

Urszula Kozakowska-Zaucha

Muzeum Narodowe w Krakowie

„No, pierwsza porządna wystawa” Nowa przestrzeń dla sztuki – Raumkunst i salony sztuki

Wystawiennictwo stanowiące syntezę sztuk jest kreowane zarówno przez architekturę, jak i przez eksponowane *objets d'art* – obrazy, rzeźbę, grafikę czy sztukę użytkową, którym należy zagwarantować konkretną przestrzeń. Kolejne epoki proponowały różne formy organizacji przestrzeni sztuki zmieniające się w zależności od upodobań i wymogów estetycznych, a na stopniowo zmieniający się sposób interpretacji przestrzeni sztuki dodatkowo wpływ miało również odkrywanie funkcji widza-odbiorcy, sposób działania na jego wyobraźnię i przekazywania pewnych konkretnych wrażeń i treści. Te z kolei uwarunkowania prowadziły do tworzenia swoistego dzieła plastycznego mającego budować przestrzeń sztuki poprzez odpowiedni nastrój uzyskany dzięki scenografii i światłu. W okresie fin de siècle'u zaczęła się stopniowa nobilitacja koncepcji aranżacji przestrzeni sztuki, która stworzyła dwie odmienne formy jej kreowania.

Ostatnie dekady XIX wieku zdewaluowały formę organizacji przestrzeni sztuki – architektury wystaw – „Raumkunst” i wskazały na konieczność radykalnych zmian. Wiek XIX sprowadził przestrzeń sztuki do ciasnych, klaustrofobicznych wręcz aranżacji wewnątrz wystawowych, zarówno muzealnych, jak i ekspozycji czasowych, w których przestrzegano zasady *horror vacui* – gęstego wieszania obrazów na ścianach od podłogi do sufitu, dowolnego stawiania postumentów z rzeźbami, łączenia różnych gatunków sztuk, nieprzestrzegania stylowych czy czasowych kanonów. Wnętrza uzupełniano też niekiedy ciężkimi kotarami, dającymi wrażenie absolutnego zamknięcia przestrzeni ekspozycji, bliskiej atmosferze dusznych mieszczańskich salonów.

Przykładem tego typu aranżacji może być styl formowania przestrzeni sztuki w dwóch sąsiadujących i współpracujących ze sobą, a także bacznie obserwujących się ośrodkach sztuki, jakimi były w końcu XIX wieku Wiedeń i Kraków¹.

¹ H. Bisanz, *Polnische Künstler in der Wiener Secession und im Hagenbund*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 1980, z. 68, s. 29–41; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, „Sztuka” – „Wiener Se-

cession” – „Manes”. *The Central European Art Triangle*, „Artibus et Historiae an Art Anthology”, 2006, no. 53, IRSA, Vienna–Cracow, s. 217–259; A. Brzyski, *Vienna Secession, Hagenbund, Sztuka, and Manes: Competition and Strategic Collaboration among Central European Art Groups*, „Centropa” 2011, vol. 11, no. 1, s. 4–16.

W Wiedniu ten duszny i gęsty styl promieniował z sal wystawowych opiniotwórczego wówczas w swym konserwatyźmie Künstlerhausu, w Krakowie natomiast z sal ekspozycyjnych Muzeum Narodowego prezentującego swoje zbiory w galerii zorganizowanej w Sukiennicach, gdzie kolejne odsłony, mimo zagęszczenia dzieł, stawały się coraz bardziej uporządkowane i przemysłane.

Fin de siècle postawił przed obu środowiskami: Wiednia i Krakowa, nowe wyzwanie, jakim miała być nowa forma organizacji przestrzeni sztuki, w której istotne stały się problemy pozornie pozaartystyczne; nie tylko eksponowanie konkretnego obiektu, lecz także wyeksponowanie jego właściwego miejsca na wystawie, współistnienie z sąsiadującymi obiektami, percepcja dzieła sztuki. Te wymogi niezbędne przy aranżacji przestrzeni sztuki spowodowały konieczność angażowania do realizacji tak ambitnych planów artystów i architektów.

Areną pierwszych eksperymentów stała się, otwarta wiosną 1898 roku, pierwsza wystawa Secesji Wiedeńskiej, która na tej inauguracyjnej wystawie budynku k.k. Gartenbau-Gesellschaft przy Park-Ring 12 zaproponowała nową formułę architektury ekspozycyjnej przygotowanej przez wybitnych architektów: Josepha M. Olbrichta i Josefa Hoffmanna. Pokazali oni nie tylko nową formę eksponowania dzieł sztuki, ale także wprowadzili do aranżacji „pozaartystyczne” elementy, jak dopasowane draperie, szkło, meble. Wystawa wiedeńska została zauważona i skomentowana przez polską krytykę m.in. na łamach „Życia”, gdzie Stanisław Roman Lewandowski stwierdził: „wystawa dzieł sztuki w salach nagich o jednym i tem samym świetle, z symetrycznie ustawionymi rzeźbami albo pod linię

cession” – „Manes”. *The Central European Art Triangle*, „Artibus et Historiae an Art Anthology”, 2006, no. 53, IRSA, Vienna–Cracow, s. 217–259; A. Brzyski, *Vienna Secession, Hagenbund, Sztuka, and Manes: Competition and Strategic Collaboration among Central European Art Groups*, „Centropa” 2011, vol. 11, no. 1, s. 4–16.

zawieszonymi obrazami w jednakowych ramach – to szemat, to suche i obrzydliwe muzeum! Secesja urządziła swój lokal »modern« [...], cały przybytek dla nowych dzieł urządzono z przepychem niewidzianym dotąd w Wiedniu, a pełnym estetycznego zmysłu i architektonicznego zamiłowania”².

W kolejnej recenzji Lewandowski promował nowy styl architektury wystawy i pisał: „Secesyoniści wiedeńscy stworzyli sztuce miły i artystyczny buduar, w którym każdy czuje się swobodnym, chociaż stąpa po miękkich kobiercach, a strop nad jego głową zwisa w formie olbrzymiego tulipana lub kielicha lilii. Światło jest stłumione przezroczystą gazą, ściany zakończone fryzami z najprostszych stylizowanych kwiatów lub ornamentów, obrazy większe pojedynczo zawieszono, małe tylko w dwóch rzędach. Jest więc między ramami wiele powietrza, nie ma ścisku. [...] Każdy obraz, każda rzeźba, a nawet przemysłowo-artystyczne przedmioty posiadają tutaj własną indywidualność i odrębność”³.

Wiedeńscy artyści-architekci wystaw w sposobie organizowania przestrzeni wystawienniczej wprowadzali motyw ciężkich kotar, malowali stylowe fryzy, ustawiali równie stylowe meble stanowiące uzupełnienie ekspozycji „sztuki czystej”. W 1899 roku na trzeciej wystawie Secesji Wiedeńskiej⁴ aranżowanej przez Josefa Hoffmanna dużą rolę odegrały właśnie kotary, draperie, krzewy w donicach oraz fryz obiegający poszczególne sale ekspozycyjne; nie bez znaczenia, zwłaszcza dla panującego oświetlenia, był monumentalny witraż przedstawiający Sztukę projektowany przez Kolo Mosera⁵. Hoffmann podobnie zaaranżował przestrzeń sali Secesji Wiedeńskiej na wystawie „Pariser Weltausstellung” w 1900 roku (międzynarodowej wystawie)⁶. Z czasem zwrócono się do bardziej syntetycznego projektu sal wystawowych, czego przykładem może być 14 wystawa Secesji, tzw. Wystawa Beethovena, otwarta w kwietniu 1902 roku – będąca swoistym hitem pod względem i formy, i zainteresowania (60 tys. widzów w trzy miesiące)⁷. Prezentacji rzeźby Beethovena autorstwa Maxa Klingera towarzyszył namalowany na ścianach specjalnie na tę okazję fryz Beethovena Gustava

Klimta. Całości dopełniała architektura pozwalająca podziwiać i rzeźbę, i fryz z różnych perspektyw⁸.

Do dalszych, jakże ważnych uproszczeń w kształtowaniu przestrzeni sztuki doszło w projektach autorstwa Kolo Mosera, którego określa się wręcz mianem prekursora *white cube*⁹: w 1903 roku na 18 wystawie secesji, gdzie ograniczył ekspozycję do ascetycznie białych ścian, niewielkiej liczby obrazów, wprowadzając również purystyczne elementy dodatkowe – meble służące do kontemplacji dzieł¹⁰; a przede wszystkim w 1908 roku w Kunstschau w Wiedniu, gdzie białe sale z obrazami Gustava Klimta uzupełnił o rytmicznie rozłożone na ścianach, niepokojące niewielkie ciemne punkty¹¹.

Kolejne wystawy w Secesji Wiedeńskiej stały się wyraźną inspiracją dla krakowskich wystawienników wywodzących się przede wszystkim ze środowiska Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”; pozwalają również na nową interpretację „Świetlicy” Stanisława Wyspiańskiego zaaranżowanej w krakowskim Pałacu Sztuki w 1904 r. Wyraźne stają się też dwie opcje aranżowania przestrzeni sztuki: lapidarna, klarowna, służąca dobrej percepcji poszczególnych dzieł sztuki, oraz opcja salonowa, rozbudowująca przestrzeń sztuki o dodatkowe elementy, jak draperie, meble, malowane fryzy, rośliny.

Przełom w krakowskim wystawiennictwie stanowiła aranżacja „Wystawy osobnej obrazów i rzeźb” w salach Sukiennic w 1897 roku, będąca pierwszym, nieformalnym pokazem przyszłych członków Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (il. 1). „Grono artystów nie rozporządzało żadnym kapitałem, urządzenie więc było jak najskromniejsze, i tylko staranie nadało tej wystawie odrębny, nieco wyszukany charakter”¹². Przestrzeń dla sztuki została stworzona jakby na dwóch poziomach: był to fryz uformowany prawie pod sufitem z ciągu obrazów zawieszonych według wspólnej dolnej linii ram, natomiast drugi poziom tworzyły obrazy ustawione na przykrytych draperią sztalugach usytuowanych w przestrzeni sali – w pewnym oddaleniu od ścian. Taki sposób ekspozycji różnicował prace, a przede wszystkim nobilitował te, które organizatorzy chcieli

² S. R. Lewandowski, *Wiedeńska Secesja*, „Życie” 1898, nr 14, s. 164.

³ Idem, *Modernizm w sztuce*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 21, s. 412.

⁴ „Ver Sacrum” 1899, Nr. 1, s. 13, 18.

⁵ E. Jahdl-Jörg, *Graphic Design in Glass. Kolo Moser's Skilfull Use of Space and Surface*, [w:] *Koloman Moser 1868–1918*, katalog wystawy w Leopold Museum, hrsg. von R. Leopold, G. Pichler, Wien 2007, s. 130–141.

⁶ *Vienne 1900*, katalog wystawy w Grand Palais w Paryżu, éd. S. Lemi-one, M. A. Salm-Salm, Paris 2005, s. 58.

⁷ W. Louis, *Secession*, „Tate Etc.” 2008 (Summer), issue 13, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/secession>.

⁸ Wystawie był poświęcony nr 11 „Ver Sacrum” z 1902 r. Tam też zamieszczono zdjęcia ekspozycji; <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vs1902/0188?sid=acfd4afaa0446393ffe429d3377c4752>.

⁹ Ch. Grunenberg, *Luxury and Degradation: taging Klimt*, [w:] *Gustav Klimt. Painting, Design and Modern Life*, ed. by T. G. Natter, Ch. Grunenberg, Tate, London 2008, s. 37.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 38–39.

¹² *Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” za rok 1898*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 19, s. 379.



Il. 1. Wystawa osobna obrazów i rzeźb, Kraków, Sukiennice, 1897 r.; fot. z archiwum autorki

zaprezentować w taki sposób. Zarówno sztalugi, jak i okazała okrągła kanapa przeznaczona dla widza stworzyły specyficzny, salonowy, wręcz intymny nastrój atelier artystycznego. Docenił ją Stanisław Wyspiański, który miał ją pochwalić przed Józefem Mehofferem, mówiąc: „No, pierwsza porządna wystawa”¹³.

Rok później, w 1898 roku, w trakcie przygotowywania kolejnej wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, w protokole zebrania zarządu grupy znalazł się zapis zapowiadający istotne zmiany w sposobie myślenia o wystawach jako samodzielnych dziełach sztuki: „Wyspiański i Axentowicz zająć się mają obmyśleniem afisza i zewnętrznego urządzenia i dekoracji wystawy”¹⁴. Z założenia wystawy Towarzystwa miały być manifestacjami sztuki, a dzień ich otwarcia prawdziwym „Świętem Sztuki”. Dlatego też przygotowywano je z najwyższą starannością, tak aby mogły być uznawane za manifestację najpotężniejszych sił narodu w zakresie sztuki¹⁵.

Stopniowo też dodatkowe elementy ekspozycyjne stawały się wręcz obligatoryjne. W 1902 roku na wystawie „Sztuki” w Wiedniu Karol Tichy, autor ekspozycji, wprowadził bujne krzewy, stylowe meble i oszczędne w formie klasyczne postumenty. Prezentacja miała dzięki temu swój własny, osobliwy klimat i była odbierana przez współczesnych jako niepretensjonalna



Il. 2. Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Düsseldorfie, 1904 r., projekt aranżacji: Józef Mehoffer; fot. z archiwum autorki

i nastrojona tak delikatnie jak cała wystawa¹⁶. W 1904 roku, na Powszechnej wystawie w St. Louis, na pierwszym samodzielnym pokazie polskiej sztuki Teodor Axentowicz jako projektant polskiego fragmentu wystawy – pokazu kręgu „Sztuki”, wprowadził motyw fryzu z liści kasztanowca, kotary nad drzwiami zamkniętymi nadprożem zdobionym postaciami sów (znanymi już z projektów Kolo Mosera dla budynku Secesji Wiedeńskiej); na środku sali ekspozycyjnej umieścił salonowy garnitur mebli. Fryz zdobił również skromną ekspozycję Towarzystwa „Sztuka” na wystawie w Düsseldorfie w 1904 roku (il. 2), gdzie dodatkowo, wręcz klaustrofobiczny efekt wprowadzała boazeria, przez którą, według Antoniego Potockiego, polską sztukę prezentowano jak w karcerze¹⁷. Pokaz ten urządził Mehoffer i mimo małej przestrzeni dokonał, używając słów Potockiego, cudu, umiejętnie grupując obrazy, tak, że uzyskał efekt optycznego rozszerzenia ścian¹⁸. „Ogólne wrażenie düsseldorfskiego karcerku było harmonijne. Ten pokój nie jest przypadkową zbieraniną płócien ani w wyborze, ani w rozmieszczeniu. To nie jest nieporządnym urywek z naszego poematu sztuki, ale jej rytmiczna, choć zwięzła i zaimprovizowana, strofa. I widza, nim się jeszcze zdoła rozpatrzeć, uderza i pociąga nasamprzód ten charakter »zbiorowej jednolitości całości«. Drugim rysem [...] jest pełna miary »dyskrecja« w urządzeniu”¹⁹.

Zdecydowanym przełomem nowej interpretacji przestrzeni sztuki stała się aranżacja tak zwanej „Świetlicy” urządzonej z okazji wystawy jubileuszowej krakowskiego TPSP w Pałacu

¹³ F. Klein, *Zarys historyczny Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, Kraków 1922, s. 3.

¹⁴ *Sprawozdanie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”*, rękopis w archiwum Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

¹⁵ F. Klein, op. cit., s. 3.

¹⁶ T. Ritter, „Sztuka we Wiedniu”, *„Czas”* 1902, nr 259, z. 2, s. 1.

¹⁷ A. Potocki, *Sztuka polska na wystawie powszechnej w Düsseldorfie*, „Sztuka” (Paryż) 1904, R. 4, s. 173.

¹⁸ *Ibidem*, s. 174.

¹⁹ *Ibidem*.



Il. 3. Sala Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” podczas wystawy jubileuszowej krakowskiego TPSP w Pałacu Sztuki, 1904 r., projekt aranżacji: Stanisław Wyspiański; fot. z archiwum autorki



Il. 4. Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w wiedeńskim Hagenbund, 1908 r., projekt aranżacji: Józef Czajkowski; fot. z archiwum autorki

Sztuki w 1904 r. (il. 3). Wyspiański podjął się aranżacji osobnej sali, którą otrzymało Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”, podporządkowując poszczególne obiekty nie płaszczyznom ścian, lecz trójwymiarowej przestrzeni. Wyraźnie też nawiązał do projektu scenograficznego dramatu *Bolesław Śmiały*. Wyspiański miał już wówczas doświadczenie ekspozycyjne, doradzał bowiem dyrektorowi Muzeum Narodowego w Krakowie w sprawie wyboru sposobu komponowania ścian w salach Sukiennic²⁰. W swojej realizacji powiązał więc nader cenne doświadczenie scenografa i aranżera wystaw. Przestrzeń sztuki podporządkował nowym elementom, które podniósł do rangi dzieła sztuki; zestawiał tzw. sztukę czystą ze sztuką użytkową. Zamknął niewielkie wnętrze fryzem z czerwonych pelargonii – „krakowiaków”, ten sam motyw pojawił się na ciężkich, sukiennych kotarach flankujących rzeźbione obramienia drzwi zdobionymi w narożnikach, wyciętymi w metalu rozetami; wzdłuż ścian umieścił nacinane, niczym fragmenty skrzyń krakowskich, drewniane boazerie. Przestrzeń sali ekspozycyjnej uzupełnił trzema drewnianymi monumentalnymi tronami-siedziskami oraz ławą wyraźnie inspirowanymi ludową surowością. Na ławach „Kraju” Antoni Chołoniewski napisał w 1904 roku: „Cała świetlica jest urządzona w tonacji popielatej. Popielata jest barwa ścian i kobierca, którym wyścielana jest cała podłoga i kotary zawieszane u drzwi, i boazeria biegnąca dokoła, która się nazywa po polsku przystawa, i foteli ciosanych z drzewa, które nazywają się siedziskami, i ławy [...]. Wszystko to skomponował, urządził i nazwał, postępując się wyrażeniami ludo-

wymi, Wyspiański”²¹. Obrazy i rzeźba otrzymały wyznaczoną przestrzeń na ścianach i na cokołach. Jak napisał Stanisław Lack w recenzji opublikowanej w „Krytyce”: „w tej świetlicy wystawa jest jednym dziełem jednolitym”²².

Trudno nie zauważyć w zorganizowanej przez Wyspiańskiego przestrzeni sztuki inspiracji wystawami Secesji Wiedeńskiej. Wyspiański dokonał jednak przełomu – radykalnie zmienił kreowany nastrój, odrzucił mieszczańską salonowość na korzyść przemyślanej nobilitacji siermiężnej ludowości. O uznaniu tej formy „scenografii wystawy” świadczy fakt, że na wystawie „Sztuki” w wiedeńskim Hagenbund w 1908 roku w siedzibie stowarzyszenia przy Zeidlitzstrasse²³ (il. 4) pastele Wyspiańskiego zostały wystawione w przestrzeni zaproponowanej przez Józefa Czajkowskiego budowanej przez te same, świetlicowe, drewniane, ciosane nadproże, filary zwieńczone zaś zostały metalowymi rozetami, kotarami; eksponowane były również monumentalne siedziska. Wiedeński krytyk sztuki Hevesi opisał tę salę jako architektoniczne, ale zarazem poetyckie centrum, całość. „Jest poematem Wyspiańskiego, przepyszną, uroczystą symfonią jego myśli w barwach i liniach... Największym, na obcych nawet działającym akordem tej symfonii jest scena z trzema pustymi tronami... Pierwsze spojrzenie wchodzącego do Sali pada na ten »teatr« pusty [...] bez muzyki,

²⁰ Ł. Gawęł, *Stanisław Wyspiański. Życie i twórczość*, Kraków 2007, s. 122.

²¹ A. Chołoniewski, *Na wyżynach sztuki. Krakowska Wystawa Jubileuszowa*, „Kraj” 1904, nr 10.

²² Ł. Gawęł, op. cit., s. 123.

²³ R. Taborski, *O współpracy krakowskiej „Sztuki” i wiedeńskiej „Secesji”*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, z. 4/115, s. 24.

słów żywych, a jedynie działający swą dramą”²⁴. Wydarzenie to dzięki swojej jakości artystycznej było określane nie mianem salonu, ale świątyni sztuki²⁵.

Podsumowaniem doświadczeń wiedeńskich kreatorów przestrzeni sztuki oraz projektów Stanisława Wyspiańskiego, Teodora Axentowicza i Karola Frycza była stworzona przez Józefa Mehoffera aranżacja wystawy „Sztuki” w Glaspalast Monachium jeszcze w 1905 roku, która równocześnie stanowiła podsumowanie dotychczasowych prac nad architekturą wystaw ugrupowania. „Prof. Mehoffer ugrupował z wykwinnym, estetycznym smakiem przystane na monachijską wystawę dzieła członków „Sztuki”, zestawiając je w dostrojonej do jednego tonu i zharmonizowaną z dekoracyjnym otoczeniem całość. Artysta Mehoffer pojął ten salonik jako werandę w letnim pałacyku, werandę, w której mimo woli odczuwamy sąsiedztwo zieleni, słońca i tego wszystkiego, z czego czerpie sztuka, a więc natury. Łagodne światło, przelewające się przez zdobną w motywy kwiatów polnych koronkę, w miejsce stropu zawieszoną, spływa po oliwkowym obiciu ścian i wytwarza miły, przejmujący widza nastrój. Więcej tu, niż gdzie indziej, zieleni, bluszcz snuje się po złotych filarach; z pośród niego wygląda tajemniczo charakterystyczna maska, dzieło Laszczki. U góry szary kilimek, zdobny w motyle i georginie. Naokół biegnie fryz ze stylizowanymi ludowymi ornamentami. Ponad wejściem, łączącym salę „Sztuki” z węgierską, bajecznie barwny szkic Mehoffera *Pegaz i kwiaty* znakomicie spełnia swą rolę dekoracyjną. Nawet umeblowanie dostosował artysta do żywo i jasno wyrażającej się całości”²⁶. Jednak ta dekoracyjność ograniczyła przestrzeń sztuki, skazując poszczególne dzieła na zagubienie w ogólnym chaosie.

W kręgu ugrupowania „Sztuki” wyróżniła się również druga forma aranżacji wystaw, redukująca wszelkiego rodzaju „bieloty” na korzyść lapidarnego, klarownego i funkcjonalnego stylu budowania przestrzeni sztuki, czego przykładem jest absolutnie nowatorska w sposobie kształtowania przestrzeni sztuki wystawa prac członków Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Wilnie, zorganizowana w kwietniu 1903 roku w gmachu byłej wystawy rolniczej w ogrodzie pobernardyńskim, zwanym „Gajem” (il. 5). Jej aranżacja została podporządkowana konkretnej koncepcji kształtowania przestrzeni sztuki. Autor ekspozycji, Ferdynand Ruszczyc, miał do dyspozycji wielką halę, którą po-



Il. 5. Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w Wilnie, 1903 r., projekt aranżacji: Ferdynand Ruszczyc; fot. z archiwum autorki

dzielił na trzy przestrzenie. Najszerszą z nich, środkową, przykrył nadwieszoną, falującą tkaniną, która optycznie obniżyła strop i dodatkowo wprowadziła interesujące oświetlenie. Długą salę zamknął trzema projektami witraży wawelskich Stanisława Wyspiańskiego, w trosce zaś o dobrą percepcję poszczególnych obrazów umieścił je w jednym rzędzie, wyrównując ich zawieszenie do linii środkowej obrazów (osiując je). Pośrodku pozostawił pustą przestrzeń, wypełnioną jedynie rzędem skromnych krzeseł. Ruszczyc potraktował wileńską ekspozycję jako projekt całościowy określający zarówno jej aranżację architektoniczną, jak i rozmieszczenie konkretnych obrazów. Docenienie roli światła²⁷, przemyślane rozmieszczenie obrazów i ich wzajemna współzależność zrywały z XIX-wiecznym przeładowaniem, nie tylko nadając czystość ekspozycji, ale także ułatwiając jej percepcję.

Zaproponowana przez Ruszczycą przestrzeń sztuki była zbieżna w swej koncepcji z projektem np. XII wystawy Secesji Wiedeńskiej w 1902 roku, kiedy to Josef Hoffmann zamknął przestrzeń ekspozycyjną jednej z sal rozwieszoną niczym namiot białą draperią, która udrapowana na ścianach, stała się też tłem zawieszonych w jednym rzędzie obrazów Jana Tooropa i Ferdinanda Hodlera; w dużą przestrzeń sali zostały też wpisane skromne garnitury mebli²⁸.

Pokazy Towarzystwa „Sztuka” wzorem wystaw wiedeńskich stały się stopniowo coraz bardziej ascetyczne; przestrzeń sztuki została podporządkowana rytmowi obrazów równo wieszanych w pojedynczych rzędach, niewielkiej liczbie postu-

²⁴ T. Ritter, *Sztuka polska we Wiedniu*, „Świat” 1908, nr 10, s. 12.

²⁵ R. Taborski, op. cit., s. 25.

²⁶ M. Dienstl, *Polska sztuka w Monachium*, „Tygodnik Ilustrowany” 1905, nr 28, s. 526.

²⁷ L(?). Uziembło, O „Sztuce” ze sztuki w Wilnie, „Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 23, s. 448.

²⁸ „Ver Sacrum” 1902 (15.01), Nr. 2, s. 29.

mentów z rzeźbami; pozostały jednak salonowe meble i jedyny relikw przeszłości będący równocześnie swoistym „logo” polskiego modernizmu – zachowany jeszcze w 1911 roku w „Świetlicy” krakowskiego Pałacu Sztuki fryz Stanisława Wyspiańskiego z motywem pelargonii.

Sposób wystawiania dzieł sztuki i organizacji przestrzeni przeszedł radykalną metamorfozę, widoczną zarówno w Wiedniu, jak i w Krakowie. Przepelnione *objets d’art*, przypominające bardziej magazyny sztuki niż sale wystawowe, przestrzenie sztuki zaczęły ustępować miejsca nastrojowym salonom artystycznym, w których główną rolę odgrywały uważnie wybrane, uporządkowane dzieła sztuki. Ich odbiór był wzmacniany przez równie starannie dobrane elementy pozaartystyczne: meble, krzewy, girlandy, draperie, fryzy. Następnie skierowano się w stronę ascetycznych wnętrz, w których każde pojedyncze dzieło sztuki tworzyło ze światłem swoją własną przestrzeń. Forma aranżacji przestrzeni sztuki ewoluowała od swoistego *horror vacui* do *amor vacui*.

“Well, finally a decent exhibition”. New space for art – Raumkunst and art salons

(summary)

Exhibitions are syntheses of arts, and they are created both by architecture, and the exhibits that demand appropriate space. During the 19th century that space and its arrangement gained special significance

and had been elevated as an artistic creation itself. Both in Vienna and in Kraków the new shape of artistic exhibition was a challenge whose aim was not only to simply place an item on display, but rather assigning it an appropriate place in the room, creating the correspondence to, and dialogue with other pieces, as well as dealing with the general perception of the item as a work of art. The exhibitions became places for experimentation and research. The formerly crowded rooms gave way to thoughtful and sensuous art salons, where arrangement and disposition of exhibits played the crucial role, and their reception was even more amplified by elements other than artistic. The development turned towards ascetic interiors where any single item had its own autonomous space and lighting. In Vienna these changes can be observed at Sezession exhibitions, whereas in Kraków they had their counterparts in exhibitions organized by Sztuka.