

**AGNIESZKA KILIAN**  
Freie Universität Berlin

## *Les Nouveaux commanditaires* – nowi mocodawcy?

### *Les Nouveaux commanditaires* – New Principals?

#### **Abstract**

The text analyses the *Les Nouveaux commanditaires* model presented in 1991 by the French artist François Hers. This proposal intended to democratize art and enable any individual or group to initiate a creative process or commission a work of art. In his brief manifesto-protocol Hers outlined only the general principles of this alternative system. By citing three selected projects A. Kilian attempts to critically address part of the assumptions, but also to highlight the potential of the proposal in question. The text includes the first translation of the protocol to Polish.

**Keywords:** institutional critique; educational turn; *Les Nouveaux commanditaires*; New Patrons

#### **Abstrakt**

Tekst analizuje model *Les Nouveaux commanditaires* przedstawiony w roku 1991 przez francuskiego artystę François Hers'a. Propozycja Hers'a miała na celu zdemokratyzowanie sztuki i umożliwienie każdej osobie lub grupie zainicjowanie procesu twórczego lub zamówienia dzieła sztuki. W swoim krótkim manifeste-protokole Hers nakreślił jedynie ogólne zasady tego alternatywnego systemu. Przytaczając trzy wybrane projekty, krytycznie odnoszę się do części założeń, ale także kreślę potencjał tej propozycji. Tekst zawiera także pierwsze polskie tłumaczenie protokołu.

**Słowa kluczowe:** *Les Nouveaux commanditaires*; krytyka instytucjonalna; zwrot edukacyjny; Nowi Patroni

#### **O autorce**

**Agnieszka Kilian** – kuratorka wystaw, autorka i redaktorka publikacji. Jej praktyka koncentruje się na długofalowych programach kuratorskich, w których eksploruje różne formy wiedzy i praktyk oraz ich społecznego uwarunkowania. Łącząc formaty wystaw i programów towarzyszących oraz edukacyjnych, poszukuje nowych modeli instytucjonalnych, które będą miały charakter nie tylko partycypacyjny, lecz także emancypacyjny i inkluzywny. Współpracowała między innymi z berlińską instytucją nGbK oraz oddolną inicjatywą Moabit Mountain College. W 2017 roku została zakwalifikowana w międzynarodowym konkursie do programu Art Matters, organizowanego przez Tate Modern w Londynie. Ostatnio współkuratorowała dwuletni program *Artistic Ecologies: New Compasses, Tools and Alliances* w Berlinie. Od sierpnia 2024 roku dyrektorka Bałtyckiej Galerii Sztuki Współczesnej w Słupsku.

**M**ożliwość powierzenia artyście stworzenia dzieła była zawsze ograniczona do niewielkiej i uprzywilejowanej grupy. Ten zamknięty model funkcjonuje do dziś i opiera się na dystynkcjach społecznych. To instytucje, prywatne czy publiczne, przy udziale osoby kuratorskiej występują w roli „inicjującego” czy „zamawiającego”, społeczności sprowadzane są zaś do roli odbiorców i odbiorczyń, względnie osób uczestniczących, tyle że w ramach koncepcji ustalonej przez innych. Krytyka systemu kuratorskiego odnosi się do wielu aspektów, ale zasadniczym jest jego arbitralność i osadzenie w reżimie neoliberalnym. Jak pisze Dorothea von Hantelmann w tekście *Affluence and Choice. The Social Significance of the Curatorial*, kurator uprawia rodzaj rzecznictwa związanego z autorytetem opartym na sprofesjonalizowanej wiedzy, co ma stanowić legitymację do dokonywania wyborów w czyimś imieniu i na rzecz kogoś. Sama zaś wystawa, czyli podstawowa forma praktyk kuratorskich, staje się miejscem, gdzie ćwiczy się dokonywanie wyborów w świecie napędzanym konsumpcyjną kulturą<sup>1</sup>. Decydując o ważności i adekwatności określonych tematów czy postaw artystycznych, osoba kuratorska wskazuje na to, co godne uwagi. Zarzuty wypierania z hegemonicznego dyskursu odmiennych potrzeb czy poglądów są obecne nie tylko w krytyce instytucjonalnej, lecz także w nurcie nowej edukacji, reprezentowanej między innymi przez Beatrice Jaschke czy Norę Sternfeld. Teoretyczki te podkreślają, że jeśli eksperymentalne modele w polu sztuki mają przerwać zakłętą krąg replikowania stosunków władzy, to powinny mieć możliwość kwestionowania swojej wewnętrznej logiki i prześledzenia układu sił<sup>2</sup>.

Z całą pewnością władza w polu sztuki manifestuje się również poprzez kolejność zabierania głosu. Kto przemawia jako pierwszy, inicjuje proces w polu sztuki. Określając jego ramy, zakłada zazwyczaj cudze potrzeby i wpisuje je we własne oczekiwania. W tej perspektywie ciekawą propozycją może być model *Les Nouveaux commanditaires* (NC)<sup>3</sup> przedstawiony w 1990 roku przez francuskiego artystę François Hersa. W swym manifeste-protokole zaproponował on odwrócenie dominującego modelu i stworzenie ram nie tyle dla partycypacji, ile dla oddolnego inicjowania całego procesu twórczego<sup>4</sup>. W każdym tekście opisującym motywy swojej koncepcji Hers mocno akcentował potrzebę powiązania procesu twórczego i demokracji<sup>5</sup>.

Jego manifest dość szybko rozpowszechnił się we Francji i Belgii, a z czasem przekształcił się w międzynarodową inicjatywę<sup>6</sup>. Zamyśl Hersa objęła patronatem Fondation de France, co z pewnością ułatwiło przejście od założeń zawartych w manifeste do praktyki<sup>7</sup>. Jednocześnie wraz z coraz licześniejszymi realizacjami od początku XXI wieku następowały próby konceptualizacji tego modelu i stworzenia kontrdyskursu wobec modeli instytucjonalnych. François Hers we współpracy z Xavierem Douroux wydał książkę *Art Without Capitalism*, a w berlińskiej KW Institute for Contemporary Art (Kunst-Werke) zorganizowana

AGNIESZKA KILIAN

## *Les Nouveaux commanditaires* – nowi mocodawcy?



*Les Nouveaux commanditaires*, Marl. Fot. Florian Wagner.

została sesja poświęcona NC z udziałem Brunona Latoura i Chantal Mouffe<sup>8</sup>. Trzeba jednak zastrzec, że Mouffe już na początku swojego wystąpienia stwierdziła, iż niewiele można powiedzieć o charakterze samej koncepcji i o tym, jak wpisuje się ona w agonistyczny model demokracji<sup>9</sup>. Ta poboczna uwaga wydaje się słuszna. Sama lektura manifestu nasuwa szereg krytycznych pytań. Wydaje się, że od ich zastosowania w praktyce zależeć będzie to, czy idea stanowiąca jego podwaliny ma radykalny potencjał.

Gdy Hers w 1990 roku pisał swój manifest, czynił to niejako wbrew umacniającemu się systemowi kuratorskiemu, którego ikoną do dziś jest rozpoczynający wówczas karierę Hans Ulrich Obrist. Swoją pierwszą wystawę

*World Soup* zorganizował w 1991 roku i w krótkim czasie rozpowszechnił wiodący do dziś model działania: kuratora podróżującego po świecie, świadomego różnych strategii i modeli działania. Za sprawą przeprowadzonych przez niego wywiadów z wybranymi kuratorami i kuratorkami Obrist przyczynił się do ukształtowania wizji zawodu, z którym wiąże się bardzo specyficzna i autoreferencyjna wiedza<sup>10</sup>. Zaledwie kilka lat przed debiutem Obrista, w 1987 roku, przy centrum sztuki Le Magasin w Grenoble powstała pierwsza szkoła kuratorska w Europie. W tym samym roku rozpoczęto nabór na studia kuratorskie zorganizowane przy Whitney ISP w Nowym Jorku, prowadzone przez Hala Fostera<sup>11</sup>. Tymczasem propozycja Hersa wydaje się zmierzać dokładnie w przeciwnym kierunku: nie wzmacniania pozycji i kompetencji kuratorskich, lecz stworzenia warunków dla emancypacji społeczności.

Jednocześnie, czytając tekst manifestu z dzisiejszej perspektywy, można dostrzec, że w jakiejś mierze jest on (choć nie sama propozycja) naznaczony czasem, w którym powstał. Z jednej strony centralnym punktem protokołu jest stwierdzenie, że w społeczeństwie obywatelskim każdy, kto sobie tego życzy, samodzielnie czy wspólnie z innymi powinien mieć sposobność zlecenia wykonania dzieła sztuki. Z drugiej strony cały proces poddany zostaje moderacji. To mediatorom i mediatorkom pozostaje znaczna część protokołu. Proponują współpracę ekspertom i ekspertkom, mogą zapraszać innych potencjalnych uczestników procesu, między innymi instytucje publiczne, organizacje non profit czy podmioty finansujące. Ich zakres wpływu jest znaczny. Jednym z podstawowych pytań jest to o ich status: kim w tym układzie są mediatorzy? Inaczej nazwanymi kuratorami? Czy protokół Hersa rzeczywiście wprowadza coś nowego i realnie przelamuje logikę systemu kuratorsko-instytucjonalnego? Niepokojący wydaje się brak wzmianki o tym, jak sama idea *Les Nouveaux commanditaires* miałyby docierać do „odbiorców”, tak by mogli oni rzeczywiście oddolnie inicjować takie działania. Protokół mówi jedynie o propagowaniu modelu wśród instytucji, czyli wśród osób już funkcjonujących w tradycyjnym systemie.

Jest jednak w tej koncepcji coś, co sprawia, że po lekturze manifestu trudno ją jednoznacznie odrzucić. Zwłaszcza że sam Hers, pisząc o potrzebie myślenia o sztuce „poprzez demokrację”, niejako intuicyjnie podkreśla konieczność przyjęcia improwizacyjnego podejścia, bez z góry przyjętego sztywnego modelu<sup>12</sup>. Co ciekawe, wiele realizacji w modelu NC mierzy się właśnie z procesem podejmowania decyzji i warunków, w jakich to się dzieje. Często pojawia się pytanie o to, kto i na jakich zasadach ma dostęp do przestrzeni publicznej albo czy przyjęty model użytkowania odzwierciedla potrzeby różnych grup. W końcu: jak taki, a nie inny uzus wpływa na pozostałe sfery życia? Ogromna część projektów nie jest też wcale realizowana w dużych ośrodkach, tylko w mniejszych miejscowościach lub na obszarach wiejskich. Ponad połowa z projektów we Francji czy Belgii powstała w mniej-

szych miastach, jak Rennes czy postgórnice Lille<sup>13</sup>. Z kolei w Niemczech model NC stał się popularny w takich regionach jak Nadrenia Północna-Westfalia z licznymi mniejszymi postindustrialnymi ośrodkami w rolniczej Meklemburgii<sup>14</sup>.

Podążając za spostrzeżeniem Hersa, wybrałam trzy realizacje, na przykładzie których można dostrzec wspomniane już punkty krytyczne modelu: rzeczywiste możliwości inicjowania go oddolnie, problem rzecznicstwa i reprezentacji, a także dynamiki pracy w grupie. Nieodzowną częścią tej analizy jest impuls, potrzeba, która miałaby inicjować i uzasadniać cały ten proces.

W przypadku Marl była to jego powojenna historia. Położone w Zagłębiu Ruhry miasto w przeciwieństwie do innych nie zostało odbudowane naprędce. W latach 60. XX wieku zdecydowano się na takie rozwiązania urbanistyczne i architektoniczne, które miały wspierać prodemokratyczne postawy społeczne. Na przykład ratusz miejski został zaprojektowany tak, by nie wywoływać poczucia podległości czy hierarchii. Kolejnym przykładem może być szkoła autorstwa Hansa Scharouna, kluczowego przedstawiciela nurtu organicznego w niemieckiej architekturze. Jego budynek charakteryzuje się licznymi miejscami pozostawionymi do dowolnej aranżacji, co w założeniu miało wpływać na proces edukacyjny. Z klas można było wyjść na połączone ze sobą tarasy. Cały budynek szkoły jest niski i horyzontalny; co ważne, wyposażony został w salę plenarną, która pełniła też funkcję parlamentu uczniowskiego<sup>15</sup>. W mieście rozwiązań tego rodzaju – manifestujących i wspomagających prodemokratyczne inspiracje – jest znacznie więcej<sup>16</sup>. W odczuciu społecznym model ten przestał jednak być czytelny, i tym samym ambitna architektura zamieniła się w *hardware* bez społecznego *software*'u. Jak piszą dalej autorzy *Neue Auftraggeber. Kunst im Bürgerauftrag*, grupa mieszkańców, sięgając po metodę Hersa, oczekiwała jakiejś formy przypomnienia i przełożenia tych idei na bardziej współczesny język<sup>17</sup>.

Samo określenie potrzeby – transpozycji idei demokratycznych – wskazuje na poziom znawstwa i dyskursywnego wyrafinowania. Warto zaznaczyć, że mediatorką była doświadczona kuratorka Lea Schleiffenbaum. Zaproponowała ona mieszkańcom pracę z choreografką Sashą Waltz<sup>18</sup>. Stworzona w kolektywnym procesie spotkań i prób choreograficznych partytura *In C – Marler Partitur* (nawiązująca do wcześniejszej kompozycji muzycznej *In C* Terry'ego Riley'a) to trasa poprzez osiem wybranych miejsc. Amatorzy i profesjonalści co do zasady poruszają się po niej razem. Podobnie jak w kompozycji muzycznej uczestnicy mogą w danym miejscu pozostać trochę dłużej, improwizować albo powtórzyć jakiś ruch. Potem muszą jednak dołączyć do grupy i na powrót się z nią zsynchronizować<sup>19</sup>. Co kluczowe, partytura nie pozostała jednorazowym wydarzeniem, tylko otwartym i stale dostępnym ćwiczeniem. *Commanditaires* z Marl stworzyli jednocześnie ramy organizacyjne, takie jak dni otwarte czy konsultacje z choreografami i choreografkami, tak by

umożliwić to stałe uczestnictwo. Jak piszą autorzy *Neue Auftraggeber. Kunst im Bürgerauftrag*, to działanie ma się stać częścią Marl, uwrażliwiając wszystkich na to, że „demokracja w swojej istotnej części polega na pozostawianiu ruchu i dostrzeganiu innego”<sup>20</sup>.

To podsumowanie być może dobrze brzmi, nie usuwa jednak szeregu pytań. Jakie były relacje pomiędzy Sashą Waltz i jej zespołem, reprezentującymi w tym przypadku znawstwo i profesjonalizm, a osobami uczestniczącymi, które w tej relacji nie miały dostępu do pewnej wiedzy czy praktyki? W jakim sensie stworzona partytura jest odpowiedzią na realny brak odczuwany przez społeczność rozumianą szerzej niż grupa inicjująca proces? Czy nie dominował tu element potwierdzenia klasowej przynależności grupy inicjującej?

Pytania te mają znaczenie nie tylko w odniesieniu do tego projektu. Jak zauważa Nora Sternfeld, samo zaproszenie do uczestnictwa jest co prawda skierowane na partycypację, ale już niekoniecznie i nie zawsze na emancypację, podobnie jak otwarcie instytucji dla różnych grup nie musi być samo w sobie progresywne. Znacznie istotniejsze jest to, czy przyjęty sposób pracy daje osobom zaangażowanym możliwość rozwinięcia świadomości i sprawczości, która nie opiera się tylko na wchłonięciu zasad hegemonicznego dyskursu<sup>21</sup>.

Kim więc była początkowa grupa i jak dokładnie ten projekt został zainicjowany? Jeśli przejrzymy materiały źródłowe, opisy na stronie NC czy publikacje jej poświęcone, zobaczymy, że informacje o początkach projektów rzadko bywają tam tematyzowane czy nawet w ogóle nie są podawane. Projektowi z Marl towarzyszy na szczęście odrębna strona internetowa, która jest zarazem narzędziem do faktycznej kontynuacji pracy. Dokumentując dalszy przebieg partytury, daje też pogląd na oddolną dynamikę przedsięwzięcia. Z podanych informacji wynika, że grupa uformowała się z wcześniej istniejącego stowarzyszenia Przyszłość znajduje miasto Marl, związanego z ideą ożywienia regionu i tytułem Europejskiej Stolicy Kultury<sup>22</sup>. W ślad za krytyką formułowaną przez Sternfeld można mieć wątpliwości co do emancypacyjnego charakteru tej realizacji. Strona informuje jednak o tym, że mieszkańcy samodzielnie zaczęli nawiązywać kontakty z innymi grupami *commanditaires*<sup>23</sup>. Być może nie powinniśmy umniejszać tego pobocznego efektu – budowania relacji.

Inną perspektywę na zawiązywanie się grup inicjujących NC wprowadzają realizacje w obszarach wiejskich, takich jak francuskie Trébédan, które liczy zaledwie czterystu mieszkańców. W miejscowości tej centralnym punktem jest szkoła podstawowa, natomiast brakuje w niej innych budynków użyteczności publicznej, dlatego prowadzony w szkole program znacznie wykraczał poza ramy nauczania. Ani budynek, ani teren placówki nie odpowiadał tej mnogości potrzeb, a społeczność Trébédan pozbawiona była innej sprzyjającej przestrzeni. Celem działań było tam nie tylko podniesienie funkcjonalności: NC chcieli również uwidocznić rolę szkoły we wsi<sup>24</sup>. Głównym założeniem *com-*



*Les Nouveaux commanditaires*, Marl. Fot. Florian Wagner.

*manditaires*, mieszkańców i rodziców było więc takie jej przeprojektowanie, by nie wydzielać części pełniących odrębne funkcje, a tym samym nie zmniejszać przestrzeni szkoły. Warunkiem koniecznym, by podolać temu wyzwaniu, było sporządzenie najpierw pełnego opisu potrzeb. To z kolei jest niemożliwe bez równoprawnego dopuszczenia do głosu wszystkich grup, w tym także uczniowskich. Mobilizacja społeczna w Trébédan miała inny charakter i dynamikę niż w Marl. W tym wypadku to lokalna Rada ds. Architektury, Urbanistyki i Środowiska (Conseil en Architecture, Urbanisme et Environnement des Côtes d'Amor) skontaktowała mieszkańców z fundacją finansującą projekty realizowane w systemie NC (Fondation de France) oraz inicjatywą Eternal Network. Dzięki tej sieci powiązań zaproszono do współpracy Matali Crasset, artystkę która przeprojektowała szkołę, wprowadzając też dodatkowe obiekty. Samą realizację Crasset postrzega jako gest poszerzenia hojności (*extensions of generosity*)<sup>25</sup>. Tym, co odróżnia realizacje w Marl i Trébédan, jest mniejszy stopień przedstawicielstwa.

Dostęp do ograniczonych zasobów do kształtowania przestrzeni wspólnej jest częstym motywem NC. To, co akurat w Trébédan było możliwe – zmultiplikowanie z zasady ograniczonego zasobu, jakim jest przestrzeń – nie zawsze jest jednak dobrym rozwiązaniem. Sugeruje też możliwość „zniesienia” konkurencji i różnicy, co może prowadzić do iluzorycznych wniosków o bezkonfliktowej koegzystencji.

Być może odpowiedzią na pytanie o to, jak nie usuwając różnic, czerpać ze sporu, jest innego rodzaju inicjatywa zawiązana w niewielkiej społeczności Wietstock w Meklemburgii. Grupa 150 mieszkańców to częściowo dawni pracownicy państwowych gospodarstw rolnych (LPG), ale też osoby, które sprowadziły się tam w poszukiwaniu alternatywy dla życia w większych miastach. Te zmiany stały się dla mieszkańców Wietstock impulsem do stworzenia takiego miejsca we wsi, które oddawałoby tę nową tożsamość<sup>26</sup>. Sama dyskusja pokazała, że pojawiły się bardzo różne oczekiwania. Pierwsza koncepcja, przedstawiona przez mediatorkę Susanne Burmester i artystkę Antje Majewski, została odrzucona. Niestety publikacja opisująca projekt *Neue Auftraggeber. Kunst im Bürgerauftrag* poza zasygnalizowaniem niezgody nie daje wglądu w ten proces. Finalnie zaakceptowana propozycja składała się z kilku różnorodnych form: między innymi popularnej w Niemczech wschodnich mozaiki przedstawiającej zwierzęta i rośliny ważne dla poszczególnych osób; w jej tył wkomponowany został panel słoneczny, z którego czerpana jest energia na użytek gminy. Wokół mozaiki stworzono ogródek społeczny z jednorocznymi i wieloletnimi roślinami, pochodzącymi z ogrodów mieszkańców. Takie rozwiązanie ma nie tylko symboliczny wymiar – daje także gwarancję, że nasadzenia przyjmą się w piaszczystej glebie charakterystycznej dla tego regionu<sup>27</sup>. Wielość propozycji, jeśli jest wynikiem rozbieżności, wcale nie znosi swoich znaczeń – raczej przenika się i wzmacnia w swoich sensach i funkcjach. Dzięki tej złożoności realizacja w Wietstock wprowadza też inną perspektywę na krąg i rolę uczestników w procesie komponowania wspólnego wysiłku. Otoczenie, natura czy kolektywna i lokalna wiedza są trwałymi elementami i uczestnikami procesu. Podobną złożoność działań inicjowanych przez lokalne grupy (nawet jeśli nie są one artykułowane) można prześledzić także w innych realizacjach – na przykład we Friedland, gdzie korzystając z kolektywnej wiedzy o topografii regionu, stworzono na nowo siatkę połączeń pomiędzy rozrzuconymi siedliskami<sup>28</sup>. Być może właśnie w takim oddolnym systemie pracy najlepiej mogą dojść do głosu nie tylko ludzcy aktorzy. Wspólny wysiłek nie jest naznaczony indywidualizmem i musi przekraczać to, co partykularne.

Podobne tropy można znaleźć w wystąpieniu Brunona Latoura na sesji poświęconej koncepcji NC w Kunst-Werke w 2009 roku. Dostrzegając on podobieństwa pomiędzy *Les Nouveaux commanditaires* a swoim manifestem *Compositionist Manifesto*<sup>29</sup>. Dla Latoura samo słowo *compositionist* odwołuje się do konieczności zestawienia ze sobą różnych elementów. Ma więc w sobie potrzebną otwartość i modalność. Wskazuje też na inne pokłady znaczeniowe: w brzmieniu nie jest dalekie od „kompromisu” i „kompromitacji”. Jak pisze dalej: „Przynosi pikantny, ale ekologicznie poprawny zapach «kompostu», wynikający z aktywnej «dekompozycji» wielu niewidzialnych czynników”<sup>30</sup>. Choć Latour, w przeciwieństwie do Mouffe, nie dążył do podkreślenia samej różnicy – *dissensu* – to zdaje

się odwoływać do ambiwalentnych asocjacji współtworzenia, trudniejszych w przebiegu aniżeli linearnie postępująca budowa.

Niestety, większość dostępnych materiałów przedstawiających poszczególne realizacje nie odnosi się do dynamiki pracy w grupach czy w ogóle do zainteresowania uczestnictwem. Wyjątkiem jest tekst Gerrita Gohlkego, jednego z mediatorów pracujących z małymi wspólnotami w wiejskich regionach Meklemburgii. Według niego nawet wysoki poziom sceptycyzmu wobec społecznych organizacji nie przekreśla zainteresowania uczestnictwem w procesach inicjowanych przez NC. Cytowana przez autora mieszkanca wsi nie przystąpiłaby do żadnego stowarzyszenia<sup>31</sup>. Sformalizowany język takich struktur nie przemawia zresztą do wielu, zwłaszcza że organizacje mają często pragmatycznie zakreślone ramy i podążają za logiką swoich wewnętrznych interesów czy sporów. Tymczasem cotygodniowe spotkania poświęcone zaangażowaniu osoby artystycznej, choć nie są wolne od konfliktów, wydają się przenosić je na inny poziom<sup>32</sup>. Być może opisany tu moment przesunięcia nie jest tylko opowieścią o sprawczej roli sztuki, ale namacalną przestrzenią tego, co Chantal Mouffe nazwała *conflictual consensus*, zgody co pewnych ram i wartości, ale niezgody co do ich interpretacji<sup>33</sup>. W takim właśnie odczytaniu protokołu Horsa poprzez praktykę upatruję szansy na odkrycie tego, co do najbardziej radykalne, obecne w życiu, a niekoniecznie wypowiedziane w tekście manifestu.

### Protokół<sup>34</sup>

Poniższy protokół umożliwia każdemu w społeczeństwie obywatelskim – samodzielnie lub we współpracy z innymi, bez żadnych ograniczeń – przejęcie odpowiedzialności za zlecenie osobie artystycznej stworzenia dzieła sztuki. Do obowiązków osoby lub grupy zlecającej należy określenie potrzeby powstania dzieła sztuki i uzasadnienie, dlaczego społeczność powinna się zaangażować (zainwestować) w tę konkretną realizację.

Protokół proponuje osobom artystycznym możliwość stworzenia takich form współdziałania, które mogą odpowiedzieć na potrzeby społeczeństwa oraz prowadzić do przyjęcia takiego podziału ról, który uwspólnia twórczość artystyczną i odpowiedzialność za nią. Nie jest ona już wyłącznie prywatną sprawą i indywidualną odpowiedzialnością.

Osobom mediatorskim, których zadaniem jest tworzenie więzi między dziełami a publicznością, proponuje się, aby przyczyniały się do powstania więzi między osobami artystycznymi, finansującymi, a także wszystkimi innymi zaangażowanymi aktorami społecznymi. Osoby mediatorskie organizują ich współpracę, dostarczają też niezbędnej wiedzy potrzebnej do wyboru odpowiedniej artystki i artysty oraz umiejętności, które pozwolą sprawnie ukończyć produkcję, z poszanowaniem charakteru twórczości oraz wymagań określonych w zleceniu.

Osoby mediatorskie mogą również działać jako producenci publiczni, uwzględniając inicjatywy osób artystycz-

nych, jeśli uznają, że odpowiadają one na współczesne potrzeby.

Protokół proponuje przedstawicielom społecznym oraz osobom odpowiedzialnym w prywatnych i publicznych instytucjach, aby zaangażowali się w rozwój proponowanej w dokumencie „demokracji inicjatywnej” i podejmowali negocjacje polityczne, aby umożliwić znalezienie sposobu na włączenie społeczności. Mogą one również osobiście przejąć odpowiedzialność za zlecenie, zgodnie ze zbiorową potrzebą.

Protokół proponuje badaczkom i badaczom z różnych dziedzin, by przyczynili się do uznania potrzeby tak rozumianej sztuki, osadzania podejmowanych działań w ich szerszym kontekście oraz uczynienia okoliczności i wyzwań związanych z całym procesem zrozumiałymi dla wszystkich.

Angażując się w równoprawne wzięcie odpowiedzialności za proces powstania dzieła sztuki, wszyscy uczestnicy tego procesu akceptują potrzebę podejmowania negocjacji, tak by znaleźć rozwiązanie w przypadku powstania napięć i konfliktów, które są nieodłączną częścią życia publicznego w demokracji.

Dzieło sztuki, stając się także uczestnikiem życia publicznego, nie jest już tylko wyrazem jednej indywidualności, ale ludzi zdecydowanych tworzyć społeczeństwo poprzez nadanie wspólnego sensu współczesnej twórczości.

Finansowane z prywatnych i publicznych dotacji dzieło staje się własnością wspólnoty, a jego wartość nie jest już rynkowa, lecz wynika z użytkowania przez tę wspólnotę i symbolicznego znaczenia, jakie mu przypisuje.

## Przypisy

- <sup>1</sup> Dorothea von Hantelmann, *Affluence and Choice. The Social Significance of the Curatorial*, [w:] *Cultures of the Curatorial*, red. Beatrice von Bismarck, Jörn Schafaff, Thomas Weski, Sternberg Press, Berlin 2012, s. 43–44.
- <sup>2</sup> Zob. *Gegenöffentlichkeit organisieren: kritisches Management im Kuratieren*, red. Matthias Beitzl, Beatrice Jaschke, Nora Sternfeld, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin 2019.
- <sup>3</sup> W tekście będę posługiwać się oryginalną nazwą lub jej skrótem. Polski odpowiednik w postaci „Nowych zamawiających” byłby uproszczeniem; także funkcjonujące w języku angielskim *New Patrons* czy niemieckim *Neue Auftraggeber* nie oddają do końca istoty tej propozycji.
- <sup>4</sup> *The New Patrons Protocol*, [w:] *Art Without Capitalism*, red. François Hers, Xavier Douroux, les press du réel, Dijon 2013, s. 58–59.
- <sup>5</sup> François Hers, *New Patrons. A History, Art Without Capitalism*, red. François Hers, Xavier Douroux, les press du réel, Dijon 2013, s. 19.
- <sup>6</sup> Zob. [www.nouveauxcommanditaires.eu/en/](http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/), dostęp: 15.05.2024. Poszczególne przekłady różnie rozkładają akcenty.
- <sup>7</sup> F. Hers, *New Patrons...*, dz. cyt., s. 17. A także: [www.fondationdefrance.org/en/who-we-are](http://www.fondationdefrance.org/en/who-we-are), dostęp: 15.05.2024.
- <sup>8</sup> Zob. [www.kw-berlin.de/en/lectures-bruno-latour-chantal-mouffe/](http://www.kw-berlin.de/en/lectures-bruno-latour-chantal-mouffe/), dostęp: 15.05.2024.

- <sup>9</sup> Chantal Mouffe, *About agonistic politics and artistic practices*, [www.nouveauxcommanditaires.eu/en/video/films](http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/video/films), dostęp: 15.05.2024.
- <sup>10</sup> Zob. Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, JRP Ringier, Zurich 2008.
- <sup>11</sup> Paul O’Neil, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, MIT Press, Cambridge (MA) 2012, s. 2.
- <sup>12</sup> F. Hers, *New Patrons...*, dz. cyt., s. 19.
- <sup>13</sup> Zob. mapa realizacji NC: [www.nouveauxcommanditaires.eu/en/map/](http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/map/), dostęp: 15.05.2024.
- <sup>14</sup> *Neue Auftraggeber. Kunst im Bürgerauftrag*, red. Gerrit Gohlke, Alexander Koch, Spector Books, Leipzig 2022. Jest to zbiór i opis projektów realizowanych w Niemczech w oparciu o model NC.
- <sup>15</sup> [www.zukunftfindetstadt-marl.de/baukultur/scharoun-kurz-text/](http://www.zukunftfindetstadt-marl.de/baukultur/scharoun-kurz-text/), dostęp: 15.05.2024. Od roku 2004 Szkoła Scharouna znajduje się pod ochroną konserwatora zabytków. Obecnie budynek dzieli z sobą szkoła podstawowa oraz Miejska Szkoła Muzyczna.
- <sup>16</sup> G. Gohlke, A. Koch, *Neue Auftraggeber...*, dz. cyt., s. 69–70.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 70–71.
- <sup>18</sup> Tamże, s. 68.
- <sup>19</sup> Tamże, s. 70–73.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 73.
- <sup>21</sup> Nora Sternfeld, *Der Taxisspielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung*, [w:] *Wer spricht. Autorität und Austorschaft in Ausstellungen*, Turia & Kant, Wien 2005, s. 27.
- <sup>22</sup> <https://marlerpartitur.de/menschen/>, dostęp: 15.05.2024. Inicjatywę zawiązały osoby prywatne związane z ruchem Zukunft Findet Stadt Marl.
- <sup>23</sup> [www.zukunftfindetstadt-marl.de/%C3%BCber-uns/](http://www.zukunftfindetstadt-marl.de/%C3%BCber-uns/), dostęp: 15.05.2024.
- <sup>24</sup> [www.nouveauxcommanditaires.eu/en/25/70/le-bl%C3%A9-en-herbe-school](http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/25/70/le-bl%C3%A9-en-herbe-school), dostęp: 15.05.2024.
- <sup>25</sup> Tamże.
- <sup>26</sup> G. Gohlke, A. Koch, *Neue Auftraggeber...*, dz. cyt., s. 99–100.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 100.
- <sup>28</sup> Tamże, s. 154–155. Sieć ta stanowiła z jednej strony alternatywę dla przemieszczania się samochodem; z drugiej strony miała charakter przywracania wiedzy i korzystania z elementów krajobrazu.
- <sup>29</sup> Bruno Latour, *About the notion of composition*, [www.nouveauxcommanditaires.eu/en/video/films](http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/video/films), dostęp: 15.05.2024.
- <sup>30</sup> Bruno Latour, *An attempt at Compositionist Manifesto*. Tekst dostępny na stronie: [www.bruno-latour.fr/sites/default/files/120-NLH-finalpdf.pdf](http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/120-NLH-finalpdf.pdf), dostęp: 15.05.2024. Tłumaczenie własne na podstawie wersji angielskojęzycznej.
- <sup>31</sup> Gerrit Gohlke, *Welche Kultur braucht die Weltbürgerdorf?*, [w:] G. Gohlke, A. Koch, *Neue Auftraggeber...*, dz. cyt., s. 147.
- <sup>32</sup> Tamże, s. 148.
- <sup>33</sup> *An Interview with Chantal Mouffe*, [w:] James Martin, *Chantal Mouffe: Hegemony, Radical Democracy, And The Political*, Taylor Francis, London 2013, s. 231.
- <sup>34</sup> Tłumaczenie własne na podstawie wersji niemieckojęzycznej, przy porównaniu z wersją angielskojęzyczną oraz francuskojęzyczną. Por. [www.nouveauxcommanditaires.eu/en/](http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/), dostęp: 15.05.2024.