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.