

## PRZYCZYNEK DO BADAŃ NAD ROLĄ KURATORÓW WE WSPÓŁCZESNYM GLOBALNYM MUZEUM

Sztuka jest dla Was” głosił napis na jednym z billboardów, jakie w 2014 roku zobaczyć „S” było można w największych miastach Polski. Stanowiły one element akcji reklamowej Łódzkiego Muzeum Sztuki (MS). Autorzy kampanii starali się przekonać mieszkańców Łodzi, ale też Krakowa, Poznania, Warszawy i Wrocławia do tego, że sztuka współczesna, nie tyle prezentująca świat, ile go krytycznie (wnikliwie) komentująca, chociaż bywa niełatwa w odbiorze, jest zdecydowanie warta poznania. Na plakatach pojawili się między innymi: pan Janusz, wykładowca Uniwersytetu Medycznego, pani Bożena, inżynierka elektryczka, pan Jan, pianista, Aleksandra, ekonomistka (Słodkowski, 2014). Te anonimowe postacie to członkowie „MS Clubu”, programu zapewniającego osobom w nim uczestniczącym szczególne udogodnienia w dostępie do sztuki (udział w życiu kulturalnym miasta na uprzywilejowanych warunkach kosztuje rocznie pięćdziesiąt złotych polskich). Muzeum przedstawia się w ten sposób jako placówka otwarta, egalitarna, przeznaczona dla wszystkich. Przypomnieć warto, iż łódzka instytucja, posiadająca wyjątkowy jak na Polskę zbiór dzieł europejskiej awangardy, należy do najstarszych tego typu projektów w skali globu. Za zainicjowaniem działalności MS w robotniczym mieście, którego środowisko artystyczne i akademickie w dwudziestoleciu międzywojennym trudno byłoby porównywać ze środowiskami warszawskimi czy krakowskimi, stali tak znakomici twórcy, jak Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro. Inaczej jednak niż w przypadku otwartego zaledwie piętnaście miesięcy wcześniej nowojorskiego MoMA, czyli pierwszego w historii muzeum sztuki współczesnej<sup>1</sup>, powołanego przez tzw. „*The Ladies*”, w tym przede wszystkim przez Abby Aldrich Rockefeller, której przyświecał cel propagowania niedostatecznie rozpoznanej wówczas na Manhattanie sztuki nowoczesnej (zwłaszcza europejskiej), łódzka placówka swą edukacyjną i emancypacyjną rolę widziała w popularyzowaniu kultury arty-

---

<sup>1</sup> o ile można by się spierać, co do owego pierwszeństwa, to trudno jest polemizować z przekonaniem, iż stworzenie nowojorskiej instytucji otworzyło nowy rozdział w historii muzealnictwa.

stycznej także wśród przedstawicieli proletariatu. Dyrektor Marian Minich w ramach działalności MS prowadził wykłady dla robotników, które po przystosowaniu języka do wymagań czy potrzeb słuchaczy, cieszyły się dużym zainteresowaniem. Obecna dyrekcja łódzkiego muzeum swą strategią promocyjną zdaje się nawiązywać do tej jakże ważnej tradycji. Czy to jednak aby na pewno jej kontynuacja? Czy „*everyman*”, każda z anonimowych osób widniejących na plakatach, każdy z przechodniów widzących billboardy to ten sam „*target*”, co przedstawiciel proletariatu w dwudziestoleciu międzywojennym? Czy należy tu mówić o uwspółcześnionej wersji dawnej misji oświatowo-emancypacyjnej, czy też raczej o wpisywaniu się w globalne tendencje marketingowe znamionujące dzisiejszą politykę muzeów — od San Francisco przez Nowy Jork, Londyn, Paryż, Madryt, Wenecję po Tokio?

Hasło „sztuka dla wszystkich”, kondensujące działania reklamowe MS, może z wielu powodów wydawać się problematyczne. Otóż za sprawą omawianej kampanii powracają dobrze już znane pytania o status sztuki wystawianej w muzealnych salach. Dwie główne kwestie wysuwają się tu na plan pierwszy. Z jednej strony podnoszone jest zagadnienie, kto pozostaje adresatem współczesnej sztuki, do kogo chce ona przemawiać i kto okazuje się jej rzeczywistym odbiorcą/konsumentem, z drugiej — zarysowuje się temat funkcji muzeów, a dokładniej przejścia od modeli badawczo-edukacyjnego i kolekcjonerskiego do modelu komercyjnego. Pytanie o dzisiejszy status muzeów i obiektów w nich prezentowanych, stanowiące przedmiot niezliczonej ilości rozmaitych analiz naukowych, połączyć można z dociekaniem o rolę jaką pełnią muzealni kuratorzy w kreowaniu wystaw i — a może przede wszystkim — w budowaniu artystycznego przekazu, z całym bagażem jego krytycznych, refleksyjnych komentarzy odnośnie kondycji świata nas otaczającego.

Punktem wyjścia jest tu opisywana szeroko nie tylko w publikacjach specjalistycznych, ale i w publicystyce, komercjalizacja praktyk muzealnych, oznaczająca wyraźne ukierunkowanie na pozyskiwanie możliwie największej liczby odbiorców i zdobywanie funduszy przeznaczonych nie tylko na działalność samych placówek, ale i organizacji/podmiotów z nimi powiązanych (korporacji, fundacji, budżetów lokalnych i państwowych). Powstaje pytanie, czy neoliberalne z ducha podejście idzie w parze z misją krzewienia kultury artystycznej oraz — w przypadku sztuki współczesnej — z wnikliwym, krytycznym oglądem rzeczywistości? Kapitał społeczny i symboliczny posiadany przez najważniejsze instytucje prezentujące sztukę, zarówno tę dawną, jak i najnowszą, przekuć ma się na

kapitał ekonomiczny. Z rozmaitych powodów muzea (oraz te galerie sztuki, które za podstawę swej działalności nie uznają celów komercyjnych) przystosowują się do mechanizmów panujących na obecnym etapie rozwoju gospodarki wolnorynkowej i powiązanej z nimi sytuacji politycznej w państwach o ustroju demokratycznym — chodzi oczywiście głównie o tzw. kraje zachodnie. Jakkolwiek mowa jest tutaj wyłącznie o kolekcjach sztuki, to kwestia funkcjonowania muzeów w kontekście ekonomii i władzy (w tym także decyzji budżetowych), rysuje się jako istotna dla ogólniejszej refleksji nad kondycją rozmaitych dziedzin kultury współczesnej. Zresztą o atrakcyjności i znaczeniu badań nad muzealnictwem dla humanistyki rozpisywać specjalnie się nie trzeba, starczy powiedzieć za Mike Bal, iż kolekcje stanowią swoiste punkty węzłowe nie tylko z uwagi na konieczność zastosowania do ich analiz podejścia wielodyscyplinarnego, ale też ze względu na istotność toczonych wokół nich debat dla estetyki oraz na *par excellence* społeczny charakter tych instytucji (Bal, 2005).

Jak więc przedstawia się kwestia działania muzeów, zwłaszcza w aspekcie sztuki współczesnej? Czy można mówić o globalnych procesach komercjalizacji i tworzenia miejsc służących masowej rozrywce (nie posiadającej jednak wiele wspólnego z huizingowską ideą *homo ludens*), czyli o modelu opierającym się na ekspansji, handlu, wymianie i konsumpcji, czy też placówki te wciąż należy kojarzyć z praktykami kulturotwórczymi, z edukacją i emancypacją? Jak w owej perspektywie przedstawia się rola kuratora? Czy tzw. kuratorstwo kreatywne, które nie ogranicza się do intelektualnego nadzoru nad wystawami i stanowi swoisty katalizator przekazu artystycznego, może okazać się przeciwwagą dla rynkowych technologii zarządzania wszelkimi typami kapitału, dla doksy, tj. powszechnie panującego przekonania o nieubłaganej konieczności dostosowania każdej dziedziny życia do kryteriów merkantylności (opłacalności, korzyści, zysku)? Jest o czym dyskutować, zwłaszcza jeśli muzeum miałoby pozostać instytucją na wskroś społeczną, wspólnotową, różniącą się od przestrzeni produkowanej przez przemysł rozrywkowy — przestrzeni, której doskonałą realizacją jest Disneyland. Globalna muzealna homogeniczność nie musi być zredukowana do logiki przysługującej porządkowi ekonomii, może przecież wciąż zasadać się na swych źródłowych elementach, czyli kolekcjonerstwie, badaniach naukowych, edukacji i emancypacji.

Jean Clair w głośnej, opublikowanej przed siedmiu laty książce *Kryzys muzeów* poddaje krytycznemu oglądowi działania Dyrekcji Luwru (a także francuskiego Ministerstwa Kul-

tury, Finansów oraz Spraw Zagranicznych) obliczone na „sprzedaż” nazwy paryskiego muzeum jako marki czy znaku firmowego Emiratowi Abu Zabi. Za owymi zamiarami kryła się rzekomo wizja/misja upowszechniania „uniwersalnej kultury”, której kolebkę w przekonaniu urzędników stanowiła oczywiście Francja. Twórcom projektu chodziło zatem nie tyle o kwotę miliarda euro, jaka w zamian za użyczenie nazwy, wypożyczenie dzieł i wykłady naukowców zasilić miałyby francuskie muzea, lecz o globalizację tego, co z najgłębszej istoty powszechne, ogólnoludzkie, wspólne wszystkim. Clair w ramach swej wnikliwej analizy dowodzi, iż trudno w tym przypadku mówić jednak o etycznym, sprawiedliwym upowszechnianiu kultury. Luwr stał się raczej luksusowym towarem pomocnym w polityce i handlu związanym z wielkim przemysłem<sup>2</sup>. Zdaniem autora *Kryzysu muzeów* jest to pogardzanie historią, przeszłością i pamięcią o niej, dziedzictwem duchowym narodu — tak cennym dla laickich demokracji. Kolekcje to zbiory przedmiotów zawsze przenikniętych miejscem i czasem, eksponatów odzwierciedlających kolejne etapy historii kultury i manifestujących prądy myślowe w owych dziejach obecne, nie zaś jakieś elementy powstałego nad Sekwaną kulturowego „uniwersalizmu”.

Pod naporem fali negatywnych głosów, pochodzących ze środowisk artystycznych i naukowych, globalni „handlarze dziełami sztuki” musieli chwilowo wycofać się z kontrowersyjnego pomysłu Abu Zabi-Luwr, a szeroka polemika na ten temat odbiła się nawet na strategii wizerunkowej prywatnych instytucji, takich choćby jak Fundacja Salomona Guggenheima, w której ze stanowiska dyrektora zwolniony został Thomas Krens, postać uznawana za ikonę światowego marketingu kulturalnego. Przez dwie dekady odgrywał on kluczową rolę w procesie utowarowienia wytworów artystycznych i komercjalizacji placówek muzealnych. Pomimo innych podobnych zmian, Clair w swej książce przekonuje, iż problem ekspansji, handlu, konsumpcji i rozrywki w zakresie muzealnictwa staje się coraz bardziej aktualny. Trudno się z nim nie zgodzić. Otwarcie arabskiej filii paryskiej mekki sztuki w budynku zaprojektowanym przez Jeana Nouvela (sic!) zapowiadane jest obecnie na rok 2015, a łączne koszty, jakie poniesie Emirat, bliskie są kwoty 1,5 mld dolarów. Nowy Luwr usytuowany w kompleksie „Saadiyat Island's Cultural District” sąsiadować będzie ze stworzonym przez Franka Gehry’ego (i korespondującym

---

<sup>2</sup> Clair ma tu na myśli w głównej mierze przemysł lotniczy.

w zamyśle architektonicznym z gmachem w Bilbao) muzeum sztuki współczesnej Guggenheim Abu Dhabi.

Francuski historyk sztuki w *Kryzysie muzeów* porusza wiele ciekawych wątków, między innymi szczególnie ważną dla niniejszych wywodów kwestię tego, czy „społeczne prawo” do niebycia wykluczonym oznacza zniesienie wszelkich obowiązków bądź powinności, jakie łączyły się z przyjemnością patrzenia. W wielu muzeach panuje dziś zasada: „zwiedzający płaci, nie należy od niego niczego wymagać”. Trzeba zapewnić mu wszelkie udogodnienia, ułatwienia; uatrakcyjnić kupującemu bilet czas spędzony w placówce. I choć Jean Clair, zadając pytanie o to „czy w imię «państwa opiekuńczego» każda jednostka musi mieć prawo wstępu do muzeum tak jak ma prawo do usług medycznych?” (Clair, 2009, 30-31), w swej podszytej elitaryzmem miłości do sztuki, posuwa się stanowczo za daleko, to przecież trudno negować postulat głoszący, iż należy podejmować wszelkie możliwe starania mające na celu zachęcenie widzów do wysiłku polegającego na zrozumieniu prezentowanych w przestrzeni wystawienniczej dzieł. Skupienie na przeżyciu estetycznym oraz docenienie wartości artystycznej zbiorów to wciąż coś, co winno wyróżniać wizyty w instytucjach muzealnych.

Niemniej dzisiejsze muzealnictwo, nie tylko ze względu na funkcjonowanie w warunkach gospodarki wolnorynkowej, ale i na neoliberalną politykę państw i lokalnych samorządów, jest wystawione na ciężką próbę. Koncept nowego typu ekspansji kulturalnej, który zrodził się w głowie Thomasa Krensa i jego współpracowników w nowojorskiej siedzibie Solomon R. Guggenheim Foundation na początku lat dziewięćdziesiątych, stał się paradygmatyczny dla myślenia o współczesnym życiu kulturalnym i związanych z nim potrzebach, a zwłaszcza o „zarządzaniu” dziedzictwem duchowym. Idee Krensa trafiły na podatny grunt. Obecnie wyraźnie widoczne jest odejście od muzeum jako mauzoleum (w którym należało nosić kaptcie) i ustanowienie w to miejsce „parków rozrywki”. Problem z hasłami Claira dotyczącymi konieczności ochrony dziedzictwa duchowego poszczególnych krajów (jak Francja) polega na tym, że już dawno temu, w czasach gdy zdeterytorializowany światowy rynek oparty na kolonialnych surowcach i darmowej sile roboczej doprowadził do sytuacji, w której mieszczanie skupili się głównie na gwarancjach dla swych praw do handlu, owo poczucie wspólnej historii, pamięci, kultury uległo rozproszeniu (por. Buck-Morss, 2014, 16-17). Wszystko zaczęto postrzegać w kategoriach kupna i sprzedaży, a główne dążenia polityczne zasadzały się na chęci za-

bezpieczania przez klasę kupiecką swych prerogatyw. Nierówności społeczne pogłębiła oczywiście jeszcze bardziej rewolucja przemysłowa. W dobie rozwiniętego kapitalizmu sztuka stała się towarem, nawet ta walcząca jawnie z niesprawiedliwym podziałem dóbr czy problematycznymi stosunkami władzy. Rzecz jasna muzea narodowe były, są i wciąż będą istotnym komponentem polityki historycznej państw, ale jako reprezentacja dziedzictwa kulturowego służą raczej podtrzymaniu/reprodukcji systemu sprawowania rządów, porządku społecznego i panującego ustroju ekonomicznego niż rzeczywistej edukacji. Ponadto potrafią generować wielkie zyski. Utowarowione efektów pracy artystycznej, czego przykładem jest sprawa Luwru-Abu Zabi, może okazać się większą pokusą dla urzędników kultury i finansów niż przywiązanie do muzeum narodowego jako laickiej świątyni państwowości/demokracji — zwłaszcza gdy w grę wchodzi zabezpieczanie innych interesów kraju.

Nikt też dziś, jak czynił to pierwszy dyrektor łódzkiego MS Minich, nie myśli o misji oświatowej skierowanej do robotników. Współczesny świat i jego sztuka należą raczej do „rockefellerów” i „guggenheimów”. Thomas Krens wraz z Peggy Guggenheim planowali utworzenie funkcjonującej na zasadach rynkowych globalnej sieci muzeów z placówkami w takich miastach jak Wenecja, Salzburg, Wiedeń, Tokio czy Moskwa. Sam Krens, mówiąc o „przemysle muzealnym”, definiował muzeum sztuki jako „park tematyczny”, który charakteryzować miałyby takie wyznaczniki atrakcyjności, jak niekonwencjonalna, kontrastująca z otoczeniem nowoczesna architektura, zawierająca dzieła znanych artystów kolekcja stała, interesujące ekspozycje czasowe oraz... sklepy, bary i restauracje. Jakkolwiek nie piastuje on już stanowiska dyrektora w Guggenheim Foundation, to model, jaki zaproponował, zyskał wielką popularność wśród zarządzających zbiorami i jego realizacje są możliwe do zaobserwowania w skali globalnej. Oczekiwaniom menadżerów muzeów odpowiadają zachowania publiczności. Dziś, w dobie masowej turystyki, ważność kolekcji, popularność i frekwencja to jedno i to samo, zaś pod estetyczną przyjemność podstawiona została rozrywka. Muzea zaczęły konkurować ze sobą o publiczność, o czym świadczą choćby setki plakatów, banerów, billboardów na ulicach dużych europejskich miast. Przyczyną tego stanu rzeczy nie jest jednak tylko nastawienie na osiągnięcie jak najwyższego zysku netto, ale też w wielu przypadkach brak dotacji, widmo wieloletniego deficytu budżetowego, troska o byt ekonomiczny i fizyczny. Zresztą park rozrywki tworzony w opozycji do „muzeum mauzoleum”, jak twierdzi w eseju w stronę nowego muzeum Victoria Newhouse,

nie musi oznaczać z konieczności całkowitego odejścia od pierwotnych funkcji kolekcji, chociaż z pewnością budowany jest bardziej na przyjemności niż na pedagogice. „Myślenie o sztuce w kategorii rozrywki jest powrotem do jakości związanych z zaciekawieniem i przyjemnością, które kojarzone są zazwyczaj z pierwszymi prymitywnymi muzeami czasów renesansu: gromadziły one odkrycia oddziałujące na zmysły, prowokujące do zadumy i całkowicie różne od obligatoryjnego dydaktyzmu większości wielkich instytucji współczesnych, gdzie zwiedzający spędzają więcej czasu, czytając o sztuce, niż ją oglądając. Krytykowane często sklepy i restauracje muzealne, prowadzone w odpowiedni sposób, dysponują możliwością dostarczania rozrywki – na tej samej zasadzie, na jakiej akrobaci i inni popularni wykonawcy ożywiali niegdyś średniowieczne uroczystości religijne” (Newhouse, 2005, 590).

Muzea i galerie sztuki zajmują istotne miejsca zarówno na mapach życia kulturalnego miast, jak i na planach atrakcji turystycznych. Przyciągają widzów swą nazwą-marką, wyjątkowymi kolekcjami stałymi oraz wystawami czasowymi, na których prezentowane są dzieła sztuki wypożyczane z najróżniejszych zakątków globu. Ich działalność często obejmuje też pokazywanie prac wyróżniających się twórców lokalnych. Oczywiście niektóre z tych przedsięwzięć obliczone są niemal wyłącznie na przyciągnięcie możliwie największej liczby odwiedzających i rachubę wpływów ze sprzedaży biletów wstępu oraz gadżetów ze sklepu z pamiątkami, inne jednak oferują niezwykle ciekawe, odkrywcze ekspozycje, zawierające dzieła trudne do obejrzenia w podobnych zestawieniach czy konfiguracjach. Jest tak zwłaszcza w przypadku dorobku artystów współczesnych (choć nie tylko). I tu właśnie jako niezwykle istotna rysuje się rola kuratora. Dlaczego? Rozjaśnią to uwagi ogólne, mały rys historyczny i kilka przykładów.

Zawód kuratora, choć kilkadziesiąt lat temu niemal zupełnie nie znany, w ostatnich dziesięcioleciach zyskał niebagatelne znaczenie w ramach szeroko pojętej kultury wizualnej. Rosnącą wagę tej profesji można zauważyć szczególnie w przypadku sztuk plastycznych. Kuratorzy zdają się odgrywać ważną rolę edukacyjną w promowaniu i przekazywaniu wiedzy na temat sztuki współczesnej. Decydują oni o kształcie wystaw i całych kolekcji dzieł sztuki w muzeach. Przyjrzenie się funkcji kuratora jest więc również pomocne w analizie współczesnych mechanizmów tworzenia zbiorów i sposobów prezentowania ekspozycji, roli edukacyjnej w zakresie estetyki, kreowania trendów, ukazywania nowatorstwa w sztuce oraz przekazu ideologicznego i politycznego (problematyka pamięci – ho-

lokaust, przemoc, wyzysk, nierówności społeczne, gender, emancypacja, krytyka, zaangażowanie). Zaryzykować przeto można tezę, iż kurator jest swoistym gwarantem misji edukacyjnej i kulturotwórczej w dobie wszechogarniającego neoliberalizmu.

Kuratorzy wydają się dziś w dużym stopniu decydować o kształcie współczesnej sztuki i obiegu artystycznego. Już w opublikowanym w roku 1998 na łamach „Art Journal” tekście *The Curator's Moment* Michael Brenson zauważał, że „wraz z rozwojem międzynarodowych wydarzeń artystycznych wzrasta pozycja ich twórców — kuratorów. Próbując określić specyfikę tej profesji, wskazywał on na szereg cech, których zakres i kompetencje wybiegają poza sztywne ramy muzealnego kustosza. Jednocześnie jego wpływ na sposób prezentowanej sztuki jest większy niż kiedykolwiek wcześniej. Kurator staje się swego rodzaju łącznikiem umożliwiającym komunikację pomiędzy dziełem, wystawą i publicznością” (Lisowski, 2001). W obiegu sztuki praca kuratora staje się dziś często aktem kreacji, czasami niemal równie znaczącym, co samo działanie artystyczne. Jak pisze Piotr Lisowski: „[...] istotne znaczenie dla tak pojmowanej roli kuratora miała działalność i praktyka Heralda Szeemanna (1933-2005), który jako kurator i artysta, rewolucjonizował znaczenie wystaw, jak i rolę kuratorów” (tamże). Szeemann w swojej karierze zorganizował ponad 200 wystaw, a jego nowatorskie podejście do tego zawodu w sposób rewolucyjny zmieniło ideę prezentacji dzieł artystycznych. W miejsce tradycyjnie przygotowanej ekspozycji danego artysty, zaproponował on konceptualne prezentacje, w ramach których każda praca stawiała się częścią większej, zaplanowanej całości. Przełomową w jego działalności była wystawa „Gdy relacje stają się formą: prace, koncepcje, procesy, sytuacje, informacje”, zorganizowana w roku 1969 w berneńskiej Kunsthalle. Przyniosła ona Szeemannowi międzynarodową sławę (Melnik, 2014). Była to pierwsza przygotowana na taką skalę ekspozycja prezentująca sztukę okresu neoawangardy. Warto wspomnieć, że Szeemann właśnie w Bernie, jako pierwszy umożliwił słynnej w późniejszym okresie parze artystów Christo i Jeanne Calude, opakowania budynku — rzeczonyj Kunsthalle<sup>3</sup>. Szeemann był kuratorem wielu ważnych przedsięwzięć, w tym Documenta V w Kassel, kiedy to został najmłodszym w historii festiwalu dyrektorem artystycznym. Ganna Melnyk w artykule *Kim jest kurator sztuki?* twierdzi, że Szeemann dokonał przełomowego gestu: wraz z dziełami artystów, na wystawie pokazał również szeroki zbiór obiektów wizualnych, które pozornie wydawały

<sup>3</sup> <http://www.christojeanneclaude.net/artworks/realized-projects>



się dalekie światu współczesnej sztuki. W ramach jednej ekspozycji socrealizm został zestawiony z reklamą, malarstwo realistyczne z karykaturą i pornografią oraz sztuką psychodeliczną, zaś sztuka konceptualna z malarstwem naiwnym (Melnik, 2014). Ten światowej sławy kurator w roku 2000, z okazji wystawy jubileuszowej przygotował dla warszawskiej Zachęty wystawę pt. „Uważaj, wychodząc z własnych snów. Możesz znaleźć się w cudzych”. Oparta na zasadzie intuicyjnych wyborów kuratora ekspozycja dała w efekcie ciekawe spojrzenie na polską sztukę współczesną. Szeemann pokazał zarówno prace klasyków, jak i artystów młodszego pokolenia oraz przedstawicieli polskiej szkoły plakatu. Dyskusje wzbudziły zestawienia odmiennych od siebie stylistycznie prac, na przykład autoportrety Malczewskiego, Weissa i Althamera czy też sąsiedztwo Stażewskiego i Szapocznik (Lisowski, 2011). Takie łączenie różnorodnych czasowo i stylowo dzieł, dokonane przez osobę „z zewnątrz”, posiadającą odmienny bagaż doświadczeń kulturowych, dało możliwość nowego, świeżego spojrzenia na polską sztukę współczesną. Innym interesującym przykładem zestawiania przez kuratorów dzieł, tym razem artystów z różnorodnych tradycji kulturowych, była wystawa „Polish Polish. British British”. Tutaj prace artystów reprezentujących rodzimą sztukę lat dziewięćdziesiątych oraz tę najnowszą korespondowały z twórczością artystów brytyjskich działających w analogicznych okresach. Kuratorzy, Marek Goździewski i Tom Morton, chcieli ukazać różnice i podobieństwa w dorobku dwóch pokoleń artystów z Polski i Wielkiej Brytanii.

Oprócz oczywistego zadania organizacji wystaw, bardzo ważna jest zatem misja twórcza kuratora, która zbliża go do roli artysty. Zresztą i sami artyści często obejmują funkcje kuratorów. Bardzo ciekawą analizę pracy kuratorskiej proponuje rosyjski krytyk sztuki Boris Groys (por. Melnik, 2014), porównując postaci kuratora i artysty. Działalność kuratorska według Groysa jest równoważna z działalnością twórcy. Wykorzystywanie przez kuratora dzieł sztuki lub codziennych przedmiotów w przestrzeni wystawienniczej coraz częściej bywa postrzegane jako akt artystyczny. Jednak między tymi dwoma profesjami istnieje znacząca różnica. Początkowo to artysta ma większą wolność i swobodę wyboru (tematów i środków ekspresji) niż kurator, ponieważ może on stworzyć i wystawić wszystko, co uważa za właściwe. Ale ostatecznie to kurator musi podejść do selekcji prac bardziej restrykcyjnie, będąc zobowiązany do prezentowania sztuki tworzonej na odpowiednio wysokim poziomie. Groys opisuje kuratora jako figurę/postać, która analizuje pojawiające się dzieła, wybiera wśród nich najlepsze, a następnie przedstawia szerszej pu-

bliczności. Stawia to kuratora w pozycji osoby ostatecznie odpowiedzialnej za kształt i przekaz ekspozycji.

Sytuacja podczas dużych, konceptualnych wystaw, gdzie poszczególne prace są jedynie częścią narracji, i gdzie zyskują z góry narzucone znaczenia, nie zawsze jest oceniana pozytywnie. Wynikające z niej liczne kontrowersje stają się przedmiotem dyskusji środowisk artystycznych. Pojedyncze dzieło sprowadzone jest tu do obiektu funkcjonującego właściwie wyłącznie w kontekście wystawy, potraktowane jako jej komponent. Ten sposób ukazywania sztuki współczesnej niewątpliwie spełnia doskonale rolę edukacyjną. Mediuje, pomaga widzom zrozumieć twórców i ich komunikaty, przekonuje do proponowanej estetyki. Artyści upominają się jednak o indywidualne wystawy, podczas których to mają sposobność szerszej prezentacji swojego dorobku.

Niemniej dyktatura kuratorów wystaw krytykowana jest przez twórców najczęściej ze względu na tzw. „formalne” podejście. Do owej krytyki odniósł się między innymi czołowy artysta polskiej sztuki krytycznej Zbigniew Libera, wcielający się także w rolę kuratora. Podczas niedawnej wystawy we wrocławskiej BWA Awangarda (7.12.2013–19.01.2014) zatytułowanej „Artysta w czasach beznadziei. Najnowsza sztuka Polska”, postanowił on „odczarować” negatywnie kojarzoną rolę kuratora, która sprowadzać miałaby się jedynie do zabezpieczenia wydarzenia od strony formalnej czy formalnoprawnej. W tym przypadku trwające rok przygotowania do ekspozycji przyjęły postać ciągłego procesu polegającego na spotkaniach kuratora z artystami, konsultacjach, negocjacjach z różnymi instytucjami, wspólnym przekraczaniu przeszkód i ograniczeń. Działania i projekty wskazane przez artystów były rzeczywistym przedmiotem tej współpracy<sup>4</sup>. Wystawa w swym efekcie finalnym okazała się o tyle zaskakująca, że trudno było doszukać się w jej ramach osobnych, „samodzielnych” prac. Zasadą ich funkcjonowania stała się pewna idea, której to interpretacja zaprezentowana została podczas pokazu. Sam Libera twierdził potem w wywiadzie dla jednej z gazet<sup>5</sup>, że był on jedynie „wabikiem” promującym wydarzenie i biorących w nim udział młodych artystów, których wybrał w castingu.

Nie ma wątpliwości, że zarówno w światowym, jak i polskim obiegu artystycznym rola kuratorów jest coraz donioślejsza. Dla poparcia tego stwierdzenia wystarczy choćby po-

---

<sup>4</sup> z materiałów prasowych organizatora

<sup>5</sup> [http://wyborcza.pl/1,75475,15098043,Kurator\\_Libera\\_czyli\\_artysta\\_w\\_czasach\\_beznadziei.html](http://wyborcza.pl/1,75475,15098043,Kurator_Libera_czyli_artysta_w_czasach_beznadziei.html)

bieżny przegląd katalogów największych pokazów sztuki współczesnej, takich jak biennale, triennale czy Documenta. Tutaj działania kuratorów są obarczone szczególną odpowiedzialnością, gdyż prezentują oni przekrojowo obraz najnowszej sztuki. Pokazywane dzieła muszą się odznaczać zarówno jakością i oryginalnością, jak też odzwierciedlać podjęty w temacie wystawy wątek. Kuratorzy tworzą w ten sposób kanon sztuki (współczesnej). Czy ocalają jej istotę przed utowarowieniem, wszechogarniają komercjalizacją?

#### **Bibliografia:**

- Bal, Mike; 2005, Dyskurs muzeum; w: Maria Popczyk (red.), Muzeum sztuki, Kraków: Universitas, s. 345
- Buck-Morss, Susan; 2014, Hegel, Haiti i historia uniwersalna, przeł. Katarzyna Bojarska, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej
- Lisowski, Piotr; 2011, Kolekcja jako strategia kuratorska. Na marginesie koncepcji budowy kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu; w: <http://kulturaenter.pl/kolekcja-jako-strategia-kuratorska-na-marginesie-koncepcji-budowy-kolekcji-centrum-sztuki-wspolczesnej-w-toruniu/2011/08/>
- Melnyk, Ganna; 2014, Kim jest kurator sztuki?; w: <http://rynekisztuka.pl/2014/01/07/kim-jest-kurator-sztuki/>
- Newhouse, Victoria; 2005, w stronę nowego muzeum; w: Maria Popczyk (red.), Muzeum sztuki, Kraków: Universitas, s. 390
- Słodkowski, Jędrzej; 2014, Naprawdę przedziwne muzeum; w: Gazeta Wyborcza, nr 92, 8124, s. 10