

ADAM MAZUR

Wydział Fotografii, Uniwersytet Artystyczny im. M. Abakanowicz
<https://orcid.org/0000-0001-7541-103X>

W stronę atlasu praktyk kuratorskich

Towards an Atlas of Curatorial Practices

Artykuł nierecenzowany / Not reviewed

Abstract

In this essay Adam Mazur analyses contemporary curatorial practices by means of the Beckett/Foucault question of authorship. The author proposes an “atlas of curatorial practices” distinguishing five fundamental formulas: archive (memory reconstruction), reenactment (actualization of the past), participation (co-creation), utopia (speculation about art's future), and obsession (thematic specialization). These formulas interpenetrate, creating hybrid exhibition strategies. The text challenges the traditional role of the curator as an invisible servant of the artist, revealing him as a negotiator of power relations in art, who establishes conditions of possibilities for art, balancing between presence and disappearance.

Keywords: curatorial practises; curatorial formulas; contemporary art; exhibition

Abstrakt

W swoim esej Adam Mazur analizuje współczesne praktyki kuratorskie przez pryzmat pytania Becketta/Foucaulta o autorstwo. Proponuje „atlas praktyk kuratorskich” wyróżniający pięć podstawowych formuł: archiwum (rekonstrukcja pamięci), odtworzenie/*reenactment* (aktualizacja przeszłości), partycypacja (współtworzenie), utopia (spekulacja o przyszłości sztuki) oraz obsesja (specjalizacja tematyczna). Formuły te przenikają się, tworząc hybrydowe strategie wystawiennicze. Tekst kwestionuje tradycyjną rolę kuratora jako niewidzialnego sługi artysty, ukazując go jako negocjatora relacji władzy w polu sztuki, który ustanawia warunki możliwości dla sztuki, balansując między obecnością a zniknięciem.

Słowa kluczowe: praktyki kuratorskie; formuły kuratorskie; sztuka współczesna; wystawa

O autorze

Adam Mazur – historyk sztuki, amerykanista, krytyk i teoretyk fotografii, redaktor i kurator wystaw. Adiunkt na Wydziale Fotografii Uniwersytetu Artystycznego im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. Dyrektor Kamienicy Hilarego Majewskiego w Łodzi. Były redaktor naczelny magazynu „BLOK” (2018–2021), magazynu „SZUM” (2013–2018), magazynu „Obieg” (2004–2011). Autor książek: *Kocham fotografię* (2008, 2009), *Historie fotografii w Polsce 1839–2009* (2010), *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po roku 2000* (2012), *Głębia ostrości. Eseje o fotografii polskiej po 1945 roku* (2014), *Po końcu fotografii* (2018), *Okaleczony świat. Historie fotografii środkowoeuropejskiej 1839–2018* (2019).

W stronę atlasu praktyk kuratorskich

Live in your head: when attitudes become form

Harald Szeemann

Warunki praktyk kuratorskich

Jeśli wybrałem ten dziwny temat, to przede wszystkim dlatego, że postanowiłem poddać krytyce to, czym nieroztropnie sam zajmuję się od lat. Od ćwierćwiecza kuratoruję wystawy indywidualne i zbiorowe, próbując w adekwatny sposób pokazać dzieła sztuki współczesnej, wydobyć na światło dzienne niezbyt oczywiste postawy i zgrupować je w sensowne całości. Kuratorowałem „nowych dokumentalistów”, „artystów sztuki krytycznej”, „postfotografię” czy „środkowoeuropejskie photobooks”. A jednak w całej tej praktyce naiwnie, a może wręcz prymitywnie podchodziłem do funkcji kuratora. Publikowałem teksty o wystawach, galeriach i muzeach, rozmawiałem o praktyce i teorii kuratorstwa z wybitnymi osobowościami polskiej sceny¹, przypisując im niepokojącą dwuznaczność.

Całkiem zasadnie można było sformułować pod moim adresem dwa zastrzeżenia, czego nie omieszkało zresztą uczynić. Z jednej strony mówiono: nie opisał pan jak należy ani Krukowskiego, ani historii instytucji, które tworzył (na przykład CSW Zamek Ujazdowski), zaś to, co pisał pan o Szymczyku czy Szyłak, nie ma wiele wspólnego z artystyczną stroną ich praktyki kuratorskiej. Uwagi te były oczywiście uzasadnione, choć nie sądzę, by trafnie się odnosiły do tego, co zrobiłem. Nie chodziło mi o opisanie Krukowskiego czy Szyłak lub stworzenie kalendarium ich działań instytucjonalnych i wystawienniczych: starałem się jedynie odnaleźć reguły, według których stworzyli oni pewne idee, pojęcia, dające się odnaleźć w ich wystawach wraz z towarzyszącymi im tekstami. Mówiono też tak: generując kolejne wywiady rzeki, stworzył pan monstrualną rodzinę, stawiając obok siebie nazwiska tak różne jak Wiesław Borowski i Andrzej Osęka, występując przeciwko jawnym powinowactwom i parantelom. I tu nie sądzę, by krytyka ta dotyczyła mnie bezpośrednio, gdyż nigdy nie zamierzałem skonstruować drzewa genealogicznego wybitnych jednostek, ani też nie chciałem wyprodukować intelektualnego portretu kuratora drugiej połowy XX i początku XXI wieku. Nie miałem zamiaru tworzyć żad-

nej rodziny, ani świętej, ani zdegenerowanej, lecz chciałem jedynie – w ograniczonym zakresie – odnaleźć warunki funkcjonowania specyficznych praktyk kuratorskich.

Jednostką dyskursywną, która mnie interesowała, była „polska sztuka współczesna”: zależało mi na zrozumieniu jej dynamiki i przyjrzeniu się roli, jaką w tym procesie zajmuje konkretna osoba ze swoją biografią. Zajmując pozycję w tym specyficznym polu produkcji kulturowej, postawiłem sobie pytanie: wedle jakich metod, za pomocą jakich narzędzi można wyodrębniać, analizować i opisywać poszczególne pozornie nieprzystające do siebie fragmenty tych praktyk.

Tu jednak pojawia się kolejne pytanie: co zrobić z kuratorem? Pojęcie to związane jest z wyraźnym momentem indywidualizacji w historii sztuki, muzealnictwa, ale też nowych mediów. Nawet dziś, gdy tworzy się historię jakiegoś nurtu w sztuce, opisuje dynamikę lokalnej sceny artystycznej, przemianę formatu biennale lub definiuje tożsamość kolejnego muzeum sztuki, wyraźnie widać, że są one całkowicie podporządkowane owej wtórnej względem artysty, zależnej od kontekstu, migotliwej w swej fragmentaryczności figurze, jaką stanowi kurator i jego dzieło.

Nie będę się w tym miejscu zajmował socjohistoryczną analizą postaci kuratora. Jak kurator staje się jednostką w takiej kulturze jak nasza, jaki status zostaje mu przydzielony, od kiedy na przykład zaczyna się badać jego sprawczość, jak zostaje umieszczony w systemie sztuki, od kiedy zaczęto pisać nie tylko o życiorysach artystów i artystek, ale też kuratorów, kiedy powstała fundamentalna kategoria krytyczna „kurator-i-wystawa” – wszystko to rzecz jasna powinno zostać poddane analizie. Tu jednak chciałbym poprzestać na stosunku wystawy do kuratora i zastanowić się nad tym, w jaki sposób wystawa wskazuje na postać, która, z pozoru przynajmniej, znajduje się zarówno przed, jak i poza nią.

Kim jest kurator?

Punktem wyjścia jest dla mnie esej Michela Foucaulta *Kim jest autor?*², ale też pozostające w jego centrum sformułowanie Becketta: „A co to za różnica, kto mówi, rzekł ktoś, co to za różnica, kto?”. W tej obojętności rozpoznać można, jak mi się zdaje, jedną z podstawowych zasad etycznych współczesnej sztuki. „Etycznych”, gdyż obojętność ta nie odnosi się wyłącznie do sposobu tworzenia, mówienia lub pisania. To raczej swoista, wciąż przyjmowana, choć nigdy niewcielana w życie reguła, która określa nie tyle kuratorstwo kulminujące się w wystawie, co samą praktykę kuratorowania.

Wydaje mi się, że figura kuratora jest odpowiedzią właśnie na kondycję, w jakiej znalazł się współczesny artysta, którym – jak mawiał Joseph Beuys – może dziś być każdy. Owszem, każdy, ale pod warunkiem, że ma swojego kuratora, który, jako jedyny w świecie sztuki, artystą być nie może. Zastąpienie kategorii artysty, tak oczekiwane choćby przez Waltera Benjamina, piszącego o produ-

cencie jako nowym wytwórcy dzieł sztuki, nastąpiłoby już dawno, gdyby nie stabilizująca funkcja kuratora. Spośród licznych pojęć wpływających na rozumienie praktyki kuratorskiej wybieram dwie, którym zwłaszcza dziś należy się uważnie przyjrzeć.

Po pierwsze, pojęcie wystawy. Zadaniem krytyki nie jest odkrycie związków między dziełem sztuki a artystą ani też odtworzenie ukrytych w dziele myśli lub doświadczenia, lecz strukturalna analiza wystawy jako stworzonej przez kuratora całości; analiza skupiona na ujawnianiu jej wewnętrznej architektury, autonomicznej formy i relacji wewnętrznych. Należy jednak postawić pytanie: „Czym jest wystawa? Czym jest ta osobliwa jedność, której przypisuje się miano wystawy sztuki? Z jakich elementów się składa? Czyż wystawa nie jest po prostu ekspozycją dzieł wytworzonych przez artystów?”. Widać już kłopoty, jakie się tu pojawiają. Jeśli każdy jest artystą, to kto dokonuje wyboru tego, co znaczące i godne uwagi z jego mniej lub bardziej ciekawego życia? Kto decyduje, która kupka kurzu w pracowni Duchampa, który komunał zapisany przez Holzer, który rysunek Broodthaersa, które zdjęcie pamiątkowe w szufladzie Lewczyńskiego są istotne, inspirujące i nadają się do włączenia do wystawy? Takie przesunięcie charakterystyczne dla świata sztuki współczesnej wynika z tego, że to kurator odkrywa, interpretuje i kontekstualizuje związki między dziełem a artystą, wprowadzając je do sieci znaczeń składających się na doświadczenie wystawy. Gdyby Zofia Rydet nie została dostrzeżona przez Urszulę Czartoryską i z czasem uznana za najważniejszą polską artystkę posługującą się fotografią, czym byłyby jej zdjęcia? Niekończącym się zbiorem pośpiesznie wykonanych odbitek i zwojem nieuporządkowanych negatywów zalegających w małym mieszkaniu biednej, samotnej, obsesyjnej emerytki. Kurator jest pierwszym i ostatnim zainteresowanym, który nie tyle ratuje dzieło od zniszczenia, co swą wiarą zaświadcza wszem wobec o wartości życia artysty.

Otwarta pozostaje kwestia, co z tego dorobku wybrać i jak ułożyć kuratorski dyskurs, by twórczość miała sens nie tylko dla artysty. Załóżmy, że inaczej niż w wypadku autodydaktyki, jaką była Rydet, której dzieło kuratorzy dość swobodnie mogą formować, mamy do czynienia z wykształconym, pewnym swojego statusu artystą: czy wszystko, co namalował, wyrzeźbił, napisał lub zrobił, tworzy część jego dzieła? Jest to problem zarówno teoretyczny, jak i techniczny. Gdy zamierzamy wystawić na przykład Edwarda Krasińskiego, gdzie wyznaczyć ich granicę? Oczywiście, wystawić trzeba wszystko, lecz cóż znaczy owo „wszystko”? Wszystko, co sam Krasiński uznał za warte ekspozycji, to zrozumiałe. Szkice dzieł? Rzecz jasna. Infantylne rysunki, nieautoryzowane nagrania audio i wideo? Tak. Znalezione w szufladzie wierszyki i rzeczy osobiste? Oczywiście. Jak jednak postąpić w sytuacji, gdy między zapisanymi w notatniku aforyzmami znajdziemy czyjś adres, termin spotkania, kwit z pralni – dzieło to czy nie dzieło? A dlaczego by nie? I tak bez końca. Jak spośród tysiąca śladów pozostałych po czyjejś śmierci wyodrębnić

i zdefiniować dzieło sztuki nadające się do wystawienia? Teoria definiująca „dzieło sztuki współczesnej” nie istnieje, kuratorzy zaś, którzy naiwnie przystępują do wystawiania dzieł na pośmiertnych retrospektywach, mocno odczuwają jej brak, co widać w ich lęklwych poczynaniach. Tu pojawiają się kolejne pytania. Czy osobiste notatki, przypadkowo znalezione zdjęcia rodzinne, niezmontowane i pozbawione struktury filmy, listy adresowe, dziecinne rymowanki, zachowane przez matkę rysunki z wczesnego dzieciństwa artysty, wtórne obrazy i rozpadające się obiekty znalezione na ulicy, których ekspozycji domagają się żyjący artyści, należy uznać za dzieło warte wystawienia i kto, jeśli nie kurator, ma o tym zdecydować? Widać, z jakimi trudnościami przyjdzie się borykać w analizie pojęcia dzieła sztuki. Nie wystarczy bowiem powiedzieć: zostawmy artystę i zajmijmy się samym dziełem sztuki współczesnej. Samo słowo „dzieło sztuki” i jedność, do którego ono odsyła, są prawdopodobnie równie problematyczne, co indywidualność artysty.

Inną jeszcze kategorią ukazującą pełną komplikację współczesnego funkcjonowania w świecie sztuki artysty, a zarazem zakładającą jego szczególne istnienie, jest kuratorowanie, kurowanie, praktyka kuratorska, czy też, choć to tautologia, „opieka kuratorska”. Ściśle mówiąc, kuratorowanie powinno nie tylko umożliwić odwrót od odniesienia do artysty, lecz także nadać nowy status jego nieobecności. W dzisiejszym rozumieniu kuratorowania nie chodzi ani o kuratorską wizję, ani też o symptom lub znak tego, co ktoś chciał wystawić. Chodzi bowiem o intensywny namysł nad ogólnymi warunkami wszelkiej sztuki, warunkiem przestrzeni, w której się rozprasza, i czasu, w którym się rozwija. Czy pojęcie to, zredukowane czasami do potocznego znaczenia, jak w „kuratorowanych sałatkach”, „kuratorowanych playlistach”, „kuratorowanych nocach horroru” czy „kuratorowanych rejsach wycieczkowych”, nie zachowuje w anonimowej sferze transcendentnej empirycznego charakteru artysty? Zdarza się, że zadowalamy się zatarciem nazbyt widzialnych właściwości twórcy empirycznego, wprowadzając dwie inne jego charakterystyki – krytyczną i religijną – i wygrywając je przeciwko sobie. Czy w rezultacie takiego postępowania, badając źródłowy charakter kuratorowania, nie ujmujemy w kategoriach transcendentnych z jednej strony – teologicznego uzasadnienia świętości sztuki, z drugiej zaś krytycznego uzasadnienia artystycznej twórczości? Czy uznając, że tworzenie, choćby dzięki historii sztuki, która je umożliwiła, poddane jest próbie zapomnienia i odrzucenia, nie wyrażamy w języku transcendentalistów religijnej zasady ukrytego sensu (domagającego się kuratorskiej interpretacji) i krytycznej zasady niejawnych znaczeń, milczących przesłanek, niejasnych treści (domagających się kuratorskiego komentarza)? I w końcu czy traktowanie tworzenia w kategoriach nieobecności nie jest zwykłym powtórzeniem w terminach transcendentnych religijnej zasady tradycji, jednocześnie niezmienniej i nigdy nie zakrzepłej, oraz zasady estetycznej, pozwalającej dziełu

przetrwąć śmierć autora w postaci zagadkowego nadmiaru? Czy nie jest wreszcie tak, że tym naddatkiem opiekuje się i przetwarza go kurator, którego misją jest ustanowienie na potrzeby instytucjonalnego pola sztuki jedności dzieła z indywidualnością artysty? W rezultacie komentarz kuratorski przenika do świadomości krytyków, odbiorców, studentów historii sztuki, bibliotekarzy porządkujących wydane monografie i dopasowujących do artystów wycinki prasowe...

Używane w takim znaczeniu pojęcie tworzenia ryzykownie zachowuje wszystkie przywileje artysty, podpierając się zbawiennym *a priori*: w szarym świetle neutralizacji należy kontynuować grę przedstawień, które doprowadziły do powstania określonego obrazu artysty. Zniknięcie artysty, któremu towarzyszymy od czasów Basa Jana Adera, zostaje pochwycone w transcendentalną pułapkę. Czyż nie należy oddzielić grubą kreską tych, którzy gotowi są umieścić dzisiejsze cięcia i uskoki w historyczno-transcendentalnej tradycji XIX wieku, od tych, którzy zdecydowanie starają się z niej wyzwolić? Czy tymi, którzy takie wyzwolenie gwarantują, nie są czasem kuratorzy?

Atlas formuł kuratorskich

Nawet wstępna i pobieżna analiza poszczególnych formuł kuratorskich mogłaby pomóc zrozumieć sytuację w polu sztuki, a także rzuciłyby nieco światła na relację między artystą i kuratorem. To, co Aby Warburg analizował jako formuły patosu (*Pathosformeln*) – zbudowane wokół reprezentacji afektów, poprzez gesty, pozy, składające się na ikonografię i powracające w kulturze – znajduje swoje odpowiedniki w kuratorstwie. Zastanawiając się nad kształtem atlasu praktyk kuratorskich, wyróżnić można powracające formuły organizowania i prezentowania sztuki, a każda z nich jest zarówno strategią, jak i symptomem jeśli nie epoki, to rozdziału w historii sztuki. Wyróżnię pięć zasadniczych formuł kuratorskich, które przekładają się na fundamentalne dla współczesnej sztuki praktyki wystawy.

Pierwsze to *a r c h i w u m*, które już samo w sobie stanowi jedno z najważniejszych zagadnień współczesności. Wystawa jako rekonstrukcja pamięci i opowieść snuta wokół zachowanych – nierzadko szczęśliwym zbiegiem okoliczności – dokumentów i artefaktów. Gabloty ze skrawkami, sale projekcyjne, opisane zdjęcia, obiekty znalezione po śmierci, szczegółowe kalendaria składające się na ekspozycję nie tyle odtwarzającą, co wytwarzającą ruch rzeczy i idei wokół martwego już zwykle artysty. Ta formuła, najbardziej patetyczna ze wszystkich, jest szczególnie ważna w czasach, gdy sztuka współczesna zabiega o pamięć marginalizowanych kultur, oddając głos mniejszościom, ofiarom procesów historycznych. Rozwijająca dyskurs filozoficzny praktyka kuratorska Georges'a Didi-Hubermana wprost inspirowana jest Warburgiem, podobnie jak działalność Okwui Enwezora, ukazującego archiwum jednocześnie jako materiał i metaforę, zbudowana jest na teoretycznym podłożu tekstów

ogarniętego „archiwalną gorączką” Jacques'a Derridy. Z polskich przykładów warto przytoczyć zorganizowane w swoim czasie w Krakowie *Archiwum centralne*, z którego wywodzi się praktyka kuratorska Karola Hordzieja czy Wojciecha Nowickiego, działania Łukasza Rondudy z czasów 1, 2, 3... *awangarda*, ale też trwający kilka lat i odciskający piętno na pokoleniu artystów *Atlas nowoczesności* i kolejne ekspozycje w Muzeum Sztuki pod nadzorem kuratorskim Jarosława Suchana.

Odtworzenie (*reenactment*) to druga istotna formuła z atlasu współczesnych praktyk, w której kurator wraz z artystami przywraca zdarzenie współczesności, mniej lub bardziej dokładnie nawiązując do pierwotnego dzieła, reinterpreterując je i aktualizując (niezależnie od tego, czy to będzie performans, wystawa, interwencja, a nierzadko również obiekt, obraz lub rzeźba). Ta formuła sąsiaduje na mapie praktyk z archiwum ze względu na to, że również dotyczy przeszłości. Praca odtworzenia jest jednak inna i zamiast wydobywania z niepamięci, kuratorskiego odkrycia lub stworzenia nowej struktury oddającej charakter przeszłych działań, jest raczej *a k t u a l i z a c j a*, przypomnieniem i przyszpileniem niczym w nawiązującym do eksperymentu Zimbarda filmie Artura Żmijewskiego *Powtórzenie*, zrealizowanym i prezentowanym w formie wystawy pod kuratorską opieką Sebastiana Cichockiego. *Einmal ist keinmal*, podkreślał Żmijewski, powołując się na Freuda, przekraczając granice i przygotowując kolejne działania artystyczne, a także wystawy kuratorskie, własne oraz innych artystów. Funkcja takiego działania jest zarówno edukacyjna, jak i krytyczna – powtórzenie jako gest wydobywający nowe, wcześniej mniej oczywiste treści i napięcia. Być może najciekawsze w kontekście historii kuratorstwa odtworzenie miało miejsce w Wenecji w Fondazione Prada, gdy Germano Celant zrealizował po raz kolejny fundamentalną wystawę Harald Szeemanna *When Attitudes Become Form*³, wpisując oryginalny budynek Kunsthau Bern w strukturę Ca' Corner della Regina, a zarazem przesuwając Szeemanna na pozycję swojego „nadkuratora”, jednocześnie wizjonera i artysty. Co istotne, formuła zakorzeniona jest w powtórzeniach dzieł dokonywanych przez samych artystów, odtworzeniach performansów przez Akademię Ruchu czy w neodadaistycznych powrotach do przeszłych dzieł i działań Łodzi Kaliskiej, ironicznych odtworzeniach ikonicznych prac Cindy Sherman. Być może najciekawiej tego typu formuła sprawdza się w wystawach Any Janevski, w tym przygotowanej przez nią w nowojorskiej MoMA wystawie poświęconej Judson Dance Theatre o jakże znaczącym tytule *The Work is Never Done*. W polskiej praktyce kuratorskiej *reenactment* uprawiali zarówno Paweł Polit, jak i Daniel Muzyczuk z zespołem kuratorskim odpowiedzialnym za „kapsuły czasu” umieszczone na wystawie *Sposoby widzenia*, na której prezentowano kolekcję Muzeum Sztuki w Łodzi.

Trzecia formuła to *p a r t y c y p a c j a*, która wymaga, by kurator, a wraz z nim artysta lub artyści, ustąpili

miejsca uczestnikom projektu, niekoniecznie publiczności (często bowiem włączeni są także interesariusze tak różni od siebie, jak pracownicy instytucji, lokalni politycy, przedstawiciele grup marginalizowanych czy osoby w kryzysie uzależnienia, migracji, bezdomności). Wystawa, jak w projektach relacyjnych Nicolasa Bourriauda, Claire Bishop, a z polskich kuratorów Joanny Warsza, staje się procesem współtworzenia obiektów, wartości i znaczeń. W tym wypadku nie chodzi o to, by kurator opowiadał lub wyjaśniał publiczności sztukę jednej czy drugiej artystki, ale by stworzył warunki do jej wspólnego tworzenia. Ta formuła kładzie nacisk na negocjacje, dyskusje, które w zamyśle kuratorskim, poprzez wytwarzanie sytuacji i produkcję dyskursu, mają zmieniać rzeczywistość, a co najmniej wpływać na nią w zakresie większym niż tradycyjne wystawy. Kurator staje się *mediatorem* między różnymi światami – sztuki i polityki, lokalności i globalności, tradycji i nowoczesności – wspierając wysiłek artysty dążącego do rozszczelniania systemu sztuki. W tej formule wystawa jest przestrzenią napięć i konfliktów, które kurator nie tyle rozwiązuje, ile czyni produktywnymi. Przykładem jest praktyka Adama Szymczyka podczas documenta 14, rozpiętej między Atenami a Kassel, czy projekty Anety Szyłak eksplorujące napięcia między centrum a peryferiami, między artystami, stoczniovcami i politykami. Trwające podczas wystawy negocjacje nie zakładają konsensusu, ale raczej produktywny dysensus, który generuje nowe znaczenia. To wyjątkowo trudna i wymagająca formuła, która może prowadzić do rozpadu więzi artysta/kurator i – szerzej – zespołu projektowego.

Czwartą formułę można określić mianem *utopii*, oddając tym samym hołd jednemu z najwyrazistszych kuratorów XXI wieku, a mianowicie Hansowi Ulrichowi Obristowi. To właśnie zrealizowana przez „HUO” w 2003 roku podczas Biennale Sztuki w Wenecji *Utopia Station* rozpoczęła na dobrą sprawę najnowszy rozdział kuratorstwa. Odwołując się do filozofii Adorna, Obrist wcielił się w rolę przepowiadacza, którego funkcją jest nie tyle pokazanie tego, co w sztuce aktualne, ile raczej odsłonięcie tego, co nadchodzi, co jest potencjalne: marzeń i wizji przyszłości. W tej formule chętnie operują kuratorzy, którzy lubią nowość, odnajdują się w roli swoistych konferansjerów, którzy, zamiast grzebać w przeszłości lub angażować się w relacje z publicznością, wyprzedzają epokę niczym niegdysiejsza awangarda artystyczna, przesuwając granice i nadając tempo, wystukując rytm współczesności. To ścieżka oparta na spekulacji, w której kurator staje się wizjonerem projektującym przyszłość sztuki. Nie chodzi tu jedynie o przewidywanie trendów, ale o aktywne kształtowanie możliwych scenariuszy rozwoju praktyk artystycznych. Kurator-spekulant, jak Hans Ulrich Obrist w swoim eksperymentalnym maratonie, tworzy warunki dla sztuki, która jeszcze nie istnieje. Ta formuła czerpie z tradycji utopijnego myślenia, ale przekracza

je, proponując konkretne eksperymenty instytucjonalne. Przywrócenie sztuce utopii było działaniem inspirującym i angażującym intelektualnie, emocjonalnie, ale w praktyce oznaczało zamawianie nowych realizacji artystycznych specjalnie na wystawę, często u młodych, nieznanych lub zapomnianych artystów, połączone ze wskazaniem kierunku, w jakim zmierza kuratorska idea. Na początku XXI wieku z tej formuły chętnie korzystały kuratorskie gwiazdy w rodzaju Chus Martinez, Klausa Biesenbacha czy Massimiliana Gioniego. Zużyła się ona nieco, łącząc spekulatywną postadornowską filozofię ze spekulacją rynkową i staczając się do rodzaju *trendsettingu*. Obarczona zarzutami o *gatekeeping* doprowadziła do przesilenia i redukcji znaczenia kuratorów, co objawiło się poprzez rosnącą ilość zaproszeń kierowanych do artystów, by objęli stanowisko kuratorskie (jak w wypadku Christiana Jankowskiego kuratorującego Manifesta czy kolektywu Ruan Grupa odpowiadającego za documenta 18). To formuła lokująca się na antypodach archiwum, sąsiadująca z odtworzeniem i partycypacją, ryzykowna i nastawiona na widzialność. W Polsce być może najbliższej jej lokowali się w swoim czasie pracujący w duecie kuratorzy Ewa Gorządek i Stach Szablowski (odpowiednikiem *Utopia Station* byłaby *Scena 2000*) czy związana również z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie Natalia Sielewicz.

Piąta formuła to *obsesja*: można ją wywieść z praktyki Haralda Szeemanna i jego „muzeum obsesji”⁴. Łączy to, co osobiste, z tym, co uniwersalne, marginalne z kanonicznym, zakładając działanie podporządkowane jednemu tematowi, jednemu kierunkowi w sztuce, jednemu medium, jednemu artyście, jednemu dziełu czy też jednemu jego aspektowi. Ten rodzaj specjalizacji ma w sobie coś z kompulsji, a stawką w formule jest swoista narratywizacja, wytłumaczenie się przed publicznością z własnej obsesji. Choć opis brzmi niczym deklaracja zaburzenia, to dość bezpieczna i użyteczna formuła przejawiająca się w praktyce kuratorskiej jako rodzaj specjalizacji żywo przypominającej dawną praktykę muzealnych kustoszy. Dla kuratorskiego prekariatu to coś w rodzaju *core business*, pozwalającego przetrwać dzięki specyficznie eksperckiej wiedzy. Sława jest tu może ograniczona do wąskich kręgów zainteresowanych tematem, podobnie jak widzialność, ale za to funkcjonowanie pewniejsze i bardziej ugruntowane. Obsesję można rozwijać i skalować. Jeśli w sztuce światowej specjalistą od wernakularyzmu i fotografii jest Clement Chéroux, a Lev Manovich od nowych mediów, to w Polsce odpowiednią pozycję w tym polu zajmują Karolina Lewandowska i – tu można wskazać dwa typy – Ryszard W. Kluszczyński i Piotr Krajewski. Milada Śliżińska przez trzy dekady specjalizowała się w sztuce amerykańskiej, z kolei wspomniana wcześniej Aneta Szyłak obsesyjnie wracała do wątku Stocznia Gdańskiej. Wiele kuratorek, zwłaszcza łączących kuratorowanie z pracą akademicką, jak Agata Araszkiewicz, Agata Jakubowska, czy Ewa Toniak, specjalizuje się w sztuce kobiet, sztuce feministycznej. Podobną funkcję

kuratora względem LGBTQ+ pełni Paweł Leszkowicz. Kuratorska obsesja łączy się z wąską specjalizacją akademicką, ale też zbliża do dokumentowania i kolekcjonowania, które mogą wspierać formułę i wzmacniać ją badawczo. Ma też w sobie wiele z postawy artystycznej, *hoardingu*, który – niczym u Roberta Kuśmirowskiego, Maurycego Gomulickiego czy Hansa Petera Feldmanna – może graniczyć z kuratorowaniem. W odróżnieniu od archiwum obsesja jest procesem wybiegającym w przyszłość, aktualizacją pewnej wymykającej się racjonalności predyspozycji, skłonności, której trudno się oprzeć (do pracy nad archiwum trzeba się zmuszać, porządkować i opisywać). W wypadku obsesji istotny jest aspekt narracji. To formuła, w której kurator jest przede gawędziarzem, snującym opowieści, które nadają sens rozproszonym fragmentom rzeczywistości, niekoniecznie artystycznej.

Składające się na atlas praktyk kuratorskich formuły – archiwum, odtworzenie, partycypacja, utopia, obsesja – zachodzą na siebie, przenikają się, uzupełniają i wzmacniają. Wracając do tytułowego pytania Becketta przywołanego przez Foucaulta: „A co to za różnica, kto zrobił tę wystawę?”, możemy odpowiedzieć: różnica jest fundamentalna, choć nie w sensie autorskiego gestu genialnego kuratora-demiurga. Tkwi ona raczej w tym, że kurator, poprzez wybór formuły czy montażu, sekwencji gestów, ustanawia warunki możliwości dla sztuki.

Nie jest już kustoszem, niewidzialnym sługą artysty, ale nie jest też wszechwładnym autorem wystaw. Jest raczej kimś, kto, zdając sobie sprawę z istniejących w polu sztuki relacji władzy, negocjuje, tka wokół dzieła i artysty rozległą sieć znaczeń. Balansuje tym samym między obecnością a zniknięciem, między sztuką a nicością.

* Tekst jest świadomą i celową grą z esejem Michela Foucaulta *Kim jest autor?* w przekładzie Michała Pawła Markowskiego z tomu *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i opr. Tadeusz Komendant, Aletheia, Warszawa 1999, s. 199–219. Obszerne fragmenty powyższego tekstu stanowią bezpośrednie powtórzenie myśli i fraz pochodzących z eseju Foucaulta.

Przypisy

- ¹ Między innymi z Wojciechem Krukowskim, Anetą Szyłak, Stachem Szablowskim, Piotrem Piotrowskim, Dorotą Monkiewicz, Andrzejem Turowskim, Łukaszem Rondudą, Sebastianem Cichockim, Hanną Wróblewską, Adamem Szymczykiem czy Joanną Mytkowską.
- ² Michel Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. Michał Paweł Markowski, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. Tadeusz Komendant, KR, Warszawa 1999.
- ³ *When Attitudes Become Form*. Bern 1969, Venice 2013, red. Germano Celant, Ca' Corner della Regina – Fondazione Prada, Milano 2013.
- ⁴ *Harald Szeemann, Museum of Obsessions*, red. Glenn Phillips, Philipp Kaiser, Getty Research Institute, Los Angeles 2018.