



DOI: 10.21005/pif.2020.42.B-03

ARCHITECTURE OF EXHIBITIONS – CASE STUDIES OF CONTEMPORARY SPACES FOR ART AND ARTIST

ARCHITEKTURA WYSTAW – STUDIA WSPÓŁCZESNYCH PRZESTRZENI DLA SZTUKI I ARTYSTY

Michał Pieczka

mgr inż. arch.

Author's Orcid number: 0000-0002-5017-3116

Wroclaw University of Science and Technology

Faculty of Architecture

Department of Architecture Conservation and Restoration of Cultural Landscape

ABSTRACT

At present, not only works of art and curatorial activity, but also the exhibition space seems crucial in the process of exhibiting art. The message formulated by exhibitions is influenced by their architecture through the architectural forms applied and the organisation of the space, along with its transformations, in order to create the individual character of a given exhibition. The paper analyses permanent and temporary exhibitions devoted to recognized artists (Felix Nussbaum Haus; Wyspiański and Wyspiański.Unknown exhibitions; Escher x nendo. Between Two Worlds exhibition). The aim of the work is an attempt to describe contemporary trends in exhibition design, pointing to the history of the phenomenon.

Key words: architecture, monographic museum, museum, monographic exhibitions.

STRESZCZENIE

Obecnie w procesie eksponowania dzieł sztuki ważne stają się nie tylko dzieła, działalność kuratorska, ale również przestrzeń wystaw. Na formułowany przekaz wystaw wpływa ich architektura poprzez zastosowane formy architektoniczne i organizację przestrzeni wraz z jej transformacjami w celu stworzenia indywidualnego charakteru danej wystawy. W pracy analizie zostały poddane stałe i czasowe wystawy poświęcone uznanym artystom (Felix Nussbaum Haus; wystawy Wyspiański i Wyspiański.Nieznany; wystawa Escher x nendo. Between Two Worlds). Celem pracy jest próba opisu współczesnych tendencji w projektowaniu wystaw, wskazując przy tym na historię zjawiska.

Słowa kluczowe: architektura, muzeum, muzeum monograficzne, wystawy monograficzne.

1. INTRODUCTION

Currently, we are witnessing a significant revival in the field of museum activities, which is reflected in the growing number of newly created exhibitions and the museums themselves. These phenomena also apply to spaces devoted to the works of one artist. Not only the way museum objects are designed is evolving, but also exhibitions, both permanent exhibitions strongly linked to the architecture of the object and temporary ones trying to create their own architectural expression.

The problem of a museum dedicated to one artist was outlined by Victoria Newhouse. Using the term 'monographic museum,' she specified this type of museum as the main one in museum architecture (Newhouse, 1998, p. 74). Monographic exhibitions are also studied because of their impact on the development of the field of art history (Gahtan, Pegazzano, 2018). However, exhibitions and museums devoted to one artist may have certain differences, which is evident in the terminology in use. In the literature we can find such notions as: retrospective exhibitions that summarize the artist's work; monographic exhibitions and museums as dedicated to a particular artist or topic; biographical exhibitions and museums expanding their spectrum to include issues related to the artist's life. These terms are often used interchangeably, and the adopted criteria of delimitation are vague, where the understanding of these terms may also be conditioned by linguistic and cultural issues. The categorization of the exhibitions themselves can also be done due to a temporal factor. In a certain generalisation, one can list permanent exhibitions, related to a given space, and temporary exhibitions based on a confrontation against the existing structure of the facility, where the space can be transformed and reorganised to show its individual character.

The growing importance of exhibitions makes us view them through the prism of their architecture, a thread often overlooked in research. The viewers' perception of a given exhibition consists not only of the presented works, curators' activities, but also its space and formal expression – broadly understood architecture. This is evidenced by the views of Daniel Buren, an artist and art theoretician, who claimed that *The architecture in which the work of art is exhibited must be taken into account, under the threat of permanently reducing the work to nothing* (Buren, 2005, p. 225).

The aim of the work is an attempt to describe contemporary trends in the design of exhibitions dedicated to one artist. The research is based on the analysis of three case studies - exhibitions, one permanent and two temporary, devoted to painters and graphic artists living in the 19th and 20th century. The first discussed example is Felix Nussbaum Haus, which is one of the first realizations that is in line with the tendency to strongly link the architecture of the object, its exhibition space with the body of work and above all the history of the artist himself. Subsequent examples are temporary exhibitions: Wyspiański and Wyspiański. Unknown; Escher x nendo. Between Two Worlds, which are related in the design approach and use similar solutions. Selected instances were implemented in various geographical spaces and contexts, however, those exhibitions were presenting authentic works of art. They were based on the contact with original works, for which the architectural activities provided a specific framework – the environment of the exhibition. The paper analyses the architecture of the exhibitions in the context of museum buildings and the topics undertaken. In order to capture the changes taking place and notice the differences, it is necessary to look back and trace the background of the phenomenon – the history of museums and exhibitions.

2. THE HISTORY OF THE PHENOMENON

The sources of exhibitions presenting artistic work should be sought, on the one hand, in the activity of museums, and on the other hand, in the tradition of temporary exhibition of works devised by academies of fine arts that have been established in Europe since the 17th century. The first exhibition dedicated to one artist is the 1775 exhibition of Nathaniel Hone's works in London, arranged in a hurry in a rented space (Stefanis, 2013, p. 139). The direct impulse for its creation was the lack of consent to exhibit one of the works at the Summer Exhibition at the Royal Academy of Fine Arts. This event dared the artists, which resulted in the popularization of such exhibitions. The growing position of the artist led to the creation of museums devoted to them in the 19th century (Newhouse, 1998, p. 10). These were newly designed objects dedicated to one artist and created with a specific collection in mind, where the project of the exhibition was one of the foundations of

the architect's actions. The most famous examples include the Thorvaldsenianum in Copenhagen from 1848 designed by Michael G. Bindesbøll or Gipsoteca Canoviana in Possagno from 1836 designed by Francesco Lazari (extended in a seminal way in 1957 by Carlo Scarpa connecting the historic edifice with a new structure). The Thorvaldsenianum also served as the artist's mausoleum, while the creation of Gipsoteca Canoviana was linked to a parallel project of Antonio Canova's mausoleum in Possagno. These objects, together with their exhibition space, constituted reinterpretations of temple patterns, which was typical of museums in the 19th century.

Another trend was the creation of museums and exhibitions devoted to one artist in facilities adapted for this purpose (e.g. Musée Toulouse-Lautrec, 1922), among which the facilities, houses and studios, connected with the artist during his lifetime are worth mentioning (e.g. Musée National Gustave Moreau, 1903, Musée National Eugène Delacroix, 1932). These spaces, due to the history of a given place, underwent a process of musealisation (Pavoni, 2001), but often the change of their destination to a museum function resulted in the loss of their original character, behind which the main reason was the lack of authenticity under the influence of the stylizations that followed many years after the artist's death. It is worth pointing out that this type is still popular today thanks to the works from the end of the 20th century: reconstructed studios of such artists as the Francis Bacon Studio at the Haugh Lane Gallery in Dublin or the Constantin Brancusi Studio at the Pompidou Centre in Paris (Wood, 2005).

The modernist movement influenced the development of a new exhibition space of the white cube type, which dominated museums in the 20th century, creating, as Brian O'Doherty wrote: *unshadowed, white, clean, artificial [space]* (O'Doherty, 1986, p. 15). However, one of the most important features of this space was the shaping of the viewer's movement, which, apart from the often-imposed visiting path, was conditioned by the viewer's eye wandering constantly on the horizon. This way of exposition stood in opposition to the earlier ways of organising the space, when the works filled the walls of the interiors tightly, where the viewer's movement consisted in constantly approaching and moving away from them in order to contemplate art. The white cube type was adopted by museums and their exhibition spaces, as in Van Gogh Museum (the first facility, designed by G. Rietveld, 1973). At present, both permanent and temporary monographic exhibition spaces are moving away from this type of practice towards the search for individual solutions.

3. FELIX NUSSBAUM HAUS

A contemporary example of a museum dedicated to one artist is Felix Nussbaum Haus in Osnabrück, Germany. The museum was designed by Daniel Libeskind in the hometown of Felix Nussbaum (1904-1944), a German painter of Jewish origin, one of the victims of World War II. The facility was established in 1998 as an extension of the local museum of cultural history, Kulturgeschichtlichen Museum, which was developed again by Libeskind in 2011. It is worth noting that this object is the architect's first project which shows some similarities to the Jewish Museum in Berlin, opened in 2001.

Nowadays, the whole museum is a complex of dismembered structure, consisting of interconnected blocks, intersecting at different angles, that form polygonal outer spaces (Fig.1). The spatial layout has been defined by the pre-existing buildings and the orientation of the building's façade in directions important for Nussbaum's life. In this way, the building was orientated towards Berlin, Hamburg and Rome, connected with the painter's artistic education and the place of his death – Auschwitz (Libeskind, 2004, p. 198). The entrance area to the building is a grey plastered block with a characteristic window layout, which also includes educational spaces. This block is an extension from 2011, which was, on the one hand, connected to the historicising building of the museum of cultural history and, on the other hand, to the essential part of the artist's museum. It is connected to it by a glass connector led on the relics of a 17th century bridge, discovered during the works preceding its construction (Libeskind, 2004, p. 199). The path marked by the connector is the space preparing for the entrance to the exhibition. The main 1998 part of the building is a composition of three blocks finished with different materials. This division is not accidental and results from clearly separated phases of the artist's life and work. The largest of these, externally

finished with oak wood, exhibits works from the period of Nussbaum's education and artistic development on two levels. The expression of the exhibition space is determined by its geometry given by the arrangement of the intermingling blocks. In the interiors, the variability of lighting plays an important role, including the handling of natural light through skylights and free, irregular window forms, drawing light lines on the surface of walls and floors. An important aspect is the way of presenting works of art, where, for example, one of them was specified through a hole in the floor finished with a metal platform, allowing the viewer to look at the lower floor and shaping the dynamics of the viewer's wandering, forcing them to stop before a piece of art. Another of the blocks is a concrete monolithic cuboid referring to the war experiences. It is distinguished by a narrow, corridor-like space with a visible arrangement of diagonally intersecting beams, because of which the name Nussbaum Gang – the Nussbaum Corridor was coined. This space forces the visitors to see the works at a close distance, it also creates a sense of uncertainty due to the reduced personal distance with other visitors. In this space, works created during the artist's hiding during the war are presented against a grey concrete wall background, trying to evoke in the visitors a sense of accompanying feelings through *the claustrophobic and dimming environment* (Libeskind, 2001, p. 96). The last of the blocks is finished with metal cladding and tells of death in a concentration camp. This part of the building was suspended thus freeing the ground zone. This is also another point of connection with the historical building.

The dramatic exterior form of the museum determines the specific and disturbing exhibition space. The visitor moves in it as if in a labyrinth, consisting of narrow and wide spaces, which is a different experience from typical museum spaces. The viewers' movement, their path, undergoes constant refraction, change of directions and levels, which is obtained also by tilting the floors. The play of light on both the exterior and interior elevations is characteristic. Its changeability is another architectural factor that builds the mood of the exhibition and enhances the reception of the artist's work. In spite of the fact that the object is in line with the deconstructivist tendency, the aim of the described activities is to search for spatial parallels to the artist's life as an environment for the presentation of his works, creating a story about his fate. As the author of the object himself says: *In designing the museum, I tried not to be sentimental (...) I was determined to design something that would honour not the victims of the Holocaust in general, but the story of one individual and his fate. A man. A face. I wanted visitors to see Nussbaum* (Libeskind, 2004, p. 119).

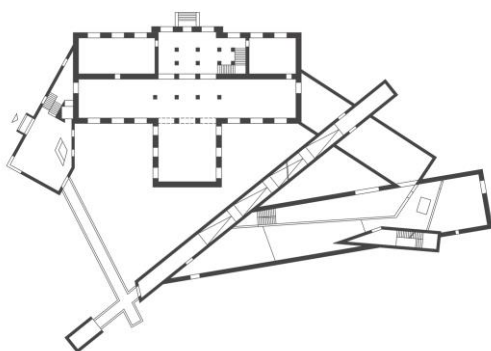


Fig. 1. Felix Nussbaum Haus, schematic plan. Source: author

Ryc. 1. Felix Nussbaum Haus, schematyczny plan. Źródło: autor



Fig. 2. Felix Nussbaum Haus. Source: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FelixNussbaumHaus.jpg>

Ryc. 2. Felix Nussbaum Haus. Źródło: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FelixNussbaumHaus.jpg>

4. 'WYSPIAŃSKI' AND 'WYSPIAŃSKI. UNKNOWN' EXHIBITION

The 'Wyspiański' exhibition (28.11.2017–05.05.2019) was further developed to include the combined 'Wyspiański. Unknown' exhibition (16.01–05.05.2019), were organised in the modernist main building of the National Museum in Krakow, transforming its exhibition space (Fig. 4). The curator

of the exhibitions was Magdalena Laskowska, while the author of the architectural design was NArchitekTURA-Bartosz Haduch studio. The exhibitions were devoted to Stanisław Wyspiański (1869–1907), a versatile artist, known for his literary and painting work. The main aim of the exhibitions was to present a diverse and comprehensive legacy, introducing also less known works of the artist.

In the composition of the exhibition, a key role was played by the entrance zone in the form of a vestibule, whose walls and ceiling were composed of openwork panels with floral motifs created as a result of overlapping Wyspiański's sketches. This was the space that prepared for and introduced the exhibition. The basic assumption of the exhibition's composition was to create visual connections and viewing closures, as the author claims that *the culmination of selected works of art with numerous viewing axes crossing the enfilade-like sequence of rooms emphasized the impressive scale of the exhibition, at the same time indicating the direction of the visiting path* (Haduch, 2018, p. 116), which in the recollections of art historians was compared to urban compositions (Grzybkowska, 2018). It also resulted from the introduction of new free-standing blocks called *cathedrals*, which in their interiors created an intimate space for a relationship with art, constituting an attempt to *interpret the idea of sacrum in architecture* (Haduch, 2019, p. 439). From the outside, they had a white cuboidal form, while inside, they hid colourful spaces. The character of each of them was different, starting from rounded, narrowing spaces to an inner rotunda with an oculus. They presented stained-glass window designs for sacral interiors, including those not realised for the cathedrals in Krakow and Lviv. The free-standing blocks were designed the way buildings were and constituted an independent architecture, implemented in the space of the exhibition. Stained-glass window for the Franciscan Church in Cracow were presented in a different way and were arranged on the bases. One of the reasons was to limit the height of the existing rooms, however, this solution introduced the possibility of a direct contact with the work; the viewer was able to see it at a close distance, but also from a broader perspective, from the newly designed elevation. The project also used the existing mezzanine that provided new observation points for the works. Such an example is the composition from the polychrome designs that tightly fills the wall of one of the interiors, thus referring to historical ways of exhibiting the works. However, this historical pattern was modified, providing favourable conditions thanks to different levels of observation of the works.

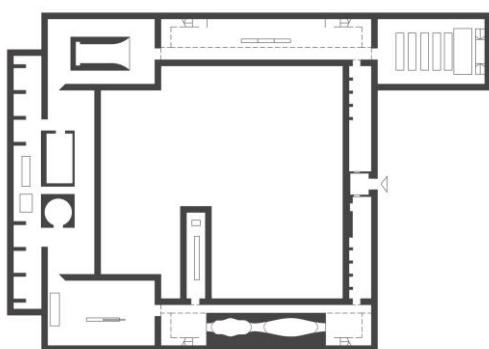


Fig. 4. 'Wyspiański' and 'Wyspiański. Unknown,' plan of exhibitions. Source: author

Ryc. 4. Wyspiański i Wyspiański.Nieznany, plan wystaw. Źródło: autor

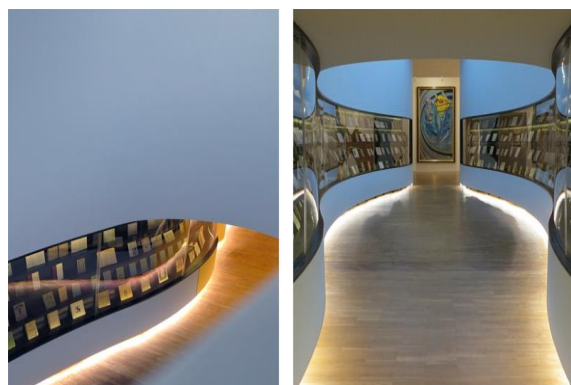


Fig. 5. 'Wyspiański. Unknown' exhibition – view from mezzanine and main floor. Source: author

Ryc. 5. Wystawa Wyspiański.Nieznany – widok z antresoli i głównego poziomu. Źródło: autor

Part of the 'Wyspiański. Unknown' exhibition contained not only Wyspiański's works, but above all his book collection. The exhibition was expanded to include a biographical theme translated into space, thanks to the creation of a library (Fig. 5), reminiscent of the first ways of exposing the collection in the form of the cabinets of curiosities. It was a space made up of two intermingling interiors with undulating shapes and intense colour. It was accessible from the main level, but could also be viewed from the mezzanine, in a similar way as the inner courtyards of the buildings (Fig. 5).

Another point of observation of the space included the slotted openings from a small arched room, in which only the artist's diary was displayed. By means of architectural actions, it was once again possible to enter into a dialogue with the idea of sacrum.

At the 'Wyspianski' and 'Wyspianski. Unknown' exhibitions, the viewer's movement was directed in an interesting way. In spite of the enfilade-like arrangement of rooms, the new blocks, which could be seen from all sides, transformed the way of movement (Fig. 4). The viewer was able to circulate between them, to enter them, instead of a passive movement along a straight line. An important aspect was variability, as the author indicates, *low and intimate spaces lead unexpectedly to high, monumental structures distinguished by their colours and materials* (Haduch, 2018, p. 116). The arrangement of the exhibition was circular, ending and starting in the vestibule. However, the layout was distinguished by the differentiation of the visiting path through the applied elevations, mezzanines, and slotted openings.

5. 'ESCHER X NENDO. BETWEEN TWO WORLDS' EXHIBITION

Another exhibition, where architecture played an important role in the presentation of the works of art, was 'Escher x nendo. Between Two Worlds' (02.12.2018–7.04.2019) at the National Gallery of Victoria in Melbourne, curated by Cathy Leahy (Robertson, Ryan, 2018). The exhibition was designed by the Japanese architectural bureau NENDO, led by Oki Sato. The importance of the designed space is demonstrated by the juxtaposition in the name of the exhibition of its authors with the artist M.C. Escher (1898-1972), a Dutch graphic designer known for his love of optical illusions. In his works Escher created alternative spaces, often called *impossible worlds* – impossible realities created as a result of thorough analysis and in-depth knowledge of the principles of perspective. These were the assumptions that determined the basis of the designed exhibition, whose space and architectonic procedures were to explain the principles governing Escher's work.

Already in the zone preceding the exhibition, there was a characteristic graphic design based on the works by Escher, which filled both the walls and the interior floor leading a viewer to the entrance. The first of the exhibition rooms, having a proportion of an elongated corridor, called *The form of a house*, displayed a motive of a house, an abstract form being an equivalent of space in the works by Escher. As the author of the exhibition space declares: *The house is an icon and a symbol of 'space' ... This simple shape can convey various concepts* (Murray, 2018, p. 9). It was the motif of the house that played an important role in the narration of the exhibition, to which subsequent exhibition interiors referred. The mentioned motif could be found in the exhibition space, both in the details of finishes, small utility forms such as benches or free-standing architectural forms. The exhibition space composed the progression of dark and light interiors characterised by a great variability of their parameters from cuboid, arched or rotund ones (Fig. 5). Mirror reflections connected with the play of light and shadow as well as the illusion of an endless corridor were used in the construction of the exhibition space. These were obtained by narrowing the proportions of the corridor, which formed a tunnel with a cross-section in the shape of a house outline. In another interior the visitor entered the elevation, where the well-known 1938 Escher's graphics 'Day and Night' from 1938 were presented. From the platform there was a view of the arrangement of white and black forms of houses passing one into another, in exactly the same way as in the mentioned graphics (Fig. 6). The compositional principle of the graphic was transferred to the third dimension, its carrier became the exhibition space with newly created architectural forms. Thanks to the elevation, various observation points were introduced. An important role was played here by the movement of visitors led to the elevation with graphics, then moving on the ramps to reach the mentioned free-standing spatial forms. Then, they allowed to move in the maze of these forms, in which additional displays with the artist's works were placed. The visitors' movement was also influenced by the interior, where the graphics were presented on displays made of thin profiles, which at a certain angle formed the main theme - the outline of a house. The resulting optical illusions encouraged visitors to interact with the space and take a closer look at the presented works. In another of the interiors, in spite of the cuboidal dimensions, a strictly imposed way of moving through the meandering path leading to the 1969 'Snakes' graphic, thus preparing the viewer to have

a relationship with the work. The character of the space and its physical experience was closely related to the presented work.

Although the exhibition was given a linear arrangement of subsequent themes, the visiting path was diversified by the changeability of interiors and levels of movement. The symbolic closure of the theme was the placement at the beginning and the end of the exhibition of Escher's works depicting *Drawing Hands* from 1948, which captured the whole of the presented works as a whole. The designer of the exhibition, Oki Sato, directly claims that in his design work, he *adopted Escher's tool box*. *This led us to create new work inspired by his ... logic-based approach* (Murray, 2018, p. 7). The exhibition space and the applied architectonic forms should be treated as a specific reception of Escher's work, complementing and allowing to understand the story about the artist.

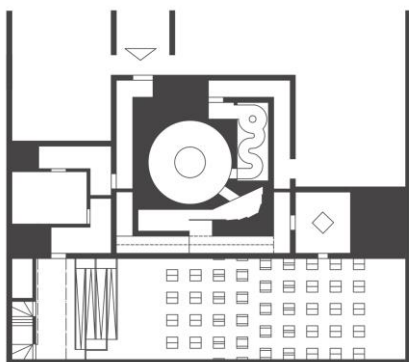


Fig. 5. Escher x nendo. Between Two Worlds, plan of exhibition. Source: author

Ryc. 5. Escher x nendo. Between Two Worlds, plan wystawy. Źródło: autor

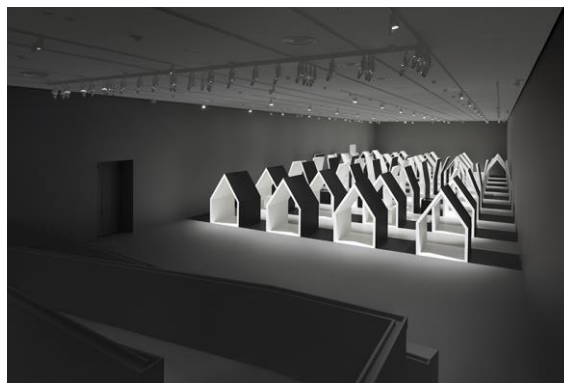


Fig. 6. Escher x nendo. Between Two Worlds, interior for 'Day and Night' graphic exhibition. Source: <http://www.nendo.jp/en/works/escher-x-nendo-between-two-worlds/space/01-2/?erelease>

Ryc. 6. Escher x nendo. Between Two Worlds, wnętrze do ekspozycji grafiki Dzień i Noc. Źródło: <http://www.nendo.jp/en/works/escher-x-nendo-between-two-worlds/space/01-2/?erelease>

6. SUMMARY

The paper presents three examples of exhibition spaces created by architects who work on different design scales, from whole buildings to small forms. The presented exhibitions dealt with the works of artists representing different directions, who created in different conditions, lived in different times. Despite these differences, one can point out similarities in design attitudes, both in the case of temporary and permanent exhibition spaces.

Felix Nussbaum Haus is a museum of one artist, an architectural work designed from the beginning with him in mind, where the external and internal form is inseparable. The object draws in terms of the formal expression on the life and works of the artist. This outlined trend also applies to later objects, such as the Paul Klee Zentrum of Renzo Piano's 2005 project or Knut Hamsun Center of Steven Holl's 2009 project. Recent realizations show that they permeate and influence also the spaces of temporary exhibitions. In the case of the presented temporary exhibitions, the applied solutions indicate the procedures involving the creation of new architectural forms, placed in the existing space, such as the so-called cathedral at the Wyspiański exhibition. These solutions escape scenographic activities and the creation of decorations. They are based on affecting the space, its strong transformation in order to create an architectural environment to present the work and the artist himself.

The key role in the presented realisations is played by the entrance spaces. They can take various forms, but their main role is to prepare the visitor to enter the world of the exhibition, fitting into the concept of the psychological sluice gates, which is a barrier between the exhibition and the outside

world. The movement of the viewers and the related way of directing their gaze is shaped differently from typical solutions adopted in museum plans. This results both from the variability of the geometry of the space, the adopted projections of rooms and their heights, but also from the variety of observation points. Numerous levels, mezzanines, platforms and elevations provide new focal points for the presented works, but also for the space and architectural forms themselves. The gaze is no longer directed along the straight line of the horizon as in classic white cube spaces. Also, historical stylizations are abandoned, using only contemporary language. The use of light and shadow plays an important role. However, the leading feature is the transfer of patterns and motifs resulting from the investigated subject to the language of architecture. Such an example is the entrance space of Wyspiański's exhibition, its vestibule directly transferring the artist's works to the architectural form. This also applies to numerous practices adopted for the exhibition 'Escher x nendo. Between Two Worlds', communicating creative ideas and Eschers' ways of affecting the space. They may also refer directly to specific works presented at the exhibition. The same is true for Felix Nussbaum Haus, where the experience of the museum and exhibition facility was based on the fate of the artist, which defined his art earlier.

As the architects point out, their focus is on creating stories about the artists and their art through architecture. In the aforementioned examples, spatial solutions enter into discourse with creativity, thus creating intentional communication. Architecture, both through the meticulous designed forms and morphological features of space, serves here as a carrier of narrative. The contemporary examples, analysed in this article, thanks to the used solutions, fully illustrate the potential of architecture to convey content and construct narrative as a coherent and holistic experience. In this way architecture of the exhibitions under study allows for a deeper understanding and knowledge of the art and artist.

ARCHITEKTURA WYSTAW – STUDIA WSPÓŁCZESNYCH PRZESTRZENI DLA SZTUKI I ARTYSTY

1. WSTĘP

Współcześnie jesteśmy świadkami znacznego ożywienia na polu działalności muzeów, znajduje to odzwierciedlenie w rosnącej liczbie nowo powstających wystaw i samych muzeów. Zjawiska te dotyczą także przestrzeni poświęconych twórczości jednego artysty. Ewolucji podlega nie tylko sposób projektowania obiektów muzealnych, ale także wystaw, zarówno wystaw stałych silnie powiązanych z architekturą obiektu, jak i czasowych próbujących wykreować swój własny wyraz architektoniczny.

Problem muzeum poświęconego jednemu artyście został zarysowany przez Victorię Newhouse, która posługując się terminem muzeum monograficzne, wyszczególniła go jako jeden z głównych typów obecnych w architekturze muzealnej (Newhouse, 1998, s. 74). Wystawy monograficzne są także badane ze względu na ich wpływ na rozwój dziedziny historii sztuki (Gahtan, Pegazzano, 2018). Jednak wystawy i muzea poświęcone jednemu artyście mogą odznaczać się pewnymi różnicami, co uwidacznia się w funkcjonującej terminologii. W literaturze odnajdziemy takie pojęcia, jak: wystawy retrospektywne podsumowujące dorobek artysty; wystawy i muzea monograficzne jako poświęcone konkretnemu artyście czy tematowi; wystawy i muzea biograficzne, rozszerzające swoje spektrum o kwestie związanych z życiem artysty. Wspomniane terminy często stosowane są zamiennie, a przyjęte kryteria delimitacji są nieostre, gdzie rozumienie tych pojęć może być również uwarunkowane kwestiami językowymi i kulturowymi. Kategoryzacji samych wystaw można także dokonać ze względu na czynnik temporalny. W pewnym uogólnieniu można wyszczególnić wystawy stałe, powiązane z daną przestrzenią, i czasowe polegające na konfrontacji z zastaną, istniejącą strukturą obiektu, gdzie przestrzeń może podlegać transformacjom i reorganizacjom w celu ukazania indywidualnego charakteru.

Wzrastające znaczenie wystaw skłania do spojrzenia na nie przez pryzmat ich architektury, wątku często pomijanego w badaniach. Na odbiór przez widzów danej wystawy składają się nie tylko prezentowane dzieła, działalność kuratorów, ale też jej przestrzeń i wyraz formalny – szeroko rozumiana architektura. Świadczą o tym poglądy Daniela Burena, artysty i teoretyka sztuki, który twierdził, że *architektura, w której eksponowane jest dzieło sztuki musi być brana pod rozwagę, w przeciwnym przypadku jest ono zagrożone trwałą redukcją do bycia niczym* (Buren, 2005, s. 225).

Celem pracy jest próba opisu współczesnych tendencji w projektowaniu wystaw jednego artysty. Badania zostały oparte na analizie trzech studiów przypadków – wystaw, jednej stałej oraz dwóch czasowych, poświęconych malarzom i grafikom żyjącym w XIX i XX w. Pierwszym z omawianych przykładów jest Felix Nussbaum Haus będący jedną z pierwszych realizacji wpisujących się w tendencję silnego powiązania architektury obiektu, jego przestrzeni wystawy z twórczością i przede wszystkim historią osoby samego artysty. Kolejnymi przykładami są posługujące się podobnymi rozwiązaniami – pokrewne w podejściu projektowym wystawy czasowe: Wyspiański; Wyspiański.Nieznany; Escher x nendo. Between Two Worlds. Wybrane przykłady zrealizowano w różnych przestrzeniach geograficznych i kontekstach, jednak były to wystawy, na których prezentowano autentyczne dzieła sztuki. Podstawą ich było obcowanie z oryginalnymi pracami, dla których działania architektoniczne stanowiły swoistą ramę – środowisko ekspozycji. W pracy analizie została poddana architektura wystaw w kontekście budynków muzealnych i podejmowanych tematów. Aby uchwycić zachodzące zmiany i dostrzec różnice, należy spojrzeć wstecz i prześledzić tło zjawiska – historię muzeów i wystaw.

2. HISTORIA ZJAWISKA

Źródeł wystaw prezentujących twórczość artystyczną należy szukać z jednej strony w działalności muzeów, z drugiej natomiast w tradycji czasowego eksponowania prac zrodzonej przez akademie sztuk pięknych, powstające w Europie od XVII w. Pierwszą znaną z przekazów wystawą poświęconą jednemu artyście jest wystawa prac Nathaniela Hone'a w Londynie z 1775 r., która została zaaranżowana w pośpiechu w wynajętej na ten cel przestrzeni (Stefanis, 2013, s. 139). Bezpośrednim impulsem do jej powstania był brak zgody na eksponowanie jednej z prac na Letniej Wystawie w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wydarzenie to ośmieliło artystów, w wyniku czego nastąpiła popularyzacja tego typu wystaw. Wzrastająca pozycja artysty doprowadziła w XIX wieku do powstania poświęconych im muzeów (Newhouse, 1998, s. 10). Były to nowoprojektowane obiekty dedykowane jednemu artyście i tworzone z myślą o konkretnej kolekcji, gdzie projekt wystawy był jednym z fundamentów działań architekta. Do najbardziej znanych przykładów należą Thorvaldsenianum w Kopenhadze z 1848 r. projektu Michaela G. Bindesbølla czy Gipsoteca Canoviana w Possagno z 1836 r. projektu Francesca Lazarięgo (rozbudowana w nowatorski sposób w 1957 r. przez Carlo Scarpę, łącząc historyczny obiekt z nową strukturą). Thorvaldsenianum pełniło także rolę mauzoleum artysty, natomiast powstanie obiektu Gipsoteca Canoviana było związane z równolegle tworzonym projektem mauzoleum dla Antonia Canovy w Possagno. Obiekty te wraz z ich przestrzenią wystaw stanowiły reinterpretacje wzorców świątynnych, co było typowym rozwiązaniem dla muzeów w XIX w.

Kolejną z tendencji było tworzenie muzeów i wystaw poświęconych jednemu artyście w obiektach adaptowanych na ten cel (np. Musée Toulouse-Lautrec, 1922 r.), wśród których warto wskazać na obiekty związane za życia z artystą – domy oraz pracownie (np. Musée National Gustave Moreau z 1903 r., Musée National Eugène Delacroix, z 1932 r.). Przestrzenie te ze względu na historię miejsca zostały poddane procesom muzealizacji (Pavoni, 2001), jednak niejednokrotnie zmiany przeznaczenia na funkcję muzealną powodowały utratę pierwotnego charakteru, gdzie główną z przyczyn był brak autentyzmu związany ze stylizacjami następującymi wiele lat po śmierci artysty. Warto wskazać, że ten typ popularny jest do dzisiaj za sprawą realizacji z końca XX w. – zrekonstruowanych studiów artystów, jak Francis Bacon Studio w Haugh Lane Gallery w Dublinie czy Constantin Brancusi Studio przy Centrum Pompidou w Paryżu (Wood, 2005).

Ruch modernistyczny wpłynął na wykształcenie się nowej przestrzeni wystawienniczej typu white cube, która zdominowała muzea w XX w., tworząc, jak pisał Brian O'Doherty: *pozbawioną cienia*,

białą, czystą, sztuczną przestrzeń (O'Doherty, 1986, s. 15). Jednak jedną z najważniejszych cech tej przestrzeni było kształtowanie ruchu widza, który oprócz często narzuconej ścieżki zwiedzania, uwarunkowany był wzrokiem widza wędrującym ciągle po horyzoncie. Taki sposób ekspozycji stał w opozycji do wcześniejszych sposobów organizacji przestrzeni, kiedy dzieła szczerze wypełniały ściany wnętrz, gdzie ruch widza polegał na ciągłym zbliżaniu i oddalaniu się od nich w celu kontemplacji sztuki. Typ *white cube* został przyjęty przez muzea i ich przestrzenie wystawiennicze, jak w Van Gogh Museum (pierwszy obiekt projektu G. Rietveld, 1973 r.). Obecnie zarówno w przypadku stałych i czasowych przestrzeni wystaw monograficznych następuje odejście od tego typu praktyk w kierunku poszukiwania indywidualnych rozwiązań.

3. FELIX NUSSBAUM HAUS

Współczesnym przykładem muzeum poświęconego jednemu artyście jest Felix Nussbaum Haus w niemieckim Osnabrück. Muzeum zostało zaprojektowane przez Daniela Libeskinda w rodzinnym mieście Felixa Nussbauma (1904-1944), niemieckiego malarza pochodzenia żydowskiego, jednej z ofiar II wojny światowej. Obiekt powstał w 1998 r. jako rozbudowa miejscowego muzeum historii kultury – Kulturgeschichtlichen Museum, który został ponownie powiększony przez Libeskinda w 2011 r. Warto zaznaczyć, że obiekt ten stanowi pierwszy zrealizowany projekt architekta, gdzie wykazuje pewne podobieństwa do Muzeum Żydowskie w Berlinie, otwartego dopiero w 2001 r.

Obecnie całość muzeum stanowi złożony kompleks o rozczłonkowanej strukturze, składający się z wzajemnie połączonych i przecinających się pod różnymi kątami brył, tworzących między sobą wielokątne przestrzenie zewnętrzne (Ryc.1). Układ przestrzenny został zdefiniowany przez istniejącą już wcześniej zabudowę oraz skierowanie elewacji budynku w kierunkach ważnych dla życia Nussbauma. W ten sposób budynek został zorientowany w kierunku Berlina, Hamburga i Rzymu związanych z edukacją artystyczną malarza oraz w kierunku miejsca jego śmierci – Auschwitz (Libeskind, 2004, s. 198). Strefę wejściową do budynku stanowi szara tynkowana bryła z charakterystycznym układem okien, zawierająca także przestrzenie edukacyjne. Bryła ta stanowi ekstensję z 2011 r., która została z jednej strony punktowo połączona z historyzującym budynkiem muzeum historii kultury, z drugiej natomiast z zasadniczą częścią muzeum artysty. Wiedzie do niej szklany łącznik prowadzony na reliktach XVII-wiecznego mostu, odkrytego podczas prac poprzedzających budowę (Libeskind, 2004, s. 199). Droga poprowadzona przez łącznik stanowi przestrzeń przygotowującą do wejścia na wystawę. Główna część obiektu, powstała w 1998 r., stanowi kompozycję trzech brył wykończonych odmiennymi materiałami. Ten podział jest nieprzypadkowy i wynika z wyraźnie oddzielonych faz życia i twórczości artysty. Największa z nich wykończona zewnętrznie dębowym drewnem eksponuje na dwóch poziomach prace z okresu edukacji i rozwoju artystycznego Nussbauama. O wyrazie przestrzeni wystawy decyduje jej geometria zadana poprzez układ przenikających się brył. We wnętrzach ważną rolę odgrywa zmienność oświetlenia w tym wykorzystanie ujęć światła naturalnego poprzez świetliki i swobodne, nieregularne formy okien, rysujące na powierzchni ścian i posadzek linie świetlne. Ważnym aspektem jest sposób prezentowania dzieł, gdzie np. jedno z nich zostało wyszczególnione poprzez otwór w posadzce wykończony metalowym podestem, pozwalający na spojrzenie na niższą kondygnację i kształtujący dynamikę wędrówki widza zmuszając go do zatrzymania się przed dziełem. Kolejną z brył jest betonowy monolityczny prostopadłościan odnoszący się do doświadczeń wojennych. Wyróżnia się on wąską, korytarzową przestrzenią z widocznym układem skośnie przecinających się belek, przez co nosi on nazwę Nussbaum Gang – korytarz Nussbauma. Ta przestrzeń wymusza na zwiedzających oglądanie dzieł z bliska, wytwarza również poczucie niepewności ze względu na zmniejszenie dystansu personalnego z innymi zwiedzającymi. W tej przestrzeni na szarym betonowym tle ścian prezentowane są prace powstałe w okresie ukrywania się artysty podczas wojny, próbując wzbudzić w zwiedzających towarzyszące mu odczucia poprzez *przyciemnione i klaustrofobiczne środowisko* (Libeskind, 2001, s. 96). Ostatnia z brył wykończona jest metalową okładziną i opowiada o śmierci w obozie koncentracyjnym. Ta część budynku została nadwieszona, uwalniając w ten sposób strefę przyziemia. Jest to też kolejny punkt połączenia z historycznym budynkiem.

Dramatyczna forma zewnętrzna muzeum decyduje o uzyskaniu specyficznej i niepokojącej przestrzeni wystawowej. Zwiedzający porusza się w niej jak w labiryncie, złożonym z wąskich i szero-

kich przestrzeni, co stanowi odmienne doświadczenie w stosunku do typowych przestrzeni muzealnych. Ruch widza, jego droga, ulega ciągłym załamaniom, zmianie kierunków i poziomów, używanym również poprzez pochylenie posadzek. Charakterystyczna jest gra światłem zarówno na elewacjach zewnętrznych, jak i we wnętrzach. Jej zmienność jest kolejnym czynnikiem architektonicznym budującym nastrój wystawy i potęgującym odbiór twórczości artysty. Pomimo wpisywania się obiektu w tendencję dekonstruktywistyczną, celem opisanych działań jest poszukiwanie paraleli przestrzennych do życia artysty jako środowiska do prezentacji jego prac, tworzenia opowieści o jego losie. Jak twierdzi sam autor obiektu: *Przy projektowaniu muzeum, starałem się nie być sentymentalnym (...) Byłem zdeterminowany, aby projekt zasadniczo honorował nie ofiarę Holocaustu, ale historię osoby i jej los. Człowieka, (jego - przyp. aut.) oblicze. Chciałem, aby zwiedzający zobaczyli Nussbauma (Libeskind, 2004, s. 119).*

4. WYSTAWA WYSPIAŃSKI I WYSPIAŃSKI. NIEZNANY

Wystawa Wyspiański (28.11.2017-05.05.2019 r.) następnie rozwinięta o połączoną z nią wystawę Wyspiański.Nieznany (16.01-05.05.2019 r.), zostały zorganizowane w modernistycznym gmachu głównym Muzeum Narodowego w Krakowie, przekształcając jego przestrzeń ekspozycyjną (Ryc. 4). Kuratorem wystaw była Magdalena Laskowska, natomiast autorem projektu architektonicznego było biuro NArchitekTURA–Bartosz Haduch. Wystawy poświęcono Stanisławowi Wyspiańskiemu (1869-1907), artyście wszechstronnemu, znanemu zarówno z działalności literackiej i malarskiej. Głównym celem wystaw stało się właśnie zaprezentowanie różnorodnej i całościowej spuścizny, wprowadzając również mało znane prace artysty.

W kompozycji wystawy kluczową rolę odegrała strefa wejściowa w formie przedsionka, którego ściany i strop były złożone z ażurowych paneli o motywach roślinnych powstałych w skutek nałożenia szkiców Wyspiańskiego. Była to przestrzeń przygotowująca i wprowadzająca w świat wystawy. Bazowym założeniem kompozycji wystawy było kreowanie połączeń wizualnych i zamknięć widokowych, jak twierdzi autor *zwieńczenie wybranymi dziełami sztuki licznych osi widokowych przecinających amfiladowo sekwencję pomieszczeń podkreśliło imponującą skalę ekspozycji, wskazując jednocześnie kierunek zwiedzania* (Haduch, 2018, s. 116), co w refleksjach historyków sztuki zostało przyrównane do kompozycji urbanistycznych (Grzybkowska, 2018). Wynikało to również z wprowadzenia nowych wolnostojących brył zwanych *katedrami*, które w swoich wnętrzach tworzyły intymną przestrzeń do obcowania ze sztuką, stanowiąc próbę *interpretacji idei sacrum w architekturze* (Haduch, 2019, s. 439). Z zewnątrz miały one białą prostopadłościenną formę, natomiast wewnątrz skrywały barwne przestrzenie. Charakter każdej z nich był odmienny od zaokrąglonych, zawężających się przestrzeni po wewnętrzne rotundy z oculusem. Prezentowano w nich projekty witraży do wnętrz sakralnych, w tym niezrealizowane do katedr w Krakowie i Lwowie. Wolnostojące bryły były kształtowane jak budynki i stanowiły samodzielną architekturę, implementowaną w przestrzeń wystawy. W odmienny sposób zostały zaprezentowane projekty witraży dla krakowskiego kościoła Franciszkanów, które zostały ułożone na podstawach. Jedną z przyczyn było ograniczenie wysokości zastanych pomieszczeń, jednak rozwiązanie to wprowadziło możliwość bezpośredniego kontaktu z dziełem, widz mógł przechodząc między pracami oglądać je z bliska, ale także w całości z nowo zaprojektowanego podwyższenia. W projekcie również wykorzystano istniejącą antresolę, dostarczając nowych punktów obserwacji dzieł. Takim przykładem, jest kompozycja z projektów polichromii szczelnie wypełniająca ścianę jednego z wnętrz, odwołując się w ten sposób do historycznych sposobów eksponowania prac. Jednak ten historyczny wzorzec został zmodyfikowany, zapewniając dogodne warunki dzięki różnym poziomom obserwacji dzieł.

Część wystawy Wyspiański.Nieznany zawierała nie tylko prace Wyspiańskiego, ale przede wszystkim należący do niego zbiór książek. Wystawa została poszerzona o wątek biograficzny przełożony na przestrzeń, dzięki wytworzeniu biblioteki (Ryc. 5), przywodzącej na myśl pierwsze sposoby eksponowania kolekcji w postaci gabinetów osobliwości. Była to przestrzeń złożona z dwóch przenikających się wnętrz o ondulujących kształtach i intensywnej barwie. Była ona dostępna z głównego poziomu, ale także można było ją oglądać z antresoli, spoglądając na nią w podobny sposób jak na wewnętrzne dziedzińce zabudowy (Ryc. 5). Kolejnym punktem obserwacji wspomnianej przestrzeni były otwarcia szczelinowe z niewielkiego zamkniętego lukowo pomieszczenia, w którym ekspozycja

nowano jedynie dziennik artysty. Za pomocą działań architektonicznych udało się po raz kolejny wejść w dialog z ideą sacrum.

Na wystawach Wyspiański i Wyspiański. Nieznany w interesujący sposób prowadzony był ruch widza. Pomimo amfiladowego układu sal, wprowadzone nowe bryły, które można było oglądać z każdej ze stron, spowodowały przekształcenie sposobu poruszania się (Ryc. 4). Widz miał możliwość krążenia pomiędzy nimi, wejścia do nich, w zamian biernego ruchu prowadzonego po linii prostej. Ważnym aspektem była zmienność, jak wskazuje autor *przestrzenie niskie i kameralne prowadzą niespodziewanie do wysokich, monumentalnych struktur wyróżnionych poprzez kolorystykę i materiały* (Haduch, 2018, s. 116). Układ wystawy miał charakter cyrkulacyjny, kończąc i rozpoczynając się w przestrzeni przedsiönka. Jednak układ wyróżniał się zróżnicowaniem ścieżki zwiedzania poprzez zastosowane podwyższenia, antresole, szczelinowe punkty obserwacji.

5. WYSTAWA ESCHER X NENDO. BETWEEN TWO WORLDS

Kolejną z wystaw, gdzie ważną rolę w doświadczeniu prezentowanych dzieł sztuki stanowiła architektura, była wystawa Escher x nendo. *Between Two Worlds* (02.12.2018-7.04.2019 r.) w National Gallery of Victoria w Melbourne, której kuratorem była Cathy Leahy (Robertson, Ryan, 2018). Za projekt wystawy było odpowiedzialne japońskie biuro architektoniczne NENDO, prowadzone przez Oki Sato. O znaczeniu zaprojektowanej przestrzeni świadczy zestawienie w nazwie wystawy jej autorów wraz z artystą M. C. Escherem (1898-1972), holenderskim grafikiem znanym z zamilowania do złudzeń optycznych. W swoich pracach Escher tworzył alternatywne przestrzenie, często nazwane *impossible worlds* – niemożliwymi rzeczywistościami powstałymi na skutek wnikliwej analizy i dogłębnej znajomości zasad perspektywy. Właśnie takie założenia wyznaczyły podstawy projektowanej wystawy, której przestrzeń i zabiegi architektoniczne miały tłumaczyć zasady rządzące twórczością Eschera.

Już w strefie poprzedzającej wystawę znalazła się charakterystyczna grafika stworzona na wzór prac Eschera, która wypełniała zarówno ściany, jak i podłogę wnętrza prowadząc widza do wejścia. W pierwszej z sal ekspozycyjnych mającej proporcję wydłużonego korytarza, nazwanej *The form of a house*, wylątał się motyw domu, abstrakcyjnej formy będącej ekwiwalentem przestrzeni w pracach Eschera. Jak deklaruje autor przestrzeni wystawy: *dom jest ikoną i symbolem przestrzeni (...)* *Ten prosty kształt może być nośnikiem rozmaitych idei* (Murray, 2018, s. 9). To właśnie motyw domu, odgrywał istotną rolę w narracji wystawy, do którego odnosiły się kolejne wnętrza ekspozycyjne. Wspomniany motyw w przestrzeni wystawy można było odnaleźć, zarówno w detalach wykończeń, małych formach użytkowych np. ławkach, czy wolnostojących formach architektonicznych. Przestrzeń wystawy została złożona z progresji ciemnych i jasnych wnętrz odznaczających się dużą zmiennością ich parametrów od prostopadłościennych, zamkniętych łukowo czy rotundowych (Ryc.5). Przy konstruowaniu przestrzeni wystawy zastosowano odbicia lustrzane powiązane z grą światła i cienia, a także złudzenie niekończącego się korytarza. Uzyskano je poprzez zawężenie proporcji korytarza, który tworzył tunel o przekroju w kształcie obrysu domu. W innym z wnętrz zwiedzający wchodził na podwyższenie, gdzie zaprezentowano znaną grafikę Eschera *Dzień i Noc* z 1938 r. Z platformy roztaczał się widok na układ białych i czarnych form domów przechodzących jedno w drugie, dokładnie w ten sam sposób, co we wspomnianej grafice (Ryc. 6). Zasada kompozycyjna grafiki została przeniesiona do trzeciego wymiaru, jej nośnikiem stała się przestrzeń wystawy wraz z nowo kreowanymi formami architektonicznymi. Dzięki podwyższeniu wprowadzono różne punkty obserwacji. Ważną rolę odgrywał tu ruch zwiedzających prowadzonych do podwyższenia z grafiką, następnie poruszających się pochylniami by dotrzeć do wspomnianych wolnostojących form przestrzennych. W dalszej kolejności pozwalając na poruszanie się w labiryncie tych form, w których umiejscowiono dodatkowe ekspozytory z pracami artysty. Na ruch zwiedzających wpływ miało również wnętrze, w którym grafiki zaprezentowano na ekspozytorach wykonanych z cienkich profili, które pod pewnym kątem układały się w główny motyw – obrys domu. Powstające w ten sposób złudzenia optyczne, zachęcały do wchodzenia w interakcję z przestrzenią i do bliższego przyjrzenia się prezentowanym pracom. W innym z wnętrz, pomimo prostopadłościennych gabarytów wnętrza, wprowadzono ściśle narzucony sposób poruszania się poprzez meandrującą ścieżkę prowadzącą do grafiki *Węże* z 1969 r., w ten sposób przygotowując widza do

obcowania z dziełem. Charakter przestrzeni i jej fizyczne doświadczenie ściśle zostało powiązane z prezentowaną pracą.

Pomimo, że wystawa uzyskała linearny układ następstw tematycznych, to sama ścieżka zwiedzania została urozmaicona poprzez zmienność wnętrza i poziomów poruszania się. Symbolicznym zamknięciem podejmowanego tematu było umieszczenie na początku i końcu wystawy dzieł Eschera przedstawiających *Rysujące ręce* z 1948 r., ujmujących całość prezentowanych dzieł niejako w klamrę. Projektant wystawy Oki Sato wprost twierdzi, że w swojej pracy projektowej *zaadaptował zestaw metod – warsztat Eschera. Co doprowadziło do kreacji nowego dzieła inspirowanego jego (...) podejściem twórczym* (Murray, 2018, s. 7). Przestrzeń wystawy i zastosowane formy architektoniczne należy traktować jako swoistą recepcję twórczości Eschera, dopełniającą i pozwalającą zrozumieć opowieść o artyście.

6. PODSUMOWANIE

W pracy zaprezentowano trzy przykłady przestrzeni wystaw stworzonych przez architektów, którzy w pracy zawodowej działają w różnych skalach projektowych, od całych budynków aż po małe formy. Przedstawione wystawy podejmowały temat twórczości artystów reprezentujących różne kierunki, którzy tworzyli w odmiennych warunkach, żyli w innych czasach. Pomimo, wspomnianych różnic można wskazać na podobieństwa w postawach projektowych, zarówno w przypadku przestrzeni wystaw czasowych oraz stałych.

Felix Nussbaum Haus stanowi muzeum jednego artysty, dzieło architektoniczne projektowane od początku z myślą o nim, gdzie forma zewnętrzna i wewnętrzna jest nierozdzielnie ze sobą związana. Obiekt czerpie przy tym środki formalnego wyrazu z życia i twórczości artysty. Ta zarysowana tendencja dotyczy także późniejszych obiektów, jak m.in. Paul Klee Centrum projektu Renzo Piano z 2005 r. czy Knut Hamsun Center projektu Stevena Holla z 2009 r. Ostatnie realizacje pokazują, że przenikają one i oddziałują również na przestrzenie wystaw czasowych. W przypadku prezentowanych wystaw czasowych zastosowane rozwiązania wskazują na zabiegi polegające na tworzeniu nowych form architektonicznych, umieszczanych w zastanej przestrzeni jak choćby tzw. katedry na wystawie Wyspiański. Rozwiązania te wymykają się działalności scenograficznej, tworzeniu dekoracji. Ich podstawą jest oddziaływanie na przestrzeń, jej silna transformacja w celu stworzenia środowiska architektonicznego do prezentowania twórczości i samego artysty.

Kluczową rolę w przedstawionych realizacjach pełnią przestrzenie wejściowe. Mogą one przyjmować różną formę, jednak ich główną rolą jest przygotowanie do wejścia w świat wystawy, wpisując się w koncepcję śluzu psychologicznej, stanowiącej barierę między wystawą a światem zewnętrznym. W odmienny sposób w stosunku do typowych rozwiązań planów muzealnych kształtowany jest ruch widza i powiązany z nim sposób prowadzenia jego wzroku. Wynika to zarówno ze zmienności geometrii przestrzeni, przyjętych rzutów pomieszczeń i ich wysokości, ale także różnorodności punktów obserwacji. Liczne poziomy, antresole, podesty i podwyższenia dostarczają nowych punktów focalizacji zarówno na prezentowane dzieła, ale również samą przestrzeń i formy architektoniczne. Wzrok przestaje poruszać się po prostej linii horyzontu jak w klasycznych przestrzeniach *white cube*. Także odchodzi się od stylizacji historycznych, posługując się jedynie współczesnym językiem. Ważną rolę odgrywa wykorzystanie światła i cienia. Jednak, wiodącą z cech jest przekazywanie wzorców i motywów wynikających z podejmowanego tematu na język architektury. Takim przykładem jest przestrzeń wejściowa wystawy Wyspiański, jej przedsionek przenoszący wprost prace artysty na formę architektoniczną. Dotyczy to także licznych na wystawie *Escher x nendo. Between Two Worlds* praktyk komunikujących idee twórcze i sposoby działania Eschera na przestrzeń. Mogą się one również odnosić wprost do konkretnych dzieł prezentowanych na wystawie. Podobnie jest w przypadku Felix Nussbaum Haus, gdzie doświadczenie obiektu muzeum i wystawy zostało oparte o losy artysty, które wcześniej zdefiniowały jego sztukę.

Jak wskazują architektki w centrum ich zainteresowania znajduje się kreowanie za pomocą architektury opowieści o artyście i jego sztuce. W przywołanych przykładach następuje intencjonalna komunikacja, gdzie rozwiązania przestrzenne wchodzą w dyskurs z twórczością. Architektura, zarówno poprzez skrupulatnie zaprojektowane formy, jak i cechy morfologiczne przestrzeni pełni tu

rolę nośnika narracji. Analizowane w artykule współczesne przykłady dzięki zastosowanym rozwiązaniom w pełni ilustrują potencjał architektury w przekazywaniu treści, budowaniu narracji jako spójnego i całościowego doświadczenia. W ten sposób architektura badanych wystaw pozwala na głębsze zrozumienie oraz poznanie prezentowanej sztuki i artysty.

BIBLIOGRAPHY

- Buren D., 2005, *Function of architecture*, in: Greenberg R., Ferguson B. W., Nairne S., (eds.), *Thinking about exhibitions*, Routledge: London & New York, 222-226, ISBN 9780415115902.
- Gahtan M., Pegazzano D., (eds.), 2018, *Monographic Exhibitions and the History of Art*, Routledge: London & New York, ISBN 9781138712485.
- Grzybkowska T., 2018, *Miasto Wyspiańskiego. Wystawa Wyspiański w Muzeum Narodowym w Krakowie*, *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1, 2018, 181–197.
- Haduch B., 2018, *Czas, energia i serce...*, interview by K. Mikulska, *Architektura & Biznes*, no. 10, 2018, p. 110–127.
- Haduch B., 2019, *Dialog sztuki i przestrzeni*, in: Godyń D., Laskowska M., (ed.), *Wyspiański*, exhibition catalog, Muzeum Narodowe w Krakowie [National Museum in Kraków], Kraków, 439-441, ISBN 9788375813128.
- Libeskind D., 2001, *The Space of Encounter*, Thames & Hudson, London, ISBN 978-0789304964.
- Libeskind D., 2004, Crichton S., *Breaking ground: [adventures in life and architecture]*, Riverhead Books, New York, ISBN 9781573222921.
- Murray P., 2018, *Transcript of the NGV Multimedia Guide for Escher x nendo. Between Two Worlds*, https://www.ngv.vic.gov.au/wp-content/uploads/2019/03/NGV_EXN_AUDIOTRANSSCRIPT.pdf, dostęp/access 2018-09-10.
- Newhouse V., 1998, *Towards a new museum*, The Monacelli Press, New York, ISBN 9781885254601.
- O'Doherty B., 1986, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica & San Francisco, ISBN 0-932499-05-8.
- Pavoni R., 2001, *Towards a definition and typology of historic house museums*, DOI: 10.1111/1468-0033.00308, *Museum International*, no. 53, 2001, 16-21.
- Robertson R., Ryan M., (eds.), 2018, *Escher x nendo: between two worlds*, exhibition catalog, National Gallery of Victoria, Melbourne, ISBN 9781925432534.
- Stefanis K., 2013, *Nathaniel Hone's 1775 Exhibition. The First Single-Artist Retrospective*, DOI: 10.1080/14714787.2013.787213, *Visual Culture in Britain*, no. 14, 2013, 131-153.
- Wood J., 2005, *The studio in the gallery?* in: MacLeod S. (ed.), *Reshaping museum space. Architecture, design, exhibition*, Routledge: London & New York, 158-169, ISBN 9780415343459.

O AUTORZE

Michał Pieczka – architekt, członek Stowarzyszenia Architektów Polskich (SARP). Absolwent Politechniki Wrocławskiej, obecnie doktorant w Katedrze Konserwacji Architektury i Rewaloryzacji Krajobrazu Kulturowego na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej. W obszarze jego zainteresowań badawczych znajduje się problematyka projektowania muzeów, a także zagadnienia związane z powinowactwami sztuki i architektury.

AUTHOR'S NOTE

Michał Pieczka - architect, member of the Association of Polish Architects (SARP). A graduate of the Wrocław University of Science and Technology and a doctoral student at the Department of Architecture Conservation and Restoration of Cultural Landscape at the Faculty of Architecture of the Wrocław University of Science and Technology. His research interests include problems of museum designing as well as issues related to the affinities of art and architecture.

Contact | Kontakt: michal.pieczka@pwr.edu.pl