***Przestrzenie*Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki  
27.06 – 21.09.2025  
kurator: Michał Jachuła**skrypt opracowała: Anna Palacz

Wystawa „Przestrzenie” to przegląd prac najważniejszych polskich przedstawicieli i przedstawicielek sztuki environment — zjawiska, które w drugiej połowie XX wieku zmieniło sposób definiowania dzieła, przestrzeni ekspozycyjnej i roli widza. Angielskie słowo „environment”czy francuskie „environnement” to w tłumaczeniu na polski „otoczenie” — był to zatem nurt, którego głównym tworzywem i tematem stała się przestrzeń sama w sobie, aranżowanie jej w rodzaj osobnej rzeczywistości. Zaprezentowane w Zachęcie rekonstrukcje historycznych instalacji przestrzennych z lat 50., 60. i 70. zapraszają do aktywnego, wielozmysłowego odbioru dzieł, które w pionierski sposób łączyły malarstwo, rzeźbę, architekturę i happening. Wystawę uzupełniają bogate zbiory archiwów dokumentujących efemeryczne realizacje niezachowane współcześnie.

Ekspozycja zapełnia sześć sal na pierwszym piętrze galerii. Tworzą one układ amfiladowy o kształcie zbliżonym do litery U. W pierwszych pięciu salach znajdują się odtworzone dzieła, po jednym w każdym pomieszczeniu. W ostatnim prezentowane są materiały archiwalne.

Aby dostać się na wystawę, trzeba wejść po marmurowych schodach z holu głównego. Na półpiętrze, gdzie schody się rozwidlają, należy skręcić w lewo. Po pokonaniu wszystkich stopni wejście na wystawę, do Sali Narutowicza, będzie znajdowało się po prawej stronie. Alternatywnie można skorzystać z windy – wówczas po wyjściu z niej trzeba kierować się w lewo, do pustej Sali Matejkowskiej. Na ścianie po lewej stronie pomieszczenia znajduje się boczne wejście na wystawę.   
Co nietypowe dla Zachęty, wystawa „Przestrzenie” ma odgórnie określony przez kuratora kierunek zwiedzania: należy rozpocząć od Sali Narutowicza, a następnie przechodzić przez kolejne pomieszczenia poruszając się na planie budynku ruchem odwrotnym do wskazówek zegara. Osoby opiekujące się wystawą pilnują, aby zwiedzający nie wybierali innej trasy.

Ekspozycja rozpoczyna się od realizacji uznawanej za pierwszy polski przykład environmentu, czyli *Studium przestrzeni* z 1958 roku autorstwa Wojciecha Fangora i Stanisława Zamecznika. Największą salę na wystawie, liczącą blisko dwieście metrów kwadratowych powierzchni, w większości zajmuje aranżacja złożona z białej podłogi i dwóch białych, prostopadłych do siebie ścianek. Sprawia to wrażenie jakby „pokoju w pokoju”, gdzie do większego pomieszczenia włożony został wycinek mniejszego, pozbawionego dwóch ścian. To próba odtworzenia przestrzeni, w której pierwotnie prezentowany był projekt, czyli Salonu „Nowej Kultury” we foyer Teatru Żydowskiego w Warszawie. W strefie wyznaczonej przez białą podłogę i dwie ścianki w nieregularny sposób rozmieszczone są pionowe stelaże z zawieszonymi obrazami. Stelaży jest dziewięć; wszystkie zrobione są z cienkich drewnianych deseczek pomalowanych na szaro, połączonych na kształt ramek czy okiennych framug. Mają one ponad dwa metry wysokości i niecałe pół metra szerokości. Na większości stelaży znajduje się jeden obraz, na kilku po dwa. Dwa obrazy wiszą także na ściankach. Płótna rozmieszczone są na różnych wysokościach i pod różnymi kątami: gdy widzowie wchodzą do sali niektóre wiszą na wprost nich, inne bokiem, a jeszcze inne tyłem. Każdy obraz ma inny format: od najmniejszego o wymiarach 60 na 46 centymetrów po największy mierzący 200 na 120 centymetrów. Nie są oprawione. Prace to minimalistyczne abstrakcje z rozmytymi formami w podstawowych kolorach. En face do wejścia na wystawę zawieszono płótna utrzymane w czerni i bieli. Wypełniają je płynne kształty: owale lub ich wycinki, łuki czy nieregularne smugi. Gdy po wejściu pomiędzy obrazy widz obróci się o 180 stopni, twarzą do wejścia, natrafi na prace, do których wkraczają inne barwy: czerwień, żółcień i błękit. Poruszając się w zaaranżowanej przestrzeni pełnej obrazów o jakby rozmazanych czy zamglonych konturach form, można odnieść wrażenie pulsowania i drgania na ich powierzchniach.  
Autorem prac jest Wojciech Fangor – malarz, który od lat 50. współpracował z architektami, między innymi Stanisławem Zamecznikiem, przy aranżacji wnętrz czy przestrzeni publicznych. Miało to wpływ na jego eksperymenty z wpisywaniem malarstwa w kontekst przestrzenny i niejako wychodzeniem z płaskiej powierzchni płótna w obszar trójwymiarowy. W kolejnych dekadach przerodziło się to w jego zainteresowanie op-artem – nurtem w malarstwie, który dążył do stworzenia na obrazie złudzeń optycznych, iluzji głębi i ruchu. O prezentowanym *Studium przestrzeni* Fangor pisał: „Nie interesuje mnie to, co się dzieje wewnątrz poszczególnego obrazu, ale to, co zachodzi pomiędzy obrazami. Obrazy są anonimowymi częściami zespołu, który zaczyna spełniać się w przestrzeni rzeczywistej. Widz obierając drogę wśród tej grupy obrazów, staje się automatycznie współtwórcą dzieła”. Cytat ten można potraktować nie tylko jako opis tej konkretnej realizacji, lecz szerzej – jako próbę definicji całego nurtu environment.  
Pomimo zaginięcia kilku obrazów, w Zachęcie możliwie jak najwierniej odtworzono aranżację pierwotnej wystawy Fangora i Zamecznika sprzed ponad 60 lat. Rekonstrukcja uzupełniona jest o kilka oryginalnych szkiców z projektami ówczesnej ekspozycji, zawieszonych na ścianie wejściowej.

Na końcu ściany po lewej stronie od wejścia znajduje się przejście do kolejnej sali. Jest ona mniejsza od poprzedniej i ciemniejsza. Podłoga jest w całości biała. Pomieszczenie wypełnia światło o nieustannie zmieniającej się barwie, płynnie przechodzącej od czerwieni, przez róż i fiolet po błękit – i na odwrót. Oświetlenie jest częścią instalacji Zdzisława Jurkiewicza *Environment w pulsującym świetle czerwonym i niebieskim* z lat 1969-1970. W jej skład wchodzą również obiekty wypełniające większość sali. To grupa sześciu białych abstrakcyjnych brył o falistych formach. Choć wykonane są z płyty wiórowej i sklejki, wydają się być miękkie, jak uformowane w różne kształty mięsiste gąbki czy materace około 20-centymetrowej grubości. Każda z brył jest inna: najbliżej wejścia położony jest poziomy element o esowatym wygięciu. Dalej stoi 2,5-metrowa kolumna z przebiegającą przez całą wysokość spiralną szczeliną. Na lewo od niej nieco niższa forma, jak stojący pionowo materac, który ktoś złożył wzdłuż na pół w kształt zbliżony do walca, pozostawiając niewielką szczelinę – źródło świecącego z wewnątrz czerwonego światła. W głębi para dwóch niskich pionowych fal, niemal do siebie przylegających, choć każda jest wygięta nieco inaczej. Obok nich większa bryła – tym razem stojący pionowo prostopadłościan jest zgięty jakby w lekkim ukłonie, mniej więcej w 1/3 swojej wysokości. Najdalej w głębi pomieszczenia oparty jest o ścianę wrzecionowaty kształt o ściętych końcówkach, z których emitowane jest światło niebieskie. Nieustannie zmieniające się górne oświetlenie obiektów o płynnych formach sprawia, że zdają się być w delikatnym, falującym ruchu. Sam Zdzisław Jurkiewicz poetycko opisał swój projekt jako „dający wrażenie ciągłości oddychającej błękitem, fioletem i czerwienią”. Artysta, podobnie jak Wojciech Fangor, do swoich poszukiwań przestrzennych wyszedł od malarstwa. Od drugiej połowy lat 60. używał w swoich pracach niemal wyłącznie czerwieni i błękitu, jako opozycyjnych barw odpowiadających zjawiskom ciepła i zimna, a na poziomie metaforycznym – percepcji sztuki przez pryzmat emocjonalny i intelektualny. W pomieszczeniu, oprócz instalacji, na ścianach zawieszono dwa abstrakcyjne obrazy Jurkiewicza z tego samego okresu, również wykorzystujące jedynie czerwień i błękit przedzielone bielą.   
Pierwotnie praca *Environment w pulsującym świetle czerwonym i niebieskim* prezentowana była we wrocławskiej Galerii pod Moną Lizą, miała także pokaz w Galerii Współczesnej w Warszawie – miejscu, które w dużym stopniu przyczyniło się do promocji sztuki environment i w którym prezentowane były aż cztery z pięciu projektów zrekonstruowanych w Zachęcie. Obecnie elementy oryginalnej instalacji Jurkiewicza rozproszone są po kolekcjach kilku różnych instytucji. Trzy z nich to autorskie repliki, które artysta wykonał w roku 2011.

Za pracą Zdzisława Jurkiewicza postawiona jest ścianka działowa przesłaniająca wejście do kolejnej sali. Należy kierować się za nią i przejść przez grubą czarną kotarę, by wkroczyć w przestrzeń kolejnej pracy. To *Kompozycja przestrzenno-muzyczna nr 2* z 1970 roku, autorstwa artystki i architektki wnętrz Teresy Kelm oraz kompozytora Zygmunta Krauzego. Swoją oryginalną pracę, również prezentowaną w Galerii Współczesnej, para twórców wiernie odtworzyła na potrzeby wystawy w Zachęcie. W dużej podłużnej sali zbudowali oni korytarz złożony z pięciu identycznych kabin o białych ścianach z zaokrąglonymi narożnikami. Każda kabina ma niespełna 3 metry długości i ponad 4 metry szerokości. Na podłodze umieszczono szarą miękką wykładzinę, a z góry konstrukcję przykryto sufitem na wysokości około 2,5 metra. Każdą kabinę od kolejnej odgradzają trzy obrotowe ścianki, którymi samodzielnie poruszają zwiedzający. We wszystkich wydzielonych przestrzeniach zamontowano dwa świecące panele, po jednym na każdej z krótszych ścian. Mają metr szerokości i zajmują całą wysokość konstrukcji. W pierwszej kabinie emitowane światło ma barwę intensywnego pomarańczu, w drugiej różu, w trzeciej błękitu. Czwarta jest ponownie różowa, a piąta ponownie pomarańczowa. W skrajnych przestrzeniach, pierwszej i piątej, zamontowane są głośniki, z których wydobywa się kompozycja dźwiękowa Krauzego o dość szybkim tempie, pełna rozedrganych dzwonków i szumów. Skrajne kabiny są zatem strefami najintensywniejszego dźwięku zestawionego z ciepłym, pomarańczowym światłem, zaś kabina środkowa, błękitna, jest najcichsza. Przechodząc przez poszczególne strefy o różnym natężeniu dźwięku, odbiorcy dozują jego intensywność. W ten sposób, zdaniem artystów, kształtują dowolnie formę utworu, określając jego czas trwania i głośność, przez otwieranie i zamykanie obrotowych ścianek. Widzowie samodzielnie decydują czy chcą się w danej kabinie zamknąć, czy ustawić ścianki w pozycji otwartej. W układzie otwartym światła z poszczególnych stref mieszają się ze sobą tworząc nowe wrażenia barwne. Przemieszczający się widzowie wpływają na zmienność kompozycji kolorystycznej i dźwiękowej, doświadczając bodźców oddziałujących na różne zmysły. Czynnikami kształtującymi doświadczenia są tu czas i częstotliwość obracania drzwi oraz szerokość ich rozwarcia.

Ciąg kabin Kelm i Krauzego kończy się kolejną czarną kotarą, po lewej stronie od wyjścia. Za kotarą znajduje się mniejsza sala. Jest ciemna; podłogę i ściany pokryto jednolitą czernią. Punktowe, jakby teatralne oświetlenie wydobywa pięć obiektów umieszczonych w przestrzeni. To prace Marii Pinińskiej-Bereś pochodzące z jej niezatytułowanej indywidualnej wystawy w Galerii Współczesnej w roku 1973. Wcześniejsze instalacje zrekonstruowane w Zachęcie były abstrakcyjne w formie, a ich funkcją było wywołanie zmysłowych wrażeń odbiorców. Inaczej jest w przypadku Pinińskiej-Bereś, gdzie mamy do czynienia z pracami figuratywnymi o tematyce społecznie zaangażowanej. Artystka, uznawana za jedną z pionierek polskiej sztuki feministycznej, wówczas już od kilku lat kwestionowała tradycyjne rozumienie rzeźby jako trwałego monumentu. Sięgała po lekkie materiały, stereotypowo uznawane za kobiece, a przez to mniej szlachetne, jak tkaniny czy papier mâché, a także przedmioty znalezione. Pod koniec lat 60. zaczęła tworzyć serię „Mebelków”: obiektów łączących prawdziwe wyposażenie wnętrz lub ich rzeźbiarskie reprezentacje z nieco surrealistycznymi interwencjami. Centralną pracą w sali jest leżący na podłodze różowy koc o wymiarach 180 na 150 centymetrów. Na nim białą farbą namalowany został naturalnej wielkości obrys kobiecej sylwetki – jak ślad z miejsca zbrodni. Odrysowana kobieta leżała na plecach z prawą nogą prostą, a lewą nieco ugiętą. Lewą rękę ma uniesioną jakby machała do kogoś, prawą zgiętą i skierowaną w dół. Po prawej stronie głowy zaznaczony jest zarys rozłożonych na ziemi półdługich włosów. Prawy dolny róg różowego koca jest zagięty w trójkąt. Na nim białą farbą namalowany jest napis „KOBIETA UPADŁA”. Zagięty róg przyciśnięty jest dużym, chropowatym kamieniem. To wyraźne odniesienie do biblijnej historii o ukamienowaniu cudzołożnicy, stanowiące komentarz do społecznych nakazów i zakazów, jakim wciąż podlegała seksualność kobiet w Polsce lat 70., mimo postępującej rewolucji seksualnej. Na lewo od „Kobiety upadłej”, na niskim podeście, stoi rzeźba „Oko” z papier mâché. Jest nieduża – w takim ustawieniu sięga dorosłej osobie mniej więcej do wysokości kolan. W sposób dość realistyczny odwzorowuje wygląd ludzkiej gałki ocznej otoczonej białymi powiekami, z niebieską tęczówką. Formą przypomina nieco zabytkowe zegary kominkowe, z płaską podstawą i „pagórkowato” ukształtowaną górną częścią. Kolejne trzy obiekty wykorzystują prawdziwe sprzęty domowe: szafkę nocną z wysuniętymi szufladami, stolik na cienkiej nóżce i kosz na śmieci. Biały walcowaty śmietnik z pokrywą otwieraną pedałem wchodzi w skład pracy „Keep smiling”. Wewnątrz kosza umieszczona jest wykonana z papier mâché biała kobieca twarz z czerwonymi ustami w szerokim uśmiechu. Podczas pierwszej prezentacji ponad pół wieku temu, widzowie samodzielnie otwierali kosz i dopiero wówczas zaskakiwała ich uśmiechnięta twarz – istotny był element interakcji z publicznością. Obecnie ze względów konserwatorskich ingerencja odbiorców nie jest możliwa, a pokrywa na wystawie jest cały czas otwarta. Cykl „Mebelków” Pinińskiej-Bereś był ironicznym komentarzem na temat uprzedmiotowienia kobiet i przypisania ich do sfery domowej – jak kolejnego mebla w wyposażeniu. Aranżując je w autorskie układy, rodzaj surrealistycznych pokoi, anektowała przestrzenie galerii tworząc w ten sposób własne podejście do sztuki environment.

W kolejnej, najmniejszej sali, znajduje się ostatnia już rekonstrukcja historycznej pracy: *Obszar zagospodarowany wyobraźnią* Ewy Partum z roku 1970. Przy odtworzeniu obiektów Zachęta współpracowała z artystką. Partum jest jedną z pionierek sztuki konceptualnej w Polsce oraz wykorzystania tekstu i poezji w obszarze sztuk wizualnych. Artystka w zaciemnionej przestrzeni umieściła trzy duże przestrzenne formy z białych płyt: dwa kubiki i łuk. W środku każdego z obiektów znajduje się podświetlenie i fragmenty poezji, dostępne dla widzów przez szczeliny.   
Zgodnie z kolejnością strof wiersza, pierwszą pracą jest obiekt umieszczony najdalej w głębi sali. Składa się z położonej na podłodze grubej prostokątnej płyty o wymiarach około 1 metr na 1,5 metra. Na jej krótszych bokach opiera się łuk, tworzący rodzaj „daszku” nad płytą. Cała konstrukcja sięga mniej więcej do wysokości pasa stojącej dorosłej osoby. Po wewnętrznej, czyli dolnej stronie łuku znajduje się tekst wypisany dużym czarnym fontem: „Huśtawka dnia / rękojmią zgody / na każdą chwilę / nieomylna częścią / na miarę wahnięcia”. Aby odczytać słowa, odbiorca musi kucnąć lub nawet położyć się na podłodze.   
Druga bryła powstała na bazie sześcianu o boku długości około 1,5 metra. Dwie przeciwległe względem siebie boczne ścianki kubika są uchylone od góry, tworząc kształt zbliżony do litery Y. Przez otwory można zajrzeć do środka, gdzie na dolnej ściance i jednej z odchylonych bocznych wypisane są słowa: „będzie to tylko okolicą miary / gdy horyzont przejęty / wróży jeszcze jedno niebo / bliskie rejestracji dogmatu”. Niektóre słowa załamują się na zagięciu ścian bryły, a wyraz „rejestracji” układa się w kształt fali.   
Ostatnia z konstrukcji ma formę poziomego prostopadłościanu o wysokości ponad metra i podobnej szerokości, oraz długości około dwóch metrów. Bryła jest przecięta wzdłuż na dwie równe części, rozsunięte i tworzące szczelinę, przez którą można zajrzeć do podświetlonego wnętrza prostopadłościanu. Na dolnej ściance umieszczono tekst: „wielkość pragnienia / jest szczyptą czasu / z okolicy wieczności / czyni święto / kobiecie wschodzi słońcem”. Ostatni wers układa się w delikatny łuk.   
Praca Ewy Partum, będąca rozwinięciem jej obronionego w tym samym roku dyplomu, proponuje przekroczenie ram zarówno poezji, jak i sztuk wizualnych. Wychodzi poza konwencjonalną formę książki czy wystawy tworząc nową jakość, angażującą odbiorców w aktywne, cielesne doświadczanie sztuki. W recenzji wystawy z 1970 roku krytyczka Magdalena Hniedziewicz stwierdzała, cytując: „Słowo w naszym normalnym życiu jest elementem ogromnie zdeprecjonowanym, atakującym zewsząd naszą świadomość […]. Jesteśmy zazwyczaj uodpornieni na treści, które nam niesie słowo, zwłaszcza pisane – bądź ich w ogóle nie odbieramy. […] Ewa Partum umieszcza słowa wewnątrz niemal całkowicie zamkniętych form, oświetlonych jedynie od środka. Żeby dotrzeć do znajdującego się wewnątrz tekstu, trzeba dokonać świadomego wysiłku, co niejako automatycznie skłania do zastanowienia”.

Obok sześciennej bryły Ewy Partum znajduje się przejście do ostatniej sali wystawy – dużej i jasno oświetlonej. Wypełniona jest długimi stołami ekspozycyjnymi, gablotami z makietami, fotografiami, szkicami, broszurami i maszynopisami. Na ścianach znajdują się zdjęcia, plakaty i ekrany, na których wyświetlane są czarno-białe filmy. To przestrzeń poszerzająca historyczny kontekst zjawiska environment i sztuki przestrzeni w latach 50., 60. i 70. w Polsce. Choć nurt ten zyskał znaczące miejsce w historii sztuki, ze względu na tymczasowy charakter realizacji i duże gabaryty rzadko zachowują się one w kolekcjach instytucji czy prywatnych zbiorach – zwykle pozostaje po nich jedynie dokumentacja czy fragmenty większych układów.   
Przykładem takiego zachowanego fragmentu jest dominująca w pomieszczeniu monumentalna *Lina* Magdaleny Abakanowicz. To 16-metrowy gruby sznur – taki, jakie używane są na statkach. Od lat 70. Abakanowicz zaczęła wykorzystywać gotowe liny do aranżowania przestrzeni swoich wystaw, łącząc je z pracami tekstylnymi i rzeźbiarskimi. W Zachęcie prezentowana jest brązowa lina gdzieniegdzie delikatnie podmalowana przez artystkę czerwoną farbą i w kilku miejscach owinięta postrzępioną czarną tkaniną. Zawieszona jest w rogu sali, po przekątnej od przejścia z przestrzeni Ewy Partum. Przymocowano ją w dwóch miejscach, na dwóch prostopadłych do siebie ścianach. Przytrzymujące ją haki znajdują się na wysokości około 5 metrów. Lina nie jest napięta, zwiesza się swobodnie między hakami w łuk zbliżony do półkola. Koniec sznura z prawej strony podpięty jest w jeszcze jednym miejscu, delikatnie schodząc w dół. Po lewej stronie lina zakończona jest dużą pętlą i zwiesza się bezpośrednio z haka. Poniżej prawego końca liny znajdują się archiwalne fotografie z wystawy Magdaleny Abakanowicz w Galerii Współczesnej z udziałem tych właśnie obiektów oraz jej autorski pożółkły maszynopis z zarysem sytuacji, jakie planuje wykreować w przestrzeni wystawy, z naciskiem na odczytywanie jej jako całości, nie zaś przez pryzmat pojedynczych prac – a zatem zgodnie z duchem environment.  
Środek sali zajmują dwa długie białe stoły o zaokrąglonych blatach, ustawione po skosie, oraz trzeci krótszy zestawiony obok przeszklonej gabloty. Na długich stołach możemy zapoznać się z historią dwóch najważniejszych warszawskich instytucji związanych ze sztuką przestrzeni: Galerii Foksal i Galerii Współczesnej.   
Z pierwszą z nich związany był między innymi Henryk Stażewski – klasyk polskiej awangardy, który po wojnie tworzył przestrzenne, reliefowe obrazy, ale również projektował przestrzenie ekspozycyjne i użytkowe. Pod ścianą, na osobnych ekspozytorach, zaprezentowane są dwie duże makiety wnętrz jego autorstwa. Obie są bardzo podobne: każda składa się z trzech kwadratowych desek o boku długości około 60 centymetrów; jedna deska stanowi podłogę, dwie pozostałe – ściany. Makieta po prawej stronie utrzymana jest wyłącznie w odcieniach błękitu, zaś ta po lewej uzupełniona jest o kontrastowe pionowe paski na ścianach: zielone, fioletowe i różowe. Oba wnętrza na podłogach mają namalowane kwadraty ustawione pod kątem w stosunku do podłoża. Zdaniem kuratora wystawy, Michała Jachuły, projekty te mogą być efektem analizy oddziaływania barw na ludzką psychikę. W jednym z wywiadów Stażewski mówił: „To modele rozwiązań pomieszczenia dla jednego z lekarzy psychiatrów, pomieszczenia, które będzie pomagało w leczeniu chorych. (…) W projektowanym wnętrzu wykorzystuję działanie koloru niebieskiego, równocześnie uspokajające i pobudzające”. Jest to zatem przykład rozwinięcia idei environment, a więc projektowania całościowego doświadczenia przestrzennego, wykraczające poza obszar sztuk plastycznych w kierunku zainteresowań naukowych. Interesująca jest także dokumentacja wideo *II Pokazu Synkretycznego* Włodzimierza Borowskiego z 1966 roku, który odbył się w Galerii Foksal. Na czarno-białym filmie zarejestrowano najeżone ostrymi kolcami dyski oraz zwieszające się z sufitu podłużne lustrzane płytki, pod wpływem ruchu odbijające rażące światła w różnych kierunkach. Uczestnicy pokazu zostali stłoczeni za kratami, byli oślepiani przez błyski i „atakowani” dźwiękami – a zatem zniesiony został bezpieczny dystans między dziełem a odbiorcą; usytuowanie wewnątrz environmentu mogło być więc celowo źródłem dyskomfortu. W manifeście założycielskim Galerii Foksal pojawił się postulat, by wystawy straciły „swój wtórny i neutralny wobec samego dzieła charakter” i stały się „formą artystycznie aktywną” – z zaprezentowanych przykładów wynika, że postulat ten udało się jej twórcom zrealizować.

Na drugim stole, poświęconym Galerii Współczesnej działającej w latach 1965-1974, zaprezentowano między innymi fotografie z oryginalnych pokazów dzieł zrekonstruowanych w Zachęcie. Pozwala to porównać na ile wiernie udało się współcześnie odtworzyć tamte realizacje. Największe różnice zdają się pojawiać w przypadku Marii Pinińskiej-Bereś ze względu na brak kilku prac, jednak zdecydowanie zachowana została wierność pierwotnej idei artystki.   
Ciekawego porównania dostarcza także materiał z Polskiej Kroniki Filmowej, nakręcony na wystawie *Studium przestrzeni* Fangora i Zamecznika. W krótkich migawkach można uchwycić widoki pierwotnej realizacji. Film okraszony jest ironicznymi komentarzami lektora, co wskazuje na nieprzychylny odbiór wystawy, która spotkała się z niezrozumieniem publiczności. Kamera pokazuje między innymi kartkę z komentarzami pozostawionymi przez widzów, z których jeden brzmi: „Wojteczku, opamiętaj się!”.  
Wojciech Fangor jest również autorem modelu prezentowanego w dużej przeszklonej gablocie, będącego projektem małej architektury miejskiej dla Jerozolimy z 1968 roku. Struktura ma formę falistych kurtyn tworzących rodzaj labiryntu w przestrzeni. Miały być one pokryte szklaną mozaiką w odcieniach błękitu i bieli, które płynnie przenikałyby się tworząc efekt gradientowego rozmycia. Projektu nigdy nie udało się zrealizować ze względu na wydarzenia marca 1968 roku – pozostał jedynie w formie prezentowanej makiety.  
Obok gabloty z modelem Fangora ustawiony jest krótki stół z dokumentacją wystawy *Przestrzeń i wyraz* zorganizowanej w 1967 roku w ramach Sympozjum Plastyki Złote Grono w Zielonej Górze. Promując ideę integracji różnych dziedzin i form wyrazu, stanowiła ona przełomowy moment w historii polskiej sztuki. Organizatorzy zaproponowali uczestnikom formułę aranżacji wystawy jako przestrzeni przeznaczonej do wielozmysłowego odbioru, przy rezygnacji z tradycyjnych form prezentacji sztuki. Artystki i artyści otrzymali zadanie indywidualnego rozwiązania przydzielonej im przestrzeni. Tworzyli więc w dużym stopniu na miejscu, nierzadko improwizując, a prace rozwijały się w odniesieniu do zastanej przestrzeni i w interakcji z widzami. Kluczowym elementem było zniesienie dystansu między dziełem a odbiorcą, osiągnięte poprzez zastosowanie elementów sensorycznych: światła, dźwięku, zapachu i dotyku. W Zachęcie zaprezentowano między innymi fotografie dokumentalne oraz makietę environmentu autorstwa Tadeusza Dobosza z tej wystawy. Artysta w ciemnym pomieszczeniu zaaranżował kompozycję z tubusów i tarcz do cięcia drewna podwieszonych pod sufitem oraz prawdziwych pni drzew w dolnej części. Praca odwoływała się też do czwartego wymiaru, czyli czasu: mrok i ciszę wnętrza przerywały cyklicznie pulsujące światło i dźwięk muzyki. Dobosz sięgał po opozycyjne pojęcia: żywe-martwe, natura-technika, światło-mrok. Jego projekt to jeden z najwcześniejszych polskich przykładów twórczości podejmującej temat kryzysu ekologicznego i troski o planetę.

Wystawa *Przestrzenie* stanowi obszerny przegląd historycznego zjawiska, jakim była powojenna sztuka spod znaku environment – pojęcia o kilka dekad wyprzedzającego powszechne później instalacje czy popularyzujące się od niedawna wystawy immersyjne.Publiczność Zachęty może doświadczyć pięciu pełnoprzestrzennych rekonstrukcji prac powstałych ponad pół wieku temu, z których trzy prezentowane są po raz pierwszy od ich premiery. Wspólnym mianownikiem tych osobnych przestrzeni jest szeroko rozumiana sensualność i wielowymiarowość, zarówno w odniesieniu do form, jak i znaczeń, choć różnią je założenia i procesy twórcze — myślenie malarskie lub konceptualne, aranżacja rzeźbiarsko-przestrzenna, dążenie do synestezji w sztuce czy refleksja feministyczna. Łączy je natomiast przede wszystkim nakierowanie twórców na doświadczenie odbiorcy; dopiero w momencie interakcji z publicznością dzieła environment stają się kompletne.