na drzewie*, *Jeź, Światło dla Kleczkowskiej*, *Drabina Jakubowa*¹³ – nie ma więc pewności, czy zostały zauważone, zaakceptowane i zaistniały w świadomości lokalnej wspólnoty/społeczności jako czynnik integrujący. Niektóre z akcji artystycznych wywołały jednak mieszane odczucia, a nawet oburzenie mieszkańców, tak jak kwietnik na ul. Barlickiego oraz ławeczka na podwórku pomiędzy ul. Żeromskiego i Jedności Narodowej¹⁴.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ośrodek Kulturalnej Animacji Podwórkowej (organizacje pozarządowe we Wrocławiu).

¹¹ www.wroclaw.pl/niezwykle-podworko-przy-roosevelta (dostęp 12.10.2016).

¹² www.kochamwroclaw.pl/na-nadodrze-uroslo-serce/ (dostęp 12.10.2016).

¹³ www.wroclaw.pl/domek-na-jesionie-w-programie-wroclawwejscie-od-podw-orza (dostęp 12.10.2016).

¹⁴ www.wroclaw.pl/esk-projekt-kocham-olbin (dostęp 12.10.2016); wroclaw.doba.pl/artikul/to-kpina-z-mieszkanow-betonowy-napis-kocham-przedmiotem-hejtu-foto-/9709/19 (dostęp: 12.10.2016).

Kwietnik *Nieskończony zielony* i ławeczka *Kocham*, pomimo szczytnych założeń projektantów, wzbudzały jedynie negatywne emocje w mieszkańcach kamienic otaczających podwórka, na których się pojawiły, i nie tylko w nich¹⁵. Gdy powstały, wokół były śmietniki, byle gdzie parkujące samochody, kałuże, błoto i wszechobecny brud. Ściany domów otaczających podwórka były (w większości ciągle są) nieremontowane od kilkudziesięciu lat. Najczęściej zadawano pytanie, dlaczego wydano po kilkadziesiąt tysięcy złotych na coś, co tylko podkreśla mizериę tych miejsc, zamiast zrobić śmietniki, chodniki, oświetlenie i wszystkie te rzeczy, które mieszkańcom pomagają funkcjonować na co dzień. Nikt oprócz twórców i organizatorów przedsięwzięć nie potrafił dopatrzeć się sensu w tych działaniach. Po oficjalnych otwarciach obiekty szybko i brzydko się zestarzały i wtopiły w otoczenie. Najlepiej upływ czasu zniosły betonowe elementy ławeczki, wszystkie pozostałe widoczne materiały uległy degradacji. Niestety, również zasadzone w kwietniku i niepielęgnowane rośliny prezentują się źle. Oglądając oba obiekty, odnosi się wrażenie, że zamiast wprowadzić nową jakość w zdegradowaną przestrzeń i ją poprawić, dopasowały się do otaczającej je destrukcji. Na negatywny odbiór ma też wpływ ich skala, szczególnie w przypadku ławeczki zupełnie ginącej w przestrzeni dużego podwórka. Po trzech latach rozpoczęto porządkowanie przestrzeni wokół obu obiektów (od czego powinno się zacząć). Kwietnik i ławeczka nie wyróżniają się w otoczeniu i, jeśli nie wie się o ich istnieniu, można ich nie zauważyć. Trudno w tych przypadkach mówić o zaspokojeniu podstawowej potrzeby piękna¹⁶ i speł-

¹⁵ <https://wpolityce.pl/spoleczenstwo/280564-betonowa-lawka-czyli-kamieni-kupa-za-40-tys-to-artystyczna-instalacja-wroclaw-wydaje-na-kulture> (dostęp 3.12.2019); <https://gazetawroclawska.pl/artystyczny-kwietnik-za-ponad-80-tysiecy-zlotych-zaniedbany/ar/10337104> (dostęp 3.12.2019); <https://miejskawroclawiu.pl/5-perelek-architektury-ktorych-zostalo-po-europejskiej-stolicy-kultury-miejskawroclawiu-pl/> (dostęp 3.12.2019).

¹⁶ 15 „Mimo tej niebywałej różnorodności i zmienności upodobań estetycznych, we wszystkich kulturach i epokach zauważalne jest upodobanie do tego, co uchodzi za piękne i dążenie do upiększania swego wyglądu, najbliższego środowiska, przedmiotów codziennego użytku. (...) amerykański estetyk Richard Shusterman utrzymuje, że w odróżnieniu od sztuki, „piękno cokolwiek ono może być, jest wyraźnie tak silnie pociągające dla rodzaju ludzkiego, że jest dla siebie swoim własnym usprawiedliwieniem [...]”, por. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław 1998, s. 302.

nieniu zadań społecznych, chyba, że integrację mieszkańców, w sensie wspólnego negatywnego stosunku do wykonanych „upiększeń”, można potraktować jako szczególny przypadek/efekt integracyjny¹⁷.

Omawiane przedsięwzięcia artystyczne pozostawiają wiele znaków zapytania. Ich efekty nie zgadzają się z założeniami przyjętymi przed przystąpieniem do realizacji. Niewątpliwie sztuka ma dużą siłę oddziaływania, nasuwa się jednak pytanie, czy nadużywana lub wykorzystana niefortunnie nie traci swej mocy lub wręcz przynosi efekt odwrotny od zamierzonego.

Utrzymanie i poprawa jakości przestrzeni publicznej jest zasadniczym celem działania w zdegradowanych rejonach miejskich. Na ocenę jakości przestrzeni publicznej/wspólnej składa się wiele czynników, które wymienia teoria architektury i urbanistyki podkreślając różne jej aspekty¹⁸. Wyniki badań z zakresu socjologii, psychologii miasta i architektury wykazują niestety duże różnice między teoretycznymi założeniami a rzeczywistością – rzeczywisty odbiór społeczny i zachowania mieszkańców nie są zgodne z oczekiwaniami czy przewidywaniami projektantów/autorów projektów mających na celu rewitalizację.

Demokratyzacja kultury pozwala na powstawanie płaszczyzny porozumienia w atomizującym się nieustannie świecie, dzięki uniwersalnemu językowi sztuki. Ale tego rodzaju działania wymagają wiedzy/świadomości twórców i organizatorów, a przede wszystkim odpowiedzialności za konsekwencje swoich działań. Zabawy podwórkowe nie powinny być tylko nieudolnymi próbami przypudrowywania/maskowania zaniedbań.

Bibliografia:

- Davies Norman, Moorhouse Roger, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego, Vratislavia, Breslau, Wrocław, Znak, Kraków* 2011.
Lis Bartek, Wala Katarzyna, *Wrocław – wejście od podwórza. Projekt realizacyjny w ramach programu sztuk wizualnych ESK, Wrocław* 2016.

¹⁷ <https://miejskawewroclawiu.pl/5-perelek-architektury-ktorych-zostalo-po-europejskie-j-stolicy-kultury-miejskawewroclawiu-pl/> (dostęp 3.12.2019).

¹⁸ Z.K. Zuziak, *O tożsamości urbanistyki*, Kraków 2008.

- Loegler Romuald Maksymilian, *Miasto to nie architektoniczna zabawa*, Wydawnictwo RAM, Białystok–Kraków 2011.
- Papp Stefan, *Przestrzeń*, Universitas, Kraków 2002.
- Shusterman Richard, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
- Zuziak Zbigniew K., *O tożsamości urbanistyki*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2008.
- Żak Zdzisław, *Programy rewaloryzacji kamienic*, [w:] *Leksykon architektury Wrocławia*, Wrocław miasto spotkań, Wrocław 2011, s. 167–177.

Netografia

- www.wroclaw.pl/niezwykle-podworko-przy-roosevelta (dostęp 12.10.2016)
- www.kochamwroclaw.pl/na-nadodrze-uroslo-serce/ (dostęp 12.10.2016)
- www.wroclaw.pl/domek-na-jesionie-w-programie-wroclawwejscie-od-podworza (dostęp 12.10.2016)
- www.wroclaw.pl/esk-projekt-kocham-olbin (dostęp 12.10.2016)
- wroclaw.doba.pl/artukul/to-kpina-z-mieszkancow-betonowy-napis-kocham-przedmiotem-hejtu-foto-/9709/19 (dostęp 12.10.2016)
- <https://wpolityce.pl/spoleczenstwo/280564-betonowa-lawka-czyli-kamienikupa-za-40-tys-to-artystyczna-instalacja-wroclaw-wydaje-na-kulture> (dostęp 3.12.2019)
- <https://gazetawroclawska.pl/artystyczny-kwietnik-za-ponad-80-tysiecy-zlotych-zaniedbany/ar/10337104> (dostęp 3.12.2019)
- <https://miejscawewroclawiu.pl/5-perelek-architektury-ktorych-zostalo-po-europejskiej-stolicy-kultury-miejscawewroclawiu-pl/> (dostęp 3.12.2019)
- <http://www.wuwa.eu/> (dostęp 3.12.2019).



Il. 1. Kwietnik *Nieskończony zielony*, 2019 r., ul. Barlickiego, fot. B. Siomkajło



Il. 2. Ławeczka *Kocham*, podwórko pomiędzy ul. Żeromskiego i Jedności Narodowej, 2019 r., fot. B. Siomkajło

DOROTA ŁUCZEWSKA

ORCID: 0000-0003-0415-7120

BARBARA SIOMKAJŁO

ORCID: 0000-0002-8306-3730

Politechnika Wrocławska

DOI: 10.23817/2019.wnzewn-13

Recykling/upcykling w projektowaniu wnętrz – ekomoda czy konieczność

Streszczenie: Problemy związane z ochroną środowiska są obecne we wszystkich dziedzinach naszego życia. Ekologiczne myślenie powinno towarzyszyć nam wszędzie, zwłaszcza w trakcie projektowania wnętrza i elementów jego wyposażenia. Tekst jest próbą zastanowienia się czy projektant, jest w stanie wpłynąć na ekologiczność tych produktów. Jaka może być skuteczność pracy projektanta w zderzeniu z mechanizmami rządzącymi rynkiem, marketingiem, modą czy z oczekiwaniami klienta.

Słowa kluczowe: ekologia, projektowanie, architektura wnętrz

Recycling/Upcycling in Interior Designing – Ecofashion or Necessity

Abstract: Some problems connected with the environment protection are present in all spheres of our life. Ecological thinking should accompany us everywhere, especially during processes of interiors and their elements designing. In these papers an attempt to consider the possibilities of having an influence on these products by the designer was made to make them the most ecological. The consideration is connected also with effectiveness

of the designer's work coming up against market actions, marketing, fashion or the expectation of the client.

Keywords: ecology, designing, interior design

W publikacjach i wszelkich materiałach (artykuły w pismach branżowych, katalogi z wystaw, konkursy dla projektantów, programy edukacyjne itp.) dotyczących szeroko pojętego projektowania/designu pojawia się termin „projektowanie zrównoważone”¹. Recykling czy upcykling zajmujące się bezpośrednio problemami związanymi z odzyskiwaniem surowców i powtórным ich wykorzystaniem na różnym poziomie są również działaniami, które weszły w zakres zainteresowania projektantów próbujących pogodzić nowoczesne projektowanie, potrzeby klientów i szacunek dla środowiska naturalnego. Jak jednak osiągnąć stan, w którym faktycznie będziemy świadomie projektować tak, aby spełniać oczekiwania rynku, inwestora i nie obciążać środowiska produkcją przemysłową, odpadami czy zużytymi, niepotrzebnymi już przedmiotami?

Odpowiedź na to pytanie wymaga prześledzenia wielu różnorodnych tematów, od właściwości materiałów, przez technologie ich produkcji, po sposoby odzyskiwania wartościowych komponentów z odpadów lub produktów zużytych, oraz przyjrzenia się skutkom ubocznym, np. zanieczyszczeniu powietrza i wody. W praktyce jedna osoba nie jest w stanie podołać temu zadaniu. Powinna więc pracować w interdyscyplinarnym zespole lub mieć dostęp do wiarygodnych materiałów dotyczących interesujących ją problemów. W natłoku informacji, mając do wyboru publikacje ekoaktywistów lub techniczne biuletyny, bardzo trudno jest odróżnić sztucznie kreowane mody i ukryte za nimi interesy potentatów od rzeczywistych problemów i sensownych pomysłów na ich rozwiązanie. Dodatkowym problemem jest to, że większość z nas (może w mniejszym stopniu dotyczy to projektantów niż odbiorców projektów) nie traktuje na serio pojawiających się od dawna głosów ostrzegających przed zagładą

¹ *Recycling ma przyszłość*, Design Alive Awards, online: <http://www.designalive.pl/recycling-ma-przyszlosc/> (dostęp 13.05.2019).

współczesnej cywilizacji. Przyzwyczailiśmy się do oglądania katastroficznych filmów czy czytania książek *science fiction* opisujących możliwe konsekwencje niekontrolowanego rozwoju cywilizacji nastawionej na bezrefleksyjną konsumpcję. W politycznych rozgrywkach ekologia pojawia się często lecz przy tym traktowana jest instrumentalnie. Organizowane są konferencje, sympozja. Słyszeliśmy oczywiście o *Raporcie Brundtland*², o emisji CO₂, czystej energii itp. W praktyce uodporniliśmy się na ostrzeżenia płynące z ust polityków czy działaczy proekologicznych. Wydaje się nam, że one nas nie dotyczą, są odległe. Brak wody czy problemy z neutralizacją/usuwaniem śmieci, kurczące się zasoby naturalne, przeludnienie, degradacja środowiska są jednak realnym zagrożeniem. Zaczynamy dostrzegać je na własnych podwórkach, ulicach w postaci choćby smogu, podnoszonych cen wywozu odpadów czy wody. Dajemy się jednak wciągnąć w spiralę zakupów, gromadzenia ciągle nowszych i nowszych rzeczy, starając się nie zauważać, że kupując jeden przedmiot, wyrzucamy inny, powiększając ilość produkowanych przez nas śmieci.

W projektowaniu wnętrz korzysta się w bardzo dużym stopniu z towarów luksusowych, często nietypowych, do których wykonania zastosowano np. drogie egzotyczne drewno z lasów tropikalnych, oryginalne kamienie z odległych miejsc, wyjątkowe tkaniny. Mebel, nawet najbardziej wyjątkowy, jako jeden z wielu otaczających nas przedmiotów przestał być przedmiotem trwałym, to znaczy takim, który towarzyszy nam przez całe życie, a nawet przechodzi z pokolenia na pokolenie. Marketing wymusza na kliencie pogoń za trendami/modami i pozornie nowatorskimi rozwiązaniami technicznymi. Tempo konsumpcji zmusza nas do nabywania/posiadania przedmiotów, których nie potrzebujemy, a które stają się często przestarzałe już w chwili, gdy wychodzimy z nimi ze sklepu.

Przemysł meblarski i każdy związany z produkcją elementów wykończenia i wyposażenia wnętrz wymaga wysokich nakładów,

² Heinrich Böll Stiftung, *Teoria i praktyka zrównoważonego rozwoju – rys historyczny i apel na przyszłość*, online: <https://pl.boell.org/pl/2017/04/07/teoria-i-praktyka-zrownowazonego-rozwoju-rys-historyczny-i-apel-na-przyszlosc> (dostęp 13.05.2019); *Zrównoważony rozwój*, hasło w Wikipedia, online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Zr%C3%B3wnowa%C5%BCony_rozw%C3%B3j (dostęp 13.05.2019).

dostępu do wysokiej jakości surowców, zużycia dużych ilości wody czy energii. Wprawdzie wciąż powstają coraz to nowsze technologie oparte na zastępczych, syntetycznych materiałach wykończeniowych (najczęściej udających te droższe, szlachetne), a przy ich zastosowaniu powstają produkty nietrwałe, brzydko się starzejące, nienadające się do odtworzenia/odnowienia lub naprawy, czy jednak są one bardziej przyjazne środowisku?

Rewolucja przemysłowa wprowadziła w nasze życie produkt masowy, jako podstawę naszego materialnego otoczenia. Do pewnego momentu przemysł dążył do doskonalenia swoich wytworów ich trwałości i niezawodności. Niestety, dla producentów i handlowców jest to ślepy zaułek. Klient, mając dobry i trwały towar, nie kupi nowego lub będzie kupował rzadziej. Nie każdy da się skusić modą i coraz to nowszym wzornictwem. Dla przemysłu i handlu lepsze znaczy gorsze – rzeczy psujące się, gdy kończy się gwarancja, rozpadające się, gdy wchodzi nowy model itd. – to rzeczy idealne. Tymczasowość przedmiotów może mieć swoje zalety nie tylko dla producenta – na takich założeniach osiągnęła sukces Ikea – zbyt solidne przedmioty w życiu współczesnego człowieka mogą być zbyt dużym obciążeniem (trzeba je przetransportować, gdy zmieniamy miejsce zamieszkania), a im porządniejsze, tym trudniej się z nimi rozstać. Powinniśmy, oprócz odzyskiwania używanych przedmiotów i nadawania im nowych funkcji, przyzwyczaić się, do tego że nowe produkty od początku procesu ich wytwarzania pomyślane są tak, aby były jak najłatwiejsze do kolejnego przetworzenia. Najlepiej w zamkniętym procesie, w którym odzyskiwany materiał jest sprowadzany do pozbawionego specyficznej formy uniwersalnego półfabrykatu, np. granulatu, któremu znów nadać można dowolny, nowy kształt.

Wymogi produkcji przemysłowej narzucają standaryzację materiałów wyjściowych. Łatwiej nadać jednolitemu półproduktowi niepowtarzalny kształt, niż przystosować wiele różnych form do potrzeb produkcji masowej. Idee propagowane m.in. przez Bauhaus nadały rzemiosłu i projektowaniu przedmiotów codziennego użytku

/projektowaniu form przemysłowych rangę sztuk projektowych³. Jest to dla nas obecnie oczywiste. Stwierdzenie W. Gropiusa, że „wszyscy rzemieślnicy są artystami, jak też wszyscy artyści powinni być dobrymi rzemieślnikami”, nie straciło na aktualności. Pamiętając o tym, w pogoni za nowością na obrzeżach zmieniających się mód, można odtworzyć miejsce dla rzemieślników/artystów, dla ludzi pragnących odrobiny dystansu do wszechogarniającego nas galopu za tym, co pozornie najlepsze i najnowsze. Osoby, dla których przemijanie nie jest grzechem, może z czasem wywalczyć sobie przestrzeń nie tylko w galeriach prezentujących sztukę. O tym, że tkwi w nas potrzeba utrwalania minionego czasu i szacunek dla niego, świadczą choćby albumy z pięknymi zdjęciami prowansalskich, tokańskich czy angielskich wnętrz⁴. W aranżacjach prezentowanych tam przestrzeni zawarty jest szacunek dla przedmiotów z zapisaną na nich historią ich (z)użycia. Również japońskie *wabi-sabi* jest odpowiedzią na potrzebę dostrzegania piękna w niedoskonałości, trwaniu i w ciągłości doświadczeń⁵. Prostota, naturalność, umiejętność korzystania z tego, co się posiada, akceptacja przemijania i dostrzeganie w tym piękna ma dużą wartość. *Upcykling* jest jednym z tych niszowych, sposobów na poszukiwanie piękna na obrzeżach cywilizacji na wysypiskach, wśród rzeczy (z)użytych⁶. Sklepy z używaną odzieżą i używanymi meblami, stanowiąc formę odzyskiwania surowców/półfabrykatów, będąc składowiskiem przedmiotów komuś już niepotrzebnych, mogą dostarczać materiałów do tworzenia przedmiotów funkcjonalnych i interesujących. Z przedmiotów porzuconych/wyrzucanych z powodu nadmiaru (efekt nerwicy tłumionych zakupoholizmem lub po prostu nudy), zmiany mody lub zmiany rozmiaru noszonych ubrań albo

³ *Recycling w stylu Mondriana*, Czas na wnętrze, online: <https://czasawnetrze.pl/design/12504-recycling-w-stylu-mondriana> (dostęp 13.05.2019); D. Sudjic, *B jak Bauhaus*, Kraków 2014. G. Naylor, *Bauhaus*, Warszawa 1977.

⁴ L. Lovatt-Smith, A. Muthesius, *Provence Interiors*, Köln 1996; P. Rinaldi, A. Taschen, *Tuscany Interiors*, Köln 1998; B. i R. Stoeltie *et al.*, *Country Houses of England*, Köln 1999.

⁵ A. Juniper, *Wabi sabi, japońska sztuka dostrzegania piękna w przemijaniu*, Gliwice 2003; J. Pointer Adams, *Wabi-sabi, czyli sztuka dobrego życia*, kukbuk.pl, online: <https://kukbuk.pl/artykuly/sztuka-dobrego-zycia-to-zgoda-na-cykl-zycia-i-smie/> (dostęp 1.04.2019).

⁶ N. Knopek, *Upcykling, czyli nowe życie zużytych opakowań i przedmiotów*, simplife.pl, online: <https://simplife.pl/2019/03/28/upcycling-czyli-nowe-zycie-zuzytych-opakowan-i-przedmiotow/> (dostęp 13.05.2019)

ostatecznego odejścia dotychczasowego właściciela, możemy tworzyć nowe rzeczy. Czasem o zbliżonych funkcjach, a czasem zmieniając ich funkcje zdecydowanie. I to już nie tylko sposób na amatorskie robótki ręczne. Zaspokojenie potrzeb masowego odbiorcy za pomocą unikatowych przedmiotów nie jest możliwe, upcycling rozumiany jako praca z jednostkowymi obiektami pozostanie w sferze zainteresowań zapaleńców, majsterkowiczów (osób z odpowiednimi umiejętnościami) rzemieślników i artystów (il. 1–3).

Dopóki producentom we współpracy z projektantami nie będzie się opłacało dbanie o zrównoważoną produkcję, a odbiorcy będą ulegać owczemu pędowi za modowymi nowinkami, dopóty działania osób zainteresowanych realną ochroną środowiska, świadomych etycznej odpowiedzialności za ten problem, będą marginesem rynku projektowego – wnętrzarskiego czy form przemysłowych (dotyczy to również rynku odzieżowego)⁷. Aby uzyskać globalne efekty, potrzeba czasu na wypracowanie odpowiednich mechanizmów – na poziomie globalnym.

Na ile skutecznie ekologiczny może być projektant w swojej pracy w zderzeniu z prawami rządzącymi rynkiem, marketingiem, modą czy z oczekiwaniami klienta? Jako projektanci nie mamy wprawdzie wpływu na globalne mechanizmy, ale robiąc swoje i podejmując lokalne zadania, możemy wpływać na nasze otoczenie, choćby tworząc modę na *upcycling*, tworząc użyteczne przedmioty z rzeczy (z)użytych. Poszukując rozwiązań uniwersalnych, zwiększamy też szansę na znalezienie dobrych sposobów przetwarzania surowców wtórnych w coraz to nowsze i nowsze produkty.

Bibliografia:

- Juniper Andrew, *Wabi sabi, japońska sztuka dostrzegania piękna w przemijaniu*, Sensus, Gliwice 2003.
- Knopek Natalia, *Upcycling, czyli nowe życie zużytych opakowań i przedmiotów*, simplife.pl, online: <https://simplife.pl/2019/03/28/upcycling-czyli-nowe-zycie-zuzytych-opakowan-i-przedmiotow/> (dostęp 13.05.2019).

⁷ A. Nowotny, *Estetyka jako nowa etyka. O projektowaniu zrównoważonym*, dwutygodnik.com, online: www.dwutygodnik.com/artukul/1112-estetyka-jako-nowa-etyka-o-projektowaniu-zrownowazonym.html (dostęp 13.05.2019)

- Lovatt-Smith Lisa, Muthesius Angelika, *Provence Interiors*, Taschen, Köln 1996.
- Naylor Gillian, *Bauhaus*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.
- Nowotny Agata, *Estetyka jako nowa etyka. O projektowaniu zrównoważonym*, dwutygodnik.com, online: www.dwutygodnik.com/artukul/1112-estetyka-jako-nowa-etyka-o-projektowaniu-zrownowazonym.html (dostęp 13.05.2019).
- Pointer Adams Julie, *Wabi-sabi, czyli sztuka dobrego życia*, kukbuk.pl, online: <https://kukbuk.pl/artykuly/sztuka-dobrego-zycia-to-zgoda-na-cykl-zycia-i-smie/> (dostęp 1.04.2019).
- Recycling ma przyszłość*, Design Alive Awards, online: <http://www.designalive.pl/recycling-ma-przyszlosc/> (dostęp 13.05.2019).
- Recykling w stylu Mondriana*, Czas na wnętrze, online: <https://czasnawnetrze.pl/design/12504-recycling-w-stylu-mondriana> (dostęp 13.05.2019).
- Rinaldi Paolo, Taschen Angelika *Tuscany Interiors*, Taschen, Köln 1998.
- Stoeltie Barbara i René *et al.*, *Country Houses of England*, Taschen, Köln 1999.
- Sudjic Deyan, *B jak Bauhaus*, Karakter, Kraków 2014.
- Teoria i praktyka zrównoważonego rozwoju – rys historyczny i apel na przyszłość*, Heinrich Böll Stiftung, online: <https://pl.boell.org/pl/2017/04/07/teoria-i-praktyka-zrownowazonego-rozwoju-rys-historyczny-i-apel-na-przyszlosc> (dostęp 13.05.2019).
- Zrównoważony rozwój*, hasło w Wikipedia, online: https://pl.wikipedia.org/wiki/Zr%C3%B3wnowa%C5%BCony_rozw%C3%B3j (dostęp 13.05.2019).



Il. 1. Rzeczy (z)użyte, (fot. D. Łuczevska)



Il. 2. Rzeczy (z)użyte, wystawa Morawa 09.2019
(fot. D. Łuczewska)



Il. 3. Rzeczy (z)użyte, wystawa Morawa 09.2019
(fot. D. Łuczewska)

Zawłaszczenia przyjazne i wrogie przejęcia

Aksjologiczne nieporządki i ustanawianie ładu
we władaniu przestrzeni wspólną

Streszczenie: Użytkowaniu i kształtowaniu wewnętrznych i zewnętrznych przestrzeni wspólnych towarzyszą szczególnego rodzaju konflikty, wynikające z różnych hierarchii wartości. Także twórczość artystyczna staje się przedmiotem konfliktu wobec ideologii sięgających po wrogie przejęcia pojęcia sztuki i po przestrzenie służące publicznej obecności twórczości artystycznej, aby używać ich jako środka perswazyjnego oddziaływania. Zachowane obiekty o znacznej wartości starożytniczej, historycznej, estetycznej, artystycznej zmieniają swoje funkcje poprzez przyjazne zawłaszczenia (adaptacje) lub wrogie przejęcia (dewastacje). Przekraczanie umownych i faktycznych granic różnego rodzaju wewnątrz (wewnątrz ich struktur i na zewnątrz) ma odmienne motywacje podlegające ocenie moralnej (dobre i złe obyczaje) i prawnej (legalne i nielegalne). Na przykład przestrzenie oznaczone jako miejsca *sacrum* są atakowane wprost przez nieprzyjaciół religijnych, ale także jako przestrzenie wspólne pełnią rolę oprawy przeżycia estetycznego, a ich dostępność nie jest ograniczona do uczestnictwa w sprawowaniu religijnego rytuału. We Francji zamierza się ograniczyć kult chrześcijański ponownie do wnętrza prywatnego. Takie ograniczenie też może się okazać niewystarczające dla praktyki cywilizacji wrogich chrześcijaństwu (szerzej religii w ogóle, np. w cywilizacji komunizmu). Dążenie do ustanowienia ładu

w operowaniu przestrzenią wspólną zachodzi za każdym razem, gdy ujawnia się jakiegokolwiek kwantum przestrzeni wolności, a zatem jest szansa zgodnego współdziałania. Podstawą jest uzgodnione minimum aksjologiczne.

Słowa kluczowe: zawłaszczenia przyjazne, wrogie przejęcie, aksjologia, przestrzeń wspólna

Friendly Appropriation and Hostile Takeover

Axiological disorder and establishing order in the
possession of common space

Abstract: The use and shaping of internal and external “common spaces” are accompanied by special types of conflicts resulting from different hierarchies of values. Artistic creativity is also subject to conflicts against ideologies that reach for “hostile takeovers of the concept of art” and for spaces serving the public presence of artistic creativity to use as a means of persuasive influence. Preserved objects of considerable antiquity, historical, aesthetic, artistic value change their functions through “friendly appropriations” (adaptations), or “hostile takeovers” (devastations). Crossing the contractual and actual boundaries of various types of interiors (inside and outside their structures) has different motivations that are subject to moral (good and bad morals) and legal (legal and illegal) judgments. For example, spaces marked as “sacred” are directly attacked by “religious enemies”, but also as “common spaces” play the role of “aesthetic experience”, and their accessibility is not limited to participation in the exercise of religious ritual. In France, it is intended to limit Christian cult again to a private interior. Such a limitation may also prove insufficient for the practice of civilizations hostile to Christianity (more broadly religion in general, e.g. in the civilization of communism). The desire to establish order in the use of “common space” occurs every time any quantum of the “space of freedom” is revealed, and therefore there is a chance of harmonious cooperation. The basis is the agreed “axiological minimum”.

Keywords: friendly appropriation, hostile take-over, axiology, common space

I. Przestrzennie wspólne jako miejsca konfliktu

„Zamknięta i uczłowieczona przestrzeń staje się miejscem. W porównaniu z przestrzenią, miejsce jest spokojnym centrum ustalonych wartości. Istotom ludzkim potrzebne jest zarówno miejsce, jak i przestrzeń”. Tak twierdzi Yi-Fu Tuan¹, współczesny antropolog amerykański. Twórca geografii humanistycznej zwracał także uwagę na znaczenie języka w tworzeniu miejsca i, szerzej, znaczenia międzyludzkiej komunikacji w ogóle, a więc także symboli, mitów i obrazów, co stanowi podstawę społecznych procesów wyobrażania, rozumienia i planowania miejsc². Polski uczony prof. Feliks Koneczny wykazywał, że nie jest możliwe współbytovanie w jednej przestrzeni wspólnej (wsi, miasta, państwa) grup ludności żyjących według różnych porządków wywodzących się z różnych aksjologicznych przesłanek, różnych cywilizacji, czyli „metod ustroju życia zbiorowego”. Polskę sytuował Koneczny w obszarze „cywilizacji łacińskiej”³. Aby utrzymać

¹ Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987, s. 75.

² Konstytucja III RP z 1997 r. jest prawną kontynuacją PRL – nowego państwa ustanowionego 22 lipca 1952 r. na podstawie Konstytucji PRL, „stalinowskiej”. Nie mamy ciągłości prawnej z niepodległym państwem polskim ustanowionym w 1918 roku. „Proporcjonalnie do geopolitycznej roli Polski Stalin przykładął wagę do jej ustroju wewnętrznego, uzgadniając punkt po punkcie zasady manifestu PKWN, reformy rolnej czy wreszcie konstytucji, do której zgłosił ok. 50 tak merytorycznych, jak i stylistycznych poprawek (najbardziej charakterystyczna polegała na stwierdzeniu, że zadaniem państwa jest »ograniczanie, wypieranie i likwidacja nie – stosunków społecznych opartych na wyzysku, jak przewidywał projekt, a zgodnie z teorią leninowskiego ludobójstwa – całych klas społecznych«). Z drugiej strony doceniając, w przeciwieństwie do polskich komunistów, wagę symboli, przypominał w preambule ustawy zasadniczej PRL, grzech rozbiorów i przeciwstawił się pomysłom zmiany herbu i hymnu narodowego”. Cyt. za: P.P. Wieczorkiewicz, *Sowiety, Łomianki* 2017, s. 295.

³ Prof. Feliks Koneczny (1862–1949) historyk i filozof, badacz życia społeczeństw przedstawił swoją główną koncepcję podstaw rozwoju ludzkości w dziele *O wielości cywilizacji*, Gebethner & Wolf, Kraków 1935 i *Antyk*, Komorów 2012. Charakteryzuje cywilizację łacińską to, iż: „a) naprawdę ważny jest każdy człowiek z osobna – im bardziej twórczy i odrębny, tym lepiej dla społeczności; b) przypomina organizm, tzn. »tworzy się ze świadomej woli zrzeszonych dobrowolnie do celów, wynikających z zapatrywań i dążności ogółu, z porozumienia się«, a z poniesionych »klęsk podnosi się [...] własnymi siłami, sam lecząc się z usterek i własną siłą doskonali«; c) trwa w różnorodności, co znaczy mamy tam »odrębności, które atoli przejęte są poczuciem jedności«; d) zasadą epistemologiczną jest aposterioryzm, czyli metoda myślenia manifestująca się tym, że się »snuje wnioski indukcyjne, zaczynając od krytycznego roztrząsania doświadczeń przeszłości«; e) projektowanie nowych rozwiązań dokonuje się na gruncie respektowania historyzmu, czyli szczytu tradycji wykształconej i szczytu pożytku, jaki człowiek robi z pojęciem czasu, a także poczucia

jakikolwiek ład wspólnotowy (minimum pokoju społecznego), jedna z tych metod musi zdominować wszystkie inne, co może nastąpić także bez użycia środków przemocy. Tak było przed 450 laty, gdy ustanowiono na znacznym obszarze Europy (830 tys. km²) Rzeczpospolitą Obojga Narodów⁴. Po wyniszczających zmaganiach drugiej wojny światowej zainicjowano proces integracji krajów Europy Zachodniej według zasad wywiedzionych z aksjologicznych podstaw doktryny chrześcijańskiej.

Pomimo różnic kulturowych uczestniczących w niej narodów⁵, znajdowano wspólną dla wszystkich podstawę funkcjonowania wspólnoty. Na wschód od Łaby po Władywostok tworzono inną wspólnotę, na cywilizacyjnej podstawie doktryny komunizmu, a więc z naruszeniem funkcjonowania pięciu sfer egzystencji ludzkiej (*quincunx* Konecznego)⁶. Ta wspólnota zbankrutowała⁷.

odpowiedzialności za ciągłość i rozwój dorobku kulturalnego zrzeczenia; f) konformizm uzyskuje się dzięki trwaniu wolności, co sprawia, że ludzie swobodnie wybierają i tworzą wartości oraz swobodnie przystępują do obserwowania i respektowania kodeksów zasad i przykazań; g) ludzie przejawiają inwencję i aktywność – są uspołecznieni i twórczy, chcą pomagać innym i doskonalić siebie; h) życie społeczne cechuje rozwój – dzięki swobodnej twórczości zrzeczenie doskonali się i doskonałą się uczestnicy”, zob. J. Goćkowski, *Konecznego model dziejów powszechnych*, [w:] Feliks Koneczny dzisiaj, red. J. Skoczyński, Kraków 2000, s. 27–28.

⁴ Unia Lubelska – Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego zaprzysiężona 1 lipca 1569 r. na wspólnym sejmie w Lublinie. Fakt szerzej nieznan, jak świadczy o tym chociażby taka oto sentencja jednego z europejskich (francuskich) intelektualistów: „Historia Europy nie dysponuje żadnym modelem politycznym, z wyjątkiem imperium (Karol Wielki, Karol V i Napoleon), a imperium jest nieuchronnie skazane na hegemonię, wojnę, na nowe podziały [...]” cyt. za: J.M. Domenach, *Europa: wyzwanie dla kultury*, Warszawa 1992, s. 17.

⁵ Wspólnoty Europejskie (np. Węgla i Stali – 1952), Europejska Wspólnota Gospodarcza (1958), Unia Europejska (2009). Przyjmuje się istnienie „cywilizacji zachodniej”, np. Wojciech Roszkowski w książce *Roztrzaskane lustro: Upadek cywilizacji zachodniej* (Kraków 2019) co jest nieprecyzyjne. Według F. Konecznego Francja i Niemcy reprezentują typ cywilizacji bizantyńskiej, a np. Włochy typ łaciński. Patrz F. Koneczny, *Cywilizacja bizantyńska*, Kraków 1936.

⁶ Wspomniany *quincunx* Konecznego obejmuje pięć sfer egzystencji ludzkiej: prawdę (nauka szeroko pojęta), dobro (etyka), dobrobyt (działalność gospodarcza, ekonomia itp.), zdrowie (cielesne i duchowe), piękno (sztuka, wszelka działalność artystyczna). Wszystkie kategorie bytu są skorelowane z kondycją cielesno-duchową człowieka. Cywilizacje rządzą się określonymi prawami. Por. F. Koneczny, *O ład w historii*, Londyn 1977 s. 7–8.

⁷ Wspólnota „obozu socjalistycznego” zakładała rewolucyjną zmianę struktury społecznej, m.in. przez zniesienie własności prywatnej, dominację Związku Socjalistycznych Republik Sowietkich – polityczną, militarną (Układ Warszawski 1949–1991) gospodarczą (Rada Wzajemnej Pomocy Gospodarczej 1955–1991) i przeprowadzenie rewolucji światowej. Niewydolność gospodarki planowej spowodowała, że RWPG i układ wojskowy zostały

Użytkowaniu i kształtowaniu wewnętrznych oraz zewnętrznych przestrzeni wspólnych towarzyszą szczególnego rodzaju konflikty wartości. Te wartości są odmiennie hierarchizowane. Źródłem konfliktu w skali globalnej wioski jest chrześcijaństwo. Są dwie zasady, które obowiązują wyznawców tej religii. Są to: 1) świętość życia ludzkiego i 2) miłość bliźniego. Bliżnim dla chrześcijanina jest każdy człowiek, bez względu na jego wiek (od poczęcia do naturalnej śmierci), albo płeć (biologiczna), lub przynależność do społecznej klasy, rasy, nacji, religii. Europejska przestrzeń wspólna nie została zatem uwolniona od konfliktów⁸.

Totalitaryzmy pozostawiły w umysłowości Europejczyków swój osad⁹. Nosiciele socjalistycznych ideologii, zarówno tych od Festung Europa (socjalizm narodowy), jak i z Obozu Państw Socjalistycznych (partie komunistyczne), wciąż podejmują próby przeprowadzenia rewolucji komunistycznej, tak jak zalecali Antonio Gramsci¹⁰ i Altiero Spinelli¹¹. Ci komuniści włoscy sceptycznie oceniali szanse

rozwiązane, ZSRS uległ rozpadowi na państwa narodowe (Układ Białowieski podpisany w Wiskulach na Białorusi 8 grudnia 1991).

⁸ W 50 krajach ujętych w Światowym Indeksie Prześladowań (ŚIP) żyje około 4,8 mld osób, w tym ok. 650 mln chrześcijan (13% populacji), z których ponad 200 mln jest narażonych na szczególnie silne prześladowania. *Światowy Indeks Prześladowań, Open Doors Polska*: <https://www.opendoors.pl/przesladowania/swiatowy-indeks-przesladowan> (dostęp 5.04.2019). Mimo 300 tys. zabitych rocznie, liczba chrześcijan rośnie, np. we Francji co roku konwersja na chrześcijaństwo, według danych różnych organizacji, może dotyczyć od 6 do 15 tys. osób! Nie są to efekty wysiłków Kościoła, ze względów bezpieczeństwa nie prowadzi się ewangelizacji. Co dzieje się z muzułmanami, którzy nagle uznają Jezusa nie tylko za jednego z proroków, ale za jedyne Pana i Zbawiciela?

⁹ „Polska z systemu, jaki stworzył [Stalin] narzuconego z zewnątrz, ale przecież i budowanego także własnymi rękami, otrząsnęła się stosunkowo szybko, w roku 1956. Jego ślady pozostały jednak na długo, nie tylko w sposobach rządzenia, ale i w mentalności skundlonego społeczeństwa”, por. P.P. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 296.

¹⁰ Antonio Francesco Gramsci (1891–1937) zakładał, w zmodyfikowanej marksistowskiej teorii, że klasa panująca (burżuazja) używa swojej dominacji w społeczeństwie do manipulacji kulturą, aby ukazać swoje panowanie jako naturalne. Zadaniem komunistów jest zmiana świadomości mas i opanowanie instytucji kultury, a następnie ustawodawstwa i przejęcie państwa, por. A. Gramsci, *Pisma wybrane*, t. 1, Warszawa 1961).

¹¹ Altiero Spinelli (1907–1986) komunistą, zwolennik federalnej koncepcji zjednoczenia Europy. Jako członek Komisji Europejskiej w latach 1970–1976 odpowiadał za politykę wewnętrzną. Był deputowanym do parlamentu włoskiego z partii komunistycznej. W 1979 r. został posłem do Parlamentu Europejskiego. Autor „Manifestu z Ventotene” zakładającego ponadnarodową federację europejską („Plan Spinello” 1984) dążył do utworzenia ponadnarodowego rządu europejskiego. Jego imieniem nazwano budynek Parlamentu Europejskiego w Brukseli.

rewolucji zbrojnej, gdy zawiodły nadzieje na wspomaganie, a właściwie na import rewolucji z zewnątrz w 1920 i w 1945 roku¹². Lewica podjęła zatem postulowany przez Gramsciego „marsz przez instytucje”. Stanowione prawo prowadzi etapami do wrogiego przejmowania przestrzeni wspólnych przez zorganizowaną mniejszość i temu celowi służy rugowanie z przestrzeni publicznej chrześcijaństwa. Wrogie przejęcia przestrzeni wspólnych rozpoczęła rewolucja francuska (1789), powodując niszczenie chrześcijańskich budowli sakralnych, ksiąg i dzieł sztuki¹³. W Rosji po przewrocie bolszewickim (1917) wyburzano cerkwie i kościoły, lub zmieniano ich funkcje.

Kulturowe rewolucje, amerykańska (1967) i zachodnioeuropejska (1968), zmierzają w podobnym kierunku¹⁴. W polskiej przestrzeni wspólnej w tym samym czasie (w latach 1956–1966) program kościelnych obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski pobudził odmienny proces i prowadził do odwrócenia skutków wojennej i powojennej ateizacji¹⁵.

¹² W 1920 r. marsz sowieckiej Armii Czerwonej zatrzymały działania Wojska Polskiego oddziałów ukraińskich i białoruskich. W 1939 Niemcy i ZSRS, po napaści na Polskę, podzieliły jej terytorium. W konflikcie niemiecko-sowieckim (1941–1945) zwycięska Armia Czerwona utknęła na rzece Łabie. Niemcy podzielono na Zachodnie (RFN) i Wschodnie (NRD). ZSRS przegrał konfrontację z Zachodem (Berlin 1948–1949, wojna w Korei 1950–1953) i zimna wojna (1953–1991).

¹³ „Elity rewolucyjne były odzwierciedleniem epoki i równie nieczule patrzyły na sztukę średniowieczną przez wszystkich tak samo odrzucaną pod niesławną nazwą gotyku, jak bez emocji oglądały przechodzenie przez ręce chciwych spekulantów i bezpowrotne odejście słynnych opactw, między wieloma innymi: Cluny i Citeaux”, por. *Czarna księga rewolucji francuskiej*, red. R. Escande, Dębogóra 2015, s. 335. Istniały także wcześniejsze przykłady takiego specyficznego terroru ze strony protestantów w XVI i XVII w. (np. zniszczenie opactwa na Ołbinie wrocławskim).

¹⁴ Nasila się atakowanie przestrzeni sakralnej – podpalanie kościołów i interwencje grup anarchistycznych w czasie nabożeństw w kościołach, w czasie procesji i pielgrzymek. Podobne działania przenoszą się obecnie na teren Polski i tak w latach 2012–2014 w co dziejącej parafii zdarzyły się przypadki profanacji miejsc kultu, w 12% parafii duchowni spotkali się z dyskryminacją, źródło: Instytut Statystyki Kościoła Katolickiego.

¹⁵ 14.05.1957 papież Pius XII poświęcił kopię cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Od 26.08.1957 r. trwała peregrynacja tej kopii obrazu od parafii do parafii. Władze PRL 2 września 1966 r. aresztowały kopię obrazu. Wówczas nawiedzenie odbywało się do 1972 r. „przy pustych ramach”, wiezionych uroczyście na samochodzie. Ten moment należałoby uznać za datę narodzin sztuki konceptualnej w Polsce. 4 kwietnia 1967 r., podczas uroczystości rozpoczynających nawiedzenie w archidiecezji krakowskiej, kard. Karol Wojtyła powiedział w Nowym Targu: „Stoimy wobec pustych ram, lecz te ramy mają dla

W Chińskiej Republice Ludowej usuwa się wszelkie oznaczenia znakiem krzyża budynków kościelnych, a nawet ingeruje się w wyposażenie ich wnętrz. Znak krzyża budzi protesty i reakcje czynników sądowych i administracyjnych we współczesnej Francji. Od 313 roku chrześcijaństwo przekroczyło strefę wnętrza prywatnego¹⁶ i jest obecne w przestrzeni publicznej. W XXI wieku we Francji zamierza się ograniczyć kult chrześcijański ponownie do wnętrza prywatnego. Rada Stanu nakazała w październiku 2017 roku usunięcie krzyża wieńczącego pomnik Jana Pawła II w miasteczku Ploermel. Decyzję podjęto na podstawie obowiązującej we Francji od 1905 roku ustawy o rozdziale Kościoła od państwa, zabraniającej „stawiania lub umieszczania symboli religijnych na pomnikach lub w miejscach publicznych”. Pomnik przeniesiono w 2018 roku na teren prywatny¹⁷. W Unii Europejskiej specyficznym ukoronowaniem tej tendencji były zaaranżowane w RFN obchody 200 rocznicy urodzin Karola Marksa w bazylice Konstantyna w Trewirze¹⁸. Pomnik autora *Manifestu komunistycznego*, odsłonięty z tej okazji, został ofiarowany przez towarzyszy chińskich. Ma to swoje szczególne znaczenie, jest piętnem odcisniętym w przestrzeni publicznej

nas swoją bolesną wymowę – są częścią naszego krzyża [...]. Maryja jest wyrazem miłości powszechnej i jednoczącej. W tej miłości nikt nie jest pominięty, nikt nie jest odrzucony, choćby odrzucił. Wszyscy jesteśmy nawiedzani, wszyscy jesteśmy do nawiedzenia zaproszeni”, cyt. za: <https://ekai.pl/dzis-60-rocznica-peregrynacji-kopii-obrazu-matki-bozej-czestochowskiej/> (dostęp 5.04.2019).

¹⁶ Edykt tzw. mediolański, legalizujący kult chrześcijański ani nie był edyktem, ani nie został wydany w Mediolanie. „W (...) 313 r. (...) Licyniusz (wschodni cesarz rzymski) i Konstantyn (cesarz zachodni) spotkali się w Mediolanie na okoliczność ślubu Licyniusza z przyrodnią siostrą Konstantyna, Konstancją. Dwaj cesarze wykorzystali to spotkanie do omówienia spraw państwowych i uzgodnili politykę dotyczącą praktykowania religii. Latem 313 r. Licyniusz wysłał listy do zarządców (...) na Wschodzie: w Azji Mniejszej i Syrii, przyznając chrześcijanom prawa, które już uzyskali na Zachodzie, i przywracając im ich mienie. List ten jest często nazywany »Edyktem Mediolańskim«, ale termin ten jest mylący”, R.L. Wilken, *The first thousand years*, cyt. za: G. Weigel, *Edykt, który wstrząsnął światem*, tłum. M. Drzymała, „Gość Niedzielny” 2013, nr 27, online: <https://www.gosc.pl/doc/1619349.Edykt-ktory-wstrzasnal-swiatem> (dostęp 15.05.2020).

¹⁷ Na podstawie tego samego ustawodawstwa po roku 1905 skonfiskowano na rzecz państwa wszelkie mienie Kościoła, także kościoły i kaplice.

¹⁸ Przewodniczący Komisji Europejskiej Jean-Claude Juncker przewodniczył w kościele obrzędowi uczczenia Karola Marksa (1818–1883), którego idee podejmowali najwięksi zbrodniarze ludobójcy i wrogowie religii („opium dla ludu”) w XX w. (Lenin, Stalin, Mao, Pol Pot). Nie mniej antychrześcijański był narodowy socjalizm niemiecki NSDAP.

– wspólnej. Patronuje podtrzymywaniu ciągłości tej tradycji. W Warszawie dominuje symbolicznie gmach imienia Józefa Stalina – Pałac Kultury i Nauki zbudowany jako „dar narodu radzieckiego” dla Polski w latach 1952–1955 (projekt architekta Lwa Rudniewa, wys. 237 m). Każda przestrzeń wspólna podlega „zagospodarowaniu” według idei reprezentowanych przez władzę, ważną dla niej samej. Ma to swoje szczególne znaczenie, jest piętnem odcisniętym w przestrzeni publicznej – wspólnej.

Linia podziału na dwie aksjologicznie skonfliktowane grupy ludów, państw, osób i instytucji przebiega pomiędzy i ponad formalnymi rozgraniczeniami obowiązującymi np. przed 50 laty. Znamy z historii dwa niejako modelowe przypadki uzgodnień obecności różnowierczych wspólnot w przestrzeni wspólnej na obszarze z dominującą katolicką władzą. Oto w wyniku pokoju westfalskiego (1648) protestanci na Śląsku uzyskali prawo wybudowania trzech kościołów w dobrach dziedzicznych Habsburgów, ale z pewnymi ograniczeniami (kościoły wybudowane przez katolików wracały do katolików) protestanckie tzw. kościoły pokoju lokowano poza murami miast z zastosowaniem łatwej w rozbiórce konstrukcji (np. w Świdnicy w 1657 r.). Natomiast w stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego mamy domy modlitwy różnych religii wewnątrz murów miejskich¹⁹. Ale w innych regionach świata, np. do dzisiaj w muzułmańskiej Arabii Saudyjskiej, wybudowanie chrześcijańskiej świątyni, chociażby najskromniejszej, jest niemożliwe. W Korei Północnej, oficjalnie ateistycznej, jest niemożliwe wybudowanie jakiegokolwiek świątyni. Cywilizacje „gromadnościowe” (termin prof. F. Konecznego), jak komunizm, islam, hinduizm, buddyzm, nie przyjmują zasady *my home is my castle*. Mogą ją złamać, ponieważ przestrzenie prywatne okazjonalnie stają się publiczne w warunkach zakazu sprawowania kultu religijnego.

¹⁹ Rzeczpospolita w postanowieniach Konfederacji Warszawskiej w 1573 r. gwarantowała swobody wyznaniowe, stąd w Wilnie obok kościołów katolickich oraz cerkwi grekokatolickich i prawosławnych znajdują się kościoły protestanckie, kenesy karaimskie, synagogi żydowskie i meczety muzułmanów – Tatarów i Turków.

II. Sztuka – wolność tylko w prywatnej przestrzeni

To, co wyraźnie widać na przykładach stosunku do wszelkich przejawów kultu religijnego, jest także obecnie regułą w stosunku do sfery artystycznej gry. Twórczość artystyczna (sztuka) w różnych okresach, od antyku poprzez renesans, zyskiwała szczególne wyodrębnione miejsca w życiu społeczeństw zapewniające jej autonomię właśnie jako twórczości artystycznej. Łączyło się to z utworzeniem miejsc publicznej obecności dzieł²⁰. Obecnie twórczość artystyczna traci swój z wiekami uzyskany autorytet, a przestrzenie w tym celu wydzielone są zajmowane przez przedmioty intencjonalne z innej teleologii. Są to wrogie przejęcia pojęcia sztuki. Przez opanowanie instytucji kultury dochodzi do redukcji miejsc dla ekspozycji twórczości artystycznej ważnej dla niej samej. Tak samo wielkie międzynarodowe przeglądy (Biennale w Wenecji, Dokumenta w Kassel) i miejsca-instytucje, jak w Warszawie Narodowa Galeria Sztuki „Zachęta”, stają się ekspozyturami działalności propagandowej związanej z trendami ideologicznymi lewicy postkomunistycznej (np. tzw. sztuka krytyczna)²¹, tak jak w latach 1949–1956, gdy panował realizm socjalistyczny.

III. Funkcja i forma – trudne koordynacje parametrów

Piotr Kurka, profesor poznańskiej ASP, dyrektor artystyczny festiwalu *Art. Poznań 2004*, napisał w katalogu imprezy: „Polska to kraj, w którym systematycznie niszczy się piękno. Komunistyczne nakaazy, które wydały wojnę podstawowemu prawu wolności, czyli prawu do posiadania, zrujnowały nie tylko otoczenie hybrydalną brzydotą architektury. Zrujnowały także świadomy odbiór sztuki”. Diagnoza

²⁰ Wielki książę litewski Zygmunt August (1520–1572) ustanowił swoim testamentem utworzenie na zamku wileńskim pierwszej w Europie stałej kolekcji dzieł sztuk pięknych, jako instytucji publicznej.

²¹ „Kolejne produkcje w Zachęcie, to rozpisane w przestrzeni, (niekiedy i w czasie) pomysły, które mają zaskoczyć widza i wywołać reakcję. Nie zaskakują i nie wywołują, bośmy już dawno do tego wszystkiego przywykli, a brakuje w nich podstawowej dla sztuki odmiennej perspektywy przedstawienia świata, która zredukowana została do ideologicznego frazesu”, B. Wildstein, *Pułapki postępu*, [w:] idem, *O kulturze i rewolucji*, Warszawa 2018, s. 95–96.

stanu rzeczy bardzo mocna i bardzo prawdziwa. Mamy oto na długie lata „głód piękna”, niedostatek estetyki w każdej dziedzinie życia²².

„Trzeba odzyskać wartości utracone przez naszą epokę. Należy dążyć do odzyskania intymności życia, skali ludzkiej, do zachowania równowagi postawy emocjonalnej i intelektualnej. Architektura, będąc sztuką porządkowania form i przestrzeni, musi sprostać różnorodnym wymaganiom człowieka, zarówno materialnym, użytkowym, jak i emocjonalnym, duchowym” – pisał przed laty prof. Mieczysław Zdanowicz, artysta rzeźbiarz (1928–2003), redagując swój program *Poszukiwania przestrzeni utraconej*. Istotnie. Przestrzeń publiczna w swoim materialnym, fizycznym kształcie utraciła naturalne, harmonijne powiązania sfery *sacrum* i *profanum*; sfery pracy, kształcenia, wypoczynku, zabawy. Miejsca tworzone w tej przestrzeni nie stają się strukturami wiążącymi rozliczne funkcje i znaczenia, nie działają na różnych poziomach ludzkich potrzeb.

Wnętrza przeznaczone do szczególnego użytku, jak to zajęcia komercyjne (handel, produkcja, rozrywka) i niekomercyjne (aktywność religijna, edukacyjna, artystyczna) oraz otwarte przestrzenie publiczne stają się wspólną sceną działań (od wnętrza i na zewnątrz, i odwrotnie). Takie przekraczanie umownych i faktycznych granic różnego rodzaju wewnątrz (wewnątrz ich struktur i na zewnątrz) ma odmienne motywacje podlegające ocenie moralnej (dobre i złe obyczaje) oraz prawnej (legalne i nielegalne). Funkcjonalnie określonym strukturom, w minionych stuleciach lub całkiem niedawno, są nadawane nowe funkcje, co prowadzi do ich przyjaznego zawłaszczenia (adaptacje), lub wrogiego przejęcia (dewastacje), co jest uwarunkowane rozumieniem lub niezrozumieniem wartości obiektów (starożytnicza, historyczna, estetyczna, artystyczna)²³.

²² Por. P. Sarzyński, *Wrzask w przestrzeni. Dlaczego w Polsce jest tak brzydko?*, Warszawa 2012.

²³ „W 1939 r. w Polsce istniało, w ówczesnych granicach, około 16 000 dworów, w tym około 4000 na Kresach. W 2014 r. w obecnych granicach Polski jest ich około 2800. Z tej liczby 2000 znajduje się w stanie ruiny, radykalnej przebudowy lub totalnego ogołocenia (wycięcie parku, pozbawienie całej infrastruktury gospodarczej). (...) 150 dworów istniejących w Polsce zachowało walory architektoniczno-historyczne, nawiązujące do stanu oryginalnego, czyli niecały 1% stanu z 1939 r. i 5,3% zarejestrowanych dworów. Nie ma ani jednego całego założenia dworskiego z funkcjonującą infrastrukturą, które przetrwałoby drugą wojnę światową i czasy PRL-u, należało do potomków przedwojennych właścicieli

Zapewne w szerszej skali w publicznej przestrzeni miejskiej²⁴ nie istnieje *consensus* co do spraw kształtu wspólnej przestrzeni, albo też wystąpiły okoliczności, których działanie takie uzgodnienie uniemożliwiło. Niewykluczone, że zapomnieliśmy o tych walorach, jakie wytworzył sam bieg wydarzeń od XIX wieku do dzisiaj. Mamy oto we Wrocławiu wielki kampus uniwersytecki od Akademii Wychowania Fizycznego aż po Akademię Muzyczną. Jest to wielka szansa Wrocławia, jeśli zostanie uświadomione i przeprowadzone celowe wyodrębnienie i intensyfikacja tych funkcji, jakie już dominują w owym obszarze. Trzeba zatem myśleć o takiej całości wraz z jej pierwszorzędnym estetycznym wyposażeniem. Do zadań twórczych projektantów należy opanowanie skali urbanistycznej, jako ramy, w której zostaną uzgodnione funkcje użyteczne i emocjonalne potrzeby wyższego rzędu²⁵. Dążenie do ustanowienia ładu w operowaniu przestrzenią wspólną zachodzi za każdym razem, gdy ujawnia się jakiekolwiek kwantum przestrzeni wolności, a zatem jest szansa zgodnego współdziałania. Podstawą jest uzgodnione minimum aksjologiczne.

IV. Kilka uwag

Reprezentanci cywilizacji śmierci (przekonanie o relatywnej wartości ludzkiego życia) zamierzają narzucić społeczeństwu jednowymiarową konwencję współżycia i uzyskać wrogie przejęcie przestrzeni wspólnej, aby totalnie panować nad umysłami i przede wszystkim emocjami, nie pozwalając na pojawienie się innych punktów odniesienia niż wyznaczone przez nich cechy człowieka bez właściwości.

i żyło z gospodarki rolnej. Około 650 dworów dałoby się jeszcze uratować, gdyż choćby parki zachowały swą podstawową substancję” por. M. Rydel, *Polskie dwory*, online: www.dwory-polskie.pl/x.php/1,3/Polskie-Dwory.html [dostęp 5.04.2019].

²⁴ Por. P. Sarzyński, *op. cit.*, Warszawa 2012.

²⁵ W ograniczonej przestrzeni mieszkalnej (ciasnej), gdzie nie ma możliwości funkcjonalnego podziału wnętrza na poszczególne oddzielone pomieszczenia, rozwiązaniem, nawet dla przypadkowej wspólnoty współmieszkańców, staje się podzielenie czasu użytkowania na funkcjonalnie zdefiniowane odcinki. W tym sensie funkcjonalnym wydzieleniem „przestrzeni w czasie” jest obyczaj np. użytkowania mongolskiej jurty. W więziennej celi należy ogłosić załatwianie potrzeb fizjologicznych przez podanie hasła: „Nie szamać. Bardacha”. W tym czasie nie należy jeść.

Temu służy utrzymywanie w przestrzeni publicznej symbolicznych reliktyw panowania ustroju komunistycznego, jak nazwy ulic i pomniki²⁶. Są to ślady wielkiego komunistycznego projektu wrogiego przejęcia przestrzeni semantycznej²⁷. W Polsce nie znajdowano miejsca na budowę nowych kościołów, co bywało źródłem poważnych niepokojów społecznych i ponawianych represji wobec niepokornego narodu²⁸. Poddawano planowej likwidacji zabytki kultury materialnej dwory i pałace szlacheckie, ale także zabytkowe budownictwo włościańskie przeczące „nędzy wyzyskiwanego chłopą” w dawnej Polsce.

Oprócz wrogich przejęć mamy także praktykę przyjaznych założeń, co dotyczy w zasadzie substancji zabytkowej, która utraciła swoje pierwotne funkcje (m.in. kościoły: Elbląg – Galeria EL, Wrocław – Muzeum Architektury). Adaptacja do innych funkcji z zachowaniem możliwie najstaranniejszym kształtu dawnej architektury

²⁶ Urządzono mauzolea: w Moskwie Lenina, w Pekinie Mao, odpowiedzialnych za 100 mln niewinnych ofiar. Tuż po wybudowaniu prowizorycznego drewnianego mauzoleum Lenina na pl. Czerwonym w Moskwie, po drugiej stronie placu na pomniku bohaterów walki z polską okupacją z 1612 r., w styczniu 1924 r. pojawił się wierszyk na wielkiej czerwonej tablicy na ręku figury kupca Kuźmy Minina, który do księcia Dymitra Pożarskiego zwrócił się w te słowa: „Smotri wot kniaź kakaja griaż w stienach kremlofskich zawieleś, Tam w mieście kaźni Pugacza leżit konsierwa z Iljicza”. Istotnie – mauzoleum wybudowano na tzw. Łobnym Mieście, miejscu egzekucji, gdzie ścięto w styczniu 1775 r. Jemieliana Pugaczowa, przywódcę kozackiego i chłopskiego buntu.

²⁷ Analogicznie do okupantów pruskich (np. Wieże Bismarcka i Zamek Cesarski w Poznaniu), rosyjskich (np. Sobór Aleksandra Newskiego na pl. Saskim w Warszawie, w Wilnie pomnik generała Michaiła Nikołajewicza Murawjowa „Wiesziatela” – 1899, „usmieritiela polskawo miatieża” i pomnik carycy Katarzyny II – 1904. Na polskich Ziemiach Zachodnich i Północnych po 1945 r. usuwano relikty kultury niemieckiej, a podobnie postępowały władze Republiki Litewskiej (socjalistycznej sowieckiej i niepodległej), oraz republik Białoruskiej i Ukraińskiej w stosunku do zabytków kultury polskiej, także czechosłowackie antypolskie działania na pograniczu karpackim, na Śląsku Cieszyńskim „Zaolziańskim”. Łączą się z tym do dzisiaj ograniczenia dla życia i funkcjonowania polskiej mniejszości narodowej.

²⁸ Po październiku 1956 r. nastąpiła liberalizacja polityki wobec Kościoła, ale już w 1959 r. rozpoczęto programowe zaostrenie tej polityki. W październiku 1959 r. cofnięto pozwolenie na budowę kościoła w Nowej Hucie, jako programowo socjalistycznym mieście. Wkrótce oskarżono Komitet Budowy Kościoła o zagarnięcie gruntów, a pieniądze ze składki skonfiskowano. Dyrekcja Budowy Osiedli Robotniczych zdecydowała o budowie szkoły na terenie przeznaczonym pod kościół i skierowała pismo w tej sprawie do kurii. W odpowiedzi z 22 kwietnia 1960 r. biskup Karol Wojtyła stwierdził, że krzyż stał się obiektem kultu i jego usunięcie byłoby złamaniem prawa kanonicznego, na dodatek obrażającym uczucia wiernych. W związku z tym, na konferencjach w Komitecie Miejskim PZPR i w Dzielnicowej Radzie Narodowej postanowiono krzyż usunąć. Obrona krzyża przez nowohuckich robotników spowodowała brutalne represje policyjne.

i zabezpieczeniem zabytków ruchomych jest spełnieniem powinności wobec wartości uniwersalnych – dziedzictwa kultury. Opuszczone dziewiętnastowieczne budowle przemysłowe posłużyły w Nowym Jorku do urządzenia dzielnic mieszkaniowych (Soho). Moda rozszerzyła się na cały świat (w Polsce w Warszawie i w Łodzi). Poprzemysłowe przestrzenie zaadaptowano na galerie i muzea sztuki współczesnej (Glasgow – Tramway, Londyn – Tate Modern, Łódź – MS 2). Na terytoriach b. ZSRS wrogie przejęcia dotyczyły kościołów i cerkwi zamienianych na „muzea religii i ateizmu” lub kluby. Obecnie świątynie są odzyskiwane i odnawiane zgodnie z pierwotnym przeznaczeniem. Inaczej zachowuje się jednak „postępowa” Republika Francuska. Przejęte przez państwo i samorządy kościoły wobec konieczności ponoszenia kosztów użytkowania przeznaczone są do wyburzenia, a ziemia pod młotek komercyjnych przetargów. Francja traci rokrocznie setki zabytkowych budowli²⁹. Wrogie przejęcia przestrzeni wspólnej, tej fizycznej i tej semantycznej, nie ustają. Zamiana znaczeń podstawowych pojęć i słów należy do istoty tych zabiegów.

Bibliografia:

Czarnowski Ryszard Jan, Wojdecki Eugeniusz, *Wilno. Dzieje i obraz miasta*, Jedność, Kielce 2016.
Czarna księga rewolucji francuskiej, red. Renaud Escande, Dębogóra 2015.

²⁹ „We Francji proces wyburzania zabytków będzie trwał latami. Lokalne francuskie władze jako właściciele obiektów sakralnych nie są zainteresowane stałymi drobnymi ich naprawami. I tak niekonserwowane zabytki sakralne ulegają stałej dewastacji, a kiedy ich remont staje się kosztowny, przeprowadza się ich wyburzenie. Kościoły zwykle stoją w atrakcyjnych punktach dla lokalnej społeczności, a teren w ten sposób odzyskany można łatwo wykorzystać dla celów komercyjnych. Aktualnie sporządzona jest lista 242 kościołów wstępnie przeznaczonych do rozbiórki”. Kościół Saint-Jacques w Abbeville (katedra) został zburzony 29 kwietnia 2013 bez powiadomienia parafii i diecezji (nie zastał zdesakralizowany). Według raportu francuskiego Senatu zagrożonych jest nawet 2800 kościołów, strona internetowa 40000 clochers.com szacuje ich liczbę na 400, zaś Obserwatorium Dziedzictwa Religijnego – na 200. Niektóre już udało się uratować, m.in. dzięki lokalnym referendum, zaskarżeniu decyzji o rozbiórce do sądu przez mieszkańców lub dzięki interwencjom ministerstwa kultury. Przeciętny Francuz oglądający telewizję słyszy, że zagraża mu powrót katolickiego „totalitaryzmu”. Zgodnie z oficjalnymi statystykami francuskiej policji w zeszłym roku (2018) aktami wandalizmu dotkniętych zostało aż 875 francuskich kościołów.

- Dom we współczesnej Polsce*, red. Piotr Łukasiewicz, Andrzej Siciński, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992.
- Domenach Jean-Marie, *Europa: wyzwanie dla kultury*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1992.
- Geertz Clifford, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.
- Goćkowski Janusz, *Konecznego model dziejów powszechnych*, [w:] *Feliks Koneczny dzisiaj*, red. Jan Skoczyński, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.
- Gramsci Antonio, *Pisma wybrane*, t. 1, Warszawa 1961.
- Guiraud Pierre, *Semantyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1976.
- Koneczny Feliks, *Cywilizacja bizantyńska*, Kraków 1936.
- Koneczny Feliks, *O ład w historii*, Londyn 1977.
- Łoś Marek, *Moje spojrzenie na dzisiejsze ziemiaństwo w Polsce*, „Wiadomości Ziemiańskie” 2017, nr 71, s. 3–8.
- Pamięć przestrzeń tożsamość*, red. Sławomir Karpalski, Scholar, Warszawa 2010.
- Pipes Richard, *Komunizm*, Świat Książki, Warszawa 2008.
- Pod wspólnym niebem. Narody dawnej Rzeczypospolitej*, red. Michał Kopczyński, Wojciech Tygielski, Bellona, Warszawa 2010.
- Roszkowski Wojciech, *Roztrzaskane lustro. Upadek cywilizacji zachodniej*, Biały Kruk, Kraków 2019.
- Rydel Maciej, *Polskie dwory*, online: www.dwory-polskie.pl/x.php/1,3/Polskie-Dwory.html (dostęp 5.04.2019).
- Sarzyński Piotr, *Wrzask w przestrzeni. Dlaczego w Polsce jest tak brzydko?*, Polityka SP, Warszawa 2012.
- Wejchert Kazimierz, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Arkady, Warszawa 1984.
- Wieczorkiewicz Paweł Piotr, *Sowiety*, LTW, Łomianki 2017.
- Wildstein Bronisław, *O kulturze i rewolucji*, PIW, Warszawa 2018.
- Wilken Rober Louis, *The first thousand years*, cyt. za: G. Weigel, *Edykt, który wstrząsnął światem*, tłum. Magdalena Drzymała, „Gość Niedzielny” 2013, nr 27, online: <https://www.gosc.pl/doc/1619349.Edykt-ktory-wstrzasnal-swia-tem> (dostęp 15.05.2020).
- Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, Warszawa 1987.

Map Code

Considering map coding as the topic of my lecture, I would like to introduce my very recent work, called *Somorgraphy*, that was exhibited in April, 2019 at the Šamorín's synagogue.

Šamorín is a small town close to my home and its synagogue is run by a Jewish-Canadian couple. Csaba, a local man, grew up in the synagogue's shade and Suzanne had married there. They reconstructed and in fact saved the building, developing a unique cultural space with a significant name, *At Home Gallery*. There have been over 20 years of fine art, music and other cultural activities taking place there.

In 2000, they invited the Dalai Lama of Tibet for his very first visit to Slovakia. An event of creating a big colourful sand mandala by Tibetan monks was visited by hundreds of people who created an unprecedented queue to be part of it. At the end, the mandala was washed away by waters from the Danube.

In preparation for my solo show in the synagogue, my first suggestion was to create a six metres tall replica of a water tower, one of those often seen at the South Slovakian-Hungarian borders that feeds water to the surrounding area.

A second proposal, which won, was a 3D map of the town centre made of naturally fired ceramics. I started working on the map last summer, enlarging it to 6×1.5 metres in size.

The use of Google Earth compared daily with the reality of Šamorín's streets, churches and buildings made me a specialist for all vistas of the town, from the point of the water tower on one edge, to the Chapel of the Queen Anne on the other. Since last October, I have been kneeling on the floor above the map to create 40 reliefs, using four hundred kilos of clay, sculpting one building after another following a bird's eye perspective. The modelling period took six months with a speed of one relief per week. Every month I transported what I had created 200 km from my home to Banská Bystrica to bisque fire the pieces. At the beginning of February, precisely by Murphy's law, all the pieces started to blow in the kiln for no obvious reason. I lost 7 kiln-loads and had to repeat ten slabs.

After reading every article of ceramic technology I could find, I concluded that sudden changes of temperature from minus five and residual water caused the disaster. Desperate and running out of time I decided to switch to more resistant stoneware clay, although different in structure and colour. This clay allowed me, at least partially, to fire in my dream wooden kiln. I was instructed and warned by strangers and enthusiastic ceramists I found on the internet that such big size of a slab is very risky to fire and unpredictable when woodfiring, though I just had to try. With the help of the especially influential Kiln Gods the firing turned out well. I did soda firing by adding soda into the kiln at 1100°C and it worked surprisingly well. Over thirty slabs I fired in a less dangerous sawdust kiln. I constructed experimental wooden and sawdust kilns just for this occasion, using what I had learned from previous natural firings.

Some parts of the installation were processed in raku firing, with temperatures around 1000°C.

At the end of March, the beautiful space of the synagogue welcomed me, though it was very cold after the winter period. I installed the small Šamorín on a styrofoam pedestal with sand covered sides.

Acknowledging a specific feature of the building, which is turned to the Southeast instead of the East, as given in Jewish liturgical law, I turned my small synagogue to the East according to the magnetic compass. I felt like a giant playing with Lego buildings.

After five days of installation I displayed my ceramic topography and offered it to the people of Šamorín.

I love watching how a piece of art takes on a life of its own when confronted by visitors. People smiled when pointing to the places that they recognized, used to walk by, or live in. I will never forget the gallerist's boyish smile when I first uncovered the reliefs and he noticed his favourite pub.

Referring to the exterior and the interior, I saw clearly, that people are both the place and the site. They create it by living, by their political and environmental decisions, and by their everyday emotions and relationships.

In decoding a map what we do is take the reality of the exterior environment into our minds so it becomes interiorized as our own; our responsibility in the widest sense.

My great thanks to the keepers of *At Home Gallery*, Suzanne and Csaba Kiss.

The realisation of this project was supported by public financial sources from the Slovak Art Council.

MAREK SIENKIEWICZ

DOI: 10.23817/2019.wnzewn-16

ORCID: 0000-0002-7743-9674

Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

Wnętrze, zewnątrz – przestrzeń wspólna. O zanikaniu Polskich Ogrodów

Streszczenie: Tytułowa realizacja *O ginących Polskich Ogrodach* zawiera konferencyjne hasło *Zewnątrz, wewnątrz – Część wspólna*. Miała posłużyć jako przykład posiadający wspólne cechy dla pozostałych prezentowanych prac. W tym współbrzmiały przykłady twórczej strategii Paula Sermona i Gordona Matty-Clarka. Wymienione prace łączy wielopłaszczyznowość odbioru. Od rudymenarnych spostrzeżeń tego, „co naocznie widać”, poprzez zbudowane przez autorów konstrukcje przekraczające kompozycyjnie przestrzenie wnętrz architektonicznych do zaangażowania terenu na zewnątrz. Tak jak widać to np. w pracy z *Wiosłem niemożliwości*, instalacji *O ginących Polskich Ogrodach* z barszczami Sosnowskiego czy w pociętych domach Matty-Clarka. Działanie autorów może być też rozpatrywane w pogłębionych kontekstach znaczeniowych, odsłaniając nową tożsamość prac.

Słowa kluczowe: Zewnątrz, wewnątrz – część wspólna, sztuka instalacji, sztuka faksu, strategia artystyczna, barszcz Sosnowskiego (*Heracleum sosnowskyi*)– *Sosnowsky's hogweed*, arka lodowa, *O zanikaniu Polskich Ogrodów*, Paul Sermon, Gordon Matta-Clark.

On Vanishing Polish Gardens Contains the Conference Motto: *Exterior, Interior – Common Space*

Abstract: This work was to share common features with other presented works including harmonizing examples of the creative strategy of Paul

Sermon and Gordon Matta-Clark. The aforementioned works are related by their multifaceted reception. It proceeds from a rudimentary perception of what is actually "visible", through the authors' constructions transcending in a compositional manner architectural interiors till when the space is implicated in the exterior. This idea can be exemplified in the work *Paddle of Impossibility*, or the installation *On Vanishing Polish Gardens* with *Heracleum sosnowskyi* (locally known as Sosnowski barszcz) and the building cuts of Matta-Clark. The authors' activities may also be considered in broad semantic contexts revealing the new identity of works.

Keywords: Interior, Exterior – Common Space, installation, fax art, artistic strategy, *Heracleum sosnowskyi* – Sosnowsky's hogweed, ice ark, *On Vanishing Polish Gardens*, Paul Sermon, Gordon Matta-Clark

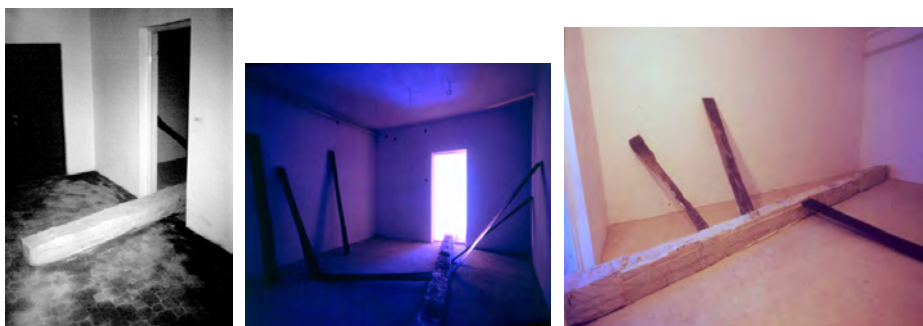
Odnajdywanie przestrzeni wnętrza–zewnątrza to jeden z podstawowych wątków relacji człowieka do przestrzeni i jego zaistnienia w rzeczywistości. Może to być proces przemieszczania się rzeczywistego lub potencjalnego. Problemem zasadniczym staje się rozwiązanie, czym jest przestrzeń wspólna. Ideą, terenem, płaszczyzną, toposem, opolem, arką, chorą, autorskim miejscem odnajdywania przestrzeni pomiędzy, czasem? Z czasem pragnę zadać pytanie, czy konsekwentne, długotrwałe odnajdywanie drogi przekazu prac może stać się tytułową przestrzenią wspólną. Fenomenem odczytywania kodu komunikatu. Powstająca „pomiędzy” więź z pozycji wnętrza i zewnątrz najprawdopodobniej staje się wspólną platformą porozumiewania, swoistym *genius loci* pracy. Problem wnętrza – „w” i zewnątrz – „poza” unaocznia cykl instalacji zatytułowanych *O zanikaniu Polskich Ogrodów*. Najprościej opisując instalację, używam barszczy Sosnowskiego jako naturalnego materiału w prywatnym ogrodzie i dokonuję przeniesienia tej sytuacji do przestrzeni kultury w galerii. Problem zanikania i termin „Polskie Ogrody” najczęściej przywołuje tematykę zaginionej sztuki i historycznej systematyki podziału na krajowe style ogrodowe znaczących kulturowo narodów. Ważnym elementem realizacji jest użycie koloru, historia obcej genetycznie rośliny barszczu w zawłaszczaniu lokalnych dla niej ekosystemów i zbieżność z ciągle aktualnymi dziejącymi się wokół nas wydarzeniami. Dodałbym, że roślina jest toksyczna

i z wyklętej czarnej listy flory zakazanej. Jest to baza budowania dramaturgii dla nowej, jeszcze innej tożsamości pracy. Znaczący dla mnie cykl realizacji wywodzących się z tematu Ark z początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku zawiera w sobie tytułową problematykę bycia „poza” i noszenia „w” niej samej przypisanej jej przestrzeni zewnętrznej. Zmieniająca się przestrzeń w mojej pracy o arce lodowej podczas podróży zmienia swoją formę, stając się kolejnymi obiektami, punktami swojej styczności z rzeczywistością. Koraby lodowe w swojej wędrówce ku nowym możliwościom, nowym lądom, w każdym momencie mają zdolność przeniknięcia przynależnej im przestrzeni. Łodzie muszą się zmierzyć z rzeczywistością złożoną z określonych uwarunkowań np.: temperatury, prędkości, napotykanych obiektów, brzegów, źródeł, wszelkich powodów, w kontekście których dalej się przekształcają. Cechy te wraz upływem lat coraz bardziej przestają być aktualne ze względu na nieprzewidywalność dawniej stabilnych warunków otoczenia.



Il. 1, 2, 3. M. Sienkiewicz, *Arki lodowe, Skoki*

Aspekty te wpływają na kształt ark, rozrzeźbiając je na zewnątrz i wewnątrz. Chroniąc jej tożsamość we wnętrzach lodowych ark, coraz mniej przewidywalnie ewoluują ku zupełnie innym celom. Moja instalacja pt. *Wiosło niemożliwości* prezentowana na wystawie *Miejsca nie miejsca* w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 1999 roku zdaje się współbrzmieć z opisywanymi w tekście realizacjami. Monolityczne wiosło nie pozostawia widzowi wątpliwości co do niemożliwości wniesienia tego obiektu do wnętrza.



Il. 4, 5, 6. Marek Sienkiewicz, *Arka – Wiosło niemożliwości*, Orońsko. Betonowy monolit dł. ok. 8 m, deski żeliwne dł. ok. 2 m.

Wiosło niemożliwości, które ze względu na swoje wielkogabarytowe wymiary i labiryntowy układ korytarzy, zostało wykonane specjalnie na tę wystawę w miejscu jej prezentacji *in situ*¹, czyli w miejscu. Określenie to używane „od lat 70. do wyszczególnienia dzieł powstałych w miejscu ich wystawienia, pozostających z nim w ścisłym związku i podkreślającym jego szczególny charakter”². Od czasów wystawy „*Gdy postawy stają się formą* (1969 r.) termin (*in situ*) używany był przez artystów związanych w różny sposób ze sztuką konceptualną i z arte povera”³. Określenie wykorzystywane również przez minimal art i land art. Termin ten był stosowany także dla realizowanych na zamówienie, niszczonych po zakończeniu wystaw prac⁴.

¹ *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, Warszawa 1998, s. 300.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

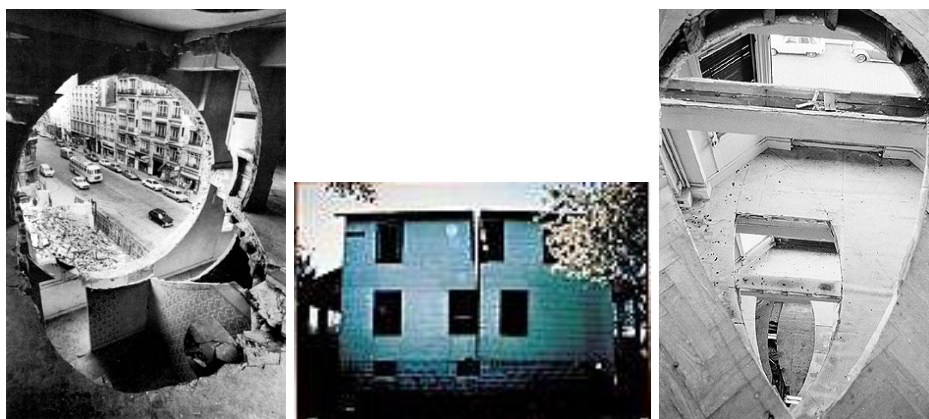
⁴ *Ibidem*, „termin dla określenia twórczości ściśle związanej z realizacją zamówienia niszczonego pod koniec trwania wystawy istniejącego tylko dzięki »obrazom-wspomnieniom«. Ogólnie rzecz ujmując, określenie to wskazuje, że realizacja dzieł *in situ* była zwią-

Myślę, że do tytułowego tematu konferencji odnosi się co najmniej jeden aspekt pracy pt. *Wiosło niemożliwości*. Zostało ono wykonane dla określonego miejsca, wywołując wrażenie przekroczenia obiektu poza wyznaczoną dla niego przestrzeń wnętrza. Koniec monolitycznego, betonowego wiosła – belki wystawał na zewnątrz korytarza. Dla tej pracy problem wyjścia (zewnątrze) i wejścia (wewnątrz) jest tym samym, co spełnia się w elementach prac z wystawy „Polimetric” w BWA we Wrocławiu czy np. w kontynuacji tej pracy w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku z okazji wystawy „Artyści III RP”. Łączy je określenie *in situ* wiążąc te realizacje z miejscem, dla którego zostały specjalnie zrobione. W pierwszej ekspozycji pt. „Obrazy ze wszech miar instalacyjne. Lajf pkczersy” (BWA Wrocław) koło ratunkowe-kołnierz staje się punktem, który pozwala widzom na swobodny wgląd w część pracy będącej poza ograniczoną moim horyzontem przestrzeń. Koło ratunkowe-kołnierz leży na poziomej transparentnej płaszczyźnie folii rozpiętej pomiędzy ścianami pomieszczenia byłej wrocławskiej Galerii BWA (tzw. witryny), którą „zalewam” na głębokość mojego fizycznego horyzontu. Decyzja ta powoduje podział horyzontalnej przestrzeni na dwie części. Jedną z nich jest obszar poruszania się widzów „pod powierzchnią”, wobec której muszą poruszać się w ukłonie (ze względu na horyzont pracy wyznaczony moim wzrostem). Na wystawie „Artyści III RP” sytuację (koła ratunkowego, otworu – wyjścia na zewnątrz przestrzeni pracy) ograniczam do możliwości skorzystania z ustnika i rurki do nurkowania jako jedyne go sposobu zaistnienia w obszarze „ponad” horyzontem.

Transparentna powłoka folii stała się inspirującym „rozstrzygnięciem” dylematu rozdzielania na możliwość bycia w określonej przestrzeni lub poza nią. Prezentowana sytuacja graniczna – pomiędzy, wielokrotnie w rozmaity sposób, jest obserwowana w sztuce i w życiu. Stając się tematem Międzynarodowej Konferencji „Wnętrze, zewnątrz – przestrzeń wspólna” zorganizowanej przez Wyższą Szkołę Humanistyczną we Wrocławiu w ramach Nocy Muzeów we Wrocławiu w 2019 roku.

zana z rozwojem wielkich międzynarodowych manifestacji, wędrowni artystów i stawały się w ten sposób nową instytucjonalną praktyką”.

Przykładem artysty zwracającego uwagę na istnienie zależności między terminami *tabula rasa* i *horror vacui* współbrzmiącymi z tematem konferencji jest Matta-Clark⁵. Przetwarza przestrzenie wewnętrzne opuszczonych domów, tworząc z nich olbrzymie rzeźby. Traktuje je jako czyste miejsca (materiał), które zapełnia ingerencją rzeźbiarza. Z drugiej strony te puste domy są w pełni kompletne w swej funkcji i historii. Brakuje w nich tylko bezpośredniej obecności mieszkańców. Autor rozcina je np. na pół, pozbawiając je ich dawnej funkcji. Ujawnia to, co jest w środku, integrując zewnętrzną przestrzeń krajobrazu z budynkiem. Rozświetla wpuszczonym poprzez rozcięcia światłem przenikającym dom na wylot. Dokonuje wyboru, oceniania widoków do wnętrza i poza. Ramami obrazów budynku stają się wycięte w jego bryle płaszczyzny. Wydają się, że autor, dokonując sekcji w przestrzeni kolejnych domów, wyznacza punkty odniesienia, nadając nowy sens.



Il. 7, 8, 9. Prace Gordona Matty-Clarka

Do „najszybszych” ark należały moje „wiosła faksowe”. Były to nawet kilkudziesięciometrowe grafiki wysyłane w technice druku

⁵ Gordon Matta-Clark (1943–1978), „Rzeźbiarz amerykański. Jeszcze jako student Cornell University uczestniczył w 1968 w pierwszej wystawie land artu w Ithaca, organizował performances, a w 1973 zainteresował się graffiti. Przemyślenia na temat architektury i rzeźby doprowadziły go do stworzenia dzieła, którego nośnikiem i tworzywem był gotowy budynek mieszkalny”, wg *ibidem*, s. 412.

termicznego linią telefoniczną. Niektóre z nich stały się zawartością szklanych bibliotek na wystawie w Galerii Miejskiej we Wrocławiu w postaci zwojów i książek formatu A4, stanowiących oryginały (matryce) do wydrukowania pierwszych grafik. Większość wioseł faksowych to lapidarny rysunek obrysu wiosła. W okresie mojej pracy z faksem było to nowe urządzenie w technice biurowej. Medium to posiadało cechy moich korabów, takie jak efemeryczność ich materii (czarny obraz druku na papierze termicznym ulega z czasem degradacji, utlenieniu) i zdolności samodzielnego przemieszczania się, zmiany przestrzeni. Ważną cechą była prostota druku.



Il. 10. Paul Sermon „Telematic Dreaming”

Na początku lat 90. XX wieku, wykorzystywałem faks, który umożliwił mi zaświadczenie mojej obecności jednocześnie w różnych miejscach. W Polsce w tym czasie powstawał internet⁶.

Nie miałem do niego dostępu. Według Pawła Pawłowskiego⁷, w 1990 roku w Polsce z Internetu skorzystało 10 000 ludzi, a pierwsza odpowiedź na pocztę wysłaną z Polski przyszła z Hamburga w 1991 roku. Na stronie internetowej czasopisma komputerowego „PCworld” można znaleźć artykuł *Narodziny Internetu*, wg którego internetowa „sieć komercyjna, którą znamy dziś, nie uformowała się jeszcze do połowy lat dziewięćdziesiątych, dopóki nie wynaleziono przeglądark

⁶ „po raz pierwszy pojawia się słowo Internet w 1974 roku”, por. P. Pawłowski, *Historia komputerów*, online: <http://historiakomputerow.republika.pl/index.htm> (dostęp 20.05.2020).

⁷ *Ibidem*.

Internetu i nie utworzono stron, które by wykorzystywały ich możliwości”⁸. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych używałem do prezentowania obrazu głównie faksu, ksero i fotografii analogowej.

Z niezwykle pracą dotyczącą przesyłania obrazu ludzi i jednocześnie ich komunikowania się w czasie rzeczywistym (w różnych przestrzeniach) zetknąłem się na wystawie pt. „WRO 2000”, prezentowanej w Uniwersytecie Wrocławskim w 2000 roku. Była to instalacja pt. *Telematic Dreaming* autorstwa Paula Sermona. Autor umieszcza dwa „oddzielone od siebie interfejsy umieszczone w różnych miejscach. Interfejsy są same w sobie dynamicznymi instalacjami działającymi jak system do wideo konferencji. W obu miejscach znajdują się podwójne łóżka”⁹ z kamerami rejestrującymi osoby aktualnie znajdujące się na materacu. Kamera przekazuje obraz do innego pomieszczenia, rzutując widok na drugą leżankę. Inna kamera rejestruje obraz z tego miejsca, np. realnych postaci i obrazów widzów rzutowanych z drugiego pomieszczenia. Obraz przekazywany jest na żywo do monitorów stojących obok łóżka. „Teleobecny obraz funkcjonuje jako lustro odbijające jedną osobę w odbiciu drugiej”¹⁰.

Dla mnie bardzo ważnym medium pozwalającym na spełnienie się w idei przemieszczania, korespondującej z sytuacją wnętrza i zewnątrz, mogącym mimo swojej efemeryczności „unieść” i zachować przekaz grafik wioseł-ark-desek była sztuka faksu. Jest ona konsekwencją ewolucji trójwymiarowych lodowych ark (są jeszcze inne z popiołu, kurzu czy pyłu bawełnianego) na płaszczyznę dwuwymiarowej kartki papieru faksowego. Obie arki (lodowa i faksowa) mają potencjał przesyłania (przenoszenia, transportowania) informacji jednocześnie w różne miejsca, podobnie jak w pracy Paula Sermona. Mimo swojej efemerycznej, zmieniającej się formy, koraby mają wpływ na kształt przestrzeni, w której się znajdują. Cechuje je niezachowywanie swojego kształtu, wraz ze zmieniającą się przestrzenią. Z upływem czasu „giną”,

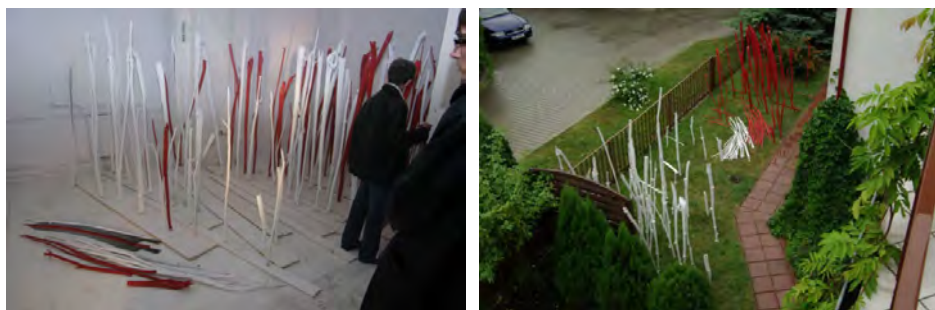
⁸ Online: <https://www.pcworld.pl/news/CYFROWY-WIEK,276036,2.html#sub132495> (dostęp 29.05.2020).

⁹ Katalog z wystawy „WRO 2000. Międzynarodowa wystawa, kongres, i działania artystyczne poświęcone przemianom sztuki, kultury i codziennego życia w dobie technologii cyfrowej”, Fundacja WRO, Wrocław 2000, s. 14.

¹⁰ *Ibidem*.

wpływając np. w przypadku arek lodowych na kształt rysunku plaż nadmorskich. Świadomość upływającego czasu w odniesieniu do przestrzeni podkreśla wyrazistość w formie i materii arki lodowej, będąc jednocześnie sprzeczną z jej efemerycznością. Ma zdolność przechowywania, chronienia zawartych w niej obrazów i treści. Z drugiej strony zainicjowanie podróży arki, poprzez ciągłe zmiany krajobrazu, kończy się w naszej szerokości geograficznej w bezkresie mórz. Jak twierdzi jedna z organizacji ekologicznych odkręcenie kurka z wodą łączy nas z Bałtykiem. Arka lodowa doświadcza co roku nowego przeistoczenia, powracając, „rodząc” się zimą na nowo. Dualizm trwania i jednocześnie zanikania zauważam u ark lodowych czy też w instalacji *Telematic Dreaming*. Powiążałbym stan trwania z przestrzenią wnętrza jako werbalnie bardziej stabilną w związku z przyimkiem „w”. Temat ten analizuje prof. Tadeusz Sławek, próbując scharakteryzować specyfikę określającą, czym jest wnętrze – przestrzenią zamkniętą, a kiedy zewnątrz – przestrzenią otwartą. „W naturze języka leży oczekiwanie stabilności, nieuchronność stosunków przestrzennych w jakie [najczęściej] wprowadza przyimek „w”¹¹, np. pokoju, „we” wnętrzu, „w” lodzie.

Wydaje się, że każde z opisywanych działań generuje płaszczyzny do poszukiwania kolejnych innych znaczeń interpretacyjnych opisywanych prac. Może to one, gdy pomiędzy wnętrze i zewnątrz wnikają nowe warstwy znaczeń stają się przestrzenią wspólną naszych poszukiwań i strategii artystycznych.



Il. 11, 12. *O zanikaniu Polskich Ogrodów*, 2012 Wrocław Studio BWA i prywatny ogród we Wrocławiu

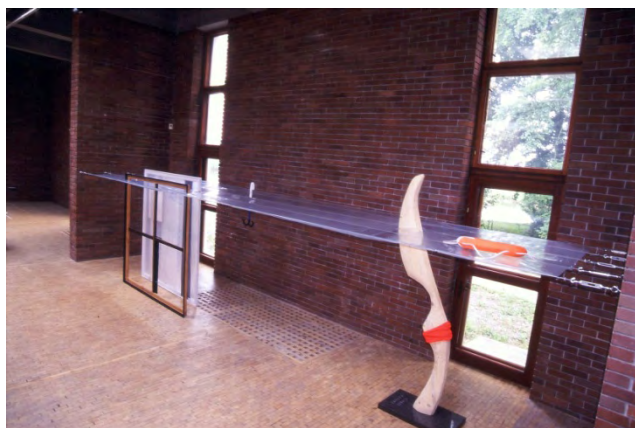
¹¹ T. Sławek, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Katowice 1984, s. 11–16.



Il. 13, 14. *O zanikaniu Polskich Ogrodów*, Mała Galeria, Biblioteka Miejska, Opole



Il. 15. *Arka* – obiekt do noszenia własnej przestrzeni, drewno, woda, dł. ok. 60 cm



Il. 16. CRP Orońsko, wystawa *Artyści III RP. „Obrazy ze wszech miar instalacyjne. Lajf pikczersy, czyli obrazy, które miały uratować polskie malarstwo”*

Bibliografia

Katalog z wystawy „WRO 2000. Międzynarodowa wystawa, kongres i działania artystyczne poświęcone przemianom sztuki, kultury i codziennego życia w dobie technologii cyfrowej”, Fundacja WRO, Wrocław 2000.

Pawłowski P., *Historia komputerów*, online: <http://historiakomputerow.republika.pl/index.htm> (dostęp 10.05.2019).

Sławek Tadeusz, *Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984.

Słownik sztuki XX wieku, red. Gérard Durozoi, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1998.

Netografia

<https://www.pcworld.pl/news/CYFROWY-WIEK,276036,2.html#sub132495> (dostęp 29.05.2020).



Dr hab. inż. arch. Joanna Jabłońska i rektor WSH we Wrocławiu dr Beata Fertała-Harlender



Dziekan Wydziału Humanistyczno-Artystycznego WSH we Wrocławiu, prof. Zbigniew Makarewicz



Prof. Dariusz Grzybowski



Dr hab. Bartosz Jakubicki



Dr hab. inż. arch. Joanna Jabłońska



Prof. Paola De Joanna



Dr hab. Anna Maria Kramm



Dr hab. Piotr Jędrzejewski



Mgr Dorota Kopacz-Thomaidis



Prowadzący konferencję studenci architektury wnętr WSH we Wrocławiu, Olga Zaremba i Piotr Mikiciuk



Uczestnicy konferencji



Rektor Wyższej Szkoły Humanistycznej we Wrocławiu, dr Beata Fertala-Harlender ze studentami prowadzącymi konferencję

INTERIOR EXTERIOR

SPACE

COMMON

vol. 1

