2025 tom 26 nr 3

Zarządzanie w Kulturze

ISSN 1896-8201

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Zarządzanie w Kulturze

2025 tom 26 nr 3

Zarządzanie w Kulturze

Pod redakcją

Marty Kudelskiej

Anny Markowskiej

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

„Zarządzanie w Kulturze" 2025, 26(3), red. Marta Kudelska, Anna Markowska
„Culture Management" 2025, 26(3), eds. Marta Kudelska, Anna Markowska

RADA NAUKOWA | ACADEMIC EDITORIAL BOARD
Yiannis Gabriel, Łukasz Gaweł, Tommy Jensen, Monika Kostera, Paweł Krzyworzeka, Emil Orzechowski, Johan Sandström, Łukasz Sułkowski

REDAKTOR NACZELNY | EDITOR-IN-CHIEF
Marcin Laberschek

ZASTĘPCA REDAKTORA NACZELNEGO | ASSISTANT EDITOR-IN-CHIEF
Marta Kudelska

SEKRETARZ REDAKCJI | SECRETARY
Jakub Wydra

CZŁONKOWIE ZESPOŁU REDAKCYJNEGO | EDITORS
Anna Góral, Marta Keil, Karolina Prykowska-Michalak, Waldemar Rapior, Lidia Varbanova

ADRES REDAKCJI | EDITORIAL OFFICE
Instytut Kultury UJ, ul. S. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków
www.kultura.uj.edu.pl

PROJEKT OKŁADKI | COVER DESIGN
Agnieszka Ćwikła

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej oraz Instytutu Kultury.
Publication co-financed by the Jagiellonian University from the funds of the Faculty of Management and Social Communication and the Institute of Culture.

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego & Autorzy
Wydanie I, Kraków 2025

Artykuły są dostępne na licencji CC BY 4.0.
Articles are licensed under a CC BY 4.0 license.

ISSN 1896-8201 (wersja papierowa / print version)
ISSN 2084-3976 (wersja elektroniczna / online version)

Pierwotną wersją czasopisma „Zarządzanie w Kulturze" (ISSN 2084-3976) jest wersja online, publikowana kwartalnie w internecie na stronie: www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze.
The electronic version is the primary version of the journal „Zarządzanie w Kulturze" (ISSN 2084-3976) published on the Internet on the website www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze.

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98
tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Spis treści

Marta Kudelska, Anna Markowska, *Wprowadzenie. Nie tworzyć światów, lecz je zamieszkiwać? Od sensów do sytuacji: kuratorstwo jako praktyka zmiany, rezonowania i troski* VII

Natalia Słaboń, *Ryszard Stanisławski. W stronę biografii społecznej* 197

Bernadetta Stano, *Kuratorstwo kontekstualne Anety Szyłak w Stoczni Gdańskiej* 215

Maria Blanka Grzybowska, *Wystawiennictwo kompostowe i jego przykłady na polu sztuki* 237

Dorota Jędruch, *Praktyki kuratorskie w systemie studenckiej samoorganizacji – przykład pisma „Sekcja" i Galerii „Zakręt", prowadzonych przez Sekcję Współczesną Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego* 259

Karolina Łabowicz-Dymanus, *Od pogoni za Zachodem po asocjacyjną i horyzontalną historię sztuki. Sposoby pisania o sztuce lat 90.* 281

Informacja o autorach i redaktorach naukowych czasopisma XVII

Zarządzanie w Kulturze

Wprowadzenie. Nie tworzyć światów, lecz je zamieszkiwać? Od sensów do sytuacji – kuratorstwo jako praktyka zmiany, rezonowania i troski

Marta Kudelska https://orcid.org/0000-0001-5436-3075
Uniwersytet Jagielloński

Anna Markowska https://orcid.org/0000-0002-8694-906X
Uniwersytet Wrocławski

Buntowniczki, marzyciele i wędrowcy, czyli o strategiach kuratorskich w praktyce
2025, 26(3), s. VII–XV
https://doi.org/10.4467/20843976ZK.25.014.22430
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze

Teksty zebrane w niniejszym numerze pozyskane zostały w publicznie ogłoszonym *callu* pod hasłem: *Buntowniczki, marzyciele i wędrowcy, czyli o strategiach kuratorskich w praktyce*. Choć zgłoszeniami rządził przypadek, uznać można, że najwidoczniej unosił się w powietrzu „duch czasu", gdyż pojawiły się teksty układające się w dość spójną opowieść o zmianie generacyjnej (sięgającej jeszcze PRL-u), wiążącej się ze zmianą punktów widzenia i wrażliwości. Personifikują te zmiany – ukazując jednocześnie, iż niemożliwe jest binarne przeciwstawienie tego, co wcześniej, z tym, co później, a jedynie przesunięcie akcentów – dwie osoby kuratorskie reprezentujące dwa różne pokolenia - Ryszard Stanisławski (1921-2000) i Aneta Szyłak (1959-2023). Ich działalność kuratorska znalazła się w niniejszym numerze „Zarządzania w Kulturze" pod lupą Natalii Słaboń i Bernadety Stano. Pierwsza autorka w tekście *Ryszard Stanisławski. W stronę biografii społecznej* lokuje sylwetkę długoletniego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi w polu uwarunkowań klasowych, ekonomicznych i kulturowych. Wiązały się one z aktywnością polityczną w PRL-u, zdominowanym tyleż przez doświadczenie wojenne, co przez powojenną strukturę instytucji kultury. Druga autorka w artykule *Kuratorstwo kontekstualne Anety Szyłak w Stoczni Gdańskiej* skupia się na kuratorce, której dane było przewodzić państwowej instytucji (NOMUS – Nowe Muzeum Sztuki) dopiero pod koniec swojego życia. Stano opowiada jednak o nieco wcześniejszym okresie, gdy niedługo po 1989 roku ruiny socjalizmu stały się już żyznym polem pamięci i jej wymazywania, a rodzący się kapitalizm dawał przyzwolenie na tworzenie instytucji niezależnych od państwa. Tak oddolnie działała Szyłak, zanim została szefową NOMUS-a. Stanisławski i Szyłak należą jednak nie tylko do dwóch generacji. Ich działalność kuratorską dzieli bowiem doświadczenie ustrojowe transformacji, przeżyte – w pierwszym przypadku pod sam koniec zawodowej pracy, a w drugim – u samego zarania, stając się doświadczeniem formującym. Zestawienie tych dwóch postaci pozwala nam zrozumieć, jak bardzo konteksty - historyczny i instytucjonalny – kształtują same strategie kuratorskie. Podczas gdy Stanisławski symbolizuje jeszcze model kuratora „dyrektora-instytucjonalisty", wpisanego w struktury państwowe i ideologiczne,

Otrzymano/Received: 30.04.2024
Zaakceptowano/Accepted: 4.07.2025
Opublikowano/Published: 30.09.2025

Szyłak ucieleśnia wyłaniającą się pod koniec XX wieku figurę „kuratorki praktyczki", skupionej na oddolnych działaniach i negocjującej sensy w przestrzeniach postindustrialnych i postransformacyjnych. Biografie tych obojga kuratorów spotykają się jednak w pytaniu o to, czym jest autonomia kuratorska i jak możemy ją redefiniować współcześnie w obliczu zmieniającego się świata.

O Stanisławskim, co warto przypomnieć w tym miejscu, pisali najwybitniejsi historycy sztuki zajmujący się nowoczesnością, m.in. Piotr Piotrowski i Andrzej Szczerski. Piotrowski w książce *Awangarda w cieniu Jałty*, wskazując na kilka ważnych międzynarodowych wystaw dyrektora Muzeum Sztuki, punktuje bezlitośnie ich niedomagania. Rozczarowanie Piotrowskiego wzbudził więc fakt, iż dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi nie okazał się geografem rewizjonistą. Badacz wskazywał bowiem generalnie, iż pokazana w Centre Pompidou wystawa *Présence polonaise* (1983) stała się rodzajem inspekcji „naszej" – „innej" Europy dokonanej przez „właściwą" Europę (Piotrowski 2005: 17–19). Podobny zarzut, powielania zachodniego porządku, w którym sztuka Europy Środkowo-Wschodniej zajmuje pozycję peryferyjną wobec „uniwersalnego" Zachodu, stawiał też Piotrowski wystawie Stanisławskiego *Europa, Europa* (współkuratorowanej przez Christopha Brockhausa), zrealizowanej już po zakończeniu zimnej wojny, w 1994 roku, w Kunsthalle w Bonn. Jak pisał Piotrowski, wystawa mogła stworzyć punkt odniesienia do dyskusji o sztuce naszego regionu, kulturowej tożsamości jego mieszkańców w konfrontacji ze sztuką zachodnioeuropejską. Jednak ta szansa została zaprzepaszczona. Doceniając olbrzymią wartość informacyjną pokazu, badacz uznawał, iż *Europa, Europa* nie zadawała żadnych pytań zgromadzonemu pieczołowicie materiałowi i przede wszystkim nie postawiła żadnego kroku w stronę dekonstruowania rzekomo uniwersalnego, zachodniego kanonu.

Piotrowski wskazywał też oczywiście na promowanie przez Stanisławskiego tradycji konstruktywistycznej, zwracając uwagę na jej ciągły, nieprzerwany charakter i na fakt, że dzięki Stanisławskiemu tradycja ta stała się „legitymacją narodowej i nowoczesnej kultury artystycznej" (Piotrowski 2005: 122). Uznawał przy tym, iż próba włączenia sztuki Europy Wschodniej przez Stanisławskiego w ramy zachodniej historii sztuki jest typowym przykładem strategii wschodnioeuropejskich krytyków sztuki, stanowiąc przejaw kompensacji długiego okresu izolacji i zamkniętych granic. Nie tak radykalnie oceniał Stanisławskiego Szczerski. Zwracał uwagę, iż podczas swojej długiej dyrektury w Muzeum Sztuki (1966-1991), poprzez promocję polskiego konstruktywizmu, Stanisławski niejako zapowiedział stworzenie nowej mapy geografii ruchów awangardowych, a ponadto wzbogacał instytucjonalną kolekcję dzięki dokonywaniu wyborów „na przekór obowiązującym kanonom" i cenzurze (Szczerski 2018: 38). Co więcej, jak dodawał Szczerski, współpraca prowadzonej przezeń instytucji nie była skoncentrowana jedynie na wielkich centrach, ale na budowaniu własnych kontaktów tworzących odrębne hierarchie i programy. Trudno o tak diametralnie różne oceny działalności jak te, które wyszły spod pióra

dwóch zasłużonych badaczy sztuki regionu! Ale też zauważyć można, iż Piotrowski i Szczerski oceniali dwie zupełnie różne taktyki. Piotrowski troszczył się o wielkie idee domagające się jego zdaniem rewizji, Szczerski zaś doceniał „gospodarski" styl i radzenie sobie w konkretnej sytuacji. W kontekście tytułu niniejszego eseju zadać więc można pytanie, czy w tak różnym ujęciu ważna była nieomal generacyjna różnica lat dziewiętnastu między obydwu badaczami. Z obecnej perspektywy widać wyraźnie, iż Piotrowski chciał jedną ideę zastąpić inną, a u Szczerskiego przeważa pragmatyzm. Współcześnie ta różnica nabiera nowego znaczenia: pytanie, czy potrzebujemy kuratorów wizjonerów, zdolnych do budowania alternatywnych narracji globalnych, czy raczej pragmatyków działających w mikroskali, rezonuje z obecnym sporem o rolę kuratorstwa w dobie kryzysów. W praktykach młodszych pokoleń coraz częściej widać łączenie obu podejść – globalnej świadomości i lokalnej troski. Kwestie poruszone przez Słaboń i Stano stanowią ciekawy ciąg dalszy do tych rozważań: można je też bez trudu włożyć w ramę różnorodnych tekstów opisujących pokoleniową i transformacyjną zmianę, której jesteśmy nawet współcześnie świadkami i uczestnikami, wszak pokolenie dojrzewające w PRL-u ciągle jeszcze zajmuje się dydaktyką i organizowaniem wystaw. Z perspektywy współczesnych praktyk kuratorskich spór ten przekłada się na wybór między budowaniem alternatywnych narracji o globalnym zasięgu a konsekwentnym „doglądaniem" lokalnego ekosystemu sztuki. Coraz częściej obserwujemy jednak hybrydy: wizję „horyzontalnej" historii sztuki połączonej z mikropraktykami troski i opiekuńczości.

Czy jednak w kontekście uwag Piotrowskiego i Szczerskiego tekst Słaboń wnosi nową perspektywę? Autorka bez wątpienia widzi potencjał sztuki w zmienianiu społeczeństwa, ale nie umyka jej uwadze, iż instytucje sztuki pomagają utrzymać system władzy. Generalnie trudno nie oprzeć się wrażeniu, iż u podstaw jej refleksji leży chęć wymyślenia na nowo instytucji sztuki i nadzieja, którą można z tym wiązać. Badaczka pracuje wszak w Muzeum Sztuki i aby zrozumieć zróżnicowany i wieloaspektowy dorobek Stanisławskiego, którego spuścizna jest wciąż tak ważna w tej instytucji, postanowiła sama opracować jego archiwum. Ten archiwalny impuls należy postrzegać jako chęć odarcia dokonań dawnego dyrektora z narosłych mitologizacji, wynikającą z nieufności wobec pokolenia nauczycieli. Gest ten nie oznacza jednak prostego odrzucenia tradycji, ale próbę jej otwarcia na inne sposoby interpretacji, które mogą okazać się bliższe młodszemu pokoleniu badaczek i badaczy, ale także kuratorek i kuratorów. Można też w tym działaniu Słaboń dostrzec wymiar osobisty – to potrzeba znalezienia własnego punktu widzenia, sposobu jego opisania, który nie będzie już definiowany wyłącznie przez autorytet wcześniejszego pokolenia, ale przez wrażliwość obecną tu i teraz. Na rezultaty tak zakrojonego planu przyjdzie nam jednak poczekać, gdyż Słaboń jest na razie w trakcie złożonego projektu badawczego. Jednak pytania, które zadaje (pozornie podobne do tych krytycznych, zadawanych już wcześniej), zawierają w sobie całkiem współczesną ciekawość: na ile dyplomacja współgra z gospodarską troską, a na ile jej przeszkadza?

Zmiany sposobu widzenia, które dokonywały się podczas i po transformacji, wymagały nie tylko nieufności wobec pokolenia nauczycieli, ale także oduczania połączonego z odwagą eksperymentowania. Nowy paradygmat widziano – co warto przypomnieć w kontekście zmiany generacyjnej – jako „świadomość wielości dialektów i ogromnej złożoności mapy artystycznej, w której „trzeba stworzyć szansę dla wielu, także niewygodnych głosów" (Lewandowska 2023: 85), uznając przy tym odnośnie do tradycji sztuki awangardowej (na której żywotność wskazywał Stanisławski), iż w związku z innymi realiami historycznie zakodowanych systemów nie można jej już odtworzyć. Ewa Mikina, dojrzewająca artystycznie nieco wcześniej od Słaboń w Muzeum Sztuki kierowanym przez Stanisławskiego, mówiła w 1994 roku wręcz o PROJEKCIE, który trzeba zamienić na strategie „krytyczne" i „analityczne", oraz o „postmodernistycznym zaniku sensu" (Lewandowska 2023: 86). Obawiała się przy tym, że poważne, analityczne wypowiedzi artystów mogą zginąć w świecie charakteryzującym się natłokiem i chaosem różnych sygnałów, składającym się na coś w rodzaju informacyjnej ekstazy. Jej wezwanie do strategii krytycznych i analitycznych było próbą dostosowania języka kuratorskiego do rzeczywistości, w której wielkie narracje rozpadały się na fragmenty. Rodziło to pytanie, jak nie zagubić się w świecie, gdzie każda wypowiedź mogła zostać natychmiast zrelatywizowana. Ów kryzys nie paraliżował jednak młodszego pokolenia – przeciwnie, stawał się impulsem do poszukiwania nowych form kuratorskiej odpowiedzialności i sposobów działania. Można uznać, iż m.in. Szyłak – o której pisze w niniejszym numerze Stano – wychodziła naprzeciw tym obawom, pisząc kilka lat później do „Art Journal" o „nowej sztuce dla nowej rzeczywistości" (Szyłak 2000: 54–63). Nowa sztuka była – jej zdaniem – bardzo ważna, gdyż transformacja przyniosła nie tylko nowe swobody, ale i nowe obowiązki. Kuratorka doceniała wyłanianie się większej różnorodności kulturowej i możliwość większej swobody przemieszczania, zauważała również, że wraz z tym pojawiła się konkurencja o odbiorców. Nie znaczy też, iż Szyłak porzuciła wielkie idee: podstawową było wytyczenie nowych etycznych i estetycznych modeli artysty jako obywatela w erze postkomunistycznej. Rozwijała wówczas ten model poprzez budowanie postawy krytycznej i promowanie takich artystów kwestionujących omnipotentną władzę Państwa i Kościoła, jak m.in.: Centralny Urząd Kultury Technicznej (znany pod akronimem C.U.K.T.), Robert Rumas, Zbigniew Libera czy Grzegorz Klaman. W 2000 roku, jako dyrektorka Łaźni, rolę swoją i osób artystycznych widziała (wyrażając to we wspomnianym już artykule *The New Art for the New Reality*) w mediacji między przeciwstawnymi dyskursami w sferze życia społecznego. Wystawy i debaty pod jej opieką zmieniały się jednak „w niebezpieczne gry ideologiczne, w których program instytucji odgrywał rolę politycznej piłki nożnej" (Szyłak 2000: 63). Ostatecznie Szyłak nie chciała uciekać od wielkich pytań i programów, bo – jak wyjaśniała – artyści, którzy kwestionują władzę Kościoła, rolę szkolnej edukacji w przekazywaniu wartości oraz poruszają takie kwestie, jak eutanazja i aborcja, muszą w konsekwencji „zająć się transformacją

tożsamości narodowej w miarę jej dostosowywania się do nowej rzeczywistości" (Szyłak 2000: 63). Nie znaczy to, rzecz jasna, iż Szyłak nie była kuratorką rezonującą z konkretnymi sytuacjami, co najlepiej mogło się uwidocznić nie tylko w zakresie dyrektorowania „Łaźnią" (1998–2001), ale także w innych projektach, które współtworzyła: Instytucie Sztuki Wyspa i Fundacji Wyspa Progress. To właśnie działalność na terenie Stoczni Gdańskiej, którą animowała wraz ze swoim ówczesnym partnerem Grzegorzem Klamanem, jest dla Stano okresem szczególnie ciekawym z racji działania w miejscu, które stało się sytuacją wymagającą uruchomienia strategii rewitalizacji z wykorzystaniem narzędzi sztuki i partycypacji społecznej. Tutaj – jak wynika z artykułu Stano – kuratorstwo objawiło się jako *par excellence*: praktyka zmiany, rezonowania i troski. Co jednak może szczególnie istotne w kontekście paradygmatycznej zmiany i dwojga kuratorów: o ile działalność w Muzeum Sztuki, odbywająca się w siedzibie dawnego pałacu Poznańskich nie była eksponowana i problematyzowana, o tyle fakt działalności na terenie stoczni stał się zasadniczym elementem rezonowania z sytuacją. Nie dokonano w stoczni naturalizacji kwestii własności i pracy, bo to właśnie ta prawdziwa rama stała się sytuacją prowokującą do różnorakich interwencji. Dlatego – jak podkreśla Stano – Szyłak uprawiała kuratorstwo kontekstu, nie sztuki. Niewątpliwie przepracowywała jednocześnie wielkie idee awangardy, bo jak sama pisała: określanie czegoś mianem awangardowego jest dziś być może wrogim przyjęciem, gdyż awangarda chce mieć wszystko – od prawa do eksperymentu do uczestnictwa w rewolucji ustrojowej, by bronić uciemiężonych. Przewidywała w związku z tym, że w przeciwieństwie do historycznej awangardy (mianującej się strażą przednią) „teraz awangarda pozostanie w ukryciu, będzie taktycznie działającą partyzantką, łączącą różnymi metodami rozproszone i wrogie sobie plemienne wspólnoty" (Szyłak 2007: 9).

Można ponadto zauważyć, iż Szyłak (choć tak bardzo stawiała na kontekst) – podobnie jak Stanisławski – nie interesowała się zbytnio perspektywą posthumanistyczną, tak ważną dla kuratorów opisywanych w niniejszym numerze przez Marię Blankę Grzybowską w artykule *Wystawiennictwo kompostowe i jego przykłady na polu sztuki*. Ich obojga nie ominęła też eksponowana rola demiurga i gwiazdy. Przy czym, co również warto zauważyć, to właśnie zwolnienie Szyłak z NOMUS-a przypieczętowało sławę kuratorki. Takiego rozgłosu z pewnością nie zyskałaby w czasach PRL-u, gdy wszystkie media kontrolowane były przez państwo, a ci, którzy popadli w niełaskę zwierzchników, po prostu znikali w mroku.

Jeżeli figura kuratora-gwiazdy uosabiała w przeszłości wizję jednostkowego przywództwa i osobistej legendy, to młodsze pokolenia zaczęły stopniowo dystansować się od tego modelu pracy i działania kuratorskiego. W miejscu indywidualnych biografii i mitologizowanych postaci pojawiały się działania mniej spektakularne, oddolne, lokalne, efemeryczne, a sama osoba kuratora stawała się mniej przywódcą, a bardziej towarzyszem, którego wsparcie rezonowało w codziennym doświadczeniu sztuki i jej otoczenia. Ambicji przywódczych nie mieli – przynajmniej w momencie

gdy tworzyli swe niewielkie wystawy (w nieużywanej części klatki schodowej w Instytucie Historii Sztuki UW) - studenci, o których pisze Dorota Jędruch w tekście *Praktyki kuratorskie w systemie studenckiej samoorganizacji – przykład pisma „Sekcja" i Galerii „Zakręt", prowadzonych przez Sekcję Współczesną Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego*. Autorka w swym artykule sięga m.in. po formę wywiadu i rozmawia z przywoływanymi uczestnikami wydarzeń – Polą Dwurnik (artystką) i Tomaszem Fudalą (obecnie kuratorem Muzeum Sztuki Nowoczesnej). Chociaż deklaracja ówczesnych studentów, którą przypomina Jędruch, iż będą „groźni i aktywni", nie ma się nijak do troski o środowisko, opisanej przez Grzybowską, to nie była też tak dosadnie krytyczna, jak ich nieco starszych kolegów w warszawskim Instytucie Historii Sztuki. Dwurnik podkreśla, iż ich poprzednikami byli twórcy prześmiewczego i krytycznego „Rastra", którzy – choć „fajni" – nie byli z zasady zbyt inkluzywni. Z kolei Fudala wręcz z dumą odcina się od ich „hejtowania", preferując styl elegancki i powściągliwy.

Scalająca narracja troski związana jest obecnie nie tyle z promocją naszej części Europy, o której pozycję i lepszą widzialność zabiegali (w różny sposób) Stanisławski i Piotrowski. Tu troska łączyła się z gniewem, który wymagał oprócz dyplomacji postawy naznaczonej walecznością. Troska i gniew były zresztą nieodłącznym elementem także działań Szyłak: polityczne decyzje wynikające z nieudolnego zarządzania dziedzictwem po PRL-u doprowadziły do tylu społecznych tragedii, że trudno było nie odczuwać wzburzenia. Nawet zresztą studenci Uniwersytetu Warszawskiego w swoich działaniach chcieli być – jak pisze Jędruch – „groźni". Jednak wraz z uświadomieniem sobie skutków katastrofy klimatycznej i obserwowaniem roli - tak oczekiwanego w latach 80. - liberalnego kapitalizmu w jej pogłębianiu nastał czas, gdy gniew i bycie groźnym przestają mieć realne znaczenie. Gniew i krytyka nadal są potrzebne, ale w realnym życiu zdecydowanie bardziej przydają się faktyczne, dobroczynne działania nakierowane na konkretne problemy. Młodzi kuratorzy uczą nas więc troski, połączonej nie z dyplomacją i podskórnym gniewem, lecz - tym razem – z empatią. O tym właśnie jest tekst Grzybowskiej: o pielęgnowaniu relacji i poczuciu wspólnotowości, w którym nie dążymy do szlachetnych celów w przyszłości, ale pozostajemy tu i teraz z kłopotami, wypróbowując własną sprawczość. A skoro tak, to włączamy to, co w nowoczesnych utopiach było nieobecne: śmierć i rozkład rozumiane jako twórcza przemiana. Można więc powiedzieć, że zmiana – którą nazwałyśmy w tytule czasownikowo „nie tworzyć światów, lecz je zamieszkiwać" – polega na wytwarzaniu praktyk rzeczywistej obecności. Takie praktyki przenoszą akcent z czysto racjonalnych i zdystansowanych diagnoz i ocen na pierwszoosobowe bycie w środku zdarzeń. Kurator nie jawi się już jako chłodny profesjonalista, lecz współuczestnik i towarzysz wydarzeń, który jest gotowy dzielić ryzyko i odpowiedzialność za wspólne doświadczenie. To nie z góry założony, ekspercki plan ma być motorem zmiany, lecz afektywność zderzająca się z problemami. To, co nienazwane, ma poprzedzać świadome, by możliwa była przebudowa myślenia

i czucia, bazująca na współzależnościach i uważności. Wybujałość rewolucyjnych pragnień ustępuje przed dojmującą prozą codzienności, wysuwającą się aktualnie na plan pierwszy. Rewolucja zostaje zastąpiona niczym innym jak powolnym uczeniem się uważności i empatii, w których to drobne gesty i mikrointerwencje stają się równie ważne jak wielkie programy. Bowiem – jak pisze Grzybowska – obecnie liczy się wykorzystywanie materiałów z drugiego obiegu, ograniczanie transportu, oszczędność energii czy przemyślane projektowanie scenografii i cyrkulacji obiektów. A w rezultacie chodzi o rzeczy najprostsze: polepszenie stanu najbliższego otoczenia, celebrowanie wdzięczności za to, co dane, w tym za tak niedocenianą do niedawna międzygatunkową wspólnotę. Praktykując bowiem realną obecność i zamieszkiwanie, nie można naturalizować jakości istnienia. To właśnie tu jest miejsce na przyjemność, którą podnosiła Kuoni. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że praktyka troski i odpowiedzialności wyznacza obecnie ramy działalności kuratorskiej, w których przyjemność i odpowiedzialność nie stoją w sprzeczności, lecz wzajemnie się wspierają. Tego wsparcia (jak niemal wszystkiego) musimy się od nowa nauczyć.

Zmiany w sposobie myślenia trafnie podsumowuje ostatni tekst niniejszego numeru. Karolina Łabowicz-Dymanus w artykule *Od pogoni za Zachodem po asocjacyjną i horyzontalną historię sztuki. Sposoby pisania o sztuce lat 90.* wskazuje, iż idea „nadrabiania zapóźnienia" (będąca przewodnią myślą pokolenia, które wyswobodziło się z ograniczeń realnego socjalizmu) zanika obecnie w kontekście pragnienia wydobywania na pierwszy plan osób i zjawisk niepasujących do modernizacji lub wręcz świadomie wykluczanych w imię postępu. Oznacza to odejście od linearnej logiki rozwoju, w której ktoś lub coś zawsze pozostaje w tyle, a zamiast tego - poszukiwanie narracji wielowątkowych, otwartych na marginesy i mikrohistorie. Nic dziwnego, iż Łabowicz-Dymanus nalega, by w tym celu skupić się na analizie lokalnych kontekstów i tradycji oraz rozwijaniu lokalnych metodologii badań nad sztuką. Nie interesuje jej wyłącznie poddawanie się inspekcji tzw. Zachodu, ale nawet również dekonstruowanie tamtejszych kanonów. Liczy się za to umiejętność bezkompromisowego i prawdziwego zdania sobie sprawy z parametrów istnienia. Takie podejście otwiera nas na tworzenie horyzontalnej historii sztuki, w której zamiast hierarchii pojawia się sieć powiązań i współzależności. Dzięki temu możemy dostrzec nie tylko dzieła, ale także praktyki, relacje oraz konteksty dotąd spychane na margines.

Naszą część Europy – z cienistymi stygmatami Jałty – Piotrowski nazywał niegdyś patetycznie „szarą strefą" (Piotrowski 2010: 199-206). Tym dziwniejsze, iż widmo komunizmu powraca obecnie – jak przekonuje Boris Groys – właśnie dzięki temu, co nigdy (mimo obietnic i projektów) się nie ziściło – jako marzenie o globalnej ludzkości i poczuciu przynależności do czegoś więcej niż naród (Groys 2010: 18-25). W tym kontekście zasadne wydaje się pytanie, czy faktycznie słuszne jest traktowanie komunizmu po prostu i w każdym przypadku jako ideologicznej fasady rosyjskiego imperializmu. Jak zauważa Groys, włączenie po runięciu żelaznej

kurtyny sztuki wschodnioeuropejskiej do globalnego kontekstu artystycznego było potransformacyjnym procesem zapośredniczonym przede wszystkim przez rynek sztuki. Utowarowienie miało niejednokrotnie dramatyczne skutki, gdy chodzi o poszczególnych artystów, doświadczających na własnej skórze zmiany paradygmatu. W domenie realnego socjalizmu podstawowa wartość sztuki, a dotyczy to także sztuki dysydenckiej, jak zauważa badacz, miała wartość przede wszystkim ideologiczną. Jak pisał Groys: „Wartość ideologiczna krążyła w symbolicznej gospodarce typu radzieckiego tak samo, jak pieniądze krążą w zachodniej gospodarce rynkowej. Obecnie pamięć o tym niekomercyjnym sposobie istnienia sztuki jest wciąż żywa w Europie Wschodniej – i to właśnie stanowi chyba najbardziej oczywistą specyfikę sztuki wschodnioeuropejskiej" (Groys 2010: 20). To także ważne stwierdzenie dla refleksji prezentowanych w niniejszym numerze „Zarządzania w kulturze", choć wydaje się zaskakujące: wszak postawiłyśmy tezę o ewolucji kuratorstwa „od sensów do sytuacji". W nakreśleniu takiego kierunku kryje się jednak paradoks. Bowiem wcale nie chodzi tu o polityczną ocenę PRL-u i działających wówczas kuratorów, nazywanych zresztą komisarzami, co wydaje się wręcz naznaczone polityką. Chodzi natomiast o uznanie, iż tylko w naszej części Europy mamy wspomnienia (to prawda, nie zawsze pozytywne) i doświadczenie, które jest naszą tradycją, tak chętnie odrzucaną po 1989 roku – tradycję oddolnych projektów emancypacyjnych i partycypacyjnych, specyficznych postaw politycznych i egzystencjalnych. To dziedzictwo, choć naznaczone sprzecznościami, jest dla nas szczególnie ważne właśnie dlatego, że łączyło - tak aktualne współcześnie - doświadczenie opresji z pragnieniem wolności. I właśnie przez ten paradoks nie daje się ono łatwo wpisać ani w zachodnią opowieść o postępie, ani w prostą narrację o totalitaryzmie. Warto zatem tym postawom przyjrzeć się teraz, zadając inne pytania, bo być może właśnie w tej tradycji kryje się umiejętność *thinking big*. Paradoks polega więc na tym, że ta zdolność wielkiego myślenia (kształtowana w warunkach niedoboru, kontroli i cenzury) może współcześnie inspirować inne sposoby wyrażania przyszłości, bardziej świadomej ograniczeń i współzależności. Do tego potrzebne są jednak inne metody i praktyki (jak postulują Łabowicz-Dymanus i Grzybowska), wnikliwe mapowanie świata sztuki (Jędruch) oraz krytyczne przyjrzenie się przemysłowemu dziedzictwu (Stano) i archiwom (Słaboń).

Odpowiedź na pytanie, jak niegdysiejsze abstrakcyjne *big thinking* (myślenie o wielkich ideach) zmienić na współczesne *thinking big*, przekracza jednak zdecydowanie możliwości niniejszego numeru. Jak bowiem zwracał uwagę przywoływany już Timothy Morton, nasz holizm opierał się do niedawna na jednorodnej uniwersalności i na euklidesowej geometrii antropocentrycznej. Choć rozumiemy już dziś, iż jesteśmy uwikłani w dane, które badamy, to wtłaczany w nas scjentyzm („metoda zamykania uszu na to, co jest najbardziej interesujące w nauce jako takiej") skutecznie blokuje zwrot w myśleniu. Morton nie chce godzić się z faktem, iż współcześni humaniści zazwyczaj dążą do tego, by idee dotyczące rzeczywistości

były powiązane z łatwą do zidentyfikowania polityką. Może bowiem okazać się, że współczesne *thinking big* nie polega już na formułowaniu jednej totalnej narracji, ale na umiejętności myślenia sieciowego – wrażliwego na lokalność i mikrohistorie, a zarazem zdolnego je łączyć w większe konstelacje. Wielkość nie oznacza tu rozmachu, lecz zdolność do utrzymania wielu perspektyw równocześnie. To przesunięcie z abstrakcyjnego *big thinking* ku praktyce współzależności i uważności może być równie rewolucyjne, jak wcześniejsze utopie. Być może właśnie w tym kierunku zmierza współcześnie refleksja kuratorska – ku ideom, które są wystarczająco „duże", by obejmować różnorodność, ale jednocześnie „małe", by nie gubić jednostkowych doświadczeń. Dlatego w gruncie rzeczy także my same chciałyśmy sprawdzić, czy ciągle pokutuje w nas idea *big thinking*. A jak to jest z Wami?

Bibliografia

Groys Boris (2010). Haunted by Communism. W: *Contemporary Art in Eastern Europe*. London: Black Dog Publishing, 18–25.

Kuoni Karin (2001). Introduction. W: Karin Kuoni (red.), *Words of Wisdom. A Curator's Vademecum on Contemporary Art*. New York: Independent Curators International (ICT), 11–17.

Mikina Ewa (2023 [1994]). Przeciw hierarchiom. Z Marysią Lewandowską rozmawia Ewa Mikina. W: Maria Lewandowska, Jakub Gawkowski (red.), *Ewa Mikina. Słów brak. Teksty z lat 1991–2012*. Łódź: Galeria Miejska Arsenał, Muzeum Sztuki w Łodzi, 85–88 [przedruk z: *Magazyn Sztuki* 1994, 23, 128–131].

Morton Timothy (2016). *Dark Ecology. For a Logic of Future Existence*. New York: Columbia University Press.

Piotrowski Piotr (2005). *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowej w latach 1945–1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

Piotrowski Piotr (2010). Grey Zone of Europe. W: *Contemporary Art in Eastern Europe*, London: Black Dog Publishing, 199–206.

Szczerski Andrzej (2018). *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Szyłak Aneta (2000). The New Art for the New Reality: Some Remarks on Contemporary Art in Poland. *Art Journal*, 59(1) (Spring), 54–63.

Szyłak Aneta (2017). Awangarda – hipotezy przyszłości. W: Aneta Szyłak (red.), *Hipotezy awangardowe. Teksty i obrazy zebrane*. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 6–9.

Ryszard Stanisławski. W stronę biografii społecznej[1]

Zarządzanie w Kulturze
Buntowniczki, marzyciele i wędrowcy, czyli o strategiach kuratorskich w praktyce
2025, 26(3), s. 197–213
https://doi.org/10.4467/20843976ZK.25.015.22431
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze

Natalia Słaboń https://orcid.org/0000-0002-2601-8941
Muzeum Sztuki w Łodzi, Uniwersytet Łódzki
e-mail: nslabon@gmail.com

Oryginalny artykuł naukowy
Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł
Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0
Informacja o konflikcie interes**ó**w / Conflict of interest: brak konfliktu interes**ó**w

Sugerowane cytowanie artyku**ł**u: Słaboń Natalia (2025). Ryszard Stanisławski. W stronę biografii społecznej. *Zarządzanie w Kulturze*, 26(3), 197–213.

Abstract

Ryszard Stanisławski. Towards a Social Biography

This article is devoted to Ryszard Stanisławski – art historian, curator, museum professional, and director of the Muzeum Sztuki in Łódź from 1966 to 1991 – and serves primarily as a preliminary sketch for a more comprehensive account of his rich biography. The author outlines the most significant aspects of Stanisławski's professional activity, including his promotion of Polish art internationally, his role in shaping the canon of Polish modern art, and his efforts to modernize cultural institutions. These themes are critically examined in the context of Stanisławski's personal choices and career trajectory, as well as the broader functioning of cultural institutions under the conditions of the Polish People's Republic (PRL). The conceptual frameworks of "social biography" and "biographical materialism" are employed to guide the analysis toward a detailed reconstruction of his life, while also considering a range of external factors – political, economic, social, and otherwise—that directly shaped his life and structured the field of his activity. The discussion draws upon both existing scholarship on and by Stanisławski, as well as original research, including archival investigations conducted within the framework of a doctoral project.

Keywords: Ryszard Stanisławski, Muzeum Sztuki in Łódź, biography, social biography, curator, modern art

Otrzymano/Received: 30.04.2024
Zaakceptowano/Accepted: 4.07.2025
Opublikowano/Published: 30.09.2025

[1] Wstępna wersja artykułu prezentowana była na wystąpieniu konferencyjnym *Biografia niemożliwa. Proces budowy archiwum Ryszarda Stanisławskiego w świetle metody biograficznej*, wygłoszonym w trakcie konferencji *Metoda biograficzna w naukach społecznych. Trendy i kontrowersje*, 6–8 grudnia 2023 roku w Łodzi.

Biografia Ryszarda Stanisławskiego[2], historyka sztuki, muzealnika, kuratora i wieloletniego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi, jest jedną z tych, której wyczerpujące przedstawienie wydaje się rzeczą trudną, głównie ze względu na wielość i złożoność podejmowanych przez niego funkcji. Jednakże również z tego powodu zadanie to jawi się jako interesujące wyzwanie, potencjalnie otwierające nowe spojrzenie na sposoby funkcjonowania sztuki i instytucji artystycznych w PRL. Wielość perspektyw, z jakich można postrzegać i analizować Stanisławskiego – jako kuratora wystaw, dyrektora instytucji, dyplomaty czy ambasadora polskiej sztuki na świecie – pokazuje badawcze bogactwo, które skupia w sobie ta osoba. Pełnione przez niego w różnych okresach (od lat 40. do 90. XX wieku) role składają się na złożoną trajektorię biograficzną, w której uwidaczniają się istotne procesy dla polskiej historii społecznej drugiej połowy XX wieku. Jednak tym, co może rodzić problemy, w tym przypadku są zarówno monumentalność tej biografii, jak i pewne polityczne napięcia, skupiające się w niej. Biografia Stanisławskiego jest więc historią do napisania od podstaw (gdyż takie całościowe opracowanie zwyczajnie nie istnieje), przy jednoczesnej konieczności jej dekonstrukcji. Przez „dekonstrukcję" rozumiem implementacje narzędzi metodologicznych, które pozwolą nakreślić kontekst społeczno-polityczny aktywności prywatnej i zawodowej Stanisławskiego.

Z pewnością nie pomaga także fakt, iż ślady jego wielotorowej aktywności są rozproszone w wielu archiwach i zbiorach prywatnych, których całościowe opracowanie winno być zaplanowane na długie lata. Tłumaczy to poniekąd dość skromny stan badań nad Stanisławskim. Do najważniejszych opracowań należy zaliczyć wystawę *Muzeum otwarte* z 2006 roku w CSW Zamku Ujazdowskim (Agnieszka Szewczyk, Paweł Polit, 2006) oraz wydane przy jej okazji wywiady, które ze Stanisławskim przeprowadził Piotr Rypson (Rypson 2000)[3], a także krótką biografię autorstwa Janiny Ładnowskiej (Ładnowska 2001: 212–214) i *Monografię* Muzeum Sztuki w Łodzi – znalazły się w niej teksty problematyzujące niektóre aspekty kadencji Stanisławskiego[4]. Brakuje jednak podjęcia próby w miarę całościowego spojrzenia na dorobek Stanisławskiego, tak samo przed okresem spędzonym w Lodzi, w jego trakcie i po nim.

W niniejszym artykule podejmuję próbę częściowej rekonstrukcji biografii Stanisławskiego opierającej się na koncepcji biografii społecznej, a zarazem proponuję metodologiczne przesunięcie, polegające na zastosowaniu perspektywy materializmu biograficznego jako narzędzia analitycznego. Chcąc wskazać na znaczenie tej postaci (i jej biografii) dla szeroko rozumianej kultury, ale także pragnąc uchwycić

[2] Urodzony w 1921 roku w Sompolnie, zmarły w 2000 roku w Warszawie.

[3] Wywiady Piotra Rypsona z Ryszardem Stanisławskim kończą się na etapie powrotu z Francji do Polski. Dalszy ciąg rozmów został przerwany przez śmierć Stanisławskiego 28 listopada 2000 roku, tzn. dotyczą okresu do 1951 roku.

[4] Wydana na 85-lecie powstania Muzeum *Monografia* zawiera m.in. artykuł kuratorów wystawy w CSW Pawła Polita i Agnieszki Szewczyk, artykuł Andrzeja Szczerskiego podejmujący temat promocji polskiej sztuki za granicą, a także studium wystawy *Konstruktywizm polski*.

wielość skupionych w jego życiorysie wątków, osadzę moje hipotezy w ramach teoretycznych bliższych naukom społecznym aniżeli *stricte* humanistycznym. Rozważanie oprę na dostępnej literaturze, ale przede wszystkim własnych badaniach, które prowadzę w ramach doktoratu związanego z projektem budowy wirtualnego archiwum wiedzy o Ryszardzie Stanisławskim[5] (il. 1).

Ilustracja 1. Ryszard Stanisławski, fot. Urszula Czartoryska

Źródło: dzięki uprzejmości Olgi Stanisławskiej.

Próbując roboczo zmapować karierę i aktywność zawodową Stanisławskiego, można podzielić ją na lata przed objęciem przezeń pieczy nad Muzeum Sztuki, w trakcie oraz po kadencji dyrektorskiej (przypadającej na lata 1966–1991) w łódzkim muzeum. W każdym z tych etapów można jednak zauważyć powtarzające się

[5] Projekt pod tytułem „Rozproszone archiwum. Budowa i opracowywanie repozytorium wiedzy o Ryszardzie Stanisławskim" realizuję od października 2022 roku jako doktorat wdrożeniowy, afiliowany przy Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego oraz Muzeum Sztuki w Łodzi (promotorka: prof. Agnieszka Rejniak-Majewska, promotorzy pomocniczy: Agnieszka Pindera, dr Paweł Polit).

zjawiska, procesy i postacie, które składają się na pewien klucz, według którego można rozpocząć proces rekonstrukcji tej biografii. Biografii, w której skupiają się i krystalizują wątki zarówno historii polskiego, jak i europejskiego czy nawet światowego kuratorstwa, polityk kulturalnych PRL, powojennej historii sztuki, jak również przewartościowań we współczesnym mu muzealnictwie i modernizacyjnego projektu PRL (oraz spolaryzowanego politycznie dyskursu wokół niego) itd. Nie sposób nie odnieść przy tym wrażenia, że tak gęsta w znaczenia, wydarzenia i paradygmaty biografia powinna być rozpatrywana jako „biografia społeczna", w której to – idąc za Nickiem Salvatore – podmiot staje się równie ważny, jak kontekst kształtujący jego życie (Salvatore 2004: 187–192).

Biografia społeczna zakłada, że indywidualne doświadczenia jednostki są nierozdzielnie związane z uwarunkowaniami klasowymi, ekonomicznymi i kulturowymi. W szczególności inspirujące jest podejście Salvatore, który postuluje osadzanie historii życia w kontekście struktur społecznych oraz relacji władzy, kształtujących możliwość działania i samookreślania się biograficznego podmiotu (Salvatore 1982). Niniejsze studium nie ogranicza się jednak do prostej aplikacji tego modelu, lecz podejmuje próbę jego przekształcenia i adaptacji do specyfiki badań nad środowiskiem artystycznym w Polsce w drugiej połowie XX wieku. W praktyce oznacza to, że biografia społeczna Stanisławskiego rekonstruowana jest z uwzględnieniem nie tylko jego indywidualnych wyborów i narracji autobiograficznych, lecz także uwarunkowań instytucjonalnych, relacji zawodowych i materialnych oraz szerszych procesów transformacji pola sztuki.

Kategorią użyteczną i spajającą wielość perspektyw skupiających się w biografii Stanisławskiego może być także pojęcie „materializmu biograficznego", zaproponowane przez redaktorów publikacji *Migracje modernizmu* – Wiktora Marca, Agnieszkę Rejniak-Majewską i Tomasza Majewskiego (Majewski et al. 2014: 12). Implementacja tej kategorii polegałaby na odtwarzaniu szczegółowych kontekstów towarzyskich spotkań, uwarunkowań ekonomicznych czy instytucjonalnych, aby zbadać, jak wpływają one na trajektorie jednostkowe i jak jednostka wykorzystuje dane możliwości, tj. element indywidualnego sprawstwa (Majewski et al. 2014: 12). W przypadku Stanisławskiego byłby to splot czynników determinujących jego biografię, tj.: doświadczenie wojny, emigracja, edukacja wyższa, powojenna kultura artystyczna, instytucjonalizacja sztuki, uczestnictwo w życiu politycznym PRL itp. Powyższe kwestie okazały się w tej perspektywie nieoddzielne od obieranego przez niego kierunku myślenia o sztuce i kulturze, a także profilu jego aktywności zawodowej. Redaktorzy publikacji ukuli termin materializmu biograficznego, aby

> zasygnalizować z jego pomocą odmienną od tradycyjnie pojętej sygnaturę autorską – wykraczającą poza wyznaczaną iteracyjnie w ramach strategii tekstowych «tożsamość». Chodziło o naznaczający dzieło bądź projektowaną przez tekst siatkę pojęć, wymiar kontyngencji (…)

czynniki wymazywane w długofalowym procesie recepcji i «kanonizacji» tekstów, i koncepcji teoretycznych uznanych za klasyczne (Majewski et al. 2014: 12).

W niniejszym opracowaniu za najbardziej istotną i potrzebną ścieżkę uznaję biografię społeczną Stanisławskiego, rekonstruowaną przede wszystkim w perspektywie instytucjonalnej i ekonomicznej. Oznacza to, że punktem ciężkości nie jest jedynie narracja biograficzna twórcy ani wyłącznie analiza jego działalności artystycznej, lecz przede wszystkim ukazanie, w jaki sposób funkcjonował on w systemie relacji zawodowych, instytucjonalnych i materialnych, które miały wpływ zarówno na jego pozycję w świecie sztuki, jak i na możliwości działania.

Taka perspektywa wydaje się szczególnie potrzebna z kilku powodów. Po pierwsze, dotychczasowe opracowania działalności i aktywności Stanisławskiego koncentrowały się głównie na perspektywie historii sztuki i kultury w powojennej Polsce. Po drugie, przyjęcie tej ścieżki pozwala zrozumieć biografię nie tylko jako historię jednostkową, ale też jako studium szerszych procesów społecznych i ekonomicznych, co może być istotne nie tylko dla badaczy historii sztuki i socjologii kultury, ale i dla instytucji zajmujących się dokumentowaniem i upowszechnianiem dziedzictwa środowisk artystycznych. Po trzecie, takie ujęcie sprzyja krytycznej refleksji nad mechanizmami budowania prestiżu, pozycji zawodowej i pamięci instytucjonalnej – wiedza ta może być użyteczna dla środowisk kuratorskich i archiwistycznych uczestniczących w procesach kodyfikowania dorobku artystów.

Jedną z największych przeszkód w procesie pisania biografii – a szerzej także w społecznym postrzeganiu Stanisławskiego – nie są jego niewątpliwe zasługi dla polskiej kultury i sztuki, lecz polityczne uwikłanie[6]. To właśnie na tej płaszczyźnie widać najlepiej, jak kończy się nieuwzględnianie czynników uznawanych za zewnętrzne (jak przynależność polityczna uważana za element tożsamości czy nawet moralności, nie zaś okoliczność regulowaną systemowo, jak w przypadku PRL), w kontekście – nawet nie oceny, ale chęci rekonstrukcji biografii Stanisławskiego. Co oczywiste, bez formalnej obecności w strukturach państwowych PRL Stanisławski nie miałby możliwości realizacji wielu działań, natomiast jednostronne ujęcia ignorują kontyngencję i dynamikę sytuacyjną, szukając zawsze jednoznacznej „tożsamości". Wydaje się, że ocena tak złożonej postaci winna opierać się na szczegółowej i wnikliwej rekonstrukcji.

Niniejsze studium powstało z pozycji badaczki aktywnie zaangażowanej w prace o charakterze wdrożeniowym, związane z dokumentowaniem, archiwizowaniem i popularyzacją dorobku Stanisławskiego. Tego rodzaju zaangażowanie ma charakter podwójny: z jednej strony umożliwia dostęp do niepublikowanych materiałów

[6] Ryszard Stanisławski był członkiem partii komunistycznej w Polsce (PZPR) (od 1957), jak i we Francji (od 1950). Był osobą ściśle współpracującą z aparatem państwowym w sferze kultury i polityk kulturalnych, przez co jego recepcja bywa sprowadzana do kwestii politycznych.

źródłowych oraz wiedzy insidera o praktykach środowiskowych i instytucjonalnych, z drugiej zaś wiąże się z ryzykiem częściowego utożsamienia z narracjami środowiska, w którym autorka pracuje. Dlatego perspektywa poznawcza przyjęta w artykule zakłada refleksyjne podejście do własnej pozycji i jej potencjalnego wpływu na interpretację materiału empirycznego. Uwikłanie to problematyzuję, traktując je nie tylko jako zagrożenie dla obiektywizmu, ale również jako szansę na pogłębione rozpoznanie mechanizmów konstruowania biografii zawodowej i pamięci instytucjonalnej. Świadomość podmiotowej relacji z badanym środowiskiem znalazła wyraz w przyjęciu strategii autorefleksyjnej: w trakcie analizy konfrontuję swoje doświadczenie uczestnictwa w projektach archiwalnych z krytyczną lekturą dokumentów i relacji. Dzięki temu możliwe jest wyraźniejsze oddzielenie poziomu praktyki wdrożeniowej (np. działań dokumentacyjnych) od poziomu teoretycznej konceptualizacji biografii społecznej Stanisławskiego.

Trajektorie biografii

Tak sklasyfikowana biografia bez wątpienia staje się projektem jeszcze bardziej złożonym aniżeli sam pomysł faktograficznego zrekonstruowania czyjegoś życia z pomocą następujących po sobie dat i wydarzeń. W przypadku biografii Stanisławskiego podjęte zostały już znacznie wcześniej działania mające na celu ustrukturyzowanie jego bogatego życiorysu. Myślę tu o ogromnej pracy, którą wykonała Agnieszka Szewczyk, opracowując kalendarium osobisto-zawodowe Stanisławskiego[7], zawierające nie tylko chronologiczny spis podróży, kuratorowanych wystaw, ale także nawiązanych relacji, przyznanych mu nagród czy wygłoszonych przez niego referatów. Szewczyk, konstruując owo kalendarium, podjęła się zadania, bez którego dalsza praca nad spuścizną Stanisławskiego wydaje się praktycznie niemożliwa. Dając możliwość oszacowania horyzontu zadań, które trzeba wykonać, by rozpocząć proces rekonstruowania (czy raczej pisania od podstaw) biografii Stanisławskiego kalendarium stało się w moich badaniach nie tylko stałym punktem odniesienia, ale także drogowskazem do poszukiwania kolejnych źródeł wiedzy o nim. Tym, co jednak okazało się z mojej perspektywy najważniejsze, była możliwość spojrzenia bardziej problemowego, nastawionego na poszukiwanie powiązań między oddalonymi od siebie w czasie wydarzeniami i decyzjami Stanisławskiego. Spoglądając niejako w poprzek chronologii, postaram się przybliżyć główne sfery jego aktywności zawodowej, rekonstruując pokrótce najważniejsze wątki tej biografii i jej znaczenie dla szerszego obrazu kultury drugiej połowy XX wieku.

Działalność kuratorska i wystawiennicza Ryszarda Stanisławskiego poddana będzie analizie w ujęciu biografii społecznej. Oznacza to, że szczególną uwagę zwracam

[7] Niepubliczny dokument udostępniony mi przez Olgę Stanisławską podczas kwerendy w jej zbiorach.

na proces kształtowania relacji zawodowych, instytucjonalnych i środowiskowych związanych z organizacją wystaw, a także na rolę tych działań w budowaniu pozycji społecznej i symbolicznej Stanisławskiego w polu sztuki. Analiza będzie prowadzona za pomocą metod jakościowych, przede wszystkim krytycznej analizy dyskursu oraz rekonstrukcji sieci relacji instytucjonalnych i zawodowych. Takie ujęcie pozwala ukazać działalność kuratorską nie jako neutralny aspekt biografii, lecz jako element aktywnego konstruowania tożsamości zawodowej i strategii funkcjonowania w polu artystycznym (il. 2).

Ilustracja 2. Ryszard Stanisławski, fot. Alina Szapocznikow

Źródło: dzięki uprzejmości Olgi Stanisławskiej.

Po powrocie w 1951 roku z kilkuletniego pobytu w Paryżu[8], gdzie w latach 1948–1950 Stanisławski szkolił się początkowo na paryskiej Sorbonie, a później na Ecole de Louvre, m.in. pod okiem Jeana Cassou, francuskiego historyka sztuki i dyrektora Musee National d'Art Moderne de Paris, kontynuował swoją edukację na Uniwersytecie Warszawskim[9]. Po niedługim czasie od powrotu stał się pracownikiem

[8] Powrót do Polski z Paryża, gdzie Stanisławski wyjechał nielegalnie, tuż po zakończeniu II wojny światowej, wiązał się z koniecznością podporządkowania się ówczesnym warunkom funkcjonowania państwa komunistycznego.

[9] W 1952 roku obronił pracę magisterską napisaną u prof. Juliusza Starzyńskiego pt. *Walka o realizm w plastyce francuskiej po drugiej wojnie światowej*.

Państwowego Instytutu Sztuki (1951–1956), a później objął stanowisko zastępcy dyrektora do spraw wystaw i wydawnictw poglądowych w Centralnym Zarządzie Sztuk Plastycznych i Wystaw w Ministerstwie Kultury i Sztuki (1955–1957), pozostając przez cały czas w orbicie państwowego systemu sztuki, korzystając z przysługujących z tego tytułu udogodnień (np. wyjazdów zagranicznych) i budując w nim sukcesywnie swoją pozycję. Co ważne w kontekście działalności kuratorskiej, przed podjęciem pracy w Muzeum Sztuki Stanisławski zarówno jako współpracownik Juliusza Starzyńskiego, jak i Mieczysława Porębskiego, a z czasem już samodzielnie, był zaangażowany w kuratorowanie wielu wystaw sztuki polskiej za granicą, m.in. na Biennale w Wenecji (1956 r.)[10] czy podczas Biennale Sao Paulo w latach 1959–1969 (z wyjątkiem edycji w 1967 r.)[11] (il. 3).

Ilustracja 3. Ryszard Stanisławski i Urszula Czartoryska w Wenecji

Źródło: dzięki uprzejmości Olgi Stanisławskiej.

[10] Późniejsze, regularne wizyty w Wenecji wiązały się zarówno z obecnością w jury, jak i personalnymi zaproszeniami od komisarzy generalnych.

[11] Stanisławski był kuratorem wystawy polskiej w ramach Biennale Sao Paulo, jak również kilkukrotnie zasiadał w jury konkursu międzynarodowego imprezy.

Pierwszą z najczęściej przypisywanych Stanisławskiemu zasług jest wprowadzenie polskiej sztuki do globalnego obiegu – w szerokim rozumieniu tego pojęcia. Do flagowych projektów kojarzonych w tym kontekście należą wystawy, które odbywały się podczas kadencji dyrektorskiej Stanisławskiego w Muzeum Sztuki. Mowa tu o wystawie *Présences Polonaises* w Centre Pompidou[12] (1983 r.) czy amerykańskim tournée *Konstruktywizmu polskiego* w USA (1976 r.) (Moskalewicz 2015; Ziółkowska 2015). Nie dziwi fakt, że to właśnie te wystawy bywają najczęściej przywoływane jako argument za Stanisławskim jako ambasadorem sztuki polskiej za granicami kraju. Głównie z powodu ówczesnej polityki kulturalnej PRL, w której współpraca z krajami zachodnimi nie była kluczowym elementem doktryny państwa realnego socjalizmu. Jednakże, co ważne, zjawisko „promocji" było zdecydowanie bardziej zdywersyfikowane, gdyż zakładało jednocześnie de- i rekonstrukcję kanonów sztuki. Oprócz budzącej najwięcej uwagi współpracy z instytucjami z krajów zachodnich, do których oprócz wyżej wymieniowych należy dodać: The Edinburgh Festival, Whitechapel Gallery, wiele muzeów niemieckich czy instytucje sztuki w Szwecji, warto przypomnieć o flagowej dla polityki kulturalnej PRL, czyli o współpracy w ramach Bloku Wschodniego. Wśród krajów, z którymi Muzeum Sztuki w Łodzi prowadziło współpracę, znajdowały się m.in.: ZSRR, Rumunia, Czechosłowacja, Estonia, Litwa, Łotwa). Były to zarówno wystawy prezentujące sztukę z tych krajów, jak i wystawy eksportowe z Polski, organizowane w tych państwach, jak choćby „obwoźna" wystawa Tadeusza Kulisiewicza z pierwszej połowy lat 70. XX wieku[13].

Inną ważną gałęzią zagranicznej polityki programowej Muzeum Sztuki (w czasie kadencji Stanisławskiego, ale także wpisującą się w profil polityki kulturalnej PRL) była bez wątpienia współpraca z krajami „Globalnego Południa", które w tym przypadku reprezentowane były przez ośrodki peryferyjne z rejonu Ameryki Łacińskiej i Południowej (Muzeum Narodowe w Hawanie – choćby przy okazji wystawy Wifredo Lama, Muzeum Allende w Chile (1978 r.), Museo de Arte Moderno w Meksyku) (Gawkowski, Słaboń 2021). Instytucją, która była łącznikiem z tym regionem, było Muzeum Narodowe w Hawanie właśnie, głównie z uwagi na podpisane w 1961 roku porozumienie o współpracy między krajami (Świtek 2019). Kluczem do zrozumienia silnej współpracy z regionem Ameryki Łacińskiej i Południowej, ale też obecności w międzynarodowych strukturach świata sztuki, jest jednak bez wątpienia – ponownie – czas aktywności zawodowej przed kadencją w Muzeum Sztuki w Łodzi (il. 4).

---

[12] Wystawa, pierwotnie zaplanowana na 1981 rok, została przesunięta z uwagi na sytuację polityczną w Polsce.

[13] Monograficzna wystawa Tadeusza Kulisiewicza odwiedziła kolejno: Czechosłowację, Finlandię, Rumunię i ZSRR, z krótką przerwą w 1973 roku na wystawę w murach Muzeum Sztuki w Łodzi. Mimo że pierwotnie pokaz był zaplanowany tylko w Czechosłowacji, Ministerstwo Kultury i Sztuki niejako wymogło na Muzeum organizację dalszego ciągu tournée tej wystawy w Europie Środkowo-Wschodniej.

Ilustracja 4. Ryszard Stanisławski otwiera wystawę, w głębi od lewej: inż. Jerzy Lorens (przewodniczący Prezydium Rady Narodowej Miasta Łodzi), żona Coldomira Almeydy-Mediny, Edmund Osmańczyk (przewodniczący Polskiego Komitetu Solidarności z Narodem Chile, poseł na Sejm), wernisaż wystawy *Artyści polscy Międzynarodowemu Muzeum im. Salvadora Allende. Z okazji XI Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów*

Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

Tym, co wydaje się najbardziej znaczące w kontekście dalszej kariery Stanisławskiego, bez wątpienia było zbudowanie sieci kontaktów w międzynarodowym środowisku sztuki, ale także próba autorskiej redefinicji czy też aktualizacji zachodniego kanonu sztuki. Jak zauważa Andrzej Szczerski, Stanisławski (i prowadzone przez niego później Muzeum) zyskał z czasem miano „ambasadora polskiej sztuki" (Szczerski 2015: 441), stając się monopolistą w dziedzinie promowania sztuki polskich artystów i artystek za granicą. Wydaje się jednak, że to właśnie w sprzężeniu indywidualnych kompetencji i predyspozycji z instytucjonalną machiną (czy to państwowego, silnie scentralizowanego systemu sztuki, czy konkretnie Muzeum Sztuki w Łodzi) Stanisławski mógł stać się tak ważną postacią dla polskiej kultury artystycznej drugiej połowy XX wieku.

Pozostając przy polskiej kulturze artystycznej, jako drugą sferę aktywności zawodowej Stanisławskiego można wyszczególnić współtworzenie polskiego kanonu sztuki powojennej. Jak podkreśla Jacek Ojrzyński, wieloletni pracownik Muzeum Sztuki w Łodzi, podstawą polityki akwizycji dzieł wprowadzonej przez Stanisławskiego były zakupy sztuki współczesnej (Ojrzyński 1998: 28). „Muzeum, nie ukrywając swoich

predylekcji do nurtów racjonalistycznych, wywodzących się z tradycji konstruktywistycznej, do sztuki abstrakcyjnej i konceptualnej, kompletowało także dzieła metaforyczne, z dużym ładunkiem ekspresji, sięgało do prac hiperrealistycznych" (Ojrzyński 1998: 28). Ojrzyński, wymieniając kolejne nazwiska celem zobrazowania rozmachu zainteresowań ówczesnego dyrektora, wskazuje na widoczne w zakupach skupienie się na coraz młodszych artystach, „co podkreślało otwartość muzealnej kolekcji" (Ojrzyński 1998: 29).

Zauważone przez Ojrzyńskiego szerokie zainteresowanie współczesną kulturą artystyczną przejawiało się choćby w aktywnym uczestnictwie w polskim życiu artystycznym. Stanisławski był częstym uczestnikiem plenerów koszalińskich w Osiekach, których wpływ jest niezwykle widoczny w profilu kolekcji Muzeum (Słaboń 2023: 346–374). Należał też do rady programowej Biennale Form Przestrzennych w Elblągu oraz komitetu programowego sympozjum Puławy'66. Pozostawał w bliskim kontakcie z kręgiem skupionym wokół Galerii Foksal, ale też z łódzkim środowiskiem artystycznym. Tym, co należy jednak podkreślić, jest fakt, że Stanisławski rozgraniczał kwestię swojego indywidualnego gustu estetycznego od profilu działalności kierowanej przez niego instytucji (Słaboń 2023: 358) (il. 5 i 6).

Ilustracja 5. Od lewej: dyr. Ryszard Stanisławski (ms), krytyk sztuki Aleksander Wojciechowski, prof. Juliusz Starzyński (Instytut Sztuki PAN), wernisaż wystawy *Jindřich Styrsky (1899–1942). Malarstwo – rysunek – collage – fotografia*

Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

Ilustracja 6. Od lewej: Zbigniew Gostomski, dyr. Ryszard Stanisławski, Hanka Ptaszkowska (Galeria Foksal w Warszawie), wernisaż wystawy *Jindřich Styrsky (1899–1942). Malarstwo – rysunek – collage – fotografia*

Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

Oprócz polityki akwizycji dzieł instytucjonalizacja krajowych, współczesnych zjawisk artystycznych odbywała się także na poziomie programu wystawienniczego. Poza silnymi gestami kuratorskimi w postaci pokazów w instytucjach zagranicznych to program wystaw czasowych Muzeum Sztuki w Łodzi jawi się jako emanacja bogactwa i artystycznego idiomu kolekcji. Do jednych z najważniejszych wystaw sztuki polskiej w czasie kadencji Stanisławskiego można uznać projekty Tadeusza Kantora (1975 r.), Aliny Szapocznikow (1971 r.), Grupy Permafo (1972 r.), Andrzeja Strumiłły (1975 r.), Marka Chlandy (1985 r.), Magdaleny Abakanowicz (1991) czy akcję „Warsztat" Warsztatu Formy Filmowej (1973 r.).

Jako trzecią płaszczyznę aktywności Stanisławskiego proponuję zaznaczyć sferę wyjątkowo nieobecną w dotychczasowych badaniach nad nim, czyli nieudokumentowanej bibliograficznie, ale faktycznej obecności w historii światowego kuratorstwa i muzealnictwa. Gdyby próbować znaleźć postać w pewien sposób odpowiadającą charakterystyce pracy kuratorsko-dyrektorskiej Stanisławskiego, z pewnością można byłoby go przyrównać do Pontusa Hultena – szwedzkiego kuratora i współtwórcy wielu światowych instytucji i kolekcji[14]. To porównanie nie nasuwa się przez kwestię

[14] Pontus Hulten – pierwszy dyrektor Centre Pompidou w Paryżu, współtwórca tej instytucji, jak również Moderna Museet w Sztokholmie, MoCA w Los Angeles, Palazzo Grassi w Wenecji i Museum Tinguely w Bazylei.

ich bliskiej znajomości, ale dzięki podobnemu stylowi kuratorskiemu[15] i zbliżonej „wrażliwości instytucjonalnej". Przez tożsamą im wrażliwość instytucjonalną rozumiem otwartość na przedefiniowanie XIX-wiecznego postrzegania muzeum i potrzebę dostosowania jego roli i funkcji do wyzwań, które stawiają przewartościowania i paradygmatyczne zmiany we współczesnej kulturze artystycznej (il. 7).

Ilustracja 7. Spotkanie w Czytelni Biblioteki Działu Dokumentacji Naukowej, od lewej: Pontus Hulten, Ryszard Stanisławski, Stanislas Zadora

Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

Mimo że Stanisławski z pewnością był bardziej praktykiem niż teoretykiem, zostawił po sobie kilka tekstów, które można uznać za jego instytucjonalny testament. Najczęściej przywoływaną publikacją jest tekst opisujący koncepcję *Muzeum jako instrumentu krytycznego* (Stanisławski 1991a): „tak rozumiana idea preferuje koncentrację na tych zjawiskach artystycznych, o których sądzimy, że są bardziej otwarte, że stanowią wartości perspektywiczne" (Stanisławski 1991b). W tekście nie brakuje odwołań do dokonań ojców-założycieli współczesnego muzealnictwa i kuratorstwa, jak np. do Willema Sandberga, wieloletniego rewolucyjnego dyrektora Stedelijk Museum, który jako pierwszy na świecie wcielił w życie ideę „muzeum

[15] Rozumiem przez to postawę kuratora-dyrektora, który kuratoruje nie tylko wystawy, ale i całą instytucję, a także skłonność obu do operowania medium dużej, przekrojowej i problemowej wystawy. W przypadku Hultena byłby to monumentalny cykl *Paris-Paris*, *Paris-New York*, *Paris-Moscow* i *Paris--Berlin*, a u Stanisławskiego choćby wspomniane *Presences Polonaises* czy *Europa, Europa*.

otwartego”[16]. Dla Stanisławskiego muzeum było zdecydowanie czymś więcej niż miejscem zajmującym się opieką nad zbiorami i działalnością wystawienniczą – dla niego instytucja muzealna była miejscem artystycznego eksperymentu, produkcji wiedzy, a także interdyscyplinarnej współpracy, a przy tym egalitarną przestrzenią dialogu. Za przykład tego rodzaju działań można uznać projekt „Niedziela w muzeum”[17], zainicjowany przez Stanisławskiego i wieloletnią pracowniczkę Działu Oświatowego – Janinę Ojrzyńską. Zakładał on łączenie elementów, takich jak otwarcia wystaw i spotkania z artystami, z wydarzeniami towarzyszącymi: kiermaszami, koncertami czy warsztatami, celem uczynienia z Muzeum miejsca społecznej integracji.

Ilustracja 8. Od lewej: H. Leppien, p. Selz, Ryszard Stanisławski, minister kultury i sztuki Jan Kaczmarek, prof. Stanisław Lorentz podczas zjazdu ICOM 1972

Źródło: Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi.

Za potwierdzenie wysokiej pozycji Stanisławskiego w światowym polu sztuki można uznać m.in. jego obecność w strukturach międzynarodowych instytucji branżowych. Dość powiedzieć, że Stanisławski jako pierwszy Polak w historii znalazł się w zarządzie organizacji CIMAM, zrzeszającej reprezentantów muzeów

[16] W koncepcji Sandberga muzeum było miejscem, w którym swoją przestrzeń miały także: kawiarnia, biblioteka czy przestrzeń warsztatowa.

[17] Więcej na temat działalności oświatowo-upowszechniającej, w tym inicjatywy: *Niedziela w Muzeum*, pisze m.in. Marta Madejska w tekście *Szesnaście minut wolnego czasu. Wybrane działania oświatowe Muzeum Sztuki w Łodzi w okresie PRL* (Madejska 2015).

sztuki nowoczesnej i współczesnej z całego świata. Kierowane przez niego Muzeum Sztuki było zaś organizatorem zjazdu Międzynarodowego Komitetu Muzeów (ICOM). W 1972 roku Stanisławski wielokrotnie zapraszany był jako członek jury w międzynarodowych wydarzeniach artystycznych, takich jak: Biennale Sao Paulo, Triennale Tkaniny w Lozannie czy Biennial Exhibition of Prints in Tokyo. Po swojej kadencji w Muzeum Sztuki w Łodzi należał do Międzynarodowej Rady Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Regularna obecność Stanisławskiego w obiegu międzynarodowym poskutkowała zarówno popularyzacją kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi i samej instytucji, jak i umocniła jego pozycję wśród specjalistów w dziedzinie sztuki nowoczesnej i muzealnictwa (il. 8).

Stanisławski rozproszony

Przekonanie, że poszczególne wątki tej wielotorowej aktywności Stanisławskiego są powiązane i wzajemnie się warunkują, lecz nie zostały jako takie zbadane ani nawet odpowiednio sproblematyzowane, poskutkowało rozpoczęciem projektu badawczego, realizowanego przeze mnie w ramach doktoratu wdrożeniowego, poświęconego opracowaniu archiwum wiedzy o Stanisławskim. Wirtualne archiwum, które w ramach tej pracy powstanie, pomyślane zostało jako źródło zinstytucjonalizowanej wiedzy i punkt odniesienia do dalszych badań – z pewnością bowiem uwzględnione w nim zagadnienia, związane m.in. z wymianą międzynarodową i organizowanymi wystawami, nie zostaną w samym projekcie wyczerpująco opracowane. Wyjściowym założeniem moich badań była konieczność zwrotu ku zasobom archiwalnym jako wyjściowemu miejscu wiedzy o Stanisławskim, które wymaga kompleksowego opracowania. Tym, co okazało się jednak zaskakujące, było znaczące niedoszacowanie liczby materiałów i większe, niż pierwotnie zakładane, rozproszenie śladów jego aktywności. Ważnym gestem okazało się także włączenie w analizowany zbiór archiwów prywatnych, które oprócz ogromnego bogactwa badawczego wygenerowały także trudności. Wiązały się one głównie z wyzwaniami dotyczącymi selekcji materiału, ale też kwestii, w jaki sposób łączyć wątki prywatne i osobiste z działalnością zawodową, tak aby działać w pełni etycznie wobec przedmiotu badań. Spowodowało to konieczność przesunięcia, na poziomie problemu badawczego – z samego Stanisławskiego jako aktywnego, sprawczego podmiotu w polu kultury temat przesunął się zdecydowanie w stronę „projektu Stanisławskiego", który trzeba niejako zbudować od podstaw.

Przedmiotem niniejszej analizy jest biograficzno-problemowa rekonstrukcja życia prywatnego i zawodowego Ryszarda Stanisławskiego. Zamierzeniem nie jest jednak klasyczne, chronologiczne przedstawienie jego życiorysu, lecz wydzielenie i szczegółowe omówienie poszczególnych segmentów aktywności, które wyznaczały różnorodne płaszczyzny jego działalności – w tym przede wszystkim kuratorską,

dyrektorską oraz dyplomatyczną. Taka struktura pozwala na ukazanie nie tylko samego człowieka, ale również złożonych procesów, zjawisk i okoliczności społeczno-politycznych, które przenikały jego życie i pracę, czyniąc jego biografię swoistą wypadkową tych wszystkich elementów.

Głównym problemem badawczym, który pojawił się w toku realizacji projektu, okazała się więc nie tylko postać Stanisławskiego, ale przede wszystkim szeroki kontekst historyczno-społeczny, który go otaczał i który determinował charakter jego działań. W związku z tym konieczne było opracowanie nowatorskiego, wielowymiarowego klucza metodologicznego, który pozwoliłby z jednej strony na systematyczne zarysowanie zakresu jego aktywności, a z drugiej na uchwycenie specyfiki tego wyjątkowego przypadku. Kluczowa okazała się tu refleksja nad samą konstrukcją biografii, zwłaszcza w aspekcie luk i niedopełnień dokumentacyjnych oraz specyfiki źródeł archiwalnych, w tym także materiałów prywatnych, które musiały zostać poddane wnikliwej interpretacji.

Dodatkowo istotnym celem było odzwierciedlenie interdyscyplinarnego charakteru działalności Ryszarda Stanisławskiego – osoby, której praca i wpływ rozciągają się na różne obszary sztuki, administracji i dyplomacji kulturalnej. Taka perspektywa wymagała łączenia narzędzi badawczych z różnych dziedzin, co pozwoliło na bardziej kompleksowe i wielowymiarowe przedstawienie biografii. Mimo że pełne wyczerpanie tematu wydaje się niemożliwe w krótkim czasie i wymagać będzie dalszych, wieloletnich badań, to jednak niniejsze opracowanie stanowi ważne zobowiązanie badawcze wobec środowiska artystycznego, historii sztuki oraz instytucji kultury, które czerpią z dorobku i spuścizny Ryszarda Stanisławskiego.

Bibliografia

CSW Zamek Ujazdowski (2006). *Ryszard Stanisławski. Muzeum otwarte*. Wystawa w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Warszawa, 5 grudnia 2006 – 4 lutego 2007.

Gawkowski Jakub., Słaboń Natalia (2021). Opowieść, kartografia, wyobraźnia. W stronę nieeurocentrycznej historii Muzeum Sztuki w Łodzi. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 29, https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2021/29-obrazy-i-wyobrazenia-rasy-historie/opowiesc-kartografia-wyobraznia [odczyt: 2.09.2024].

Ładnowska Janina (2001), Ryszard Stanisławski (1921–2000). *Muzealnictwo*, 43, 212–214.

Madejska Marta (2015). Szesnaście minut wolnego czasu. Wybrane działania oświatowe Muzeum Sztuki w Łodzi w okresie PRL. W: Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska (red.), *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I.* Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 397–435.

Majewski Tomasz, Marzec Wiktor, Rejniak-Majewska Agnieszka (red.) (2014). *Migracje modernizmu*. Łódź: Wydawnictwo Officyna, 12.

Moskalewicz Magdalena (2015). Konstruktywizm polski w Nowym Jorku. Studium wystawy. W: Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska (red.). *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 586–618.

Ojrzyński Jacek (1998). Historia Muzeum Sztuki w Łodzi. W: Ryszard Brudzyński, Urszula Czartoryska, Alina Mołdawa, Jacek Ojrzyński, Janina Ojrzyńska, Magdalena Ujma, Lucyna Urbańska (red.). *Muzeum Sztuki w Łodzi. Historia i wystawy*. Łódź: Oficyna Bibliofilów, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.

Salvatore Nick (2004). Biography and Social History. An Intimate Relationship. *Labour History*, 87 (listopad), 187–192.

Słaboń Natalia (2023). W przededniu wielkiej zmiany. Ryszard Stanisławski i Urszula Czartoryska na plenerach koszalińskich. W: Marcin Szeląg, Łukasz Rozmarynowski (red.), *Otwieranie. Plenery koszalińskie w Osiekach 1963–1981*. Koszalin: Muzeum w Koszalinie, 346–374.

Stanisławski Ryszard (1991). Z muzealnej praktyki. Odpowiedzi na postawione pytania. W: Urszula Czartoryska (red.). *Kolekcja sztuki XX wieku w Muzeum Sztuki w Łodzi* (kat. wyst.). Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 27–28.

Stanisławski Ryszard (2015). Muzeum jako instrument krytyczny. W: Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska (red.), *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 482–490.

Świtek Gabriela (2019). „Jak Fidel na wiecu w Warszawie". Warszawska „Wystawa malarstwa kubańskiego" z globalnym kryzysem politycznym w tle (1962). *Miejsce*, 5, https://miejsce.asp.waw.pl/jak-fidel-na-wiecu-w-hawanie/ [odczyt: 2.09.2024].

Ziółkowska Magdalena (2015). Podróże konstruktywizmu. W: Aleksandra Jach, Katarzyna Słoboda, Joanna Sokołowska, Magdalena Ziółkowska (red.). *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom I*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.

Kuratorstwo kontekstualne Anety Szyłak w Stoczni Gdańskiej

Zarządzanie w Kulturze
Buntowniczki, marzyciele i wędrowcy, czyli o strategiach kuratorskich w praktyce
2025, 26(3), s. 215–235
https://doi.org/10.4467/20843976ZK.25.016.22432
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze

Bernadeta Stano https://orcid.org/0000-0002-3920-7944
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
e-mail: bernadeta.stano@op.pl

Oryginalny artykuł naukowy
Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł
Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0
Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Stano Bernadeta (2025). Kuratorstwo kontekstualne Anety Szyłak w Stoczni Gdańskiej. *Zarządzanie w Kulturze*, 26(3), 215–235.

Abstract
Contextual Curatorship of Aneta Szyłak in Gdańsk Shipyard

This article refers to Aneta Szyłak's curatorial work at the Gdańsk Shipyard. Through an analysis of selected projects and curatorial texts, the author attempts to support the thesis that her practice can be classified as a model of contextual curation. At the same time, she highlights aspects that allow for a broader understanding of Szyłak's work, including those based on other curatorial models. Two other examples of curatorial practice in post-industrial areas, presented in the summary, demonstrate the parallels and potential of this current research topic.

Keywords: Aneta Szyłak, the Gdańsk Shipyard, art curator, contextual curation

> Przez kontekst rozumiem synchroniczny układ nieprzystających i fragmentarycznych elementów materialnych i niematerialnych. Obejmuje on nie tylko to, co wydaje się dominującą lub przeładowaną narracją wizualną, ale także wszystko nieprzystające, niechciane, kłopotliwe, niezgrabne i niepodatne na teoretyzowanie (Szyłak 2015: 172).

Aneta Szyłak to kuratorka sztuki współczesnej, krytyczka, mająca duże zasługi na polu organizowania wydarzeń artystycznych na terenach Stoczni Gdańskiej. Oczywiście nie był to jej jedyny obszar działania, bo rozpoczęła swoją karierę w Muzeum Ziemi Puckiej, w latach 1998–2001 kierowała Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia" w Gdańsku i realizowała liczne przedsięwzięcia za granicą. Za jedno z nich – wystawę *Architectures of Gender. Contemporary Women's Art in Poland* (Sculpture Center, Nowy Jork 2003) i za „niezależną i bezkompromisową praktykę kuratorską" w 2004 roku otrzymała Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy (*Szyłak Aneta, kuratorka sztuki*: 2023). Również projekty, festiwale, wystawy animowane

Otrzymano/Received: 14.04.2024
Zaakceptowano/Accepted: 17.07.2025
Opublikowano/Published: 30.09.2025

i organizowane w ramach Instytutu Sztuki Wyspa (wrzesień 2004 – grudzień 2014)[1] miały zazwyczaj swoją kolejną odsłonę w innych lokalizacjach, co pokazywało uniwersalność jej konceptów, zdolności adaptacyjne i negocjacyjne. Zdecydowana część z nich miała charakter zespołowy. Na tym ostatnim kontekście – jej pracy w ramach tej powołanej przez nią wraz z artystą Grzegorzem Klamanem instytucji na terenach postoczniowych – chciałabym skupić uwagę w tym tekście. Oprę się na wywiadach, których udzielała w tym okresie i niedługo po nim, kiedy pracowała jako pełnomocnik ds. powołania NOMUS Nowego Muzeum Sztuki - oddziału Muzeum Narodowego w Gdańsku, tekstach kuratorskich i artykułach, na dokumentacji fotograficznej, wybranych publikacjach towarzyszących jej projektom kuratorskim, m.in. drugiej edycji Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Wizualnych „Alternativa" z 2011 roku i na wywiadach z jej współpracownikami. Za cel stawiam sobie odpowiedź na pytanie o zasadność wiązania jej praktyki z kontekstualnym modelem kuratorstwa, którego charakterystykę przedstawię na podstawie ustaleń historyka sztuki Andrzeja Szczerskiego, poszerzając ten horyzont badawczy o spostrzeżenia zebrane w tomie *Zawód: kurator* (Kosińska, Sikorska, Czaban 2014). W podsumowaniu spróbuję się również odnieść szerzej do kwestii wyboru modelu kuratorstwa realizowanego na terenach poindustrialnych.

Praktyki i modele kuratorstwa

Słowo „kurator" pochodzi z łaciny (*curator*) i oznacza opiekuna. Przechodzień na ulicy skojarzy ten zawód zapewne z kuratorem sądowym. Zdarza się, że takie opaczne rozumienie tego słowa przenosi się na kontekst sztuki. Redaktorki wspomnianego wyżej tomu wskazują, że wielu praktyków polskiego pola sztuki szuka dla siebie zamiennika pojęcia „kurator" (Kosińska, Sikorska, Czaban 2014: 10; Wójcik 2025)[2]. Pod kuratelą Anety Szyłak rozwijało się liczne grono twórców sztuk wizualnych, nie tylko gdańskich, którzy zapytani o jej obecną rolę w ich karierze potwierdziliby pozytywny wpływ tej współpracy na ich funkcjonowanie w dyskursie artystycznym. Ich nazwiska powtarzały się na kolejnych edycjach wystaw, a dzięki kontaktom zagranicznym Szyłak mieli też szansę zaistnieć w szerszym obiegu (por. Szyłak, Grzonkowska 2021; Stano 2005d).

W *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych* pod hasłem „kurator" znajdziemy tylko lakoniczne wytłumaczenie, że jest to pracownik merytoryczny w muzeum lub zwyczajowy, najwyższy tytuł muzealny kierownika dużego działu, galerii lub

[1] Ostatecznie we wrześniu 2016 roku decyzją władz miasta artyści opuścili budynki i teren dawnej Stoczni Gdańskiej.

[2] Spotkałam też artystów, którzy deklarują, że kuratora nie potrzebują, „bo nic złego nie zrobili" (Kiwerski 2025) i wolą sami być dla swoich wystaw kuratorami (*Bez kuratora. Krzysztof Kiwerski*… 2023).

oddziału (Kubalska-Sulkiewicz 1996). To znaczenie nie do końca jest adekwatne do tego, o czym będzie tu mowa, choć w większości Aneta Szyłak realizowała projekty, piastując jednocześnie funkcje kierownicze w instytucjach kultury, ale ich struktura i działalność odbiegała od tej typowo muzealnej, np. Instytut nie był podmiotem prawnym, funkcje tę pełniła Fundacja Wyspa Progress (Stano 2005d). Do pojawienia się w środowiskach artystycznych zawodu kuratora, w takim znaczeniu, jakie jest używane w tym tekście, doprowadziły ogólne zmiany w sztuce XX wieku, rozszerzenie jej granic i uzależnienie od kontekstu, który sprawia, że dany obiekt może zostać nazwany sztuką. Nie bez znaczenia było również zaistnienie sztuki konceptualnej, wymagającej werbalizacji oraz wzmożona obecność sztuki poza galerią, w przestrzeni publicznej (Bryl 2008). Za ostateczne wyodrębnienie tej elitarnej profesji uznaje się działalność Szwajcara Haralda Szeemanna, który pracował jako dyrektor sali wystawowej Kunsthalle w Bernie. Szczególnym nowatorstwem w ramach tej instytucji wykazał się podczas pracy nad wystawą: *When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information: Live In Your Head* (1969). Marta Kosińska zaznacza, że przełamywała ona „model ekspozycji jako skonwencjonalizowanej narracji, noszącej znamiona obiektywności i skonstruowanej zgodnie z obowiązującym kanonem historii sztuki" (Kosińska 2014: 32). Skupiała się nie na dziełach, lecz na dokumentacji samego procesu artystycznego, otwierając myślenie kuratorskie na wykorzystanie modelu archiwum czy prywatnej kolekcji. W 1972 roku Szeemann został sekretarzem generalnym jednego z największych wydarzeń w sztuce współczesnej *Dokumenta 5*, gdzie jako kurator miał pełną władzę i odpowiedzialność za wystawę jako całość, potem głośne było jego nazwisko w związku z dwoma edycjami, w 1999 i 2001 roku, Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji (Obrist 2016: 84–106; Derieux 2008). W międzyczasie, w 2000 roku został kuratorem wystawy *Uważaj, wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych*, zorganizowanej w Zachęcie z okazji 100-lecia tej instytucji. Ten polski przykład przypomina, że odważne kuratorstwo wiąże się z ryzykiem czy raczej szansą na wywołanie skandalu, który ostatecznie sprzyja promocji samego wydarzenia[3]. Marta Kosińska aktywność Szeemanna przedstawia jako moment „wyłonienia się roli kuratora: kierującego się indywidualnym gustem, smakiem, podejmującego subiektywne wybory i decyzje, ale także będącego figurą dysponującą władzą i sprawczością na polu sztuki" (Kosińska 2014: 31–32). Owa sprawczość wyrażała się m.in. w zaangażowaniu w produkcję prac na wystawy (Obrist 2016: 84–106). Praktyka w tym zakresie, jak dowodzi Kosińska, wpłynęła na proces dekonstrukcji produkcji artystycznej i wdrożenie myślenia o niej jako o pracy (Kosińska

[3] Szeemann pokazał na niej m.in. rzeźbę Maurizia Cattelana *La nona ora* przedstawiającą papieża Jana Pawła II przygniecionego meteorytem. Skandal, jaki wybuchł po wernisażu, na którym próbowano usunąć kamień, doprowadził dyrektorkę Zachęty Andę Rottenberg do utraty posady (por. Rottenberg 2021).

2014: 33). W gestach Szeemanna na *Documenta 5* Dorothee Richter odczytała zatem postawę „meta-artysty", ale i lidera działania wspólnotowego, grupowego (Richter 2012: 241). Nie bez powodu przywołałam te momenty z kariery ikony-kuratora, bo w okresie, kiedy działała Szyłak, w środowisku gdańskim z pewnością były one znane, ponadto przynajmniej część z tych spostrzeżeń można odnieść do jej postawy.

Warto w tym miejscu przedstawić też koncepcje dotyczące kuratorstwa Benjamina Buchloha, publikowane pod koniec lat 80., które jak dowodzi Marta Kosińska, wyprowadzały „działania kuratorskie ze sfery niewidocznych (…) praktyk ekspozycyjnych w stronę «mówienia» i «pisania», czyniących kuratora inicjatorem dyskursu" (Kosińska 2014: 36). Widział on rolę kuratora jako tego, kto wprowadza i doskonali strategie poznawcze, konstruuje narracje, buduje konteksty, a jego praktyka jest „praktyką poznającą" (Kosińska 2014: 39). W jej wyniku kurator absorbuje i systematyzuje informacje, pomagając w ich rozpowszechnieniu w wyspecjalizowanej sieci. Od razu warto zaznaczyć, że podobny cel, a jednocześnie metodę swojej działalności, ową sieciowość, w kontekście powołania festiwalu „Alternativa", akcentowała Szyłak, o czym będzie mowa poniżej.

Andrzej Szczerski w 2012 roku opublikował tekst pt. *Praktyka kuratorska i dzieło sztuki*, w którym omówił trzy modele praktyki kuratorskiej – kuratorstwa jako działalności w przestrzeni publicznej o znaczeniu politycznym i społecznym, kuratorstwa jako działalności koneserskiej, opartej na prywatnym guście kuratora – „arbitra smaku" estetycznego, oraz model trzeci – jego zdaniem najbardziej korzystny dla dzieła. Zobaczmy, jakimi narzędziami posługuje się w nich kurator i jaką rolę ma do odegrania dzieło sztuki. W pierwszym z nich kurator wybiera i interpretuje je w taki sposób, aby odnosiło się do problemów aktualnych, obecnych w różnych sferach życia społecznego, szczególnie tych, które posiadają wymiar polityczności. Prezentacje działań artystycznych muszą zatem, jak dowodzi Szczerski, posługiwać się językiem zrozumiałym dla odbiorców spoza kręgu koneserów i badaczy sztuki. „Praktyka kuratorska traktowana jest niemal jak moralny imperatyw, sytuując się pomiędzy działalnością badawczą, dydaktyczną i reformatorską" (Szczerski 2012: 106). Wydaje się to bardzo bliskie przywołanym wcześniej koncepcjom Benjamina Buchloha. Obecność tego modelu Szczerski dostrzega w Europie Środkowo-Wschodniej od lat 90. XX wieku w kontekście postkomunistycznej transformacji. Efektem jego wdrażania jest określona koncepcja wystawiennicza, polegająca na rezygnacji z wystawy definiowanej jako zbiór obiektów w galeryjnej przestrzeni, proponując w zamian wydarzenia w tzw. *alternative space*. Dodaje jednak, że jeżeli nawet w tym modelu taka propozycja kuratorska – wystawa – się odbywa, to zyskuje ona charakter dydaktyczny, a prezentowane prace są precyzyjnie komentowane przy użyciu słowa i wydarzeń towarzyszących. W konsekwencji prowadzi to do utraty znaczenia dzieła jako takiego, bo można na takiej wystawie pokazać cokolwiek, jeżeli to coś odpowiada idei pokazu.

W drugim modelu Szczerski charakteryzuje praktykę kuratorską jako działalność elitarną. Taki kurator nie podejmuje działań edukacyjnych i unika angażowania się w politykę, nie pozwala też odbiorcy dokonywać wyboru własnego stanowiska względem sztuki najnowszej, ale dyktuje zgodnie ze swoim gustem artystycznym „podstawowy kanon artystycznych wartości" (Szczerski 2012: 106). Kontekstem dla jego działalności są kwestie kulturowe, które nie podlegają bieżącej waloryzacji. Szczerski punktuje mankamenty tego modelu: solipsyzm oraz koncentrację kuratora na swojej osobie, ale zauważa też, że ten „kuratorski indywidualizm może być traktowany jako wyraz wolności twórczej i niezależności (…) wobec obowiązujących dziś ideologii i mód intelektualnych" (Szczerski 2012: 106). Efektem działań takiego kuratora są wystawy, które zdaniem Szczerskiego mogą przypominać teatralne scenografie lub „labirynty o strukturze kłącza". W tym modelu również może dojść do obniżenia waloryzacji samego dzieła, bo „pozostaje ono wtórne wobec wizji kuratorskiej" (Szczerski 2012: 108).

W obu modelach jest mowa o kontekstach, ale tylko w tym pierwszym wypadku, gdzie mamy do czynienia z kontekstami pozaestetycznymi, Szczerski używa pojęcia „wystawa kontekstualna" i „kuratorstwo kontekstualne" (Szczerski 2012: 108). Znajduje potwierdzenie dla tych pojęć w rozwoju w latach 80. tzw. Nowej Historii Sztuki, właśnie na podstawie badań kontekstualnych i antyformalistycznych (D'Alleva 2008). Dodać należy, że sensem wywodu Szczerskiego nie jest pokazanie wyższości któregoś z tych modeli, ale zaproponowanie trzeciego – kuratorstwa skoncentrowanego na dziele sztuki, które czerpie z tamtych dwóch; z pierwszego – otwarcie na demokratyczny odbiór, bez konieczności przekładania na słowa każdego gestu artysty; z drugiego – kluczową rolę wystawy jako miejsca spotkania z autentycznym dziełem w przestrzeni wystawienniczej oraz doświadczania korespondencji pomiędzy dziełami. W mojej opinii kuratorstwu Szyłak najbliżej jest temu pierwszemu modelowi, choć równocześnie dostrzec można w jej praktykach, przy równoczesnej dbałości o przystępność dzieł, elementy „kuratorskiego indywidualizmu" polegającego np. na inicjowaniu osobnych publikacji zbiorowych o wysokich walorach intelektualnych, w których kuratorka ujawniała również własne przemyślenia. Na przykładach odniosę się również do jej autorskiej koncepcji wystawy, roli w niej sztuki i otoczenia oraz korespondencji dzieł ze sobą.

Konteksty – Stocznia Gdańska i Instytut Sztuki Wyspa

Wielokrotnie w komentarzach do opisanych wydarzeń festiwalowych oraz w tekstach kuratorskich Anety Szyłak i jej współpracowników będzie mowa o ich kontekście (kontekstach). Spróbujmy zatem scharakteryzować choć dwa z nich, te najczęściej deklarowane i mocno ze sobą powiązane – Stoczni Gdańskiej i Instytutu Sztuki Wyspa.

Stocznia w tym miejscu została założona w połowie XIX wieku. Przeżywała okres świetności pod rządami komunistów, a w latach 80. XX wieku skazana została decyzjami rządu na likwidację, tłumaczoną nierentownością. Ogłoszenie upadłości przedsiębiorstwa w 1996 roku rozpoczęło fazę burzenia starej zabudowy, niwelacji terenów i ich wtórnej zabudowy, ale także obecności podmiotów spoza przemysłu, część z nich można określić mianem start-upów. Analogiczne zjawisko obserwowałam w innych zamykanych zakładach w tym okresie, np. w Fabryce Kosmetyków „Miraculum" w Krakowie czy w Fabryce Norblina w Warszawie. W wypadku tego olbrzymiego gdańskiego przedsiębiorstwa nie był to definitywny koniec jego historii, w 2007 roku powołany został nowy zakład – Stocznia Gdańsk S.A. z większościowym pakietem akcji w rękach ukraińskiego koncernu ISD Polska sp. z o.o., co zapoczątkowało restrukturyzację i wdrażanie produkcji (obok statków) wież dla elektrowni wiatrowych i dużych konstrukcji stalowych (Szczypiński 2018: 297–312; Affelt 2010: 28–29).

Obserwatorami tych transformacji byli artyści i organizatorzy życia artystycznego. Nie jest to miejsce, by wymieniać wszystkie tworzone tam grupy i struktury. Wspomnę tylko, że w 1994 roku powstała organizacja pozarządowa Fundacja Wyspa Progress (założyciele: Grzegorz Klaman, Adam Gajda i Jarosław Bartołowicz), a w 1998 roku dzięki staraniom Klamana i właśnie Szyłak miasto uruchomiło Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia" (Leszkowicz 2008). Fundacja wsparła też na terenie tzw. Młodego Miasta w 2004 roku utworzenie Instytutu Sztuki Wyspa – pierwszej w Polsce niekomercyjnej instytucji o międzynarodowym profilu, zajmującej się zagadnieniami współczesnej kultury artystycznej[4]. Tak Szyłak relacjonowała po latach przekroczenie bram Stoczni: „Funkcjonowanie wewnątrz bardzo szybko nam uświadomiło, że mamy do czynienia ze swego rodzaju systemem społecznym, który kieruje się zasadami i który ma swój własny *savoir-vivre*, wewnętrzne powiązania, ekonomię, estetykę, życie codzienne, wernakularność itd." (Bendyk 2015: 88). Kolejno przedstawiciele świata sztuki i rozrywki czasowo anektowali do swoich działań historyczną salę BHP (w 2000 roku w budynku BHP Stoczni Gdańskiej odbyła się wystawa *Droga do wolności* w 20. rocznicę podpisania porozumień sierpniowych, zespół kuratorski: Bożena Czubak, Jerzy Holzer, Jarosław Rybicki, Aneta Szyłak)[5] oraz teren w sąsiedztwie bramy głównej (rzeźby *Brama 1* i *Brama 2* Grzegorza Klamana z 2000 roku; Klaman 2018: 633–635), następnie tzw. dawną centralę telefoniczną (projekt Kolonia Artystów, 2002), budynek pracowni

[4] Myślę, że warto też przytoczyć próbę określenia innowacyjności tej instytucji Grzegorza Klamana: „[Instytut Sztuki Wyspa – przyp. aut.] Był instytucją nowego typu, czerpiącą doświadczenia z obserwacji dotychczasowej tradycji w tej dziedzinie, ale unikającą raz zdefiniowanego strukturalnie kształtu. Jego koncepcja była horyzontalna, hybrydowa (naukowo-wystawienniczo-warsztatowa), a strategie – oparte na tworzeniu relacji i pobudzaniu procesów komunikacyjnych, nie zaś na raz zdefiniowanej reprezentacji" (Klaman 2018: 637).

[5] Potem taką nazwę nadano trasie turystycznej.

modelarskiej Stoczni (tzw. Modelarni, od 2002 do momentu wyburzenia w 2012 r.) – miejsce działań kolektywnych i performatywnych (Bendyk 2015: 88). Siedzibą Instytutu Sztuki Wyspa był budynek z 1940 roku, wcześniej należący do Zasadniczej Szkoły Budowy Okrętów, początkowo przeznaczony do likwidacji (Jagodzińska 2014: 439). Cała przestrzeń wystawiennicza obejmowała w nim trzy kondygnacje, w sumie 600 m^2. Korzystano także z hali 90B o powierzchni 3000 m^2, która powstała dzięki adaptacji przez Miasto Gdańsk na potrzeby festiwalu „Alternativa" głównego magazynu stoczniowego (Trzeciak 2019: 103, 117–119, 215, 219, 221–222). Szyłak i jej współpracownicy zakładali, że nie tylko budynki mają stanowić pole eksploracji artystów, ale i teren wokół nich, tzw. miejscowy zasób dziedzictwa techniki (Affelt 2018: 589). Ceniono sobie jego autentyzm, a na wartość tej kategorii w odniesieniu do dziedzictwa poprzemysłowego wskazywał jeden z pionierów w tym zakresie – konserwator Waldemar Affelt (Affelt 2010: 28–29). Warto też zwrócić uwagę na fakt, że to dzierżawione mienie, zwane przez niego „technofaktami" (Affelt 2018: 589), było przez ten badany okres 10 lat w fazie ciągłych zmian, obiekty nieruchome – budynki i mury zakładu – rozbierano, a drobne technofakty ulegały rozproszeniu. Te akty destrukcji notowali artyści (np. Iwona Zając, mural *Stocznia*, 2004–2012; Michał Szlaga, cykl *Paskudnych pocztówek* 2007–2012; Affelt 2018: 583–584).

Do kondycji stoczni – jako aktywnego wciąż zakładu oraz właściciela infrastruktury nadającej się jeszcze do potencjalnego zabezpieczenia – odwołały się wszystkie projekty prowadzone tu od 2000 roku, zarówno na zasadzie wmontowywania instalacji *site-specific* w budynki i w ich otoczenie, jak i podejmowanie dyskursu naukowo-artystycznego nad aktualnymi problemami miejsca, z wyraźnym wskazaniem na zachowanie dziedzictwa poprzemysłowego oraz historię społeczności, która spędziła w stoczni i podległych jej zakładach część swojego życia (Gawlicki 2018: 613–632). Poznawanie terenu i budynków, a także problemów obecnych i byłych pracowników oraz użytkowników tego terenu było jednym z podstawowych celów, które stawiali sobie inicjatorzy wydarzeń w Instytucie Sztuki Wyspa. Szyłak nazwała takie działania „mapowaniem pola" (Bendyk 2015: 88). Mapowanie miało prowadzić w konsekwencji do tego, by uruchomić strategie rewitalizacji obszarów i budynków poindustrialnych z wykorzystaniem narzędzi sztuki i partycypacji społecznej. Procesowi temu służyły m.in. projekty realizowane w stoczni: *BHP – Bezpieczeństwo i Higiena Pracy* (kurator: Aneta Szyłak 2004) i *Strażnicy Doków* (kurator: Aneta Szyłak 2005), przy czym pierwszy podejmował kontekst szeroko pojętej praktyki pracy, drugi bardziej dotyczył kontekstu historycznego (wydarzeń w stoczni w latach 80. XX wieku) – poddawał krytyce politykę historyczną związaną ze stocznią. Z obydwoma organizatorzy łączyli próbę odpowiedzi na pytanie: „czym jest zakładanie instytucji w miejscu uginającym się pod ciężarem znaczeń" (Szyłak 2012: 39) i starali się poddać refleksji swoją dotychczasową aktywność w postindustrialnym otoczeniu. Wystawa *BHP* dotykała bolesnej kwestii dla pewnej grupy lokalnych odbiorców (zwolnionych i emerytowanych pracowników) – degradacji ich

miejsca pracy. Organizatorzy zakładali, że nawiązywanie do etosu pracy, kultywowanego w socjalizmie, może być przewrotne, ponieważ praca w PRL była uznawana równocześnie za sposób wyzwolenia i opresji proletariatu. Ponadto wystawa miała prowokować do zadania pytań o przyszłość nowo powstających na terenie stoczni struktur zatrudnienia w sektorze kultury (Bendyk 2015: 88). Z takimi i podobnymi tematami mierzyli się artyści zapraszani przez Instytut, część z nich była beneficjentami jego programu rezydencyjnego (Program „Wyspa AIR Port" dla twórców kultury i badaczy; Klaman 2018: 638).

Kuratorka w działaniu

Historia Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Wizualnych „Alternativa" na terenach postoczniowych rozpoczęła się w 2010 roku. Przypomnijmy, że od dwóch lat Stocznia Gdańsk S.A. była w rękach spółki ISD Polska sp. z o.o., deklarującej kontynuację produkcji statków i konstrukcji stalowych. Główna siedziba przedsiębiorstwa znajdowała się na wyspie Ostrów, ale na potrzeby bieżącej produkcji wynajmowało ono również tereny lądowe wzdłuż Motławy. Część z nich dzieliło z innymi użytkownikami, którzy dzierżawili własność komunalną, w tym wymienione wcześniej budynki. Równocześnie decydowały się losy terenów opuszczonych przez przemysł, zmieniali się ich właściciele i zaczynano realizować projekt deweloperski „Młode Miasto". Wszystkim tym ruchom towarzyszyły dyskusje konserwatorów i liczne głosy na forach internetowych o rewitalizacji tej części przemysłowej Gdańska i zachowaniu wartości kulturowych zasobów dziedzictwa (Affelt 2010: 27–76). Miały one nierzadko wydźwięk krytyczny, podobnie jak obrazy filmowe i fotograficzne wiernego tym terenom – Michała Szlagi (por. Szlaga 2013), bo dostrzegano, że stan względnej równowagi między wytycznymi konserwatorskimi a właścicielami terenów postoczniowych sukcesywnie jest naruszany w zakresie ochrony wartościowych budynków i urządzeń (Gawlicki 2019: 613–632). Organizatorzy festiwalu zakładali nawiązywanie do tych kontekstów, byli poprzez lokalizację swojej siedziby w centrum tych dyskusji i zmian: „Wyspa znalazła się zatem w części większego kapitalistycznego i futurystycznego projektu, swego rodzaju neoliberalnego mitu" (Gutfrański 2012). Wystawom miały towarzyszyć bloki działań edukacyjnych, animacyjnych, performatywnych w przestrzeni publicznej, dyskusje i publikacje. „Dla mnie «Alternativa» to przedsięwzięcie przede wszystkim poznawcze – objaśniała Aneta Szyłak. – Nie chodzi tu o sztukę, tylko o to, na ile ona sama może być narzędziem poznania rzeczywistości, w jakiej funkcjonujemy – i tej lokalnej, i tej związanej z szerokim globalnym, usieciowionym kontekstem" (Sikorska 2015: 16).

W 2011 roku, podobnie jak w innych edycjach, w ramach projektu równolegle przygotowywano dwie wystawy – *Praca i wypoczynek* i *Estangement*. Obu towarzyszyły trzy publikacje – przewodnik i dwie osobne monografie wieloautorskie.

Ich merytoryczna zawartość, teksty zagranicznych gości to pierwszy dowód na realizowanie owego zadania „poznania rzeczywistości". Obie wystawy otwarte były w miesiącach letnich, od końca maja do końca września, czyli przy największym natężeniu ruchu turystycznego w Trójmieście, co też pokazywało, na jakiego typu publiczność (poza światem sztuki) liczą organizatorzy.

Przystępując do prac nad projektem *Praca i wypoczynek*, Szyłak deklarowała chęć pokazania obok reprezentacji pracy w jej zwykłych i najbardziej nietypowych przejawach, „czasu wolnego i jego form, marzeń i fantazji, fałszywych tożsamości, form przetrwania, frustracji zaangażowania i porażek" (Szyłak 2011: 12) Drugim jej postulatem było mocne wpisanie wystawy w miejsce: „Granice pomiędzy tym, co jest, a tym, co nie jest dziełem sztuki zostają zatarte. W tym polu rozrzucone zostały prace – możemy je, podobnie jak całą architekturę hali, obejmować wzrokiem z dystansu. Nie jest to wystawa w hali, ale w dialogu z nią, czy też – w relacji wobec niej. Przestrzeń jest tutaj sensem. (…) Przestrzeń sztuki jest tu również pokazana jako miejsce pracy, także tej, która została wykonana, a jej aktorzy zniknęli niezauważeni" (Szyłak 2011: 13). W odpowiedzi na te priorytety pokaz zainstalowano w hali 90B, znajdującej się kilkaset metrów od Instytutu Sztuki Wyspa. Myślenie o budynku dzierżawionym przez Instytut i innych użyczanych na wydarzenia miało również wymiar profetyczny i życzeniowy, bo - jak sugerowała w 2017 roku Szyłak - rozpoczęcie festiwalu „Alternativa" w tych poprzemysłowych miejscach zasugerowało włodarzom miasta poszukiwanie tam alternatywnej lokalizacji planowanej inwestycji muzealnej – NOMUS (Jagodzińska 2019: 135).

Wieczorowa pora inauguracji wystaw wzmacniała wyreżyserowane efekty sztucznego światła i dawała możliwość atrakcyjnych projekcji na ścianach hali. Za oknami tego olbrzymiego, od lat nieużywanego pomieszczenia majaczył krajobraz stoczni w trakcie przemian. Dla wielu prac stanowił wartość dodaną, nie tylko w zakresie klimatu, lecz także przypisywanych im na nowo znaczeń. Dobrym przykładem było wideo z akcji dokamerowej Julity Wójcik pt. *Sielanka* (2004), przenoszące widzów na rosyjską łąkę, gdzie w promieniach słońca leżała dziewczyna w stroju komsomołki, a w tle towarzyszyły jej zarysy nieczynnej fabryki. Dobrostan, jak ze znanych fotomontaży Janusza Marii Brzeskiego (*Sielanka XXI wieku* z cyklu *Narodziny robota*), budził jednak skojarzenia z tym, co bezpośrednio za oknami. Wideo Artura Żmijewskiego pt. *Plener w Świeciu* również przygotowywane było wcześniej i w innym miejscu, w ramach projektu kuratorskiego Kariny Dzieweczyńskiej *Przebudzenie*. Artysta na zasadzie eksperymentu i obserwacji uczestniczącej powtórzył i poddał namysłowi modelowy przykład pleneru rzeźbiarskiego z udziałem mecenatu przemysłu z okresu PRL (Stano 2016). Analizował m.in. dwa typy pracy - koncepcyjną i fizyczną - w dwóch różnych środowiskach artystów i robotników. W hali B90, szczególnie wśród gości ze stoczni, skojarzenia odnosiły się do lokalnych zadań. Bezpośrednio i sugestywnie na wezwanie Szyłak odpowiedziała też Elżbieta Jabłońska, przypominając akcję partycypacyjną i jej plon - wideo z 2004 roku pt. *Spotkanie*,

z udziałem bezrobotnych pracowników łódzkich Zakładów „Uniontex". Jabłońska, chcąc zapewne zwiększyć zauważalność tej grupy zawodowej, której członkowie znaleźli się w sytuacji przymusowego odpoczynku, czyli zostali bez pracy, zaprosiła kilkudziesięciu z nich do eleganckiej Sali Jadalnej w dawnym pałacu łódzkiego fabrykanta Izraela Poznańskiego – siedzibie Muzeum Miasta Łodzi – na wykwintny posiłek. O wykluczeniu z powodu biedy i próbach organizacji pracy i życia codziennego w realiach bezdomności mówił też kolejny dokument Łukasza Surowca, z 2010 roku: *Szczęśliwego Nowego Roku*. Artysta nagrał życie jednej z takich nielegalnych wspólnot – w prowizorycznym domu w centrum Katowic. Wszystkie przywołane tu projekcje, realizowane w innych kontekstach postindustrialnych lub industrialnych, zostały wybrane z dorobku tych artystów na zasadzie dopasowania do kuratorskiej idei pokazu i wkomponowane w pustą halę magazynową. W trakcie wernisażu publiczność mogła też doświadczyć zupełnie nowych, zamówionych przez kuratorkę prac. Należał do nich m.in. *performance* pt. *Piosenka przy pracy* – koncert, do którego wykonania Zorka Wollny i Anna Szwajgier zaprosiły pracowników Stoczni Gdańskiej. Jego choreografia oparta została na typowych ruchach związanych z wybranymi zadaniami wykonywanymi na terenie stoczni oraz na codziennych czynnościach. W tekście towarzyszącym prezentacji zapisu wideo na stronie Muzeum NOMUS, gdzie docelowo trafiło nagranie, spotkamy się z jedną z jego interpretacji: „Mężczyźni swoim performance'em nadają pamięci o stoczni wymiar cielesny, w którym to dźwięk jest nośnikiem wspomnień" (Grzegorzek 2021a)[6]. Podobne intencje można by przypisać Katarzynie Krakowiak, która dokonała rekonstrukcji radiowęzła stoczniowego – rewitalizacji mienia zakładu i dźwięku. Na interwencji obiektem znalezionym (szafkami pracowniczymi) i słowie-obrazie (projekcja w szafkach) bazowała też instalacja Grzegorza Klamana *RobotNikt* o dominacji pracy nad człowiekiem. W tym wypadku praca artysty rezonowała w konkretnym miejscu, ale przypomnijmy, że od 2002 roku do 2013 realizował on kompleksowy program pracy z pamięcią indywidualną świadków i uczestników historii stoczni zatytułowany *Subiektywna linia autobusowa* (Klaman 2018: 635–636).

Intencje umieszczenia tych prac w tym wybranym dla pokazu kontekście: *Pracy i wypoczynku* wydają się bardzo czytelne. Były oczywiście, jak na każdym takim tematycznym pokazie, realizacje bardzo enigmatyczne, niedydaktyczne z założenia, tylko w sposób umowny realizujące jego cel, jednak ich zaistnienie we wspomnianym tekście kuratorskim zakładała Szyłak (Szyłak 2011: 12). Ich wartość tkwiła w poszerzeniu pola znaczeń o element poetyki i niedopowiedzenia. Do takich można zaliczyć instalację *Chrysalis* (poczwarka) Dominiki Skutnik. Polegała ona na wydzieleniu z hali i odizolowaniu miejsca transformacji potencjalnego owada. Przewrotnie odnosił się do tematu również gigantyczny różaniec Jadwigi Sawickiej,

[6] Wideo *Piosenka przy pracy* należy do Gdańskiej Kolekcji Sztuki Współczesnej, jest depozytem gminy miasta Gdańska w zbiorach NOMUS; por. Grzegorzek 20021b: 322.

rozwieszony w hali, opatrzony zwielokrotnionym, natarczywym hasłem: „Módl się!". W tekście kuratorskim i w obu publikacjach zaistniało jednak inne dzieło, spinające w opinii Szyłak cały koncept – fotografia archiwalna fotoreportera Zbigniewa Kosycarza z 1966 roku, przedstawiająca pracowników Stoczni Gdańskiej patrzących na zaćmienie słońca. Tu również sprawdzała się owa nietypowość kontekstu pracy, o której pisała kuratorka, dostrzeganie jej w czynnościach, które mają znamiona refleksji filozoficznej. Tematyka podjęta na tej wystawie, pogłębiona i rozszerzona o nowe pola badawcze, wracała potem przy kolejnych edycjach festiwalu, np. rok później na wystawie *Wyspa. Teraz jest teraz*, odnoszącej się do działalności Fundacji Wyspa Progress i sztuki gdańskiej lat 80. XX wieku, której organizację Szyłak powierzyła młodemu zamiejscowemu zespołowi kuratorskiemu (zespół: Dominik Kuryłek, Anna Ptak, Ewa Małgorzata Tatar) (Gutfrański 2012).

Drugą wystawę - *Estrangement* (Wyobcowanie/Uniezwyklenie) - z tej edycji festiwalu otwarto kilkaset metrów dalej od hali 90B, w budynku byłej Zasadniczej Szkoły Budowy Okrętów. Pokaz miał swoją premierę dwa lata wcześniej w Londynie, w galerii The Showroom. Współautorem jego koncepcji, obok Szyłak, był artysta i aktywista z Iraku - Hiwa K. Partnerów wspomagał asystent Maks Bochenek. Wystawa zawierała prace artystów tworzących na emigracji i zajmujących się problematyką funkcjonowania w innej kulturze. Zagadkowe słowo kluczowe materializowało się poprzez unikatowe dla danej społeczności przedmioty i codzienne gesty. Wystawa obejmowała ponadto raport z badań i warsztatów prowadzonych przez zespół w latach 2008-2011 w irackim Kurdystanie. Poddano wówczas 20 artystom z tamtejszego kręgu kulturowego i nie tylko (również ze Szwecji, Turcji, Ukrainy i z Polski) pomysł, by pochylili się nad zmianami zachodzącymi w Iraku, który wtedy przyjął porządek demokratyczny i boleśnie zetknął się z globalnym systemem ekonomicznym. „Nie chcieliśmy tą wystawą stawiać hipotez ani konstatacji – tłumaczyli kuratorzy w *Przewodniku* – pragnęliśmy raczej narysować szkic powiązań pomiędzy przestrzenią publiczną, płcią, dzieciństwem, lokalnością, politycznością i edukacją" (Szyłak, Hiwa K 2011: 13). By zilustrować złożoność tego tematu, przywołam kilka realizacji prezentowanych na wystawie w formie dokumentacji, w większości to akcje performatywne. Wideo Rozghar Mahmud Mustafy pt. *Nylon* to *performance* dokamerowy, z użyciem tytułowego materiału poddawanego przez artystkę napięciom i rozprężeniom. Te abstrakcyjne obrazy miały stanowić metaforę opresyjnej sytuacji kobiet w Iraku. Pozycji kobiet artystek dotyczył również inny *performance*, artystki z Kurdystanu - Poshyi Kakil. Na oczach publiczności z tamtejszej szkoły artystycznej (2008) kroczyła ścieżką utworzoną z rozlanego tuszu i rozbitych butelek, co miało oddawać jej rozpacz. Tylko ostatnia butelka na tej drodze pozostała w całości – sygnalizując stopniowe uwalnianie się od negatywnych emocji i *katharsis*. W komentarzach podkreślano, że to pierwszy *performance* kobiety w irackim Kurdystanie. W Instytucie pokazano też dokumentację akcji Mustafy i Avan Sdiq *Przestrzeń publiczna i kobiety* (2009). Jej inicjatorki przyszły z grupą kobiet do jednej

z herbaciarni w As-Sulejmanii, przeznaczonej dla mężczyzn. Gestem tym upomniały się o większą widoczność i sprawczość w życiu politycznym i społecznym. Do takich prac, w których wyobcowanie czy walka o pozycję społeczną zostały pokazane niemal dosłownie, należał też dokument *Ta cytryna smakuje jabłkiem*, stworzony przez Hiwa K, rejestrujący jego udział, wspólnie z gitarzystą w demonstracji w Sulejmanii, tłumionej przez policję gazem. Te przypomniane powyżej realizacje, jak wiele innych z tego pokazu, powstały w Iraku oraz Kurdystanie i w postaci dokumentacji trafiły najpierw do Londynu, a potem do Gdańska. Zestawiono je z przykładami podobnych interwencji w innych miejscach. Dobrym przykładem jest tu akcja – projekt publiczny - Joanny Rajkowskiej pt. *Rydwan* (2011). Artystka, zainspirowana swoim snem, wykonała i wprowadziła na ulice Londynu kolorowy pojazd. Dziwność, oddana także w tłumaczeniu tytułu wystawy: *Uniezwyklenie*, to kolejny klucz, zbliżony do tych ostatnich realizacji przypomnianych z wystawy *Praca i wypoczynek*, który kuratorzy udostępnili do otwarcia znaczeń zgromadzonych dokumentacji i artefaktów. Sprawiały one wrażenie nie tyle wyeksponowanych, ile porzuconych. Nietypowość tego pokazu to zatem nie tylko odległa geograficznie i kulturowo geneza poszczególnych projektów, ale też ich dokumentacyjny, zapośredniczony - ograniczony pod względem wrażeń estetycznych - charakter. W aranżacji przestrzeni wystawienniczej trudno było uchwycić, gdzie zaczyna się prawdziwa „stocznia", a gdzie artystyczna interwencja. Ten typ działania mógł nieść skojarzenia z *Wystawą popularną* Kantora, zorganizowaną w Krzysztoforach w 1963 roku, lub ze wspomnianym już gestem wprowadzenia dokumentacji jako eksponatu przez Haralda Szeemanna do Kunsthalle w Bernie w 1969 roku. Spostrzeżenie to można by odnieść również do wystawy *Praca i wypoczynek*, choć tu kuratorka sprowadziła dzieła zdecydowanie bardziej atrakcyjne pod względem wizualnym i zrozumiałe w kontekście miejsca. Komentatorzy dostrzegli ową różnicę. „Wszystkie dzieła ogląda się jednak jako coś egzotycznego - w Polsce na «Estrangement» patrzymy raczej jako na zjawisko niż realny problem" - pisał sprawozdawca portalu trójmiasto.pl (Knera 2011). Jednak czytając początkowe akapity tekstu kuratorskiego do tej wystawy, m.in. ten: „Formy znalezione i codzienność stanowią punkty wyjścia dla problematyki nadawania kształtu i stopniowego rozkładu" (Szyłak, Hiwa K 2011: 11), można sądzić, że temat ten miał swoją genezę również w obserwacji realiów terenów postoczniowych.

Z wielozmysłowym doświadczaniem miejsca – swoistego *ready made* (Gutfrański 2012: 37) korespondowała pozostała oferta festiwalu. Składały się na nią m.in. dwudniowe warsztaty dla studentów prowadzone przez kolektyw dwojga artystów Microsillons: Marianne Guarino-Huet i Oliviera Desvoignesa, którzy zaproponowali wspólne tworzenie publikacji zawierającej propozycje alternatywnych rozwiązań dla poindustrialnych terenów Stoczni Gdańskiej – tzw. Młodego Miasta. Ich wizualny efekt, opatrzony manifestem, został rozpropagowany w Gdańsku w formie plakatów i ulotek. Artysta Lawrence Abu Hamdan, wykorzystując wspomnianą rekonstrukcję radiowęzła stoczniowego, przygotował i rozpowszechnił esej dźwiękowy, tym samym

powiązał radiofoniczną historię stoczni ze swoimi poszukiwaniami w obszarze polityki słuchania. Na terenie Instytutu w okresie letnim pojawił się również zespół edukatorów: Aleksandra Tatarczuk, Miro Gorczyński i Marta Szymańska z projektem *Suchy Dok*, proponujący oglądanie wystaw z kuratorem, zwiedzanie interaktywne oraz warsztaty tematyczne dla dzieci i rodzin. Większość tych działań odnosiła się do *Pracy i wypoczynku*, bo zdecydowanie łatwiej było zrozumieć ekspozycję w kontekście miejsca. Natomiast do drugiej wystawy nawiązało przedstawienie pokazane w Instytucie we wrześniu, czyli pod koniec trwania festiwalu, wyreżyserowane przez Joannę Stępkowską-Stoike w Teatrze KontemPlującym ze Słupska pt. *To gaz!*. Jego bohaterami byli ludzie pragnący posiadać własne państwo, jednocześnie chcący żyć jako obywatele innych autonomicznych krajów. Byli zdeterminowani do tego stopnia, że wykorzystywali zamachy terrorystyczne do osiągnięcia własnych celów. Kuratorzy projektu, zapraszając na ten spektakl, sygnalizowali, że widzą w nim analogię do sytuacji Kurdów w Turcji i Iraku.

Świadomość misji kuratorskiej

Aneta Szyłak, z wykształcenia polonistka, doskonale operowała słowem pisanym. Komentowała wystawy, udzielała wywiadów, pisała teksty kuratorskie. To imponująca liczba publikacji, szczególnie zważywszy na fakt, że autorka w tym samym czasie sprawowała odpowiedzialne funkcje kierownicze i organizacyjne. W jej dorobku publikacyjnym można znaleźć liczne przykłady refleksji na temat własnej profesji. Najpierw skupmy się na jej uwagach dotyczących tej omówionej powyżej drugiej edycji festiwalu „Alternativa", gdzie Szyłak wystąpiła w podwójnej roli dyrektorki artystycznej i kuratorki (współkuratorki) obu wystaw. Pokazując jego genezę, przypomniała działania artystyczne z początku lat 80. W obrębie Wyspy Spichrzów, Dolnego Miasta i terenach postoczniowych: „Ich charakterystyczną właściwością było działanie wobec politycznego, historycznego i miejskiego kontekstu" (Szyłak 2011: 7). Wszystkie te konteksty pojawiły się w opisanych powyżej projektach festiwalowych. Z kontekstem politycznym silniej wiązał się *Estrangement*, do dwóch pozostałych odwoływała się *Praca i wypoczynek*. Szyłak, chcąc zaakcentować, że festiwal „Alternativa" to nie kilkudniowy fajerwerk, tylko zaprogramowany proces rozłożony w czasie – „platforma prezentacji sztuki oraz akumulacji i dystrybucji wiedzy", nazywała go „antyfestiwalem" (Szyłak 2011: 7). Z tego stwierdzenia wynika, że kurator to ten, który spełnia rolę organizatora projektu badawczego oraz upowszechnia wyniki prowadzonych badań i eksperymentuje z tradycyjnymi formami dystrybucji wiedzy. Przy czym sama zadeklarowała, że dopuszcza różne rodzaje wiedzy: systematyczną i formalną oraz nieformalną i nietypowe formy jej uzyskiwania. Tej drugiej miała dostarczać głównie sztuka współczesna.

Za kolejny wyznacznik festiwalu Szyłak uznała sieciowość, sieć powiązań pomiędzy badaniami, mobilnością artystów, produkcją nowych prac artystycznych, publikacji i wystaw, archiwizacją i dystrybucją w postaci bazy danych i systemu stron internetowych, dyskusją, prezentacją wystawy i performance'u oraz przebywaniem razem w ramach warsztatów i koncertów (Szyłak 2011: 8). O jej zasięgu decydowały kontakty z licznymi partnerami, m.in. z platformą kuratorską z Amsterdamu, Batroun Art Project z Bejrutu czy Carrot Workers Collective z Londynu. Jako dyrektorka artystyczna festiwalu Szyłak musiała sprawować pieczę nad całością tych powiązań. Można by na przykładzie tych wszystkich festiwalowych wydarzeń udowadniać krok po kroku, jak spełniany był ten postulat sieciowości. Wspomnę tylko o trzech przykładach.

W ramach pokazu *Estrangement* wystawiono książkę w jednym egzemplarzu – obiekt artystyczny i jednocześnie „wystawę w książce", projekt designerski przyszłej publikacji dokumentującej tę część festiwalu, z typową dla wydawnictw Instytutu zawartością: tekstami naukowymi, eseistycznymi, interwencjami wizualnymi i literackimi (Recchi 2012). Dzieło to angażowało większość wymienionych wyżej elementów sieci i oswajało odbiorców przywykłych do projektów realizujących ideę „tu i teraz" z obcym i odległym kulturowo kontekstem. I jeszcze jeden przykład, przekraczający cezurę działalności Szyłak w Gdańsku. Wspomniany *performance* pt. *Piosenka przy pracy* stanowił rodzaj wyprodukowanego na potrzeby festiwalu dzieła, następnie zarchiwizowanego i podlegającego dystrybucji w ramach Nowego Muzeum Sztuki NOMUS w Gdańsku, instytucji ulokowanej w budynku Instytutu Sztuki Wyspa i kontynuującej wprowadzone przez niego tematy. Ponadto powstanie i publiczna prezentacja koncertu na terenie naznaczonym zmianami funkcji wiązało się z przekraczaniem fizycznych i mentalnych granic pomiędzy środowiskami – przemysłowym i artystycznym. Trzeci przykład dotyczy udziału wspomnianego współkuratora, a równocześnie artysty irańskiego Hiwy K również w wystawie *Praca i wypoczynek* z projektami, które bezpośrednio odwoływały się do stoczni. Na fotografii *Gdańsk/Stocznia* (2010) utrwalił panią Aleksandrę Olszewską, prowadzącą sklep z pamiątkami i od wielu lat doglądającą Pomnika Poległych Stoczniowców. Hiwa K obejmuje ją ramieniem, a sam na własnym nosie balansuje jej miotłą. Już samo zaaranżowanie tak absurdalnej sytuacji wymagało relokacji artysty z własnego środowiska, wczytania się w historyczny kontekst stoczni, wejścia w relację z bohaterką zdjęcia i przekonanie Szyłak do tego, by zamówiła u niego wideo, które na wystawie stanowiło fizyczne (zdjęcie było również emitowane na ścianie) i semantyczne dopełnienie jego projektu[7]. Dokument rejestrował *performance* w przestrzeni publicznej Gdańska, w którym artysta przemieszczał się z umiejscowionym na głowie obiektem złożonym z kija i lusterek motocyklowych. Projekt ten stanowił

[7] Ta fotografia Hiwy K. o zmienionym tytule *30 lat kurzu* (2010) to obecnie depozyt prywatny w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku (dział NOMUS / Nowe Muzeum Sztuki).

kontynuację akcji *Mirror*, gdzie podobny obiekt pełnił funkcję narzędzia adaptacyjnego dla zagubionych w mieście (Szewczyk 2017). Myślenie o obcości i wynalazczość sprowokowana sytuacją (nawigowanie za pomocą lusterek), uzupełnione w Gdańsku o problem niedostatecznej widoczności kobiet w przestrzeni społecznej, to motywy, które obecne były przede wszystkim w *Estrangement*, a tu przeniknęły na skutek równoległości tych zdawałoby się tak odległych mentalnie projektów. I jeszcze jeden element tej układanki: komentarz kuratorski Szyłak celnie punktujący na potrzeby kontekstu historii stoczni i tematu przewodniego wystawy zamysł fotografii Hiwy K., najpierw w odniesieniu do Pani Aleksandry, a potem intencji artysty:

> Kobieta zamiata bruk, kładzie kwiaty pod pomnikiem i pod historyczną bramą Stoczni, zbiera od ludzi datki na codzienną wymianę kwiatów. Jej praca jest sposobem bycia na świecie. Podejmowana z własnej inicjatywy działalność wokół pomnika umieszcza jednostkę w pamięci, nie zapewniając jej miejsca w historii. (…) Artysta balansuje jej zużytą miotłą (…) tak oto banalne narzędzie zyskuje nieoczekiwanie wymiar monumentalny. Gest ma dwojaki sens – akceptuje ignorowaną, żmudną aktywność, a jednocześnie pozwala w lżejszy sposób popatrzeć na samą ideę upamiętniania i monumentalność przestrzeni publicznej (Szyłak 2011: 32–33).

Myślę, że te trzy przykłady z tego wybranego etapu prac kuratorskich w ramach Instytutu Sztuki Wyspa dobrze ilustrują deklarowaną sieciowość, a doświadczenia kolejnych edycji festiwalu „Alternativa" podtrzymały ten trend. W 2015 roku, po zamknięciu Instytutu, Szyłak wróciła do próby określenia swojej misji w tym miejscu. Porównała wtedy swoją praktykę kuratorską do modelu palimpsestu i labiryntu, jako metafory ogrodu, księgi lub wiedzy: „ważna jest dla mnie niekompletność, nieciągłość, niemożność uzyskania kompletnego obrazu, błądzenie, nieoczywistość" (Sikorska 2015: 12). Takie poetyckie wytłumaczenie korespondowało z hasłem przewodnim, które wybrała rok wcześniej dla dwuletniego projektu realizowanego w ramach festiwalu „Alternativa": „Błędnik codzienności". „Dla mnie błędnik jest obrazem tej gęstwiny znaczeń, przez którą się trzeba było w stoczni przedzierać. Tak więc jest tu wszystkim po trochu: miejscem zagubienia i odnajdywania ścieżek. (…) codzienność to właśnie taktyczne uporanie się z tą gęstwiną, poprzez wytwarzanie nowych relacji i powiązań" (Sikorska 2015: 12). Tytuł wystawy z 2014 roku brzmiał właśnie *Codzienność*. Podobnie jak *Wernakularność* (2015) była ona mocno nakierowana na wynajdywanie i zdobywanie wiedzy o praktykach lokalnych i o tym, co „nieartystyczne". Zresztą te przywoływane przez Szyłak zjawiska, jak błądzenie czy przedzieranie się, jako metafory brały się z oglądu otaczającej rzeczywistości terenów postoczniowych, gdzie odradzająca się tzw. czwarta przyroda sprawiała trudności w dotarciu do budynków Instytutu, a owa niekompletność i nieciągłość były namacalne w tkance budynków goszczących festiwal. Wszystko to składało się na ten wielokrotnie przez nią przywoływany kontekst:

> Kontekst jest rezerwuarem wiedzy, która wychodzi na plan pierwszy tylko przy okazji praktyki kuratorskiej. Jednocześnie ta praktyka jest reakcją na widzialną i niewidzialną specyfikę otoczenia, przejawiającą się jako sposób zajmowania w tym otoczeniu miejsca, prowadzący do rozwibrowania i uaktywnienia kontekstu (bez względu na to, czy należymy do niego, czy nie) (Szyłak 2015: 172).

Relacje i powiązania nie dotyczyły tylko miejsca i jego cech materialnych, Szyłak znała skomplikowaną sytuację w stoczni mniej więcej od momentu powołania Instytutu Sztuki Wyspa. Uzasadniając w 2007 roku wydanie książki *Alternatywna ekonomia, alternatywne społeczeństwo*, tak ją relacjonowała:

> Dziś, gdy Stocznia spotyka swoje przeznaczenie związane z upadkiem przemysłu ciężkiego, resztkami państwowego kapitalizmu czasów komunizmu, ostrymi regulacjami Unii Europejskiej oraz rządowymi zabiegami wokół potrzeb jej stabilności, forma alternatywnego ekonomicznego myślenia jest tu zarówno nagła, jak i pilna (Szyłak 2007: 9).

Jako kuratorka czuła stałą konieczność prowadzenia działań strategicznych. Ubolewała jednak, że instytucja kultury, taka jak Instytut Sztuki Wyspa, nie ma ani na te globalne, ani te zachodzące w mieście procesy żadnego wpływu. Z drugiej strony, rekompensując sobie ten brak sprawczości, starała się wyzyskać zajmowaną pozycję i własne projekty kuratorskie do wdrażania lokalnej praktyki rewitalizacyjnej, zarówno w zakresie dbania o stan powierzonych obiektów, jak i substancji społecznej. Oto przykłady.

W 2009 roku żarliwej dyskusji w Instytucie poddano kwestię zachowania żurawi stoczniowych, co Affelt z pozycji konserwatora, znawcy rzeczywistych i najpilniejszych potrzeb zachowania dziedzictwa Stoczni Gdańskiej, określił mianem „tematu zastępczego" (Affelt 2018: 581). Sytuacja ta sprowokowała kolejne debaty i przyniosła konkretne rezultaty (np. nowe zapisy w wojewódzkiej ewidencji zabytków obiektów stoczniowych), wciąż oczywiście niezadowalające ze względu na skalę potrzeb i błędów w tym zakresie (Affelt 2010: 44–45; Affelt 2018: 567–611). W 2014 roku Szyłak podjęła dwa inne tematy – sprawę remontu sąsiadujących z Instytutem ulic Jaracza i Robotniczej oraz założenia ogrodu społecznego z mieszkańcami okolicznych kamienic (kontynuacja projektu: „Otwarty Ogród" 2013–2016). „Praktyka kuratorska jest wszak praktyką materialną i przestrzenną – dowodziła. – Nie tylko dlatego, że lokuje przedmioty w przestrzeni, ale nade wszystko jest w stanie wytwarzać, czy modyfikować społeczne i kulturowe powiązania między miejscami, ludźmi i rzeczami oraz materializować idee" (Szyłak 2012: 38). Istotne wydaje się to, że mowa tu o przedmiotach i relacjach, a nie o dziełach sztuki. Oba projekty *Codzienność* i *Wernakularność* czy starszy, z 2012 roku – *Materialność*, poświadczały jej słowa: „Kuratorstwo, jakie uprawiam w stoczni, to kuratorstwo kontekstu, nie sztuki" (Sikorska 2015: 12). Wystawy i towarzyszące im warsztaty z animatorami miały

negować elitaryzm twórczości i jej wyższość nad innymi czynnościami poprzez katalogowanie różnego rodzaju praktyk lokalnych, popieranie użycia banalnych i zwyczajnych – „nieartystycznych" materiałów, kolektywnej wytwórczości obiektów, powtarzanie prostych czynności, akceptowanie wyników działania przypadku i samoodradzającej się na terenach postoczniowych przyrody. Nawet jeżeli przy okazji tych praktyk powstawały dzieła sztuki, to Szyłak deklarowała, że nie są one po to, by mogły być oglądane, ale po to, by wyzwolić „momenty tarcia między nimi a ich i naszym otoczeniem" (Szyłak 2015: 172). Proces ten rozgrywał się częściowo poza kontrolą kuratora, bo miał on tylko „kurować kontekst" (Szyłak 2015: 174), nie miał gwarancji, co odbiorca zrozumie z proponowanych mu poprzez dzieła treści. W procesie przyswajania miała pomóc autentyczna, jak najmniej zaingerowana przestrzeń wydarzeń i ekspozycji. Patrząc na aranżacje wystaw we wszystkich stoczniowych lokalizacjach, zauważam, że zwykle dawano im dużo wolnej przestrzeni. Kubatura budynków gwarantowała takie możliwości ekspozycyjne. Jeżeli dochodziło do spotkania dzieł o znaczeniu, o którym przekonywał Szczerski (Szczerski 2012: 108), było to spotkanie jedyne w swoim rodzaju – starannie zaplanowane i przemyślane.

W tytule tego artykułu użyłam sformułowania „kuratorstwo kontekstualne" – oczywistym impulsem do tego były dla mnie przedstawione powyżej deklaracje samej Szyłak oraz jej wyczulenie na obecność wielorakich kontekstów wokół Instytutu Sztuki Wyspa, ale też innych instytucji przez nią powoływanych (Stano 2025d). Wiele z cech tego modelu, opisanego przez Andrzeja Szczerskiego, znalazło potwierdzenie w jej praktyce na terenach postoczniowych, szczególnie w ramach festiwalu „Alternativa". Tu wystawa, z tradycyjnym wernisażem, kilkumiesięcznym pokazem, obudowywana licznymi warsztatami, wykładami, panelami dyskusyjnymi i tekstami, miała stanowić formę researchu i praktyki kolaboratywnej. Ów rzetelny międzydyscyplinarny *research*, jak przyznaje jedna ze współpracowniczek Szyłak – Karolina Sikorska, stanowił o sile i kolorycie jej kuratorstwa (Stano 2025c). Oczywiście na rozpiętość zakresu jej zadań kuratorskich: krytycznych, edukacyjnych, badawczych, aktywistycznych miały wpływ wybrana forma i cykliczność festiwalu. Szyłak niezaprzeczalnie potrafiła przyciągnąć do tej bogatej oferty publiczność z różnych grup społecznych i subkultur. Kiedy w 2017 roku przystępowała do prac nad Nowym Muzeum Sztuki, zapewniała, że część z tych zaangażowanych społeczności lokalnych będzie stanowiła publiczność nowej instytucji (Jagodzińska 2019: 140–141). Wtedy również, w odniesieniu do swojej nowej przyszłej roli, zapowiedziała pracę z kontekstem: „Kuratorstwo takie, jakim go widzę, to praca także poza murami instytucji, to wydobywanie sensów z całego otoczenia" (Jagodzińska 2019: 141). Potwierdzenie tego kierunku działania odnajdujemy we wstępie kuratorskim do pierwszej otwierającej działalność tej instytucji wystawy *Kolekcja w działaniu*: „Za kluczową w rozumieniu zadań NOMUS-u uznajemy interpretację terminu «kontekst», ponieważ znaczący jest tu nie tyle kontekst samego pola sztuki, ile wychodzenie poza jego ograniczenia i autentyczność" (Szyłak 2021: 16)

Podsumowanie. Praktyki kuratorskie wobec przestrzeni poindustrialnej

Tereny postindustrialne to miejsca o różnym bagażu historii lokalnej, ale podobne pod względem utylitarnej infrastruktury, degradacji środowiska i ciążącej nad nimi groźby destrukcji i zapomnienia. Z pewnością nie można pojęcia kuratorstwa kontekstualnego odnieść do wszystkich prowadzonych na nich działań. Decydujące znaczenie ma tu przede wszystkim osoba kuratora, zasób jego doświadczeń – również nabytych poza granicami Polski, kontakty, wykształcenie i charyzma. Kompetencje kuratorskie Anety Szyłak były szerokie, odpowiednie do oczekiwań proklamowanych wobec nowego kształtu instytucji kultury, można ją bowiem przyporządkować do pokolenia kuratorów-dyrektorów instytucji powstających lub zrestrukturyzowanych na Zachodzie i w Stanach Zjednoczonych na przełomie XX i XXI wieku, otwierających swoje instytucje na „małe publiczności, eksperymenty z nowymi formami, (…) odczytanie przestrzeni instytucjonalnych w terminach *sitespecyfic*" (Sheikh 2012: 367–368). Wiązani ze zjawiskiem nowego instytucjonalizmu, traktowali wystawy jako „eksperymentalne uprzestrzennienie modelu produkcji" (Kosińska 2014: 18), akcentowali swoim działaniem metateoretyczną ramę – *curatorial*, na plan dalszy odsuwali profesjonalne techniki ekspozycyjne – *curating* (Bismarck 2012). W przypadku omówionych wyżej wystaw, w których organizacji brała udział Szyłak, właśnie te zwracały uwagę komentatorów, które zawierały akcenty przemyślanego dialogu z zastaną, autentyczną przestrzenią. Przywołam tu jeszcze dwa inne rozbudowane projekty, które moim zdaniem w pewnych aspektach stanowią przykład takiego kuratorstwa. Pierwszym jest aktywność Jaśminy Wójcik na terenie dzielnicy Ursus w Warszawie w latach 2011–2018, choć w odróżnieniu od Szyłak jest ona artystką i zaprzecza, że pełniła w nich rolę kuratora (Wójcik 2025). Brak przestrzeni ekspozycyjnej sprawił, że organizowane przez nią ze wsparciem lokalnych instytucji akcje partycypacyjne, happeningi, warsztaty i finalne dzieło filmowe *Symfonia Fabryki Ursus* (2018) odbywały się w plenerze lub w innych lokalizacjach Warszawy. Zatem wystawa jako taka w Ursusie nie zaistniała. Przyświecały jednak tym projektom podobne cele: przede wszystkim rewitalizacji społecznej byłych pracowników, ochrony dziedzictwa poprzemysłowego, gromadzenia wiedzy o przeszłości z typowych i alternatywnych źródeł (Wójcik 2018).

I drugi przykład, pochodzący z terenu Śląska, a dokładnie z walcowni cynku w Szopienicach – dzielnicy Katowic. W 2013 roku Stephan Stroux – aktor i reżyser niemieckich teatrów – zrealizował tu drugą odsłonę instalacji multimedialnej *Pamięć pracy*, która była wcześniej pokazywana w zakładach Zollverein w Essen. Atrakcyjna kubatura hali, jej podziały i zaplecze oraz zachowana infrastruktura zabytkowych maszyn w walcowni pozwoliły wprowadzać do niej struktury przypominające „teatralne dekoracje" (Szczerski 2012: 106), układające się w formę labiryntu. W tych przestrzeniach artyści, starannie selekcjonowani przez kuratora-konesera, zgodnie z kryterium tego, co już wcześniej dokonali, stali się wykonawcami kolejnych wersji

swoich prac. Zabrakło zatem realizacji premierowych, specjalnie zamówionych, jak na gdański festiwal. Jednocześnie nie da się zaprzeczyć, że organizatorzy z fundacji Ars Cameralis – Instytucji Kultury Samorządu Województwa Śląskiego, którzy wybrali Strouxa na jednego z kuratorów Industriady – Święta Zabytków Techniki, starali się pogodzić jego estetyczne ambicje z innymi celami: pozyskaniem wiedzy od byłych pracowników zakładu, aktywizacją mieszkańców okolicznych dzielnic czy edukacją techniczną dzieci (Stano 2022). Obecność projektu miała też przełożenie na realną praktykę rewitalizacyjną - w 2015 roku budynek walcowni objęty został ochroną konserwatorską i rozpoczęto jego remont na cele muzealne.

Przyglądając się licznym przykładom działań kuratorskich w obrębie Stoczni Gdańskiej, warszawskiej dzielnicy Ursus i na Śląsku, można stwierdzić, że sprawdzają się tam różne modele kuratorstwa, ale kontekst narażonego na ruinację dziedzictwa poindustrialnego ma tu decydujące znaczenie, stąd model kuratorstwa kontekstualnego wydaje się szczególnie predystynowany, ale wymagający kuratora o wielu talentach.

Bibliografia

Affelt Waldemar (2010). Stocznia Gdańska – rewitalizacja pamięci czy obiektu? W: Stanisław Januszewski (red.), *Dziedzictwo postindustrialne i jego kulturoznawcza rola*. Warszawa: Fundacja Hereditas, 27-76.

Affelt Waldemar (2018). Zaniechane lub nieznane milieu historii Stoczni Gdańskiej. W: Konrad Knocha i in. (red.), *Historia Stoczni Gdańskiej*. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 567-611.

Bendyk Edwin (2015). Edwin Bendyk rozmawia z Anetą Szyłak. Żywe doświadczenie, które było doświadczeniem transformującym. W: Aneta Szyłak, Karolina Sikorska (red.), *Błędnik codzienności. Książka praktyk Alternativa*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 86-121.

Bez kuratora. Krzysztof Kiwerski obiekty wizualne. Kraków: Galeria Pryzmat 2023.

Bismarck Beatrice von (2012). Curating/Curatorial. A Con Versation Between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarc. W: Beatrice von Bismarc, Jörn Schafaff, Thomas Weski (red.), *Cultures of the Curatorial*. Frankfurt am Main, Berlin: Sternberg Press.

Bryl Mariusz (2008). *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

D'Alleva Anne (2008). *Metody i teorie historii sztuki*. Kraków: Universitas.

Derieux Florence (red.) (2008). *Harald Szeemann. Individual Methodology*. Londyn: Royal College of Art.

Gawlicki Marcin (2019). Wartości kulturowe terenów dawnej Stoczni Gdańskiej – szansa czy hamulec zrównoważonego rozwoju miasta? W: Konrad Knocha i in. (red.), *Historia Stoczni Gdańskiej*. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 613-632.

Grzegorzek Michał (2021a). *Piosenka przy pracy.* NOMUS – Nowe Muzeum Sztuki, https://nomus.gda.pl/pl/zbiory/w/zorka-wollny/piosenka-przy-pracy [odczyt: 20.11.2024].

Grzegorzek Michał (2021b). Piosenka przy pracy. W: Aneta Szyłak, Aleksandra Grzonkowska (red.), *NOMUS. Kolekcja w działaniu*. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 322-327.

Gutfrański Krzysztof (red.) (2012). *Alternativa. Wyspa. Teraz jest teraz. Przewodnik*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa.

Jagodzińska Katarzyna (2014). *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*. Kraków: Universitas.

Jagodzińska Katarzyna (2019). Zbudować narracje gdańskiej sztuki. Rozmowa z Anetą Szyłak. W: Katarzyna Jagodzińska. *Nowe miejsca nowej sztuki w Europie Środkowej*. Kraków: Universitas, 135-143.

Klaman Grzegorz (2018). Praktyki adaptacyjne – współczesna sztuka krytyczna w dawnej Stoczni Gdańskiej. W: Konrad Knocha i in. (red.), *Historia Stoczni Gdańskiej*. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 633-639.

Knera Jakub (2011). *Festiwal „Alternativa". Wyobcowana stocznia miejscem pracy i rozrywki*, https://www.trojmiasto.pl/kultura/Festiwal-Alternativa-Wyobcowana-stocznia-miejscem--pracy-i-rozrywki-n48779.html [odczyt: 8.04.2025].

Kosińska Marta (2014). Być może nie był kuratorem i działał w pojedynkę. W: Marta Kosińska, Karolina Sikorska, Anna Czaban (red.), *Zawód: kurator*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał, 15-50.

Kubalska-Sulkiewicz Krystyna (red.) (1996). *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa: PWN.

Leszkowicz Paweł (red.) (2008). *Łaźnia. Architektura, sztuka i historia*. Gdańsk: Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia".

Obrist Hans Ulrich (2016). *Krótka historia kuratorstwa*. Martyna Nowicka (tłum. i red.). Kraków: Korporacja Ha!art, 84–106.

Recchi Francesca (red.) (2012). *Uniezwyklenie Estrangement*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa.

Richter Dorothee (2012). Arttists and Curators as Artists Competitors, Collaborations as Team-workers? W: *Cultures of the Curatorial*. Frankfurt am Main. Berlin: Sternberg Press.

Rottenberg Anda (2021). *From Poland with Love. Listy do Haralda Szeemanna*.

Sheikh Simon (2012). Burning from the Inside New Institutionalism Revisited. W: Beatrice von Bismarc, Jörn Schafaff, Thomas Weski (red.), *Cultures of the Curatorial*. Frankfurt am Main-Berlin: Sternberg Press, 367-368.

Sikorska Karolina (2015). Aneta Szyłak w rozmowie z Karoliną Sikorską. Nastawić się na nieznane. W: Aneta Szyłak, Karolina Sikorska (red.), *Błędnik codzienności. Książka praktyk Alternativa*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 12-30.

Stano Bernadeta (2016). Artur Żmijewski – Plener rzeźbiarski. Świecie 2009. Artysta na polu nauk społecznych wobec zjawisk w przestrzeni industrialnej. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte ed Educatione*, 11, 48-62, https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/10304/AF217--05--Artur-Zmijewski--Stano.pdf?sequence=1&isAllowed=y [odczyt: 6.07.2025].

Stano Bernadeta (2022). Sztuka w przestrzeni poprzemysłowej jako pole badawcze dla historyka sztuki. Potencjał interpretacyjny realizacji site-specific na przykładzie instalacji

Pamięć Pracy. W: Wojciech Włodarczyk (red.). *Historia sztuki jako instytucja*. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 235–252.

Stano Bernadeta (2025a). Rozmowa autorki z Krzysztofem Kiwerskim. 28.04.2025.

Stano Bernadeta (2025b). Rozmowa telefoniczna autorki z Jaśminą Wójcik. 31.03.2025.

Stano Bernadeta (2025c). Rozmowa telefoniczna autorki z Karoliną Sikorską. 9.07.2025.

Stano Bernadeta (2025d). Rozmowa telefoniczna autorki z Aleksandrą Grzonkowską. 15.07.2025.

Szczerski Andrzej (2012). Praktyka kuratorska i dzieło sztuki. W: Maria Hussakowska (red.), *Rozmawiając o wystawie*. Kraków: Instytut Historii Sztuki, 116–113.

Szczypiński Zbigniew (2018). Powstanie, rozwój i upadek Stoczni Gdańskiej. W: Konrad Knocha i in. (red.). *Historia Stoczni Gdańskiej*. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności, 297–312.

Szewczyk Monika (2017). *Hiwa K "Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)"*, https://www.vdrome.org/hiwa-k/ [odczyt: 20.05.2025].

Szlaga Michał (2013). *Stocznia Szlaga. Shipyard Szlaga*. Gdańsk: Fundacja Karrenwall.

Szyłak Aneta (2007). W: *Alternative Economics, Alternative Societies [Alternatywna ekonomia, alternatywne społeczeństwa]* Oliver Ressler, Gregory Sholette (red.), Gdańsk: Wyspa Progress Foundation. Wyspa Institute of Art.

Szyłak Aneta, kuratorka sztuki współczesnej, krytyczka sztuki. Encyklopedia Gdańska, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=SZY%C5%81AK_ANETA,_kuratorka_sztuki_wsp%C3%B3%C5%82czesnej,_krytyczka_sztuki [odczyt: 6.03.2025].

Szyłak Aneta (2011). Co to jest Alternativa? W: Aneta Szyłak (red.). *Alternativa. Estrangment. Przewodnik*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 7–9.

Szyłak Aneta (2011). Gdańsk/Stocznia, Hiwa K. W: Aneta Szyłak (red.). *Alternativa, Praca i wypoczynek. Przewodnik*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 32–33.

Szyłak Aneta, Hiwa K (2011). Estrangment. W: Aneta Szyłak (red.). *Alternativa. Estrangment. Przewodnik*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa 2011, 11–13.

Szyłak Aneta (2011). Praca i wypoczynek. W: Aneta Szyłak (red.). *Alternativa. Praca i wypoczynek. Przewodnik*. Aneta Szyłak (red.), Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 11–13.

Szyłak Aneta (2011). Co to jest Alternativa? W: Aneta Szyłak (red.). *Alternativa. Praca i wypoczynek. Przewodnik*. Aneta Szyłak (red.). Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 7–9.

Szyłak Aneta (2012). Materialność i praktyka życia codziennego. W: Krzysztof Gutfrański, Andre Hendriks, Inês Moreira, Leire Vergara (red.). *Materialność*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 32–43.

Szyłak Aneta (2015). Kontekst kuratorski. W: Aneta Szyłak, Karolina Sikorska (red.). *Błędnik codzienności. Książka praktyk Alternativa*. Gdańsk: Instytut Sztuki Wyspa, 172–175.

Szyłak Aneta (2021). Kolekcja w działaniu – otwartość, bliskość, proces, performans. W: Aneta Szyłak, Aleksandra Grzonkowska (red.). *NOMUS. Kolekcja w działaniu*. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 13–21.

Trzeciak Andrzej (2019). *Stocznia Gdańska. Miejsca, ludzie, historie*. Gdańsk: Europejskie Centrum Solidarności.

Wójcik Jaśmina (red.) (2018). *Sztuka ze społecznością*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Wystawiennictwo kompostowe i jego przykłady na polu sztuki

Zarządzanie w Kulturze

Maria Blanka Grzybowska https://orcid.org/0009-0006-2151-8695
Uniwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
e-mail: mariablankagrzybowska@gmail.com

Buntowniczki, marzyciele i wędrowcy, czyli o strategiach kuratorskich w praktyce
2025, 26(3), s. 237–257
https://doi.org/10.4467/20843976ZK.25.017.22433
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze

Oryginalny artykuł naukowy
Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł
Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0
Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Grzybowska Maria Blanka (2025). Wystawiennictwo kompostowe i jego przykłady na polu sztuki. *Zarządzanie w Kulturze*, 26(3), 237–257.

Abstract

Compost Exhibition-Making and Its Examples in the Field of Art

Exploring compost as a fertile metaphor, the author examines how curatorial narratives should address ecological issues and the climate crisis. The article analyzes artistic strategies that align with the concept of compost exhibition-making. It discusses the *Kompost* exhibition by Diana Lelonek, the *Ziemia Zgorzelecka: Opolno 2071* open-air event, the activities of *Grupa Zakole*, and *Documenta fifteen* in Kassel. The text demonstrates how artistic practices that engage local communities and embrace the co-authorship of non-human actors can expand the field of art with new perspectives. The reflections in this article seek to answer the question of how to design culture in the era of climate crisis.

Key words: compost, decomposition, exhibition, climate crisis, ecology

Od kilku lat temat katastrofy klimatycznej jest obecny w programach zarówno różnego rodzaju organizacji pozarządowych, jak i w dużych instytucji. Warto wyróżnić wystawę *Wiek Półcienia. Sztuka w czasach planetarnej zmiany*, która odbyła się w 2020 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Kuratorkami wystawy byli Sebastian Cichocki i Jagna Lewandowska. Ekspozycja przybrała formę przeglądu głosów osób artystycznych badających czy komentujących zmianę klimatu narzędziami sztuki. Oprócz popularnych wątków tematycznych skupionych na ekologii coraz częściej inaczej myśli się o produkcji wystaw oraz ich wpływie na środowisko. Uważam, że podejmowanie takich tematów wiąże się z odpowiedzialnością i powinno być tworzone ze świadomością ingerencji w środowisko. Ważnym kontekstem jest miejsce prezentacji i wpływ wywarty na nie, ale też świadomość wydźwięku wybranych przez nas miejsc.

Otrzymano/Received: 15.03.2024
Zaakceptowano/Accepted: 17.07.2025
Opublikowano/Published: 25.09.2025

W moich poszukiwaniach zwróciłam uwagę na kompost jako inspirację do pielęgnowania relacji z innymi, zachowywania harmonii oraz doceniania rozkładu, obrzydliwości czy dziwności. Używam kompostu jako metafory dla międzygatunkowych relacji oraz procesu, który wykorzystuje potencjał rozkładu i wymaga troski. Moje rozumienie tej materii opieram na rozważaniach teoretycznych, prowadzonych w mojej pracy magisterskiej *Kompost jako inspiracja dla praktyk kuratorskich* pisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Marty Smolińskiej na Uniwersytecie Artystycznym im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu. W ramach badań opracowałam trzy obszary teoretyczne, które pomogły mi zaproponować koncepcję wystawiennictwa kompostowego. Pierwszy obejmował teorie rozwijające międzygatunkowe myślenie. Analizowałam w nim m.in. książkę *Staying With the trouble* Donny Haraway czy koncept queerowej ekologii (Morton 2012) według Timothiego Mortona. W kompoście za najbardziej istotny proces uznaję rozkład, który pozwala opowiedzieć o śmierci jako twórczej przemianie. Ten obszar opisałam na podstawie książek *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała* Ewy Domańskiej (Domańska 2017) oraz *Być ze świata* autorstwa Moniki Rogowskiej-Stangret (Rogowska-Stangret 2022). Ostatni aspekt był przeze mnie zbudowany na podstawie analizy założeń feministycznej etyki troski i rozszerzeniu jej o narracje o osobach nieludzkich, którą w swojej książce *Matters of Care* proponuje Maria Puig de la Bellacasa (Puig de la Bellacasa 2017). Oprócz analizy danych zastanych niniejszy tekst opiera się również na wywiadach przeprowadzonych przeze mnie z twórczyniami i twórcami opisywanych działań.

Dodatkowo na podstawie własnych obserwacji zabiegów wykorzystywanych przez osoby kuratorskie zaproponowałam koncepcję wystawiennictwa kompostowego, które mogłoby stać się podstawą myślenia o konkretnych strategiach kuratorskich. Zebranie założeń dotyczących narracji ekologicznych pozwoli na tworzenie wystaw w sposób przejrzysty i zrównoważony, otwarty na różne perspektywy oraz tworzenie przestrzeni do wymiany myśli.

Wystawiennictwo kompostowe rozumiem jako podejście kuratorskie inspirowane procesami rozkładu oraz gnicia, mające potencjał niehierarchiczności oraz bazowania na współzależnościach, uważności i trosce. To sposób myślenia o wystawie jako przestrzeni, w której poza prezentacją dzieł zachodzi potencjał wytwarzania oraz wzmacniania relacji między ludźmi, bytami nieludzkimi, przedmiotami i środowiskiem. W centrum tego podejścia znajduje się świadomość ekologiczna, ale też etyczna odpowiedzialność za formę, treść i materialność wystawy. Wystawiennictwo kompostowe zakłada ograniczanie negatywnego wpływu na środowisko poprzez stosowanie rozwiązań zgodnych z ideą zrównoważonego rozwoju, takich jak: wykorzystywanie materiałów z drugiego obiegu, ograniczanie transportu, oszczędność energii czy przemyślane projektowanie scenografii i obiegu obiektów.

W niniejszym tekście chciałabym przedstawić założenia proponowanego pojęcia. Następnie chciałabym przywołać powstałe w ostatnich latach realizacje, które dotyczą zagadnień związanych z kompostem oraz takich, w których można wyróżnić dobre

praktyki wspólnototwórcze. Pierwszym przykładem będzie wystawa Diany Lelonek *Kompost* z Galerii Arsenał w Białymstoku. Jest ona ważna dla podejmowanej w tekście refleksji przede wszystkim ze względu na bezpośrednie nawiązanie do kompostu, sposób myślenia o ekspozycji i jej elementach. W odniesieniu do sposobów na tworzenie i pielęgnowanie wspólnot opiszę plener Ziemia Zgorzelecka: OPOLNO 2071, który zrealizowany został w Opolnie-Zdroju, na terenie graniczącym z odkrywką Kopalni Węgla Brunatnego „Turów". Opiszę także działalność Grupy Zakole, która skupia się wokół Zakola Wawerskiego w Warszawie.

Zakończę artykuł omówieniem przypadku *documenta fifteen* w Kassel. Przykład ten jest o tyle istotny, że podejście grupy kuratorskiej wpasowuje się w kompostowe myślenie o wystawiennictwie. Pojawienie się kompostownika, jako jednej z przestrzeni wystawowej, świadczy o obecności tematu na światowym polu sztuki. Wskazuje to na popularyzację opisywanych idei w środowisku artystycznym i kuratorskim.

Jak kompost może inspirować?

Kompost inspiruje mnie przede wszystkim ze względu na potencjał zacierania binarności oraz brak hierarchii bytów, które biorą udział w procesie recyklingu materii organicznej. Tę materię możemy rozumieć również jako sieć połączonych bytów, które dbają o żyjące istoty. Kontakt z ziemią pokazuje nam, w jaki sposób celebrować brzydotę, oswajać dziwność i ciągłą zmianę. Uważam, że będąc świadomym naszych współzależności, trzeba czynić kroki w kierunku tworzenia wystaw jak najmniej szkodliwych dla środowiska, a kompost może zaoferować odpowiedzi na pytanie o to, w jaką stronę powinny zmierzać działania kuratorskie.

Przyglądanie się strukturze kompostu zwraca naszą uwagę na wszechobecną międzygatunkowość i współpracę różnych form życia. Praktyki związane z kompostowaniem stają się aktami budowania wspólnoty poprzez zapewnienie idealnych warunków dla bakterii, grzybów i innych organizmów rozkładających się, takich jak dżdżownice czy pająki. Ich praca przyczynia się do powstawania cennego nawozu. Te byty, wraz z drobnoustrojami, tworzą nieludzką siłę zmieniającą kompost w „pulsującą społeczność stworzenia" (Strand). Poszukiwanie sposobów na pielęgnowanie międzygatunkowych wspólnot w ostatnich latach stało się kluczowym elementem rozważań ekologicznych i społecznych.

Wspólnota międzygatunkowa nie jest projektem do zbudowania – już w niej żyjemy. Hierarchiczne myślenie, obecne m.in. w tradycji arystotelesowskiej i biblijnej, uczyniło z człowieka byt nadrzędny, z nadanym prawem do dominacji i władzy nad światem zwierząt i roślin (Gajewska 2012). Antropocentryzm utrwalają instytucje, edukacja, język dewaluujący inne istoty („świnia", „dziki", „zezwierzęcenie"), a także praktyki wystawiennicze, chociażby przez sposób eksponowania zwierząt w muzeach historii naturalnej. Międzygatunkowość w ujęciu kompostowym to nie tyle postulat,

ile praktyka dostępna w działaniach kuratorskich poprzez sposób projektowania przestrzeni, doboru materiałów, relacji z widzami i współtwórcami. To także praca z językiem poprzez redefiniowanie pojęć, otwieranie się na inne sposoby komunikacji, a czasem po prostu pozwolenie na rozpad, zgnicie, powrócenie do obiegu.

W tym polu szczególnie istotne są refleksje Moniki Bakke, która podkreśla, że estetyka posthumanistyczna nie tylko rozpoznaje obecność bytów nieludzkich, ale i domaga się tworzenia relacji opartych na współodczuwaniu, odpowiedzialności i gotowości do współdzielenia świata z innymi. Artystki i artyści, podejmując tematykę międzygatunkowości, proponują alternatywne sposoby doświadczania i odczuwania, również tych form życia, które wymykają się ludzkiej percepcji lub są marginalizowane przez dominujące modele poznania (Bakke 2010).

Silny podział między ludzkim a nieludzkim, indywidualnym a wspólnotowym nie jest jedynym, który warto kwestionować i rozkładać. Równie ważne staje się rozważenie narracji kultury zachodniej o śmierci, przedstawionej jako granica, zmiana z jednego binarnego stanu w drugi. Kompostowe myślenie traktuje rozkład nie jako finalny oraz bierny akt, ale jako moment włączenia się w nową wspólnotę, pozostaje w opozycji do współczesnej kultury funeralnej, która izoluje ciała w zamkniętych trumnach. Ciało nie znika, lecz staje się aktywnym bytem współtworzącym środowisko, elementem życia, a nie zaprzeczeniem. Kompost, pełen gnicia i powolnych transformacji, oferuje alternatywną ramę dla rozumienia śmierci.

Takie podejście odnajduje silne oparcie w refleksji posthumanistycznej, a zwłaszcza w koncepcji Nekrosa Ewy Domańskiej. Badaczka pisze o martwym ciele, ale nie jako o pasywnym i bezkształtnym, lecz widzi w nim dynamiczny byt, który „pozostaje w procesie" i wciąż generuje relacje (Domańska 2017). Śmierć rozumiana w ten sposób staje się aktem przekroczenia, ruchem w stronę innej wspólnoty: humusowej, złożonej z bakterii, ziemi czy organizmów glebowych. To moment „odstawania się" człowiekiem, który nie wyklucza z relacji, ale zmienia ich kontekst.

Kompostowe myślenie o wystawiennictwie otwiera przestrzeń dla gnicia, rozpadu, nieczytelności elementów zwykle marginalizowanych w kulturze estetycznej. W tym sensie projektowanie wystawy może przypominać pracę z ziemią: zamiast kontrolować każdy element, osoba kuratorska stwarza warunki, w których coś może się zadziać, nawet jeśli nie da się tego przewidzieć.

To spojrzenie koresponduje z ideami teorii aktora-sieci, która uznaje wszystkie byty (również martwe) za aktorów zdolnych do działania i wpływu (Latour 2005). W takim ujęciu szczątki nie są pasywne – ich obecność zmienia przestrzeń, wytwarza nowe konfiguracje oraz wpływa na decyzje. Kompost jako miejsce rozkładu ilustruje tę sprawczość w sposób najbardziej namacalny. Jest dowodem na to, że śmierć może być początkiem, a martwe nie oznacza nieistotne. Dzięki inspiracji procesami rozkładu, przejść i „odstawania się" możliwe staje się myślenie o wystawiennictwie nie jako o formie zmierzającej do zamkniętego, dopracowanego efektu, ale jako o praktyce opartej na procesie, płynności i niepewności. Kompost,

poprawiający strukturę gleby i wspierający rozwój innych organizmów, może być odczytany jako gest troski.

W haśle Donny Haraway: *make kin not babies* zawiera się wezwanie do budowania relacji nieopartych na dominacji, lecz wspólnotowości i empatii (Haraway 2016). Współczesne narracje kuratorskie, szczególnie te związane z tematami ekologicznymi, wymagają przedefiniowania roli kuratora lub kuratorki: nie jako osoby zarządzającej czy nadającej formę, lecz jako opiekującej się, uważnej na potrzeby zarówno ludzi, jak i bytów nieludzkich.

Maria Puig de la Bellacasa w książce *Matters of Care* proponuje spekulatywną etykę opieki, która decentralizuje człowieka i otwiera się na odpowiedzialność wobec całych ekosystemów (Puig de la Bellacasa 2017). Podkreśla, że troska nie powinna być rozumiana jako jednostronna – to relacja, w której podmiot opieki również wpływa i kształtuje opiekuna. Takie myślenie może przełożyć się na nowe strategie kuratorskie, uwzględniające nie tylko odbiorców i artystki, ale także obiekty, materiały, przestrzeń czy warunki produkcji. Pojawia się pytanie: jak tworzyć wystawy, które nie szkodzą środowisku ani ich uczestniczkom?

Wystawiennictwo kompostowe

Uważam, że samo wykorzystanie metafory kompostu, który nie jest atrakcyjny wizualnie i kojarzony najczęściej z odpadami, kieruje naszą uwagę w stronę tematów pomijanych. Dużą wartością nowych realizacji jest dostrzeganie wątków uznawanych wcześniej za mniej wartościowe lub takich, które były celowo pomijane. Rezygnacja z kryterium estetyczności pomaga tworzyć złożone narracje, w których można zwrócić uwagę na wzajemne uwikłanie wątków i otwarcie dyskursu na te, których wcześniej brakowało. Często w wystawach poświęconych np. narracjom związanym z katastrofą klimatyczną brakuje transparentności dotyczącej sposobu realizacji takich ekspozycji oraz uznania współautorstwa podmiotów nieludzkich. Interpretując kompost jako społeczność stworzoną z wielu różnych organizmów, skłaniam się ku postulatowi rozszerzenia kategorii autorstwa. Pozytywnym przykładem takich realizacji jest np. katalog prac opracowany w ramach publikacji *ZOEpolis. Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzką*. W spisie autorek i autorów prac znajdują się, obok osób artystycznych, m.in. Brzoza Brodawkowata, Gołąb Miejski czy Trzmiel Łąkowy (Gurowska 2020: 193–197). Na przeciwnym biegunie można umieścić pokazywanie efektów pracy aktorów nieludzkich, bez uwzględnienia ich jako autorów i autorek w ramach wystaw artystek czy artystów. Najczęściej dzieje się tak w momencie umieszczenia na ekspozycji gotowych przedmiotów znalezionych np. w lesie. Uważność na międzygatunkowe interakcje, które umożliwiają nam zrealizowanie swoich działań, i świadomość tego, jakie organizmy biorą udział w pokazywanych procesach, pomaga w tworzeniu całościowych opowieści o świecie, z którego jesteśmy.

Uwrażliwienie na obecność aktorów nieludzkich w procesach związanych z tworzeniem i pokazywaniem sztuki pozwala otwierać narracje na szersze perspektywy, ale wymaga również dbałości o konstrukcję własnych wypowiedzi. To, jaki obraz świata przedstawiamy, oraz w jaki sposób o nim mówimy, powinno być świadomą decyzją. Tworząc wystawę, najczęściej kieruje się ją do konkretnej grupy, ale równie często buduje się ją językiem konkretnej grupy. Zwłaszcza w przypadku wystaw mówiących o katastrofach klimatycznych, które w pewnym stopniu dotyczą wszystkich żyjących stworzeń, częścią procesu powinno być badanie sposobu na dotarcie do różnorodnych grup. Nowe spojrzenie na naszą pozycję w świecie czy spekulacje skupione na przyszłości, które są tak ważne dla narracji ekologicznych, powinny być tworzone we współpracy jak największej liczby różnorodnych istot. Postulaty przewartościowywania utartych schematów dotyczących relacji ludzko-nie-ludzkich wiążą się ze znaczącą zmianą kulturową i społeczną. Osiągnąć ją można np. poprzez popularyzację niektórych tematów czy zwrotów. Szczególnie dlatego uważam, że kuratorowanie wystaw poświęconych katastrofie klimatycznej powinno nie tylko jak najbardziej otwierać się na różne grupy społeczne, lecz również mieć na uwadze grupy, które mogą być wykluczone z tych narracji. Ważnym aspektem w tej kwestii są zabiegi związane z dostępnością, które w instytucjach pojawiają się coraz częściej. W ostatnich latach nierzadko zauważyć można audiodeskrypcję, teksty pisane językiem łatwym do czytania czy oprowadzania w języku migowym. Co istotne, do procesów ich rozwoju włączane są grupy, do których kierowane są takie działania.

Praca nad zmianami społecznymi jest długotrwałym procesem, w który zaangażowane są różne ciała. Warto myśleć o nowych wystawach jako nowych aktorkach sieci istniejących już wypowiedzi. Wydarzenia kulturalne zawsze wchodzą w relacje z kontekstem miejsca, twórczości osób artystycznych czy polityką instytucji. Traktowanie wystaw jako skończonych epizodów wymazuje potencjał dialogu. Podobnie jak rozkładające się organizmy dołączają do nowych wspólnot, tak samo prezentowane wystawy stają się ważnymi głosami w większych dyskusjach. Takie spojrzenie pozwala na ciągły rozwój idei oraz na inne myślenie o procesie powstawania wystaw. Nie liczy się tylko estetyczna prezentacja prac artystycznych, ale również wszystkie rozmowy i porażki, które do niej doprowadziły. Myślenie o nowych ekspozycjach w kontekście większej sieci może też skierować w stronę unikania nadprodukcji. Ten aspekt uważam za kluczowy dla wystawiennictwa kompostowego. Jeśli wystawa jest jednym z wielu głosów dotyczących kryzysu klimatycznego, warto poświęcić czas na namysł nad tym, w jaki sposób te praktyki się do niego przyczyniają. Chociaż narracje przenoszące odpowiedzialność na jednostki często uważam za szkodliwe, w momencie wejścia tematów związanych z przyszłością planety do dużych instytucji ważne jest podejmowanie prób działań, które miałyby na celu zminimalizowanie

śladu ekologicznego[1]. Skutecznym rozwiązaniem może być ograniczenie produkcji nowych przedmiotów, korzystanie z zastanej infrastruktury czy wykorzystywanie narzędzi recyklingu (np. użycie starych banerów jako podłoża dla tekstu kuratorskiego powieszonego na ścianie).

Wystawiennictwem kompostowym mogą być wystawy, które dosłownie odnoszą się do rozumienia kompostu, i takie, które tę materię wykorzystują. Proponuję wystawiennictwo kompostowe rozumieć również jako takie, które nastawione jest na sieciowanie, wymianę myśli oraz budowanie wspólnoty zainteresowanej tematem. Wspólnototwórczy aspekt takich zabiegów podpowiada, w jaki sposób relacje mogą stać się centralną wartością w projektowaniu wystaw. Osoby kuratorskie, stojące często w pozycji opiekunek (dzieł, osób artystycznych, publiczności), nie powinny starać się utrzymywać obiektywnych pozycji. W tego typu wystawach warto uwidocznić proces twórczy oraz zwrócić uwagę na kontekst miejsca, w którym umieszczona jest ekspozycja. Uważam, że wystawiennictwo kompostowe zakłada otwartość na eksperymenty i błędy, które warto traktować jako część tworzenia nowych narracji. Tego rodzaju myślenie o kuratorstwie może znaleźć zastosowanie przy bardzo różnych tematach, jednak w mojej ocenie szczególne znaczenie zyskuje w kontekście narracji dotyczących zagadnień ekologicznych. Są to tematy, o których łatwo opowiedzieć w sposób wywołujący niepokój, dlatego zabiegi, w których za ważną wartość uznana zostaje troska, mogą zmniejszyć dystans w stosunku do odbiorczyń. Dostrzeżenie rozkładu, który jest ważną częścią procesu kompostowania, pozwala na budowanie wielowymiarowych opowieści i odejście od przytłaczających wizji przyszłości nacechowanych niszczycielską działalnością ludzi.

Wystawa Diany Lelonek *Kompost*

Diana Lelonek na swojej wystawie *Kompost* w Galerii Arsenał w Białymstoku, której kuratorką była Monika Szewczyk, zdecydowała się wykorzystać zawartość magazynu tej instytucji. Oprócz tego sala wystawiennicza wypełniona była materią złożoną z mieszanki roślin, ziemi czy przedmiotów, wśród których umieszczone zostały również prace Lelonek. Środowisko stworzone na wystawie było według artystki jej główną częścią. W galerii można było zobaczyć filmy *Kompost* i *Formy przetrwania* oraz kolaż cyfrowy *Wyjście ludzi z galerii*. Tytuł wystawy pochodzi od pierwszego z prezentowanych filmów, ukazującego wizję przyszłości, w której drapieżny grzyb przejmuje ciała ludzi i sprawia, że nasz gatunek oddaje to, co zabrał przyrodzie. W przedstawionym wideo ludzkie organizmy stają się kompostem dla przekształcającego się środowiska. Wystawa otworzyła się w kwietniu 2021 roku,

[1] „Ślad ekologiczny to wskaźnik umożliwiający oszacowanie zużycia zasobów naturalnych w stosunku do możliwości ich odtworzenia przez Ziemię" (Skubała 2023).

czyli w momencie obowiązujących obostrzeń związanych z pandemią koronawirusa. W wyniku obostrzeń niewiele osób mogło doświadczyć wystawy na żywo, mimo tego, że artystka stworzyła multisensoryczną instalację. Na zmysły oddziaływały wszystkie pochodne procesu rozkładu pokazywanej materii: można było poczuć zapach ziemi i gnijących roślin czy odczuć unoszącą się w powietrzu wilgoć (Lelonek 2021). Będąc na miejscu, trzeba by było przedostać się przez gęstą sieć organizmów, żeby doświadczyć poszczególnych prac. Możliwe byłoby odkrywanie coraz to nowych, ale znajomych elementów wyciągniętych przez Lelonek z magazynów, jak np. plany przebudowy budynków czy prace artystyczne z wcześniej zrealizowanych wystaw. Autorce zależało na stworzeniu sytuacji, w której granica między sztuką a elementami świata uległa zatarciu. Wiązało się to z pomysłem pokazania „postapokaliptycznego zaplecza instytucji" (Pawłowski Jarmołajew 2021). Moment zamknięcia instytucji dla odwiedzających sprawił, że wystawa nie była doświadczana przez odbiorczynie w sposób, jaki wyobrażała sobie artystka. Realizacja wystawy w pustej galerii wzmocniła wykorzystanie metafory kompostu interpretowanego przez Lelonek jako stanu pomiędzy (Pawłowski Jarmołajew 2021). Opustoszała przestrzeń stała się cmentarzem roślin, który umożliwił organizmom nowe interakcje. Warto zastanowić się, czy przebywające w galerii formy życia nie skorzystały na braku obecności ludzi.

Ilustracja 1. Instalacja na wystawie indywidualnej Diany Lelonek *Kompost*, 2021, kuratorka: Monika Szewczyk

Źródło: Galeria Arsenał w Białymstoku.

Wystawa Lelonek krytycznie odnosi się do kwestii nadprodukcji oraz zdecydowanie podkreśla, jak ważnym elementem narracji są zewnętrzne konteksty, a szczególnie czas, w którym artystka tworzy. W obliczu przymusowej zmiany formuły pracy twórczej autorka wystawy *Kompost* tworzy różne wizje przyszłości, a każda z nich opiera się na odejściu od aktualnych metod czy systemów tworzenia instytucji. Lelonek propaguje zwrócenie się ku nowym, potencjalnym wspólnotom. Użycie metafory kompostu pomaga jej w opowiadaniu o fantazjach dotyczących tego, w którą stronę mogłyby iść systemy produkcji sztuki. Motyw organicznej materii odnosi się do momentu, w którym ludzie przestają działać i nadmiernie produkować, kiedy ma szansę wystąpić niezależna od funkcjonującego systemu refleksja nad przyszłością już nagromadzonej materii. By móc tworzyć nowe struktury i systemy, potrzebujemy kompostu stworzonego na bazie rozkładających się niedziałających schematów, które w procesie reinterpretacji staną się nawozem (Pawłowski Jarmołajew 2021). Może powolne gnicie starych, ale nadal wykorzystywanych idei pozwoli przekształcić je w struktury odpowiadające współczesnym wyzwaniom.

Wizje ukazane w pracach artystycznych Lelonek mają wydźwięk zbliżony do *science fiction*. Joanna Bednarek, która napisała tekst towarzyszący wystawie, uważa fantastykę za dobre „laboratorium wyobraźni antropocenu" (Bednarek 2021). Autorka wystawy stwarza przestrzeń do snucia wizji na przyszłość, co łączy się z potrzebą poszukiwania spekulatywnych opowieści, która jest podkreślana przez Haraway. Sądzę, że próba wprowadzenia postapokaliptycznej atmosfery była tym bardziej trafna w obliczu pandemicznego zamknięcia instytucji i wszechobecnych wyrazów podtrzymywania nadziei w społeczeństwie, np. w rozwieszonych w mieście plakatach z hasłem: „Będzie dobrze". Obrazy stworzone przez Lelonek nie przedstawiają jednoznacznej wizji. Otwierają pole do szerokiej interpretacji i namawiają do tworzenia własnych opowieści. Według artystki jedno jest pewne: natura sobie poradzi.

Podstawowe pytanie, które nasunęło mi się po obejrzeniu relacji z wystawy, brzmiało: skąd pochodziła użyta ziemia i dokąd rośliny trafiają po wystawie? Po kontakcie z artystką dowiedziałam się, że stworzone środowisko składało się z dwóch ton kompostu miejskiego pozyskanego z PSZOK-u (Punktu Selektywnej Zbiórki Odpadów Komunalnych) (Lelonek 2024). Najczęściej składa się on z zagrabionych w mieście liści czy innych części roślin i można dostać go za darmo lub wymieniając za zużyty sprzęt elektroniczny. Koniec wystawy zbiegł się w czasie z wykonywaniem przycięć na wiosnę i kompost trafił do ogródków osób pracujących w Arsenale. W 2023 roku artystka została zaproszona do stworzenia środowiska na wystawie *Hay, Straw, Dump* w muzeum sztuki Václav Špála Gallery w Pradze. Lelonek zdecydowała się na podobny zabieg, w którym prace osób artystycznych wpisała w krajobraz stworzony na piętrze galerii ze słomy, resztek ziemi i innych odpadów. Ponownie wiązało się to z recyklingiem i aspektem wspólnotowym: po zakończeniu wystawy odbyło się otwarte wydarzenie, na którym kompost został rozdany

chętnym osobom. Świadome założenie o ponownym oddaniu materii do dalszego obiegu jest ważnym aspektem tworzonych przez Lelonek wystaw. W mojej ocenie jako odbiorczyni zabrakło informacji o pochodzeniu i przyszłych losach kompostu w oficjalnych treściach promocyjnych. Kompost jest ważnym aktorem współtworzącym wystawę, a jego obecność wpisuje się w wyobrażenie o tym, jak mogłyby wyglądać wystawy poruszające tematy ekologiczne, szczególnie te, w których nasze powiązanie z innymi organizmami jest wydobyte na pierwszy plan.

Najciekawszym elementem wystawy jest według mnie zabieg uwidocznienia tego, w jaki sposób nieużywane, ale gromadzone przez instytucje rzeczy mogą uczestniczyć w nowych procesach oraz otrzymać nowe życia poprzez umieszczenie w świeżych kontekstach. Ich „naturalny" rozkład nie jest już ukrywany w magazynach, ale staje się istotną częścią następnych narracji. Lelonek pokazuje, jak ekologiczne postulaty mogą stawać się rzeczywistością, a ich zastosowanie nic nie ujmuje nowym działaniom, tylko je wzbogaca. Dodatkowo, dzięki zaproszeniu żywej materii do współtworzenia ekspozycji, jest ona pokazywana w stałym procesie. Efekt końcowy jest niemożliwy do pełnego przewidzenia przez artystkę, ponieważ jest zależny od współpracy wielu organizmów.

Opolno 2071

Założenia wywodzące się ze specyfiki miejsca realizowało Biuro Usług Postartystycznych (BUP), biorąc udział w organizacji pleneru *Opolno 2071*, który odbył się w 2021 roku w miejscowości Opolno-Zdrój. Artyści zostali zaproszeni przez sołtyskę miejscowości Annę Wilczyńską w 50. rocznicę pleneru artystycznego, który odbył się tam w 1971 roku (Stefańska, Depczyński 2023). Współczesne wydarzenie odbyło się we współpracy z Akademią Sztuk Pięknych we Wrocławiu oraz Muzeum Współczesnym Wrocław. Projekt *Ziemia Zgorzelecka 1971* nazywany jest pierwszym w historii sztuki polskiej ekologicznym plenerem. Podtytuł zjazdu brzmiał: *Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka* (EKO-UNIA 2021).

Ważny kontekst dla tego miejsca tworzy Kopalnia Węgla Brunatnego „Turów", która spowodowała pojawienie się i powiększanie odkrywki związanej z wydobyciem surowca. Elektrownia z jednej strony jest dla mieszkańców miejscem pracy i pozwala rodzinom na utrzymanie się, a z drugiej – wchłania pobliskie miejscowości, sprawiając, że przestają istnieć przez zniszczenie terenów, na których były położone. Jedna trzecia wsi Opolno-Zdrój została zniszczona przez powiększające się wyrobisko odkrywkowe. Dawniej miejscowość była uzdrowiskiem słynącym z wód zdrowotnych, o czym przypomina zachowana architektura (Depczyński 2024a: 117). Świadczy to o specyficznych relacjach mieszkańców w stosunku do kopalni oraz potencjalnych sporach wynikających z ustosunkowania się do tego przemysłu. Przyjeżdżające osoby artystyczne musiały uszanować wielość perspektyw na

kontrowersyjny temat. Wcześniej na tym terenie odbywały się kampanie i działania organizacji ekologicznych, np. EKO-UNIA czy Greenpeace, które nie pozostawiły na mieszkańcach dobrego wrażenia (Depczyński 2024b).

Przygotowania do głównego wydarzenia trwały kilka miesięcy, połączone były z wizytami, researchem oraz spotkaniami z ekspertkami z różnych dziedzin, w tym etnografii. BUP zajmuje się wykorzystywaniem narzędzi sztuki poza polem sztuki. Celem tej „patainstytucji" (tak nazywana jest przez członkinie grupy) jest przede wszystkim wspieranie ruchów społecznych oraz wzmacnianie form aktywizmu za pomocą sztuki (Depczyński 2024a). Struktura kolektywu podzielona jest na dwie grupy – inicjatywną (w stałym składzie: Kuba Szreder, Bogna Stefańska, Jakub Depczyński, Sebastian Cichocki, Marianna Dobkowska, Bogna Świątkowska) oraz roboczą, której skład jest zmienny i zależy od realizowanych działań. W przypadku Opolna-Zdroju grupa liczyła 20–30 osób artystycznych. Współtwórcy inicjatywy odchodzą od pozycji kuratorki, ale często w swoich badaniach wykorzystują typowe dla kuratorstwa narzędzia, np. teksty czy oprowadzania.

Ilustracja 2. Biuro Usług Postartystycznych, plener *Opolno 2071*, 2021, zdjęcie: Alicja Kochanowicz

Źródło: www.alicjakochanowicz.com [odczyt: 8.12.2025].

Działania zrealizowane na plenerze w 2021 roku nie odnosiły się do tych, które zostały pokazane w poprzednim wieku. Współczesne artystki zdecydowały się poznać potrzeby mieszkańców i na nie odpowiedzieć. Dużym powodzeniem cieszyła się otwierana na weekendy kawiarenka w miejscowej świetlicy – *Wypoczęty Kuracjusz*, która stała się zarówno miejscem wypoczynku, jak i przestrzenią do

rozmów o życiu w sąsiedztwie kopalni oraz nadziejach na przyszłość miejscowości (Depczyński 2024b). Organizatorki wyrażają nadzieję, że w przyszłości miejsce to mogłoby stać się społecznym centrum wsi i funkcjonować w niej na stałe. Większość przeprowadzonych akcji przybrała formę bezpośrednich odpowiedzi na potrzeby mieszkańców. Mateusz Kowalczyk wraz z dziećmi stworzyli rzeźbę huśtawkę, wykonaną z pokopalnianego złomu. Artystki poproszone przez społeczność odmalowały przystanek autobusowy we wzory nawiązujące do kolorów Flagi Ziemi (Depczyński 2024a: 181). Pierwszy współczesny zjazd zakończył się symboliczną paradą z wykorzystaniem muzyki, strojów stworzonych przez artystki i artystów oraz banerów z hasłami przekazującymi nadzieje na przyszłość, które wykonano we współpracy z sąsiadkami i sąsiadami.

Impulsem do działań była chęć odpowiedzi na realne problemy mieszkańców i ich chęć do dzielenia się tym, w jaki sposób toczy się ich życie w miejscowości, która wielu przyjezdnym osobom kojarzy się tylko z niszczycielską rolą kopalni. Uważność na to, co chcą przekazać osoby mieszkające w Opolnie-Zdroju, oraz próby wypracowania metod na poprawę ich otoczenia wpisują się w sposób kompostowego myślenia o trosce i empatii. W jednym z tekstów omawiających wydarzenie z 2021 roku pojawiło się zdanie sugerujące, że działania artystyczne i sami artyści zostali zinstrumentalizowani, a „[l]udzie liczyli na to, że obecność artystów w wakacje oznaczać będzie darmową opiekę nad dziećmi i zabawy kredkami" (Schudy 2022). Autorka tekstu dodała opinię, że dla mieszkańców nawet zabawy kolorami okazywały się zbyt wywrotowe. Podczas rozmowy z Jakubem Depczyńskim miałam okazję zapytać o poczucie wykorzystania osób przyjeżdżających i odbiór działań przez mieszkańców wsi. Podkreślał on, że jako BUP chętnie te usługi świadczą (Depczyński 2024b). Możliwość odpowiedzi na zapotrzebowanie lokalnej społeczności przy użyciu narzędzi artystycznych było celem całego wydarzenia. Osoby artystyczne korzystały z gościnności mieszkańców i ważnym zadaniem było okazanie wdzięczności za ich ciepłe przyjęcie. Depczyński nie był w stanie przywołać niemiłych reakcji ze strony gospodarzy. Przedstawia to jako zasługę sołtyski, która zainicjowała obchody rocznicy pleneru i wierzy, że to właśnie dzięki sztuce miejscowość może w pełni wykorzystać swój potencjał. Anna Wilczyńska od lat stara się o powstanie ośrodka kultury, który mógłby m.in. być odwiedzany przez różne artystki podczas przyszłych rezydencji.

Nadzieje na odbudowę i rozwój miejsca poprzez sztukę ciekawie korespondują z założeniami tego artykułu. Narzędzia artystyczne, ale i nowa społeczność, która mogłaby dzięki nim zostać wytworzona niczym kompost, sprawiłyby, że Opolno-Zdrój miałoby szansę być osadzone w nowych kontekstach. Tak stało się w sierpniowy weekend trzy lata temu. Nazwa projektu – *Opolno 2071"* odwoływała się do zainicjowania wydarzenia opartego na wizjach tego, jak wieś może wyglądać za kolejne 50 lat. Wytworzona sytuacja miała przedstawiać obchody stulecia pierwszego pleneru. Osoby biorące udział w wydarzeniu razem tworzyły wizję sprawiedliwej

przyszłości dla całego regionu. W ich wyobrażeniu elektrownia i odkrywka są tylko wspomnieniami, a odbudowane miejscowości stają się futurystycznym uzdrowiskiem i centrum sztuki (EKO-UNIA 2021). Jest to istotne szczególnie w kontekście odbywających się w ostatnich latach akcji aktywistek i aktywistów klimatycznych związanych z niszczycielską działalnością kopalni, które jednoznacznie i negatywnie wypowiadały się o sytuacji, w jakiej znalazła się miejscowość. Artystki, mając na uwadze potencjał tematu kopalni do dzielenia społeczności, nie skupiły się na ocenianiu aktualnej sytuacji, a raczej próbowały stworzyć przestrzeń dialogu, w którym osoby mieszkające na wsi mogły podzielić się własnymi pomysłami. Nie przyjechały też z konkretną wizją, lecz starały się ją wypracować z całą społecznością. Spekulacje na temat zielonych, odległych scenariuszy wywodziły się z rozmów, ale zainicjowane były np. przez rozwieszone w kawiarence kolaże artystek przedstawiające pocztówki z przyszłości, które można było wysłać następnym mieszkankom. Wydaje mi się, że potrzeba wspólnego kreowania marzeń o tym, jak powinny wyglądać nasze przestrzenie czy relacje, jest ważną częścią narracji związanych z ekologią. Próby osadzenia wyniszczonych miejsc w nowe konteksty zamiast relokacji wpisują się w strategię „zostania z kłopotami".

Na zgromadzeniu z 1971 roku podkreślano rolę osób eksperckich, które brały w nim udział. Wtedy tylko osoby „wykwalifikowane" prowadziły dyskusje, próbując udzielić odpowiedzi na nurtujące problemy, powstałe w związku z kopalnią. Do debaty nie zostały zaproszone mieszkanki wsi. Właśnie tego zabrakło według BUP, stąd rozmowy z lokalną społecznością były podstawą realizowanych działań. Zawiązanie relacji i zdobycie zaufania to główny cel działań artystycznych zrealizowanych na terenie Opolna-Zdroju. Dzięki wizytom i badaniom prowadzonym na wsi możliwe było poznanie wszystkich funkcjonujących tam mikropolityk, co doprowadziło do stworzenia demokratycznej narracji. Poświęcenie uwagi głosom, które w którymś momencie zostały wymazane, pokazuje, w jaki sposób BUP podeszło do organizacji wydarzenia i jakimi wartościami się kieruje. W odróżnieniu od aktywistów grupa artystek skupiła się na stworzeniu relacji ze społecznością, okazaniu wsparcia oraz otoczeniu wsi opieką – zarówno poprzez odnowienie przystanku, jak i uważne słuchanie opowieści mieszkanek i mieszkańców.

Ważnym elementem proponowanych interakcji była budowa „długofalowego sojuszu" (Depczyński 2024a: 177). Od pierwszego współczesnego zjazdu minęły prawie trzy lata. Grupa osób artystycznych odwiedzała od tamtej pory Opolno-Zdrój co roku, a ich akcje przybierały różne formy. W 2022 roku odbył się drugi plener *Opolno to przyszłość!*, a jego nazwa odnosiła się do haseł z banerów wykorzystanych podczas parady kończącej pierwszą edycję. Kolejna odsłona oparta była na znanej już mieszkańcom kawiarence *Wypoczęty Kuracjusz*, spacerach i warsztatach oraz na stworzeniu tymczasowej instytucji kultury w budynku starej biblioteki. W zeszłym roku (2023) grupa zaangażowana w inicjatywę zainicjowała wspólny weekend, który pozwolił im na odpoczynek i lepsze zapoznanie się z miejscem. Oprócz

podtrzymywania przyjaźni z mieszkańcami artystki związane z inicjatywą miały okazję odbyć rezydencje badawcze, które skupiały się na dalszym poznawaniu terenu oraz jego historii. Członkinie i członkowie BUP są w stałym kontakcie z sołtyską miejscowości i pomagają jej np. w zdobywaniu grantów i realizowaniu pomysłu na utworzenie lokalnego centrum kultury, które dzięki rezydencjom już funkcjonuje, nawet bez należytej infrastruktury. Świadczy to o zaangażowaniu oraz trosce tych osób o przyszłość oraz rozwój tego miejsca. W tym roku (2025) odbywa się druga seria pobytów twórczych. Ponownie zostanie zorganizowany plener, który będzie się skupiał na programie publicznym dla mieszkańców pobliskich wiosek.

W rozmowie z Depczyńskim miałam okazję zapytać, co uważa za największy sukces przedsięwzięcia. Jego odpowiedź wskazywała na dużą wiarę w sukces długofalowych procesów osiąganych poprzez narzędzia sztuki. Uważa, że Opolno-Zdrój stało się przykładem tego, jak odpowiedni kontekst i udane próby zastosowania poznanych metod są w stanie ożywić „wieś w stanie półrozkładu" (Depczyński 2024b). Najważniejsze w tym miejscu było popularyzowanie idei, że w przyszłości może być inaczej, a ponadto każdy z mieszkańców może samodzielnie zaprojektować obraz przyszłości. Nikt z przyjezdnych nie powinien tej wizji narzucać. Sytuacja tej małej miejscowości jest ważną historią w budowaniu narracji o kryzysie klimatycznym i życiu z jego konsekwencjami. Pokazuje to, że takich historii jest wiele i warto ich szukać. Inspirowanie się kompostem podpowiada, że istotnym elementem myślenia o wystawach jest ich potencjał do zostawiania po sobie miejsc w stanie „lepszym" niż przed wprowadzeniem kuratorskich wypowiedzi. Przykład pleneru *Opolno-Zdrój 2071* i ziarna relacji zasiane podczas wydarzenia są dobrym przykładem ukazującym realną zmianę, która dzięki działaniom artystycznym zaistniała w dyskursie dotyczącym tego miejsca, ale też w mieszkankach i mieszkańcach.

Grupa Zakole

Pisząc o kompostowym wystawiennictwie, rozważałam, jak powinna wyglądać ekologiczna edukacja w obszarze kultury i jakie cele powinna spełniać. Uważam, że działalność Grupy Zakole odpowiada na to pytanie. Zakole Wawerskie, wokół którego skupione są działania grupy, to mokradło położone nieopodal centrum Warszawy. Miejsce jest ważnym punktem dla prawidłowego działania ekosystemu przez zamieszkujące je różne wspólnoty międzygatunkowe oraz magazynowanie wody, które m.in. pomaga w łagodzeniu efektu miejskiej wyspy ciepła (Derlacz 2020). Ten teren, mimo podjętych wcześniej inicjatyw, nie jest objęty odpowiednią ochroną. Aspektem, który utrudnia podejmowanie słusznych akcji, jest przeważająca część prywatnych gruntów na terenie Zakola. Destabilizacja stosunków wodnych wynika z coraz większej ingerencji w łąki obok Zakola oraz osuszania i zasypywania terenu

pod nowe zabudowy (Grupa Zakole 2022). Reakcją grupy osób zaangażowanych w ocalenie terenu było stworzenie petycji do władz Warszawy.

Oprócz apelu wystosowanego do urzędników grupa pracuje nad długoterminowym projektem *Zakole* w składzie: Krystyna Jędrzejewska-Szmek, Zuzanna Derlacz, Olga Roszkowska, Aleksandra Knychalska, Pola Salicka i Igor Stokfiszewski (Dudzińska, Kinaszewska 2021). Działania grupy osadzone są na terenach mokradeł, a inicjatorki dziękują za gościnę sąsiadkom i sąsiadom z pobliskich ulic, także torfowisku, olsowi, bobrom, komarom, pokrzywom i innym współpracującym gatunkom. Głównym celem projektu jest podkreślenie znaczenia, jaki mają takie tereny dla życia w mieście. Praktyka grupy opiera się na jak najlepszym poznaniu obszaru Zakola Wawerskiego i poszukiwaniu sposobów, by opowiedzieć o poznanej perspektywie (Dudzińska, Kinaszewska 2021). Grupa organizuje kameralne spotkania oraz rozwija czułe metody obserwacyjne, które mają pomóc zbliżyć się do odkrywanego ekosystemu.

Ilustracja 3. Dokumentacja spaceru eksperymentalnego „Poczuj bagno", 2020

Źródło: Grupa Zakole.

Wraz z zapraszanymi sojuszniczkami grupa organizuje spacery i warsztaty dotyczące odczuwania omawianego terenu. W ramach projektu została stworzona strona internetowa zakole.pl, na której grupa udostępnia relacje ze swoich działań oraz ich efekty. Oprócz tego udostępniane są rozmowy z ekspertkami na temat charakterystyki mokradeł i zielonych terenów miejskich. Jednym z ostatnich projektów było rozpoczęcie społecznej inwentaryzacji przyrodniczej Zakola Wawerskiego. Osoby organizujące wydarzenie wykorzystują znaną metodę naukową, ale nie pomijają

również aspektów wrażeniowych czy stanów emocjonalnych. Poszerzają tradycyjne podejście do nauki i próbują włączyć w badania także ciała osób badających. Celem ich działań jest nawiązanie trwałych relacji ze środowiskiem oraz zbudowanie przestrzeni do wymiany doświadczeń, w której każdy organizm może zabrać głos (Grupa Zakole 2023). Postawienie relacji jako centralnej wartości, która wyznacza formułę aktywności, według mnie nawiązuje do postulatów feministycznej etyki troski.

Grupa Zakole skupia się na badaniu sposobów wchodzenia w interakcje z mokradłem i walczenia o jego ochronę, nie wpływając przy tym negatywnie na jego środowisko. Cały czas rozwijającym się projektem jest opracowywany przez kolektyw *Zbiór dobrych praktyk*, który wyznacza zasady poruszania się po Zakolu. Można przeczytać w nim o tym, jak płynie czas na mokradle, jak ostrożnie przejść przez bagno czy nawet o prostym zakazie zostawiania za sobą śmieci. Kolektyw stawia na pielęgnowanie uważności w podejściu do terenu oraz uszanowanie wszystkich procesów, które tam zachodzą. Grupa Zakole uczy chętnych do zwiedzania terenów zielonych, jak robić to w sposób odpowiedzialny i świadomy. Uważam, że podstawą edukacji ekologicznej w kulturze powinno być propagowanie odpowiedniego podejścia oraz nauka wchodzenia w interakcje z zagrożonymi terenami czy gatunkami. W narracjach dotyczących katastrofy klimatycznej nie brakuje zakazów czy opowieści o konkretnej, negatywnej wizji przyszłości. Działania realizowane w ramach projektu *Zakole* nie oceniają jednoznacznie naszego położenia, ale dają narzędzia do osobistego przeżywania i poznawania miejsca. Osoby biorące udział w projekcie nie przychodzą na mokradło w roli „zbawcy", a raczej z ciekawością i chęcią odkrycia nowych połączeń i relacji, które są niewidzialną podstawą życia w mieście. W kompostowe myślenie wpisuje się przede wszystkim współpraca z aktorami nieludzkimi, otwartość na rolę przywiązania wyznaczającego podejście do tematu oraz uwaga, z jaką grupa podchodzi do tego, żeby swoimi działaniami nie zaszkodzić terenom Zakola Wawerskiego.

Documenta fifteen

Kompost został użyty jako metafora na sposoby pozyskiwania wiedzy podczas ostatniej edycji *Documenta*, wystawy sztuki współczesnej, która odbyła się w 2022 roku w Kassel. Kuratorowanie tej odsłony powierzono indonezyjskiemu kolektywowi artystycznemu o nazwie: ruangrupa, która od 2000 roku działa jako organizacja non-profit. Kolektywne podejście do projektów artystycznych było powodem wyboru grupy na dyrektorki artystyczne *documenta fifteen*. Praca nad wydarzeniem miała wymiar eksperymentu, który miał eksplorować nowe sposoby na tworzenie sztuki i jej upublicznianie. W ramach procesu powstał projekt badawczy w formie platformy *co-learningu* i *un-learningu*. Swój sposób działania grupa porównuje do wirusa, który mógłby po cichu zaatakować formalną edukację. Wypowiadając się

o własnym działaniu, członkinie grupy mówią o kompostowaniu i fermentowaniu wiedzy, która ma zamienić się w żyzną ziemię za pomocą wysokiej temperatury (*Composting Knowledge Dictionary* 2022).

Jedną z przestrzeni wystawienniczych stał się kompostownik używany przez ogrodników i ogrodniczki z muzeum Hessen Kassel Heritage. W tej części wystawy grupa La Intermundial Holobiente (Claudia Fontes, Paula Fleisner, Pablo M. Ruiz) stworzyła środowisko dla realizacji *The Book of the Ten Thousand Things*, czyli książki stworzonej kolektywnie przez siedem osób artystycznych oraz siedmiu pisarzy i pisarek, chociaż główna część tekstu miała być opracowana przez uczestników nieludzkich tej wymiany (La Intermundial Holobiente 2022). Miejsce zaprojektowane przez grupę miało umożliwić odbiór współtworzonej książki poprzez czytanie jej, pisanie oraz prowadzenie dyskusji. W tej przestrzeni zawartość książki była cały czas pisana i otwierała się na całe środowisko parku oraz udział żywej materii. Uwidoczniony był przede wszystkim proces kreowania wiedzy, w którym mogli uczestniczyć wszyscy odwiedzający, tworząc razem różnorodną narrację. Metoda pracy nad tą częścią wystawy opierała się na horyzontalnej współpracy i tworzeniu połączeń. Poszukiwanie nowych metod na kreowanie i dzielenie się wiedzą jest ciekawym wyznacznikiem dla strategii kuratorskich. Ukazywanie procesów zamiast skończonych prac artystycznych zdecydowanie kojarzy mi się z kompostem, pozwalającym uruchomić nowe mechanizmy na miejscu idei, które przestają już działać. Kompostowanie wiedzy, które pojawiło się jako jedno z haseł wystawy, powinno być ważnym aspektem budowania nowych ekspozycji.

Podczas trwania *documenta fifteen* projekt skupiał ponad dwadzieścia grup i artystek, ale był również nastawiony na poszerzenie sieci wymiany. Przestrzeń wydarzenia była miejscem wymiany zasobami (wiedza, czas, pomysły, miejsca, fundusze), którymi z udziałem wspierających organizmów mogły wymieniać się uczestniczki *documenta*. Jako wynik miało powstać korzystne podłoże do rozwijania kolejnych projektów lokalnych oraz współpracy w ramach stworzonej sieci. Osoby kuratorskie tworzące tę edycję swoją metodologię opierały na aktywnym słuchaniu, dlatego próba odpowiedzenia na potrzeby lokalnej artystycznej społeczności była wpisana w założenia całego projektu (Sienkiewicz 2022). W ramach inicjatywy podkreślana była również niehierarchiczność, co wiązało się ze sposobem uczestniczenia w odbiorze pokazywanej sztuki.

Wobec utopijnie brzmiących założeń, na których oparta miała być organizacja całego przedsięwzięcia, na ruangrupę zostały naniesione duże oczekiwania wiążące się z reformą świata sztuki. Niestety, decyzje podjęte przez grupę wiązały się ze znaczącymi kontrowersjami. Traktowanie solidarności jako kluczowej wartości do stworzenia wystawy nie zdało testu w momencie eskalacji napięć związanych z udziałem palestyńskiej grupy The Question of Funding, która miała związki z ruchem wzywającym do bojkotu Izraela. Wystawa mówiąca o losach zaproszonej grupy nie była w całości otwarta dla publiczności (Sienkiewicz 2022). Oprócz tego

na otwarciu wystawy zakryto, a potem zdemontowano prace indonezyjskiej grupy Taring Padi, na której twórcy ukazali postaci korzystające z antysemickich symboli i stereotypowych karykatur. Zgoda na zawieszenie takich przedstawień oraz reakcja na medialną krytykę podważa wartości, którymi miała kierować się grupa kuratorska. W konsekwencji działań podjętych przez ruangrupę wobec oskarżeń o antysemityzm z udziału w wystawie wycofała się artystka Hito Steyerl, dodatkowo zwracając uwagę na warunki pracy osób zatrudnionych przy festiwalu do wykonywania podstawowych prac. Ponadto podczas wydarzeń organizowanych przez kolektyw Party Office – prowadzący inkluzywny klub BDSM – nastąpiły incydenty agresji i ataki motywowane transfobią oraz rasizmem (Sienkiewicz 2022). Ruangrupa chciała świadomie odciąć się od historycznego i wystawienniczego kontekstu (Sienkiewicz 2022), oprócz tego deklarowała niehierarchiczność, która nie powinna wiązać się z decyzjami o zamykaniu ekspozycji albo eksploatacją osób pracowniczych. W świetle tak poważnych zarzutów trudno odnieść się do postulatów kuratorskich dotyczących organizacji całego wydarzenia, które były prezentowane w mediach. Dlatego w kontekście rozważań na temat wystawiennictwa kompostowego kluczowa staje się opisana powyżej przestrzeń wystawiennicza – miejsce, w którym obecne było interdyscyplinarne podejście do tematu kompostu.

Dużą wartością samego pomysłu stworzonego na potrzeby tej edycji jest wejście nowego modelu myślenia o wystawach do uznanej na całym świecie przestrzeni, co pokazuje pewien sposób na dążenie do rozkładu starych schematów i korzystanie z infrastruktury, żeby budować nowe opowieści o naszym pochodzeniu ze świata. Możemy je tworzyć, znając ograniczenia związane z kontekstem miejsca czy źródeł finansów, którymi dysponujemy. Możliwe, że właśnie tego w strategii ruangrupy zabrakło (Sienkiewicz 2022). Mimo wszystko uważam *documenta fifteen* za ciekawy eksperyment w kontekście budowania strategii wystawiennictwa kompostowego. Otwartość na nowe praktyki tworzenia i sposoby budowania wspólnotowego przekazu mogą wyznaczać to, w którą stronę powinny zmierzać praktyki kuratorskie. Błędy, które popełniła ruangrupa, mogłyby wywołać dyskusję i wprowadzić systemowe zmiany, np. w sposobie traktowania osób niezbędnych do realizacji wydarzenia (osoby montujące, sprzątające czy wolontariusze i wolontariuszki).

Zaprezentowane przykłady ukazują obecność kompostu jako żyznej metafory do realizacji artystycznych. Łączą je próby dekonstrukcji znanych modeli instytucjonalnych i nadzieja na nadchodzące w instytucjach zmiany myślenia na temat wystawiennictwa. Metody kuratorskie powinny odpowiadać na wyzwania, z którymi zmagają się współcześnie osoby uczestniczące w wydarzeniach kulturalnych. Wypracowywanie nowych sposobów na tworzenie wystawy powinno być oparte na zrozumieniu naszych połączeń ze światem i naszego udziału w procesach, które kreują ekosystem. Rozumiejąc nasze współzależności, można tworzyć pełne narracje przyczyniające się do polepszenia najbliższego otoczenia oraz celebrowania międzygatunkowej wspólnoty. Metafora kompostu sprawdza się zwłaszcza w kontekście instytucji

artystycznych, które wyznaczają dyskurs. Używając odpowiednich narzędzi i odkrywając nowe metody pracy, osoby kuratorskie we współpracy z osobami artystycznymi mają okazję do stworzenia nawozu, który odmieni instytucje i wzbogaci narracje o kryzysie klimatycznym. Kompostowe myślenie podpowiada, w jaki sposób opierać nasze procesy na wytwarzaniu relacji oraz honorować ciągłe zmiany dążące do pozytywnych przekształceń. Według mnie warto pozwolić sobie na błędy czy eksperymenty i ukazywać te aspekty również w oficjalnych przekazach, bo gdy gniją, tworzą podłoże dla nowych, żyznych pomysłów. Dodatkowo skupienie się na materii, która odpycha czy traktowana jest jako odpad, może wspomóc myślenie o konsekwencjach naszych realizacji i o tym, co po naszych działaniach zostanie.

Zakończenie

Kompost jest już obecny na polu sztuki jako materia, po którą sięgają artystki, ale również w postaci metafory mówiącej o rozkładzie i pojawianiu się nowych idei. Zarówno artystki tworzące swoje prace, jak i teoretyczki w obliczu katastrofy klimatycznej nie boją się sięgać po inspiracje zaczerpnięte od śliskich, śmierdzących i gnijących materii. Pokazuje to szerokość obszaru poszukiwań związanych z nowymi metodami opisywania świata oraz naszych relacji. Sztuka współczesna, dziejąca się w czasie planetarnych zmian, potrzebuje nowych sposobów na myślenie o niej i prezentowanie jej, szczególnie w przypadkach działań artystycznych komentujących wydarzenia związane z kryzysem klimatycznym. Odnosząc się do kompostu jako metafory dobrych praktyk, można sporządzić zestaw narzędzi ułatwiających tworzenie konkretnych narracji.

Wystawiennictwo kompostowe to zaproponowane przeze mnie pojęcie określające podejście kuratorskie, które łączy refleksję ekologiczną z etyką troski, świadomością współzależności oraz krytyką antropocentrycznych perspektyw i utartych modeli produkcji wystaw. Odwołując się do procesu kompostowania, zakłada ono działanie oparte na uważności, recyklingu zasobów, szacunku dla materii (także tej „brudnej") i wytwarzaniu przestrzeni dla wymiany myśli różnorodnych bytów – ludzkich i nieludzkich. To model oparty na relacyjności i minimalizacji szkód: zakłada wykorzystywanie materiałów z drugiego obiegu, ograniczanie zużycia energii i unikanie nadprodukcji. W tym sensie może stać się realnym narzędziem do przemyślenia, jak tworzyć wystawy odpowiadające na wyzwania współczesności – w tym zwłaszcza te związane z kryzysem klimatycznym.

Chciałabym, żeby moje badania przyczyniły się do analizy oraz potencjalnie krytyki działań odnoszących się do zagadnień związanych z ekologią. Chcąc wprowadzić czy utrzymać bioróżnorodność w ogrodzie, najlepszym działaniem jest wprowadzenie kompostownika i użycie kompostu (Flood 2023). Analogicznie wystawiennictwo

kompostowe może stać się praktyką, która umożliwia regenerację, współdziałanie oraz twórczą transformację w polu kultury.

Bibliografia

Bakke Monika (2010). *Biotransfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Composting Knowledge Dictionary (2022). Tekst towarzyszący projektowi *Composting Knowledge*, zaprezentowany podczas *documenta fifteen*.

Depczyński Jakub (2024). Na krawędzi odkrywki. Praktyki postartystyczne i zaangażowanie klimatyczne w Opolnie-Zdroju. *Czas Kultury*, 40, 1, 175–186.

Domańska Ewa (2017). *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Flood Kate (2023). *The Compost Coach*. Sydney: Murdoch Books.

Gajewska Grażyna (2012). *Zwierzęta w kulturze. Wprowadzenie do animal studies*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Gurowska Monika, Rosińska Monika, Szydłowska Agata (red.) (2020). *ZOEpolis. Budując wspólnotę ludzko-nie-ludzką*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.

Haraway Donna (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

Latour Bruno (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Morton Timothy (2012). *The Ecological Thought*. Cambridge: Harvard University Press.

Puig de la Bellacasa Maria (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rogowska-Stangret Monika (2022). *Być ze świata*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Netografia

Bednarek Joanna (2024). *Niech zarasta! Międzynarodówka zoe*, tekst towarzyszący wystawie *Kompost*, https://galeria-arsenal.pl/images/upload/wystawy/2021/diana_lelonek_kompost/J.Bednarek_Niech_zarasta.pdf [odczyt: 30.03.2025].

Derlacz Zuzanna (2024). *Miasto musi oddychać. Rozmowa z Przemysławem Paskiem o Zakolu Wawerskim i warszawskiej polityce ochrony przyrody*, https://zakole.pl/?f=spec-wiedza#1696 [odczyt: 30.03.2025].

Diana Lelonek. Kompost. Oprowadzanie po wystawie, https://www.youtube.com/watch?v=g-ftUzd2Va2Q&t=614s [odczyt: 30.03.2025].

Dudzińska Julia, Julia Kinaszewska (2024). Zakole Wawerskie. W: *Archiwum praktyk postartystycznych*, https://krolikokaczki.pl/zakole-wawerskie/ [odczyt: 30.03.2025].

Gnój, czyli rozkład obiegu sztuki. Diana Lelonek w rozmowie z Tomkiem Pawłowskim Jarmołajewem wokół wystawy Kompost w Galerii Arsenał w Białymstoku, https://galeria-arsenal.pl/images/upload/wystawy/2021/diana_lelonek_kompost/opisy_prac/gnoj_rozmowa_z_diana_lelonek_pl.pdf [odczyt: 30.03.2025].

La Intermundial Holobiente, https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/la-intermundial-holobiente/ [odczyt: 30.03.2025].

Plener Ziemia Zgorzelecka: OPOLNO 2071, https://eko-unia.org.pl/plener-ziemia-zgorzelecka-opolno-2071/ [odczyt: 30.03.2025].

Publiczny apel grupy do Prezydenta i Rady m. st. Warszawy *Chrońmy przyrodniczy skarb Warszawy – Zakole Wawerskie*, https://www.naszademokracja.pl/petitions/chronmy-przyrodniczy-skarb-warszawy-zakole-wawerskie [odczyt: 30.03.2025].

Schudy Hanna (2022). *Zagospodarowanie wielkiej dziury? O wyobraźni w transformacji energetycznej*, https://dzikiezycie.pl/archiwum/2022/luty-2022/zagospodarowanie-wielkiej-dziury-o-wyobrazni-w-transformacji-energetycznej [odczyt: 30.03.2025].

Sienkiewicz Karol (2024). *Smutno było to oglądać*, *dwutygodnik.com*, https://www.dwutygodnik.com/artykul/10208-smutno-bylo-to-ogladac.html [odczyt: 30.03.2025].

Skubała Piotr (2023). *Ślad ekologiczny (ecological footprint) jako narzędzie zmiany stylu życia*, https://www.katowice.eu/edukacja/SiteAssets/dla-mieszka%C5%84ca/ucz-si%C4%99/miejski-bank-dobrych-praktyk/zagadnienia-dla-kadry-kierowniczej/projekty-i-programy/%C5%9Alad%20ekologiczny%20jako%20narz%C4%99dzie%20zmiany%20stylu%20%C5%BCycia%20prof.%20Piotr%20Skuba%C5%82a.pdf [odczyt: 24.05.2025].

Strand Sophie, *Confessions of a Compost Heap*; https://art-earth.org.uk/pdf/SS_Borrowed-Time-Excerpts.pdf [odczyt: 25.05.2025].

Zakole: spec wiedza, https://zakole.pl/?f=spec-wiedza#2343 [odczyt: 30.03.2025].

Stefańska Bogna, Jakub Depczyński (2024). Opolno 2071. W: *Archiwum praktyk postartystycznych*, https://krolikokaczki.pl/opolno-2071/ [odczyt: 30.03.2025].

Rozmowy

Rozmowa z Dianą Lelonek, przeprowadzona w dniu 11.04.2024 r.

Rozmowa z Jakubem Depczyńskim, przeprowadzona w dniu 9.04.2024 r.

Praktyki kuratorskie w systemie studenckiej samoorganizacji – przykład pisma „Sekcja" i Galerii „Zakręt", prowadzonych przez Sekcję Współczesną Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego

Zarządzanie w Kulturze
Buntowniczki, marzyciele i wędrowcy, czyli o strategiach kuratorskich w praktyce
2025, 26(3), s. 259–280
https://doi.org/ 10.4467/20843976ZK.25.018.22434
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze

Dorota Jędruch https://orcid.org/ 0000 0003 2497 4574
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: dorota.jedruch@uj.edu.pl

Oryginalny artykuł naukowy
Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł
Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0
Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Jędruch Dorota (2025). Praktyki kuratorskie w systemie studenckiej samoorganizacji – przykład pisma „Sekcja" i Galerii „Zakręt", prowadzonych przez Sekcję Współczesną Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. *Zarządzanie w Kulturze*, 26(3), 259–280.

Abstract
Curatorial Practices in the System of Student Self-Organization – The Example of the Journal "Sekcja" and Art Galery "Zakręt", Managed by the Contemporary Section of the Student Research Circle at the Art History Institute of Warsaw University

The article presents the activities of the Contemporary Section of the Art History Students' Research Circle at the University of Warsaw, focusing on art criticism (the journal "Sekcja") and curatorial practice (the gallery "Zakręt" at the Art History Institute) in the early 2000s. Drawing on source materials and transcripts of conversations with individuals engaged in the Section's initiatives—artist Pola Dwurnik, Museum of Modern Art curator Tomasz Fudala, and the Section's supervisor Waldemar Baraniewski—the author outlines the goals and characteristics of the student group's undertakings, seeking to analyze the significance of grassroots curatorial practices within the framework of academic art history studies, as well as the various strategies by which young curators enter the mechanisms of the art world. Tha author presents their practices in relation to such conditions as the group's initial social capital, the given environmental context, relations with institutional structures, and the mechanisms of establishing recognition (visibility) within the contemporary art scene.

Keywords: curatorial figure, art history didactics, student research circle, self-organization, art criticism, university, cultural institutions, art circulation

Otrzymano/Received: 6.05.2024
Zaakceptowano/Accepted: 9.05.2025
Opublikowano/Published: 25.09.2025

Wszystko, co robimy dla polskiej sztuki współczesnej, ma sens.
(Dwurnik 2003: 4)

Tekst dotyczy działań kuratorskich grupy osób studenckich, związanych z Sekcją Współczesną Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, realizowanych na początku lat dwutysięcznych. Działania studenckie były najpierw związane z redagowaniem magazynu artystycznego „Sekcja" (2001–2008), a następnie z prowadzeniem (od 2002 r.[1]) Galerii „Zakręt", zlokalizowanej w nieużywanej części klatki schodowej Instytutu Historii Sztuki UW, mieszczącego się w XIX-wiecznym budynku, tzw. Gmachu Prorektorskim, w głównym kampusie Uniwersytetu przy Krakowskim Przedmieściu. Przyglądając się deklarowanym celom, zasadom organizacji pracy osób zaangażowanych w działanie pisma i galerii oraz ich efektom, chciałabym zastanowić się nad następującymi kwestiami:

1. Jaką rolę odgrywa praktyka tworzenia wystaw w formacji zawodowej młodych historyków/historyczek sztuki?
2. Na czym polega specyfika pracy osoby studenckiej jako początkującego kuratora/krytyka sztuki? Jakie konteksty składają się na ten rodzaj praktyk kuratorskich?
3. Jak przebiega proces realizacji projektu studenckiego? Jakie mechanizmy pracy zespołowej i zarządzania projektem są z nim związane?
4. Jakie elementy składają się na specyfikę mechanizmów samoorganizacji i włączania w obieg sztuki?

Tekst oparty został przede wszystkim na materiałach źródłowych: czterech wywiadach przeprowadzonych z Polą Dwurnik [PD] i Tomaszem Fudalą [TF] oraz rozmowie z Waldemarem Baraniewskim [WB][2], a także dokumentacji działań Sekcji (fotografie, ogłoszenia, katalogi wystaw, archiwalne numery pisma „Sekcja") udostępnionej dzięki uprzejmości Poli Dwurnik. Nie zachowały się niestety w sieci zapisy działań prowadzonych przez Sekcję *online*, a także internetowe wydania magazynu (od 2004 r.). Tekst nie jest kroniką działań Sekcji, a jedynie próbą zarysowania pewnego zagadnienia teoretycznego. W warstwie historycznej odnosi się do pierwszych lat działalności, czyli okresu między 2001 a 2004 rokiem.

---

[1] Nie udało mi się potwierdzić daty finalnej wystawy Galerii „Zakręt". Ostatnia, o której wzmiankę *online* znalazłam, to wystawa Michała Jankowskiego: *Adieu* (21.05–9.06.2008).

[2] Wywiady indywidualne z Tomaszem Fudalą (18.09.2024), z Polą Dwurnik (24.08.2024) oraz wspólna rozmowa z Tomaszem Fudalą i Polą Dwurnik (17.04.2025), rozmowa z Waldemarem Baraniewskim (20.08.2025). Rozmowy odbyły się online na platformie teams, jedynie pierwsza rozmowa z Polą Dwurnik odbyła się stacjonarnie i miała miejsce w siedzibie Fundacji E. Dwurnika w Warszawie. Rozmowy zostały nagrane i poddane automatycznej transkrypcji, każda trwała ok. dwóch godzin. Zapis wideo i transkrypcja rozmów w archiwum autorki. Materiał będzie w przyszłości dalej opracowywany i wykorzystany w projekcie dotyczącym IHS UJ.

Artykuł powstał jako jeden z wątków szerszego projektu rozmów i kwerend dotyczących działań powojennych generacji studentów historii sztuki, związanych z włączaniem się w obieg sztuki współczesnej, który aktualnie przygotowuję, bazując przede wszystkim na dokumentacji związanej z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Rozmowy z osobami działającymi z IHS UW powstały jako pewien kontekstowy wątek do tamtych badań. Jedno ze spotkań (17.04.2025) przygotowałam jednak z myślą o poniższym artykule, stąd zadane moim rozmówcom pytania wykraczają nieco poza „kwestionariusz” zagadnień związanych z wyjściowym projektem. W badaniach nad częścią „historii studenckiej” IHS UJ, która związana jest z samoorganizacją i próbami włączania się w obieg sztuki aktualnej, rozmowy mają dwa cele – zebranie informacji o inicjatywach studenckich (kuratorskich, edytorskich, związanych z krytyką sztuki), dotyczących sztuki współczesnej oraz aktualnej absolwentów i absolwentek IHS UJ, ale także poznanie opinii rozmówców i rozmówczyń na temat znaczenia tego rodzaju inicjatyw. Pytam o przeszłość: ich oczekiwania wobec studiów, program i model nauczania, który im towarzyszył, znaczenie współczesności w treściach zajęć, okoliczności i kontekst realizowanych działań studenckich, charakterystykę sceny artystycznej w czasach studiów, wpływ doświadczeń zdobytych w czasie studiów na dalszą drogi zawodową. Istotne jest dla mnie także to, co wyrasta z ich późniejszych doświadczeń zawodowych: opinia o możliwościach demokratyzacji systemu studiów i zwiększenia decyzyjności osób studenckich w kształtowaniu modelu uczelni i programu nauczania. W trakcie rozmowy z Dwurnik i Fudalą nieco zmodyfikowałam ten schemat pytań. Poza wspomnianymi zagadnieniami prosiłam ich o odniesienie się do sytuacji „młodego” historyka sztuki i kuratora, a także o opis i ocenę samego procesu realizacji projektów studenckich. Podobne pytania zadałam ówczesnemu opiekunowi Sekcji prof. Baraniewskiemu.

W wywiadach z absolwentami i absolwentkami zauważyć można łączenie doświadczeń studenckich i faktów z życia prywatnego, a właściwie pewną nierozdzielność życia prywatnego i aktywności studenckich, które mają charakter „półprofesjonalny”, bazując na sieci prywatnych znajomości i zaangażowaniu czasu wolnego. Ważnym elementem wspomnień pozostaje pewna nostalgia, która może przyczynić się do idealizacji wydarzeń z przeszłości, a także eliminacji elementów związanych z negatywnymi doświadczeniami, jak spory i konflikty w zespole. Jest to o tyle istotne, że w rozmowach interesowały mnie mechanizmy pracy w grupie, motywacje i struktura zarządzania projektami, postać lidera lub liderki. W przypadku Sekcji nie udało mi się uzyskać pełnej diagnozy sposobów zarządzania projektami, rozmówcy niechętnie mówili o trudnościach, które wiązały się być może ze sporami o charakterze personalnym, jednocześnie w ograniczonym zakresie podjęli się problematyzacji tych zagadnień. W dalszej analizie posłużyłam się tymi fragmentami rozmowy, które opisywały okoliczności funkcjonowania inicjatyw studenckich, i takimi, które stanowiły odpowiedź na zaprezentowane w trakcie rozmowy tezy artykułu.

Charakterystyczne dla sposobu, w jaki prowadzę rozmowy z absolwentkami i absolwentami, jest przyjęcie formuły swobodnego wywiadu, z elementami dyskusji, a nawet polemiki. Zawsze przedstawiam moim rozmówcom i rozmówczyniom cele i tezy badawcze, a elementem rozmowy jest próba ich konfrontacji z opiniami osób badanych i w odniesieniu do ich doświadczeń. W tym sensie, mimo że wspomnienia i indywidualne biografie stanowią ważny element projektu, nie wpisuje się on do końca w zasady wywiadów dotyczących historii mówionej, w której można zauważyć dążenie do wyeliminowania, na ile to możliwe, wpływu osoby prowadzącej rozmowę na świadectwo przekazywane przez respondenta (Jarząbek 2024; Bornat, Thompson 2011). Podejmuję to ryzyko, m.in. zdając sobie sprawę, że rozmowy dotyczą osób z tego samego środowiska, działających w tym samym co ja polu aktywności, operującymi podobną siatką pojęć, polegają zatem na wymianie doświadczeń i odbywają się na podstawie wspólnych punktów odniesienia. Nie eliminuję także z dialogu odwołań do moich własnych doświadczeń, zarówno studenckich, jak i związanych z opieką nad Kołem Naukowym i Sekcją Sztuki Współczesnej, jako osoby zatrudnionej w IHS UJ[3].

Tradycja opisu i analizy zjawisk artystycznych, z odwołaniem do formuły swobodnego wywiadu, dialogu czy polemiki, jest w historii sztuki utrwaloną metodą prezentacji opinii i nie musi być ściśle łączona z metodologią historii mówionej, mimo wielu podobieństw. Dialog i polemika są wpisane w refleksję na temat sztuki, choć rzadko traktowane jako metoda badawcza. Powstające w ostatnim czasie próby przedstawienia mówionej historii zjawisk artystycznych nadal posługują się raczej otwartą formułą wywiadu swobodnego, w którym pewną rolę odgrywa także dyskusja i wymiana poglądów. Na takiej zasadzie zostały zbudowane np.: *Krótka historia grupy Ładnie*, której osoby redaktorskie deklarują we wstępie: „Pytania zadawane rozmówcom nie są neutralne, bywają wręcz tendencyjne, co wynika z tego, że sami funkcjonujemy w ramach określonych struktur językowych, naukowych, ideologicznych" (Drągowska, Kuryłek, Tatar 2008: 13), *Proszę mówić dalej*, *Historia społeczna Muzeum Sztuki w Łodzi*, gdzie z kolei czytamy: „praca nad książką (…) przypominała pewien eksperyment myślowy, ćwiczenie dyskursywne, ale też trening wyobraźni w oparciu o świadectwa niewielkiej grupy pracowników i współpracowników" (Pindera, Słaboń 2022: 13). Formuła opracowania źródeł wykracza zatem poza sztywne zasady związane z badaniami historycznymi, przyjmując formę eksperymentu, kolażu czy subiektywnego porządkowania wątków. Najbardziej zbliżone do zaproponowanego przeze mnie ujęcia jest opracowanie *W ramach wystawy*, gdzie

[3] Byłam opiekunką Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki UJ w roku akademickim 2019/2020, od 2019 r. opiekuję się też Sekcją Sztuki Współczesnej KNSHS UJ, z którą przygotowałam m.in. w 2022 r. (we współpracy z Goethe-Institut Kraków) z okazji 100-lecia urodzin Josepha Beuysa wystawę, film i konferencję studencką, wystawę „Kram" studentek i studentów z pracowni Bogusława Bachorczyka w krakowskiej ASP czy wystawę *Święto-ści* we współpracy z Galerią Krakowską 34, opiekuję się również sekcją Koła Naukowego, redagującą pismo studenckie „Kunszt".

autorki, wychodząc od doświadczenia studiów kuratorskich w Instytucie Historii Sztuki UJ, które ich zdaniem „pozostawiły wątpliwość czy można nauczyć się robienia wystaw w ramach uniwersyteckiego kursu” (Czyż, Wielgus 2015: 11), w serii wywiadów z kuratorami i kuratorkami zadają pytanie: czy „można nauczyć się kuratorstwa”? Wywiady przygotowane w porządku chronologicznym doświadczeń zawodowych respondentów dotyczą praktyk kuratorskich osób, które rozpoczynały pracę w latach 90. W rozmowie z Joanną Zielińską i Magdaleną Ziółkowską (jedną z członkiń warszawskiej „Sekcji”) pojawia się krótkie wspomnienie doświadczeń kuratorskich w ramach działań studenckich koła naukowego. Odpowiedź na ważne z mojej perspektywy pytanie o kuratorstwo w dydaktyce akademickiej nie uzyskała w opracowaniu jednoznacznej oceny. Rozmówcy podkreślali pewien potencjał akademickiej nauki kuratorstwa: „Jest wiele technicznych aspektów pracy kuratora wystaw, których można się nauczyć na studiach: budżetowania, pracy nad drukami, kwestii związanych z promocją czy transportem. (…) studia kuratorskie powinny dostarczać wiedzy historycznej, porządkować rozproszone informacje” (Cichocki: 99). „Wiem na pewno, że takie studia dają ludziom odwagę, ośmielają i mobilizują do działania. Ludzie zyskują siłę, której może nie mieliby bez papierka z uniwersytetu” (Gorczyca: 131), jednak dominowały wątpliwości: „studia nie mogą zastąpić praktycznych umiejętności nabywanych w instytucjach sztuki” (Brewińska: 50), „realizowanie w wieloosobowym zespole przypadkowych osób projektu wystawienniczego budzi wątpliwości” (Gorczyca: 131). Podobne intuicje wyraża Michał Kaczyński, mówiąc:

> Można nauczyć się języka, można opanować zasady, można nauczyć się opowiadać, można poznać różne idee i dalej je opracowywać, podsumować, poznać historię sztuki, kojarzyć różne problemy artystyczne ze sobą i je konfrontować, można nauczyć się i wyćwiczyć w pisaniu, w kompozycji, w przeróżnych technikaliach. Ale czy po prostu można się nauczyć na studiach robić wystawy? Na pewno nie – myślę, że najciekawsze wystawy powstają w fuzji intuicji, wyobraźni, wrażliwości i intelektu, a żadnej z tych cech nie da się nauczyć w szkole (Kaczyński: 161).

Wspomniane podyplomowe studia kuratorskie (potem: muzealnicze studia kuratorskie w zakresie sztuki współczesnej), prowadzone na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierownictwem Andrzeja Szczerskiego w latach 2005–2011, są jednym z nielicznych przykładów refleksji nad statusem kuratora-studenta i miejscem praktyk kuratorskich w dydaktyce historii sztuki. Ważnym punktem odniesienia pozostaje tu publikacja zawierająca program i podsumowanie funkcjonowania studiów, w której Szczerski deklaruje:

> W ramach edukacji uniwersyteckiej, w odróżnieniu od kursów kuratorskich na świecie sytuowanych zazwyczaj przy uczelniach artystycznych, postanowiliśmy przygotowywać studentów

> do zawodu kuratora, potrafiącego łączyć działalność o charakterze badawczym z aktywnym uczestnictwem w życiu artystycznym. „Kuratorzy powinni bowiem współtworzyć współczesne zjawiska artystyczne, a także intensyfikować wymianę artystyczną i kontakty między różnymi środowiskami twórczymi" (Szczerski 2012; Hussakowska-Szyszko 2012: 30).

W opracowanym programie studiów, jak można wyczytać z cytowanego tekstu, w poczuciu znaczącej zmiany, dokonującej się w początkach nowego milenium w obiegu instytucjonalnym sztuki współczesnej w Polsce, zwraca uwagę ambicja połączenia działalności kuratorskiej (wyjętej z pola edukacji artystycznej) ze studiami uniwersyteckimi i pracą badawczą. W ostatnich latach tego rodzaju zagadnienia pojawiają się w programach i praktykach dydaktycznych studiów uniwersyteckich[4]. Warto w tym miejscu wspomnieć o doświadczeniach Kolektywu Kuratorskiego, działającego pod kierunkiem Romy Sendyki interdyscyplinarnego „offowego" seminarium[5]. Ich efektem stało się kilka istotnych projektów ekspozycyjnych, przygotowanych w środowisku akademickim, we współpracy z krakowskimi instytucjami: Muzeum Fotografii, Muzeum Etnograficznym i Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wystawy podejmowały temat wizualnej prezentacji zagadnień teoretycznych z zakresu humanistyki i wychodziły poza model wystaw artystycznych. Sendyka tak definiowała zasady pracy Kolektywu:

> „(…) wszyscy jesteśmy interdyscyplinarnymi niespecjalistami. Moment przyjęcia pozycji amatora ma budującą siłę, z której może czerpać zwłaszcza tak zwana nowa humanistyka. To sytuacja bez roszczeń do akademickiego statusu, w której oddaje się swoje uprawnienia na rzecz wspólnotowej wymiany. W wyniku takiej definicji zgromadzenia okazuje się, że partnerzy procesu myślenia są znacznie bardziej zaangażowani i więcej wkładają w relację. Studenci czują współodpowiedzialność za przebieg wspólnej pracy. Znajdują i wytwarzają treści konieczne do zrozumienia zagadnień prowokowanych przez dzieło. Dokonuje się też zniesienie hierarchii badacz–obiekt (Sendyka, Kurz 2018: 4).

---

[4] Zagadnienia związane z kuratorstwem i muzeologią pojawiają się na studiach II stopnia studiów z historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim i Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (w formie modułu specjalistycznego). Na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II, na studiach II stopnia, wprowadzono moduł: „historyk sztuki w instytucjach kultury", natomiast na studiach I stopnia na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu funkcjonuje odpowiedni przedmiot kierunkowy (obowiązkowy). Z kolei na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu i Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie realizowany jest kierunek: kuratorstwo i teorie sztuki. Podobne specjalizacje funkcjonują również na innych uczelniach artystycznych: kuratorstwo i realizacja wystaw w Akademii Sztuki w Szczecinie, na Wydziale Badań Artystycznych i Studiów Kuratorskich w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz kierunek: sztuka współczesna na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie.

[5] Kolektyw Kuratorski powstał w 2015 roku w ramach Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci na Wydziale Polonistyki UJ.

Praca kolektywna, horyzontalne zarządzanie projektem, korzystanie z interdyscyplinarnych umiejętności wnoszonych przez osoby tworzące grupę to schemat zarządczy projektu studenckiego, który omawiam szerzej poniżej. Przy niewielkich środkach finansowych i braku zasobu w postaci fizycznych eksponatów praca Kolektywu owocowała projektami, które osiągnęły sporą widoczność dzięki kapitałom społecznemu i kulturowemu grupy: współpraca z ikoniczną postacią Mieke Bal w jednym z pierwszych projektów ekspozycyjnych zbudowała akademicki prestiż działań kolektywu, podobnie jak dostęp do przestrzeni instytucji, a także utrwalanie i problematyzowanie doświadczeń poprzez serię publikacji *Wystawianie teorii* Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego. W kontekście swojej roli w Kolektywie Sendyka powołała się na koncepcję *le maître ignorant* (nauczyciel ignorant), która opiera się na fenomenie

> (…) paradoksalnego autorytetu osoby, która nie ma określonych kompetencji, ale nadal może zadawać trafne pytania i prowadzić projekt dydaktyczny w dobrym kierunku. (…) Znów rezonowało to z refleksją o eseistyce: z zasadą uporczywego stawiania pytań, z brakiem roszczeń do profesjonalizmu, z ciągłym żegnaniem poczucia wygody i ryzykowaniem myślenia. Wydaje mi się, że bardzo potrzebne jest miejsce na taką akademię – która pyta, jest niepewna, eksperymentuje, nie ustanawia hierarchii, a zarazem dowartościowuje te aspekty uniwersytetu, które choć znane od zarania, często traktowane są dziś jako nieprominentne (Sendyka, Kurz 2018: 6).

Kierowany przez Sendykę projekt dydaktyczny wydaje się ważnym kontekstem dla omawianych działań kół naukowych, chociażby dlatego, że rozszerza pole zainteresowań kuratorskich poza obszar sztuk wizualnych i odrywa zagadnienie od tradycyjnego splotu historia sztuki-sztuka. Jednak tylko do pewnego stopnia pozostaje działaniem samoorganizującym i oddolnym, a figura dydaktyka i znaczenie uniwersytetu pozostają w nim czytelne, choć i czytelnie „rozszczelnione”. Zjawisko, które analizuję, ma nieco inny charakter: to autonomiczne (w ramach organizacji studenckich) działanie młodych historyków sztuki, w strukturze uczelni, ale na obrzeżach instytucjonalnego autorytetu.

Sekcja Współczesna – „groźni i aktywni”[6]

Pierwsze spotkanie Sekcji (nazywanej w ogłoszeniach także Sektą) odbyło się w grudniu 2000 roku, a jej opiekunem naukowym został wówczas Waldemar Baraniewski. Z ogłoszenia o powołaniu grupy dowiedzieć się można o jej celach: „śledzenie zjawisk zachodzących w sztuce współczesnej”, „nowych prądów powstających w najmłodszych

[6] „Groźźźni i aktywni” – napis z plakatu zapowiadającego wznowienie działań Sekcji.

środowiskach twórczych", „nawiązania i nowe spojrzenie na szeroko pojętą sztukę powojenną", „komentowanie aktualnych wydarzeń ze świata sztuki i podejmowanie próby ich krytycznej oceny". Celem było także stworzenie pisma, „które mogłoby reprezentować studentów jako twórczych, niezależnych ludzi i stać się ekspresją ich osobowości, poglądów i indywidualnego przeżywania świata zewnętrznego". Służyłoby ono także prezentacji twórczości „tych, których poza naukowym punktem widzenia interesuje także praktyczne eksperymentowanie z formą", a całość miałaby służyć dyskusji i „spontanicznemu wyrażaniu opinii"[7].

W założeniach Sekcji nie ma jeszcze planów kuratorskich, jest natomiast zarysowane pole zainteresowań. Są to sztuki wizualne (nie tylko aktualne, ale też obejmujące okres po 1945 roku), twórczość najmłodszego pokolenia artystów, ekspresja poglądów, opinii, osobowości i twórczości studentów historii sztuki. Uzupełnienie luk w programie studiów (sztuka aktualna, młoda twórczość) łączy się z wyrazem potrzeb emocjonalnych, jak „indywidualne przeżycia" i swobodna ekspresja. Dla wyobrażenia sobie celów Sekcji ważna jest także mocna deklaracja programowa: „będziemy groźni i aktywni". Mimo że utrzymana w tonie zgrywy, zapowiada wysoki poziom indywidualnego, podmiotowego zaangażowania, odwagi i swobody w planowanych działaniach.

Inicjatorką powołania Sekcji Współczesnej była Pola Dwurnik, wówczas studentka trzeciego roku studiów, oraz grupa równolatków lub nieco młodszych studentów i studentek[8]. Poza spotkaniami z artystami średniego i młodego pokolenia oraz kuratorami (Edwardem Dwurnikiem, Grzegorzem Kowalskim, Mirosławem Bałką, Joanną Rajkowską, Magdaleną Kardasz) Sekcja wydawała też wspomniany magazyn artystyczny[9]. Począwszy od trzeciego numeru, magazyn został podporządkowany tematowi przewodniemu (były to kolejno: polityka kulturalna, krytyka artystyczna, erotyka i perwersja w sztuce, ciało, współczesne malarstwo, skala, kolekcja-muzeum-galeria, tworzywo sztuki, fotografia, miasto). Wybór tematów wskazuje na potrzebę prezentacji zjawisk sztuki w szerokim kontekście społeczno-kulturowym, różnych mediów, a także w odniesieniu do zasad funkcjonowania obiegu sztuki. W redakcji zachodziły stałe zmiany składu zespołu[10], pismo zmieniało też szatę graficzną i poziom

---

[7] Napisy z plakatu zapowiadającego wznowienie działań Sekcji.

[8] M.in. Adam Jastrzębski, Michał Jachuła, Tomasz Fudala, Magdalena Ziółkowska, Alicja Bielawska, nieco później Karol Sienkiewicz.

[9] W latach 2001–2004 ukazało się 12 numerów papierowych pisma w rytmie dwumiesięcznym, od 2004 roku do 2008 roku „Sekcja" ukazywała się jako medium sieciowe: tygodnik informujący o bieżących wydarzeniach życia artystycznego i miesięcznik (wydano 32 numery).

[10] Właściwie w każdej stopce redakcyjnej można znaleźć nieco inny skład osobowy, jednak „trzon" zespołu pozostaje stały: Pola Dwurnik (do nru 7, redaktorka naczelna), Alicja Bielawska (redaktorka naczelna nrów 7–10), Tomasz Fudala, Michał Jachuła, Piotr Kowalik, Katarzyna Szydłowska (redaktorka naczelna nrów 11–12), Magdalena Ziółkowska. Numery tematyczne miały swoich redaktorów prowadzących. Po wydaniu nru 7 (2003) redakcję opuścili Dwurnik i Adam Jastrzębski. W wersji sieciowej pisma redakcję stanowili: Alicja Bielawska, Piotr Kowalik, Anna Łazar, Maria Rubersz, Karol

edycji: od pisma off-owego, drukowanego w warunkach domowych na drukarce atramentowej, po druk offsetowy i lakierowaną okładkę – zbliżonego wyglądem do mainstreamowego magazynu artystycznego. Za skład odpowiadali różni graficy i graficzki, w tym członkowie i członkinie redakcji, na okładkach reprodukowano też prace uznanych artystów[11] oraz własne. Bardzo znaczące wydają się informacje o źródłach finansowania pisma: nieregularnie wymieniany jest Uniwersytet Warszawski, Fundacja Atelier, Fundacja Galerii Foksal, Bank Zachodni WBK, Galeria Zachęta, Galeria Kronika. Należy zauważyć, że finansowanie ze strony uczelni nie jest stałe, za to udało się pozyskać do współpracy istotnych aktorów sceny artystycznej.

„Wznowiona” Sekcja nawiązywała do wcześniejszych działań Michała Kaczyńskiego, Łukasza Gorczycy i Adama Olszewskiego, którzy w ramach działań Koła Naukowego założyli w 1997 roku bardzo wpływowe później pismo „Raster”. Działalność „Rastra” jest punktem odniesienia dla młodszej sekcji, ale ich wizja krytyki była nieco inna.

PD: Zabawne było czytanie tych groteskowych, szyderczych tekstów o naszych znajomych czy znajomych moich rodziców, czy później moich znajomych, ale ja nie czułam, że to jest moje pokolenie. Bardzo ich lubiłam i ceniłam, ale oni nie chcieli włączać. Nie byli otwarci na wszystko i wszystkich, mieli swoje bardzo jasne poglądy. Pomyślałam, nie ma co, robimy swoje rzeczy, spróbujmy.

TF: Nasza strategia była inna niż strategia na przykład galerii Raster, która prowadziła czasopismo, bardzo negatywne. No właściwie dzisiaj powiedzielibyśmy, że oni hejtowali…, bardzo krytycznie pisali o Zachęcie, o Hannie Wróblewskiej, o Zamku Ujazdowskim. Dzisiaj uważamy, że to były najlepsze lata tych instytucji.

W artykule wstępnym do numeru poświęconego krytyce artystycznej Dwurnik deklarowała wówczas: „«Sekcja» – jedyne pismo krytyczne, młodsze niż «Raster», proponuje styl elegancki, refleksyjny i powściągliwy, miejscami tylko dosadny. Jesteśmy dumni, że nie powielamy wzoru, który wedle powszechnych określeń «sprawdził się» jako popularyzujący «młode» zbuntowane spojrzenie na sztukę. Nasi czytelnicy często z niedowierzaniem kartkują «Sekcję» – «ty, wy nie jesteście zbuntowani?». Owszem, dlatego właśnie założyliśmy własne pismo, a nie wciskamy się do już istniejących” (Dwurnik 2002, bp).

Teksty zamieszczane w „Sekcji” pisane były prostym, komunikatywnym stylem, nie próbowały naśladować kuratorskiego żargonu ani prześmiewczej nonszalancji „Rastra”. Miały charakter informacyjny, zawierały opinie i oceny, ale unikały akademickich formuł, zarówno w obszarze języka, jak i warsztatu (stosunkowo rzadko

---

Sienkiewicz; por. hasło „Sekcja”. W: P. Marecki (red.), *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*, Korporacja Ha!art, Kraków 2006, s. 649.

[11] Skład nrów 3–4 wykonał Jastrzębski, nr 7 – Dwurnik, w nrze 5 na okładce pojawiła się reprodukcja pracy Zuzanny Janin *Moje serce (Roentgen)* z 1996 roku, numer prezentował „obraz namalowany przez Polę Dwurnik, Adama Jastrzębskiego i Karola Radziszewskiego”, okładkę nr 10 zaprojektowała Grupa Twożywo.

pojawiają się w nich przypisy, cytaty, odwołania do kanonicznych tekstów czy też szersze refleksje metodologiczne lub teoretyczne). Magazyn nie był zatem pismem akademickim, replikującym model naukowy, co bywa częstą praktyką pism studenckich, ale miał dość jasno skonstruowaną formułę i wizję odbiorcy, wykraczającą poza środowisko uniwersyteckie i skierowaną w stronę szeroko rozumianego środowiska sztuki współczesnej.

Niedługo po zainicjowaniu edycji pisma artystycznego Sekcja podjęła się prowadzenia autorskiej Galerii „Zakręt". Celowo nie rozdzielam tych form działalności, nie tylko dlatego, że obydwie inicjatywy realizował niemal ten sam zespół osób, ale też dlatego, że w moim przekonaniu łączył je ten sam cel: aktywne uczestnictwo w życiu środowiska artystycznego. Włączenie się do obiegu sztuki i posługiwanie się niezbędnymi do tego narzędziami (selekcja prac, wyrażanie opinii, organizacja wystawy), badanie pola sztuki w wielu możliwych aspektach: pisania, wystawiania, prezentacji własnej twórczości. Co trzeba podkreślić: magazyn artystyczny i katalogi wystaw były płatne, a zyski ze sprzedaży pokrywały koszty edycji i przygotowania wystaw. Pismo „Sekcja" było też okazją, choć nie ma zbyt wielu takich tekstów, do manifestowania poglądów grupy i prezentowania działalności galerii.

Galeria „Zakręt" działała od marca 2002 roku – zaledwie na 7 m^2 przestrzeni, a nazwa miejsca odnosi się do tych minimalnych warunków (zakręt ciągu schodów i niewielkie pomieszczenie na podeście).

TF: Wyglądało to jak dziewiętnastowieczna apteka: białe drzwi z szybkami, napis, Galeria „Zakręt" i dwa biegi schodów z podestem.

PD: Peerelowska wykładzina i trochę białych ścian. Tam nie było prawie żadnych możliwości aranżacyjnych. Jedna z wystaw, chyba Marzeny Nowak, była tak zainscenizowana [projekcja filmu z motywem wody - przyp. aut.], że nie wchodziło się do środka, tylko oglądało z zewnątrz, więc było tam miejsce na jakieś minimalne interwencje.

W opublikowanym w „Sekcji" tekście, prezentującym działalność Galerii z czerwca 2003 roku, przedstawiono założenia jej działania:

> Razem z pierwszą wystawą powstały zasady funkcjonowania miejsca – wymyśliliśmy, że tak jak w profesjonalnej galerii sztuki współczesnej każdą ekspozycję będzie organizował kurator – student historii sztuki. Galeria „Zakręt" eksponuje nazwiska kuratorów – być może niektórzy z nich w przyszłości będą pracować na tym stanowisku w większych instytucjach. Ekspozycjom Galerii „Zakręt" towarzyszą też katalogi. Na całym świecie katalog to podstawowy element wystawy, często jedyny, materialny zapis pozostający po danym wydarzeniu. (…) Galeria „Zakręt" radzi sobie z tym w prosty sposób – na druk katalogu (i zaproszeń) najczęściej składają się po prostu ci, którym najbardziej na tym zależy: artysta i kurator. Książeczki drukowane są w domu lub w laserowej drukarni w małej liczbie numerowanych ręczenie egzemplarzy i sprzedawane po cenie kosztów na wernisażach (*Młodzi zza Zakrętu* 2003: 74).

Poza tytułową deklaracją „młodości” zwraca uwagę eksponowana rola kuratora wystawy i przekonanie, że wiąże się ona z ważną dla przyszłej drogi zawodowej praktyką. Istotny jest także wysiłek włożony w dokumentację wystaw, w postaci katalogów. Praktyka numerowania egzemplarzy, tych dość skromnych edycyjnie wydawnictw, zdradza świadomość roli obiektu kolekcjonerskiego, znaczenia unikatowych świadectw wydarzeń artystycznych, które towarzyszą działaniom efemerycznym i offowym. Katalogi składały się z zaprojektowanej starannie okładki – z motywem związanym z twórczością prezentowanej osoby – oraz z tekstu kuratorskiego lub wywiadu z artystą (artystką) i dobrej jakości reprodukcji prezentowanych prac (w postaci prezentacji kilku niewielkich zdjęć, fragmentu pracy lub zajmujących całą stronę). Potrzeba eksperymentowania lub wejście w dyskurs unikatowości miały też swoje znaczenie – w katalogu pierwszej z ekspozycji *Lamperii* Jastrzębskiego autor odręcznie namalował motyw lamperii na okładce publikacji.

Wystawy prezentujące twórczość najmłodszego pokolenia artystów, a także ujawniające twórczość samych osób studenckich odbywały się z dużą regularnością, niemal co miesiąc. Wystawą inicjującą działanie galerii w marcu 2002 roku był wspomniany wyżej pokaz prac Jastrzębskiego, kuratorowany przez Dwurnik (artysta prezentował różnokolorowe wzory lamperii namalowane na płytach pilśniowych). W maju zorganizowano wystawę Krzysztofa Hajty, której towarzyszył *performance* pt. *Psycholog* w wykonaniu kuratora wystawy Marka Szlaka. W październiku odbył się pokaz prac Magdy Bielesz pt. *Maszyny*, również przygotowany przez Dwurnik (obrazy różnych formatów przedstawiające przyrządy do uprawiania sportu), a w listopadzie w „Zakręcie” przygotowano debiutancką wystawę Karola Radziszewskiego: *Co właściwie sprawia, że nasze mieszkania są tak odmienne, tak pociągające*, której kuratorem został Jastrzębski. Artysta zapełnił ściany galerii czarnym linearnym rysunkiem przedstawiającym różne postaci, a następnie umieścił na pomalowanej tak ścianie inne, barwne przedstawienia. Ekspozycja miała być realizacją koncepcji wnętrza, gdzie bazowy mural – siatka wizualna, mógłby stanowić podstawę drugiej warstwy przedmiotów i obrazów. Mural został przygotowany specjalnie do przestrzeni „Zakrętu”, a następnie zamalowany przez samych studentów (potencjalnie wciąż jest dostępny pod warstwą farby). W grudniu 2002 roku program Galerii uzupełniła wystawa Dwurnik pt. *Inflacja*, której kuratorem był Jastrzębski. Wystawa prezentowała powiększone banknoty polskie z ostatnich 15 lat PRL[12]. Poza sztuką artystów młodszego pokolenia, w części związanych z pracownią Leona Tarasewicza w warszawskiej ASP, Sekcja przygotowała także pokazy starszych, uznanych

[12] W kolejnych latach w Galerii „Zakręt” swoją twórczość prezentowali także: Marcin Kędzierski, Antoni Wajda, Mirosław Filonik, Marzena Nowak, Cezary Bodzianowski, Igor Przybylski, Eliza Galey, Agata Groszek, Jens Salander, Krzysztof Pijarski, Maia Kreisner i Stefan Paruch, Maciej Osika, Lakonia Cyrulik, Katarzyna Majak, Edyta Ołdak, Jadwiga Sawicka, Laura Pawela, Paweł Althamer, Grupa Tworzywo, Paweł Susid, Basia Bańda, Sławomir Pawszak, funkcje kuratorek i kuratorów pełnili: Joanna Sosnowska, Ondrasz Szewczyk, Alicja Bielawska, Piotr Kowalik, Piotr Stasiowski, Magdalena Ziółkowska.

już artystów. Od marca do kwietnia 2003 roku na budynku, w którym znajduje się Instytut, umieszczono instalację Mirosława Filonika *Daylight System* (kuratorzy: Alicja Bielawska i Piotr Kowalik) (Fudala 2003b: 77–79). Ulokowana w zachodniej ścianie, wychodzącej na bramę wejściową do kampusu, instalacja ze świetlówek emitujących zimne błękitnawe światło wychodziła z okna Instytutu na ostatnim piętrze. Świetlówki umieszczono w czterech kątach kwadratowego okna, skąd wyznaczały jakby promienie perspektywy linearnej i zbiegały się w punkcie nieco powyżej murawy. Autor nazwał te linie „promieniami Tintoretta", nawiązując do niezwykłej, mistycznej przestrzeni i światła w malarstwie weneckiego artysty. Z kolei 18 marca 2003 roku Cezary Bodzianowski przedstawił na Krakowskim Przedmieściu zdarzenie: *Urbi et orbi* (kuratorki: Katarzyna Szydłowska i Magdalena Ziółkowska). Artysta stał przed bramą wejściową do kampusu UW ubrany w płaszcz, do którego przyklejone były typowe w przestrzeni studenckiej ogłoszenia zrywki o treści np.: „korepetycje z rosyjskiego", „muzykoterapia", „atrakcyjna praca za granicą", które przechodnie mogli zabierać ze sobą (Fudala 2003 b: 56–59). Akcja Jensa Salandera, *A day in the life* (kuratorka: Karolina Łabowicz-Dymanus), która została zorganizowana przy współpracy z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, wymagała dużo więcej nakładów niż ekspozycje organizowane dotąd przez Sekcję. Na terenie uczelni w miejscu kwadratowych płyt chodnikowych zamontowano wówczas 8 monitorów, w których przechodnie mogli zobaczyć obraz zarejestrowany przez kamerę umieszczoną przy bramie. Przygotowanie wysokokosztowego i wymagającego skomplikowanej instalacji pokazu świadczy o profesjonalizacji działań Galerii, podejmującej współpracę z dużymi instytucjami kultury.

Przegląd wydarzeń organizowanych w „Zakręcie" wskazuje na przewagę wystaw niewymagających dużych nakładów finansowych czy wręcz bezkosztowych, prezentujących prace bardzo młodych, zaprzyjaźnionych z Sekcją artystów. Przeglądając obecnie ich portfolio, można zauważyć, że „Zakręt" często bywa wymieniany jako miejsce debiutanckiej wystawy. Wybór artystów dokonywał się zapewne na zasadzie „środowiskowego sieciowania", przy czym w początku działalności jest też (jak pismo „Sekcja") okazją do prezentacji własnej twórczości osób związanych z Kołem (Dwurnik kuratoruje wystawę Jastrzębskiego, Jastrzębski zaś wystawę Dwurnik). Z czasem Galeria wydaje się zyskiwać rozpoznawalność w obiegu sztuki i współpracę z większymi instytucjami, co pozwala na organizację bardziej kosztownych projektów i zapraszanie artystów starszego pokolenia. Wśród osób, których prace pokazywane były w Galerii, zanotować można nazwiska artystów i artystek z pokolenia urodzonych ok. 1980 roku, które zdobyły z czasem dużą rozpoznawalność w polu sztuki[13]. Z pewnością splot wielu czynników powoduje zaistnienie miejsca jako sprzyjającego

[13] M.in.: Karol Radziszewski, Marzena Nowak, Basia Bańda; w tym osoby związane z Kołem, jak: Alicja Bielawska, Pola Dwurnik, Adam Jastrzębski, ale także krytyki artystycznej i kuratorstwa: Tomasz Fudala, Karol Sienkiewicz czy Magdalena Ziółkowska.

ważnym debiutom, nie wystarczą tylko dobre intuicje kuratorów (choć i to należy zauważyć), ale także szersze konteksty: środowiskowy, polityczny i ekonomiczny, które składają się na pewien „dobry moment” dla tego rodzaju działalności, a także kapitał społeczny osób związanych z miejscem czy dostęp do mediów. Poniżej dokonam analizy czynników, które mają wpływ na młodzieńcze praktyki kuratorskie i mogą decydować o ich sukcesie czy rozpoznawalności w obiegu sztuki.

Warunki funkcjonowania studenckich inicjatyw kuratorskich (zasób – instytucje – kontekst)

Zasoby

W moim przekonaniu w procesie inicjowania działań studenckich podstawowym czynnikiem jest spotkanie grupy osób zainteresowanych pracą poza harmonogramem zajęć uczelnianych. Grupa opiera się na własnych zasobach: relacjach, zainteresowaniach, wniesionych przez każdą z osób umiejętnościach (lekkie pióro, doświadczenia redaktorskie, posiadanie kontaktów do taniej drukarni, umiejętności związane ze składem pisma, źródła pozyskiwania dofinansowań itp.), a jej potencjał jest początkowo trudny do zdefiniowania. W przeciwieństwie do zespołów tworzonych na zasadzie selekcji uczestników na podstawie doświadczeń czy potwierdzonych kompetencji specyfika grupy studenckiej leży w mniej lub bardziej przypadkowym zbiegu pozytywnych okoliczności. Nie bez znaczenia jest aspekt towarzyski działań, budowanie więzi przyjaźni i dzielenia się kapitałem społecznym. Pola Dwurnik podkreśla, że to właśnie wychowanie w środowisku artystycznym (jest córką wybitnego malarza Edwarda Dwurnika i znanej fotografki Teresy Gierzyńskiej) stanowiło inspirację do zwołania grupy studentów i studentek zainteresowanych sztuką współczesną.

PD: Przez te pierwsze lata chyba ja byłam liderką, dlatego że miałam odwagę i kontakt ze światem artystów, wiedziałam, że jest to świat inkluzywny, a nie zamknięta elita. Tak przynajmniej podchodzili do tego moi rodzice i ja sama miałam podobne podejście. Uważam to za jeden z największych sukcesów, że ośmieliłam moich kolegów, że ta jakby szklana ściana, która pewnie faktycznie istniała, została zniesiona. Myśmy jej nawet nie rozbijali, tylko po prostu stopniała. Entuzjazm i radość pomagały. Nie zastanawialiśmy się dwa razy, tylko działaliśmy. To było niesamowite, że się po prostu spotkaliśmy w tym samym momencie, bo mogłoby się to zwyczajnie nie wydarzyć.

WB: Wśród osób, które inicjowały te działania Sekcji, byli studenci związani rodzinnie ze środowiskiem artystycznym, jak: Pola Dwurnik, Alicja Bielawska, Marianka Dobkowska. To były osoby, które doskonale wiedziały, co to jest sztuka współczesna, kim jest artysta, bo miały to w domu.

Znaczącym kapitałem opisywanych zjawisk są takie wartości, jak: młodość, chęć i potrzeba działania, próbowania, podejmowania ryzyka, sprawdzenia się w pewnej roli. Ten kontekst można wyczytać w zamieszczonej w pierwszym numerze „Sekcji" *Deklaracji wolności i niezależności bardzo młodego krytyka sztuki początku XXI wieku*, napisanej przez Dwurnik:

> Jako osoba jeszcze studiująca, bardzo młoda, z nieukształtowanymi do końca poglądami na sztukę i życie w ogóle. Niewyposażona w konieczne doświadczenie i praktykę zawodową, jestem dopiero na drodze do uprawiania krytyki artystycznej z prawdziwego zdarzenia. Niniejszym przyznaję sobie prawo do wolności w uprawianej przeze mnie dziedzinie, prawo do pójścia każdą drogą, jaką będę mogła wynaleźć. (…) Mogę obalić istniejący system myślenia o sztuce, zmienić cały dotychczasowy system wartości, zakwestionować to, co na szczycie, wznieść to, co upadłe. Ja mam prawo widzieć sztukę inaczej niż ci, którzy uczyli mnie na nią patrzeć. Mam prawo – prawo młodości – buntować się przeciw porządkowi, który zastałam. Tę wolność daje mi moja młodość, a prawo do kontestowania tego, co mi się nie podoba, do przekraczania granic – wiek XXI (Dwurnik 2001, bp).

Młodość jest tu bardzo istotnym, celowo niepopartym doświadczeniem i wiedzą, roszczeniem. Intertekstowy zabieg nadania artykułowi formy artystycznego manifestu, na wzór tych efemerycznych tekstów, które konstytuowały artystyczne awangardy, zdradza znajomość reguł budowania widzialności w obszarze sztuki.

PD: Kiedy pisałam ten tekst, byłam świadoma, że jestem młodym i nowym pokoleniem. Moim kontekstem byli krytycy, kuratorzy, kustosze czy dyrektorzy instytucji, którzy współpracowali z moimi rodzicami i ja stąd miałam - być może nietypowo - bardzo wielką świadomość, że jestem bardzo młoda. Dlatego tak prowokacyjnie i dosyć intensywnie sformułowałam ten tekst, bo chciałam ich wszystkich zaczepić, a jednocześnie się od nich odciąć. Nie było w tym oczywiście żadnej jawnej krytyki, ale sytuacja, w której czułam, że muszę mocno tupnąć nogą i ostro, jaskrawo się wypowiadać.

Istotne w sposobie funkcjonowania Sekcji jest to, że tworzyła ją stosunkowo liczna grupa osób oraz nadzwyczajna ciągłość działań (2000-2008), która jest najtrudniejszym czynnikiem funkcjonowania spontanicznych grup. Kilkuletni cykl studiów i plany zawodowe powodują zwykle stopniowe wycofywanie się zaangażowanych osób, a konieczność intensywnej pracy poza godzinami zajęć (comiesięczne wystawy, wydawanie dwumiesięcznika) i poza systemem instytucjonalnych zysków (praca w Kole nie ma konkretnego przełożenia na ewaluację osiągnięć studenta) zwykle przyczyniają się do wygasania z czasem podobnych inicjatyw i stopniowego rozpadu grupy. Przeplatanie się życia semi-zawodowego (bezinteresowne zaangażowanie w działania instytucjonalne) i prywatnego (osobiste przeżycia, ambicje, konflikty w grupie) wpływają na krótkotrwałość działań i delikatność utkanej na nietrwałych

połączeniach sieci. Tymczasem Sekcja, mimo zmian personalnych i nowych formuł działania, funkcjonowała w dość podobny sposób przez długi czas.

TF: Wydaje mi się taką modelową cechą, która nieczęsto istnieje w świecie sztuki i jest warta podkreślenia, była niesamowita otwartość tych inicjatyw. *Open call* wisiał na korytarzu. Każdy mógł się zgłosić, napisać tekst. Pola zawieszała informacje przy bibliotece Instytutu. Zawsze wisiało ogłoszenie, że jest jakieś spotkanie albo promocja numeru, więc każdy i każda mógł się dołączyć. Wydaje mi się, że często kultura tak nie działa, rządzi się raczej elitaryzmem i zamknięciem.

Z czasem, wraz ze wzrostem rozpoznawalności i „stawki” działań oraz współpracą z czołowymi instytucjami, ten rodzaj spontaniczności musiał ewoluować w stronę bardziej sprecyzowanego rozdziału zadań. Nie wiem, czy proces ten przebiegał w tym przypadku na zasadzie współpracy, negocjacji czy może konfliktów, ale z całą pewnością spontanicznie czy anarchicznie tworzona grupa napotyka w pewnym momencie potrzebę samoorganizacji, która wytwarza się w trakcie ustaleń wewnątrz zespołu. Można zauważyć elementy pewnej struktury zarządzania grupą, odgórnej – w postaci przewodniczącego Sekcji Koła (choć nie jest to szczególnie podkreślane w komunikacji na zewnątrz), redaktora naczelnego, redaktorów prowadzących poszczególne tematy numerów czy kuratora wystawy, przy czym te funkcje nie mają charakteru stałego, zmieniają się – jak można zauważyć – z przyczyn merytorycznych (osoby zaangażowane pełnią funkcje liderskie w projektach odpowiadających ich zainteresowaniom). Często też praca odbywa się w dwuosobowych zespołach (redakcyjnych, kuratorskich), co sugeruje potrzebę wymiany kompetencji i wzajemnego wsparcia (organizacyjnego lub merytorycznego). Materiały przygotowywane przez Sekcję ujawniają dbałość o widzialność twórczyń i twórców: wymieniane są zawsze nazwiska osób zaangażowanych czy funkcje pełnione przez poszczególne osoby.

PD: Każdy był sobą, robił, pisał, o czym chciał, to była płaska hierarchia. Myślę, że młodzieżowa, spontaniczna radość przeważały nad kalkulacjami. Później oni sobie podzielili role. Tak długo, jak długo ja byłam zaangażowana, to pewnie ja to prowadziłam, delikatnie, ale jednak prowadziłam. Natomiast jak ktoś był kuratorem, to całkowicie decydował, co się dzieje na wystawie i kogo pokazuje. Z czasem świat zewnętrzny zaczynał jednak pokazywać, że to jest tylko zabawa, a tam dalej jest drapieżny świat konkurencji, zawodu. I z tym się mierzyliśmy potem, już każde z osobna, i dalej się mierzymy. Natomiast te pierwsze trzy lata to była przede wszystkim ekscytacja i radość, to naprawdę polegało na przygodzie.

Struktury (instytucje)

Budowa inicjatyw oddolnych w hierarchicznej strukturze uniwersytetu niesie ze sobą złożony bilans strat i zysków. Status kuratora-studenta czy krytyka-studenta otwiera możliwość stosunkowo bezpiecznego debiutu, korzystając z autorytetu

instytucji, która zapewnia mu pewien poziom wiarygodności (mimo braku doświadczeń), wyjście z anonimowości, gwarancję działania na poważnie, pewność, że ktoś kontroluje działania (zapewnia autorytet opiekuna), instytucja dostarcza przestrzeni do działań, niektóre instytucjonalne kanały komunikacji oraz możliwość pozyskania dofinansowań. Ale jednocześnie sam status takich działań w obrębie instytucji jest dość niski, często nieadekwatnie niski w stosunku do znaczenia, które te wydarzenia osiągają widziane z perspektywy zewnętrznej (wystawa, która spotkała się z ogromnym zainteresowaniem świata sztuki, może być z perspektywy uczelni traktowana jako działanie nieprofesjonalne, juwenilne). Każde działanie wymaga wielostopniowej akceptacji i negocjacji, w której osoba czy organizacja studencka nie zawsze jest stroną (gdy pismo wymaga akceptacji opiekuna) czy pełnoprawnym aktorem. Działania w obrębie uczelni uruchamiają także złożony proces biurokratycznych decyzji i dostosowania do regulaminów. Nie zawsze przestrzeń należąca do uniwersytetu jest dogodnym miejscem organizacji działań artystycznych – czy to ze względów bezpieczeństwa, infrastruktury czy polityki wizerunkowej instytucji lub po prostu upodobań osób decyzyjnych. W przypadku akcji organizowanych przez Galerię „Zakręt" wszystkie działania dziejące się poza samą przestrzenią Instytutu były przedmiotem trudnych negocjacji z władzami uczelni, z której gościnności korzystały (mimo że to właśnie te wydarzenia miały wysoki status artystyczny), angażując uznanych artystów, takich jak Filonik czy Bodzianowski. Kulminacyjnym momentem mógł być w tym kontekście zakaz umieszczenia w przestrzeni kampusu plakatu przygotowanego przez Grupę Twożywo, zaproponowanego na wystawę *wypisz/wymaluj* w listopadzie 2003 (w ekspozycji udział wzięli m.in.: Paweł Althamer, Jadwiga Sawicka, Paweł Susid). Artyści Twożywa zaprojektowali na tę okazję plakat przedstawiający kielich mszalny z widoczną hostią i napisem „IHS" oraz umieszczonym powyżej hasłem: „Tworzenie jest miłością". Po odmowie Kanclerza UW umieszczenia komunikatu w przestrzeni kampusu artyści zdecydowali wycofać pracę z wystawy, a zastąpić ją kartką pocztową z informacją o zaistniałym przypadku cenzury.

WB: Styk sztuki współczesnej i środowisk akademickich jest bardzo konfliktogenny. Tak było w przypadku Grupy Twożywo, ale też z Filonikiem. Ze względów bezpieczeństwa Kanclerz kazał wtedy tę instalację ogrodzić.

Niezależnie od charakteru decyzji władz uniwersytetu i ich oceny przypadek ujawnia ograniczenia prezentacji sztuki w przestrzeniach niespecyficznych dla tego rodzaju działań - pozbawionych kontekstu strefy chronionej ekspresji artystycznej, takich jak przestrzeń publiczna lub kontrolowana przestrzeń uczelni, jeśli chodzi o dopuszczony dyskurs.

Relacja z osobą występującą jako opiekun naukowy, czyli mediator między autorytetem instytucji a młodym zespołem kuratorskim, jest ogromnie istotnym elementem studenckich inicjatyw. Oczywiście wytwarza ona bezpieczną sytuację „szkolną", w której odpowiedzialność za podjęte działania rozprasza się wobec

gwarancji autorytetu, jaką daje obecność „mistrza”/„mistrzyni”. Jednocześnie obecność ta powinna być najbardziej możliwie dyskretna, raczej w postaci asysty niż współpracy w projekcie. To znacząco odróżnia tego rodzaju działania od projektów kuratorskich, prowadzonych w ramach dydaktyki, w których osoba tutora/wykładowcy kontroluje cały proces projektowania i realizacji wystawy. W takim układzie wystawa, najbardziej udana, pozostaje rodzajem ćwiczenia, a uczestnictwo polega na podejmowaniu wyznaczonych zadań, ale tylko w ograniczonym zakresie. Osobowość tutora i atmosfera miejsca mają jednak dla osób młodych znaczenie fundamentalne, inspirując lub zniechęcając do samodzielnych działań. Nawet jeśli mit młodzieńczej niezależności fundowany jest na radykalnym odrzuceniu instytucji, w moim przekonaniu nie ma możliwości działania w hierarchicznych strukturach uczelni, nie dysponując kapitałem życzliwości i wsparcia osób decyzyjnych. Kuratorzy opisują atmosferę IHS jako miejsca sprzyjającego zainteresowaniom sztuką współczesną mimo niewielkiej jej obecności w samym programie studiów.

TF: Studia z historii sztuki były od początku zetknięciem ze współczesnością, Instytut był wypełniony pracami artystów współczesnych. Zawsze były tam nazwiska osób, które pozostawały blisko naszego Instytutu. Można powiedzieć, że te środowiska się przenikały. Na pewno ważnym obrazem byli *Politycy sztuki* Edwarda Dwurnika w sali wykładowej, gdzie w małych, komiksowych okienkach są sportretowane główne postacie sztuki współczesnej i nowoczesnej w Polsce. Osoby te mają różne atrybuty, które są krytycznym komentarzem malarza do ich działalności, zaangażowania politycznego, czasami seksualności. Dwurnik dał w tym obrazie swoją interpretację układu sił w sztuce polskiej. I myślę, że z niego właśnie później wziął się ten *Układ scalony sztuki polskiej*, który opublikowało czasopismo „Raster”.

Środowisko (kontekst)

Ostatnim elementem charakteryzującym praktyki kuratorskie osób studenckich jest kontekst środowiskowy (ekonomiczny, polityczny, artystyczny) działań, konkretny moment, w którym inicjują swoje pomysły. Charakteryzując współcześnie specyfikę sceny artystycznej i kontekstu, w którym rozpoczynała działalność Sekcja i Galeria „Zakręt”, widać zmianę pokoleniową – aktywni są ludzie urodzeni w początku lat 80., podczas gdy „pokolenie Rastra”, czyli urodzeni w latach 70., a tym bardziej „sztuki krytycznej”, generacja z lat 60., są już postrzegane jako funkcjonujące zawodowo i osadzone w obiegu sztuki. Jest to też moment, gdy sztuka krytyczna, ale i późniejszy „pop-banalizm” (reprezentowany m.in. przez Grupę Ładnie), czyli zarówno radykalna refleksja nad ciałem i łamanie obyczajowych tabu, jak i deklaratywnie pogodna fascynacja nową estetyką konsumpcjonizmu, które charakteryzowały pierwsze lata transformacji, są tendencjami okrzepłymi i niemieszczącymi się w kategoriach najmłodszej sceny. „Sztuka około 2000”, wokół której działa Galeria „Zakręt”, nie

podlega tak wyraźnym tendencjom. Jednak można zauważyć pojawianie się silnie wyeksponowanych nurtów sztuki queer, polityczności czy rosnące znaczenie mediów cyfrowych. Karol Sienkiewicz (krytyk związany także z Sekcją) zauważał wówczas poszukiwanie nowej formuły polityczności: „Upraszczając, proces ten wyglądał następująco: tematykę ciała i społecznych tabu najpierw zastąpiła pamięć, historia (Holokaust), a w dalszej kolejności – aktualność, partycypacja (…), polityczność" (Sienkiewicz 2011).

TF: Mieliśmy poczucie zamknięcia. Nie było dostępu do stypendiów zagranicznych, ograniczone opcje wyjazdów, wchodziliśmy dopiero do Unii Europejskiej. Mieliśmy wrażenie, że w Warszawie jest bardzo mało galerii, takich miejsc, do których chcielibyśmy pójść. Nie mieliśmy ochoty oglądać kolejnej wystawy w galerii Pokaz, ale coś takiego, jak Raster, coś młodszego, gdzie Rafał Bujnowski maluje papieża. Warto wymienić też kulturę klubową, na przykład kawiarnię „Baumgart" w Zamku Ujazdowskim (działała w latach 1999–2006). Czasami sporadycznie chodziłyśmy do ZPAP-u, czyli do tak zwanej DUPY (Domu Artysty Plastyka). Były też oficjalne wystawy, Zachęta, Zamek Ujazdowski, duże blockbustery Milady Ślizińskiej. My jeszcze załapaliśmy się na wystawy Andy Rottenberg, na przykład na słynną wystawę jubileuszową: *Uważaj wychodząc z własnych snów. Możesz się znaleźć w cudzych* (Zachęta, 15.12.2000 – 28.01.2001).

PD: Bardzo ważną instytucją, jeśli chodzi o ASP, była gościnna pracownia Leona Tarasewicza. Jak robiłam pierwszą wystawę jako kuratorka (ja tak się wtedy szumnie nazwałam, śmiali się ze mnie, ale chciałam, tak prowokacyjnie, ostro uderzać, bo wydawało mi się, że szkoda czasu, żeby się czaić), to wzięłam Magdę Bielesz, ośmielona właśnie przez Tarasewicza. Z jego studentami trochę się zaprzyjaźniłam. Akademia była zupełnie inną uczelnią, niż jest teraz, nie było świadomości potrzeby współpracy między kuratorem a artystą. Nie było w ogóle takiego słowa „kurator". Transformacja dopiero powoli się odbywała. To wszystko tkwiło jeszcze w tradycji PRL, w kulturze, w języku.

Kontakty z Pracownią Tarasewicza mogą być w tym miejscu istotne także dlatego, że w jego programie dydaktycznym również ogromnie ważną rolę odgrywały wystawy przygotowywane przez studentów-artystów.

> Wystawy w Galerii na I Piętrze sprawiały, że korytarz na Wydziale Malarstwa stał się jednym z punktów na artystycznej mapie Warszawy (…). Po niektórych wystawach ukazywały się recenzje, co w wypadku wystaw studenckich nawet dzisiaj należy do rzadkości. (…) [Tarasewicz] osiągał w ten sposób konkretne dydaktyczne cele: oswajał studentów z instytucjonalnym wymiarem sztuki, pokazywał prozaiczną, codzienną stronę twórczości, umożliwiał nawiązanie kontaktów, uczył szacunku do ciężkiej pracy (Banasiak 2016: 179, 183).

Wydaje się, że scena artystyczna około 2000 roku, którą w tamtym czasie oceniano jako szczególnie trudną – jak to zwykle bywa w momentach przełomu – dawała sporo

możliwości dla debiutanckich inicjatyw. Niewielka liczba galerii, poczucie nowego otwarcia politycznego i ekonomicznego, ale też obyczajowego, poszukiwanie nowych formuł funkcjonowania sztuki, rodzący się rynek sztuki i wzrost zainteresowania kolekcjonerów zagranicznych sztuką polską, otwarcie na świat i możliwość udziału w globalnym obiegu, coraz szerszy dostęp do nowych mediów (jako narzędzia twórczości, ale także komunikacji) sprawiały, że próg wejścia w obieg sztuki był stosunkowo niski. Istotne wydaje mi się także rodzenie się w tym czasie trzeciego sektora – działalności fundacji, jako alternatywy dla „opatrznościowego” rynku, sektora otwierającego się na aktywność małych, społecznych inicjatyw. Jeszcze teraz kwerenda w archiwach wysokonakładowych czasopism pokazuje, że działania Galerii były w niej obecne, zapowiadane i komentowane, ale nie jako działania studenckie, lecz jedna z instytucji obiegu sztuki.

Strategie budowania widzialności?

Przypadek Galerii „Zakręt” wydaje się bardzo istotny do zdefiniowania schematu funkcjonowania galerii studenckiej, choć upewnia też w przekonaniu, że nie ma tu jednego obowiązującego schematu i każdy przypadek zależy od specyficznych okoliczności. Obserwacja najmłodszej sceny, kontakty z ASP są w tym kontekście bardzo ważne, ale nie wydaje się, aby model współpracy młodego krytyka czy kuratora wyłącznie z młodym artystą, tkanie sieci pokoleniowych, jako najbardziej dostępnej ścieżki, był jedynym modelem kuratorskiego debiutu. Z jednej strony brak odpowiedniej infrastruktury (warunków do ekspozycji, transportu, zabezpieczeń) czy środków materialnych sprawia, że łatwiej nawiązać współpracę z debiutantami, z drugiej – może być utrudnieniem dla początkujących organizatorów wystaw.

TF: Były takie momenty, że nie wiedziałem, o czym pisać teksty, brakowało mi kontaktu z młodymi artystami. Nie do końca umiałem ocenić ich sztukę i nobilitowało mnie pisanie o osobach starszych. Oczywiście zrobienie pierwszej wystawy Karola Radziszewskiego to jest historyczna sprawa. Teraz Karol Radziszewski jest na Zachodzie w każdej książce o sztuce queerowej. Często się mówi dzisiaj, że dobrze, jeśli kurator jest łowcą nowych nazwisk i wprowadza coś w obieg, tworzy widoczność. Ale nam paradoksalnie dawała widoczność współpraca ze starszymi twórcami. Nie jest tak, że osoba młoda ma stuprocentową pewność, że wprowadzi jakieś nazwisko w obieg.

PD: Ja w ogóle nie zakładałam, że kogoś odkryję i wypromuję. Dla mnie wystawa jest po prostu sytuacją dzielenia się sztuką, dyskusji o sztuce. Nie chodziło o widzialność, taką jak rozumiemy ją dzisiaj. Ja po prostu chciałam robić wystawy, bo coś było fajnego.

Trzeba zaznaczyć, że nie istnieje jeden wzór pracy młodego kuratora, choć zakres jego możliwości współpracy ze światem sztuki jest z pewnością limitowany przez

warunki materialne i dostępną infrastrukturę. W przypadku Sekcji udało się w moim przekonaniu stopniowo wyjąć działania Galerii z kategorii wystaw „szkolnych" czy będących próbą przyszłej działalności, a uwiarygodnić ich profesjonalny charakter.

TF: To, co robiliśmy w Instytucie, dało mi możliwość zdobycia kompetencji zawodowych. To był kontakt ze współczesnym światem, ale też rozmowa z grupą. Byliśmy przy tym na bieżąco ze wszystkim, co się w sztuce działo. To było po prostu żywe środowisko. W tej chwili we wszystkich instytucjach pracuje ktoś z naszych roczników. To działanie rozwijało całą grupę rówieśniczą, nawet obserwatorów. Miałem wtedy poczucie bycia w tym dyskursie, w takiej – jak profesor Turowski mówił – „gadaninie".

W omawianych działaniach studenckich chodzi nie tylko o dostrzeżenie czy włączenie się osób studenckich w obieg sztuki współczesnej, słabo rozpoznanej w programie studiów, ale także swoiste dopisanie do akademickiego modelu innych form relacji historyka sztuki z twórczością, których nie zapewnia system studiów. Funkcjonowanie w środowisku artystycznym, znajomość z twórcami i twórczyniami, aktywność w polu artystycznej i społecznej debaty, towarzyszenie powstawaniu dzieł, a nawet własna aktywność twórcza to elementy praktyki pracy kuratora, które wymykają się paradygmatom akademickiej nauki, w której historyk ma w obiektywizujący sposób analizować przeszłość, nie zaś kształtować zjawiska sztuki i aktywnie w nich uczestniczyć.

Oddolne działania studenckie w uniwersytecie mają zwykle status wydarzeń półprzezroczystych i nawet jeśli budzą zainteresowanie pracowników uczelni, to jest ono chwilowe i zwykle wygasa wraz ze studencką interwencją. Nie ma na przykład obowiązku sprawozdawania czy dokumentowania tych działań przez władze instytutów. Ten rodzaj aktywności rzadko zapisuje się w oficjalnej historii szkoły, skupionej na dziejach badań i postaciach wybitnych badaczy (badaczek). Moim zdaniem to luka, której wypełnienie pozwoliłoby nie tylko uzupełnić ważny wątek historyczny, oddając głos „niewidzialnej większości", ale także przemyśleć sposób tworzenia systemu nauczania, z uwzględnieniem procesów demokratycznego włączania całej społeczności akademickiej.

Bibliografia

Banasiak Jakub (2016). *Oduczyć sztuki. Metoda pedagogiczna Leona Tarasewicza na tle tradycji dydaktycznej Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*. Warszawa: Fundacja Kultura Miejsca, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.

Bornat Joanna, Thompson Paul (2011). *Głos przeszłości. Wprowadzenie do historii mówionej*. Warszawa: Centrum Archiwistyki Społecznej.

Czyż Marta, Wielgus Julia (2015). *W ramach wystawy. Rozmowy z kuratorami*. Warszawa: Fundacja Sztuk Pięknych Kochański Suwalski Knut.

Drągowska Magdalena, Kuryłek Dominik, Tatar Ewa Małgorzata (2009). *Krótka historia Grupy Ładnie*. Kraków: Korporacja Ha!art.

Dwurnik Pola (2002). Ach ta nasza krytyka. *Sekcja*, 4, bp.

Dwurnik Pola (2001). Deklaracja wolności i niezależności bardzo młodego krytyka sztuki początku XXI wieku. *Sekcja*, 1, bp.

Dwurnik Pola (2003). Wstęp do sekcji malarstwa. *Sekcja*, 7 (styczeń), 4–5.

Fudala Tomasz (2003). Cezary Bodzianowski, Miastu i światu. *Sekcja*, 9, 56–59.

Fudala Tomasz (2003b). Filonik na uniwersytecie. *Sekcja*, 8, 77–79.

Hussakowska-Szyszko Maria (red.) (2012), *Rozmawiając o wystawie/Talking about Exhibition*. Kraków: Instytut Historii Sztuki.

Jarząbek Marcin (2024). *Podręcznik do historii mówionej*. Warszawa: Centrum Archiwistyki Społecznej.

Madejska Marta, Pindera Agnieszka, Słaboń Natalia (red.) (2022). *Proszę mówić dalej. Historia społeczna Muzeum Sztuki w Łodzi*. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.

Marecki Piotr (red.) (2006). *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury*. Korporacja Ha!art, Kraków, hasła: Pismo „Sekcja” i Galeria „Zakręt”, 649, 681.

Młodzi zza Zakrętu (2003). *Sekcja*, 9, 74–76.

Sendyka Roma, Kurz Iwona (2018). Kolektyw Kuratorski: hakowanie muzeum – otwieranie akademii. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 20, http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/597/1148 [odczyt: 3.05.2025].

Sienkiewicz Karol (2011). *Lata walki. Dekada 2000–2010 w sztuce polskiej*, https://culture.pl/pl/artykul/lata-walki-dekada-2000-2010-w-sztuce-polskiej [odczyt: 3.05.2025].

Źródła

„Sekcja”, nr 1/2001, nr 3/2001, nr 5/2002, 6/2002, nr 7/2003, nr 8/2003, nr 9/2003, nr 10/2003, nr 11/2004, nr 12/2004 (z archiwum Poli Dwurnik).

Katalogi wystaw w Galerii „Zakręt”: Adam Jastrzębski, *Lamperie* (otwarcie: 20 marca 2002), egzemplarz ręcznie numerowany 2/30, Agata Groszek, *Beauties, czyli piękną być* (20.05.2003–3.06.2003), Karol Radziszewski, Co właściwie sprawia, że nasze mieszkania są tak odmienne, tak pociągające? (20.11.2002–09.12.2002) egzemplarz ręcznie numerowany 13/50, Maciej Osika, Mesdames et Messieurs. Maciej Osika autoportrety (7.10.2003–25.10.2003), Pola Dwurnik, Inflacja (13.12.2002–10.01.2003) egzemplarz ręcznie numerowany 48/50 (z archiwum Poli Dwurnik).

Ulotki i ogłoszenia „Sekcji”: ogłoszenie o uroczystym otwarciu pierwszego numeru, ogłoszenie o wznowieniu działalności Sekcji Współczesnej Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki UW (*Będziemy groźźźni i aktywni*), materiały do spotkania z Grzegorzem Kowalskim (22 marca 2001), ogłoszenie – nabór materiałów do 3. numeru magazynu artystycznego „Sekcja”, ogłoszenie – nabór materiałów do 7. numeru magazynu artystycznego „Sekcja”, zaproszenie na relację z 11. edycji Documenta (28.10.2002), zaproszenie na relację Poli

Dwurnik z Kolonii (wystawa: *Muzeum naszych pragnień*, Museum Ludwig oraz 35. Międzynarodowe Targi Sztuki Nowoczesnej Art Cologne 2001), zaproszenie na spotkanie z Mirosławem Bałką i kuratorką jego wystawy w Zachęcie, Magdaleną Kardasz, zaproszenie na spotkanie z Jarosławem Modzelewskim i Markiem Sobczykiem, zaproszenie na spotkanie z Edwardem Dwurnikiem: *O sztuce, ale także literaturze, muzyce, życiu…*, informacja o wspólnym wyjściu Sekcji na wystawę *Dobro* w Galerii Raster, zaproszenie na spotkanie z Joanną Rajkowską, zaproszenie na spotkanie z Anną Baumgart przed otwarciem wystawy *Scena 2000* w CSW Zamek Ujazdowski, zaproszenie na dyskusję na temat wystawy jubileuszowej w Zachęcie z prof. Waldemarem Baraniewskim, zaproszenie na spacer po wystawie: *Edward Dwurnik. Malarstwo. Próba retrospektywy*, ogłoszenia o zebraniach Koła i składkach oraz miejscach, gdzie można kupić egzemplarze „Sekcji" (z archiwum Poli Dwurnik, niedatowane).

Od pogoni za Zachodem po asocjacyjną i horyzontalną historię sztuki. Sposoby pisania o sztuce lat 90. XX wieku

Zarządzanie w Kulturze
Buntowniczki, marzyciele i wędrowcy, czyli o strategiach kuratorskich w praktyce
2025, 26(3), s. 281–297
https://doi.org/10.4467/20843976ZK.25.019.22435
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze

Karolina Łabowicz-Dymanus https://orcid.org/0000-0001-83300-0548
Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
e-mail: karolina.labowicz-dymanus@ispan.pl

Oryginalny artykuł naukowy
Źródła finansowania publikacji / Funding acknowledgements: brak źródeł
Polityka open access / OA policy: CC BY 4.0
Informacja o konflikcie interesów / Conflict of interest: brak konfliktu interesów

Sugerowane cytowanie artykułu: Łabowicz-Dymanus Karolina (2025). Od pogoni za Zachodem po asocjacyjną i horyzontalną historię sztuki. Sposoby pisania o sztuce lat 90. XX wieku. *Zarządzanie w Kulturze*, 26(3), 281–297

Abstract

From the Pursuit of the West to Associative and Horizontal Art History: Approaches to Narrating 1990s Art

This article examines the ways in which the art of the 1990s has been interpreted and how these approaches have evolved over the past thirty years. The author analyzes analyze the historiography and philosophy of writing about the transformation period from the perspective of a scholar working on both Polish and – above all – Estonian art of that era. The text is thus grounded in comparative research. The aim of the article is to address the research question of whether there has been a paradigm shift in the historiography and historiosophy of writing about the art of the post-socialist transition, as practiced by scholars from the former Eastern Bloc. The analysis draws on network theories, knowledge decolonization frameworks, and globalization studies. The article also reflects on questions of periodization in the study of transitional-era art and engages with selected core problematics that have shaped the art historical discourse on the 1990s, including: 1) postmodernism, the "return to the West," and the rhetoric of "catching up"; 2) desovietization, anti/neo/post/de-colonial perspectives, and methodological disputes within post-dependence theory; 3) the selective elevation of narratives aligned with modernization and the exclusion – or silencing – of others; 4) a focus on integration with the West coupled with the representation of local relations as a "proximate Other"; 5) the emergence of associative and horizontal art histories contextualizing artistic exchange within the former Eastern Bloc. The conclusion outlines paradigm shifts, methodological changes, and the development of research practices, tracing a trajectory from the adoption of Western methodologies toward the growing presence and influence of frameworks produced by scholars working outside the traditional academic centres.

Keywords: post-communist transition; national identity; Western-centrism; Eastern Europe; decolonisation; Global art history

Otrzymano/Received: 4.04.2024
Zaakceptowano/Accepted: 30.06.2025
Opublikowano/Published: 25.09.2025

W tekście analizuję piśmiennictwo dotyczące sztuki lat dziewięćdziesiątych oraz zmiany, które zaszły w ich obrębie na przestrzeni trzydziestu lat. Sposobom pisania o okresie transformacji przyglądam się jako badaczka sztuki polskiej, a przede wszystkim sztuki estońskiej tego czasu. Tekst nosi zatem cechy badań porównawczych. Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie badawcze o zmianę paradygmatu w historiografii i historiozofii pisania o sztuce czasów transformacji, uprawianej przez badaczki i badaczy z tzw. byłego bloku wschodniego. Do badań wykorzystane zostaną teorie sieci, dekolonizacji wiedzy oraz studia nad globalizacją. Badam też teorie rozwijane w naszym regionie, z przekonaniem, że wzorem ruchu dekolonizującego naukę czas mówić otwarcie własnym głosem i dowartościować lokalne osoby badawcze i ich teorie, przejmując sprawczości w tworzeniu własnej historiografii i historiozofii pisania o sztuce.

Od lat prowadzę badania nad polityką artystyczną i instytucjami sztuki oraz nad sztuką estońską, ze szczególnym uwzględnieniem zmian w obrębie finansowania kultury, w tym w szczególności sztuki współczesnej, dotyczącej jej ustawodawstwa, przekształceń administracyjnych, którym zostały poddane sektory kultury, sztuki oraz edukacji artystycznej w Estonii w latach 1988–1995. Analizie poddałam wzorce zarządzania instytucjami sztuki i prawodawstwa dotyczącego sztuki, z których czerpali estońscy politycy oraz eksperci. Przyglądałam się wpływom transformacji rynkowej, wielkiego kryzysu ekonomicznego, procesów desowietyzacyjnych, a w końcu także zmianom społecznej pozycji artysty w tamtym czasie (Łabowicz-Dymanus 2025).

W niniejszym tekście zostały poddane przeglądowi zagadnienia odnoszące się do periodyzacji badań nad sztuką czasów transformacji oraz następujące przykłady problemów badawczych, dotyczących kluczowych aspektów poruszanych przez historię sztuki czasów transformacji, jak: 1) postmodernizm, „powrót do Zachodu" oraz „nadrabianie zapóźnienia"; 2) desowietyzacja, post-, anty-, neo-, dekolonizacja i teorie postzależnościowe – spory o metodologię; 3) wydobywanie wątków pasujących do modernizacji i pomijanie innych lub wręcz zupełne ich wykluczanie; 4) zorientowanie na integrację z Zachodem, przy jednoczesnym prezentowaniu lokalnych relacji jako „bliski–Inny"; 5) asocjacyjna historia sztuki, horyzontalna historia sztuki i kontekstualizacja wymiany artystycznej w obrębie tzw. byłego bloku wschodniego.

Pozycjonowanie siebie oraz perspektywy, z której piszemy, jest kluczowe. Ten tekst powstawał w momencie, kiedy Polska wraz z dziewięcioma kolejnymi krajami świętowała dwudziestolecie wejścia do Unii Europejskiej i NATO. To też moment, w którym Polska regularnie podrywa myśliwce z powodu ostrzału rakietowego zachodnich terenów Ukrainy, chroniąc granice własne, UE i NATO. To właśnie ta odmienna perspektywa geopolityczna i lata badań nad sztuką estońską sprawiają, że obecnie zupełnie inaczej patrzę na badania nad okresem przemian lat dziewięćdziesiątych, niż w momencie kiedy dekadę temu pisałam książkę *Synchronizacja w sieci*. Także pozycjonowanie sztuki Europy Wschodniej względem Zachodu wydaje się już myśleniem mocno przestarzałym, powielającym zimnowojenny schemat

dwubiegunowego podziału świata. Nadal jeszcze często historia sztuki pozycjonowana jest wobec „historii sztuki Zachodu" i w oczekiwaniu, że Zachód naszą historię sztuki zauważy i rozpozna. Współcześnie nie da się już utrzymać wallersteinowskiego, zimnowojennego binarnego podziału świata, w którym nieustannie trzeba się określać wobec nowoczesnego Centrum/Rdzenia. Obecnie inaczej kształtują się sposoby narracji i historyzowania sztuki, a tempa nabierają rewizjonistyczne badania literaturoznawców czy historyków. Działania muzeów na rzecz poszerzenia kanonu sztuki otworzyły szerokie pole do dyskusji. Poszerzanie kanonu stało się już teorią ugruntowaną, na stałe wprowadzoną do praktyki globalnych muzeów, jak: Tate Modern, Centrum Pompidou, Institute of Modern Art Chicago czy Louvre Abu Dhabi, żeby wymienić tylko kilka z nich. Sztuka z Europy Wschodniej została dostrzeżona. Warto się przez chwilę zastanowić nad lokalnymi metodologiami sztuki, ponieważ procesy „modernizacyjne" czasów transformacji dotknęły także to pole. Lokalna historia sztuki stoi przed wyzwaniem zabiegania o miejsce w narracji europejskiej, w której jednak nadal posiada swoją odmienną specyfikę, ale też nie na tyle odmienną ani geopolitycznie wyraźnie zlokalizowaną, aby wpisać się w aktualnie dominujące narracje tzw. Globalnego Południa. Z tego powodu bywa często pomijana, zarówno przez osoby badawcze z regionu, jak i ze świata.

Ciągle jeszcze panuje niedosyt rzetelnych studiów opartych na badaniach archiwalnych i dokumentach historycznych, które pozwoliłyby na rewidowanie teorii, w większości opierających się na zimnowojennej dialektyce. Rozbudowany dyskurs poświęcony kondycji postsocjalistycznej także wymaga większego wyczulenia na indywidualne dla każdego kraju uwarunkowania polityczne, społeczne, kulturowe, gospodarcze – zarówno przed transformacją, jak i w jej czasie. Wydaje się, że nie ma potrzeby kontynuować uniwersalistycznych rozwiązań, rozumianych jako przejaw neoliberalnej globalizacji, odwołującej się do ogólnej kondycji ludzkiej. Wiara w modernizację i postęp w jedynym, możliwym kierunku neoliberalnej globalizacji zakładała odrzucenie wszelkich innych aspektów, które nie wpisywały się w tę koncepcję – szczególnie tych niosących w sobie groźbę niezachodniej proweniencji. Czas też odejść od „Zachodu wyobrażonego", dla którego w myśl binarnego podziału świata jedyną przeciwwagą jest dziki i egzotyczny Wschód. Tymczasem w Europie Wschodniej „wschód" był i nadal pozostaje epitetem. W latach dziewięćdziesiątych Europa Wschodnia „powracała" do Zachodu i do Europy, czego znakomitym przykładem miała być choćby wystawa *Europa, Europa* z 1994 roku. Estonia sama pozycjonowała się na mapie jako kraj skandynawski, przy okazji odcinając się od pozostałych krajów bałtyckich – Litwy i Łotwy. Dodatkowo pęknięcie w narracjach europejskich stało się najpierw wyraźne po rozszerzeniu Unii Europejskiej i NATO na wschód, raz jeszcze dokonując nowego, geopolitycznego podziału na Europę i Europę Wschodnią. W ostatnim czasie wyraźnie się jeszcze bardziej pogłębił po rozpoczęciu pełnoskalowej inwazji rosyjskiej na Ukrainę.

Europa Wschodnia nieustająco zabiegała i zabiega o bycie dostrzeżoną i uznaną przez Zachód oraz zaakceptowaną jako „właściwa" Europa. Boris Buden, za słoweńskim filozofem Rastko Močnikiem, sugerował, że Zachód jest nieustannie nowoczesny i zawsze „na czas" (Buden 2019: 28–29). W tym sensie Wschód nie jest kategorią geograficzną, ale czasową. Nieprzerwanie znajduje się w przeszłości. Zachód uwolniony jest od historii, podczas gdy Wschód pozostaje w niej osadzony. W konsekwencji nie jest „na czas", a historia Wschodu – według tej narracji – najlepiej powinna zostać zapomniana. Zachód określony został jako uniwersalny, a zatem także nie posiada geograficznej lokalizacji. Znajduje się tam, gdzie zostanie wskazany jako punkt odniesienia. Jak zauważył Buden, Zachód może być tylko widoczny jako punkt wobec nie-Zachodu – lustro, w którym widzi sam siebie i sam się konstytuuje jako zunifikowany i uniwersalny (Buden 2019: 30). Buden sugerował, że pomyliła nam się wolność i równość z Zachodem, wzięliśmy westernizację za modernizację, cudzą przeszłość za własną przyszłość (Buden 2019: 32). W latach dziewięćdziesiątych zapanowało powszechne przekonanie, że demokracja jest synonimem neoliberalizmu. Buden celnie opisał państwo postkomunistyczne początku lat dziewięćdziesiątych jako „konstrukcję teleologiczną, opartą na rzekomo oczywistym przekonaniu, że liberalna demokracja typu zachodniego, w zgodzie z neoliberalnym kapitalizmem globalnym, [była – przyp. aut.] jedyną opcją na naszym historycznym horyzoncie" (Buden 2019: 26).

Proces transformacji, często określany jako „normalizacja" przez doganianie standardów zachodnich (Roberts, Hite 2000), w uproszczonym pojęciu sprowadzał się do westernizacji i homogenizacji Europy Wschodniej. Następstwa zimnej wojny utrwaliły dwubiegunową spuściznę: zestawienie bycia „na czas", nowoczesnym i cywilizowanym, z pojęciem bycia spóźnionym, przednowoczesnym i z irracjonalnym odpowiednikiem Zachodu, który był postrzegany jako gorsza część Europy (Fukuyama 1994), w najlepszym razie „Bliski–Inny". W tym kierunku działały także międzynarodowe organizacje pozarządowe, jak: Sieć Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa (SCCA), ale też: Erste, Pro Helvetia, Kulturkontakt. Instytucje te miały na celu wzmocnienie procesów modernizacyjnych poprzez dostosowywanie czy też synchronizację sztuki i jej instytucji z instytucjami zachodnimi (Łabowicz-Dymanus 2019: 76–82). Chodziło nie tylko o aspekty estetyczne czy merytoryczne, ale też o synchronizację na podstawowym poziomie infrastrukturalnym, choćby poprzez wprowadzenie odpowiednich, tj. zachodnich, standardów pracy: „To była inna rzeczywistość. Instytut *a rebours*. Młodość, ruch i szmer pracujących non stop komputerów" (Toniak 1995: 22) pisała Ewa Toniak o swoim przejściu z pracy w Instytucie Sztuki PAN do warszawskiego SCCA, który wynajmował pomieszczenia w tymże instytucie. Była to zatem, jak zauważył Buden, nie zmiana przestrzeni, ale czasu – ujęcie czasowe (bardziej niż geograficzne) wydaje się jednym z najbardziej typowych cech zmian dotykających wszelkich aspektów życia w latach dziewięćdziesiątych.

W Estonii wzorce zarządzania kulturą i sztuką czerpano przede wszystkim ze Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, krajów skandynawskich i Niemiec. Kopiowano porządane wzorce legislacyjne, w tym dla polityki kulturalnej i reformy instytucji kultury, sztuki oraz edukacji artystycznych na wszystkich szczeblach, tj. zarówno państwowych, jak i samorządowych (Randma-Liiv 2005: 476). Nowoczesna sztuka potrzebowała nowoczesnych instytucji. W przypadku Estonii dyskusja na ten temat prowadzona była na forum publicznym przez niemal dekadę, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Estończycy, przygotowując zarówno konstytucję, jak i *Szkic polityki kulturalnej* (*Eesti kultuuripoliitika kontseptsioon* 1994: 17–23; *The Constitution of the Republic of Estonia* 1992; *Copyright Act* 1992) nie mieli wątpliwości, że nie tylko „wracają" do Zachodu, ale dokładnie wiedzieli, że interesuje ich też zachodnia, protestancka Europa (Jõgi 1994: 6–7; wszystkie tłumaczenia z estońskiego zostały dokonane przez autorkę). Premier Mart Laar przyznawał, że Estończycy chcieli zostawać Europejczykami w pośpiechu. Dostrzegał, że „(…) w pierwszej kolejności oznaczało to: dobrze się ubrać, kulturalnie umeblować dom, pojechać na wycieczkę. Nie być dłużej rosyjskim parobkiem, ale zostać estońskim panem" (Laar 1994: 2). Krytyk sztuki Ants Juske podkreślał znaczenie „utrzymywania elitarnej sztuki przy życiu dzięki państwowym środkom finansowym" (Juske 1991). Estońscy intelektualiści systematycznie badali współzależność między wolnością ekonomiczną i polityczną a ich wpływem na kulturę i sztukę. W pierwszym numerze najpopularniejszego tygodnika o kulturze „Kultuurileht" – wcześniej ukazywał się jako „Sirp" [Sierp – przyp. aut.], obecnie znów wychodzi pod tym tytułem – opublikowanym w styczniu 1994 roku, premier Laar stwierdził, że „estońska kultura nie wymrze" (Laar 1994: 2). Artykuł wyrażał jego obawy dotyczące „plusów i minusów internacjonalizacji", wyliczając korzyści, takie jak możliwość uczestniczenia w międzynarodowych festiwalach, biennale i konkursach. Jednakże Laar ostrzegał:

> Z drugiej strony nasza zmienność wobec globalnych prądów kulturowych nie zawsze musi oznaczać dostosowywanie naszych pragnień do ustalonych wzorców. Poprzez dostosowywanie naszych unikalnych cech do globalnych standardów rynkowych w takim stopniu, że tożsamość i unikalność niemal zanikają, nieuchronnie znajdziemy się w cieniu większych i bogatszych podmiotów, które zdobywają wybitność dzięki potężnym mediom (Laar 1994: 2).

Perspektywa Laara na internacjonalizację odzwierciedla nie tylko typową postkolonialną postawę, ale też bardziej zbiega się z poglądami przedstawionymi przez Borisa Budena (Buden, Nowotny et al. 2009: 196–219) niż Homi Bhabhy (Bhabha 1994). Opinia Laara odnosi się do starszego paradygmatu „szkoły narodowej". To stanowisko wykazuje silne podobieństwo do teorii Gellnera (Gellner 1983), która zakłada, że państwo, naród i jego kultura powinny być zgodne. Pojęcie istoty sztuki narodowej stało w sprzeczności z postmodernistycznymi teoriami omawianymi przez czasopisma akademickie i inne media, takie jak „Kultuurileht", podczas gdy

sam paradygmat postmodernistyczny często wiązał się z modernizacją. Jednocześnie aspiracje artystów do bycia uznawanymi za międzynarodowe postacie kolidowały z państwowym mandatem do pielęgnowania kultury narodowej i wspierania wyraźnie „estońskich" artystów, co wydawało się kluczowe dla estońskich władz tuż po odzyskaniu niepodległości w 1991 roku. „Życie w wolnej Estonii oznaczało przede wszystkim wolność podejmowania decyzji, a mądrość, na której te decyzje były oparte, stanowiła czynnik decydujący o międzynarodowym sukcesie" – napisała krytyczka sztuki i kuratorka Heie Treier w katalogu *Freedom of Choice. Estonian Art of the 1990s* (Treier 1999: 134). Ta rozbieżność interesów tworzyła rozłam między artystami, chcącymi „być po prostu artystami" (Pejić 1999: 19), a różnymi instytucjami, zarówno krajowymi, jak i międzynarodowymi, które oczekiwały odzwierciedlenia „lokalnego, narodowego ducha" w latach dziewięćdziesiątych.

Łatwo przeoczyć, z polskiego punktu widzenia, silny nurt dotyczący nacjonalizmów oraz problemów tożsamości osób z byłych republik radzieckich czy byłej Jugosławii. Problem ten także omijały instytucje zachodnie. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych większość tzw. nowych krajów europejskich zmagała się z nacjonalizmem. Ekstremizmy skutkowały lokalnymi wojnami i ludobójstwem, jak na terenach byłej Jugosławii. W wersjach łagodniejszych dyskusji poddawano pytanie, kim powinien być przedstawiciel danego narodu, a kto pozostaje „obcy", czyli niechciany, odmienny kulturowo i lingwistycznie (np. rosyjskojęzyczny). Taki człowiek postsowiecki był pozbawiony głosu, płci oraz wszelkich różnic etnicznych, rasowych, religijnych i kulturowych (Suchland 2015: 93). Na samym początku lat dziewięćdziesiątych obraz człowieka postsowieckiego zdominowało wyobrażenie niedawnego bohatera, a teraz wrogiego i odhumanizowanego okupanta, którego losy znakomicie sportretowała estońska artystka Liina Siib w pracy wideo *Compromise Excluded* (2003), a w swych badaniach opisywała feministyczna badaczka dekolonialna Madina Tlostanova, która stworzyła termin „tempo-lokalność" (Tlostanova 2017), definiujący jako powiązane ze sobą czas i przestrzeń, w których postsowiecka pamięć się materializuje w najbardziej nieoczekiwany sposób.

Także w Estonii ważna stała się kwestia nacjonalizmu, rozumianego jako jeden z dyskursów nowoczesności. Estońska badaczka Epp Annus argumentowała, że nacjonalistyczny modernizm podkreślał alternatywne wartości nowoczesnej ery – indywidualność i kreatywność (Annus 2016: 5). Pod koniec lat osiemdziesiątych ponownie stało się możliwe wyobrażenie sobie narodowej – estońskiej – przyszłości. Sowiecka nowoczesność upadła, a narodowa nowoczesność ponownie wyłoniła się jako uzasadniona siła polityczna. Podobnie jak w typowym procesie dekolonizacji, dyskurs narodowości stał się dominującym głosem w zmieniającym się społeczeństwie estońskim. To z kolei doprowadziło do pojawienia się różnorodnych, przeciwstawnych podziałów w społeczeństwach bałtyckich, opartych głównie na różnych konceptualizacjach przeszłości, podkreślając znaczenie nacjonalizmu w procesach dekolonizacji Bałtyku w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (Annus 2016: 5).

Jak pisał socjolog Tomasz Zarycki, w przypadku braku odpowiedniego kapitału ekonomicznego czy politycznego europejskim krajom peryferyjnym pozostawała możliwość skoncentrowania się na kulturze. To paradoks z punktu widzenia teorii postkolonialnych. Z jednej strony trzymanie się peryferiów swoich kulturowych, historycznych i społecznych tradycji skazywało na „prowincjonalność" (Zarycki 2007: 126). Z drugiej zaś peryferyjnej Europie pozostało „offsetować" brak kapitału ekonomicznego i politycznego wysokim kapitałem kulturowym (Zarycki 2009: 12–25). Estonia, wzorem państw skandynawskich, postawiła na silne wsparcie kultury, jako potencjalnie dochodowej gałęzi gospodarki. W tym celu w 1994 roku powstał Estoński Fundusz Kultury, zasilany z podatku od akcyzy i gier hazardowych. Za solidnym wsparciem finansowym kryły się aspekty nacjonalistyczne, wsparcia i wypromowania „nowoczesnej kultury estońskiej" (*Cultural Endowment of Estonia Act* 1994; *Cultural Endowment of Estonia 1995–2000*), w odróżnieniu od obcej kultury radzieckiej, z którą należało radykalnie zerwać (Annus 2016: 1–13). Pochodną tego myślenia było spojrzenie na rok 1989 jako na „punkt zero" czy wręcz „nowy początek". Koncepcja ta zdominowała powszechną wyobraźnię między innymi dzięki Francisowi Fukuyamie i jego teorii „końca historii" (Fukuyama 1996).

W piśmiennictwie o sztuce moment przełomu, jako ostatecznego zerwania ze „starym" paradygmatem, był silnie eksponowany w pierwszych dwóch dekadach. W 2001 roku estońska kuratorka i krytyczka sztuki Eha Komissarov pisała, że rok 1991 był w tym kraju doświadczeniem posthistorycznej wolności i radykalnej zmiany paradygmatu artystycznego. Określiła tę zmianę jako „symboliczne zwycięstwo nad historią i tradycją, wyrażające się w uczuciu przechodzenia do kolejnego etapu" (Komissarov 2001: 87). W konsekwencji artyści mieli zwrócić się ku nowym mediom, przede wszystkim sztuce wideo i instalacji, oraz ku sztuce zaangażowanej w tematykę dotykającą problemów politycznych i społecznych. W polskiej teorii sztuki Piotr Piotrowski w *Znaczeniach modernizmu* dokonywał przesunięcia w paradygmacie w stronę dowartościowania kategorii krytyczności i nowatorstwa. Taki wizerunek praktyki artystycznej utożsamiano z zachodnim paradygmatem sztuki współczesnej, którego znakomitym przykładem był popularny wówczas nurt Young British Artists (YBA), z niewątpliwym wpływem wystawy *Sensation*, zorganizowanej w Londynie w 1997 roku (Goździewski 2013). Paradygmat ten był powielany przede wszystkim poprzez wystawy organizowane w latach dziewięćdziesiątych i w pierwszej dekadzie XXI wieku. Ekspozycje te miały budować pożądany, nowoczesny obraz sztuki europejskich peryferiów, jak na przykład doroczne wystawy Centrów Sztuki Współczesnej Sorosa, *After the Wall* czy Manifesta. Interesująca w tym kontekście była też pokazywana w warszawskiej Zachęcie wystawa *Śnieżynka. Nowa sztuka z Rosji* (2002), która miała przybliżyć polskiej publiczności sztukę rosyjską, odpowiadającą nowemu paradygmatowi.

SCCA, dominujące w wielu krajach regionu na początku i w połowie lat dziewięćdziesiątych, zostało oparte na trzech podstawowych zasadach: 1) miało służyć

jako laboratorium dla sztuki eksperymentalnej i innowacyjnej, 2) finansować takie działania, 3) promować je na arenie międzynarodowej (Łabowicz-Dymanus 2016). W miarę jak poprzedni system ulegał rozpadowi, SCCA szybko przejęły jego pozostałości. W założeniu Centra miały opierać się na zasadach demokratycznych oraz wspierać twórców na wszystkich etapach kariery. Młodsi artyści wkrótce zakwestionowali tę ideę. Ostatecznie osoby tuż po trzydziestce zaczęły dominować w polu sztuki. Raport Polityki Kulturalnej w Estonii (*Cultural Policy in Estonia* 1996) podkreślał zauważalny podział między młodszym a starszym pokoleniem, zaznaczając, że młodsza generacja zdobyła przewagę zarówno w sferach politycznych, jak i kulturalnych, propagując ideologię „zwycięzców i przegranych" okresu transformacji. Ideologia „młodych, odnoszących sukcesy mężczyzn", owych „zwycięzców", zdominowała dekadę przemian. Młodość miała zapewnić nowoczesność i zatrzeć problem postsowieckiego smutku. Wyostrzyły natomiast problem szybkiej alienacji nowych elit finansowych, które z kolei usunęły intelektualistów z ich wysokiej pozycji społecznej. Angielskie słowo *loser* często pojawiało się w estońskich tekstach z tego okresu, zazwyczaj w odniesieniu właśnie do ludzi kultury. Z drugiej strony krytyk literacki Märt Väljataga określił *losers* jako osoby, które porzuciły swoje intelektualne profesje w pogoni za nowymi możliwościami szybkiego bogacenia się (Väljataga 1994). Praca wideo *Loser* (1997) Kai Kaljo to znakomite świadectwo problemów społecznych i ekonomicznych, które dotknęły twórczynie i twórców kultury lat dziewięćdziesiątych. Ukazuje artystkę średniego pokolenia, która nie załapała się na radzieckie przywileje, a w momencie „czasu młodych zwycięzców" z jednej strony znalazła się poza grupą „młodych", a z drugiej nie była także przygotowana do poradzenia sobie na konkurencyjnym rynku neoliberalnej gospodarki. Wideo *Loser* to także znakomite podsumowanie realiów życia artystów w postkomunistycznej Europie i prawdopodobnie najbardziej zrozumiała praca, dla szerokiej międzynarodowej publiczności, o społecznych kosztach transformacji poniesionych przez osoby artystyczne. Wielu twórców ze średniego, a zwłaszcza starszego pokolenia czuło się spauperyzowanych przez transformację, będąc tytułowymi „przegranymi", zarówno z powodu znaczącego niedofinansowania sektora kultury, jak i ze względu na obniżony status społeczny artystów i intelektualistów w ogóle na rzecz nowych elit finansowych.

Ostatecznie SCCA stanęło w obliczu oskarżeń o odsuwanie starszego pokolenia i obojętność wobec tych, którzy nie „zmodernizowali" swojej sztuki według zachodnich standardów. Starsze pokolenie również czuło się marginalizowane, poruszając się po nieznanym terytorium ubiegania się o fundusze z potencjalnym ryzykiem odmowy. Działo się tak z jednej strony w wyniku radykalnej redukcji funduszy przeznaczanych na sztukę. Z drugiej – widoczny był rosnący faworytyzm instytucji i grantodawców, takich jak SCCA i Estoński Fundusz Kultury, w stosunku do młodych artystów i nowych technologii (Łabowicz-Dymanus 2019: 84; Treier 1999: 126).

„Esencja" estońskiej sztuki współczesnej, jako kategoria nowoczesnej tożsamości narodowej, poddana była także powszechnym debatom w polu sztuki. „Nowoczesna estońskość" pojawiała się w licznych pracach, projektach i wystawach, które chętnie łączyły pytania o konsumpcjonizm i status ekonomiczny, wplatając w nie symbole narodowe. Estończycy skupili się na dyskusji, co znaczy być Estończykiem czy Estonką, oraz na próbie zdefiniowania współczesnej sztuki estońskiej, czego już najbardziej ikonicznym przykładem jest chociażby wystawa *Estonia jako znak*, zorganizowana przez SCCA w 1996 roku. Poświęcona była współczesnym aspektom „estońskości", nie tylko jako tożsamości, ale też strategii neoliberalnej sztuki współczesnej spełniającej kryteria „współczesności". Choć tych przykładów można mnożyć bez liku. Dyskurs nacjonalistyczny w Estonii różnił się także od tego znanego nam w Polsce. Nie był i nie jest zawłaszczony przez radykalną prawicę i jej język. Był i jest nadal poddawany refleksji zarówno przez środowiska prawicowe, jak i lewicowe – w tym krytycznej analizie koncepcji „estońskiej esencji" i „wzorca Estończyka i Estonki" przez takie artystki feministyczne i zarazem autorki tekstów o sztuce, jak: Marge Monko, Mare Tralla czy Tanja Muravskaja.

W Polsce w tym samym okresie silny nurt stanowiła sztuka krytyczna, którą definiowała Izabela Kowaczyk w książkach *Ciało i władza* oraz *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (Kowalczyk 2002a; Kowalczyk 2002b). Dyskurs publiczny nie skupiał się głównie na tożsamości narodowej, lecz krytyce połączenia polityki państwowej z Kościołem katolickim, czego uosobieniem było podpisanie konkordatu między Polską a Stolicą Apostolską w 1993 roku. W tym kontekście interesujące jest porównanie konstytucji obu krajów. Estońska ustawa zasadnicza stawiała na nowoczesne państwo narodowe i gwarantowała w obszernym zapisie wsparcie dla artystów, w tym ochronę dóbr kultur i osoby twórcze. Polska zaś ustawa zasadnicza narzucała katolicką moralność, a kulturą i sztuką oraz ochroną osób twórczych się nie zajmowała. Ciągle jeszcze zbyt mało przebadanym aspektem w sztuce polskiej jest wpływ cenzury kościelnej. Od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku Kościół katolicki pozycjonował się jako antykomunistyczna sfera, „oaza" wolności, depolityzacji i deekonomizacji dyskursu. Wytworzył on silny język wartości, który został przyjęty przez polską prawicę, ale nie został rozpoznany jako język prawicowy, lecz zaakceptowany jako język inteligencji, ponieważ to ta grupa kształtowała pole sztuki. To konserwatywne środowisko historyków sztuki pozwalało i nadal pozwala na ucieczkę od zaangażowania politycznego. Jako język nauki, język prawicowy, antykomunistyczny miał być wyższy, lepszy, bezpieczny i politycznie neutralny. Miał być też dowodem na oderwanie od lewicowego myślenia i wyrazu – utożsamianymi z totalitaryzmem. Szczególnym przykładem autocenzury, tzw. rozproszonej cenzury w Polsce, jest obraza uczuć religijnych, która regularnie pojawia się od lat sześćdziesiątych, kiedy to Kościół katolicki stał się drugim najważniejszym graczem po partii (Kościelniak 2023: 139–163). Podpisanie konkordatu uczyniło obrazę uczuć religijnych kategorią prawną. Istnieje niezliczona ilość przykładów cenzurowania

sztuki lub tekstów krytycznych z powodu obrazy uczuć religijnych. To zjawisko niewątpliwie przyczyniło się również do wzmocnienia trendu konserwatywnego w polskiej historii sztuki. Obszernie o znaczeniu cenzury kościelnej dla polskiej sztuki w latach dziewięćdziesiątych pisali Jakub Dąbrowski oraz Anna Demenko w książce *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne* (Dąbrowski, Demenko 2014: 155–202; Majewska 2015: 106–109). Taka dyskusja, dotycząca tożsamości narodowej w Polsce, została zawłaszczona przez narrację prawicową i język prawicowy. Ustawia on debatę o lokalnych uwarunkowaniach w orbicie własnego dyskursu i narracji prawicowej, nieustannie wymuszając konfrontację dwóch przeciwstawnych obozów – postępowej transnarodowości i prawicowej lokalności.

Natomiast nowy paradygmat sztuki estońskiej charakteryzował się przyjęciem kategorii postmodernistycznych, eksperymentowaniem z nowymi estetykami i dążeniem do kwestionowania ustalonych granic (Epner, Viires 2021: 7). Czas transformacji przyniósł również starcie alternatywnych wizji sztuki: intelektualnej wobec skomercjalizowanej, często zabiegającej o uwagę poprzez popularne wówczas strategie marketingowe, takie jak szokujące treści oraz przekraczanie społecznych i kulturowych granic. Wpływ ten nie ograniczał się jedynie do zachodnich modeli sztuki. W latach dziewięćdziesiątych liczni młodzi artyści byli zaangażowani w firmy marketingowe i wnosili do swoich artystycznych działań zdobyte w nich doświadczenia. Podejście przekraczające granice, stosowane przez młodych artystów, intensyfikowało debatę na temat sztuki współczesnej, często prowadząc do ostrych i nieprzychylnych opinii ze strony szerokiej publiczności. To z kolei wpływało na dyskusje dotyczące finansowania sztuki z zasobów publicznych. Przykładem jest *S & K 2 – Artmix – The Second Pavilion of the Estonian Fairs*, który odbył się w czerwcu 1992 roku (Kelomees 1992). *Artmix* wywołał skandal i obecnie kojarzony jest w Estonii przede wszystkim z określeniem „sranie do słoika", który w środowiskach konserwatywnych stał się terminem powszechnie używanym w odniesieniu do nowej sztuki. Został zainspirowany pracą Jaana Toomika, zatytułowaną *16. mai – 31. mai 1992*. Przedstawiała ona odchody artysty zamknięte w szesnastu szklanych słoikach, z których każdy opatrzony był opisem posiłków artysty (Kelomees 2012). Tendencja do używania chwytliwych, ale pejoratywnych zwrotów do krytyki sztuki współczesnej nie jest unikatowa dla Estonii. W Polsce używano w podobnym celu określenia „obieranie ziemniaków" w nawiązaniu do performansu Julity Wójcik w warszawskiej Zachęcie. W skali światowej być może najbardziej ikonicznym przedstawieniem tej sceptycznej postawy wobec sztuki współczesnej był termin „rekin w akwarium", inspirowany pracą artysty związanego z YBA. Praca Damiena Hirsta z 1991 roku zatytułowana *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* przedstawiała zwłoki rekina tygrysiego zakonserwowane w formaldehydzie i wewnątrz szklanej witryny.

Estońskie i polskie pole sztuki łączy jeszcze jeden aspekt. W zasadzie nie widzą się nawzajem i nie interesują się sobą. Wprawdzie hasłem przewodnim lat

dziewięćdziesiątych było „budowanie mostów", towarzyszyło mu też poczucie, że teraz wszystko powinno być młode, nowe i nowoczesne, a jednocześnie pojawiały się wezwania dotyczące młodych artystów z peryferii oraz nowej sztuki z nowej Europy. Jednak do kosza wyrzucono wcześniejsze kontakty, a właściwie pamięć o nich. Nie wypadało się do nich przyznawać w atmosferze silnej, antykomunistycznej narracji. „Nie znaliśmy się" – powtarzano jak mantrę, choć wystarczy przyjrzeć się międzynarodowym spotkaniom AICA z lat osiemdziesiątych, żeby przekonać się, że kuratorzy i krytycy sztuki z krajów Europy Środkowej i Wschodniej znali się i utrzymywali ze sobą kontakty. To właśnie ta grupa zasiliła chociażby kadry powstałych w latach dziewięćdziesiątych sieci Centrów Sztuki Sorosa. Sam Piotrowski zaczynał swoją książkę *Awangarda w cieniu Jałty* od autobiograficznego wprowadzenia, kiedy jako student historii sztuki w latach siedemdziesiątych pojechał do Budapesztu, dzięki poznańskiej Galerii Akumulatory 2, prowadzonej przez Jarosława Kozłowskiego. Dzięki kontaktom poznańskiego artysty spotkał on węgierskiego krytyka Lászla Bekego (Piotrowski 2005: 14). Istniała zatem wymiana osobowa, a po 1989 roku w Polsce, ale też w republikach radzieckich była już możliwość publikacji tekstów poświęconych tzw. sztuce dysydenckiej. Nie znalazła się ona jednak wówczas w orbicie zainteresowań artystycznej historiografii czy krytyki. Spoglądano przede wszystkim na Zachód. Interesujące jest natomiast pytanie: gdzie w latach transformacji lokowano Centrum/Rdzeń i jak ta geolokalizacja wpłynęła na modernizowanie lokalnego pola sztuki? W Estonii od końca lat osiemdziesiątych tłumaczone na język estoński były teksty dotyczące postmodernizmu – przede wszystkim: Deleuze, Foucault, Derrida – i publikowane w czasopismach naukowych, ale też tych popularnych poświęconych kulturze (Epner, Viires 2021; Viires 2021: 56–74). W Estonii, podobnie zresztą jak w Polsce, postmodernizm utożsamiany był w tamtym czasie ze współczesnością i byciem „na czas".

Dla Tallinna pobliskie Helsinki były punktem odniesień artystycznych, ale też stanowiły wzorzec zarządzania instytucjami sztuki czy rozwiązań legislacyjnych wspierających zarówno instytucje, jak i osoby artystyczne. Wydaje się natomiast, że w Polsce (znacznie mocniej niż w Estonii) ważny impuls stanowił tekst Hala Fostera *O idei sztuki politycznej*, opublikowany w „Magazynie Sztuki" w 1994 roku (Foster 1994: 124–133), który znakomicie odpowiadał rozwijającemu się wówczas w Polsce nurtowi sztuki krytycznej. Foster identyfikował sztukę współczesną nie jako radykalną sztukę zaangażowaną, która ma zrewolucjonizować praktyki społeczne. Widział ją raczej jako sejsmograf wskazujący na opresyjne oddziaływanie władzy rozproszonej. Ostatecznie dyskusję nad paradygmatem krytyczności zdominował Piotrowski i jego książka *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, opublikowana w 1999 roku. Autor opierał się przede wszystkim na dwubiegunowym ujęciu uniwersalnych systemów – awangardy i modernizmu. Pozwalało to Piotrowskiemu na stworzenie swoistej komparatystyki sztuki nowoczesnej Europy Wschodniej, która jednocześnie miałaby być dostosowaniem się do wizji

nowoczesności badaczy zachodnich (Piotrowski 2005: 11). *Awangarda w cieniu Jałty* określała pionowy porządek sztuki, w którym najwyższą kategorią jest zaangażowanie polityczne, dopełniane przez kategorie nowatorstwa, postępu i oporu. Według Piotrowskiego sztuka prawdziwie nowoczesna, odpowiadająca nowoczesnej sztuce Zachodu, to właśnie zdefiniowana przez niego awangarda, a w latach dziewięćdziesiątych sztuka krytyczna. Jego teorie, mimo iż bardzo zawężające badania nad sztuką Europy Wschodniej, są jednak niezbyt częstym przykładem międzynarodowego oddziaływania lokalnej myśli na międzynarodowy dyskurs o sztuce Europy Wschodniej. Niemniej jednak należy zauważyć, że poglądy Piotrowskiego nie były osobne i znakomicie korespondowały z tekstami Słowianina Igora Zabla, nie mniej popularnego w tamtym czasie kuratora, krytyka i teoretyka sztuki. Niekoniecznie teorie te spełniały oczekiwania i wypełniały metodologiczne potrzeby osób badających lokalne pola sztuki. W przypadku sztuki estońskiej paradygmat Piotrowskiego nie był w ogóle możliwy do zastosowania, ponieważ zaangażowanie polityczne nigdy nie było tam definiowane jako element nowoczesności.

Zmiany w postrzeganiu perspektywy rozwoju krajów peryferyjnych w kierunku *Od modernizacji do globalizacji* (Roberts, Hite 2000) głosiła już słynna publikacja. Poświęcona była wprawdzie rozważaniom z zakresu nauk politycznych i społecznych. I tak z poznawania Nowej Europy przeszliśmy do globalizowania Europy Wschodniej. Nie było już potrzeby udowadniania, że należy się do Zachodu, a nie do zapóźnionego i obcego Wschodu. Konsekwencją wdrożenia projektów modernizacyjnych, a zatem nastawionych na merytokrację, profesjonalizację. synchronizację z Zachodem. Symboliczny *catching up* nastąpił w momencie rozszerzenia NATO oraz Unii Europejskiej na Wschód. Nauki o sztuce także w końcu podążyły tym tropem. Teoria globalnej historii sztuki została spopularyzowana przez Hansa Beltinga przy okazji głośnej wystawy *The Global Contemporary, Art Worlds after 1989*, która odbyła się w ZKM Center for Art and Media Karlsruhe w 2011 roku (Belting 2013: 178–185; Belting 2011). Rozdzielił on „sztukę świata" (głównie historyczną) od „sztuki globalnej" (współczesnej). Konsekwentnie różnicował „studia nad sztuką świata" (*world art studies*) od globalnej historii sztuki (*global art studies*). Ta druga ma być zdecentralizowana, postetniczna, posthistoryczna, bardziej kolektywna niż indywidualna. Belting przedstawił także periodyzację globalnej historii sztuki, wskazując na rok 1989 jako datę początkową. Niemiecki teoretyk wprawdzie nie wspomina o Europie Wschodniej. Wymienia zachodnie centra: Berlin, Londyn, Nowy Jork, Paryż oraz nowego globalnego gracza na rynku sztuki – Chiny, zauważa także sztukę krajów afrykańskich i aborygeńską. Termin „globalna historia" sztuki stał się mantrą minionego piętnastolecia. Stał się także nośnym hasłem *Globalizing Eastern European Art Histories* (Hock 2018: 36). O ile, z powodów oczywistych, jest to zabieg niezbędny, aby wprowadzić sztukę z Europy Wschodniej do globalnej narracji, o tyle wzorowana na teorii Beltinga globalna historia sztuki wydaje się mieć jednak poważną słabość, tzn. nadal akceptuje tylko tę wizję sztuki, która odpowiada

paradygmatowi współczesności (*contemporaneity*). Sztuka nie jest tworzona jedynie „w atmosferze globalnego dialogu", ale służy również konkurencji sprzecznych polityk reprezentacji. Na marginesie nadal pozostają wątki i nurty w sztuce, które nie pasują do tej kategorii, nie są „na czas" i nie pozostają w dialogu z instytucjami Centrum/Rdzenia.

Interesująca jest propozycja asocjacyjnej historii sztuki (*associative art history*), przedstawiona przez czeskiego historyka sztuki Tomáša Pospiszyla. Odchodzi on od porównywania zachodnich i wschodnich neoawangard oraz postuluje analizę i namysł nad kontekstem, w którym dana praca powstała. W swoich tekstach przygląda się także artystycznej wymianie myśli, komunikacji, migracjom motywów oraz stara się mapować osobiste genealogie artystycznych ewolucji. Interesują go artystyczne dialogi pomiędzy generacjami, nie tylko te geograficzne (Pospiszyl 2017: 14–15). Metoda Pospiszyla pozwala zauważyć zjawiska w sztuce, które pozostają w dialogu z własną, lokalną tradycją artystyczną. I co dziś, z perspektywy czasu, może okazać się najbardziej interesującym zjawiskiem w sztuce. Metodologię tę można by rozszerzyć na badania nad lokalnym piśmiennictwem i myślą o sztuce. Poszłabym tu tropem Tomasza Załuskiego, który od dawna postuluje powrót do badań nad metodologiami wypracowywanymi lokalnie, a zatem też najlepiej do lokalnych potrzeb przystających. Podstawą do badań i wypracowywania lokalnych metodologii miałyby być krytyczne badania nad lokalną szkołą marksizmu, we wszystkich jej odmianach. Taki zabieg pozwoliłby (poza wprowadzeniem nowych metodologii) na odejście od języka antykomunistycznego, który postrzegany jest jako neutralny i nadal dominuje w polskich badaniach nad sztuką przed 1989 rokiem. Z drugiej strony pozwoliłby na krytyczne spojrzenie na neoliberalne przemiany, wpływ Kościoła i paradygmat sztuki z lat dziewięćdziesiątych. Dominujący w Polsce język prawicy realnie ogranicza możliwości dowartościowania lokalnej myśli, która w obecnym dyskursie została zawłaszczona. Nawet jeśli wypracowane lokalnie metodologie pozostaną poza zainteresowaniem globalnej historii sztuki czy niekoniecznie będą przystawać do metodologicznych potrzeb osób z innych części Europy Wschodniej. Pozwoliłoby to także na wzbogacenie i większe zróżnicowanie badań porównawczych.

Interesującą propozycją metodologiczną jest metoda postzależnościowa, wypracowana przez polskich literaturoznawców w pierwszej dekadzie XXI wieku. Powstała ona z przekonania, że studia postkolonialne, a także ich kolejne wariacje anty-, neo-, dekolonizacyjne nie zainteresowały się ani badaniami nad Europą Wschodnią, ani też kondycja postsowiecka nie leżała w kręgu ich zainteresowań. Nie jest też przestrzenią ekskolonialną, a raczej z postkolonializmem łączy ją krytyka „imperialnego impulsu nowoczesności" (Kołodziejczyk 2010: 32). Metodologie też kiepsko sobie radzą z łączeniem oporu antykomunistycznego i postkomunistycznej transformacji z aspektami sowieckiej dominacji z jednej strony, a z drugiej historyczną dominacją jednych lokalnych ośrodków nad innymi. W tekście *Postkolonialny transfer na*

Europę Środkowo-Wschodnią Dorota Kołodziejczyk sugeruje, że w refleksji postzależnościowej postkolonializm w ogóle nie jest konieczny do definiowania pozycji i roli poszczególnych krajów regionu (Kołodziejczyk 2010: 22). Badaczka słusznie zauważyła, że krytyka postkolonialna, ale także jej późniejsze odmiany utknęły w „zasadzce binarnych metafor". Tymczasem refleksja postzależnościowa miała zaproponować przyjrzenie się Europie Wschodniej jako zbiorowi wielu różnych krajów z odmiennymi, indywidualnymi historiami i formacjami kulturowymi, które wchodzą we wzajemny dialog ze sobą, ale też z własną historią (Kołodziejczyk 2010: 30). Zatem – podobnie jak u Pospiszyla – była to propozycja przezwyciężenia binarnego widzenia świata, w którym z globalnej perspektywy Europa Wschodnia pozostaje niewidzialna zarówno dla Zachodu, jak i Globalnego Południa.

Podsumowując, artykuł przedstawia znaczące zmiany w historiografii i historiozofii sztuki w Polsce i Estonii w latach dziewięćdziesiątych, szczególnie w kontekście postkomunistycznej transformacji. Autorka wskazuje na konieczność odrzucenia zachodniocentrycznych narracji, które dominowały w opisie sztuki Europy Wschodniej na rzecz uwzględnienia lokalnych perspektyw i teorii. To podejście jest szczególnie istotne w kontekście dekolonizacji wiedzy, która promuje docenianie głosów i teorii wypracowanych na gruncie lokalnym, a nie jedynie importowanych z Zachodu.

Artykuł podkreśla, jak postmodernizm, desowietyzacja oraz dążenie do integracji z Zachodem wpłynęły na formowanie polityk kulturalnych i artystycznych w Polsce i Estonii. Proces ten często wiązał się z próbą „nadrabiania zapóźnienia" i adaptacją zachodnich standardów, co nie zawsze odpowiadało lokalnym realiom i potrzebom. W Estonii szczególnie istotna była debata na temat tożsamości narodowej, co wpłynęło na kształtowanie lokalnej sceny artystycznej. W Polsce natomiast dyskusje często koncentrowały się wokół roli Kościoła katolickiego i jego wpływu na sztukę.

W artykule proponowane jest nowe podejście do historii sztuki, określane jako asocjacyjna historia sztuki. Skupia się ono na analizie lokalnych kontekstów i tradycji zamiast na prostym porównywaniu z zachodnimi modelami. To podejście umożliwia bardziej zniuansowane i krytyczne spojrzenie na historię sztuki, uwzględniając specyficzne uwarunkowania kulturowe, społeczne i polityczne regionu.

Na zakończenie artykuł nawołuje do rozwijania lokalnych metodologii badań nad sztuką, które mogą lepiej odpowiadać na wyzwania współczesnych badań. Takie podejście ma na celu wzbogacenie i zróżnicowanie badań nad sztuką, oferując nowe perspektywy i wyzwania dla osób badawczych z Europy Wschodniej i innych regionów.

Bibliografia

Annus Epp (2016). Between Arts and Politics: A Postcolonial View on Baltic Cultures of the Soviet Era. *Journal of Baltic Studies*, 47, 1, 1–13, https://doi.org/10.1080/01629778.2015.1103509.

Belting Hans (2013). From World Art to Global Art. View on a New Panorama. W: Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (red.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds, exhib. The Global Contemporary, Art Worlds after 1989*. Cambridge, MA: The MIT Press, 178–185.

Bhabha, Homi K. (1994). *Location of Culture*. London: Routledge.

Buden Boris (2019). After the Collapse (of Postcommunism). *Eesti Kunstimuuseumi Toimetised/ Proceedings of the Art Museum of Estonia*, 14, 9, 26–32.

Buden Boris, Stefan Nowotny, Sherry Simon, Ashok Bery, Michael Cronin (2009). Cultural Translation: An Introduction to the Problem, and Responses. *Translation Studies*, 2, 2, 196–219.

Cultural Endowment of Estonia Act. 1994, https://www.riigiteataja.ee/en/eli/520012015005/consolide [odczyt: 16.01.2024].

Cultural Endowment of Estonia 1995–2000, https://www.kulka.ee/sihtkapitalid/kujutav-ja-rakenduskunst/aastapreemiad/1995-2000 [odczyt: 16.01.2024].

Cultural Policy in Estonia (1996). Strasbourg: Council of Europe. European Programme of National Cultural Policy Reviews [dokument].

Dąbrowski Jakub, Demenko Anna (2014). *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne.Tom 1*. Warszawa: Fundacja Kultury Miejsca.

Epner Luule, Piret Viires (2021a). Siirdeajastu kultuurimuutused [Zmiany kulturowe w czasie transformacji], *Philologia Estonica Tallinnensis*, 12, 1, 5–12.

Eesti kultuuripoliitika kontseptsioon [Szkic Polityki Kulturalnej] (1994). *Kultuurileht*, 11, 17–23.

Foster Hal (1994). O idei sztuki politycznej. *Magazyn Sztuki*, 4, 124–133.

Fukuyama Francis (1992). *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.

Gellner Ernest (1983). *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press.

Goździewski Marek (2013). *British British Polish Polish. Sztuka krańców Europy, długie lata 90. i dziś*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski.

Hans Belting. World art and global art. A new challenge to art history. Global Art Symposium 2011, https://www.youtube.com/watch?v=uLvFavurQBE [odczyt: 24 marca 2024].

Hock Beata (2018). Introduction – Globalizing East European Art Histories. The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference. W: Anu Allas, Beata Hock (red.), *Globalizing Eastern European Art Histories: Past and Present*. New York–London: Routledge, 2–22.

Jõgi Mall (1994). Tagasi Euroopa vaimse uhtsuse juurde [Powrót do duchowej jedności Europy], *Kultuurileht*, 19, 6–7.

Juske Ants (1991). Pipart keele peale jah! [Pieprzu na język, tak!! / Niech to szlag!]. *Sirp*, 21 czerwca 1991.

Kelomees Raivo (1992). Mis on ARTMIX [Czym jest ARTMIX]. *Eesti Ekspress*, 5 lipca 1992.

Kelomees Raivo (2012). Artmix Manifesto on Pirita Road in 1992. *Kunst.ee*, 3, https://ajakirikunst.ee/?c=magazine&l=en&t=artmix-manifesto-on-pirita-road-in-1992&id=572 [odczyt: 8.07.2024].

Kołodziejczyk Dorota (2010). Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią. *Teksty Drugie*, 5, 22–38.

Komissarov Eha (2001). On the Estonian Painting of the 1990s. W: Sirje Helme, Johannes Saar (red.), *Nosy Nineties: Problems, Themes and Meanings in Estonian Art on 1990s*. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, 87–102.

Kościelniak Marcin (2023). Kościół–Partia–teatr. Cenzura rozproszona w PRL. *Pamiętnik Teatralny*, 72, 4, 139–163.

Kowalczyk Izabela (2002a). *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.* Warszawa: Wydawnictwo Sic!

Kowalczyk Izabela (2002b). *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*. Poznań: Galeria Miejska Arsenał.

Laar Mart (1994). Eesti kultuur ei kavatse välja surra [Kultura estońska nie zamierza wymrzeć], *Kultuurileht*, 1, 2.

Łabowicz-Dymanus Karolina (2019). The Corporate and Market Strategies for Contemporary Art in Eastern Europe in the 1990s. *Proceedings of the Art Museum of Estonia*, 14, 9, 76–96.

Łabowicz-Dymanus Karolina (2016). *Synchronizacja w sieci. Centra Sztuki Współczesnej Sorosa – cztery modele: Budapeszt, Kijów, Tallin, Warszawa.* Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

Łabowicz-Dymanus Karolina (2025). Transition and visual arts in Estonia 1988–1995: cultural policy, financing, legislation, and social changes. *Journal of Baltic Studies*. DOI: 10.1080/01629778.2024.2418810.

Majewska Ewa (2015). Cenzura w analizie cenzury? Recenzja książki Jakuba Dąbrowskiego i Anny Demenko Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku (t. 1–2). *Sztuka i Dokumentacja*, 13, 106–109.

Pejić Bojana (1999). The Dialectics of Normality. W: David Elliot, Bojana Pejić (red.), *After the Wall: Art and Culture in Post-communist Europe*. Stockholm: Moderna Museet 1999, 16–28.

Piotrowski Piotr (2005). *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

Pospiszyl Tomas (2017). *An Associative Art History. Comparative Studies of Neo-Avant-Gardes in a Bipolar World*. Zurich: JRP-Ringier.

Randma-Liiv Tiina (2005). Demand- and Supply-based Policy Transfer in Estonian Public Administration. *Journal of Baltic Studies*, 36, 4, 467–487.

Roberts Timmons, Amy Hite (2000). *From Modernization to Globalization: Perspectives on Development and Social Change*. Oxford: Blackwell.

Suchland Jennifer (2015). *Economies of Violence: Transnational Feminism, Postsocialism, and the Politics of Sex Trafficking*. Durham–London: Duke University Press.

Toniak Ewa (1995). Miłość od pierwszej kalorii. Krótki kurs kapitalizmu. *Odra*, 5, 22–25.

Treier Heie (1999). *Freedom of Choice: A Perspective on Estonian Art of the 1990s*. W: Anu Liivak, Heie Treier (red.), *Freedom of Choice: A Perspective on Estonian Art of the 1990s*. Tallinn: Tallinna Kunstihoone Fond, 120–135.

Väljataga Mart (1994). *Eesti intellektuaale kammitseb poliitikakartus* [Estońscy intelektualiści są ograniczani przez lęk przed polityką]. *Hommikuleht*, 29 października 1994.

Viires Piret (2021). Traditsioon ja avangard: lisandusi 1990. aastate kirjandusmuutustele [Tradycja i awangarda: dodatki do zmian literackich lat 90.]. *Philologia Estonica Tallinnensis*, 1, 56–74.

Zarycki Tomasz (2007). An Interdisciplinary Model of Centre-Periphery Relations: A Theoretical Proposition. *Regional and Local Studies: Special Issue*, 110–130.

Zarycki Tomasz (2009). Kapitał kulturowy – założenia i perspektywy zastosowania teorii Pierre'a Bourdieu. *Psychologia Społeczna*, 4, 1–2 (10), 12–25.

Informacja o autorach i redaktorach naukowych czasopisma

Maria Blanka Grzybowska – kuratorka, organizatorka wydarzeń kulturalnych, animatorka kultury i edukatorka. Absolwentka Wydziału Zarządzania Kulturą Wizualną warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie oraz na kierunku kuratorstwo i teorie sztuki na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Od 2020 roku współtworzy grupę badawczą Femek, która zajmuje się szerzeniem treści ekofeministycznych. W projektowaniu kultury inspiruje się mokrymi i ciemnymi materiami, szukając nieoczywistych przestrzeni wymiany myśli.

Dorota Jędruch – jest doktorką nauk humanistycznych. Pracuje w Zakładzie Historii Sztuki Nowoczesnej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest współkuratorką (z Instytutem Architektury) wystaw, m.in.: *Zamieszkanie 2012 – miasto ogrodów, miasto ogrodzeń* (Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012), *Figury niemożliwe/Impossible objects* (Pawilon Polski na XIV Międzynarodowym Biennale w Wenecji, 2014), *Wreszcie we własnym domu. Dom Polski w transformacji* (Warszawa w budowie, 2016). Jest współzałożycielką Fundacji Instytut Architektury. Współpracuje z kwartalnikiem „Autoportret".

Marta Kudelska – kuratorka, krytyczka sztuki. W 2024 roku uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce na podstawie rozprawy poświęconej strategiom i praktykom młodych kuratorów sztuki z Katowic i Krakowa (dysertacja wyróżniona). W praktyce kuratorskiej i badawczej interesuje się zagadnieniami związanymi przede wszystkim z relacjami sztuki współczesnej z tradycją romantyczną (zainteresowaniem artystów wątkami magicznymi, grozy i ezoterycznymi). Ponadto interesuje się również strategiami i praktykami kuratorów sztuki, młodą sztuką, ale także refleksją wokół instytucji sztuki i działalnością niezależnych inicjatyw artystycznych. Pracuje w Katedrze Kultury Współczesnej w Instytucie Kultury UJ.

Karolina Łabowicz-Dymanus – prowadzi Pracownię Dokumentacji Sztuk Wizualnych ISPAN. Specjalizuje się w sztuce XX i XXI wieku, w teoriach postkolonialnych i postzależnościowych oraz globalnych procesach modernizacyjnych w teorii sztuki, sztuce oraz ich instytucjach. Autorka tekstów z zakresu teorii sztuki i polityki kulturalnej. Od lat uczestniczy w projektach poświęconych współczesnej sztuce estońskiej. Obecnie prowadzi badania nad wymianą artystyczną pomiędzy PRL i krajami socjalistycznej Azji w latach 50. XX wieku.

Anna Markowska – historyczka i krytyczka sztuki, profesorka, absolwentka UJ. Aktualnie kierowniczka Zakładu Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego.

Natalia Słaboń – od 2024 roku kierowniczka Centrum Muzeologicznego Muzeum Sztuki w Łodzi. W Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Łódzkiego przygotowuje doktorat poświęcony Ryszardowi Stanisławskiemu. Współredaktorka publikacji: *Proszę mówić dalej. Historia społeczna Muzeum Sztuki w Łodzi* (z Martą Madejską i Agą Pinderą), *Over There. Works by Alice Halicka from 1913–1947 in Foreign Collections* (z Wojciechem Szymańskim), *The 1982 Cultural Exchange Between Łódź and Los Angeles* (z Agą Pinderą i Pawłem Politem) oraz *O naukowości muzeów* (z Agą Pinderą i Anną Saciuk-Gąsowską). Wykładowczyni w Instytucie Kultury Współczesnej UŁ.

Bernadeta Stano – historyczka sztuki, doktorka nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, adiunktka w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Jest autorką książek: *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane*, *Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży* oraz *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Bada zjawisko sztuki tworzonej w drugiej połowie. XX wieku. pod mecenatem przemysłu oraz lokalizowanej w ostatnich dekadach na terenach poprzemysłowych.

REDAKTORKA PROWADZĄCA
Jolanta Grzegorzek

REDAKCJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA
Anna Kozak

KOREKTA
Małgorzata Denys

ŁAMANIE
Wojciech Wojewoda

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-663-23-80