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).