

Marta JASZCZ
Politechnika Wrocławska
Wydział Architektury

MUZEUM, NOWE ŻYCIE W BUDYNKU POPRZEMYSŁOWYM - EKSPOZYCJE W ADAPTOWANYCH OBIEKTACH

Streszczenie. Artykuł jest próbą odniesienia istniejącej klasyfikacji przestrzeni muzealnych do historycznych obiektów postindustrialnych, adaptowanych na cele muzealne i wystawiennicze. Część zajmowanych przez placówki artystyczne obiektów jest ożywiana w sposób, którego nie da się wpisać bez zastrzeżeń w opisane przez teoretyków architektury modele. Po analizie współczesnych realizacji zauważa się również zjawiska, które dotychczas nie występowały w muzealnictwie.

MUSEUM, A NEW LIFE IN A POST INDUSTRIAL BUILDING - EXPOSITIONS IN ADAPATED BUILDINGS

Summary. The aim of the article is to show comperisment of existing modern museal spaces to postindustrial spaces used for exhibitions. Author tries to focus on contemporary trends and tendencies used to design modern museums.

1. Wstęp

Od wielu lat trwa dyskusja, jakie powinny być zasady kształtowania przestrzeni ekspozycyjnych: muzeów i galerii sztuki. Dla części osób zaangażowanych w debatę, tak jak dla Franza Kaisera „architektura musi ułatwiać odbiór wystawy i zapewnić dziełu odpowiednie miejsce. Rola architektury jest służebna, nie może odwracać uwagi od wystawianych dzieł” (M. Pabich, s. 237). Popierający Kaisera to zwolennicy tworzenia neutralnych obiektów, których wnętrza w żaden sposób nie będą przeszkadzały w odbiorze eksponatów. Ten typ muzeów nazywa się „białymi muzeami” (*white museum*) lub „dumą ascetyzmu” (Navedi-Reiner). W opinii zwolenników tej minimalistycznej koncepcji muzeum „różni się od koncertów rockowych, parków tematycznych i deptaków” (za C. Mc. Guigan, P. Plagers, s. 64). Uważają

oni również, że tworzenie z wystaw „komercyjnych dyskotek” pozbawia sztukę jej podstawowych wartości: prestiżu, powagi, tradycji.

Jednak dla sporej grupy krytyków i architektów „nie istnieje już, problem wzajemnego związku architektury i sztuki. Te dwie dyscypliny powinny być niezależne” (M. Lüpertz, s. 30). Uważają oni, że ten sam eksponat może być wystawiany w skrajnie odmiennych warunkach, co nie będzie przeszkadzało w jego pełnym odbiorze. Zaprzeczeniem tego stwierdzenia są realizacje pokazujące ścisłą, wręcz nierozzerwalną więź eksponatu i architektury, tak zwane muzea medialne lub „cool museums” (Navedi-Reiner).

Po długim okresie stagnacji Polacy zapragnęli na nowo wznosić i reorganizować muzea. Wraz z ożywieniem muzealnictwa w Polsce wzrosło zainteresowanie obiektami postindustrialnymi, dlatego coraz więcej polskich architektów swoją realizacją musi wpisać się w któryś z omówionych wyżej nurtów. W czasie transformacji dawnych obiektów industrialnych problem relacji pomiędzy odbiorcą, eksponatem a budynkiem staje się jeszcze bardziej skomplikowany niż w przypadku obiektu, którego pierwotnym przeznaczeniem jest funkcja wystawiennicza. Wyzwaniem dla projektanta, rewitalizującego takie miejsce jest uwzględnienie licznych zagadnień, nie tylko technicznie-prawnych, ale również obrania strategii działań architektoniczno-budowlanych. Działanie w tego rodzaju historycznej tkance nie można w pełni opisać na podstawie istniejących kryteriów klasyfikacji przestrzeni muzealnych. W związku z tym istnieje potrzeba stworzenia klasyfikacji tych działań.

2. Neutralnie, półneutralnie

Ze względu na istniejące wytyczne konserwatorskie, konieczność zachowania „świadków historii”, osiągnięcie czystego efektu „białego muzeum” nie jest możliwe w każdym postindustrialnym obiekcie. Zdarzają się jednak takie przestrzenie, na przykład magazyny o prostej, pozbawionej detalu architektonicznego, żelbetowej konstrukcji, które dają taką możliwość. Wylanie białej posadzki przemysłowej, minimalistyczne pomalowanie wnętrza, wymiana stolarki okiennej mogą doprowadzić do otrzymania „białego pudełka”, modernistycznego magazynu sztuki.



Rys. 1. Wnętrza muzeum MS2 w Łodzi. Fot. M. Jaszcz

Fig. 1. Interiors in MS2 museum in Łódź. Ph. M. Jaszcz

Opisane powyżej „sterylnie” przestrzenie ekspozycyjne są rzadkością w adaptowanej za-
bytkowej tkance. Zwykle ascetyczny efekt jest przełamany przez zdobione dźwigary, okna
o bogatym podziale oraz ściany o pierwotnych fakturach. Dzięki tym zachowanym elemen-
tom również we wnętrzu można odczuć odniesienie do przeszłości obiektu. Industrialne ak-
centy nie konkurują optycznie z prezentowanymi dziełami, nie odciągają od nich uwagi wi-
dza. W tej opcji, równie ważne, co osiągnięcie skromnej i prostej formy jest doprowadzenie
do stanu, w którym kubatura pomieszczenia jest maksymalnie elastyczna. Galerie i muzea
o takiej organizacji mogą w szybki sposób zmieniać ekspozycje. Ekspozyty są ustawiane na
mobilnych postumentach lub wieszane na przesuwanych ścianach. Wprowadzane detale archi-
tektoniczne są minimalistyczne. Wśród stosowanych materiałów dominuje stal, przezroczyste
bądź mleczne szkło oraz drewno. Przykładem może być wnętrze galerii sztuki w dawnej fa-
bryce Zeydla w Poznaniu lub sale wystawiennicze Centralnego Muzeum Włókiennictwa oraz
oddział Muzeum Sztuki Nowoczesnej MS² w Łodzi (rys. 1).

3. „Szorstko i brudno”

Interesującym nurtem adaptacji jest maksymalne wykorzystanie danego stanu obiektu.
Z pewnością artystyczną inspiracją dla tworzenia takich przestrzeni jest brutalizm. Takie re-
alizacje można również odebrać jako metodę na tanią manifestację snobistycznego gustu wła-
ściciela lub brak wystarczających środków finansowych na podjęcie innego rodzaju działań.
Gdy jednak spojrzymy na luszczące się z licznych warstw farby ściany, popękane kafle i od-
barwione szyby przez pryzmat zmian w estetyce XIX, ale głównie XX wieku, możemy do-
strzec celowość takich zabiegów. Ruina oraz groza były inspiracją dla wielu dzieł epoki ro-

mantyzmu. W późniejszym okresie fascynacja rozpadem jeszcze się rozwinęła. Przemysłowe odpady były materiałami, z których komponowali twórcy awangardy XX wieku (*ready-made*, *art-brut*, estetyka *kamp*). Wykorzystali oni fakt, podobnie jak robią to obecnie architekci, że „w naszej naturze to co smutne wręcz okropne przyciąga nas nieodpartym urokiem” (U. Eco, s. 282).

Takie surowe przestrzenie niewątpliwie wchodzą w relację z prezentowanymi obiektami. Szorstkie i celowo zaniedbane wnętrza wzmagają poczucie przygnębienia bądź „wchodzi” w konflikt z pogodnym nastrojem wystawy. Silnie nasycone niepowtarzalnymi szczegółami rozpadu wnętrza może uniemożliwiać niektórym obserwatorom skoncentrowanie się na prezentowanych obiektach.

Przykładem takiej adaptowanej na potrzeby sztuki przestrzeni jest dawna fabryka Scheiblera przy ulicy Tymienieckiego (wcześniej św. Emilii) w Łodzi. Ten znajdujący się w złym stanie technicznym kompleks, z końca XIX wieku, został objęty projektem „Art_Inkubator”, jako miejsce wspomagające młodych i debiutujących artystów. W wyniku podjętych działań przestrzeń starych magazynów surowców i materiałów gotowych ożyła. Organizowane wystawy, pokazy mody, spektakle w zaniedbane hale wprowadzają nowe życie. Przestrzeń zdefiniowana obdrapanymi tynkami, nawarstwieniami farby, potłuczonymi szybami, resztkami instalacji, sznurami, hakami jest fascynująca, choć wprowadza poczucie braku bezpieczeństwa.

W przypadku fabryki Sheiblera obecny stan „dzikiego” wykorzystania jest jedynie elementem planowanego programu rewitalizacji. Ten etap jest pierwszym krokiem, dzięki któremu miejsce ma wypracować w naturalny, nienarzucony odgórnie sposób własną „markę”. Po remontach, dzięki wstępnej adaptacji, miejsce od samego początku będzie mogło w pełni wykorzystać swój kulturowy potencjał.

Odmianą „szorstkiej” strategii adaptacji są przekształcenia, w których w sposób ciągły i niekontrolowany na tkance obiektu działają organizacje artystyczne. W zdewastowanych wnętrzach, które zajmują pozwalają sobie na artystycznie swobodne, nieograniczone wytycznymi urzędów, przekształcania substancji obiektu. Działacze tych organizacji pokrywają fragmenty ścian swoimi graffiti, malują wzory na podłogach i sufitach, a nawet, tak jak to miało miejsce w IS Wyspa w Gdańsku¹, przebijają ściany. Dzika adaptacja może się kojarzyć z tym, w jaki sposób pod koniec XIX wieku aranżowała swoje studia nowojorska awangarda artystyczna lub z dzikim klimatem skłotów².

¹ Instytut Sztuki Wyspa.

² Jest to stosowane spolszczone słowo *squaw*, określające opuszczony budynek lub pomieszczenie, pustostan, który został zajęty bez zgody właściciela.



Rys. 2. Ekspozycje w dawnej fabryce Sheiblera w Łodzi, 03.05.2010. Fot. M. Jaszcz
 Fig. 2. Expositions in old Sheiblers factory in Łódź, 03.05.2010. Ph. M. Jaszcz

Zadaniem architekta w obu tych nurtach, o ile w ogóle musi ingerować, jest oczyszczenie wnętrza z niebezpiecznych elementów wyposażenia oraz wymagane przez urzędy dostosowanie budynków do przepisów prawa budowlanego. Nie mają oni jednak bezpośredniego wpływu na sposób aranżowania wystaw. Artyści zamiast standardowych postumentów i tablic do wieszania obrazów używają pozostawionych w ścianach haków, rur, starych kaloryferów, maszyn oraz elementów, takich jak: ogrodzenie z siatki, których pierwotnym przeznaczeniem nie jest eksponowanie sztuki. Inne wprowadzane elementy wyposażenia można określić mianem „zbieractwa”, są zlepkami przedmiotów bądź ich przekształconymi fragmentami. Siedziściem może być na przykład siodelko od roweru lub pomalowana na jaskrawy kolor kratownica, jako postument może służyć drabina albo drewniana paleta przemysłowa.

4. „Komercyjna dyskoteka”

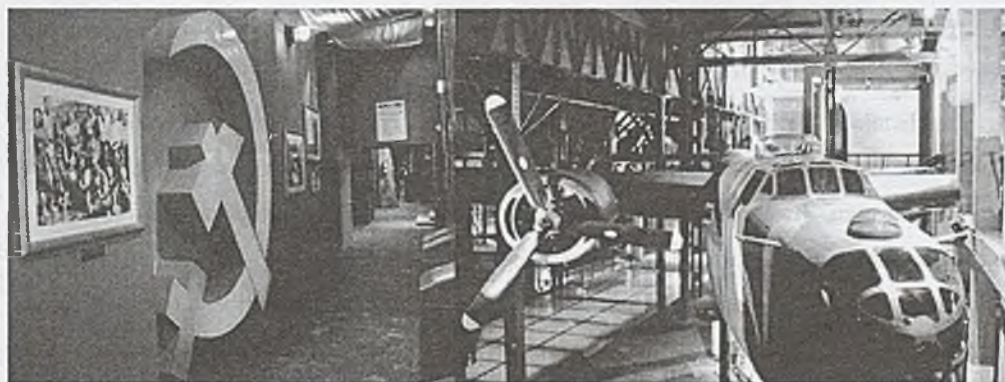
Urzędy miast oraz niezależne organizacje społeczne dążą do zwiększenia dostępności wiedzy i sztuki. Formuła „pudełka z eksponatami” nie jest, zdaniem wielu socjologów kultury, w obecnych czasach wystarczająco atrakcyjna. Założeniem współcześnie otwieranych placówek muzealnych jest ich samofinansowanie, przez co stają się obiektami (w dużej mierze jednostkami) „komercyjnymi”. Współczesny obiekt muzealny bez zwiedzających staje się jedynie niedochodowym magazynem drogich przedmiotów. Według Marka Barskiego muzea nie mogą być „martwymi skorupami” wypełnionymi dziełami sztuki, lecz pełnymi życia obiektami. Pod tymi względami interesy zabytku architektury czy techniki spotykają się z założeniami funkcjonowania nowoczesnie rozumianej przestrzeni ekspozycyjnej. Finansowe i społeczno-kulturalne realia sprawiają, że coraz bardziej popularne i szeroko akceptowane przez społeczeństwo są tak zwane muzea medialne.

Są to instytucje, w których zwiedzający ma możliwość aktywnego uczestnictwa w recepcji ekspozycji. Takie wystawy, dzięki łatwości ich odbioru, są odwiedzane przez największą liczbę osób w różnym wieku i o różnym wykształceniu. Muzeum powinno wabić, przyciągać widzów równie mocno jak media, być miejscem zmiennym, tajemniczym, oddziałującym na wiele zmysłów – *multisensualnym*. W efekcie specjalnie zaaranżowane przestrzenie są często krzykliwe i kontrowersyjne. Wszystkie dodatkowe środki używane są po to, aby odbiorca – przyzwyczajony do języka reklam – mógł się bardziej skoncentrować na przekazie wystawy. Ten rodzaj organizowania wystaw nazwano ekspozycją teatralizującą.

Przykładem takiego rozwiązania jest muzeum Powstania Warszawskiego. W adaptowanej przestrzeni starej elektrowni tramwajowej pojawia się kino, samolot podwieszony do konstrukcji oraz fragment naśladujący przedwojenną sieć kanalizacyjną. Zwiedzający słyszy odgłosy bombardowań, może otwierać szufladki, w których ukryte są podpisy eksponatów i sam decyduje o tym, którego nagrania posłucha. Dzięki temu los powstańczej Warszawy jest dla odbiorcy podany w przystępny i atrakcyjny sposób.

Niektórzy mogą jednak zwrócić uwagę, że aranżowanie ekspozycji w skrajnie komercyjny, „dyskotekowy” sposób, w tym przypadku nie jest na miejscu. Przeciwnicy tego rodzaju adaptacji podkreślają sprzeczność wesołej, bajkowej wizji aktywizacji obiektów poprzemysłowych, przypominają, że fabryki były miejscami brudnymi i hałaśliwymi, domeną fizycznego wysiłku i wycisku robotników. W tych gwarnych wnętrzach istniejąca historyczna tkanka jest trzecioplanowym „bohaterem”. Ekspozyty, światło, dźwięk oraz wyposażenie inspirowane *pop artem* częściowo zasłaniają to, czym wcześniej była ta przestrzeń. W multisensualnych wnętrzach świadomie nie dopuszcza się do tego, by inne przedmioty i pojęcia odciągały uwagę od kreowanego nastroju wystawy. We wnętrzu hali elektrowni w Warszawie pozostawiono niewielki fragment oryginalnego wyposażenia³; pomimo jego sporych rozmiarów, w tym obszernym wnętrzu jest on mało zauważalny. Wzrok obserwatorów podąża po podświetlanej posadce, wielkich wydrukach, eksponowanej broni i kadłubie samolotu.

³ Pozostawiony element to kosz zasypowy, służący do nawęglania kotłów.



Rys. 3. Wnętrze Muzeum Powstania Warszawskiego. Fot. www.1944.pl

Fig. 3. Interiors of Warsaw Uprising Museum. Ph. www.1944.pl

Przykład Muzeum Powstania Warszawskiego jest bardzo jaskrawy. Część przestrzeni wystawienniczych, zorganizowanych w duchu kultury popularnej, nie używa tak licznych środków skupiających uwagę zwiedzających (rys. 3). W muzeum Fabryki w Łodzi do aranżacji wystawy zastosowano liczne fototapety i podświetlenia. Widz ma możliwość dotknięcia maszyn tkackich, a przy pomocy personelu muzeum, może niektórych z nich sam użyć.

Wadą tych przestrzeni jest ich mała elastyczność, brak swobody w zmianie aranżacji. Stworzona przestrzeń jest nierozzerwalnie połączona z pierwotnie wprowadzonymi eksponatami. Stąd, aby umożliwić rotację eksponatów pozostawia się choć niewielką część obiektu w mniej wystylizowanej, skromniejszej formie.

Modyfikacją „dyskotekowej” adaptacji jest połączenie jej z modelem omawianego w poprzednim punkcie. Jest to wariant używany we wnętrzach ekspozycyjnych, które równocześnie pełnią inne funkcje komercyjne, np. są salami klubowymi lub restauracyjnymi. Ta taktyka polega na zestawieniu we wnętrzu kontrastujących elementów – starego wyposażenia fabryki: pieców, rur, klap, częściowo zachowanych kafli z elementami współczesnego designu: świecących ład, jaskrawych neonów, intrygujących kształtem i kolorem mebli. Te dwa estetycznie różne światy piękna i brzydoty wchodzą w konflikt, wzajemnie wydobywając swoje walory. Taki stylistyczny zabieg nie musi budzić w nas odrazy, wręcz przeciwnie, połączenie piękna i brzydoty, nowoczesności i stanu rozpadu, jako dwóch współcześnie neutralnych sposobów odczuwania jest przez nas akceptowane. Można zaobserwować wielką popularność realizacji, operujących taką metodą adaptacji obiektów przemysłowych. Najlepszym polskim przykładem jest Fabryka Trzciny w Warszawie oraz reprezentacyjne przestrzenie Hotelu Angel's w Łodzi.

5. Przysłonięcie obiektu

Zadziwiająca i rzadko spotykaną koncepcją adaptacji zabytkowego wnętrza jest jego „ukrycie”. W tym przypadku zastane wnętrze zostaje „schowane” za nowym kostiumem architektonicznym, stworzonym przez projektanta. Użytkownik wnętrza nie ma możliwości nawet fragmentarycznego poznania pierwotnego wyglądu przestrzeni, w której się znajduje. Przykładem takiej realizacji jest Duńskie Muzeum Kultury Żydowskiej w Kopenhadze, zrealizowane przez Daniela Libeskinda. Używając tych samych, co w swoich poprzednich realizacjach, środków plastycznych tworzy przypominające kryształ, skomplikowane i niedające się przewidzieć wnętrza, w którym eksponaty muzealne są poukrywane jak skarby. Architektura wnętrza dominuje nad wystawą, jej percepcja odwraca sporą część uwagi oglądającego. Estetyka wnętrza w żaden, możliwy do odczytania bez objaśnień wizji projektanta, sposób nie łączy się z tematyką muzeum.

6. Podsumowanie

Istniejąca klasyfikacja wnętrz muzealnych nie opisuje w pełni ekspozycji organizowanych w adaptowanych budynkach postindustrialnych. Katalog, na podstawie którego przeprowadza się klasyfikację modeli ekspozycji sztuki należy uzupełnić o nowe realizacje, na podobieństwo przedstawionych w niniejszym artykule. Istniejące nurty poprzez starcie z zastaną tkanką budynku ulegają transformacji i wypada podejrzewać, że będą miały wpływ na kształtowanie obrazu muzealnictwa w przyszłości.

Bibliografia

1. Barski M.: Pozamaterialne i nieobecne dziedzictwo kultury, *Ochrona Zabytków*, nr 3/2005, s. 49-56.
2. Eco U.: *Historia Brzydoty*, Poznań 2007.
3. Lüpertz M.: *Kunst und Architektur*, [w:] *Neue Museumbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Frankfurt 1985, s. 30.
4. Navedi-Reiner, P. v: *A Design Manual – Museum Buildings*, Berlin 2004.
5. Pabich M.: *O kształtowaniu Muzeum Sztuki. Przestrzeń piękniejsza od przedmiotu*, Katowice 2007.

6. Plagers P., Mc. Guigan, C.: State of Art, [w:] Newsweek, April 2.2002.
7. Popczyk M.: Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych: artefakty przyrody i dzieła sztuki, Kraków 2008.
8. Kiciński A.: Muzea – strategie i dylematy rozwoju, Warszawa 2004.