

Kiedy wystawianie sztuki staje się sztuką – w stronę hybrydyzacji

When display makes art: towards hybridisation

Mathilde Roman

Akademia Sztuk Pięknych i Scenografii, Monako

Academy of Fine Art and Scenography, Monaco

ORCID: 0009-0002-7353-0048

ABSTRAKT: Artykuł analizuje współczesne praktyki artystyczne na styku sztuki, scenografii i kuratorstwa, koncentrując się na twórczości Philippe’a Parrena, Tacity Dean, Grace Ndiritu czy Dominique Gonzalez-Foerster. Ich działania ukazują, jak myślenie scenograficzne staje się dziś istotnym narzędziem redefiniującym wystawę jako przestrzeń doświadczenia, nie tylko kontemplacji. Scenografia nie pełni już wyłącznie funkcji organizacyjnej – staje się językiem poetyckim, który operuje światłem, rytmem i nastrojem, umożliwiając przekształcenie muzeum w przestrzeń porowatą, żywą, współtworzoną przez artystów. Zacierając granice między dziełem, choreografią a instalacją, artyści odpowiadają na potrzebę głębszego zaangażowania widza, o którym pisał Boris Groys – wskazując na konieczność zwrócenia się ku doświadczeniu obecności i materialności. W rezultacie wystawa staje się sceną transformacji, a scenograficzne gesty – nie podporządkowane, lecz twórczo samodzielne – zyskują należne miejsce w historii sztuki i kuratorstwa.

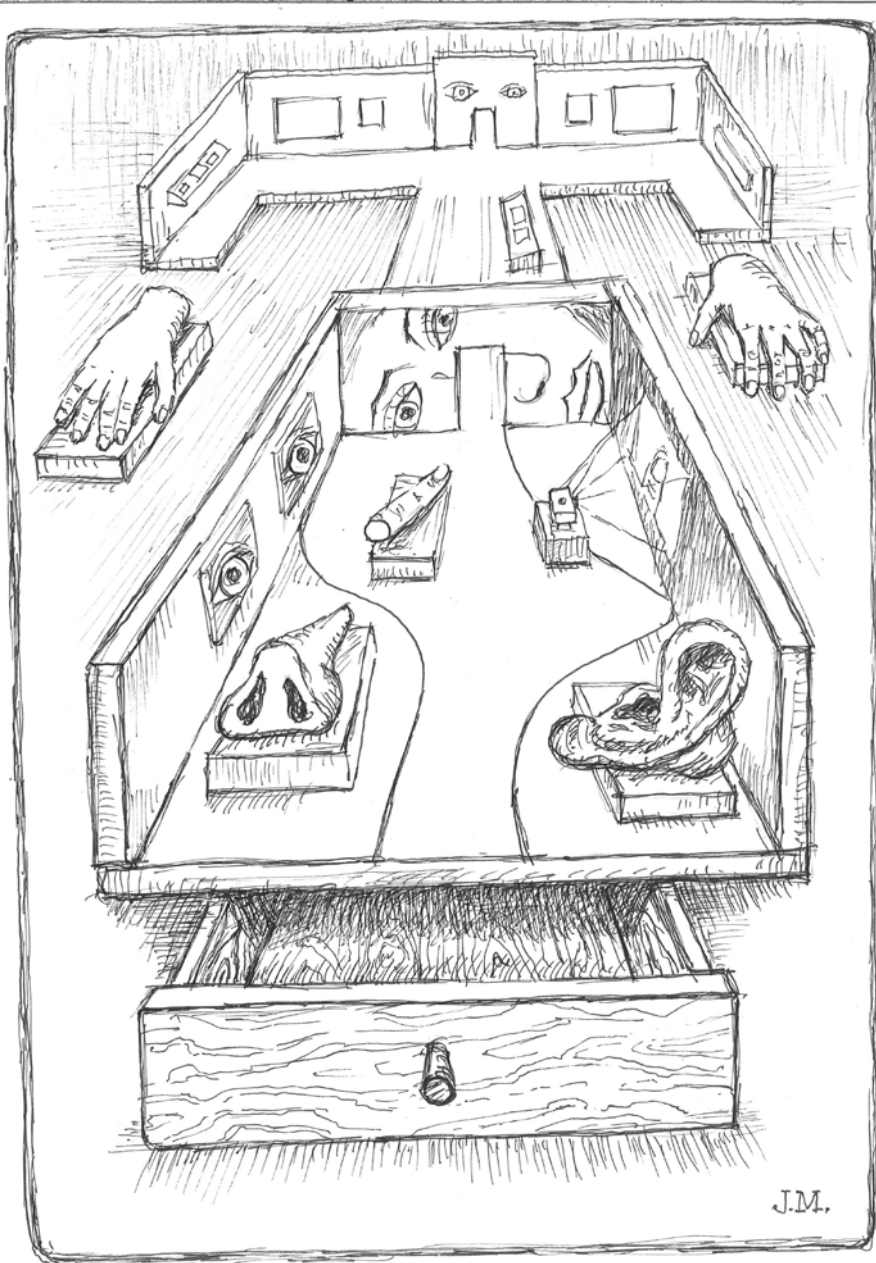
SŁOWA KLUCZOWE: autonomia dzieła, scenograficzny gest, choreografia wystawy, Philippe Parreno, Boris Groys, muzeum jako medium, dramaturgia przestrzeni

MATHILDE ROMAN jest francuską krytyczką sztuki, kuratorką i badaczką, specjalizującą się w historii wystaw i scenografii. Pełni funkcję profesorki w Pavillon Bosio – École Supérieure d’Arts Plastiques de la Ville de Monaco, gdzie prowadzi zajęcia z zakresu sztuki i scenografii. Jest autorką książki *On Stage* oraz *Habiter la scénographie. Quand le display fait œuvre* (2025), w której analizuje współczesne praktyki ekspozycyjne. Aktywnie uczestniczy w międzynarodowych projektach kuratorskich i badawczych, koncentrując się na relacjach między sztuką, przestrzenią a ciałem.

ABSTRACT: This article analyzes contemporary artistic practices at the intersection of art, scenography, and curating, focusing on the work of Philippe Parreno, Tacita Dean, Grace Ndiritu, and Dominique Gonzalez-Foerster. Their projects reveal how scenographic thinking has become a vital tool in redefining the exhibition as a space of experience rather than mere contemplation. Scenography no longer serves solely an organizational function—it emerges as a poetic language that operates through light, rhythm, and atmosphere, transforming the museum into a porous, living space co-created by artists. By blurring the boundaries between artwork, choreography, and installation, these artists respond to the need for deeper viewer engagement, as articulated by Boris Groys, who emphasized the importance of turning toward the experience of presence and materiality. As a result, the exhibition becomes a stage of transformation, and scenographic gestures—no longer subordinate but creatively autonomous—are gaining their rightful place in the history of art and curating.

KEY WORDS: artwork autonomy, scenographic gestures, exhibition choreography, Philippe Parreno, Boris Groys, museum as medium, dramaturgy of space

MATHILDE ROMAN is a French art critic, curator, and researcher specializing in the history of exhibitions and scenography. She serves as a professor at the Pavillon Bosio – École Supérieure d’Arts Plastiques de la Ville de Monaco, where she teaches courses in art and scenography. She is the author of *On Stage* and *Habiter la scénographie. Quand le display fait œuvre* (2025), in which she analyzes contemporary exhibition practices. She actively participates in international curatorial and research projects, focusing on the relationships between art, space, and the body.



Mathilde Roman
**KIEDY WYSTAWIANIE SZTUKI
STAJE SIĘ SZTUKĄ – W STRONĘ
HYBRYDYZACJI**

Dziś nie ma już żadnej „ontologicznej” różnicy między
tworzeniem sztuki a jej ekspozycją.
Boris Groys, *Polityka instalacji*¹

Stworzenie aury, atmosfery należącej personalnie do obiektów,
a nie tylko zbudowanie gmachu, na tle którego obiekty
wyglądają dobrze, jest celem planu instalacji muzeum.
Jermaine MacAgy, *On Installation*²

Historia relacji między artystą a wystawą jest długa i fascynująca, szczególnie interesujący jest zaś sposób, w jaki artyści przejęli rolę kuratorów, czasami wymyślając całe formaty eksponowania dzieł. Odwołując się do tezy Dorothei von Hantelmann, że Marcel Duchamp wprowadził nowy paradygmat tworzenia, opierając go nie na produkcji obiektów, ale na ich selekcji³, Elena Filipovic⁴ proponuje rozważenie tej zmiany, wychodząc od sposobu, w jaki francuski artysta postrzegał wystawę – jako narzędzie krytycznego kwestionowania tego, czym są dzieła sztuki i instytucje. W *Polityce instalacji* Boris Groys postrzega praktykę instalacji jako sposób, w jaki artysta może potwierdzić swoją suwerenność w obliczu rosnącej symbolicznej siły wystawy oraz roli kuratora i publiczności, które mogłyby podważyć jego pozycję. Tezy tej broni wielu teoretyków i artystów, jak Liam Gillick, który w *The Complete Curator*⁵ opisuje władczą rolę kuratora i podkreśla kruchość dzieła. Wpływ projektu kuratorskiego i demokratyczny dyktat sztuki mogą rzeczywiście osłabiać autonomię projektu artysty, którego wydarzenia głównego nurtu, takie jak biennale, zachęcają do faworyzowania skutecznego i uniwersalnego języka plastycznego, będącego częścią ogólnej wizji, a nawet zbiorowej narracji. W instalacji artysta odzyskuje wolność wyboru, ponieważ nie podlega już sieci bezpośrednich relacji opracowanych przez kuratora. Zawłaszczając jako terytorium artystyczne przestrzeń, z jej ograniczeniami i możliwościami, artysta wprowadza do gry wystawę jako format, a także bada scenografię, z jej kodami,

1 B. Groys, *Polityka instalacji*, w: tegoż, *O aktywizmie artystycznym i inne eseje*, przeł. M. Zawada, Kraków 2024, s. 51.

2 „California Palace of the Legion of Honor Bulletin” 1953, t. 11, nr 1–2 [za: *Jermaine MacAgy. A Life illustrated by an exhibition*, Houston 1968, s. 21].

3 D. von Hantelmann, *The Curatorial Paradigm*, „The Exhibitionist” 2011, nr 4.

4 Pierwotnie opublikowany we włoskim magazynie „Mousse”, ten zbiór wypowiedzi na temat historii wystaw „kuratorowanych” przez artystów został opublikowany w: E. Filipovic, *The Artist as Curator: An Anthology*, Londres 2017.

5 L. Gillick, *The Complete Curator*, w: tegoż, *Industry and Intelligence. Contemporary Art since 1820*, New York 2016.

słownikiem i historią, nawet jeśli jest ona nadal w dużej mierze nieznana. Od pierwszych wystaw Marcela Duchampa jako „generatora arbitra” – ukuł on ten termin, aby opisać rolę, jaką przyjął jako kurator surrealistycznych wystaw, takich jak *First Paper of Surrealism* (Nowy Jork 1942) – warto zauważyć, że podejmując się tej roli, artysta przyjął jednocześnie rolę scenografa. Na przykład w *Mile of String* Marcel Duchamp wykonał krytyczny gest scenograficzny, instalując nić rozciągniętą między obrazami, która zakłócała zwiedzanie wystawy, zaprosił również dzieci do gry w piłkę podczas wieczornego wernisazu. „Generator arbitra” nie tylko zatem dba o przybycie dzieł i ich wspólne rozmieszczenie w sali wystawienniczej, ale także interweniuje, aby stworzyć surrealistyczne doświadczenie na wystawie, nawet jeśli oznacza to zakłócenie percepcji obrazów. Ten scenograficzny gest jest dziełem Marcela Duchampa – przykładem wymazania ontologicznej różnicy opisanej przez Borisa Groysa.

Czy ta możliwość przesunięcia między pozycją artysty, kuratora i scenografa oraz zdolność artysty do tworzenia pracy za pomocą gestów scenograficznych powoduje hybrydyzację tych dwóch terminów? Hybrydyzacja to połączenie dwóch odrębnych elementów, nadanie im nowej jedności. Kiedy jest wynikiem ludzkiej decyzji, a zatem jest poddana kontroli, ma służyć pozytywnej ewolucyjnej wizji ludzkości, np. przez ulepszenie zdolności produkcyjnych. W odniesieniu do świata sztuki jesteśmy świadkami wyraźnej decyzji o włączeniu wymiaru scenograficznego do rejestru artystycznego, którego oczywistym rozwinięciem jest praktyka sztuki instalacji, ale także coraz większa integracja logiki scenograficznej ze współczesną twórczością artystyczną. Artystka, czasem również kuratorka, Jermayne MacAgy była w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w Stanach Zjednoczonych prekursorką w tym zakresie, myśląc nie tylko o sposobie rozwieszenia prac, ale także o ich rozmieszczeniu w przestrzeni i trasie zwiedzania wokół nich, projektując postumenty, wymyślając ekspozyty i określając atmosferę oświetlenia. Jesteśmy zatem świadkami hybrydyzacji – wytworzenia nowego gatunku, powstałego w wyniku jakiejś krzyżówki genetycznej, który następnie należy przemyśleć w jego specyficznej jedności – czy raczej świadkami miękkiej, elastycznej, niespecyficznej porowatości, zachęcającej nas do poszerzenia naszej wiedzy na temat tych dwóch dziedzin?

Dzieła i scenografia – porowatość i przesunięcia

Kwestia przesunięcia między scenografią a dziełem sztuki jest bardzo wyraźnie podnoszona przez pokolenie francuskich artystów, takich jak Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, Pierre Huyghe i Xavier Veilhan, którzy postrzegają wystawę jako format dynamiczny, czasowy, filmowy. Ważnym punktem odniesienia jest dla nich ekspozycja *Les Immatériaux* w Centre Pompidou w Paryżu w 1985 roku, stworzona przez

Jeana-François Lyotarda i Thierry'ego Chaputa. Projekt ten, napędzany filozoficznymi i społecznymi wyzwaniem stawianymi przez rosnącą wirtualizację wszystkich danych i przejście do postmodernizmu, pomyślany bardziej jako demonstracja niż wystawa, preferował ciemność od muzealnej bieli, labirynt od ścieżki dydaktycznej, wielość od formalizmu otoczenia, mieszając obiekty technologiczne z dziełami sztuki lub opowieściami dzieł sztuki. Ta „wystawa archipelag”, jak zdefiniowano ją w projekcie kuratorskim, składała się z pięciu tras połączonych śluzami powietrznymi, z których każda była powiązana z kartą opublikowaną w *Inventaire* – katalogu złożonym z siedemdziesięciu jeden niepaginowanych kart. W obliczu nowego reżimu ontologicznego, w którym materia niekoniecznie jest już darem, ale wytworem umysłu, być może bez autora, ponieważ jest produktem maszyn, kodu i technonauki, *Les Immatériaux* to odkrywanie wystawy jako sieci powiązań między pytaniami filozoficznymi, postępem technologicznym i eksploracjami artystycznymi. Rzeczywista przestrzeń została potraktowana jako przestrzeń mentalna, konceptualna matryca złożona z miejsc podzielonych na obszary (wątki) tematyczne. Cenne jest świadectwo Philippe'a Déalisa⁶, który był odpowiedzialny za scenografię w ramach zbiorowego procesu budowania wystawy. Wyjaśnia on, że wybór sposobu traktowania rzeczywistej przestrzeni, z użyciem rolek metalowej siatki do wyznaczenia miejsc, był odpowiedzią na terminologię używaną przez Jeana-François Lyotarda w dyskusjach: rozmycie, mgła, filtr. Przez długi czas miejsca były definiowane jako identyczne pływające sześciany, które rozszerzały się na rzeczywistość dość późno, w zależności od obiektów, które miały być zaprezentowane. Decydując się na wizualną mgłę, w *Les Immatériaux* położono duży nacisk na słuchanie przez zestawy słuchawkowe audio rozdawane widzom, podłączone do różnych częstotliwości w zależności od miejsca, w którym znajdowali się w danej chwili. Philippe Délis podkreśla znaczenie takiego układu scenograficznego dla roli zwiedzającego, który jest zachęcany do bycia ciałem aktanta, do uczestniczenia w budowaniu znaczenia. Poza wystawianymi pracami tym, co wyróżnia całe pokolenie artystów, jest koncepcja wystawy jako mentalnej matrycy, wymyślającej nowy sposób pojmowania relacji z odbiorem, odrzucającej dyktat jasności.

Xavier Veilhan czerpie z kodów muzeografii i mebli miejskich, nadając im nowe formaty i ujawniając leżące u ich podstaw schematy ideologiczne, integrując przestrzeń społeczną i publiczną z muzealną ekspozycją. Jego indywidualną wystawę *Le Plein emploi* w Musée d'art moderne et con-

6 *Retour sur les Immatériaux*, wykład Manuéli de Barros w École nationale des arts décoratifs, 30.03.2005, <<http://www.arpla.fr/canal20/adnm/p=3798>> [dostęp: 12.04.2024].



Wystawa Xaviera Veilhana *Le Plein emploi* w Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg. Fot. © Florian Kleinfenn, © Xavier Veilhan, Alexis Bertrand /ADAGP, Paris 2025

temporain de Strasbourg (18 listopada 2005 – 18 marca 2006) John C. Welchman podsumował następująco: „Veilhan działa tutaj jako kurator i scenograf własnej wystawy, a raczej jako sprytnie połączenie antropologa społecznego, strażnika w zoo i inżyniera krajobrazu”⁷. Rozległe *plateau* przyjmowało dzieła i odwiedzających na różnych poziomach, tworząc niehierarchiczny obieg, który wywołał wiele doświadczeń. Projekt ten był początkiem długiej współpracy między Xavierem Veilhanem a scenografem Alexisem Bertrandem, którego rola jest jednak znacznie bardziej interdyscyplinarna. Dla artysty wystawa jest bowiem miejscem dla dzieł, on zaś ze scenografem wspólnie zastanawiają się nad architekturą, oświetleniem i fizyczną obecnością widzów, którzy są częścią całego układu. Wystawa *Le Plein emploi* zapowiadała *Le Baron de Triqueti*, moduł wystawienniczy rzeźby, który integruje widza i umieszcza go obok dzieł, bez hierarchii, a także *Studio Venezia*, Pawilon Francuski na 57. Biennale w Wenecji (2017), przekształcenie studia nagrań muzycznych w instalację rzeźbiarską,

7 J.C. Welchman, *Un musée d'histoire non naturelle*, w: Xavier Veilhan, *Le Plein emploi* [katalog wystawy], Strasbourg 2006, s. 44, 51.

która ponownie pozwala odwiedzającym zintegrować moduł. Od czasu *Mur de Verre* (Szkłana ściana) z 2003 roku, ogromnej przezroczystej struktury zaprojektowanej do zawieszania prac innych artystów, Xavier Veilhan wykonuje potężne gesty scenograficzne, które odzwierciedlają wystawę jako moment społeczny i konstrukcję polityczną, ale także jako gest gościnności. Tworzy dzieło sztuki, które wspiera prace innych, pokazując odwrotną stronę obrazów, zapraszając odwiedzających do poruszania się po awersie dzieła lub do tego, by usiąść bezpośrednio na elemencie architektury. Posadzka jest przedłużeniem cokołu, umożliwiając ustawianie fotografii i rzeźb w bezpośrednim dialogu z chodzącymi ciałami widzów, zabawę wysokością, by stworzyć dynamiczną wizję przestrzeni. Chociaż Xavier Veilhan od początku swojej pracy myślał o ideologicznej konstrukcji wystawy przez scenograficzne gesty, powtarzająca się od 2006 roku współpraca ze scenografem Alexisem Bertrandem nadaje im inny zakres.

Projekty stają się wspólnie sygnowane, wyrażając relację wykraczającą poza klasyczne rozumienie współpracy, w której scenograf jedynie interpretuje intencje artysty, dobiera materiały, skaluje przestrzenie i opracowuje rozwiązania techniczne. W tym wypadku mamy do czynienia z prawdziwie artystycznym partnerstwem, budowanym przede wszystkim wokół wspólnej pracy nad makietą – narzędziem, z którego obaj korzystają. Dla Alexisa Bertranda kluczowym środkiem wyrazu jest fotomontaż, dla Xaviera Veilhana – rysunek. Moduł scenograficzny staje się przedłużeniem rzeźby, ale także centralnym punktem w poszukiwaniu jej relacji z przestrzenią – nadaje jej miejsce i integruje ją z wystawą pomyślaną jako całościowa scenografia. Czy mamy tu do czynienia z hybrydyzacją sztuki i scenografii, czy raczej ze wspólną kreacją, w której gesty i narzędzia spletają się, wzajemnie się wzmacniając? Jeśli żadna ze stron nie podporządkowuje się drugiej, a każda zachowuje autonomię w ramach wspólnego dzieła, trudno mówić o pełnej hybrydyzacji – być może trafniejsze byłoby określenie tej relacji jako artystycznego dialogu.

Z kolei Dominique Gonzalez-Foerster od kilku lat rozwija równoległą praktykę artystyczną i scenograficzną. Postrzegając przestrzeń zarówno jako pokój, jak i jako scenę, silnie wiąże swoje projekty z doświadczeniami kuratorskimi. Jej scenografie powstają w ramach kolektywu „Poste 9” (Stanowisko 9), który tworzy wraz z projektantem oświetlenia Benoît Lallozem i architektem wnętrz Martialem Galfione. Choć jest zaangażowana w ten proces jako artystka, to praca w ramach kolektywu pozostaje wyraźnie odrębna od jej indywidualnej twórczości, mimo że podejście Dominique Gonzalez-Foerster do scenografii opiera się w dużej mierze na „historii wystawy”⁸. Wystawa *1984–1999. La*

8 Rozmowa z Dominique Gonzalez-Foerster opublikowana w: M. Roman, *Habiter l'exposition. L'artiste et la scénographie*, Paris 2020.

Décennie, prezentowana w Centre Pompidou-Metz w latach 2014–2015, w której Dominique Gonzalez-Foerster pełniła funkcję scenografki przy kuratorstwie Stéphanie Moisdon, skłania do refleksji nad relacją między jej praktyką artystyczną a scenograficzną. Tradycyjnie hierarchiczna relacja między kuratorem a scenografem została tu przeformułowana – ówczesny dyrektor muzeum, Laurent Le Bon, zaprosił Dominique Gonzalez-Foerster i Stéphanie Moisdon, powiązane wspólnym środowiskiem artystycznym i współpracą z magazynem „Purple”, do stworzenia wystawy „o duchu epoki, jej fundamentach, jej pięknie”. Choć początkowo koncepcja rodziła się w duecie, z czasem doprowadziła do rozdzielenia ról i nadania scenografii centralnego znaczenia. Dominique Gonzalez-Foerster zaprojektowała wysoce kinematograficzny układ wystawy, łącząc różnorodne postumenty z makietami emblematycznej architektury, książkami i plakatami filmowymi, tworząc przestrzeń, po której widz mógł swobodnie wędrować między wyspami poświęconymi dziełom i duchowi epoki. Celem było zanurzenie dzieł w narracyjnej atmosferze. W tej ekspozycji prezentowano prace niekoniecznie najbardziej efektowne, ale kluczowe dla opowieści. Całościowa atmosfera wystawy 1984–1999. *La Décennie* została ukształtowana przez scenografię – jej wyrazisty język form i wybór materiałów (barwione medium, zamknięcie otworów, aktywne włączenie podłogi) stanowiły wyrazistą deklarację artystyczną.

W tym pejzażu Dominique Gonzalez-Foerster stworzyła wystawę o układzie wyspowym, której wizualna i konceptualna tekstura działała jak zwierciadło dla lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Jej decyzja o niełączeniu dzieła i scenografii w jedno rodzi pytanie o to, w jakim stopniu doświadczenie wędrowki przez wystawę prowadziło widza do odbioru całości jako jednej rozległej instalacji, i czy nie zachęca to nas do myślenia o nowych formach hybrydyzacji między dziełem sztuki a jego oprawą przestrzenną.

Elie During w rozmowie z Dominique Gonzalez-Foerster i Hansem Ulrichem Obristem dzieli się refleksją na temat swojego doświadczenia wystawy Melika Ohaniana *From the Voice to the Hand* z 2008 roku. Ekspozycja była prezentowana w różnych miejscach Paryża i jego przedmieść – była to „rozproszona całość”, zaaranżowana przez artystę. Jak zauważa Elie During: „Tego rodzaju wystawa otwierała możliwość nie tyle całkowitego jej pominięcia, ile raczej przejścia przez nią. Można było pozostać w częściowej, marginalnej relacji z wystawą, a mimo to doświadczyć jej w pełni – pod warunkiem że brak możliwości jej podsumowania stanowił część samego procesu. Prawdopodobnie odwiedziłbym pięć lub sześć miejsc, w których była prezentowana, gdybym tylko trochę zluzował harmonogram. Na pewno zobaczyłbym więcej prac, ale czy miałbym przez

to lepszą perspektywę całej wystawy?”¹⁰. Ta uwaga doskonale współgra z nowszymi tendencjami w myśleniu o formacie wystawy, widocznymi m.in. w projektach Philippe’a Parrena. W wywiadzie opublikowanym w *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting* artysta tłumaczy, jak przekształcił film *Zidane* (2006), stworzony wspólnie z Douglasem Gordonem, w formę instalacji: „Zamiast przekładać media temporalne na format wystawy, zrobiłem coś odwrotnego – przenieśliem wystawę do świata mediów temporalnych”¹¹. Jego choreograficzne, dynamiczne podejście do ekspozycji sprawia, że szczególną wagę przywiązuje do światła, kodów scenicznych i architektury. Kurator Carlos Basualdo, wspominając pracę Philippe’a Parrena nad wystawą *Dancing around the Bride* z 2012 roku – prezentującą twórczość Marcela Duchampa, Jaspera Johnsa, Raoula Rauschenberga, Johna Cage’a i Merce’a Cunninghama – podkreśla, że to właśnie fascynacja narzędziami temporalnymi, które Philippe Parreno rozwijał podczas swojej indywidualnej wystawy w londyńskiej Serpentine Gallery, była punktem wyjścia ich współpracy. Wspólnie uznali, że najtrafniejszym określeniem dla roli Philippe’a Parrena będzie „reżyser” – jako ten, który orkiestruje wystawę. Jego pomysł opierał się na sekwencyjnym pojawianiu się dźwięków i światła, tworzących mroczną atmosferę, która miała przywołać mity związane z artystami uczestniczącymi w wystawie. Mechaniczny fortepian grający utwór Marguerite Latan, interpretatorki Johna Cage’a, scena, z której wyłaniają się kroki tancerzy zespołu Cunninghama (*Dance without Dancers*), dźwięk przejeżdżającego pociągu – wszystko to budowało złożone doświadczenie ekspozycyjne. Wprowadzając ruch i niestabilność do przestrzeni wypełnionej dziełami nieobecnych już artystów, Philippe Parreno próbował stworzyć dialog z mitologicznymi postaciami historii sztuki – współpracować z przeszłością, aby zbudować coś żywego i obecnego. Widz stawał się częścią tej gry pojawiania się i znikania. Sam artysta tłumaczy to następująco: „Wystawa staje się samotną maszyną. Nie tylko dźwięki, obrazy i działania pojawiają się i znikają według zaprogramowanego algorytmu – w przestrzeni kontrolowanej przez instytucję – lecz również sami ludzie pojawiają się i znikają zgodnie ze scenariuszem, który nadaje rytm wystawie”¹².

Philippe Parreno podejmował różne działania artystyczne na polu scenografii. W odróżnieniu od Dominique Gonzalez-Foerster traktuje on swoje realizacje w tej dziedzinie jako autonomiczne dzieła sztuki,

10 E. During, D. Gonzalez-Foerster, D. Grau, H.U. Obrist, *Qu'est-ce que le curating?*, Paris 2011, s. 71.

11 Rozmowa Jörna Schafaffa z Philippem Parrenem w: *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*, red. B. Bismarck i in., Berlin 2014, s. 163.

12 Rozmowa Carlosa Casueldy z Philippem Parrenem w: *Anywhere, Anywhere Out of the World*, Londres 2014, s. 22–47. Wszystkie cytaty przytaczane dalej pochodzą z tej rozmowy.

a nie jedynie rozwiązania scenograficzne, co pozwala im funkcjonować niezależnie od projektu czy sytuacji, które dały im początek. Przykładem może być *Dancing without Dancers*, pokazane w ramach jego ekspozycji *Anywhere, Anywhere Out of the World* w Palais de Tokyo w Paryżu w 2013 roku – bez odniesień do zmiany funkcji czy statusu pracy, nawet w katalogu wystawy. Umieszczone jednak w otwartej przestrzeni Palais de Tokyo, która wymagała zastosowania ruchomych ścian w celu ukształtowania warunków akustycznych, działanie to nie wydawało się już tak trafne. Inny ciekawy przykład to zbiorowa wystawa *All the World's Futures* z 2015 roku, przygotowana przez Okwui Enwezora na Biennale w Wenecji i zaprezentowana w Arsenale. Philippe Parreno wykorzystał tam rurowe oprawy świetlne, które migotały i przerywały ciemność ekspozycji. Również tu głównym celem było zbudowanie nastroju – a język i ustawienie pracy jednoznacznie czerpały ze scenograficznej logiki. Choć podobne rozwiązania pojawiały się już w jego indywidualnych wystawach, tutaj wyraźniej zaznaczyły się jako element wspólnej przestrzeni prezentacyjnej, odpowiadającej na pytania o przyszłość.

Nie rozdzielając ról między dziełem a organizacją przestrzeni wystawienniczej, Philippe Parreno wprowadza twórczy niepokój – dodając do wystawy, rzadko dotąd rozwijanej, warstwę poetyki wizualnej i dźwiękowej. Scenografia, przez długi czas pomijana w refleksji estetycznej, powraca dziś w rozszerzonej postaci, przekształcając również sposób, w jaki myślimy o muzeum. Nie jest już ono burżuazyjną świątynią odrzucaną przez awangardę, lecz przestrzenią otwartą, miejską, żywą i akustyczną. Dynamicznym muzeum – miejscem przepływów między wnętrzem a światem zewnętrznym, między różnymi rytmami czasu, obszarem porowatym i zdolnym do redystrybucji znaczeń i ról. Taka wizja rezonuje z myślą Édouarda Glissanta o powiązanych tożsamościach i nielinearności historii, która doprowadziła go do pomysłu muzeum na Martynice jako laboratorium badawczego – nie zwartego kontynentu, lecz archipelagu relacji¹³. Niezależnie od tego, czy artysta staje się scenografem, dramaturgiem lub kuratorem, choreograf przekształca wystawę w scenę, a dzieło – w ruch ciał i myśli, są to zmiany, które nie osłabiają świata sztuki, lecz przeciwnie: nie pozwalają mu skończyć w raz ustalonych ramach.

13 Rozmowa Hansa Ulricha Obrista z Édouardem Glissantem, <www.tout-monde.com/sites/utopie.pdf> [dostęp: 12.04.2024].

Projektowanie przestrzeni dzieła z dbałości o doznania estetyczne

W 2022 roku Tacita Dean poświęciła dużą część swojej wystawy w MUDAM w Luksemburgu pracom przygotowanym na potrzeby scenografii baletu *The Dante Project* (choreografia: Wayne McGregor, muzyka: Thomas Adès, Royal Opera House w Londynie). Pokazane bez żadnej dokumentacji, odniesień do baletu ani prób osadzenia ich w konkretnym tle, zrealizowane w różnych technikach – rysunku, fotografii i filmu, po jednej dla każdego aktu – zyskały pełną autonomię, a zarazem siłę estetyczną i konceptualną, która mogła w pełni wybrzmieć dzięki dłuższej obecności w przestrzeni ekspozycji. Gdy później zobaczyłam te same prace na scenie Opéra National de Paris, odbiór był zupełnie inny: obrazy Tacity Dean zespoliły się z choreografią, ciałami tancerzy, kostiumami jej projektu, ze światłem i z muzyką, tworząc gęstą, precyzyjnie zaprojektowaną atmosferę każdego aktu.

Podczas wizyty w MUDAM, w towarzystwie kuratora Christophe’a Galloisa, uświadomiłam sobie, jak istotne było dla Tacity Dean odłączenie jej prac od scenicznej funkcji i włączenie ich do własnego procesu artystycznego, zasilanego wieloletnimi badaniami, dla których balet był jedynie jednym z przystanków. Współpraca artystów przy tworzeniu scenografii ma długą historię, sięgającą początków XX wieku – Tacita Dean wykonuje gest, który podejmowało wielu przed nią, zwłaszcza w czasach *Ballets Russes*. Pokazując swoje prace jako niezależne od przedstawienia, przywraca im pierwotną odrębność. Zaskoczeniem było więc dla mnie odkrycie, już przy wyjściu z wystawy, że w kolofonie przypisano jej autorstwo scenografii ekspozycji – we współpracy z Polaris Architect. Z jednej strony jej prace dystansują się od funkcji scenografii, z drugiej – artystka podejmuje działania, które przypisujemy scenografowi. To przejście od biernego *scénographie* do czynnego *scénographier* nabiera tu pełnego znaczenia, pozwala bowiem uchwycić dynamikę twórczą, w której scenografia wzmacnia przestrzenno-czasową strukturę wystawy. Tacita Dean włącza w ten proces elementy często pomijane: kierunek poruszania się widza, światło, formę ekspozytora, opisy dzieł, plan przestrzeni czy sposób wieszania obrazów. W ramach aranżacji artystka nierzadko współpracuje ze scenografami, zawsze z kierownikami technicznymi i zespołem muzeum – tworząc gesty, które są czymś więcej niż tylko organizacją przestrzeni.

W 2024 roku Grace Ndiritu zaprezentowała na Biennale w Lyonie instalację *Blue Room*, umieszczoną na najwyższym piętrze Musée d’Art Contemporain. Wejście do niej było możliwe dopiero po zdjęciu butów. W immersyjnej przestrzeni artystka zestawiała dzieła z różnych okresów, wypożyczone z kolekcji publicznych, i розміściła je w zaprojektowanym przez siebie wnętrzu z drewna. Jej realizacja, inspirowana modernistycznym językiem form, ale także miejscami duchowego odosobnienia,



Grace Ndiritu, *Blue Room*, 2024, La Biennale de Lyon, Musée d'Art Contemporain. For. M. Roman

doświadczeniami szamańskimi i wspomnieniami z dzieciństwa w Kenii, łączy różne porządki i wprowadza rośliny jako żywe elementy kompozycji. Podłoga, ściany, sufit i światło stają się częścią scenografii, która zaprasza do kontemplacji, wydłużonego spojrzenia, połączenia estetyki z duchowością. Grace Ndiritu zachęca widzów do zdjęcia butów, wejścia w kolorowe środowisko, które działa na ciało, wzywa do medytacji, leżania, zamykania oczu i otwierania ich na nowo. *Blue Room* to zarazem gest artystyczny i scenograficzny – próba przeciwstawienia się konsumpcyjnemu trybowi obcowania ze sztuką przez stworzenie sytuacji wymagającej czasu i skupienia, pozbawionej etykiet, a jednocześnie uzupełnionej starannie zaprojektowaną broszurą. Dla Tacity Dean i Grace Ndiritu wystawa to przestrzeń transformacji – zasilana doświadczeniami zewnętrznymi, skoncentrowana na wytwarzaniu estetycznego napięcia, które ma własną wagę i nie potrzebuje uzasadnienia. W tej nietypowej aurze, gdzie artysta przekracza granice medium, spojrzenie i ciało widza są poddawane intensywnemu doświadczeniu. Jeśli forma i proces ulegają zmieszaniu, czy doświadczenia, jakie przeżywamy w tych przestrzeniach, mają inną ontologię niż te, które czekają nas twarzą w twarz z obrazem w Luwrze?

Nie rozdzielając ról między dziełem a organizacją przestrzeni wystawienniczej, Philippe Parreno wprowadza twórczy niepokój – dodając do wystawy, rzadko dotąd rozwijanej, warstwę poetyki wizualnej i dźwiękowej. Scenografia, przez długi czas pomijana w refleksji estetycznej, powraca dziś w rozszerzonej postaci, przekształcając również sposób, w jaki myślimy o muzeum. Nie jest już ono burżuazyjną świątynią odrzucaną przez awangardę, lecz przestrzenią otwartą, miejską, żywą i akustyczną. Dynamicznym muzeum – miejscem przepływów między wnętrzem a światem zewnętrznym, między różnymi rytmami czasu, obszarem porowatym i zdolnym do redystrybucji znaczeń i ról.

W Luwrze trudno znaleźć miejsce do siedzenia. Ciało widza przepycha się przez tłum, by rzucić okiem na dzieło, jednocześnie walcząc z ekranami i wszechobecną autoinscenizacją – baletem spojrzeń skupionym bardziej na selfie niż na samym obrazie. Uwaga, jaką poświęcamy dziełu, staje się kluczowa wobec nawyków publiczności konsumującej doświadczenia wizualne. Jak zauważyła Laurence des Cars, dyrektorka Luwru, w rozmowie z „Le Monde”: „Musimy szanować pragnienia publiczności. Jeśli ktoś chce zrobić sobie selfie z dziełem, musimy to przyjąć. W XXI wieku powinniśmy rozmawiać z widzami, słuchać ich, a nie traktować z góry”¹⁴. Tymczasem zakaz fotografowania podczas spektakli nigdy nie był uznawany za ograniczenie wolności, lecz raczej za sposób ochrony aktorów i samego przedstawienia, gwarantujący niezbędną uwagę i koncentrację. Dzieła sztuki nie żyją w muzeum – ich ochrona nie ogranicza się do bezpieczeństwa materialnego. Gdy Grace Ndiritu proponuje inne podejście, jej gesty korespondują z działaniami instytucji takich jak Manchester Art Gallery, która właśnie otworzyła *Room to Breathe* – zaciemnione ciche pomieszczenie zapraszające widzów do zatrzymania się, odpoczynku i spojrzenia na dzieła z większą uważnością.

Światło – choć postrzegane jako warunek widoczności – również wymaga wyważenia. Walka Huberta Roberta o przeszklony dach Galerie du Louvre, by wprowadzić światło dzienne, miała ogromne znaczenie. Ale i półmrok, jak w wystawie *Les Immatériaux*, może odegrać kluczową rolę, pomagając widzowi dostroić wzrok i poszerzyć percepcję. Właśnie tak zapamiętała swoją samotną noc w Luwrze Jakuta Alikavazovic, opisując spotkanie z rzeźbami: „Ciemność zmienia wszystko. To elektryczność zamraża posągi. To elektryczność unieruchamia ściany i podłogi”. Większość surrealistycznych ekspozycji przygotowywanych przez Marcela Duchampa również była pogrążona w ciemności – bliżej im było do jaskini niż do neutralnych, białych ścian, które zdominowały późniejsze podejście do ekspozycji. Zgaszenie światła, zamknięcie oczu, położenie się – to zaproszenie do uwolnienia wyobraźni, przywłaszczenia sobie obrazu na nowo. Scenograficzny gest nie zastępuje dzieła, ale osadza je w dynamicznej, żywej relacji z czasem i przestrzenią – i właśnie w tym, nie na pierwszym planie, ale jako oparcie, odnajduje swoją siłę.

Rehabilitacja scenografii

Dialog między artystą a scenografią – a czasem także ze scenografem – staje się istotnym zagadnieniem we współczesnej twórczości i skłania nas do głębszego namysłu nad tym, co właściwie wyłania się z gestów scenograficznych, kiedy włączamy je do historii sztuki. Teatralizacja

¹⁴ Wypowiedzi zanotowane przez Roxanę Azimi, opublikowane 5 lutego 2025 roku.

sztuki i wystaw to dziś w pełni oswojona ewolucja, a ideologiczne spory, które Michael Fried toczył w latach sześćdziesiątych XX wieku, wydają się dziś odległe. Zmiana ta zachęca, by przyjrzeć się bliżej dramaturgicznym projektom wystawienniczym, takim jak te Fredericka Kieslera. Podobnie dążenie do znalezienia aktywnej roli dla widza, choćby przez praktykę selfie, pozwala odkryć projekty modułowych instalacji tworzone przez El Lissitzky'ego w Niemczech w latach trzydziestych XX wieku, a później przez Franca Albiniego i Frankę Helg we Włoszech od lat pięćdziesiątych XX wieku. Przez całe życie Lina Bo Bardi dążyła do zbliżenia widza do dzieła sztuki, wyrwania go z pozycji podporządkowanej i powiązania doświadczenia estetycznego z codziennością – zarówno w swojej architekturze, jak i w scenografii muzealnej oraz wystawienniczej w Brazylii. Zanurzenie się w tych scenograficznych projektach, mających własne narzędzia i odrębne ambicje, powstających we współpracy z artystami, a nierzadko w ich bezpośrednim sąsiedztwie, pozwala uchwycić wagę partnerstwa i przyjaźni między artystami, kuratorami i scenografami. Tylko w ten sposób scenografia może zostać w pełni zintegrowana z historią sztuki – tak jak historia wystaw została stopniowo włączona do niej w drugiej połowie XX wieku. Niewątpliwie proces ten prowadzić będzie do większej porowatości, przesunąć znaczeniowych i form hybrydycznych.

Bibliografia

- Alikavazovic J., *Comme un ciel en nous*, Paris 2022.
- Dean T., Fer B., King J., *One Hundred and Fifty Years of Painting & The Dante Project*, Luxembourg 2023.
- Daring E., Gonzalez-Foerster D., Grau D., Obrist H.U., *Qu'est-ce que le curating?*, Paris 2011.
- Gauthier M., Javault P., Nilsson H., Welchman J., *Le Plein emploi* [katalog wystawy], Strasbourg 2005.
- Lyotard J.-F., Chaput T., *Les Immatériaux*, Paris 1985.
- Ndiritu G., *Healing the Museum*, Melbourne 2023.
- Parreno Ph., Casuelo C., *Anywhere, Anywhere Out of the World*, Londres 2014.
- Obrist H.-U., *Hans Ulrich Obrist, Conversations*, t. 1, Paris 2011.
- Roman M., *Habiter l'exposition. L'artiste et la scénographie*, Paris 2020.
- Roman M., *Habiter la scénographie, Le geste scénographique comme geste artistique*, Paris 2025.