

Co ma Koons do Le Bruna i Kapoor do Le Nôtre'a?

O wystawach sztuki współczesnej w muzeach-rezydencjach na przykładzie Pałacu w Wersalu i Zamku Królewskiego w Warszawie

Muzea-rezydencje to najczęściej muzea wnętrza odtwarzające atmosferę konkretnych czasów. Często ze względów historycznych są to miejsca prestiżowe (na przykład siedziby królów). Dziś warto postawić pytanie, czy muzea-rezydencje mogą stać się miejscem funkcjonowania sztuki współczesnej, i czy się nim stają. Jeśli sztuka współczesna czy kreacja artystyczna zaistnieje w takich miejscach, czy jest to interwencja czy synergia? Warto zastanowić się też nad problemem percepcji obiektów sztuki współczesnej w miejscu o konkretnym znaczeniu historycznym, jak to znaczenie historyczne wpływa na interpretację dzieła, a jak dzieła sztuki współczesnej zmieniają zastany kontekst. Na te pytania spróbuję odpowiedzieć na przykładzie dwóch muzeów-rezydencji o dużym znaczeniu symbolicznym – Pałacu w Wersalu i Zamku Królewskiego w Warszawie.

Sztuka współczesna zawitała na dwór wersalski po 2003 roku, kiedy to w październiku na konferencji prasowej ówczesna dyrektor Wersalu, Christine Albanel, i Jean-Jacques Aillagon, ówczesny minister kultury, zadeklarowali: „Wersal, obiekt uprzywilejowany przez zamówienia królewskie XVII i XVIII wieku, powinien zostać ożywiony poprzez kreacje artystyczne naszych czasów”¹. Słowa te zaowocowały stworzeniem wydarzenia „Versailles Off”, które odbyło się w czterech edycjach w latach 2004–2007 jako weekendowe festiwale w ramach „Nuit Blanche”, podczas których prezentowano prace między innymi Daniela Burena czy Felice’a Variniego².

¹ <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiqu/aillagon/grand-versailles.pdf>, dostęp: 10.11.2015.

² Artysci, których prace prezentowane były w edycji 2005 roku: Daniel Buren, Andréa Cera, Claude Closky, Alain Ducasse, Markus Hansen, Patrick Jouin, Jean-Philippe Poirée-Ville, Rudy Ricciotti, David Satiel, Felice Varini; w edycji 2006 roku: Shigeru Ban, Michel Blazy, Thierry Dreyfus, Jonathan i Thomas Dunford, Francis Kurkdjian, Christian Lacroix, Bertrand Lavier, Ange Leccia, Benjamin Morando, Natacha Lesueur, Radi Designers, Felice Varini, Gérard Vié; w edycji 2007 roku: Adel Abdessemed, John Armleder, Gino de Dominicis, Thierry Dreyfus, Serge Hureau, Natacha Lesueur, Stéphane Maupin, Laurent Pariente, Philippe Parreno, Claude Rault.

Z biegiem czasu idea „Versailles Off” ewoluowała, od pojedynczych weekendowych wydarzeń do kilkumiesięcznych wystaw czasowych. Od 2008 roku do dialogu z artystami baroku: Louisem Le Vau, Jules’em Hardouin-Mansartem, Charles’em Le Brunem czy André Le Nôtrem, którzy odcisnęli piętno na architekturze, wnętrzach i otoczeniu pałacu wersalskiego, zapraszano najbardziej znane i wysoko notowane na rynku sztuki postaci współczesnego art wordu.

Z pewnością takim artcelebrytą jest zaproszony w 2008 roku Jeff Koons. Podczas wystawy zaprezentowano siedemnaście prac amerykańskiego artysty stworzonych od lat 80., komisarze określili ekspozycję jako „integrowanie” sztuki współczesnej z kontekstem dziedzictwa historycznego³. Wnętrza pałacu wersalskiego, zaprojektowane w latach około 1670–1680 przez Charles’a Le Bruna, zyskały nowe znaczenie, stały się tłem ekspozycyjnym dla – często kiczowatych – dzieł Koonsa⁴. W Galerii Lustrzanej, uważanej za jeden z najpiękniejszych przykładów architektury wnętrza barokowych, umieszczono pracę *Księżyc* o ponad 3-metrowej średnicy, która jak wypukłe lustro odbijała wnętrze Galerii oraz sylwetki zwiedzających, co dawało jednocześnie nową perspektywę spojrzenia na Galerię poprzez nałożenie się złudzeń optycznych – złudzenia powstającego w samej Galerii Lustrzanej, polegającego na odbijaniu osi ogrodu wersalskiego w lustrach, oraz złudzenia wypukłej powierzchni *Księżycyca*. Poza tym kontrastowo zestawiono zimną barwę niebieskawą z tonami ciepłymi, w jakich utrzymana jest Galeria Lustrzana. Nazwa dzieła – *Księżyc* – odnosiła się do przydomku Ludwika XIV, Król Słońce. Inne prace, poprzez które Koons prowadził udany dialog z mistrzami baroku, to: *Balloon Dog* w kolorze magenty (umieszczony w Salonie Herkulesa); *Hanging Heart* w kolorze czerwonym (zainstalowane nad Schodami Królowej) i srebrny *Rabbit*

³ J. Koons, J.-P. Criqui, *Jeff Koons: Versailles*, Paris 2008, s. 10; M. Boutouille, *Koons et le pop kitsch à Versailles*, „Connnaissance des arts” 2008 (08), nr 663, s. 46.

⁴ J. Rychen, *Abundance and Banality. Jeff Koons at the Palace of Versailles*, „Shift. Graduate Journal of Visual and Material Culture” 2011, nr 4, s. 3.



Fot. 1. Jeff Koons, *Balloon Dog*, 1995–2000, Sala Herkulesa Pałacu w Wersalu, fot. Charles Nouÿrit, domena publiczna

(tronujący w Salonie Obfitości), w których znów, jak w kolorowych soczewkach, odbijały się bogato zdobione stropy, *porte-fenêtre*, obrazy, tapiserie czy posadzki pałacu wersalskiego. Z kolei takie dzieła, jak *Wazon z kwiatami*, stalowe *Popiersie Ludwika XIV* czy *Autoportret*, inspirowane sztuką baroku, wydawały się podszywać pod dzieła z epoki, celowo umieszczone jako elementy wyposażenia wnętrza. Ponadto wyeksponowany na wysokim piedestale w Salonie Appolina *Autoportret* – w formie marmurowego popiersia z głową uniesioną lekko ku górze, zwróconą w lewo, dokładnie w stronę emfatycznego *Portretu Ludwika XIV*, pędzla Hyacinthe'a Rigaud z 1701 roku – mógł sugerować, że Koons czekał na koronację ze strony Ludwika XIV⁵ lub też postawił siebie na równi – Król Kiczu z Królem Słońce.

Po szumie medialnym jaki wywołała wystawa Jeffa Koonsa w Wersalu, w 2009 roku zaproszono Xaviera Veilhana – paryskiego artystę, który na potrzeby wystawy stworzył siedem rzeźb i instalacji przestrzennych w ogrodach i w samym pałacu. Na Dziedzińcu Honorowym ustawiono – jak czytamy w broszurze wystawy – „bezcennie fioletową Karocę”⁶, której forma została zdeformowana i zdynamizowana. Była swego rodzaju odniesieniem do analiz fotograficznych ruchu, czyli chronofotografii, polegającej na dokumentowaniu kolejnych faz ruchu metodą wielokrotnej ekspozycji motywu w regularnych odstępach czasu, które przeprowadzano pod koniec XIX wieku. A przez to i nawiązaniem do futurystycznej wizji

⁵ R. Milano, (Re)Staging Art History: Jeff Koons in Versailles, „Museum and Curatorial Studies Review” 2014, t. 2, nr 1, s. 53–54.

⁶ Veilhan Versailles. Xavier Veilhan au Château de Versailles, 13 septembre–13 décembre 2009, [broszura wystawy], s. 5, <http://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/fr/presse/dp%20Veilhan%20Versailles.pdf>, dostęp: 24.03.2016.

ruchu. Instalacja *Architektki* w formie jedenastu rzeźb rozstawionych na parterze górnym ogrodu wersalskiego, przedstawiających architektów cenionych przez Veilhana, była jego osobistym panteonem wielkich umysłów. Rzeźby, z jednej strony klasyczne postaci ustawione na postumentach, z drugiej – sylwetki zdynamizowane poprzez zgeometryzowanie, o charakterze enigmatycznych fantomów, monochromatyczne (utrzymane w czerni). Ponadto specyficzne piedestały w formie ram-prostopadłościanów i ram-rombów pełniły rolę swego rodzaju wizjerów, przez które widzenie mogli kadrować przestrzeń ogrodów i jego główne osie. Podobnie jak Koons Veilhan też wystawił *Księżyc*, posłużył się tym samym motywem w odniesieniu do Króla Słońce, i na Zielonym Dywanie trawnika Alej Królewskich otoczonych boskietami ustawił metalowe pręty zakończone kulami, które oglądane z tak zwanego punktu widzenia Króla, czyli z Galerii Lustrzanej, dawały efekt księżyca złożonego z pikseli. Ponadto, patrząc na ogrody z tego samego punktu, oglądający widzieli wysoką na 100 metrów fontannę na Wielkim Kanale, która miała być hołdem artysty dla Constantina Brâncușiego i jego *Niekończącej się kolumny*⁷.

Do kolejnej edycji wystawy sztuki współczesnej w Wersalu w 2010 roku został zaproszony Takashi Murakami, japoński artysta-celebryta, prowadzący korporację Kaikai Kiki, gdzie jego asystenci wytwarzają obiekty zaprojektowane przez niego. Wystawiono dwadzieścia obiektów, z czego jedenaście Murakami wykonał specjalnie na tę okazję. Monumentalny, blisko 6-metrowy posąg *Oval Buddha*, w formie siedzącej żaby ze złoczonego brązu, został ustawiony na osi wyznaczonej przez barokowego projektanta ogrodów André Le Nôtre'a, zakłócając ją, a wręcz czyniąc gestem lekceważenia – jak określiła to Annick Colonna-Césari – *faisant la nique*⁸. Inny egzemplarz, ponadmetrowy *Oval Buddha* w edycji srebrnej, został zainstalowany na terenie pałacu w Salonie Obfitości, który to pokój pełnił rolę swego rodzaju antyszambry do *cabinet de curiosité* Ludwika XIV, gdzie przechowywano cenne obiekty, przez co srebrny *Oval Buddha* Murakamiego pretendował

⁷ Tamże, s. 6.

⁸ http://www.lexpress.fr/culture/art/c-est-comment-murakami-a-versailles_919385.html, dostęp: 24.03.2016.

do miana precjozum królewskiego. Zaprezentowano również typowe dla estetyki Murakamiego figurki-zabawki inspirowane manggą. W Salonie Wenus ustawiono białą figurkę *KaiKai* i różową *Kiki* na tle posągu *Ludwika XIV jako cesarza rzymskiego* dłuta Jeana Varina z 1682 roku, stanowiące groteskową gardę króla. Z kolei figurka odwołująca się do jednej z bajek Hansa Christiana Andersena *Nowe szaty cesarza* (o tym samym tytule), w formie figurki cesarza z ogromną głową, małą koroną i berłem, ustawiona w Sali Koronacyjnej na tle obrazów gloryfikujących Napoleona, a szczególnie na tle monumentalnej *Le Sacre* pędzla Jacques'a-Louisa Davida (kopia autorska), zdawała się wymownie krzyknąć: *Cesarz jest nagi!*⁹

Zarówno wystawa dzieł Murakamiego, jak i Koonsa wzbudziły skandal, ponownie lud stanął u bram Wersalu, tym razem nie domagał się chleba, ale zamknięcia ekspozycji. Zarzucano kuratorom daleko posuniętą interwencję czy wręcz atak na dziedzictwo historyczne, jak również skandaliczny charakter dorobku obu artystów (popkicz, dzieła erotyczne). To rozpoczęło proces powolnego przeformułowywania wystaw sztuki współczesnej w Wersalu. W 2011 roku nowa dyrektorka Catherine Pégard wyraziła pogląd, iż sztuka współczesna wystawiana w Wersalu była banalizowana, przez co banalizowała przestrzeń, gdzie była wystawiana. Zadeklarowała rozpoczęcie kolejnego cyklu wystaw w konstruktywnej relacji z dziedzictwem historycznym¹⁰.

W 2011 roku został zaproszony francuski artysta konceptualny *Bernar Venet*, który wykonał siedem monumentalnych rzeźb w metalu, prezentujących jego wizję przestrzeni wersalskiej. Tę Venetowską przestrzeń otwierała instalacja $85.8^\circ \text{ Arc } \times 16$ w formie szesnastu monumentalnych ćwierćłuków wykonanych z blachy miedzianej, ustawionych w grupy po osiem między *Pomnikiem konnym Ludwika XIV* autorstwa *Pierre'a Cartelliera* i *Louisa Petitot* a bramą główną

⁹ V. Bouruet-Aubertot, *Takashi Murakami s'invite chez le Roi Soleil*, „Connnaissance des arts” 2010 (08), nr 685, s. 84–89.

¹⁰ http://www.lexpress.fr/culture/art/l-art-contemporain-au-chateau-de-versailles-tourne-vers-le-patri-moine_1075719.html (dostęp: 24.03.2016).



Fot. 2. Xavier Veilhan, *La Carrosse*, 2009, Dziedziniec Honorowy Pałacu w Wersalu, fot. Jessie Hodge, domena publiczna

pałacu w Wersalu. Monumentalna instalacja na nowo zdefiniowała przestrzeń, przeskalowała ją, stając się swoistą bramą czy też łukiem triumfalnym, pod którym przejeżdża *Król Słońce*. Venet rozstawił również tego typu metalowe instalacje w formie pół- i ćwierćłuków, spiral i prostych słupów w ogrodzie wersalskim: na parterze wodnym (łuki $219.5^\circ \text{ Arc } \times 28$ i $5 \text{ Arcs } \times 5$), na parterze środkowym (spiralę zatytułowaną *Quatre lignes indéterminées*), przed Fontanną Apollina (łuki *Effondrement* i $225.5^\circ \text{ Arc } \times 16$) i przy Fontannie Podkowiej (łuki $219.5^\circ \text{ Arcs } \times 13$) oraz słupy wertykalne w pobliskim parku *Marly-le-Roi*. Pozwalały one na kadrowanie przestrzeni i rzeźby ogrodowej w dowolny sposób. Minimalistyczne instalacje Veneta, korespondując z osią magistralną *Le Nôtre'a* oraz osiami poprzecznymi założenia wersalskiego, na nowo zdefiniowały tę przestrzeń, będąc akcentami mocnymi, aczkolwiek nie dekonstruującymi.

Rok 2012 należał z kolei do portugalskiej artystki, pierwszej kobiety zaproszonej do cyklu wystaw sztuki współczesnej w Wersalu, *Joany Vasconcelos*. Artystka, dla której „Pałac i jego ogrody wypełnione są energią, oscylującą między realnością a snem, codziennością a magią, komedią a tragedią”¹¹, zaproponowała dzieła – typowe dla jej twórczości – wykonane z przedmiotów codziennego użytku (butelek, garnków, plastikowych sztućców) czy marmury obszyte szydełkowanymi serwetkami. Vasconcelos postanowiła zająć się tematem *Marii Antoniny*, która jest dla artystki bo-

¹¹ *Joana Vasconcelos Versailles*. 19 juin–30 septembre 2012 [broszura wystawy], s. 5.

haterką liberalizmu, nie żoną króla, a kobietą niezależną, straconą z powodów politycznych. W Sali roku 1830 ustawiła *Lilicoptère*, mający przenieść Marię Antoninę z jej czasów do współczesności. W Sypialni Królowej zainstalowano *Perruque*, kuriozalny kokon z drewna, z wypustkami, obwieszony pasmami włosów. Dzieło to, początkowo ocenzone i odrzucone, miało być reminiscencją macicy i odwoływać się do miejsca narodzin dziewiętnastu królewskich dzieci. W Salach Pokoju i Wojny przylegających do Galerii Lustrzanej powieszono dwa serca – *Coeur Indépendant Rouge* i *Coeur Indépendant Noir* – monumentalne wersje tradycyjnych portugalskich naszyjników, które Vasconcelos wykonała z plastikowych sztuców. Miały być symbolem śmierci i pasji, wojny i pokoju, czyli tematów podjętych przez Charles'a Le Bruna i François Le Moyné'a w malowidłach plafonowych sal. Natomiast w Galerii Lustrzanej ustawiono ikoniczne dzieło Vasconcelos – *Marilyn*, monumentalne buty-szpilki, wykonane z garnków i przykrywek ze stali nierdzewnej. Przeskalowanie rzeźby (4 metry wysokości) oraz połyskliwa powierzchnia nierdzewnej stali, w której odbijało się wnętrze Galerii Lustrzanej, dawały poczucie obecności w pałacu silnej osobowości kobiecej¹².

Po pełnych przepychu barokowych dziełach portugalskiej artystki w Wersalu pojawiły się ascetyczne prace włoskiego rzeźbiarza Giuseppe Penone, przedstawiciela młodszego pokolenia ruchu Arte Povera. Penone, podobnie jak Venet, na nowo zinterpretował przestrzeń wersalską. W ogrodach Wersalu, gdzie natura jest całkowicie podporządkowana człowiekowi, Penone ustawił rzeźby-drzewa oraz marmurowe instalacje. Wkład pracy rzeźbiarza wydawał się zredukowany, gdyż skoncentrował się on na ukazaniu perfekcyjnej estetyki występującej w naturze (linie gałęzi



Fot. 3. Takashi Murakami, *Oval Buddha*, 2007–2010, ogrody wersalskie, fot. Achim Hepp, domena publiczna



Fot. 4. Bernar Venet, Instalacja 85.8° Arc x 16, 2011, Dziedziniec Królewski Pałacu w Wersalu, fot. Conseil départemental des Yvelines, domena publiczna

drzew, układ liści, żyłki marmuru). Taka wizja natury Penonego pozostawała w mocnym kontraście z wizją Le Nôtre'a, który poddał naturę totalnej kontroli¹³.

Podobnie ascetyczna była edycja wystawy w 2014 roku. Lee Ufan, koreański artysta minimalista, w przestrzeni ogrodów wersalskich zaproponował dzieła, w których zestawiał dwa podstawowe dla niego materiały: naturalny kamień i stalową płytę, oraz posłużył się dwoma podstawowymi dla niego zabiegami: lustrzanym

¹² G. Morel, *Joana Vasconcelos, nouvelle reine de Versailles*, „Connnaissance des arts” 2012 (06), nr 705, s. 66–71.

¹³ *Penone Versailles*, 11 juin–31 octobre 2013, [broszura wystawy], s. 5–8; M. B. (Myriam Boutouille), *Une forêt de Penone à Versailles*, „Connnaissance des arts” 2013 (06), nr 716, s. 30.



Fot. 5. Joana Vasconcelos, *Marilyn*, 2011, Galeria Lustrzana Pałacu w Wersalu, fot. S. Dubroca, domena publiczna



Fot. 6. Giuseppe Penone, *Spazio di Luce*, 2008, ogrody wersalskie, fot. Sylke Ibach, domena publiczna

odbiciem oraz operowaniem kontrastem światła i cienia. Szczególnym obiektem dla samego artysty, a centralnym dla wystawy, był łuk ustawiony na osi magistralnej całego założenia, zatytułowany *L'Arche de Versailles*, złożony z rozstawionego między dwoma kamieniami pasa stali nierdzewnej oraz ułożonego na ziemi analogicznego wycinka. Poprzez łuk Ufan na nowo zarysował ós magistralną wyznaczoną przez Le Nôtre'a, wpisując ją w swój łuk i zapraszając zwiedzających do przejścia po niej. Pas stali leżący na ziemi, odbijając niebo, naśladował jednocześnie lustro kanału wodnego. Podobny efekt – imitacji powierzchni wody, artysta uzyskał, układając pofalowane kawałki stali na Zielonym Dywanie traw-

nika Alej Królewskich. Instalacja *Relatum*¹⁴ – *La Tombe, hommage à André Le Nôtre*, w formie kamienia ułożonego w precyzyjnie wykopanym grobie, była odniesieniem do architekta ogrodów królewskich, a jednocześnie wyszukaną prowokacją¹⁵.

W kolejnym roku zaproszony artysta, Anish Kapoor, podjął między innymi temat Rewolucji Francuskiej, która położyła kres świetności monarchii francuskiej i Wersalu jako symbolu tejże monarchii. Wyrazem tego była instalacja *Shooting into the Corner*¹⁶ w Sali Jeu de Paume, gdzie została złożona przysięga przez deputowanych Stanów Generalnych, co było jednym z przełomowych momentów Rewolucji Francuskiej. Na instalację składała się armata, z której wystrzelono na białe ściany kawałki wosku. Forma wosku i intensywność czerwieni przywoływały na myśl krew i wnętrzości ludzkie. Ponadto cztery dzieła zostały zainstalowane na linii tak zwanej Wielkiej Perspektywy Le Nôtre'a, przy czym Kapoor zdestabilizował i zniekształcił tę przestrzeń, teren stał się niepewny i zaczął wirować. Lustra, które dla wnętrza wersalskich są zasadniczym czynnikiem budowania złudzeń pogłębionej perspektywy, zostały użyte przez Kapoora (w dziełach *C-Curve* i *Sky Mirror*) do zniekształcenia

też perspektywy, a nawet odwrócenia jej do góry nogami; Kapoor postawił Wersal na głowie. Na początku Wielkiego Kanału pojawił się wir wodny zatytułowany *Descension*, stwarzający złudzenie wciągnięcia widzów pod powierzchnię trawnika. Geometryczny świat ogrodów wersalskich został

¹⁴ Wszystkie dziesięć dzieł na wystawie nosiło nazwę *Relatum*, co w nomenklaturze Lee Ufana oznaczać ma zasadę zależności dzieła od świata – według artysty dzieło nie jest autonomiczne, a bezpośrednio związane z naturą. Patrz: *Lee Ufan Versailles*, 17 juin–2 novembre 2014, [broszura wystawy], s. 5.

¹⁵ Tamże, s. 3–7.

¹⁶ M. B. (Myriam Boutoulle), *Anish Kapoor, du roi-soleil à la révolution*, „Connnaissance des arts”, Juil 2015, nr 739, s. 80.



Fot. 7. Lee Ufan, *Relatum-L'Arche de Versailles*, 2014, ogrody wersalskie, fot. Yvette Gauthie, domena publiczna



Fot. 8. Anish Kapoor, *C-Curve*, 2007, ogrody wersalskie, fot. Christian Aubry, domena publiczna

całkowicie zaburzony, na tak zwanym Zielonym Dywanie pojawiła się wielka tuba, zwana *Dirty Corner*. Z jednej strony tuba otwierała powierzchnię ogrodów i pozwalała, wręcz kusila, aby zajrzeć do środka, z drugiej strony odwoływała się do seksualności człowieka. Krytycy i dziennikarze nadali *Dirty Corner* nową nazwę – *queen's vagina* – przez co i nową „symbolikę”. Podczas wystawy wszystko wciągało widza, robiło wrażenie niebezpiecznego, wprowadzało zamieszanie, zamęt, nawet w dosłownym znaczeniu: instalacja *Dirty Corner* wzbudziła ogromne kontrowersje poprzez dosłowne odwołanie do seksualności Marii Antoniny. Kolejnym etapem eskalacji kontrowersji było ochlapanie instalacji farbą zaraz na początku wystawy, po odczyszczeniu we wrześniu ponownie została zdewastowana, tym razem pojawiły się agresywne i antysemickie hasła skierowane

przeciw samemu artyście pochodzenia żydowskiego. Kapoor, na początku zszokowany, postanowił jednak pozostawić napisy, dzięki czemu jego praca stała się świadectwem aktualnej sytuacji. Za to z kolei artysta został pozwany, gdyż pozostawienie napisów na instalacji zinterpretowano jako przyzwalanie i rozpowszechnianie mowy nienawiści; sąd nakazał napisy usunąć lub zakryć. Ostatecznie napisy na *Dirty Corner* zostały pokryte płatkami złota. Jednak zrobiono to wbrew woli artysty, co można odczytać jako kolejny akt przemocy wobec dzieła Kapoora¹⁷. Wydarzenia w trakcie trwania wystawy zmieniły jej znaczenie, a z pewnością skierowały interpretacje dzieł na inny tor, którego ani artysta, ani organizatorzy się nie spodziewali.

Trudno zestawiać rozbudowany program wystaw sztuki współczesnej, odbywających się w Wersalu regularnie od 2008 roku, z wystawami tego typu w muzeach-rezydencjach w Polsce, gdzie takich działań nie podejmuje się w ogóle bądź na znikomą skalę. Można jednak przytoczyć pojedyncze udane przykłady wystaw sztuki współczesnej w Zamku Królewskim w Warszawie.

Zamek Królewski w Warszawie jako muzeum-rezydencja, ze względu na historię i charakter ekspozycji stałej odtwarzającej wnętrza historyczne, postrzegany jest jako miejsce prezentacji sztuki dawnej¹⁸. Podjęto jednakże kilka udanych prób

¹⁷ K. Willsler, *Anish Kapoor's 'queen's vagina' vandals and the rise of cultural fascism in France*, „The Guardian”, 8th of September <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/08/anish-kapoors-queens-vagina-vandals-and-the-rise-of-cultural-fascism-in-france>; N. Sayej, *Anish Kapoor sued for leaving racist graffiti on his 'queen's vagina' sculpture at Versailles*, „The Guardian”, 10th of September, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/sep/10/anish-kapoor-sued-racist-graffiti-versailles-sculpture-queens-vagina>; D. Wyatt, *Anish Kapoor's 'Dirty Corner' to be covered in gold leaf after artist told to remove anti-Semitic vandalism against his will*, „Independent”, 23rd of September.

¹⁸ A. Badach, *Abakanowicz. Nareszcie w Warszawie. Rzeźby Magdaleny Abakanowicz w ogrodach zamkowych*, „Kronika Zamkowa” 2011, nr 61–62, s. 293.

wprowadzenia w jego przestrzeń sztuki współczesnej¹⁹. Jedną z nich była ekspozycja rzeźb Igora Mitoraja w ramach objazdowej wystawy monograficznej w latach 2003 i 2004, która odbywała się w Poznaniu, Krakowie i Warszawie, gdzie Zamek Królewski był jednym z miejsc ekspozycji²⁰. W kolejnych miastach dzieła Mitoraja stawały się elementem pejzażu miejskiego w niepowtarzalny sposób aranżującym swojej najbliższe otoczenie. Wzdłuż południowej elewacji Zamku ustawiono, jak kolumny, cztery monumentalne rzeźby *Ikary* i *Ikaria*, które tworzyły swego rodzaju aleję zachęcającą widzów do wejścia, a jednocześnie stały się mocnym akcentem panoramy widokowej. Były też swoistym kontrapunktem dla kolumny Zygmunta III Wazy stojącej na placu Zamkowym. Z kolei masywne torsy *Corazza (Pancerz)* i *Torso Ikaria Grande* oraz maska *Per Adriano*, ustawione na dziedzińcu wewnętrznym, wyznaczyły nowe osie i zmusiły do reinterpretacji otaczającej przestrzeni. Ale przede wszystkim figura *Centauro*, niczym pomnik konny ustawiony na środku dziedzińca, zaakcentowała centrum nie tylko dziedzińca, ale całego założenia zamkowego. Z kolei ułożona bezpośrednio na bruku placu Zamkowego głowa *Erosa bendato (Eros spętany)* zachęcała widzów do interakcji. Natomiast Biblioteka Stanisławowska, z wystrojem neoklasycyżnym, była idealną scenografią dla prac Mitoraja, które w sposób dosłowny odwołują się do form i tematów antycznych²¹. Przestrzeń Zamku Królewskiego pełniła funkcję scenarii dla rzeźb Mitoraja, a sceneria wpłynęła



Fot. 9. Igor Mitoraj, *Centauro*, dziedzińiec Zamku Królewskiego w Warszawie, fot. Artur Badach

na interpretację obiektów: nadanie nowych znaczeń i wydobywanie już istniejących. Wydaje się, że niepełne figury: postaci bez rąk, bez głów, rzeźby ukazujące fragmenty ciała – głowy czy torsy, doskonale wpisały się w symbolikę najnowszych dzieł Zamku: tragicznego zburzenia, a następnie odbudowy.

Kolejną wartą przytoczenia ekspozycją dzieł współczesnych na terenie Zamku Królewskiego była wystawa prac Magdaleny Abakanowicz w 2009 roku. Na terenie dolnego ogrodu Zamku wyeksponowano grupę figur *Bambini (Dzieci)* oraz monumentalną *Głowę*. Osiemdziesiąt trzy figury *Bambini*, mające ponad metr wysokości każda, ustawione w trzech rzędach, zdawały się maszerować w tłumie w stronę skarpy zamkowej w dwóch grupach rozdzielonych kamienną ścieżką-osią, przez co flankowały oś magistralną ogrodów zamkowych, jednocześnie i niepostrzeżenie stając się jej doskonale wpasowanym elementem, będącym tutaj jakby od zawsze. Inne znaczenie miała monumentalna *Głowa* ułożona bezpośrednio na ziemi, na skraju ogrodów, pod boskietem z grabów tworzącym labirynt u stóp skarpy. *Głowa*, nieco ukryta, zaskakiwała widzów, robiła wrażenie, że wyrasta z ziemi i zaprasza do magicznej wędrówki po labiryntach²². Ważnym

¹⁹ Oprócz wymienionych w niniejszym tekście wybrane wystawy sztuki współczesnej w Zamku Królewskim w Warszawie: Władysław Hasiór, 1974 rok; *Machiny Rzeczywistości*, 2003 rok; „Ludzie, których spotkałem. Fotografie z Afryki”. Wystawa fotografii Ryszarda Kapuścińskiego, 2007 rok; *The Polish Connections*, 2009 rok; *Ich portret – malarstwo Olgi Wolniak*, 2009 rok; *Krystyna Radziwiłł. Wystawa malarstwa – pastele, gwasze*, 2010 rok; *W stronę Schulza*, 2012 rok; *Przemiany „Dziewczyny z perłą”. Simulacrum. 33 spotkania z Vermeerem*, 2012/2013 rok; *Portret bez twarzy. Wystawa fotografii Krzysztofa Gieraltowskiego*, 2013 rok; *Nowy początek władców Polski. Waldemar Świerzy kontra Jan Matejko*, 2015 rok Patrz: A. Badach, *Abakanowicz. Nareszcie w Warszawie...*, s. 293–294; T. Taraszkiewicz, *Wystawa: Reality Machines – Maszyny Rzeczywistości*, „Kronika Zamkowa” 2004, nr 47–48, s. 151; <https://www.zamek-krolewski.pl/zwiedzanie/archiwum-wystaw-czasowych>, dostęp: 30.03.2016.

²⁰ 11 lutego–21 kwietnia.

²¹ A. Badach, *Rzeźby i rysunki Igora Mitoraja w Warszawie*, „Kronika Zamkowa” 2004, nr 47–48, s. 159–162; tenże, *Igor Mitoraj – powrót do ojczyzny*, „Muzealnictwo” 2004, nr 45, s. 71–79; <https://www.zamek-krolewski.pl/zwiedzanie/archiwum-wystaw-czasowych/igor-mitoraj-rzezy-i-rysunki>, dostęp: 10.10.2015.

²² A. Badach, *Abakanowicz. Nareszcie w Warszawie...*, s. 293–297.

aspektem wystawy prac Magdaleny Abakanowicz na Zamku było – jak podkreślał kurator, dr Artur Badach – przypomnienie jej twórczości w kraju, stąd tytuł *Abakanowicz. Nareszcie w Warszawie!* Dzieła artystki, znane i cenione na całym świecie, eksponowane w przestrzeniach publicznych wielu miast, zostały nareszcie docenione w Warszawie²³.

W tym wybiórczym i siłą rzeczy pobieżnym przeglądzie dotyczącym wystaw sztuki współczesnej w muzeach-rezydencjach pomijam tak kluczowe zagadnienia, jak: 1) wysokość budżetu i źródła finansowania; 2) względy konserwatorskie – co w przypadku Wersalu, gdzie takie wystawy odbywają się co roku, jest problemem alarmującym ze względu na liczne ingerencje w zabytkową tkanę pałacu i ogrodów; 3) kwestie wizerunkowe i marketingowe – gdzie należałoby zbilansować koszty procesów sądowych i skandali z liczbą zwiedzających zachęconych nietypową wystawą. Przytoczenie przykładów prowadzenia, a przynajmniej prób prowadzenia, dialogu z dawnymi mistrzami przez wielu artystów współczesnych uświadamia



Fot. 10. Magdalena Abakanowicz, *Bambini*, 1998–2007, Głowa, ogród dolny Zamku Królewskiego w Warszawie, fot. Artur Badach

nam, w jak zasadniczy sposób kontekst o silnym znaczeniu symbolicznym i historycznym wpływa na interpretację dzieł aktualnej kreacji artystycznej. Dzieła sztuki współczesnej zyskują w takim kontekście nowe znaczenie, a jednocześnie niejednokrotnie zmieniają zastany kontekst. Dialog powstały w takiej sytuacji nie powtórzy się nigdy więcej, dzieła Koonsa ustawione na tle białych ścian galerii już nigdy nie odbiją fresków Le Bruna, a Wersal postawiony na głowie przez Kapoora powrócił na swoje miejsce.

SUMMARY

What Do Koons and Kapoor Have in Common with Le Brun and Le Nôtre? Exhibitions of Contemporary Art in Museums-Residences on Examples of Palace of Versailles and Royal Castle in Warsaw

Do museums-residences, as historical and often prestigious landmarks, become the places of activity of the contemporary artists? If so- is it intervention, or rather synergy? How does the perception of the contemporary art pieces change in a place of a specific historical context? How do these works change the context? The article is a trial of a response to the questions mentioned, on the example of two museums-residences that hold a powerful symbolical significance – the Palace of Versailles and the Royal Castle in Warsaw – and the contemporary art exhibitions organised

there (of artists such as Jeff Koons, Xavier Veilhan, Takashi Murakami, Bernar Venet, Joana Vasconcelos, Giuseppe Penon, Lee Ufan, Anish Kapoor, Igor Mitoraj or Magdalena Abakanowicz). By providing examples of many contemporary artists holding a dialogue (or, at least, trying to do so) with old masters, one can observe how a context of a strong symbolical and historical significance changes the interpretation of the works of the contemporary art. The pieces gain a new meaning, and often change the context as well.

²³ Tamże