

**Rozmawiając  
o wystawie**

**Talking about  
Exhibition**

Redakcja  
naukowa  
Maria  
Husakowska

# Rozmawiając o wystawie



Kraków 2012

Editing  
by  
Maria  
Husakowska

# Talking about Exhibition



Kraków 2012

# Spis treści

Maria Hussakowska

**Uwagi wstępne**

6

**Część I** Nie wszystko o krakowskich studiach kuratorskich  
28

**Część 2** Petja Grafenauer rozmawia z Saşą Nabergoj  
**Interesują nas sposoby pracy, które uwzględniają lokalne  
potrzeby**  
72

Andrzej Szczerski

**Praktyka kuratorska i dzieło sztuki**

96

Maria Hussakowska

**Helena Blum i jej nowoczesna historia sztuki —  
pisana i wystawiana**

106

Nora Sternfeld, Luisa Ziaja

**Co po wystawie? O kuratorstwie  
postreprezentacyjnym**

124

Beatrice Jaschke

**Kuratorstwo. Zawód w stanie przejściowym**

142

Wojciech Szymański

**Programowy brak programu**

156

Karolina Kolenda

**Kuratorowanie Wschodu**

188

Antonija Letinić

**Od kultury do edukacji i z powrotem**

210

# Table of contents

Maria Hussakowska  
**Introductory remarks**

7

## **Part 1** Not all about curatorial studies

29

## **Part 2** Petja Grafenauer: Interview with Saša Nabergoj **We are interested in ways of working based on local needs**

75

Andrzej Szczerski  
**Curating and the importance of an artwork**

97

Maria Hussakowska  
**Helena Blum and her modern art history —  
written and exhibited**

107

Nora Sternfeld, Luisa Ziaja  
**What comes after the show?  
On post-representational curating**

125

Beatrice Jaschke  
**Curating. A profession in transition**

143

Wojciech Szymański  
**The Program of No Program**

157

Karolina Kolenda  
**Curating the East**

189

Antonija Letinić  
**From culture to education and back**

211

Maria  
Husakowska

# Uwagi wstępne

Maria  
Husakowska

# Introductory remarks

Podział publikacji na dwie części wynika z logiki zdarzeń. Zasygnalizowane w tytule rozmowy o wystawie toczyły dość długo w dwóch nie zależnych od siebie przestrzeniach. Krakowskie Podyplomowe Studia Kuratorskie przy Instytucie Historii Sztuki UJ zainaugurowały działalność w roku akademickim 2005/2006 i zostały zawieszono w 2011/2012. Po latach obfitych w wydarzenia, doszło do rozszerzenia działań w ramach unijnego projektu rozwoju edukacji *Leonardo da Vinci* *Uczenie się przez całe życie Lifelong Learning*.

Część pierwsza — Nie wszystko o studiach kuratorskich — krótko przedstawia założenia wstępne krakowskiego programu. Podstawę do dalszych rozważań stanowić może kalendarium wystaw dyplomowych, które odbyły się — bez żadnej przesady — w najbardziej prestiżowych miejscach polskiej sceny. Również kuratorzy pracujący z dyplomantami przy ich tworzeniu — Maria Brewińska, Sebastian Cichocki, Bożena Czubak, Magda Kardasz, Jarosław Lubiak, Adam Mazur, Joanna Mytkowska, Paweł Polit, Anda Rottenberg, Jarosław Suchan, Aneta Szyłak, Marta Tarabuła, Hanna Wróblewska — należą do najbardziej rozpoznawalnych postaci. Wielu z nich powtarzało to doświadczenie współpracy ze studentami, a Sebastian Cichocki pracował nad trzema projektami. Styl pracy, pole zainteresowań kuratora decydowało o wyborze przez grupę studentów tutora bliskiego ich poszukiwaniom. Natomiast projekt wystawy, na wszystkich etapach — od idei do display'a — był wynikiem grupowych negocjacji. Nieco wcześniej i równolegle odbywały się zajęcia teoretyczne, wprowadzające w historię i specyfikę dyskursu wystawy jako medium, w ramach procesu przeobrażeń współczesnej kultury wizualnej. Krytyczna inwencja artystów/teoretyków skupionych na przekopywaniu i nicowaniu instytucji sztuki omawiana była w różnych teoretycznych ujęciach. Poza stałym zespołem współpracowników okazjonalne prezentacje mieli najwybitniejsi badacze, jak na przykład Mieke Bal, która dwukrotnie spotkała się ze studentami, a jej wykład „Wystawa jako ciało” był doskonałą inicjacją w praktykę kulturową wystawy. Ważny był i inny aspekt jej krakowskich wizyt. Bal wykorzystała je przy swoim artystycznym wideo projekcie *Matki The Mothers* 2006–2010, współpracując ze studentkami. O krytyczności mówiła sama Irit Rogoff (niestety tylko raz), ale jej koncepcje były ciągle współobecne i dyskutowane. Strategie kuratorskie i ich teoretyczne oraz praktyczne aspekty omawiali między innymi: Jens Hoffman, Adam Szymczyk, Neil Cummings i Marysia Lewandowska, Peter Pakesch, Maria Hławajowa — kuratorzy (gwiazdy i kuratorzy) aktywiści. O kontekstualizacji prac w ramach różnych wystawowych przedsięwzięć mówili też wielokrotnie sami artyści: Marta Deskur, Dominik Lejman, Robert Kuśmirowski, Grzegorz Sztwiertnia. Obszar napięć, na który wskazywali, wyznaczał pewne procedury w procesie projektowania dyplomowej wystawy. Zamieszczone w kalendarium cytaty programowych założeń wystaw czasem o tym „głosie artystów” komunikują. Zapraszani



The division of the book into two parts results from the logic of events. Talks about exhibitions, signalled in the title, have taken place for quite a long time in two independent spaces. The Postgraduate Curatorial Studies in Krakow at the Institute of Art History, Jagiellonian University, started their program in the academic year 2005/2006 and were suspended in 2011/2012. After years rich in events, the activities were broadened within the framework of the European Union project for the development of education called *Leonardo da Vinci. Lifelong Learning*.

The first part – *not all about curatorial studies* – is a short presentation of the general approach of the program in Krakow. What may serve as a basis for further reflections is a chronology of the graduation exhibitions which took place – with no exaggeration – in the most prestigious places of the Polish artistic scene. Also the curators working in their creation with the students, Maria Brewińska, Sebastian Cichocki, Bożena Czubak, Magda Kardasz, Jarosław Lubiak, Adam Mazur, Joanna Mytkowska, Paweł Polit, Anda Rottenberg, Jarosław Suchan, Aneta Szyłak, Marta Tarabuła, Hanna Wróblewska – belong to the group of most renowned figures. Many of them repeated the experience of working with students, Sebastian Cichocki, for example, worked on three projects. The style of working, the scope of curators' interests, determined the students' choice of a tutor close to their own approach. The project of an exhibition, on the other hand, on each of the stages – from a general idea to the display – was a result of negotiations within the group. A bit earlier and simultaneously there took place theoretical classes that introduced the history and specific features of the discourse of exhibition as a medium, as a part of the process of the changing of contemporary visual culture. The critical invention of artists/theoreticians focusing on burrowing and scrutinizing art institutions was discussed from various theoretical approaches. Apart from the permanent set of lecturers, occasional presentations were given by the most renowned researchers, such as Mieke Bal who met with students twice, and her lecture *Exhibition as a Body* was a perfect introduction into the cultural practice of the exhibition. There was one more important aspect of her visits. Bal used them for her artistic video project called *Mothers 2006–2010* by working with students. Criticality was discussed by Irit Rogoff herself (unfortunately only once), yet her ideas were constantly present and discussed. Curatorial strategies and their theoretical and practical aspects were discussed, among others, by Jens Hoffman, Adam Szymczyk, Neil Cummings and Marysia Lewandowska, Peter Pakesch, and Maria Hlavajowa – curators/stars and curators/activists. The contextualisation of the artwork within various exhibition activities was addressed often by artists: Marta Deskur, Dominik Lejman, Robert Kuśmirowski, Grzegorz Sztwiertnia. The field of tensions they indicated suggested procedures taken into account when designing the graduation exhibition. The quotations from the exhibition programs

do tych zdarzeń artyści, to znowu cała plejada wielkich, znanych i lubianych — nie tylko ze sceny polskiej. Nie da się krótko dookreślić preferencji przyszłych kuratorów. Można natomiast zauważyć, że rzadko byli rzecznikami młodych słabo rozpoznanych twórców.

W jakim stopniu „sygnaturę” prowadzącego kuratora można odnaleźć w zrealizowanym projekcie. Czy czytelna jest w gramatyce wystawy? Czy może decydujący staje się kolektywny charakter działania dyplomantów? To pytania, nad którymi zastanawiali się krytycy piszący o tych zdarzeniach, z których część stała się wręcz medialnymi wydarzeniami (Nie ma sorry — ma kilkadziesiąt omówień). Recepta medialna wystaw nie ograniczyła się, na szczęście, do tej problematyki. O czym też można przeczytać w przytoczonych recenzjach.

Założenia Podyplomowych Studiów Muzealnych z dziedziny kuratorstwa sztuki współczesnej zostały przedstawione przez dr. hab. Andrzeja Szczerskiego, kierownika. W tym tekście znalazł się też uzgodniony program, który był modyfikowany w trakcie kolejnych kursów. W pierwszych latach bliski był nam model nauczania poprzez poznawanie praktyki i doświadczenia — sprecyzowany na nowojorskich kursach WHITNEY INDEPENDENT STUDY PROGRAM. Było tak ze względu na możliwość z jednej strony zapraszania z zewnątrz osobowości, światowych ikon kuratorstwa, głośnych osobowości sceny, z drugiej zaś na entuzjastyczną wręcz współpracę z artystami o niebagatelnej pozycji. Słynne nowojorskie I.S.P. nie tylko związane było z historią sztuki — prowadzący kursy w tej dyscyplinie poszukiwali teoretycznych umocowań. Zmiany i rewizje dokonywane w ramach dyscypliny odbiły się natychmiast na programie. Najwybitniejsi z przedstawicieli Nowej Historii Sztuki, jak na przykład Hal Foster, zaczynają nauczać od połowy lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku. **Mottem dla tej fazy studiów staje się** „to mobilize your own criterion in public spaces or gallery space”. W wypadku krakowskich studiów naturalne stały się odniesienia do tego krytycznego etapu, reprezentowanego głównie przez teoretyków skupionych wokół „Octobre”.

Część druga wiąże się z międzynarodowym edukacyjnym projektem Unii Europejskiej — Leonardo da Vinci Lifelong learning.

Zaczął się od spotkania w Kunsthaus w Grazu w styczniu 2010. Miejsce — w pół drogi między Lublaną a Krakowem — wybrane zostało przez inicjatorkę Sasę Nabergoj z Centrum Sztuki (SCCA) w Lublanie, ze względu na pracującego tam wówczas Adama Budaka. Różne formy współpracy z działającymi w Austrii kuratorami zainspirowały Sasę Nabergoj do rozszerzenia pola działania, a w efekcie zaproszenia do projektu „Świat sztuki”, realizowanego przez Szkołę Sztuki Współczesnej przy SCCA w Lublanie i wiedeńskie studia kuratorskie ecm-educating, curating, managing na Uniwersytecie Sztuk Stosowanych w Wiedniu. Rozmowy w Grazu zainicjowały

that accompany the chronology at times make note of this ‘artists’ voice’. Artists invited for these events are, again, a set of the great, renowned and appreciated – not only representatives of the Polish scene. It is impossible to outline the preferences of the future curators. However, one might notice that very rarely were they the promoters of young, not well known artists.

To what extent has the ‘signature’ of the supervising curator marked the project, is it readable in the grammar of the exhibition? Or perhaps what determines the exhibition is the collective character of the work of students? These are the questions considered by critics who wrote about these events, out of which several became media events (Ain’t no sorry has several dozens of reviews). The media reception of the exhibitions was not limited – fortunately – to these problems. This is quite clear from the reviews quoted in this book.

The idea behind the Postgraduate Museological Studies in curating contemporary art was presented by Professor Andrzej Szczerski, the chair of the program. This text includes the program of the studies that was modified in the course of subsequent years. At the beginning we preferred a model of teaching based on practice and experience – one that was formulated at the New York courses of WHITNEY INDEPENDENT STUDY PROGRAM. It stemmed from a possibility of: on the one hand, inviting guests from the outside, the world icons of curating and great personalities, on the other, an enthusiastic cooperation with artists of great renown. The famous New York I.S.P. was not just about art history; those running the course in the field sought theoretical grounds. The changes and revisions made within the discipline immediately made their impact on the program and the biggest figures of the New Art History, such as Hal Foster, began to teach in the mid 80s. The motto for this phase of studies was “to mobilize your own criterion in public spaces or gallery space”. In case of curatorial studies what was natural was the reference to this critical stage represented mainly by the theoreticians around “October”.

The second part is related to the international education project of the European Union – Leonardo da Vinci Lifelong learning.

It began with a meeting in Kunsthau in Graz in January 2010. The place – half-way between Ljubljana and Krakow – was chosen by the initiator of the meeting, Saša Nabergoj from the Art Centre (SCCA) in Ljubljana because of Adam Budak who worked there at the time. Various forms of cooperation with curators working in Austria inspired Saša Nabergoj to broaden the scope of activity and, in effect, to invite us to the project called *World of Art* realized by the School for Contemporary Art working by SCCA in Ljubljana and the Viennese curatorial studies ecm-educating-curating-managing at the University for Applied Arts. The talks in Graz initiated the cooperation of three



Wykład Sašy Nabergoj, dla studentów Studiów kuratorskich, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2011, fot. M. Hussakowska

Saša Nabergoj lecture, to Curatorial students, Art History Institute, Krakow 2011, fot. M. Hussakowska



Maria Hussakowska

Maria Hussakowska



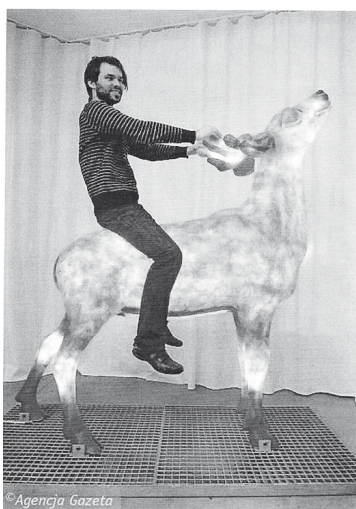
Wykład Mieke Bal dla studentów Studiów kuratorskich, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2011, fot. D. Kuryłek

Mieke Bal lecture Art History Institute, Krakow 2011, fot. D. Kuryłek



Dyskusja panelowa ze studentami z HISK (Gandawa) Czy promocja artysty jest funkcją szkolnictwa artystycznego Kraków 2010

Panel discussion with HISK students (Gent) Should art school be involved in promoting artists? Krakow 2010



Sebastian Cichocki, curator najczęściej współpracujący z krakowskimi studentami

Sebastian Cichocki, supervisor curator



Saša Nabergoj i Andrzej Szczerski, Instytut Historii Sztuki UJ, Krakow 2011, fot. M. Hussa-kowska

Saša Nabergoj and Andrzej Szczerski, Art History Institute, Krakow 2011, fot. M. Hussa-kowska

współpracę trzech różnych instytucji, zajmujących się kształceniem przyszłych kuratorów. Po zakwalifikowaniu edukacyjnego projektu partnerskiego „Leonardo da Vinci. Świat sztuki. Modele kształcenia i współpracy w sztuce współczesnej”, prowadzące projekt Centrum Sztuki Współczesnej z Lublany dokooptowało jeszcze jednego uczestnika KURZIV z Zagrzebia. Program miał zdynamizować rozwój kuratorstwa i krytyki artystycznej w regionie Europy Środkowej, przygotować studentów do wspólnych projektów wystaw opartych na wszechstronnych krytycznych badaniach. Dla wszystkich było jasne, że kurator nie jest tylko i wyłącznie następcą muzealnego kustosa, a jego działalność nie ogranicza się do koordynowania organizacji wystaw. Kuratorzy powinni bowiem współtworzyć współczesne zjawiska artystyczne, a także intensyfikować wymianę artystyczną i kontakty między różnymi środowiskami twórczymi, zajmującymi się odmiennymi dziedzinami twórczości (sztuki wizualne, film, muzyka, architektura etc.). Działalność kuratorów uzupełniać powinna funkcjonujące dotąd tradycyjne instytucje życia kulturalnego (muzeum, galeria) i nadać im nową dynamikę. Kuratorzy mogą bowiem w bardziej bezpośredni i elastyczny sposób reagować na powstającą współcześnie sztukę, której charakter wymaga nowego, niekonwencjonalnego języka opisu i nowego podejścia ze strony instytucji zajmujących się wystawieniem i komentowaniem sztuki współczesnej. W opanowaniu tej wiedzy pomocna stała się wymiana, w której partnerzy kształcący przyszłych kuratorów działają opierając się na zróżnicowanych narzędziach i instytucjach — centrum sztuki (SCCA); akademia (Universitat für angewandte Kunst); alternatywa (Kurziv); historia sztuki (Uniwersytet Jagielloński). Celem projektu jest wypracowanie wspólnego modelu przekazywanej studentom wiedzy, która nie mieści się w programie studiów uniwersyteckich, a konieczna staje się w obliczu zmieniających się modeli kariery zawodowej, związanych z powstawaniem nowych instytucji artystycznych w regionie.

O konkretnych formach współpracy można będzie przeczytać w przygotowanym podsumowaniu programu, które opublikowane zostanie po jego zakończeniu, za parę miesięcy. Teksty prezentowane są albo zapisami wygłoszonych wykładów, albo refleksjami współpracujących osób na takie, czy inne aspekty aktualnego kuratorstwa.

Wywiad z Sasą Nabergoj potraktować można jako rodzaj wprowadzenia. Prezentacja sceny artystycznej Słowenii — fragmentarycznie tylko u nas znanej — wydaje się konieczna. W rozmowie z Petją Grafenauer poznajemy instytucje, ich dynamikę, ludzi instytucji i ludzi alternatywy, i ich rolę w realizowanym przez nią edukacyjnym projekcie. Wykładowcy i prowadzący warsztaty wnoszą różne pomysły i zawsze odgrywają w szkole wiele ról. Ten rodzaj współpracy jest rezultatem sposobu pracy całego zespołu SCCA i poprzedniego Centrum Soros. Z rozmowy wyłania się szczególna strefa dla sztuki — „fenomen Metelkova Mesto». Poznajemy wynegocjowane, w jego ramach, miejsce

different institutions dealing with the education of future curators. After being admitted to the educational project *Leonardo da Vinci. The World of Art. Models of Educating and Cooperation in Contemporary Art*, The Centre for Contemporary Art in Ljubljana, which ran the project, invited one more participant – KURZIV from Zagreb. The program boosted the development of curating and art criticism in the region of Central Europe. It was to prepare the students for joint projects of exhibitions based on versatile critical research. It was clear for everyone that a curator is not just a descendant of a museum custodian, and that his work is not limited to coordinating the organization of exhibitions. For curators should co-create contemporary artistic phenomena, as well as intensify artistic exchange and contacts between different art circles that deal with diverse fields of art (visual arts, film, music, architecture etc.). The work of curators should complete the traditional institutions of cultural life (museum, gallery) and invest them with new dynamics. It is because curators can directly and in a flexible fashion react to the emerging contemporary art that requires a new, unconventional language of description and a new approach of institutions dealing with exhibiting and commenting on contemporary art. What proved useful in acquiring this knowledge was the exchange in which the partners educating future curators work basing on different tools and institutions – an art centre (SCCA); academy (Universitat für angewandte Kunst); alternative model (Kurziv); art history (The Jagiellonian University). The project aims to work out a common model of educating students that is not included in the program of university studies, yet becomes necessary in view of the changing models of professional career related to the emergence of new art institutions in the region.

The practical forms of cooperation will be described in a prepared summary of the program that will be published after its completion, in several months. The presented texts are either records of the given lectures, or reflections of the people engaged in the project on different aspects of contemporary curating.

An interview with Saša Nabergoj can be treated as a kind of introduction. The presentation of the artistic scene in Slovenia – known in Poland only partially – seems necessary. In conversation with Petja Grafenauer we get to know the institutions, their dynamics, people working with institutions and those linked with alternative culture, as well as their role in the realized educational project. Lecturers and those running workshops introduce different ideas and have always played many roles in the work of the school. This kind of cooperation results from the mode of work of entire team of SCCA and the former Soros Centre. The conversation suggests the emergence of a special sphere for art – ‘the phenomenon of Metelkova Mesto’. What is being discussed is the space for the Museum of Contemporary Art that is negotiated within its framework. Most of all, however, we learn about



Wykład Saży Nabergoj, dla studentów Studiów kuratorskich, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2011, fot. M. Hussakowska

Saša Nabergoj lecture, to Curatorial students, Art History Institute, Krakow 2011, fot. M. Hussakowska



Spotkanie robocze w Wiedniu 2012, fot. M. Hussakowska

Vienna january meeting 2012, fot. M. Hussakowska



Spotkanie robocze w Wiedniu 2012, fot. M. Hussakowska

Vienna january meeting 2012, fot. M. Hussakowska





Wystawa dyplomo-  
wa studentów stu-  
diów kuratorskich  
ecm, Uniwersytet  
Sztuk Stosowa-  
nych, Wiedeń 2012,  
Kunsthalle Wiedeń,  
fot. M. Hussakowska

Diploma exhibi-  
tion, ecm Universi-  
ty for Applied Art,  
Vienna, Kunsthalle,  
Vien 2012, fot.  
M. Hussakowska



Wernisaż wystawy  
dyplomowej *Nie  
ma sorry* studen-  
tów krakowskich  
studiów kurator-  
skich UJ, w MSN,  
Warszawa 2008

Opening diploma  
exhibition *Aint' no  
sorry*, Curatorial  
Studies, UJ Krakow,  
MSN Warsaw 2008



Przygotowania  
do wystawy *Nie  
ma sorry*, MSN  
Warszawa 2008

Preparing to the  
exhibition *Aint' no  
sorry*, MSN Warsaw  
2008

dla Muzeum Sztuki Współczesnej. A przede wszystkim poznajemy strategię prowadzące do wypracowania odmiennego modelu kuratorstwa — kuratorstwa poza mainstreamem.

Chronologicznie trzeba zacząć od mojego tekstu. Na wykładach zajmowałam się historycznymi początkami nowoczesnego kuratorstwa, nicowałam też kolejne etapy „wystawiania” modernizmu — najpierw europejskiego, potem coraz bardziej globalnego — w ramach nowojorskiej MoMA. W prezentowanym w antologii tekście zajęłam się przypadkiem Heleny Blum, kuratorki przez czterdzieści lat związanej z krakowskim oddziałem Muzeum Narodowego, osoby która odcisnąć musiała silne piętno na kolekcji i sposobach jej prezentowania. Od połowy lat pięćdziesiątych, czyli w czasie „odwilży”, zaczęła odpowiadać za muzealne zakupy, stworzyła Galerię Malarstwa i Rzeźby Polskiej XX wieku, lokując w ramach krakowskiego oddziału Muzeum Narodowego swoją narrację historii nowoczesnej sztuki polskiej, dokonała pierwszej — w dużym stopniu własnej — reinterpretacji dziejów polskiego modernizmu. Była pierwszym polskim historykiem sztuki z doktoratem z dziedziny sztuki nowoczesnej obronionym na lwowskim Uniwersytecie Jana Kazimierza w 1932 roku. Jej „lwowska historia sztuki”, zakorzeniona w szkole wiedeńskiej historii sztuki, wywarła znaczący wpływ na odczytania modernizmu i stworzoną przez kuratorkę narrację.

O współczesnych metodach kształcenia przyszłego kuratora pisze Beatrice Jaschke, pełna wątpliwości co do obecnego stanu rzeczy. Diagnoza oparta na efektach pracy profesjonalnych kuratorów działających niezależnie lub w ramach instytucji jest druzgocąca: w gąszczu działań produkcyjno-organizacyjnych brak nie tylko wizji sztuki, ale i przewodniej myśli. „Kwestionowanie socjalnych, tymczasowych politycznych i ekonomicznych kontekstów, w których pracujemy, ma na celu stworzenie przestrzeni do działania, charakteryzujących się nie tyle wyzwaniami i oczekiwaniami, ile krytyką i wizją. Często ambicją edukacji jest zachęcanie zamiast ustalania, zadawanie pytań zamiast wykładania. Najlepszy możliwy program to taki, który oferuje przestrzeń dla czegoś pomiędzy, czegoś nadal nienazwanego” — pisze Autorka, która jest jedną z twórczyni programu ecm-educating, curating, managing na Uniwersytecie Sztuk Stosowanych w Wiedniu.

Nora Stenfeld i Luisa Ziaja, też związane z tym programem, w tekście O kuratorstwie postrepresentacyjnym zajęły się tym co po wystawie. Co po wystawie w pomodernistycznej rzeczywistości. Pytanie raczej o ciąg dalszy zdarzeń, a nie efekt, adresowane jest do wszystkich czynnie zajmujących się prezentowaniem, wystawianiem i pokazywaniem. Zmieniony status przestrzeni opróżnionej z „dzieł sztuki”, czy przedmiotów auratycznych, domaga się rewizji. Sytuacja wymaga radykalnie odmiennych działań, dla których można znaleźć wskazówki w kolektywnych pracach Group Material czy Marty Rosler. Zaproponowana w tekście koncepcja „postrepresentacyjności”,

the strategies that lead to the formulation of an alternative model of curating – curating outside the mainstream.

Chronologically, I need to start from my own text. At the lectures I gave I dealt with the historical beginning of modern curating, and I analysed the subsequent stages of ‘exhibiting’ modernism – first European and then more global – as a part of the New York MoMA. In the text included in this anthology I discussed the case of Helena Blum, a curator who worked at the Krakow branch of the National Museum for forty years, a person who had a great impact on the collection and the modes of its presentation. Since the mid 50s, the time when she was responsible for the museum acquisitions, she created the Gallery of Polish Painting and Sculpture of the 20<sup>th</sup> century. Locating within the Krakow branch of the National Museum her own narrative of the history of Polish modern art she made the first – her own to a great extent – reinterpretation of the history of Polish modernism. She was the first Polish art historian with a PhD title in modern art who graduated from the Jan Kazimierz University in Lviv in 1932. Her ‘Lviv art history’, deeply rooted in the Viennese art history, influenced her reading of modernism and a narrative she created as a curator.

The contemporary models of educating future curators is discussed by Beatrice Jaschke who is strongly doubtful about the present state of affairs. Her diagnosis based on the effects of work of professional curators working independently or within the framework of institutions is devastating: among the crowd of activities aiming at production and organization there is lacking not just a vision of art, but also a leading idea. “Questioning of social, societal, temporary political and economic contexts in which we work, serves the purpose to create spaces for action, which are characterized not that much by demands and expectations but instead consisting of critique and visions. Often the ambition in the trainings is to encourage instead of ascertaining, asking questions instead of lecturing. The best curriculum conceivable is one that offers space for something in between, something still unmarked” – states the Author who is also one of the founders of the program of ecm-educating, curating, managing at the University of Applied Arts in Vienna.

In their text on *Post-representational curating*, Nora Sternfeld and Luisa Ziaja, also working with the program, consider the question of *what comes after the show*. What happens after the show in postmodern reality? The question more on the subsequent course of events, rather than on the effect, is addressed to all who actively deal with presenting, exhibiting and displaying. The changed status of the space emptied of ‘artworks’, or auratic objects, calls for revision. The situation requires radically different actions for which one might find hints in the collective work of Group Material or Martha Rosler. The proposed notion of the „post-representational” as intervention in the traditionally construed curatorial tasks entails the possibility of a



Wykład Adama Szymczyka dla studentów Studiów Kuratorskich, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków

Adam Szymczyk  
lecture to Curatorial students, Art History Institute, Krakow



Wykład Doroty Monkiewicz dla studentów Studiów Kuratorskich, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków

Dorota Monkiewicz  
lecture to Curatorial students, Art History Institute, Krakow



Wykład Moniki Małkowskiej dla studentów Studiów Kuratorskich, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków

Monika Małkowska  
lecture to Curatorial students, Art History Institute, Krakow



Wykład

Lecture

Wykład przed  
Bunkrem Sztuki

Lecture in front of  
Bunkier Sztuki

Wykład Andrzeja  
Przywary, dla  
studentów Studiów  
Kuratorskich,  
Instytut Historii  
Sztuki UJ, Kraków

Andrzej Przywara  
lecture to Curatorial  
students, Art  
History Institute,  
Krakow

jako interwencji w tradycyjne zadania kuratorskie, zakłada możliwość permanentnej rewizji historii czy badań opartych na wiedzy. Wystawa w tym kontekście staje się wspólną społeczną przestrzenią — dziania się, a nie kontemplacji. Przestrzenią, która jest — zdaniem Auterek — w zaniku. Zjawiska opisane przez nie, a umocowane na konceptach Irit Rogoff, zmierzają do zmiany kuratorskiego paradygmatu, dowartościowując czas — czas krytyczny — kosztem przestrzeni.

Czym dzisiaj kuratorstwo nie jest próbuje pytać Wojciech Szymański. W jego koncepcji „kuratorstwo bez programu” podstawą jej zdiagnozowanie systemu, w którym współczesnemu kuratorowi przyszło działać. „Podczas gdy świadomi przemian, które zaszły w świecie — zarówno w bazie, jak i nadbudowie — nie identyfikują się z żadną dawną klasą społeczną, odrzucili wygenerowany przez kapitalizm podział artyści/kuratorzy i swoją nową tożsamość budują na nieistnieniu i niedookreśleniu, inni, strażnicy dawnego porządku, wierzą nadal w to, że świat wróci jeszcze w stare koleiny”. Do tych na pewno Autor — jak na razie — nie należy. W radykalnym projekcie koniecznych zmian, argumentów dostarczają mu własne kuratorskie doświadczenia (ostatnich dwóch sezonów) — a także wnikliwie przeczytana historia modelu kuratora /aktywisty Lucy Lippard.

Karolina Kolenda natomiast, z niezwykłą precyzją, analizuje dwie wystawy, a właściwie dwa zdarzenia odnoszące się — z różnych perspektyw — nie tylko badawczych, ale i geograficznych do „Wschodu”. Spojrzenie z Wiednia — EAST by SOUTH WEST, w ramach targów sztuki współczesnej — oferowało dwadzieścia galerii, w których odbyły się wystawy sztuki nie-zachodniej. Kolenda wykazuje, jak poszukiwanie w tym kolażu „elementów wspólnych, którym przypisać można istotne znaczenie dla artystycznego rozwoju i postępu” prowadzi kuratora projektu Christopa Thun-Hohenstein do korzystania z kategorii zaczerpniętych ze studiów postkolonialnych i jak automatycznie niemal projekt wchodzi w ramy charakterystyczne dla geograficznego imaginarium Wiednia. Kulturowej kolonizacji wymykały się, jej zdaniem, dwie wystawy. Jedna z nich autorstwa Adama Budaka, który od lat z tym schematyzmem myślenia się zмага. Z innej perspektywy odnosi się do tej problematyki Monika Szewczyk, kuratorka „Podróży na Wschód”. W jej wypowiedzi ważne są te dyskursy postzależnościowe, które eksponują „przyczyny obsesyjnego powracania stale tych samych wyobrażeń oraz obsesji wolnościowych skazujących na ciągłe bycie w postkomunizmie”.

Złożone relacje pomiędzy praktyką kuratorską a dziełem sztuki w ostatnim czterdziestoleciu — zdaniem Andrzeja Szczerskiego — prowadzą ostatnio do innych możliwych rozwiązań. Uważna lektura Nowej Historii Sztuki, która zakłada „polityzację” sztuki umożliwia w efekcie nowe sytuowanie dzieła w ramach wystawy. „Paradoksalnie to powrót do dzieła sztuki pozwala podkreślić znaczenie wystawy jako ważnego elementu debaty publicznej. Wystawa nie tylko nie

permanent revision of 'history' or a research based on knowledge. In this context, the exhibition becomes a common social space – of being in action rather than contemplating. A space which – according to the Authors – is in decline. The phenomena they describe, based on Irit Rogoff's concepts, seek to change the curatorial paradigm appreciating time – critical time – at the expense of space.

*What curating is not today* is the question posed by Wojciech Szymański. What works as a basis for his concept of 'curating without program' is the diagnosis of the system in which a contemporary curator is operating. "Whereas those conscious of the changes in the world – both within the base, as well as in superstructure – do not identify with any of the former social classes and have rejected the division into artists/curators generated by capitalism and form their identity on inexistence and in-definition, the other, the guardians of the old order, still believe that the world will still come back to its former shape". For the time being the Author certainly does not belong to this group. In his radical project for necessary changes the arguments are delivered by his own curatorial experience (of the two recent seasons) – as well as by an in-depth analysis of the history of the model of curator/activist Lucy Lippard.

With an acute precision, Karolina Kolenda analyses two exhibitions, or rather two events referring – from different perspectives, not only theoretical, but also geographical – to "the East". A perspective from Vienna – *EAST by SOUTH WEST* – that took place as a part of the contemporary art fairs, was offered by twenty galleries in which exhibitions of non-Western art took place. Kolenda indicates that the search within this collage "for possible commonalities [which] may be found to which considerable relevance for artistic developments and advancements may be ascribed" leads the curator of the project, Christoph Thun-Hohenstein, to the application of the categories taken from postcolonial studies and that almost automatically the project becomes embraced in the frames typical for the geographical imaginarium of Vienna. According to her, the cultural colonisation was avoided by two exhibitions, one on them by Adam Budak, who has for years struggled against the schematism of thinking. Monika Szewczyk, the curator of *Journey to the East*, refers to this problem in a different manner. In her statement what comes to the fore is the post-dependence discourse that highlights the "reasons for the obsessive come backs of the same images and obsessions of freedom that makes us still dwell in postcommunism".

Complex relations between curatorial practice and the artwork in the course of the last forty years have, according to Andrzej Szczerski, led lately to different possible solutions. A careful reading of New Art History that entails 'politicization' of art allows for a new positioning of the artwork within the framework of exhibition. "Paradoxically the come back to the artwork allows for an emphasis of the significance

przywłaszcza środków ekspresji charakterystycznych dla innych mediów, ale stwarza widzom wyjątkowe warunki do oceny kuratorskiej interpretacji in situ”. Sceneria wystawy daje jedno niepowtarzalne lokowanie dzieła, niewymagające już/znovu usprawiedliwiania.

Omówione tu, w wielkim skrócie teksty, zainspirowane rozmowami o wystawie, będą — miejmy nadzieję — kolejne rozmowy inspirować.



of the exhibition as an important part of public debate. Not only does the exhibition refrain from appropriating means of expression typical for other media, but it also creates for the viewers exceptional conditions for the assessment of curatorial interpretation in situ". The scenery of the exhibition offers one unique location of the artwork that does need justification anymore/yet again.

The texts I discussed here in a much abbreviated form, inspired by our talks about the exhibition, will – let us hope – inspire many new ones.

# Część I

L

# Part 1



**Nie wszystko  
o krakowskich  
studiach  
kuratorskich**

**Not all  
about  
curatorial  
studies**

Podyplomowe studia kuratorskie w zakresie prezentacji sztuki współczesnej w Instytucie Historii Sztuki UJ powstały w roku akademickim 2005/2006, dzięki inicjatywie Marii Hussakowskiej, Adama Budaka i Andrzeja Szczerskiego. Od roku akademickiego 2007/2008 noszą nazwę Muzealne Studia Kuratorskie w zakresie sztuki współczesnej. 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. Jak pisaliśmy w programie studiów: „podstawowym zadaniem kuratora jest aranżowanie wystaw sztuki współczesnej i inicjowanie towarzyszącego im programu badawczego. Kurator nie jest tylko i wyłącznie następcą muzealnego kustosa, a jego działalność nie ogranicza się do koordynowania organizacji wystaw. Kuratorzy powinni bowiem współtworzyć współczesne zjawiska artystyczne, a także intensyfikować wymianę artystyczną i kontakty między różnymi środowiskami twórczymi, zajmującymi się odmiennymi dziedzinami twórczości (sztuki wizualne, film, muzyka, architektura etc.). Działalność kuratorów uzupełnia funkcjonujące dotąd tradycyjne instytucje życia kulturalnego (muzeum, galeria) i nadaje im nową dynamikę. Kuratorzy mogą bowiem w bardziej bezpośredni i elastyczny sposób reagować na powstającą współcześnie sztukę, której charakter wymaga nowego, niekonwencjonalnego języka opisu i nowego podejścia ze strony instytucji zajmujących się wystawieniem i komentowaniem sztuki współczesnej.”

Studia kuratorskie przekazują studentom wiedzę, która nie mieści się w programie studiów uniwersyteckich, a w zmieniających się modelach kariery zawodowej, związanych z powstawaniem nowych instytucji artystycznych w Polsce, okazuje się coraz bardziej potrzebna. Przede wszystkim jednak studia są projektem edukacyjnym, za sprawą którego powstają oryginalne projekty wystaw, nadające nową dynamikę życiu artystycznemu w Polsce i przyczyniające się do jego różnorodności. Program studiów, oparty o wykłady i seminaria prowadzone przez uznanych kuratorów, krytyków, historyków sztuki, architektów i artystów z Polski oraz zaproszonych gości zagranicznych, pozwala studentom na kontakt z bardzo różnymi modelami działalności kuratorskiej, a także zaznajamia ich z funkcjonowaniem instytucji artystycznych zajmujących się prezentacją sztuki współczesnej. Dzięki współpracy z galeriami i instytucjami w całej Polsce (Galeria Arsenał w Białymstoku, Galeria Bunkier Sztuki w Krakowie, Galeria BWA w Zielonej Górze, Galeria Kronika w Bytomiu, Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku) absolwenci studiów mogą zadebiutować jako kuratorzy i kuratorki, realizując własne projekty w ramach wystaw dyplomowych. Studia kuratorskie są jednocześnie próbą odpowiedzi na pytanie o nowy model edukacji historii sztuki i możliwość powstania nowych instytucji edukacyjnych, których program łączy współczesną

Post-graduate Curatorial Studies In presentation of the contemporary art at the Institute of Art history of the Jagiellonian University were founded in the academic year 2005/2006 on the initiative of Maria Hussakowska, Adam Budak i Andrzej Szczerski. As part of the university education, contrary to the art curator courses carried out generally in artistic schools, they prepare students to the profession of an art curator able to combine research activity with active participation in the artistic life. As we informed in the studies' programme: "the basic task of a curator is to arrange exhibition of contemporary art and initiate the accompanying research programme. The curator is not only and exclusively a successor of the museum custodian and the activity is not limited to the coordination of the exhibitions organization. Curators should be co- authors of contemporary artistic phenomena and should intensify artistic exchange and contacts between different artistic environment, specializing in different domains (visual arts, film, music, architecture, etc.). The activity of curators completes the role of the traditional cultural life institutions (museum, gallery) and gives them new dynamics. Curators may more directly and more flexibly react to the contemporarily created art, the character of which requires new and non-conventional description language and new attitude on the part of institutions charged with exhibition and critique of the contemporary art".

Curator studies give students knowledge that is not included in the programme of university studies and that seems to be more and more necessary in the changing models of professional career, related to the creation of new art in Poland. However the studies are mainly an educational project, leading to original exhibition projects, giving new dynamics to the artistic life in Poland and contributing to its diversity. The programme of the studies based on lectures and seminars conducted by the appreciated curators, art critics and historians, architects and artist from Poland and abroad allows students a close contact with very different models of curator activity, and gives them knowledge on the functioning of art institutions specializing in presentation of contemporary art. Due to cooperation with galleries and institutions of entire Poland (Arsenal Gallery in Bialystok, Bunkier Sztuki Gallery in Krakow, BWA Gallery in Zielona Gora, Kronika in Bytom, Wyspa Art Institute in Gdansk), the graduates may start their work as curators realizing their own projects as part of their degree exhibition. Curator studies are at the same time an attempt to answer the question on the new model of art history education and the possibility of creation of new educational institutions, the programme of which combines contemporary issues of humanist sciences with inspirations of the world of art, architecture and art critics.

A visible effect of the studies are degree exhibitions, accompanied from the beginnings of the studies by a critic reflection on the contemporary art and methods of its presentation. The studies in Krakow

problematykę nauk humanistycznych z inspiracjami ze świata sztuki, architektury i krytyki artystycznej.

Widocznym efektem studiów pozostają wystawy podyplomowe, których powstawaniu towarzyszy od początku studiów krytyczna refleksja na temat sztuki współczesnej i metod jej prezentacji. Krakowskie studia stają się więc nie tylko miejscem edukacji przyszłych kuratorów, ale także ośrodkiem, gdzie powstają nowatorskie projekty wystawiennicze, będące pretekstem do badań nad sztuką współczesną i jej funkcjonowaniem we współczesnym świecie.

Dr Andrzej Szczerski  
Instytut Historii Sztuki UJ  
kierownik studiów kuratorskich  
[www.studiakuratorskie.studies.uj.edu.pl](http://www.studiakuratorskie.studies.uj.edu.pl)



become then not only the place of education of future curators but also the centre of innovative exhibition projects, being the pretext for research on contemporary art and its functioning in the contemporary world.

Dr Andrzej Szczerski  
Instytut Historii Sztuki UJ  
kierownik studiów kuratorskich  
[www.studiakuratorskie.studies.uj.edu.pl](http://www.studiakuratorskie.studies.uj.edu.pl)

# 2005/2006

## Do trzech razy sztuka

Galeria Arsenal, Białystok

Prezentacja „Kolekcji II” Galerii Arsenal oraz kolekcji Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych.

19 maja – 15 czerwca 2006

Kurator prowadzący: Jarosław Suchan

Kuratorzy/studenci: Agata Małodobry, Anna Pohl, Patrycja Sikora, Piotr Stasiowski, współpraca: Agata Bieńkowska, Ilona Foryś

Artyści: Paweł Althamer, Vesna Bukovec, Tomasz Ciecierski, Elżbieta Jabłońska, Barbara Kasprzycka-Łosiak, Dominik Lejman, Marcin Maciejowski, Robert Maciejuk, Małgorzata Markiewicz, Zbigniew Rogalski, Leon Tarasewicz, Laura Pawela, Jadwiga Sawicka, Monika Sosnowska, Agnieszka Tarasiuk, Julita Wójcik,  
Grupa Azorro, Krzysztof Bednarski, Vesna Bukovec, Oskar Dawicki, Kuba Dąbrowski, Robert Kuśmirowski, Viktor Marushchenko, Agata Michowska, Andrzej Pepłoński, Joanna Rajkowska,  
Miroslaw Bałka, Jarosław Bartołowicz, Vesna Bukovec, Konrad Kuzyśzyn, Leszek Lewandowski, Zbigniew Libera, Hanna Łuczak, Łukasz Skąpski, Mikołaj Smoczyński, Artur Żmijewski

Wystawa w ramach XXI Dni Sztuki Współczesnej prezentuje wybór dzieł z Kolekcji II Galerii Arsenal i kolekcji Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Są to prace powstałe niedawno, lecz w większości już sławne i cieszące się uznaniem krytyków. Kluczem, według którego je rozmieszczono, stały się trzy etapy życia. Tematyka, wymowa lub potencjał interpretacyjny eksponowanych dzieł odnoszą się zatem do jednej z faz życia człowieka. Na ten podział zostają nałożone trzy odrębne koncepcje wystawiennicze: Z beztróskim i lekko-myślnym dzieciństwem powiązано estetykę „visual culture” — natłok bodźców wzrokowych, które coraz trudniej selekcionować, prymat formy nad treścią i efektu nad głębszą refleksją. Dojrzałość to — przynajmniej w teorii — wewnętrzna integracja, wyważone decyzje, potrzeba wpływu na zastaną rzeczywistość. Temu etapowi odpowiada wzmocnienie roli projektanta, który poprzez konstruowanie przestrzeni wystawowej podziałami architektonicznymi próbuje manipulować widzem, narzucając mu sposób odbioru ekspozycji. Konwencja „white cube” — białego sześcianu wnętrza galerii mającego oderwać dzieła sztuki od kontekstu miejsca, w jakim się znajdują, i zubożyć wszelkie poboczne znaczenia — została skojarzona z przemijaniem i starością. Tę modernistyczną utopię podważyło nowe pokolenie teoretyków kwestionujące neutralność przestrzeni galerii. Minimalizm aranżacji tej części wystawy łączy się ze smutkiem i wyobcowaniem

# 2005/2006

## Third time lucky

Arsenał Gallery, Białystok

The presentation of "Collection II" of Arsenal Gallery and the collection of Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych.

19 May – 15 June 2006

Curatorial supervisor: Jarosław Suchan

Curators/students: Agata Małodobry, Anna Pohl, Patrycja Sikora, Piotr Stasiowski, współpraca: Agata Bieńkowska, Ilona Forys

Artists: Paweł Althamer, Vesna Bukovec, Tomasz Ciecierski, Elżbieta Jabłońska, Barbara Kasprzycka-Łosiak, Dominik Lejman, Marcin Maciejowski, Robert Maciejuk, Małgorzata Markiewicz, Zbigniew Rogalski, Leon Tarasewicz, Laura Pawela, Jadwiga Sawicka, Monika Sosnowska, Agnieszka Tarasiuk, Julita Wójcik, Azorro Group, Krzysztof Bednarski, Vesna Bukovec, Oskar Dawicki, Kuba Dąbrowski, Robert Kuśmirowski, Viktor Marushchenko, Agata Michowska, Andrzej Pepłoński, Joanna Rajkowska, Mirosław Bałka, Jarosław Bartołowicz, Vesna Bukovec, Konrad Kuzyszyn, Leszek Lewandowski, Zbigniew Libera, Hanna Łuczak, Łukasz Skąpski, Mikołaj Smoczyński, Artur Żmijewski

As a part of the project 21st Days of Contemporary Art the exhibition presents a selection of works from the Collection II of Arsenal Gallery and the collection of Podlaskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. These are recent works, yet most of them already famous and critically acclaimed. The key of their arrangement is the three stages of life. The subject matter, the meaning and the interpretative potential of each of the works is related to one of the phases of human life. This division is complicated by adding three different display concepts: the carefree and reckless childhood was linked with an aesthetics of "visual culture" – the multitude of visual stimuli which are increasingly difficult to filter, the primacy of form over content and effect over deeper reflection. Maturity is – at least in theory – an internal integration, balanced decisions, a need to influence reality. This stage is compared to the strengthened position of a designer who by constructing exhibition space with architectural divisions tries to manipulate the viewer imposing the reception of the exhibition. The convention of "white cube" – the white cubical space of the gallery that is to isolate a work of art from the context of the place and neutralize all the side meanings – was associated with aging and passing of time. This modernist utopia was undermined by a new generation of theoreticians who questioned the neutrality of the gallery space. The minimalism of this part of the display is compared to the sadness and alienation of the end of life. These

schyłku życia. Oto więc trzy sale Arsenau i trzy spojrzenia na białostocką kolekcję sztuki współczesnej.

#### Recepcja i recenzje

Piotr Kowalik, Kolekcja w detalach. Młodzi kuratorzy w białostockim Arsenale, „Sekcja. Magazyn artystyczny”

Pozornie bez powodu na ścianie obok pracy Sawickiej zawieszono *Tu nie ma miejsca na sztukę* Laury Paweli. Jeśli jednak spoglądało się ze środka Sali, to na linii wzroku pojawiała się *Koronka* Julity Wójcik, czyli szydełkowa makieta Arsenau. Figiel spleatany przez kuratorów raczej nie odnosi się do samej instytucji, ale odsyła do sytuacji galerii, znajdującej się pod ciągłym ostrzałem pravicowych radnych, odmawiających sztuce współczesnej racji bytu w publicznej placówce. W taki przebiegły sposób neutralnej pracy Wójcik, która kojarzy się ciepło, dodany został silny wydzwięk krytyczny.

#### Policja

Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków

18 października – 05 listopada 2006

Kurator prowadzący: Hanna Wróblewska

Kuratorka/studentka: Kamila Wielebska

Artyści: Roman Dziadkiewicz, Artur Żmijewski, KwieKulik, Julita Wójcik, Hubert Czerepok, Robert Rumas, Anna Niesterowicz, Angelika Fojtuch, Mariusz Waras

Terror bezpieczeństwa, jaki został wprowadzony w nasze życie, zaczyna przybierać jakieś monstrualnie zastraszające rozmiary. Strach uzasadnia wszelką inwigilację i kontrolę. Strach i nieustające poczucie zagrożenia podsycane, a nawet produkowane przez wszechwładne media, koncerny farmaceutyczne, firmy ubezpieczeniowe i polityków. Dążenie do bezpieczeństwa i ładu paradoksalnie nie wprowadza w nasze życie spokoju. Podobnie jak realizowany obecnie i wzmacniany przez medialną nagonkę sensacji postulat demaskowania grzechów i czyszczenia sumień, wnosi w nie raczej zamęt i poczucie moralnego relatywizmu. Mówiąc słowami Barbary Kruger: *wszyscy stajemy się zakładnikami garstki chciwych facetów, którzy się martwią, o rozmiary swej broni: martwią się o swoją męskość.*

#### Recepcja i recenzje

PRL-u czar, albo gdzie jest policja! Marta Raczek, „Obieg”, 25.11.2006 [...] sama wystawa, na której po pierwsze rzuca się w oczy przytłaczająca liczba prac dotyczących mniej lub bardziej bezpośrednio milicji, a nie policji. Można powiedzieć, że to tylko drobna różnica semantyczna, jednak te dwie jednostki i świat, w którym funkcjonowały to odmiennie rzeczywistości. Milicja została pokazana jako służba, której

are the three rooms of the Arsenal and the three perspectives on the collection of contemporary art in Białystok.

#### Reception and reviews

Piotr Kowalik, Collection in details. Young curators in Arsenal in Białystok, "Sekcja. Magazyn artystyczny"

Seemingly without reason next to Sawicka's work there was placed *There is no space for art* by Laura Pawela. However, when one looks from the middle of the room, the sight encounters *Koronka* by Julita Wójcik, a crochet model of Arsenal building. The joke made by the curators does not really refer to the institution as such, but rather it refers to the situation of the gallery being under constant attack of the right-wing councillors who deny contemporary art the right to be in a public institution. In such a cunning way Wójcik's neutral work, which brings to mind warmth and cosiness, is invested with a strong critical meaning.

#### Police

Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, Krakow

18 October – 5 November 2006

Supervising curator: Hanna Wróblewska

Curator/student: Kamila Wielebska

Artists: Roman Dziadkiewicz, Artur Żmijewski, KwieKulik, Julita Wójcik, Hubert Czerepok, Robert Rumas, Anna Niesterowicz, Angelika Fojtuch, Mariusz Waras

The terror of security introduced into our lives begins to take monstrously huge scope. Fear justifies all invigilation and control. Fear and the constant sense of threat fuelled or even produced by the omnipotent media, pharmaceutical companies, insurance companies and politicians. The struggle for security and order paradoxically does not bring peacefulness into our lives. The postulate of exposing sins and cleansing the consciences is similarly realized and enhanced by the media need for sensation; it rather brings disorder and a sense of moral relativism. To quote Barbara Kruger: *we are all becoming the hostages of a bunch of greedy men who worry about the size of their guns: they worry about their masculinity.*

#### Reception and reviews

Marta Raczek, The Charm of PRL or, where is the police!, "Obieg", 25.II.2006

[...] the exhibition itself, where what strikes one is the dominating number of works that concern more or less directly the militia, and not the police. One might say that it is but a small semantic difference, but these two entities and the world they functioned in, are two different

decyzje — często irracjonalne — niszczyły ludzkie kariery, czasem także życie i której do działania wystarczyły zwykle niepewne poszlaki, gdyż była przede wszystkim wykonawcą odgórnych dyrektyw. Taki obraz wyłania się z *Pomnika bez paszportu z baraków sztuk plastycznych* [1978] Zofii Kulik i Przemysława Kwieka. Z drugiej strony milicja PRL-u zostaje wyśmiana, a właściwie wydrwiony zostaje jej wizerunek utrwalony w serialu o Poruczniku Borewiczu, poprzez poddanie go inteligentnej dekonstrukcji w pracy Anny Niesterowicz (2001). Z wystawy *Policja* dowiadujemy się, jak „walczyli” z policją artyści w PRL-u, nie widzimy natomiast współczesnej polskiej policji, ani tej która zamyka wystawy i „aresztuje” dzieła, ani tej, która na co dzień próbuje zapewnić spokój w dzielnicach, ani tej, która towarzyszy marszom równości, czy pikietom politycznym. Obraz wyłaniający się z prezentowanych dzieł pokazuje, że to banda brutalnych idiotów, których albo można zwalczać, albo wyszydzić. Projekt *Powtórzenie* Artura Żmijewskiego czy eksperyment *Szkoła* KwiekKulik mówią o uniwersalnych zagrożeniach związanych z władzą, pozostałe prace dotyczą konkretnego tu (czyli w Polsce) i — no właśnie — raczej nie teraz, tylko wtedy.

### Architektura intymna — architektura porzucona

CSW Kronika, Bytom

9–30 września 2006

Kurator prowadzący: Sebastian Cichocki

Studenti/kuratorzy: Sarmen Belgarian, Katarzyna Burza, Małgorzata Koziol

Artyści: Sara Aaron, Sławek Belina, Tomasz Bierkowski, Rahim Blak, Anna Maria Bojarowicz, Michał Budny, Michał Cala, Maciej Czarnecki, Hubert Czerepok, Oskar Dawicki, Marcin Doś, Grzegorz Drozd, Marek Glinkowski, Maja Gordon, Katarzyna Górna, Izabela LS, Anna Maria Karczmarzka, Wojciech Kucharczyk, Anna Krenz, Maciej Kurak, Robert Kuśmirowski, Doron Lackman, Antje Majewski, Tomasz Malec, Jan Mioduszewski, Agata Mocarska, Ania Orlikowska, Piotr Parda, Konrad Pustoła, Joanna Rajkowska, Michał Reszko, Natalia Romik, Alex Sommer, Roman Stańczak, Grzegorz Sztwiertnia, Twożywo, Franciska Wicke, Olga Wolniak, Zorka Wollny

Wystawa składała się z dwóch części: „Pustka” i „Mieszkanie”, których przewodnim motywem była architektura na Śląsku. Architektura najtrwalej akumuluje pamięć czasów minionych, dając namacalne świadectwo historycznych traum, politycznych zawirowań, czy kolejnych systemowych transformacji. Wystawa stawia pytania o dzisiejszą tożsamość Śląska. W jakim stopniu kształtuje ją doświadczenie historyczne?

realities. The militia was shown as a power whose decisions – often irrational – broke people’s carriers, and often lives, and whose actions required as little as mere circumstantial evidence, because it was mainly executing top-down directives. This is the image that is suggested by Zofia Kulik and Przemysław Kwiek’s *The Monument without a passport from the barracks of visual arts* [1978]. On the other hand the militia of the communist period is ridiculed, or actually what is being mocked is its image preserved in the TV series about Lieutenant Borewicz by an intelligent deconstruction in Anna Niesterowicz’s work (2011). The exhibition informs us about how artists “fought” against the police in the communist period, yet we cannot really see the contemporary police in Poland, nor the one that closes down exhibitions and “arrests” the works, nor the one which tries to preserve peace in districts, nor the one that accompanies equality marches or political protests. The image that is suggested by the works presented shows that the police is a group of brutal idiots who can either be fought against or made fun of. Artur Żmijewski’s *Repetition* or KwieKulik’s experiment *school* talk about the universal threats related to power, the rest of the works concern the Polish situation, though more than now.

### **Intimate architecture – abandoned architecture**

Kronika Gallery, Bytom

9-30 September 2006

Supervising curator: Sebastian Cichocki

Students/curators: Sarmen Belgarian, Katarzyna Burza, Małgorzata Koziol

Artists: Sara Aaron, Sławek Belina, Tomasz Bierkowski, Rahim Blak, Anna Maria Bojarowicz, Michał Budny, Michał Cala, Maciej Czarnecki, Hubert Czerepok, Oskar Dawicki, Marcin Doś, Grzegorz Drozd, Marek Glinkowski, Maja Gordon, Katarzyna Górna, Izabela LS, Anna Maria Karczmarzka, Wojciech Kucharczyk, Anna Krenz, Maciej Kurak, Robert Kuśmirowski, Doron Lackman, Antje Majewski, Tomasz Malec, Jan Mioduszewski, Agata Mocarska, Ania Orlikowska, Piotr Parda, Konrad Pustoła, Joanna Rajkowska, Michał Reszko, Natalia Romik, Alex Sommer, Roman Stańczak, Grzegorz Sztwiertnia, Twożywo, Franciska Wicke, Olga Wolniak, Zorka Wollny

The exhibition was comprised of two parts: “Emptiness” and “Apartment” with the dominating motif of the architecture of Silesia. Architecture is what best accumulates the memory of the time past, giving a tangible testimony of historical traumas, political struggles, or the subsequent political transformations. The exhibition poses a question of the contemporary identity of Silesia. To what extent is it determined by historical experience?

### Recepcja i recenzje

Marcin Krasny, Pustka i mieszkanie na Śląsku, „Obieg”, 26.09.2006. Z tego założenia może wynikać dualistyczne postrzeganie Śląska. Z jednej strony związanego z pełnymi melancholii wspomnieniami „dobrych, starych czasów”, a z drugiej z paskudną teraźniejszością. Jak wiadomo, tak uproszczone poglądy rzadko są zgodne z rzeczywistością, więc i na wystawie nie znajdują na szczęście zbyt silnego odbicia. Także część wystawy o nazwie „Pustka” nie jest aż tak straszna, jak by się mogło wydawać, choć miejscami rzeczywiście wywołuje przygnębiające wrażenie. Smutny nastrój postępującej degeneracji zmieszany z atmosferą starych fotografii prowincjonalnych miasteczek daje się odczuć zwłaszcza na czarno-białych, perfekcyjnie wykonanych zdjęciach Śląska autorstwa Michała Cali, oraz w cyklu „Huta” Macieja Czarneckiego, będącego efektem fascynacji budynkami postindustrialnymi.

### **Patriotyzm jutra**

Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk

25 listopada 2006 – 5 stycznia 2007

Kurator prowadzący: Aneta Szyłak

Kurator/ki/studentki: Agata Chinowska, Marta Moraczewska, Renata Rusnak, Monika Weychert Woluszko

Artyści: Martin Krenn, Artur Klinau, Maksim Osipau, Walżyna Mort Ron Sluik, Piero Glina, Wolf Kahlen, Dirk Pleyer, Joachim Roth, Kay Michalak, Johannes Tolck, Galeria Rusz, Grzegorz Klaman, Ryszard Górecki, Łukasz Gronowski, Twożywo, cStudio: Eva Staehle, Bruno Steiner, Haimo Ganz, Martin Blum, Simone Fuchs, Daniel Brefin, Labor P: Hansjörg Köfler, Isabel Rohner, Irene Maag, Saskia Edens, Juan Pedro Fabra Guemberena, Laurie Haycock Makela, Włodko Kaufman, REP (Rewolucyjna Przestrzeń Eksperymentalna): Olesia Chomenko, Wołodmyr Kuznecow, Mykyta Kadan, Łada Nakoneczna, Żanna Kadyrova, Ksenia Hnylycka, Kis Varsó (Little Warsaw): András GÁLIK, Bálint Havas, Zsolt Keserue, Zopán Nagy

„Patriotyzm jutra” to program operacyjny Ministerstwa Kultury i (od niedawna ponownie) Dziedzictwa Narodowego. To hasło zainspirowało nas, ponieważ dotyka kilku niezwykle ważnych aspektów współczesności. Na to, co nas prowokuje i boli, czy może tylko niepokoi i drażni, w otaczającej rzeczywistości, postanowiłyśmy spojrzeć z dystansu. Przez pryzmat doświadczeń artystów europejskich. Z lotu ptaka. Patrzymy na pewien wycinek Europy otaczający Polskę — państw pozostających w bezpośrednim kontakcie z naszym krajem i związanych wspólną historią lub nieco dalszych i mniej przez nas rozpoznanych: Szwajcarię, Austrię, Węgry, Mołdawię, Ukrainę, Białoruś, Szwecję, Niemcy, Holandię, Wielką Brytanię. Świadomie zaprosiłyśmy artystów, którzy reprezentują różne



Reception and reviews:

Marcin Krasny, *Emptiness and apartment in Silesia*, "Obieg", 26.09.2006  
 This assumption may suggest the dualistic perception of Silesia. On the one hand, it is related to a melancholy memory of the "good old days", on the other a horrible present. As we know, this kind of simplified view is rarely accordant with reality, so fortunately they are not powerfully reflected in the exhibition. Similarly, the part called "Emptiness" is not as terrifying as it might seem, though at times it really is a bit depressing. The sad atmosphere of the increasing degeneration mingled with an aura of old photographs of provincial towns can be felt especially in the black and white, perfectly executed, pictures of Silesia by Michał Cala, as well as in Maciej Czarnecki's series "Steelworks" which is a result of his fascination with post-industrial buildings.

### **Patriotism Tomorrow**

Wyspa Art Institute, Gdańsk

25th November 2006 – 5th January 2007

Supervising curator: Aneta Szyłak

Curators/students: Agata Chinowska, Marta Moraczewska, Renata Rusnak, Monika Weychert Woluszko

Artists: Martin Krenn, Artur Klinau, Maksim Osipau, Walżyna Mort, Ron Sluik, Piero Glina, Wolf Kahlen, Dirk Pleyer, Joachim Roth, Kay Michalak, Johannes Tolk, Galeria Ruzs, Grzegorz Klaman, Ryszard Górecki, Łukasz Gronowski, Twożywo, cStudio: Eva Staehle, Bruno Steiner, Haimo Ganz, Martin Blum, Simone Fuchs, Daniel Brefin, Labor P: Hansjörg Köfler, Isabel Rohner, Irene Maag, Saskia Edens, Juan Pedro Fabra Guemberena, Laurie Haycock Makela, Włodko Kaufman, REP: Ołesia Chomenko, Wołodymyr Kuznecow, Mykyta Kadan, Łada Nakoneczna, Zanna Kadyrova, Ksenia Hnylycka, Kis Varsó (Little Warsaw): András GÁLIK, Bálint Havas, Zsolt Keserue, Zopán Nagy

PATRIOTISM TOMORROW is a phrase which serves as the title for the recently devised program of the Polish Ministry of Culture and National Heritage. This slogan has inspired us to create an exhibition of contemporary art, which would ask questions about its implications, as this very phrase touches upon several crucial contemporary problems.

Thus, PATRIOTISM TOMORROW sounds as if it consisted of two question marks. These questions and doubts concern chiefly the observed decline of the national state, which springs from several factors such as globalisation, the increasingly multicultural character of societies and the polarisation of human attitudes increasing together with the level of education, and, finally, the expanding scope of

pokolenia. Taka sytuacja pomogła nam uchwycić pewne uniwersalne wątki.

„Patriotyzm jutra” wydaje nam się podwójnym znakiem zapytania. Jest rodzajem metaforycznego paradoksu. Patriotyzm odsyła nas do poczucia dumy narodowej, pielęgnowania „dziedzictwa”, czyli w istocie rzeczy do przeszłości. Do czasów, kiedy podstawy państw narodowych były stabilne i niezachwiane. Co jednak możemy teraz powiedzieć na temat „patriotyzmu jutra”? co w ogóle wiemy o jutrze?

Recepcja/recenzje:

Daniel Muzyczuk, Naród w żywych barwach i odcieniach szarości, czyli o dwóch „patriotycznych” wystawach w Gdańsku.

Patriotyzm jutra raczej ukazuje wielość narracji, która ukrywa się pod zawłaszczonym przez elity rządzące pojęciem narodu. Wyraźnie czuć, że artyści odczuwają tęsknotę za pozbawionym treści ideologicznej patriotyzmem.

Stąd właśnie na wystawie brak jednoznacznej wizji patriotyzmu i jego przyszłości. Wydaje się, że króluje tu swego rodzaju intymny patriotyzm, taki który każdy z nas wewnętrznie pielęgnuje. Patriotyzm, który ma wymiar indywidualny i wynika bardziej z naszych doświadczeń, niż z odziedziczonej przez nas historii. To właśnie ów brak jednoznacznej tożsamości narodowej, czy wręcz protest przeciwko jakimkolwiek próbom budowania takowej dominuje na wystawie. Być może jest to „wina” ilości kuratorek (aż trzy). Nawet jeżeli, to niewątpliwie wpisuje się to idealnie do lansowanego obrazu patriotyzmu: pluralistycznego, heteromorficznego, nie normatywnego, prywatnego, czy też intymnego. Pasuje to do radykalnej odmowy podporządkowania idei narodu jakiegokolwiek ideologii, czy opcji politycznej.

## 2006/2007

### Odczarowanie

BWA Zielona Góra

30.09.2007 – 20.10.2007

Kurator prowadzący: Jarosław Suchan

Kuratorzy/studenci: Joanna Stembalska, Gabriela Jarzębowska, Małgorzata Devosges-Cuber.

Artyści: Paweł Althamer, Anna Baumgart, Bogna Burska, Rafał Jakubowicz, Aleksander Janicki, Zuzanna Janin, Tomasz Kozak, Robert Kuśmirowski, Anka Leśniak, Aleka Polis, Jadwiga Sawicka, Sędzia Główny, ZBK

information – or disinformation – available through the media (while, earlier, the fear of the unknown has served as an integrating factor).

Reception/reviews:

Daniel Muzyczuk, Nation in bright colours and shades of grey or, on two “patriotic” exhibitions in Gdańsk.

Patriotism Tomorrow presents a multitude of narrations hidden under the notion of nation appropriated by the elites in power. What is clearly felt is that artists miss patriotism that is devoid of ideological content.

Hence, the exhibition does not present one unambiguous vision of patriotism and its future. It seems that what dominates is a sort of intimate patriotism, the one each of us internally cultivates. Patriotism that has an individual dimension and stems more from our experiences than from an inherited history. It is this lack of explicit national identity, or a protest against any attempts at formulating one that dominates at the exhibition. Perhaps it is the “fault” of the number of curators (three of them). Even if it is so, it suits perfectly the promoted image of patriotism: pluralistic, heteromorphic, non-normative, private, or intimate. It also goes together with a radical denial of subjection of an idea of the nation to any ideology or political option.

## 2006/2007

### **Disenchanted**

BWA Gallery, Zielona Góra

30.09.2007 – 20.10.2007

Supervising curator: Jarosław Suchan

Curators/students: Joanna Stembalska, Gabriela Jarzębowska, Małgorzata Devosges-Cuber.

Artists: Paweł Althamer, Anna Baumgart, Bogna Burska, Rafał Jakubowicz, Aleksander Janicki, Zuzanna Janin, Tomasz Kozak, Robert Kuśmirowski, Anka Leśniak, Aleka Polis, Jadwiga Sawicka, Sędzia Główny, ZBK

Zaproszeni do projektu *Odczarowanie* artyści dokonują wtargnięcia w bezpieczny obszar zbiorowej (nie)pamięci, przywołując do życia traumatyczne wydarzenia, jakich świadkiem była Zielona Góra w XVII stuleciu — polowania na czarownice. Te jedne z najlepiej udokumentowanych w Europie procesów o czary stanowią w ostatnich dekadach podstawę prób kreowania nowej tożsamości dla tego pozbawionego historycznej ciągłości miejsca i wyobrażenia Zielonej Góry jako turystycznie atrakcyjnego „miasta czarownic”. Bolesne doświadczenia ulegają tym samym procesowi oswojenia czy wręcz infantylizacji, wypełniając ciepły i wygodny obszar baśni i mitu, w którym niewygodne treści zastąpione zostają łatwą do zaakceptowania uproszczoną legendą. Projekt ma stanowić próbę odpowiedzi na pytanie, na ile czas i wyobrażenia modyfikują naszą wizję przeszłości i w jaki sposób zdeformowana postać pamięci funkcjonuje w społecznej świadomości. Artystyczne egzorcyzmy, podejmowane między innymi w formie instalacji, prac wideo, warsztatów i performance'ów, mają ponownie przywrócić bolesne wydarzenia lokalnej historii do życia.

Recepcja/recenzje:

Eva Milczarek, „Odczarowanie” — jak włożyć rękę w płonący stos i nie oparzyć się. Głos na zakończenie zielonogórskiego projektu, „Obieg”, 21.05.2007

[...] działanie na symbolach tak mocno zdewaluowanych i posiadających silnie skonkretyzowane konotacje zawsze niesie w sobie ryzyko częściowej porażki. Jak bowiem mówić o czarownicach, nie odwołując się do towarzyszącego im fantastycznego rekwizytorium, które pragnie się ostatecznie przekroczyć? Przykładem może być propozycja Bogny Burskiej. Jej instalacje dźwiękowe, rozproszone w różnych punktach miasta, wykorzystywały fragmenty filmów, których motywem przewodnim była diabelska zauszniczka. Można więc było usłyszeć np. odśpiewywane przez kobiety tajemne zaklęcia, które nie pasując do otoczenia, burzyły jego określoną, przewidywalną strukturę. Niekonwencjonalne odgłosy wydobywające się nie wiadomo skąd, stanowiły wyraźną analogię do procesu odzyskiwania na nowo czarownicy, wydobywania jej obłożonej milczeniem historii zarówno spod gruzów minionego fanatyzmu, jak i teraźniejszej obojętności, będącej być może wynikiem wyparcia niewygodnych, wstrząsających faktów.

### **Manual — instrukcje gier dla początkujących i zaawansowanych**

CSW Kronika, Bytom

15 września – 1 listopada 2007

Kurator prowadzący: Sebastian Cichocki

Kuratorki/studentki: Marianna Dobkowska, Magdalena Drągowska, Anna Grajewska, Ewa Kobylarczyk, Magdalena Lipska, Cecylia Malik, Noriko Nagashige, Agnieszka Pindera, Monika Rendzner, Anna Sulich, Magdalena Torbus, Marika Zamojska

Artists invited to participate in the project make an intrusion into the safe space of the collective (non)memory bringing back to life the traumatic events taking place in Zielona Góra in the 17<sup>th</sup> century – the witch hunting. These one of the best documented trials for witchcraft in Europe have in the recent decades offered a basis for the attempts at creating new identity for this place lacking historical continuity and as an image of Zielona Góra as a tourist attraction – “a witch town”. The painful experiences are thus familiarized or even infantilized, occupying the warm and comfortable space of fairytale and myth in which the uncomfortable content is replaced with the easily acceptable, simplified legend. The project is an attempt to answer the question to what extent time and imagination modify our vision of the future and how the deformed memory functions in social awareness. The artistic exorcism, taken up in the form of installations, video works, workshops and performances, are to bring back the painful events of the local history to life.

Reception/reviews:

Eva Milczarek, “Disenchanting” – how to put your hand into a burning stake and not get burned. On opinion on the closing of the project in Zielona Góra, “Obieg”, 21.05.2007

[...] the work on symbols so powerfully devalued and having so definite connotations always brings about the risk of a partial failure. For, how to talk about witches without referring to the set of fantasies accompanying them that one wants to transcend? An example is Bogna Burska’s work. Her sound installations, dispersed around different places in the city used fragments of films with the motif of the witch. So one could hear for example the singing of secret spells that do not suit the surroundings and disturb its defined, predictable structure. The unconventional sounds that come from nowhere in particular constitute an analogy to the process of reclaiming the witch, of digging out its silenced history from the rubble of the past fanaticism, as well as today’s indifference being perhaps a result of the repression of uncomfortable, terrifying facts.

### **Manual – game instructions for beginners and the advanced**

Kronika Centre for Contemporary Art, Bytom

15 September – 1 November 2007

Supervising curator: Sebastian Cichocki

Curators/students: Marianna Dobkowska, Magdalena Drągowska, Anna Grajewska, Ewa Kobylarczyk, Magdalena Lipska, Cecylia Malik, Noriko Nagashige, Agnieszka Pindera, Monika Rendzner, Anna Sulich, Magdalena Torbus, Marika Zamojska

ManualCC. Instrukcje gier dla początkujących i zaawansowanych to wystawa-rozgrywka stworzona ze zbioru instrukcji gier nadesłanych przez artystów na specjalnych kartach. Na ich podstawie widzowie mogą własnoręcznie, w galerii lub poza nią, zrealizować prace artystów. Zastosowanie systemu prawa autorskiego Creative Commons pozwala na rekonstruowanie prac artystów również po zakończeniu wystawy, w dowolnej konfiguracji.

Projekt odwołuje się do szeroko pojętej tradycji konceptualnej w sztuce. Sam sposób komunikacji między/z artystami przy pomocy pocztówek (mail-art) był popularny w latach 60. oraz 70.

Istotnym odniesieniem dla projektu ManualCC jest stosowana w latach 70. metodologia oparta na chęci obalenia, istniejącej w tradycyjnym paradygmacie artystycznym, nadrzędności artysty nad odbiorcą. Często artysta tworzył jedynie pewną ramę, kontekst dzieła, do którego zapraszał widza, by ten partycypował w jego powstawaniu. Również instrukcje gier nadesłane do bytomskiej Kroniki są pewnego rodzaju ramą, bowiem nie sposób przewidzieć przebiegu gier, poziomu rywalizacji czy wreszcie samego ich efektu. Oddajemy galerię do dyspozycji widzów-graczy, to ich obecność i zaangażowanie stanowić będzie o sukcesie bądź fiasku całego przedsięwzięcia.

Recepcja/recenzje:

Jakub Banasiak, Kuratorki — sztuka 2:1, „Obieg”, 25.09.2007

[...]zauważamy, że „Manual CC” okazuje się być dokładnie taką samą wystawą zbiorową, jak każda inna. Czyli: przewaga prac słabych, trochę niezłych i kilka pereł. Jednak to, co świadczy o wyjątkowości projektu świeżo upieczonych absolwentek Podyplomowych Studiów Kuratorskich na UJ, to fakt odarcia artystów z przywileju korzystania z wszelkich „ulepszaczy” (smaku, koloru, wyglądu...); skonfrontowanie ich z nagą myślą: raczej w sensie abstrakcyjnej wyobraźni, niż chłodnej logiki. Chciałbym wierzyć, że był to zabieg graniczący z poddaniem próbie, testem, a nawet pułapką — zabieg nieco perwersyjny. Bo zadanie okazało się niełatwe — sporo osób wraz z otrzymaniem instrukcji pomyślało chyba, że już po robocie, że wszystko, co nadesłają stanie się sztuką...

## 2007/2008

**Nie ma sorry**

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa

18.10–22.11.2008

Kurator prowadzący: Joanna Mytkowska

Manual CC. Game instructions for beginners and the advanced is an exhibition-game made of a set of instructions of games sent by artists on special cards. On their basis the viewers can one their own, in the gallery or outside of it, realize the artists' works. The use of the copyright of Creative Commons allows for the reconstruction of the works also after the exhibition ends, in any configuration.

The project refers to the broadly understood conceptual tradition in art. The very means of communication between/with artists by means of postcards (mail-art) was popular in the 60s and 70s.

An important point of reference for the Manual CC project was the 70s methodology based on a need to do away with the existing artistic paradigm, the supremacy of an artist over the viewer. Very often an artist created only a frame, a context of the work, to which the viewer was invited to participate in its making. Also, instructions sent to Kronika in Bytom are a kind of frame because it is impossible to predict the course of the games, the level of rivalry or, finally, the final effect. We would like to offer the gallery at the disposal of viewers-players; it is their presence and engagement that will determine the success or the failure of the project.

Reception/reviews:

Jakub Banasiak, Curators – art 2:1, “Obieg”, 25.09.2007

[...] we notice that “Manual CC” turns out to be an exactly the same group show as any other. That is: the majority of weak works, some good, and several pearls. However, what marks the exceptionality of the project of the fresh graduates of the Post-graduate Curatorial Studies at the Jagiellonian University is the fact of depriving the artists of the privilege of using any “betterments” (taste, colours, appearance...); a confrontation with a naked thought: rather in the form of abstract imagination than cold logic. I would like to believe that it was an act close to putting one to a test, or even setting a trap – a kind of perverse act. Because the task turned out to be difficult – a lot of people, after receiving the instructions, thought, as it seems, that it was all over, that everything they sent would be art...

## 2007/2008

**Ain't no sorry**

The Museum of Modern Art, Warsaw

18.10-22.11.2008

Supervising curator: Joanna Mytkowska

Kuratorzy/studenci: Klaudia Benjaszewicz, Aleksandra Jach, Kamila Jezierewska, Katarzyna Karwańska, Piotr Lisowski, Elżbieta Piotrowska, Anna Tomaszewska, Stanisław Welbel.

Artyści: Wojciech Bąkowski, Paul Destieu, Wojciech Doroszuk, Łukasz Jastrubczak, Wojciech Kosma, Katarzyna Krakowiak, Mateusz Kula, Anna Molska, Marcin Nowicki, Franciszek Orłowski, Anna Panek, Sławomir Pawszak, Łukasz Pietrzak, Agnieszka Polska, Aneta Ptak, Paweł Sysiak, Aleksandra Winnicka, Marc Tobias Winterhagen, Marzena Zawajska, Julia Zborowska, Piotr Żyliński.

Pracując nad wystawą skoncentrowaliśmy się na poszukiwaniach bezpośrednio „u źródeł” produkcji artystycznej, a więc z pominięciem oczywistych kanałów dystrybucji i promocji, usankcjonowanych galerijnymi procedurami. Podczas kilkumiesięcznych poszukiwań nasza ośmioosobowa grupa kuratorska zapoznała się z twórczością blisko trzystu młodych artystów. Wejście do Muzeum na wystawę tylnymi drzwiami odzwierciedla naszą kuratorską metodę — przemytu, skradania się, prób pominięcia instytucjonalno-artystycznych zależności. Wiąże się z podjęciem ryzyka, jakim jest praca bez wcześniej narzuconych tez. Parametry instytucjonalne są dla nas bardzo istotne. Artystów zaproszonych do współpracy, oprócz zakładanego na wstępie funkcjonowania „poza obiegiem” (co z góry skazane jest na porażkę), łączy niewiele, a ich ogląd rzeczywistości jest dostatecznie zróżnicowany, by ocalić wystawę przed spójną, tematyczną konwencją. Narracyjne tęsknoty zostały odłożone na półkę. Interesuje nas moment, w którym kurator „otwiera drzwi” artyście oraz gdy ten, pełen ambicji, przeczuć i obaw (ale też coraz lepiej wyposażony w know-how) rozpoczyna swoją karierę. Realia są jednak bezlitosne — dla pomyłek „nie ma sorry”.

Recepcja/recenzje:

Adam Mazur, *Blowjob (nie ma sorry)*, „Obieg”, 24.10.2008

Wystawę faktycznie czyta się ładnie. Najpierw o tym, że sztuki nie ma a jej definicje nie istnieją. O tym opowiada film na dzień dobry z cytatem z Józefa Robakowskiego, wspaniałego pedagoga, „żywej legendy”, a nawet punktu odniesienia dla pokoleń młodych artystów. Czym jest sztuka? Marcin Nowicki odpowiada głosem Robakowskiego „Nie wiem”. Prosty i zgrabny przecież film nawiązujący formalnie do popisów wiecznego prześmiewcy z Łodzi. Na Robakowskiego dali się nabrać też młodzi. Jak można wierzyć staremu bykowi, że nie wie, jak wie. Przecież to jego kolejny żart i to wiemy.



Curators/students: Klaudia Benjaszewicz, Aleksandra Jach, Kamila Jezierewska, Katarzyna Karwańska, Piotr Lisowski, Elżbieta Piotrowska, Anna Tomaszewska, Stanisław Welbel.

Artists: Wojciech Bąkowski, Paul Destieu, Wojciech Doroszuk, Łukasz Jastrubczak, Wojciech Kosma, Katarzyna Krakowiak, Mateusz Kula, Anna Molska, Marcin Nowicki, Franciszek Orłowski, Anna Panek, Sławomir Pawszak, Łukasz Pietrzak, Agnieszka Polska, Aneta Ptak, Paweł Sysiak, Aleksandra Winnicka, Marc Tobias Winterhagen, Marzena Zawajska, Julia Zborowska, Piotr Żyliński.

Preparing this exhibition, we used the fieldwork method, searching directly through the sources of artistic production, which is the environment of the studio and the academy. In the month-long exploration, our group of five curators came into direct contact with the works of nearly 300 artists. By inviting the visitor through the backdoor, we are trying to demonstrate our curatorial method, which is the one of smuggling, sneaking in, finally skipping the alliance between the artistic reality and the art institutions. We are fully aware of the risk of working without a rigid proposals. The main point of this exhibition is not to present a clear narration, but rather the fluidity of meanings. The exhibition does not articulate an assumed theme and escapes any standardized thematic conventions. Still, in its heterogeneous structure we can recognize some keynotes: the relation between the student-artist and the academic tradition of the studio (the exercises and endless corrections), time manipulation, pastiche and embarrassment, the awareness of being involved in an institutional game. We are interested in the moment when the curator ,opens the door' for the artist. The former organizing an exhibition, the latter starting his or her career, accompanied by ambition, doubts, and intuitions. However, the reality of the art world is merciless. Artist will be always at the mercy of the artistic practice. In this reality, any fault or a wrong step can easily be met with , ain't no sorry" kind of reactions.

#### Reception/reviews:

Adam Mazur, Blowjob (ain't no sorry), "Obieg", 24.10.2008

The exhibition reads nicely. First about how art doesn't exist, just like its definitions. This is what we learn from a "hello" film with a quote from Józef Robakowski, a great teacher, "living legend", or even a point of reference for the generations of young artists. What is art? Marcin Nowicki answers with Robakowski's voice: "I don't know". This simple and neat film that formally refers to the displays of the eternal joker from Łódź. The young seem to be tricked by him too. How can you believe the old man that he doesn't know, when he knows. It's just one of his jokes and we know it.

### Reisefieber

Galeria Rondo Sztuki, Katowice,

6–27.09.2008

Kuratorka prowadząca: Magda Kardasz

Kuratorzy/studenci:

Artyści: Kata Adamek, Wojciech Bąkowski, Pierre Coulibeuf, Ronnie Deelen, Cezary Duchnowski, Dora García, Wojciech Gilewicz, Wojtek Grabek, Szymon Kobylarz, Maciej Kurak, Dominik Lejman, Angelika Markul, Marzena Nowak, Anna Orlikowska, Dorota Podlaska, Sławomir Rumiak

Pytanie jakie się pojawia, to czym jest współczesne „reisefieber”, rozumiane jako specyficzny stan umysłu (jego perturbacji?) właściwy naszej cywilizacji. Ambicją projektu nie jest stawianie diagnozy, lecz pytań. Czy „bycie pomiędzy”, na styku wszelkich oferowanych nam doświadczeń, nie prowadzi do wszech obezwładniającej potencjalności? Czy potencjalność ta nie staje się dla otaczającej rzeczywistości czymś znamionym? Czy nie okazała się kolejnym źródłem cierpienia? Być może jest jednak dokładnie na odwrót: potrzebujemy cały czas „reisefieber” jako specyficznej stymulacji i adrenaliny. Przy niezliczonej liczbie bodźców, łatwości przemieszczania się z miejsca na miejsce, intrygującym jest, czy jeszcze przekraczamy granicę nieznanego (choćby sami w sobie), czy jesteśmy tego już pozbawieni? Być może, jak pisała Maria Janion, jedyna podróż, jaka jeszcze jest możliwa, to podróż wewnętrzna?

### Piekło rzeczy

CSW Kronika, Bytom

7.02 – 31.03.2009

Kurator prowadzący: Sebastian Cichocki

Kuratorzy/studenci: Ewa Opalka, Dominik Kuryłek, Krzysztof Gutfrański

Artyści: Anna Bergmark, Agata Biskup, Karolina Brzuzan, Andrzej Czarnacki, Jiří Černický, Katarzyna Czczot, Przemysław Czepurko, Roman Dziadkiewicz, Framework (Resonance104,4 fm), John Grzinih, Łukasz Jastrubczak, Joanna Kawicka, Tomasz Kowalski, Jarosław Kozłowski, Patrick McGinley, Pavel Mkrus, Bartosz Mucha, Wilhelm Sasnal, Łukasz Skąpski, Bohdan Slezkin/Michał Slezkin, Dominika Skutnik, Grzegorz Sztwiertnia, Andreas Widmer, Zorka Wollny

„To”, „przedmiot”, „rzecz” — słowa bez których ciężko byłoby wyobrazić sobie komunikację. Codzienna konfrontacja z rzeczywistością zmusza każdego z nas do kontaktu z rzeczami — szerokim,

### Reisefieber

Rondo Sztuki Gallery, Katowice

6-27.09.2008

Supervising curator: Magda Kardasz

Curators/students:

Artists: Kata Adamek, Wojciech Bąkowski, Pierre Coulibeuf, Ronnie Deelen, Cezary Duchnowski, Dora García, Wojciech Gilewicz, Wojtek Grabek, Szymon Kobylarz, Maciej Kurak, Dominik Lejman, Angelika Markul, Marzena Nowak, Anna Orlikowska, Dorota Podlaska, Sławomir Rumiak

The question is, what is contemporary „reisefieber”, understood as a special state of mind (its perturbation?) typical for our civilization. The project aimed not to diagnose, but to pose questions. Does “being in-between”, at the meeting point of any offered experiences lead to a completely paralyzing potentiality? Does this potentiality become something typical for the reality around us? Has it not turned out to be yet another source of suffering? Perhaps it is the other way round: we need it all the time as a kind of stimulation and adrenaline. With the uncounted amount of stimuli, the facility of moving from place to place, it is intriguing whether we still transcend the border of the unknown (at least inside ourselves), or whether we are completely devoid of it? Perhaps, as Maria Janion wrote, the only journey possible nowadays, is an internal journey?

### Hell of Things

Kronika Centre for Contemporary Art., Bytom

7.02 – 31.03.2009

Supervising curator: Sebastian Cichocki

Curators/students: Ewa Opalka, Dominik Kuryłek, Krzysztof Gutfrański

Artists: Anna Bergmark, Agata Biskup, Karolina Brzuzan, Andrzej Czarnacki, Jiří Černický, Katarzyna Czczot, Przemysław Czepurko, Roman Dziadkiewicz, Framework (Resonance<sub>04,4</sub> fm), John Grzinich, Łukasz Jastrubczak, Joanna Kawicka, Tomasz Kowalski, Jarosław Kozłowski, Patrick McGinley, Pavel Mkrus, Bartosz Mucha, Wilhelm Sasnal, Łukasz Skąpski, Bohdan Slezkin/Michał Slezkin, Dominika Skutnik, Grzegorz Sztwiertnia, Andreas Widmer, Zorka Wollny

„It”, „an object”, „a thing” – words without which we could not imagine communication. The everyday confrontation with reality forces everyone to have contact with objects – a broad set that comprises

rozwierającym się zbiorem, do którego wpada wszystko, co nie jest mną, znajduje się poza „ja”. Projekt *Piekło rzeczy* jest modelem pracy wyobraźni działającym na zasadzie zachwiania, zaburzenia zwykłej perspektywy kontaktu z przedmiotami. Dążąc do wzbudzenia klasyfikacyjnej konfuzji, próbuje wytrącić widza z bezpiecznej, zhierarchizowanej relacji podmiot-przedmiot.

Recepcja/recenzje:

Łukasz Białkowski, Wyjść z piekła modernizmu, „Obieg”, 27.04.2009 [...] klimat na dwóch piętrach bytomskiej galerii nie miał w sobie nic piekielnego. Wręcz odwrotnie: dramatyczny, niepokojący ton wypowiedzi kuratorów pierzchnął gdzieś, ustępując miejsca luźnej i dowcipnej atmosferze. Nastąpiło przewrotne pomieszenie rejestrów i wystawa mówiła innym językiem niż deklaracje kuratorów. Większość prac operowała ironią, sytuując odbiorcę raczej w grotesce niż w piekle. Przedmiotów nie postrzegamy już oczami Adorno, Sartre’a, Spierri’ego i Ponge’a i nietrudno o zgrzyt, gdy spojrzymy na nie przez optykę modernizmu.

### **Sensualia**

Galeria Starmach, Kraków

11.07.2008 – 15.08.2008

Kurorka prowadząca: Anda Rottenberg

Kuratorzy/studenci: Anna Borejczuk, Zofia Cielątkowska, Anna Kornelia Jędrzejewska, Karolina Harazim, Katarzyna Nowak, Paulina Rymkiewicz, Magda Szewciów, Paulina Zarębska

Artyści: Dorota Buczkowska, Monika Drożyńska, Ersatz (Kuba Skoczek, Kuba Woynarowski), Eliza Galey, Miho Iwata, Elżbieta Jabłońska, Koji Kamoji, Tomasz Malec, Małgorzata Markiewicz, Dariusz Paczkowski, Joanna Rajkowska, RH+ (Audiowizualna Grupa Przyjaciół), Jadwiga Sawicka, Leon Tarasewicz, Wojciech Tymicki

Wystawa Sensualia prezentuje różne sposoby przenikania się zmysłów i ich wzajemnego wpływania na siebie. Ekspozycja składać się będzie z prac stworzonych przy użyciu różnych metod twórczych i mediów. Duży nacisk położony został na interaktywność ekspozycji i czynne zaangażowanie publiczności. Wszystkiego będzie można dotknąć, powąchać, posmakować.

everything that is beyond the “I”. *Hell of Things* is a model of working with imagination based on distortion, a disturbance of normal perspective on the contact with objects. Aiming at provoking a classification confusion, it tries to distort in the viewer the safe, hierarchical relation of subject-object.

Reception/reviews:

Łukasz Białkowski, To leave the hell of Modernism, “Obieg”, 27.04.2009 [...] the atmosphere on the two levels of the gallery were not hellish at all. On the contrary: the dramatic, disturbing tone of curators has disappeared somewhere, making space for a casual humoristic atmosphere. There is a subversive confusion of registers, and the exhibition spoke with a language different than the one of curators. Most of the works used irony, positioning the viewer in grotesque rather than hell. We no longer regard object with Adorno’s, Sartre’s, Spoerri’s or Ponge’s eyes, and the clash appears when we try to look at them in modernist optics.

### **Sensualia**

Starmach Gallery, Krakow

11.07.2008 – 15.08.2008

Supervising curator: Anda Rottenberg

Curators/students: Anna Borejczuk, Zofia Cielątkowska, Anna Kornelia Jędrzejewska, Karolina Harazim, Katarzyna Nowak, Paulina Rymkiewicz, Magda Szewciów, Paulina Zarębska

Artists: Dorota Buczkowska, Monika Drożyńska, Ersatz (Kuba Skoczek, Kuba Woynarowski), Eliza Galey, Miho Iwata, Elżbieta Jabłońska, Koji Kamoji, Tomasz Malec, Małgorzata Markiewicz, Dariusz Paczkowski, Joanna Rajkowska, RH+ (Audiowizualna Grupa Przyjaciół), Jadwiga Sawicka, Leon Tarasewicz, Wojciech Tymicki

Sensualia presents different way in which the senses mingle and influence one another. The exhibition includes works made in different techniques and media. The focus was put on the interactivity of the exhibition and the active engagement of the viewers. All of them could be touched, smelled, and tasted.

# 2008/2009

## Szczyt bohaterów

Bunkier Sztuki, Muzeum Witrażu, Kraków

19.09.2009 – 31.10.2009

Kuratorka prowadząca: Anda Rottenberg

Kuratorki/studentki: Martyna Fołta, Ksenia Kaniewska, Daria Kieżun, Magdalena Majewska, Agnieszka Mazur, Urszula Ostrowska, Agnieszka Pawłowska, Eliza Suder-Tobiasz, Karolina Vysata

Artyści: Paweł Althamer, Azorro, Anna Baumgart, Magda Bieleś, Olaf Brzeski, B. Buczek & M. Nawrot, Rafał Bujnowski, Bogna Burska, Oskar Dawicki, Kuba Dąbrowski, Kinga Dunikowska, Aneta Grzeszykowska, Grzegorz Klaman, Jerzy Kosalka, Tomasz Kozak, Anna Krenz, Paweł Kruk, Maciej Kurak, Agnieszka Kurant, Zbigniew Libera, Marcin Maciejowski, Przemysław Matecki, Joanna Rajkowska, Zbigniew Rogalski, Małgorzata Rozenau, Anna Senkara, Grzegorz Sztwiertnia, Twożywo, Paweł Wocial, Piotr Wysocki

Czy we współczesnym świecie istnieją bohaterowie? Jeżeli tak, to kim oni są? Jacy są? Czy w ogóle ich potrzebujemy? Wystawa Szczyt Bohaterów stanowi efekt poszukiwań, które mają zaspokoić pokusę dotarcia do „bohaterów naszych czasów”.

Kuratorki podejmują temat ich zdaniem ważny i obecny w życiu każdego człowieka. Czas kryzysu wartości, brak wzorców, demaskowanie „zużytych” mitów i jednoczesna potrzeba poszukiwań nowych ideałów, nostalgia za romantyczną wizją bohatera, czy gloryfikacja „zwyczajności” z jej nadzwyczajnymi postawami, to tylko niektóre z kierunków, w jakich wydaje się zmierzać współczesne „bohaterstwo”.

## Wolność od zysku

Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa

17.07.2009 – 30.08.2009

Kuratorka prowadząca: Maria Brewińska

Kuratorki/studentki: Anna Bargiel, Karolina Bujnowicz, Joanna Ruszczyk, Beata Seweryn, Ida Smakosz, Natalia Zawiejaska.

Artyści: Michał Budny, Rafał Bujnowski, Oskar Dawicki, Wojciech Doroszuk, Roman Dziadkiewicz, Katarzyna Józefowicz, Agnieszka Kurant, Robert Kuśmirowski, Angelika Markul, Anna Orlikowska, Agnieszka Polska, Wilhelm Sasnal, Jadwiga Sawicka, Janek Simon, Twożywo, Wunderteam

Wystawa „Wolność od-zysku” dotyczy kryzysu i różnych jego kontekstów, a także momentu wyczerpania, jakiego w dobie kryzysu

# 2008/2009

## Summit of Hero

Bunkier Sztuki Gallery, Stained Glass Museum, Krakow

19.09.2009 – 31.10.2009

Supervising curator: Anda Rottenberg

Curators/students: Martyna Fołta, Ksenia Kaniewska, Daria Kieżun, Magdalena Majewska, Agnieszka Mazur, Urszula Ostrowska, Agnieszka Pawłowska, Eliza Suder-Tobiasz, Karolina Wysata

Artists: Paweł Althamer, Azorro, Anna Baumgart, Magda Bieleś, Olaf Brzeski, B. Buczek & M. Nawrot, Rafał Bujnowski, Bogna Burska, Oskar Dawicki, Kuba Dąbrowski, Kinga Dunikowska, Aneta Grzeszykowska, Grzegorz Klaman, Jerzy Kosalka, Tomasz Kozak, Anna Krenz, Paweł Kruk, Maciej Kurak, Agnieszka Kurant, Zbigniew Libera, Marcin Maciejowski, Przemysław Matecki, Joanna Rajkowska, Zbigniew Rogalski, Małgorzata Rozenau, Anna Senkara, Grzegorz Sztwiertnia, Twożywo, Paweł Wocial, Piotr Wysocki

Are there still heroes in contemporary world? If so, who are they? What are they like? Do we need them at all? The exhibition is an effect of research aiming to find “heroes of contemporary world”.

The curators take up a topic important and present in the life of everyone. The time of the crisis of values, the lack of role models, the exposure of the “used up” myths and, at the same time, the need to find new ideals, a nostalgia for a romantic vision of a hero, all these are but several directions in which the contemporary discourse of “heroism” seems to turn.

## Freedom from Profit

Zachęta National Gallery of Art, Warsaw

17.07.2009 – 30.08.2009

Supervising curator: Maria Brewińska

Students/curators: Anna Bargiel, Karolina Bujnowicz, Joanna Ruszczyk, Beata Seweryn, Ida Smakosz, Natalia Zawiejska.

Artists: Michał Budny, Rafał Bujnowski, Oskar Dawicki, Wojciech Doroszuk, Roman Dziadkiewicz, Katarzyna Józefowicz, Agnieszka Kurant, Robert Kuśmirowski, Angelika Markul, Anna Orlikowska, Agnieszka Polska, Wilhelm Sasnal, Jadwiga Sawicka, Janek Simon, Twożywo, Wunderteam

“Freedom from Profit” addresses the problem of crisis and its different contexts, as well as the moment of exhaustion that we experience in

doświadczamy. Wynika z potrzeby zatrzymania się w pędzie ku produkcji i konsumpcji. „Za dużo!” — chce się zawołać za Jacques’iem Derridą. Nadmiar i brak stanowią najważniejsze pojęcia określające kryzysową rzeczywistość. Jednocześnie mimo finansowej zapaści błędne koło konsumpcji i produkcji toczy się dalej — w wielu aspektach życia kryzys wydaje się być odległy i nierealny. Wystawa ta ma być komentarzem tej sytuacji. Świat sztuki podlega także zależnościom ekonomicznym, stąd pytanie o sytuację dzieła sztuki i rynku sztuki w czasach recesji.

## 2009/2010

### Otwarte Archiwum / Sympozjum Wrocław

Fundacja Profile, Warszawa

29.04 – 19.06.2010

Kurorka prowadząca: Bożena Czubak

Kuratorzy/studenci: Jolanta Gromadzka, Maja Kokot, Magdalena Kownacka, Katarzyna Słoboda, Albert Godycki

Na wystawie w Fundacji Profile zgromadziliśmy rozproszone materiały dotyczące Sympozjum: zachowane do dziś makiety, projekty i szkice prezentowane podczas marcowej wystawy w Muzeum Architektury we Wrocławiu w 1970 roku, dokumentację fotograficzną poszczególnych projektów oraz samej wystawy, stenogramy obrad, listy artystów, autorskie opisy projektów, filmy dokumentalne dotyczące tego wydarzenia czy teksty komentujące lub relacjonujące Sympozjum. Jest to zbiór niepełny, ale odpowiadający stanowi zachowania i skromnej skali dokumentacji wydarzeń artystycznych w Polsce przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Braki w dokumentacji oraz jej rozproszenie niewątpliwie wpływają na fragmentaryczność naszej wiedzy i obrazują rolę przypadku w budowaniu narracji historycznej.

#### Recepcja/recenzje:

Paweł Polit, W rocznicę Sympozjum Plastycznego „Wrocław ’70” — propozycje ożywienia, 02.06.2010

Wystawa nie proponuje jednoznacznej wykładni wydarzenia sprzed czterdziestu lat; z założenia ma ona charakter fragmentaryczny i stanowi rodzaj inwentaryzacji dorobku Sympozjum. Obejmuje zachowane projekty zgłoszonych na Sympozjum prac, kopie jego dokumentów założycielskich oraz towarzyszących mu licznych recenzji i notatek prasowych, cyfrową prezentację wszystkich zgłoszonych wówczas projektów oraz publikacje książkowe, w których wydarzenie to jest omawiane lub co najmniej wzmiankowane.



the time of the crisis. It stems from our need to stop in our rush for production and consumption. “Too much!” – one wants to repeat after Jacques Derrida. The excess and lack are two most important notions that define the reality of the crisis. At the same time, despite the financial breakdown, the vicious circles of consumption and production seems to turn – in many aspects of life crisis seems to be distant and unreal. The exhibition is to work as a comment on this situation. The world of art is subject to economic dependence, hence the question on the situation of the work of art and the market in the time of recession.

## 2009/2010

### **The Open Archive / Fine Arts Symposium Wrocław 70**

Profile Foundation, Warsaw

29.04 – 19.06.2010

Supervising curator: Bożena Czubak

Curators/students: Jolanta Gromadzka, Maja Kokot, Magdalena Kownacka, Katarzyna Słoboda, Albert Godycki

On March 17, 1970, the Museum of Architecture in Wrocław opened an exhibition of artistic proposals put forth by the participants of the Fine Arts Symposium „Wrocław 70”. The forms in which these proposals were displayed varied greatly; next to literary descriptions or technical notations, there appeared drawings, plans and models of diverse visual character and informational value.

Structured as an open archive, the exhibition brings together extant projects, documents, comments, movies. The content of these pages reflects the meager state in which archives on Polish art at the turn of the 1970s have been preserved.

#### Reception/reviews:

Paweł Polit, In an anniversary of the Fine Arts Symposium „Wrocław ‘70” – a suggestion of enlivening, “Obieg”, 02.06.2010

The exhibition does not suggest an unambiguous explanation of an event from 40 years ago, but it aims to be fragmentary and constitutes a kind of inventory of the Symposium’s achievements. It embraces the preserved projects of the works submitted for the Symposium, the copies of founding documents, as well as the accompanying reviews and press cuttings, a digital presentation of all of the projects and book publications that cover the event, even as a simple mention.

## Letni nieletni. Młodzież w sztuce współczesnej

Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa

29.06 – 29.08 2010

Kuratorka prowadząca: Maria Brewińska

Kuratorzy/studenci: Olga Baron, Alexandra Czupalla, Marta Czyż, Małgorzata Garapich, Anna Godlewska, Katarzyna Jajszczok, Natalia Jakóbiec, Paweł Lisowski, Agata Nowosielska, Daria Rzepiela, Wiesława Wideryńska, Julia Wielgus

Artyści: Wojciech Artyniew, Jan Brykczyński, Robert Ceranowicz, Agata Dębicka, Monika Drożyńska, Jan Dziaczkowski, Sylwester Galuszka & Mikołaj Robert Jurkowski, Ivo Helior, Krzysztof Kaczmarek, Ada Karczmarczyk, Dimitri Kielbasiewicz, Malwina Konopacka, Tomasz Kopcewicz, Michalina Kostecka, Kamil Kuskowski, Jacek Malinowski, Honorata Martin, Ilona Oszust, Julita Paluszkiewicz, Maciej Pisuk, Tomasz Ratter, Mateusz Sadowski, Maciej Salamon, Aleksandra Ska, Jakub Słomkowski, Konrad Smoleński, Anna Imiela Szcześniak, Maciej Szupica, Tomasz Wierzchowski, Adam Witkowski, Anna Witkowska, Honza Zamojski, Piotr Żyliński

*Letni nieletni* to wystawa o młodziem. O tym szczególnym okresie w życiu człowieka, kiedy intensywnie kształtuje się osobowość, budzą się uczucia i namiętności; kiedy otaczająca rzeczywistość przestaje być jednoznaczna, a zaczyna intensywnie migotać wielością barw, zjawisk, pomysłów... Młodość to czas silnych starć — potrzeba wolności jest równie mocna co potrzeba wsparcia, a od wielkich przygód tylko krok do wielkich kłopotów. Kłopotów, o których często donoszą media. Przemoc, agresja, demoralizacja po jednej stronie, wolontariusze Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy po drugiej — czy tak można określić i podzielić dzisiejszych nastolatków? Unikając grubych kresek i linii podziału wystawa *Letni nieletni* prezentuje różnorodny obraz młodzieży we współczesnej sztuce polskiej. Temat to trudny nie tylko dlatego, że zaskakująco niepopularny w sztuce, chociaż bardzo aktualny w dyskusjach poza sztuką, ale również dlatego, że dwunastu kuratorów, słuchaczy podyplomowych muzealnych studiów kuratorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim, podjęło się zadania pokazania go poprzez prace artystów mniej oczywistych. Wystawa skupia się szczególnie na tym, co łączy sztukę współczesną i młodość — ich procesualny charakter. Gdyż zarówno sztuka, jak i młodość stają się, nigdy nie zastygając w ustalonej formie.

## The Summer of Youth. Young People in Contemporary Art

Zachęta National Gallery of Art, Warsaw

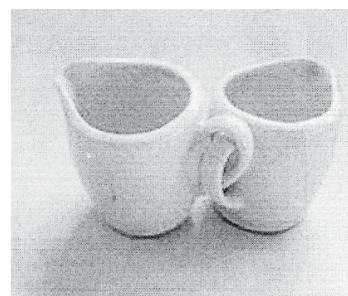
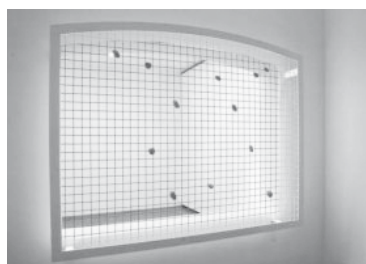
29.06 – 29.08 2010

Supervising curator: Maria Brewińska

Curators/students: Olga Baron, Alexandra Czupalla, Marta Czyż, Małgorzata Garapich, Anna Godlewska, Katarzyna Jajszczok, Natalia Jakóbiec, Paweł Lisowski, Agata Nowosielska, Daria Rzepiela, Wiesława Wideryńska, Julia Wielgus

Artists: Wojciech Artyniew, Jan Brykczyński, Robert Ceranowicz, Agata Dębicka, Monika Drożyńska, Jan Dziaczkowski, Sylwester Gałuszka & Mikołaj Robert Jurkowski, Ivo Helior, Krzysztof Kaczmarek, Ada Karczmarczyk, Dimitri Kielbasiewicz, Malwina Konopacka, Tomasz Kopcewicz, Michalina Kostecka, Kamil Kuskowski, Jacek Malinowski, Honorata Martin, Ilona Oszust, Julita Paluszkiewicz, Maciej Pisuk, Tomasz Ratter, Mateusz Sadowski, Maciej Salamon, Aleksandra Ska, Jakub Słomkowski, Konrad Smoleński, Anna Imiela Szcześniak, Maciej Szupica, Tomasz Wierzchowski, Adam Witkowski, Anna Witkowska, Honza Zamojski, Piotr Żyliński

*The Summer of Youth*, or in Polish *Letni nieletni*, is an exhibition about young people. About this particular time in a person's life, when the personality is undergoing an intensive process of formation, when feelings and passions are being awoken; when the reality which surrounds us stops being simple, and begins to glisten with a multiplicity of colours, phenomena and thoughts... Youth is a time of strong conflicts, when the need for freedom is just as strong as the need for support, and when from great adventures it is just a small step to big problems. Problems which are frequently the subject of media reports. Violence, aggression, increasing lack of morality on the one hand and the volunteers of the Great Orchestra of Christmas Time Help on the other: is this the way to define and categorise today's teenagers? Avoiding simplistic labels and dividing lines, the exhibition *The Summer of Youth* presents a diverse picture of young people in contemporary Polish art. The theme is a difficult one, not just because it is surprisingly unpopular in art, even though it is very common in discussions beyond art, but also because the twelve curators, students on the post-graduate programme of Museum Curatorial Studies at the Jagiellonian University, took up the challenge of exploring it through the work of less obvious artists. The exhibition especially concentrates on that which links contemporary art with youth: its processual character. For both art and youth are a process of development: they can never become set in a finite form.



Architektura intymna  
architektura porzucona

KRONIKA

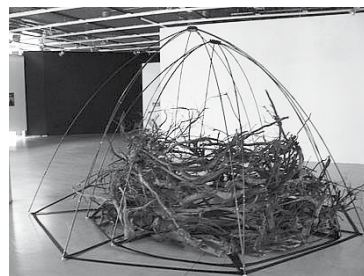
Mirosław Bałka  
1999  
193 × 197 × 30

Mirosław Bałka  
1999  
193 × 197 × 30

Julita Wójcik,  
„Czerwone-żółte-zielone”, foto:  
Marek Ostafil

Julita Wójcik,  
“Red-yellow-green”  
photo. Marek  
Ostafil





Mark Tobias  
Winterhagen,  
„The Callgirl and  
Her Client”

Mark Tobias  
Winterhagen,  
„The Callgirl and  
Her Client”

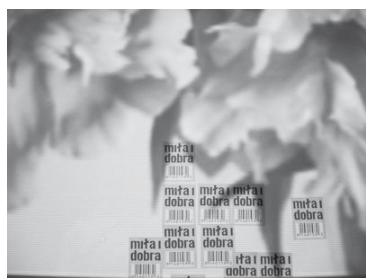


Grzegorz  
Sztwiertnia,  
„Live Evil”,  
2009

Grzegorz  
Sztwiertnia,  
„Live Evil”,  
2009

Agata Biskup,  
Przemysław  
Czepurko,  
bez tytułu,  
2008

Agata Biskup,  
Przemysław  
Czepurko,  
bez tytułu,  
2008



Jadwiga Sawicka,  
„Miła i dobra”

Jadwiga Sawicka,  
„Miła i dobra”



Dorota Buczkowska, bez tytułu



Dorota Buczkowska,  
bez tytułu





Jadwiga Sawicka,  
„Stracone złudzenia”, cytaty z Guy  
Debord „Dzieła  
filmowe” na „Straconych złudzeniach” Honoriusza  
Balzaka, 2009,  
dzięki uprzejmości  
artystki



Wilhelm Sasnal,  
Bez tytułu  
(projekt plakatu),  
2002–2008,  
fot. dzięki uprzej-  
mości artysty



Materiały archi-  
walne poświęcone  
Wrocław Sympo-  
zjum 70



Henryk Stażewski,  
Kompozycja pionowa  
nieograniczona,  
realizacja Wrocław  
1970



Wojciech Artyniew,  
2010, fotografia,  
fot. dzięki uprzej-  
mości artysty



Wojciech Artyniew,  
2010, photography,  
phot courtesy of the  
artist

Joanna Biela Gar-  
rido, Niewidzialne  
życia, 2010,  
fot. P. Tomczyk



Paweł Kowzan,  
Madonna, Cher,  
Polański i inni  
święci/ Jak nie my  
ich, to oni nas,  
fot. P. Tomczyk



Małgorzata  
Miśniakiewicz,  
Bez tytułu



Barbara Ropelska,  
Buty Kryzys



Aneta  
Grzeszykowska,  
Jan Smaga,  
„Woda”,  
2005



Krzysztof Miękus,  
„Paradoks Fermiego”,  
fotografia,  
fot. dzięki uprzejmo-  
ści artysty





## Część 2



## Part 2



Petja  
Grafenauer  
rozmawia  
z Sašą  
Nabergoj

## Interesują nas sposoby pracy, które uwzględniają lokalne potrzeby Wschodu

**Saša Nabergoj**, historyczka sztuki, krytyczka, kuratorka. Zastępca dyrektora SCCA (Centrum Sztuki Współczesnej) w Lublanie Członek AICA (Międzynarodowe Stowarzyszenie Krytyków Sztuki) oraz IKT (Międzynarodowe Stowarzyszenie Kuratorów Sztuki Współczesnej, Amsterdam). Krytyczka, wydawca, wykładowczyni i kuratorka sztuki współczesnej, skoncentrowana na problemach sztuki krytycznej i teorii kuratorstwa. W ramach SCCA prowadzi World of Art, studia w zakresie kuratorstwa sztuki współczesnej (od 1998) i Studio 6 (od 2004).



Petja  
Grafenauer:  
Interview  
with  
Saša Nabergoj

## We are interested in ways of working based on local needs

**Saša Nabergoj**, art historian, curator and critic. Assistant director at SCCA, Center for Contemporary Arts – Ljubljana. A member of AICA (International Association of Art Critics). A member of editorial board of *Maska*, Performing Arts Journal. Member of the pedagogical team at Museum of Modern Art Ljubljana (1995–1997). Collaboration on exhibition projects in National Gallery in Ljubljana (1996–1997). Assistant of art director in Gallery Škuc, Ljubljana (1997). Collaborator of Soros Center for Contemporary Arts – Ljubljana (1997–1999). From 2000 employed by SCCA, Center of Contemporary Arts – Ljubljana. From 1995 publishes texts, critics, essays on the contemporary art and culture in various Slovene and international art magazines and newspapers (catalogues of Gallery Škuc, publications of multicultural center Metelkova, art magazines *FlashArt/Italy*, *USA*, *Umelec/Czekia*, *Zarez/Croatia*, *M'ars/Slovenia*).

The World of Art, School for contemporary art SCCA-Ljubljana (Świat sztuki, Szkoła Sztuki Współczesnej przy SCCA w Lublanie) rozpoczęła w kwietniu 2010 roku trzynasty rok działalności. Od momentu powstania, ten kurs dla kuratorów sztuki współczesnej — który stopniowo zmienił się w szkołę — stanowi niemal niezbędny poddyplomowy etap dla studentów, którzy pragną zostać kuratorami. Większość znanych obecnie słoweńskich kuratorów zajmujących się sztuką od lat dziewięćdziesiątych po raz pierwszy spotkało się z teorią, metodologią i praktyką kuratorską właśnie w szkole World of Art. Szkoła uczy nie tylko praktycznych umiejętności, ale stanowi także pierwszy kontakt z artystami, kuratorami, krytykami i pracownikami muzeów, a także ze słoweńskim i międzynarodowym środowiskiem sztuki, jednocześnie zapewniając bezpieczne środowisko badawcze, gdzie zdobyta wiedza może być sprawdzona w praktyce i zastosowana w pracy grupowej nad przygotowaniem, wykonaniem, dokumentacją i refleksją nad projektami wystawienniczymi.

Można powiedzieć, że World of Art ma w Słowenii monopol na edukację przyszłych kuratorów, jednak jakiegokolwiek zastrzeżenia co do ewentualnej hegemonii w dyskursie — która łatwo mogłaby pojawić się na narodową skalę ze względu na specyficzny charakter Słowenii — są bezzasadne. Duch analityczny, autorefleksja i dotrzymywanie kroku zmianom i potrzebom sztuki — których oczekuje od studentów i pracowników szefowa szkoły Saša Nabergoj — zapewniają ciągłe modyfikacje w programie studiów. Zapobiega to niebezpieczeństwu, że będzie on przestarzały i ustaleniu dominującego dyskursu edukacyjnego w zakresie pracy kuratorskiej w Słowenii i regionie. Ten trzynasty rok jest konsekwencją sukcesów i porażek z lat poprzednich, a uwaga zespołu nadal skierowana jest głównie na potrzeby zawodowe uczestników kursu. Obok sprawdzonego i przetestowanego programu, wprowadzane zostały także nowe treści, które umożliwiają przyszłym kuratorom pracę niezależną, a szczególnie uczą ich właściwych sposobów pracy z artystą.

**Petja Grafenauer:** The World of Art to program mający na celu praktyczną i teoretyczną edukację na polu sztuki współczesnej. Czy możesz opowiedzieć coś więcej na temat jego początków i pierwszego roku funkcjonowania?

**Saša Nabergoj:** Szkoła rozpoczęła działalność w połowie lat dziewięćdziesiątych (w 1996 roku), kiedy w Słowenii działało tylko kilku młodych kuratorów, było jednak wielu utalentowanych artystów, wystawy, sympozja i ważni goście odwiedzający nasz kraj. Scena była bardzo ożywiona, więc brak młodych ludzi pracujących jako kuratorzy był bardzo widoczny. Z tego względu Alenka Pirman (która była wtedy dyrektorem programowym Galerii Škuc) razem z Lilijaną Stepančič (Dyrektorką Centrum Sztuki Współczesnej Soros — poprzednika SCCA-Lublana), które zaznajomione były z międzynarodowymi programami kuratorskimi, wpadły na pomysł zorganizowania kursu

The World of Art, School for contemporary art SCCA–Ljubljana, has entered its thirteenth year in April 2010. From its inception, the course for curators of contemporary art – which has gradually developed into a school – has been an almost required post-graduate stop on the journey of a student wishing to become a curator. The majority of recognisable Slovenian curators who have been working in art since the 1990s encountered curatorial theory, methodology and practice for the first time at the World of Art school. The school has provided not only know-how, but also first contacts with artists, curators, critics and museum workers, and the systems of Slovenian and international art circles, while providing them with a safe research environment where the knowledge they acquired could be tested and used in the group process of the preparation, execution, documentation and reflection of exhibition projects.

It can be said that the World of Art has a monopoly on the education of future curators in Slovenia, but any reservations about a possible hegemony of a discourse – which could quickly emerge nationally due to the specific nature of Slovenia – are unfounded. The analytical spirit, self-reflection and keeping up with changes and needs in art – which are expected from students and the team of World of Art by the head of the school, Saša Nabergoj – promote continual modifications to the study programme. This prevents the World of Art from becoming outdated and establishing a dominant educational discourse in the field of curatorial work in Slovenia and the region. The thirteenth year is again the result of the successes and failures of the past, and the attention of the team remains focused primarily on the professional needs of the participants. In addition to the tried and tested programme, there is new content which enables future curators to work independently, and particularly teaches them an appropriate way of cooperating with artists.

**Petja Grafenauer:** The World of Art is a programme intended for practical and theoretical education in the field of contemporary art. Can you say more about its beginnings and the first year?

**Saša Nabergoj:** It began in the mid-nineties (in 1996), when there were only a few younger curators in Slovenia, but many talented artists, exhibitions, symposia and prominent guests visiting the country. It was a very lively scene and the lack of young people working as curators was very noticeable. Therefore, Alenka Pirman, (who was then the programme head at Škuc Gallery), together with Lilijana Stepančič (Director of the Soros Center for Contemporary Arts – the predecessor of SCCA–Ljubljana), who was familiar with international curatorial programmes, had the idea of organising a course for curators in Ljubljana with a series of lectures. This was intended to teach the participants a basic knowledge about advances in the world of art. In the first year, the themes of the lectures were linked to the conceptual practices of the 1960s, because we were

dla kuratorów w Lublanie wraz z cyklem wykładów. Miał on na celu przekazanie uczestnikom podstawowej wiedzy na temat nowości w świecie sztuki. W pierwszym roku tematy wykładów związane były z praktykami konceptualnymi lat sześćdziesiątych, ponieważ przekonane byliśmy, że okres ten był szczególnie ważny dla tego, co działo się w sztuce w latach dziewięćdziesiątych.

Formuła kursu przypominała ten wprowadzony kilka lat wcześniej przez De Appel w Amsterdamie jako Kuratorski Program Nauczania. Starałyśmy się zapewnić uczestnikom umiejętności i wiedzę, która umożliwiłaby im pracę w obszarze sztuki współczesnej. Większość uczestników była historykami sztuki z Uniwersytetu w Lublanie, co oznacza, że w czasie studiów nie zetknęli się ze sztuką współczesną i nowoczesną, ale znali dobrze gotyk, barok, i renesans. Sztuka współczesna była im całkowicie obca.

Kurs aranżował sytuacje, w których przyszli kuratorzy mogli sprawdzić wszystkie aspekty pracy w teorii i praktyce: metodologia badań i produkcji prac, znalezienie pomysłu na wystawę, a także umiejętności praktyczne, w tym PR, fundraising itp. Studenci działali w grupie, która sprzyjała nawiązaniu dialogu — podczas gdy studiowanie historii sztuki w Słowenii polega na zapamiętywaniu informacji, nie zaś na refleksji i dialogu. Stworzyliśmy w grupie intymną sytuację sprzyjającą dialogowi, wprowadzając uczestników w podejście do pracy, które było dla nich nowe.

**PG.:** Jak wyglądały Twoje doświadczenia ze słoweńskim światem sztuki pod koniec lat dziewięćdziesiątych w kwestii potrzeby edukacji, a jakie różnice występują obecnie, trzynaste lat później?

**SN.:** Program ukształtowany został przez specyficzny okres, w którym powstał. W czasie warsztatów studenci zastanawiali się nad rolą kuratora, nad zmianami w świecie sztuki i nad tym, jak zastosować posiadaną wiedzę w praktyce. Alenka Pirman i Lilijana Stepančič, które prowadziły kurs przez pierwszy rok, były osobami działającymi na arenie międzynarodowej. Sieć centrów sztuki Soros, której częścią była Lublana, była kluczowa w powstaniu festiwalu Manifesta, wystawy sztuki współczesnej, która zwiastowała nowy model wystawienniczy w sztuce międzynarodowej. Alenka odpowiadała za program Galerii Škuc, który był międzynarodowy, lecz uwzględniał lokalne środowisko, będąc jednocześnie aktywna jako artystka. Razem stanowiły zgrany zespół, ponieważ potrafiły przekazywać na różnych poziomach swoje umiejętności i wiedzę praktyczną innym, co następnie odbijało się w ich własnej pracy.

**PG.:** Jak wygląda historia twojej współpracy z World of Art?

**SN.:** Byłam w nią zaangażowana od samego początku; jestem pewnego rodzaju stałym elementem, choć kilka osób pracuje tu dłużej.

Kiedy program ruszył, kończyłam studia z historii sztuki i nie byłam zadowolona z tego, czego się tam nauczyłam. Byłam zainteresowana współczesnością, lecz nie wiedziałam, jak dać temu wyraz. Pierwszą rzeczą, która zbliżyła mnie do sztuki współczesnej było ogłoszenie

convinced that this period was vital for the production of art in the 1990s.

The format of the course was similar to that established several years previously by De Appel in Amsterdam as the Curatorial Training Programme. We sought to give the participants an apparatus of skills and knowledge which would enable them to work in the field of contemporary art. Most of the participants were art historians from Ljubljana University, which means that during their studies they had not encountered contemporary and modern art, but explored Gothic, Baroque and Renaissance art. Contemporary art was completely foreign to them.

The course presented situations in which future curators could test all the aspects of work in theory and practice: the methodology of research and production work, finding a concept for an exhibition, and practical skills, including PR, fundraising, etc. The students were included in a group, which promoted dialogue – while the study of art history here in Slovenia is based on memorising information, not contemplation and dialogue. We established an intimate situation for dialogue within the group, introducing the participants to an approach to work which was new to them.

**PG.:** How did you experience the Slovenian art system in the late 1990s regarding the need for training, and what differences are there today, thirteen years later?

**SN.:** The programme was shaped by the specific period when it was conceived. In the workshops, the students thought about the role of the curator, changes in the art world, and how to use this knowledge in practice. Alenka Pirman and Lilijana Stepančič, who led the course in the first year, were active internationally. The network of Soros centres where Lilijana participated was vital to the establishment of *Manifesta*, a manifestation of contemporary art which heralded a different exhibition model in international art. Alenka headed a programme at Škuc Gallery which was international, but involved in the local environment, while she was also active as an artist. Together they were a good team, because they were able to pass on different levels of skills and know-how, which they then reflected in their own work.

**PG.:** What is your story within the World of Art?

**SN.:** I have been involved since its inception; I am some kind of constant element, although several people have participated for a longer time.

When the programme first started, I was finishing my studies in history of art, and was not satisfied with what I had learned. I was interested in contemporaneity, but did not know how to articulate that. The first thing that brought me closer to contemporary art was the call of the Museum of Modern Art in Ljubljana for tour guides in 1995. I applied, and the job helped me become acquainted with the

o pracę dla przewodników w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Lublanie w 1995 roku. Zgłosiłam się, a praca pozwoliła mi zaznajomić się z systemem sztuki i odkryć, co on oferował i co w nim mnie interesowało. Alenka Pirman zaprosiła mnie do współpracy z Galerią Škuc, gdzie odbywał się kurs. Byłam asystentką Alenki; koordynowałam kurs i aktywnie w nim uczestniczyłam.

Po tym, Barbara Borčič, kolejna dyrektorka SCCA-Lubiana, zaprosiła mnie i Alenkę do pracy pod egidą Centrum Soros, które współfinansowało World of Art w pierwszym roku jego funkcjonowania. Szkoła nadal działa jako część SCCA-Lubiana, następcy Centrum Soros.

Program zatem zawsze funkcjonował jako NGO, co oznacza, że nawet jeśli zdobywanie funduszy jest trudniejsze, umożliwia to szkole szybkie reakcje na zmiany, nowe wydarzenia i zjawiska w świecie sztuki. W tym roku stworzyliśmy nową formułę dla szkoły, bazującą na wcześniejszych doświadczeniach, osiągnięciach i porażkach, co będzie stanowiło podstawę do pracy w kolejnych latach.

**PG.:** Wielu byłych uczestników kursu World of Art pracuje z powodzeniem w słoweńskim środowisku sztuki. Ich zaangażowanie jest częściowo wynikiem odbytego kursu, jednak kurs powstał w znaczącym momencie, kiedy pojawiły się zmiany w dyskursie, które następnie zdomowały się w słoweńskiej sztuce, tworząc zapotrzebowanie na nowy personel.

**SN.:** Obecnie istnieje kilka opcji, ponieważ sztuka współczesna jest dziedziną interdyscyplinarną i, na przykład, seminarium Maska stanowi uzupełnienie. Jednak wtedy nasz kurs był jedynym. World of Art umieszczał studentów w samym centrum sztuki współczesnej, gdzie mogli odkryć to, co ich interesowało. Niektórzy zdecydowali, że tym czymś nie jest kuratorstwo i nie kontynuowali pracy ze sztuką, co jest całkowicie uzasadnionym wyborem. Jednak ci, którzy rozwijali swoje zainteresowanie sztuką, są bardzo dobrze usytuowani w świecie sztuki. Instytucje zdawały sobie sprawę z tego, że szkolimy osoby, które będą w stanie pracować z artystami. Dla mnie nauczanie odpowiedzialnej pracy z artystami stanowi jeden z najważniejszych celów kursu.

Żałuję trochę, od początku staraliśmy się powołać w Słowenii kilku niezależnych kuratorów, jednak przyczyna tego, że nam się nie udało, nie leży wyłącznie w programie. Obecnie pracuje niewielu niezależnych kuratorów, głównie ze względu na to, że trudno się w ten sposób utrzymać. Instytucje oferują bezpieczniejsze środowisko, a także oparcie finansowe i organizacyjne. Niezależni kuratorzy muszą uwzględnić w pracy wiele zadań, które nie mają wiele wspólnego z ich zawodem, łączyć różne role i być jak „człowiek orkiestra”. Często jest tak także w instytucjach, jednak niewiele z nich pracuje na wszystkich poziomach i pozwala kuratorom skupiać się wyłącznie na zawartości merytorycznej wystawy, wyborze artystów i rozwijaniu całej koncepcji.

art system, and to discover what it offered and what interested me. Alenka Pirman invited me to participate at Škuc Gallery, where the course was held. I was Alenka's assistant; I coordinated the course and actively participated in it.

After that, Barbara Borčič, the next SCCA–Ljubljana director, invited Alenka and me to work under the aegis of the Soros Center, which co-financed the World of Art in the first year. The school is still operating as part of SCCA–Ljubljana, the successor to the Soros Center.

So the programme has always operated under the umbrella of an NGO, which means that, while raising funds is more difficult, it enables the school to respond quickly to changes, new events and phenomena in the art world. This year, we created a new format for the school based on past experience, achievements and failures, which will provide the basis for subsequent years.

**PG.:** Many former participants in the World of Art work successfully within the Slovene art system. Their engagement is partly the result of the course, but the course did emerge at significant moments, when shifts in discourse occurred, which then established themselves in Slovenian art, prompting the need for new personnel ...

**SN.:** Today, there are several options, because contemporary art is an interdisciplinary field, and, for example, *Maska's* seminar is complementary. But back then, ours was the only one. The World of Art put the students at the centre of contemporary art, where they could discover what interested them. Some decided that this was not being curators, and did not continue working in art, which is a completely legitimate choice. But those who remained interested are very well positioned in the art world. Institutions knew that we were training personnel who would be able to work with artists. For me, responsible work with artists is one of the imperatives of the course.

What I somewhat regret is that, at the outset, we sought to establish several independent curators in Slovenia, but the reasons for us failing in that regard lie not only within the programme. There are only few independent curators, mainly because it is difficult to support oneself in this way. An institution offers a safer environment, and a financial and organisational background. Independent curators must include in the process numerous tasks which have nothing to do with their expertise, and be able to cope in various roles and be 'one-man bands'. Often this is also the case in institutions, but few of them work well at all levels and enable the curator to focus only on the content of an exhibition, selecting artists and developing the concept.

Working as a curator in an institution is not less worthy, but I feel there is a lack of independent curators to balance the system. Therefore, the Slovenian system still feels deficient – and I could go on ...

Praca jako kurator w instytucji nie jest wcale mniej wartościowa, czuję jednak, że jest za mało niezależnych kuratorów, którzy wprowadziliby równowagę. Stąd, słoweński system nadal wydaje się mieć pewne braki — mogłabym wymieniać dalej...

**PG.:** Tak jak mówisz, nauka przebiega w bezpiecznym środowisku, jednak wystawy końcowe przygotowywane przez uczestników są wydarzeniami publicznymi. Recenzje w mediach wystaw organizowanych przez World of Art pokazują, że publiczność poznaje głównie produkt końcowy, a nie proces edukacji.

**SN.:** Właśnie tak. Zbytne skupienie na ostatecznej wystawie jest jednym z problemów, które wciąż staram się rozwiązać, jednak jest to logiczne. Proces jest bardzo cenną, lecz intymną częścią pracy grupy. Jednocześnie niestety media szukają wydarzeń spektakularnych, a nasz program jest zdecydowanie zbyt skromny, by wywołać takie zainteresowanie. Według mnie sztuka nie jest demokratyczna, lecz powinna być pokazywana niczym w butik; zatem nasz sposób pracy wydaje się poprawny.

Jeśli chcemy wzbudzić publiczne zainteresowanie, musimy być raczej bardziej innowacyjni, dlatego w zeszłym roku zorganizowałam wystawę pt. „Around the World of Art in 4,380 Days” („Dookoła świata sztuki w 4.380 dni”), która miała przeanalizować poprzednie lata funkcjonowania szkoły, podkreślając proces, który zawsze jest w ukryciu, chociaż mógłby być bardzo cenny dla szerszej publiczności.

Myślę, że znaczenie pokazów końcoworocznych polega na tym, czego uczestnicy uczą się dzięki nim i mogą później wykorzystać. Dla mnie ostateczna wystawa nie jest oryginalnym dziełem, tak jak wystawa kuratora, który działa już na polu sztuki, ale częścią procesu nauki, który kończy się dopiero kiedy przeanalizowany zostanie proces i sama wystawa, czego kurator zwykle nie jest w stanie zrobić, ponieważ musi się już wtedy zająć kolejną wystawą.

Choć wystawa końcowa była opisywana w mediach, nie było żadnego artykułu, który byłby prawdziwą recenzją. Pisano o kontekście, o szkole, o nauczycielach, jednak uwagę skierowano na nieodpowiednie elementy. Nadal brakuje mi recenzji wystawy, które zawierałyby refleksję na temat konkretnych prac, koncepcji.

**PG.:** To jednak problem typowy nie tylko dla wystaw organizowanych przez World of Art...

**SN.:** Tak! Właśnie to chciałam powiedzieć. Jest tak nawet w wypadku wystawy „GESAMTKUNST Laibach 1980–1990” (MGLC, Lublana). Wystawa ta jest próbą alternatywnego historycznego ulokowania kluczowych dzieł w słoweńskiej historii sztuki. Czy ktokolwiek to podkreślił? Nikt nie napisał o produkcji sztuki. Media piszą o fenomenie Leibach tylko jako fenomenie zespołu muzycznego, który wykonuje muzykę, używając klaksonów, perkusji itd.

**PG.:** Na potrzeby wystawy „Dookoła świata sztuki w 4.380 dni” zbadałaś historię programu szkoły. Jakie były jej kamienie milowe czy też w jaki sposób World of Art się zmieniał?



**PG.:** As you say, the training takes place in a safe environment, but the final exhibitions prepared by the participants are public events. The media reviews of the World of Art show that the public mostly knows about the end product and not the educational process ...

**SN.:** Precisely. The undue focus on the final exhibition is one of the problems I am still trying to resolve, but it is a logical one. The process is very valuable, but an intimate part of the operation of the group. At the same time, regrettably, the media look for spectacular events, and our programme is definitely too modest to spur any such interest. In my opinion, art is not democratic, but should be presented boutique-style; so our way of working seems correct.

If we want to spur public interest, we need to be rather more innovative, which is why last year I prepared the exhibition *Around the World of Art in 4,380 Days*, which examined the previous years of the school, highlighting the process which always remains hidden, although it could be very valuable to a wider public.

I believe that the significance of the final exhibitions lies in what the participants learn from them and use later. To me, the concluding exhibition is not an original work, like an exhibition by a curator already active in the world of art, but part of the study process that ends only by analysing the process and the exhibition, which is what a curator cannot usually do, as another exhibition is already underway. While the final exhibitions did receive media coverage, the articles did not include a single real review. They wrote about the context, the school and the mentors, and the main focus was misdirected. I still miss reviews of the exhibition, which would include reflection about the selected works, the concept ...

**PG.:** But this problem is not only typical of World of Art exhibitions ...

**SN.:** Precisely! This is exactly what I wanted to say. Even in the case of *GESAMTKUNST Laibach 1980–1990* (MGLC, Ljubljana) exhibition, it is like that. The exhibition is an attempt to different historical positioning of key production into the Slovenian history of art. But has anyone highlighted that? No-one wrote about the art production. The media reports about the *Laibach* phenomenon only as a phenomenon of a music band performing using horns, drummers etc.

**PG.:** For the *Around the World of Art in 4,380 days* project, you researched the history of the programme. What were its key landmarks or how has the World of Art transformed?

**SN.:** I cannot say that there were definite landmarks. Lecturers and workshop tutors brought different ideas, and always had many roles within the scope of the World of Art. This method of cooperation is the result of the way of work of the entire SCCA team and the former Soros Center.

**SN.:** Nie mogę powiedzieć, że były jakieś znaczące momenty zwrotne. Wykładowcy i prowadzący warsztaty wnieśli różne pomysły i zawsze odgrywali w szkole wiele ról. Ten rodzaj współpracy jest rezultatem sposobu pracy całego zespołu SCCA i poprzedniego Centrum Soros.

Jednym z interesujących momentów była z pewnością rozmowa z Viktorem Misiano, który przygotował warsztaty teoretyczne na temat sztuki współczesnej z artystami. Ciekawe było zobaczyć, jak strategicznie przygotował uczestników do rozmowy na bardzo ciekawe tematy. Zachęcił mnie do myślenia o metaprocesie tworzenia szkoły zajmującej się sztuką współczesną.

Drugi sygnał pochodził od Charlesa Harrisona, który podzielił się swoim doświadczeniem pracy z Art. & Language. Zaoferował nam ciekawy wgląd w to, co dzieje się po drugiej stronie, w pracę kolektywu artystów, co znowu zachęciło nas do otwarcia się na nowe sposoby myślenia i rozwijania się.

Wszystkie nowe kierunki rozwoju w World of Art następują delikatnie, procesualnie i w trybie ciągłym. Pojawiają się, ponieważ wciąż interesuje nas to, kim jesteśmy i co robimy. Ze względu na to, że zaangażowani jesteśmy w proces działania szkoły, kiedy spotykamy się z gośćmi mamy kontakt z wiedzą, co często jest kluczowe dla edukacji kuratorskiej.

**PG.:** Oczywiście jest, że zmiany nie następowały z dnia na dzień, co widać w innej formule tegorocznego programu, jako że poszukiwaliście odpowiedniej struktury od kilku lat. Jakie kluczowe zmiany zostaną wprowadzone w tym roku?

**SN.:** W tym roku [2010] World of Art po raz pierwszy będzie się funkcjonować w dwóch częściach. Pierwsza część oferuje uczestnikom wiedzę w zakresie historii sztuki, metodologii czytania i prowadzenia badań, dając wgląd w świat sztuki, który mogą powoli odkrywać dla siebie. Druga część zawierać będzie to, co kiedyś oferowane było na początku: kurs praktyki kuratorskiej i warsztaty krytycznego pisania. Niedługo będziemy w stanie powiedzieć, jakie są efekty; sądzą jednak, że udało nam się stworzyć strukturę, która później umożliwi skupienie się na bardziej złożonych problemach.

W późnych latach dziewięćdziesiątych Alenka Pirman i ja opracowałyśmy program interdyscyplinarny o dużo mniej akademickim charakterze. Chciałyśmy stworzyć otwartą strukturę edukacyjną, w której aktywni uczestnicy przejmowałiby inicjatywę i niezależnie wyrażali swe poglądy. Jednak rzeczywistość zmusiła nas do tego, by zmienić niektóre zasady. Stało się jasne, że uczestnicy potrzebowali nieco więcej wskazówek, więc program stał się bardziej akademicki.

Jednak kluczowe zmiany odnoszą się do zawartości. Studia historii sztuki w Słowenii stanowią w pewnym sensie logiczną podstawę do pracy kuratora. Mimo to nawet ci studenci nie posiadają wiedzy o sztuce nowoczesnej i współczesnej, co jest niezbędne do nauki

One of the interesting moments was definitely a conversation with Viktor Misiano, who prepared theoretical workshops on contemporary art with artists. It was interesting to hear how he strategically prepared the participants to talk about very interesting topics. He encouraged me to think about the meta-process of creating a school engaged with contemporary art.

The second signal came from Charles Harrison, who shared his experience of working on *Art & Language*. He offered an interesting insight into the other side, the work of an artist collective, which again encouraged us to new ways of thinking and development.

All advancements within the World of Art seem gentle, processual and continual. They occur because we are always interested in who we are and what we do. Because we are included in the school's process, while associating with guests, we come in contact with information, which is often vital for curatorial training.

**PG.:** That things have not changed overnight is also obvious from this year's different programme format, as you have looked for a suitable structure for several years. What are the key changes this year?

**SN.:** This year (2010), the World of Art is held in two parts for the first time. The first part equips the participants with knowledge of art history, methodology of reading and production research, while offering an insight into the world of art, which they can slowly begin to map on their own. The second part will feature what was once offered at the beginning: a course in curatorial practices and workshops in critical writing. We will soon be able to tell what the effects are, but I think we have managed to create a structure which enables us to focus more subtly on more complex issues later on.

In the late 1990s, Alenka Pirman and myself drew up an interdisciplinary programme in a much less academic fashion. We wanted to create an open education structure where active participants would provide initiative and independently express their views. But reality demanded us to change some paradigms. It became obvious that the participants needed somewhat more guidance, and the programme became more academic.

But key changes refer to content. The study of art history in Slovenia is some sort of logical predisposition for the job of the curator. However, even these students are not equipped with knowledge on modern and contemporary art, which is necessary for the study of curatorial practices to begin. Every year, when researching artistic production, we had to fight prejudice about contemporary art which we did not expect at this level. Although the situation had not been foreseen, it meant that we first had to offer students such knowledge. Therefore, one of the key changes this year is that, together with Rebeka Vidrih, a new professor at the Department of Art History at the Faculty of Arts, who understands the need to include such content

o praktykach kuratorskich już na samym początku. Każdego roku, w czasie badań nad obiektami sztuki, musieliśmy walczyć z uprzedzeniami wobec sztuki współczesnej, których nie spodziewaliśmy się na tym poziomie. Chociaż sytuacja taka nie została przewidziana, oznaczało to, że najpierw musimy przekazać studentom wiedzę na ten temat. Dlatego właśnie w tym roku wraz z Rebeką Vidrih, nową wykładowczynią w Instytucie Historii Sztuki na Wydziale Sztuk, rozumiejącą potrzebę wprowadzania zmian do programu nauczania na tym kierunku, przygotowaliśmy jedną z kluczowych zmian — serię wykładów z historii sztuki od awangardy po czasy współczesne. Równie istotny jest warsztat uważnego czytania [close reading], ma bowiem na celu nauczenie studentów jak, a nie tylko co czytać. Ja sama nauczyłam się tego stopniowo. Są to główne zmiany i zobaczymy jak odbiją się na pracy studentów.

**PG.:** Jak sama wspominałaś, World of Art nie jest zamkniętym programem edukacyjnym, lecz zawsze był bardzo aktywnie związany z galeriami i innymi głównymi uczestnikami świata sztuki. Szkoły zazwyczaj nie działają w ten sposób i zastanawiam się, czy ta metoda pracy jest korzystna dla studentów.

**SN.:** Taki sposób działania stanowił *modus operandi* SCCA-Lublana od samego początku. Praktyka pochodzi z alternatywnych lat osiemdziesiątych i wprowadzona została przez Barbarę Borčić. Alenka Pirman pracowała w podobny sposób w latach dziewięćdziesiątych i także obecnie jest to kluczowy element naszej pracy. W ramach World of Art studentom pokazuje się różnorodność słoweńskiego systemu sztuki. To doświadczenie pozwala im na szybkie zorientowanie się w tym systemie, ale, oczywiście, muszą dalej rozwijać swoją wiedzę.

**PG.:** Studenci biorą udział w zorganizowanych wyjazdach zagranicznych, a wykładowcy z zagranicy przyjeżdżają do Lublany. W jaki sposób nawiązujesz międzynarodową współpracę i jakie są jej główne cechy?

**SN.:** Dwanaście lat temu współpracowaliśmy przez rok z grupami z Zagrzebia i Bratysławy, które przygotowywały podobne programy. Wtedy dostępne były fundusze w ramach Centrum Soros, które nie były przeznaczone wyłącznie na stworzenie produktów końcowych. Stać nas było na podróże grupy, zaznajamianie się ze sceną międzynarodową, a studenci nawiązywali kontakty, które nadal są dla nich użyteczne. Prowadziliśmy wtedy wiele krótkoterminowych wspólnych projektów, ale tak jak obecnie, kontakty nawiązywane były z kilkoma kluczowymi postaciami, z którymi łączył nas podobny sposób myślenia i pracy.

Obecnie zespół SCCA nadal śledzi wydarzenia na międzynarodowej scenie sztuki. Odwiedzamy wystawy, szukamy kluczowych kwestii i nawiązujemy kontakty. Przy braku funduszy, jedynym sposobem do skłonienia kogoś, by przyjechał do Słowenii jest spotkanie go osobiście i zainteresowanie tym, co robimy.

in the department's curriculum, we prepared a series of lectures about the history of art from the avant-gardes to the present time. Also significant is a workshop on close reading, as it seeks to teach how and not only what to read. I myself only learned this gradually. These are major shifts and we will see how they are reflected in the work of the students.

**PG.:** As you have mentioned yourself, the World of Art is not a closed educational programme, but has always been actively connected with gallery venues and protagonists in the world of art. All schools do not work this way and I wonder how this method of work benefits the students.

**SN.:** This way of work has been SCCA–Ljubljana's *modus operandi* from the very beginning. The practice was brought from the alternative eighties by Barbara Borčič, Alenka Pirman operated in a similar way in the 1990s, and even today it is the key elements of our work. Within the scope of the World of Art students are shown the diversity of the Slovenian system of art. This experience enables them a quick insight into the system, but, naturally, they must continue to develop their knowledge further.

**PG.:** Students go on study trips abroad, and foreign lecturers come to Ljubljana ... How do you establish international connections and what their essential characteristics?

**SN.:** Twelve years ago we cooperated with colleagues from Zagreb and Bratislava who prepared similar study programmes for a year. Back then, funds were available within the scope of the Soros Center which were not intended only for the production of end products. We could afford the group to travel, become acquainted with the international scene, and students established some contacts which are still relevant today. There was a great number of short-term cooperation projects, but again the contacts were established with key individuals, with whom we recognised similar ways of thinking and working.

Today, the SCCA team still follows the activities on the international art scene. We visit exhibitions, look for key issues and collaboration takes place on such occasions. With a lack of funds, the only way to incite a person to come to Slovenia is to meet them personally and make them interested in the content that you are creating.

At this time, we are again trying to establish international collaboration in a more structured way. For twelve years, we have been cooperating via enthusiastic individuals with the MA curatorial programme at the University of Applied Arts Vienna. Such long-term cooperation with people with whom we have come to speak the same language and developed a relationship for several years, is key for the programme, as views change and new projects emerge. The second programme, which will be incorporated into a structured

Obecnie staramy się nawiązywać międzynarodową współpracę w sposób bardziej ustrukturyzowany. Od dwunastu lat współpracujemy dzięki kilku entuzjastycznie nastawionym osobom z magisterskim programem kuratorskim na Uniwersytecie Sztuk Stosowanych w Wiedniu. Ta długoletnia współpraca z ludźmi, z którymi zaczęliśmy rozmawiać tym samym językiem i rozwijać złożone relacje, jest kluczowa dla programu, bowiem zmieniają się poglądy i pojawiają się nowe projekty. Drugi program, który zostanie wprowadzony jako zorganizowana struktura, to program studiów kuratorskich w Krakowie, działający w ramach Instytutu Historii Sztuki. Pomimo tego, że World of Art finansuje NGO, a dwa pozostałe programy prowadzone są przez instytucje publiczne, mamy podobne problemy, nawet jeśli wynikają z innej historii i innego środowiska.

Dla realizacji tego projektu ważna będzie wymiana studencka, jako że promuje on różne sposoby myślenia i konkretny dyskurs. Być może nawet ważniejszy jest wspólny program, do którego wszystkie trzy szkoły wprowadzą najlepsze części swoich obecnych programów. Chcemy uniknąć kopiowania ustalonych uniwersalnych modeli i zbadać treści bazujące na lokalnych kwestiach i potrzebach. Dlatego program austriacki będzie oferował wiedzę na temat myślenia w kategoriach przestrzeni w czasie instalowania wystawy, czego brakuje w Słowenii. Kurator musi być świadomy cech przestrzeni, w której znajduje się wystawa. Jest zbyt dużo źle zaaranżowanych wystaw, w których brakuje refleksji konceptualnej kuratora na temat danej przestrzeni oraz wiedzy o tym, jak umieścić dzieło sztuki w przestrzeni galerijnej.

**PG.:** Pomimo wyraźnej obecności i kluczowego znaczenia programu dla środowiska artystycznego w Słowenii, wydaje się, że World of Art jest finansowo i pod względem infrastruktury nieco mizerna. Gdzie znajdujecie finansowanie, ponieważ nie jest to program komercyjny, a czesne w kontekście oferowanej wiedzy jest raczej symboliczne. Czy uważasz, że fundusze narodowe i miejskie są wystarczająco świadome znaczenia edukacji w zakresie sztuki współczesnej?

**SN.:** Myślę, że jesteśmy rozpoznawalni, jednak większość przyznających fundusze wierzy w to, że edukacja i szkolenie należą do instytucji, uniwersytetów czy muzeów, z czym się nie zgadzam. Niektóre kwestie, którymi zajmują się nasi studenci są tak immanentne i specyficzne dla sztuki współczesnej, że wymagają innego sposobu pracy, niż ten oferowany przez uniwersytet lub muzeum.

Inne, poważniejsze problemy związane z finansowaniem są typowe dla wszystkich NGO. Pozyskiwane granty zdecydowanie nie wystarczą. Słoweńska scena sztuki ceni sobie skromność. Dystrybucja jest dobra, to znaczy, że podobna ilość pieniędzy trafia do każdego, a jest to za mało dla wszystkich, by mogli pracować.

World of Art otrzymuje dofinansowanie od Urzędu Miasta Lublany w ramach programu SCCA-Lublana i od Ministerstwa Kultury. To ostatnie nie rozumie, dlaczego, że program jest interdyscyplinarny,

platform, is the Krakow curatorial programme within the scope of the Institute of Art History. Despite the fact that the World of Art is run by an NGO, and the other two partners are programmes run by public institutions, we share similar problems albeit stemming from a different history and environment.

Within the platform, student exchange will be significant, as it promotes different ways of thinking and precise discourse. Perhaps even more significant is the joint *curriculum*, into which each of the three schools will include the best parts of their current programmes. We want to avoid copying established comprehensive models, but research the content based on local issues and needs. Thus, the Austrian programme will offer knowledge of thinking in terms of space when installing a show, which is lacking in Slovenia. The curator must be aware of the features of the space where the exhibition takes place. There are too many badly installed shows lacking the curator's conceptual reflection of the given space and knowledge of how to place art work into gallery space.

**PG.:** Despite active presence and key significance of the programme for the art system in Slovenia it seems that the World of Art is financially and infrastructurally undernourished. Where do you find funding, because it is not a commercial programme and the tuition fees, in view of the offered knowledge, are almost symbolic. Do you think that the national and city funders are aware enough of the significance of education in contemporary art?

**SN.:** I think that we are recognisable but most funders believe that education and training belong within institutions, universities or museums, with which I have to disagree. Some issues tackled by our students are so immanent and specific to contemporary art that they require a different way of working than the one offered by a university or museum.

Other, greater funding issues are the same as with all NGOs. Received grants are much too low. Slovenian scene supports modesty. Distribution is fair, meaning that a similar amount of money is distributed to everyone, which is not enough for anyone to work.

The World of Art receives funding from the City of Ljubljana within the scope of SCCA-Ljubljana programme and from the Ministry of Culture. The latter finds it difficult to understand that the programme is interdisciplinary, so it does not belong in only one single category included in the call. Therefore, we dissect it and apply to different calls – we try to find support within the professional training category, the final exhibition tries to get funding in the project category ... Modest funding enables us to survive but does not provide for long-term conception of the World of Art.

The problem of funding is that the funders of the World of Art see it (and other SCCA programmes) as a project, which means that they do not support costs that are not directly linked to the programme,



Robocze spotkanie,  
Lublana 2011  
fot. M. Hussa-  
kowska

Ljubljana meeting,  
Ljubljana Castle  
2011, fot. M. Hussa-  
kowska





Metelkova  
Lublana, 2011, fot.  
M. Hussakowska

Metelkova 2011,  
Ljubljana 2011, fot.  
M. Hussakowska

Museum Sztuki  
Współczesnej,  
Metelkova Lublana  
2011 fot. M. Hussa-  
kowska

MSUM Museum  
for Contemporary  
Art (Muzej podob-  
ne umetnosti) fot.  
M. Hussakowska

więc nie należy do żadnej kategorii zawartej we wniosku. Stąd musimy go ciąć na kawałki i aplikować w różnych kategoriach — staramy się dostać wsparcie w kategorii szkolenie zawodowe, wystawa końcowa w kategorii projekty. Skromne dofinansowanie umożliwi nam przetrwanie, ale nie jest to wystarczające aby myśleć nad długotrwałą koncepcją World of Art.

Problem finansowania polega na tym, że finansujący World of Art postrzegają szkołę (i inne programy SCCA) jako projekt, co oznacza, że nie finansują kosztów, które nie są bezpośrednio związane z programem, w tym honoraria i wypłaty zespołu World of Art. Takie spojrzenie nie docenia profesjonalizmu NGO na scenie artystycznej. World of Art łączy profesjonalistów, którzy dostarczają profesjonalne usługi na wysokim poziomie, nawet jeśli nie są zatrudnieni przez instytucję publiczną i, naturalnie, oczekują oni zapłaty. Nie ma jednak wystarczająco dużo pieniędzy, by finansować ambitną, wieloletnią wizję.

**PG.:** Jakie są kluczowe różnice między World of Art a innymi programami edukacyjnymi, w tym prawdopodobnie najlepiej znanym programem De Appel.

**SN.:** Inne są ambicje i cele kształcenia. De Appel szkoli studentów do pracy w ramach międzynarodowych systemów sztuki „głównego nurtu”. To nigdy nie było naszym zamiarem. Myślę, że dużo ciekawsze rzeczy dzieją się na obrzeżach, co niekoniecznie dotyczy lokalizacji geograficznej. Pozytywną stroną World of Art jest to, że pozwala ona na strategię małych kroków i skromnych propozycji, co omawia także Charles Esche, choć ja rozumiem to nieco inaczej. Chciałabym, aby World of Art edukowała jednostki działające wrażliwie, niekoniecznie pracujące w świetle reflektorów. Wprowadzamy naszych studentów w system w podobny sposób jak De Appel, lecz zamiast znajdować możliwości zatrudnienia, myślę, że ważne jest, by pokazać im różne sposoby pracy, otworzyć ich umysły na zrozumienie sztuki, pomóc im znaleźć ich własne miejsce w ramach systemu i odpowiedni sposób współpracy z artystami.

**PG.:** World of Art zawsze miała w swoim gronie studentów z zagranicy. Studenci z Chorwacji przyjeżdżają każdego roku, a program jest bardzo rozpoznawalny i doceniany w Zagrzebiu. Czy myślałaś o tym, by przekształcić World of Art w całkowicie międzynarodowy program edukacyjny?

**SN.:** Dużo o tym myśleliśmy. Uczestnicy z Chorwacji zainicjowali interesujące zmiany, dzięki którym mogliśmy uniknąć pozornie oczywistych, lecz błędnych założeń. Ze względu na ich inne środowisko, pochodzenie i inny system studiowania historii sztuki, który w Chorwacji jest nieco bardziej współczesny i zorientowany teoretycznie, studenci ci byli w stanie zadawać pytania, których nasi nie potrafili.

Problem z całkowicie międzynarodowym programem polega na utracie specyficznego dyskursu, który jest rezultatem pracy w specyficznym środowisku. Studenci z Chorwacji przyjeżdżają do Lublany,

including the honorariums and fees for the World of Art team. Such view underestimates the professionalism of the NGOs on the art scene. The World of Art brings together professionals who provide professional and excellent services even if they are not employed by a public institution, and, naturally, they expect payment. Yet there is not enough funding for an ambitious, multi-annual vision.

**PG.:** What are the key differences between the World of Art and other educational programmes, including the probably most known De Appel?

**SN.:** The difference is in the ambitions, the purpose of training. De Appel trains students to work in the international 'mainstream' art system. This has never been our intention. I believe that far more interesting things happen on the fringes, which is not necessarily limited to a geographic location. The advantage of the World of Art is that it allows for a strategy of small steps and modest proposals, which is also discussed by Charles Esche. I wish that the World of Art would educate individuals to work responsively in the world of art, but not necessarily for working in the limelight. We introduce our students to the system in similar way as De Appel but rather than finding possibilities for employment I believe that it is necessary to show them different ways of working, open their minds to understanding artistic production, help them find their own place within the system and an appropriate way of cooperating with artists.

**PG.:** The World of Art has always been attended by foreign participants. Students from Croatia come every year, and the programme is very recognised and appreciated in Zagreb. Have you thought about transforming the World of Art into a completely international educational programme?

**SN.:** We have thought about that a great deal. Participants from Croatia brought interesting changes, as it led us to avoid many seeming self-evident presuppositions. Due to their different background environment and the system of the study of art history, which in Croatia is a bit more contemporary and theoretically focused, these students are able to ask questions that our participants cannot.

The problem with a completely open international programme is the loss of a specific discourse which is the result of working in a specific environment. Croatian students come to Ljubljana because they can follow the programme in Slovene. However, it is becoming obvious that mutual understanding of the two languages is disappearing. In an open international programme, the lingua franca would have to be English, which would be a great loss to the Slovene terminology. This is my greatest concern. Financial and logistical issues are nothing in relation to the terminological concern.

**PG.:** Even curators active in the world of art need new knowledge, which constantly changes and develops new content segments. Do you think that this need is recognised and expressed enough in

ponieważ mogą studiować po słoweńsku. Jednak staje się jasne, że wzajemne zrozumienie dwóch języków zanika. W otwartym międzynarodowym programie językiem uniwersalnym byłby angielski, co oznaczałoby wielką stratę dla słoweńskiej terminologii. To jest moja największa troska. Kwestie finansowe i logistyczne są niczym w porównaniu z problemami terminologicznymi.

**PG.:** Nawet kuratorzy aktywni w świecie sztuki potrzebują wiedzy, która ciągle się zmienia i rozwija nowe segmenty. Czy uważasz, że ta potrzeba jest uznawana i znajduje wystarczający wyraz w Słowenii? Czy program działa także w tych kierunkach, a jeśli tak, w jaki sposób?

**SN.:** Bardzo chciałabym przygotować bardziej zaawansowane kursy, które umożliwiłyby wielostronny dialog i dzielenie się wiedzą i poglądami na sztukę. Niektóre warsztaty oferowane przez seminarium były adresowane do takiej publiczności, ponieważ były na tak wysokim poziomie profesjonalizacji, że mogły głównie przydać się osobom, które w pełni opanowały podstawy. Chcieliśmy stworzyć sprzyjające warunki do samodzielnej nauki, oparte na dialogu. W ciągu pierwszego roku trwania nasz drugi program Studio 6 miał na celu zebranie grupy kuratorów, którzy opracowaliby wystawę i program dyskusyjny jako zespół. Okazało się jednak, że aktywni kuratorzy mają mało czasu. Sztuka daje dużo możliwości i aktywnie działający profesjonalści poświęcają swój czas na podróże, odwiedzanie wystaw i konferencji oraz badania nad współcześnie tworzoną sztuką, aby przygotować nowe wystawy.

Jednak wszystkie to interesujące konferencje i wspaniałe wystawy nie pozwalają nam na to, by od czasu do czasu zrobić sobie potrzebną nam przerwę. Dlatego myślę, że auto-refleksyjny proces edukacyjny jest bardzo potrzebny. W ten sposób artyści i kuratorzy mogliby uniknąć pułapki nadprodukcji i nadmiernego zwiedzania, wszechogarniającej turystyki kulturowej, której ja sama czasami także nie jestem w stanie uniknąć.

**PG.:** Ostatnie pytanie: co obecnie dzieje się w szkole? Jakie kursy studenci już odbyli, a jakie jeszcze odbędą w tym roku?

**SN.:** Rozpoczęliśmy program w kwietniu i obecnie jesteśmy w połowie części wstępnej skupiającej się na historii sztuki. Poza wykładami z historii sztuki XX wieku i warsztatem uważnego czytania, studenci oglądają liczne wystawy, gdzie mają możliwość rozmowy z artystami i kuratorami. Zabraliśmy ich także do pracowni artystów, aby zapoznali się z metodologią badań kuratorskich i mamy nadzieję, że będą kontynuować to samodzielnie.

Zbliża się lato i uczestnicy kursu będą musieli powtórzyć to, czego dowiedzieli się w części pierwszej. Szkoła wprowadzi coś w rodzaju „bezpiecznika”. W wyniku kolejnej rekrutacji, w drugiej części programu będzie mniej uczestników: tych, którzy chcą kontynuować i którzy zrobili postępy w części pierwszej. Razem z nauczycielami Jožem Baršim i Nevenką Šivavec ocenimy ich osiągnięcia także na podstawie

Slovenia? Does the programme also work in this direction and, if yes, how?

**SN.:** I would be very happy to prepare more advanced courses, which would enable multilateral dialogue and sharing of knowledge and views of art. With some workshops offered by the seminar we tried to address this audience, as they were at such professional level that they would mostly benefit people who have fully grasped the essentials. We wanted to create a platform for self-education, which would be based on dialogue. In its first year, our other programme, Studio 6, sought to bring together a group of curators which would develop an exhibition and discourse programme as a team. However, it turned out that active curators have little time. Art offers numerous possibilities and active professionals dedicate their time to traveling, visiting exhibitions and conferences and researching current production to prepare new exhibitions ...

But all these interesting conferences and wonderful exhibitions prevent us from occasionally taking the necessary break. Therefore, I still believe that the self-reflective educational process is urgently needed. This way, artists and curators could avoid the traps of over-production and over-visiting, the all-encompassing cultural tourism, which I myself cannot avoid occasionally.

**PG.:** Last question: what is going on in the school now? What courses have the students had already and what awaits them this year?

We began the programme in April and are now in the middle of the introductory part focusing on art history. In addition to lectures on the history of 20<sup>th</sup> century art and a workshop of close reading, the students have already visited numerous exhibitions, where they had the opportunity to talk to the artists and curators. We also took them to artist studios to familiarise themselves with the methodology of curatorial research and we hope that they will continue this on their own.

**SN.:** We are approaching summer, when participants will have to revise what they heard in the first part. The school will introduce some sort of a 'safety catch'. Following additional selection, the second part of the programme will be attended by fewer students: those who are interested in continuing and have progressed in the first part. Together with tutors Jože Barši and Nevenka Šivavec we will assess the work of students, also based on their semester assignment – preparing a virtual exhibition with a concept and selection of art works, which have to be fictitiously positioned in a real gallery space. From this assignment we will be able to assess their knowledge, preferences and engagement.

The other part of the school year will focus on curatorial practices. It includes workshops on critical writing, which began several years after the course for curators, when the need for such education

pracy semestralnej — przygotowania projektu fikcyjnej wystawy zawierającego koncepcję i wybór prac, które są zaaranżowane z myślą o prawdziwej przestrzeni galeryjnej. Na podstawie tego zadania będziemy w stanie ocenić ich wiedzę, preferencje i zaangażowanie.

Druga część roku skupi się na praktykach kuratorskich. Wchodzi w to warsztat krytycznego pisania, który zaczęliśmy prowadzić kilka lat po wprowadzeniu kursu dla kuratorów, kiedy zauważyliśmy istnienie takiej edukacyjnej potrzeby. Obok warsztatu wprowadzającego prowadzonego przez Miško Šuvakovića, który stanowi wstęp do teorii i krytyki sztuki, w drugim semestrze odbędzie się także pewna ilość warsztatów. Warsztaty zawierają program dla wyedukowanej publiczności, którego nie było wcześniej, ponieważ uczestnicy nie mieli wystarczającej wiedzy podstawowej. Tym razem mamy nadzieję, że studenci zdobędą wystarczającą ilość wiedzy w pierwszej części, aby skorzystać jak najwięcej z tych merytorycznie wymagających warsztatów. Warsztaty będą także otwarte dla uczestników z zewnątrz, jednak trzon stanowić będą nasi studenci, co oznacza, że warsztaty dopasowane będą do ich poziomu wiedzy i ich potrzeb.

Przedruk z: 91 (poletje 2010) LB ...

was identified. In addition to the introductory workshop by Miško Šuvaković, which is an introduction to the theory and art criticism, a number of workshops will take place in the second half of the school year. The workshops will also be open to outside participants, but the core will be our students, which means that they will be adapted to their level of knowledge and needs.

First published: We are interested in ways of working based on local needs

Petja Grafenauer: Interview with Saša Nabergoj, *Art Words*, No. 91 (Summer 2010), pp. 59–64.

Andrzej  
Szczerski

## Praktyka kuratorska i dzieło sztuki

**Andrzej Szczerski**, dr hab. wykładowca w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w latach 2005–2011 kierownik muzealnych studiów kuratorskich tamże. Od 2009 roku prezes Sekcji Polskiej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA). Autor publikacji poświęconych sztuce XX wieku i sztuce współczesnej, m.in: *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900* (Kraków 2002), *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939* (Łódź 2010). Współautor wystawy „Symbolism in Poland and Britain” w Tate Britain w Londynie (2009) i „The Power of Fantasy. Modern and Contemporary Art from Poland” w BOZAR w Brukseli (2011), kurator wystawy "Modernizacje 1918–1939. Czas przyszły dokonany" w Muzeum Sztuki w Łodzi (2010).



Andrzej  
Szczerski

## Curating and the importance of an artwork

**Andrzej Szczerski**, assistant professor and director of postgraduate curatorial studies (2005–2011) at the Institute of Art History Jagiellonian University. Since 2009 President of the Polish Section of International Association of Art Critics (AICA). Author of various publications on 20th century and contemporary art including *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900* (Patterns of Identity. The Reception of British Art in Central Europe around 1900) (Kraków 2002), *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939* (Modernizations. Art and Architecture in the New States of Central-Eastern Europe 1918–1939) (Łódź 2010). Co-curator of exhibitions „Symbolism in Poland and Britain” at Tate Britain London (2009) and „The Power of Fantasy. Modern and Contemporary Art from Poland” at BOZAR in Brussels (2011), curator of exhibition „Modernizations 1918–1939. The Future Perfect” at the Muzeum Sztuki in Łódź (2010).

Współczesna praktyka kuratorska wydaje się zdominowana przez dwa modele. Pierwszy z nich definiuje kuratorstwo jako działalność w przestrzeni publicznej, która ma przede wszystkim znaczenie polityczne i pełni istotną funkcję społeczną. Prezentując dzieło sztuki, kurator interpretuje je w taki sposób, aby odnosiło się do aktualnych problemów związanych z różnymi sferami życia społecznego, przede wszystkim z tymi, które posiadają wymiar szeroko rozumianej polityczności. Wystawy i inne formy prezentacji działań artystycznych posługiwać się powinny językiem zrozumiałym przez rzesze odbiorców, nie tylko tych znających sztukę współczesną, unikając odwoływania się do koncepcji „autonomii dzieła sztuki” oraz tradycyjnych narzędzi historii sztuki czy krytyki artystycznej. Praktyka kuratorska traktowana jest niemal jak moralny imperatyw, sytuując się pomiędzy działalnością badawczą, dydaktyczną i reformatorską. Model ten cieszy się szczególnym zainteresowaniem w tych częściach świata, gdzie sztuka współczesna postrzegana jest jako ważny element cywilizacyjnych przemian, przede wszystkim w dziedzinie polityki kulturalnej. Jednym z takich regionów jest Europa Środkowo-Wschodnia, gdzie od lat dziewięćdziesiątych XX wieku, po upadku komunizmu, kuratorzy prezentujący zwłaszcza „sztukę krytyczną” widzieli swoją działalność w kontekście postkomunistycznej transformacji, budowy nowego, demokratycznego społeczeństwa i demokratycznej przestrzeni publicznej.

Drugi model podkreśla autonomiczny charakter kuratorstwa, które traktowane jest jako działalność koneserska. Kurator nie jest więc nauczycielem, ale arbitrem smaku. Prywatny gust i tworzony na jego podstawie kanon artystycznych wartości odgrywa tu rolę kluczową, a indywidualizm legitymizuje stosowane środki wyrazu. Kuratorzy wyrażają więc swoje własne poglądy i hierarchie, unikając angażowania w bieżące dyskusje polityczne. Kontekstem dla ich działań są kwestie kulturowe, które nie podlegają wyłącznie ocenie w bieżącej perspektywie „tu i teraz”. Kuratorski indywidualizm może być traktowany jako wyraz wolności twórczej i niezależności, zwłaszcza wobec obowiązujących dziś ideologii i mód intelektualnych, ale może również prowadzić do solipsyzmu oraz koncentracji kuratora na „wspañiałości siebie”. Kuratorzy tworzą własne mitologie, podczas gdy wystawy przypominają teatralne scenografie lub skupione na sobie labirynty o strukturze kłęczą.

Każdy z opisanych modeli kuratorskich charakteryzuje się preferowaniem określonych koncepcji wystawienniczych. W pierwszym wypadku rezygnuje się często z wystawy definiowanej jako zbiór obiektów w galeryjnej czy muzealnej przestrzeni, w zamian angażując się w działania w miejscach „alternatywnych” i przestrzeni publicznej, często mające wyraźne przesłanie polityczne. Jeżeli kurator decyduje się na stworzenie tradycyjnej wystawy, ma ona z reguły charakter dydaktyczny, a pokazane prace są precyzyjnie komentowane przy użyciu

Contemporary curatorial practice appears to be dominated by two dominant approaches to curating. First perceives curating as the act of social relevance, which allows to translate art into a phenomenon relevant for the public sphere and current social or political debates. Hence the exhibition or any other form of curatorial practice needs to transgress the limits imposed on art by traditional art history or art criticism and speak the language understood by mass audiences. Curating therefore is given almost moral dimension and situates itself between research, teaching and reform bill. This approach is particularly favored in such parts of the world where contemporary art is given an exposed role in processes of political changes, while the exhibitions and cultural institutions are urged to contribute to the transformation process. One of such regions is Central Eastern Europe, where especially in the 1990s following the fall of communism the new curatorial practice began to be shaped. Politically engaged art was promoted as the attribute of new democratic society and the token of openness of the public sphere, where art was given the eminent role in expressing the new democratic values.

The second dominant approach emphasizes idiosyncratic character of curatorial practice and resembles the act of connoisseurship. Curator is not given the task of preacher but rather the arbiter of taste. His or her individual preferences and hierarchies of values play crucial role in exhibition making, and the individualism becomes the dominant mode of expression. The curators can express their personal politics rather than comment on the issues relevant for the current political situation, while the emphasis is laid on the various cultural contexts, not necessarily answering the questions of here and now. This curatorial individualism can be perceived as liberating experience especially against the ideological dogmas of contemporary world, but often risks to become self-centered and solipsistic. Curators are producing their individual mythologies, while exhibitions resemble stage designs and theatre plays or complex but self-centered writings, expressed in the new “exhibitionary order”.

Both of these approaches result in different practice of exhibition making. In the first case an exhibition understood as collection of objects shown in clearly defined premises of an art institution is often rejected in favor of more socially engaged acts in public sphere. If the traditional model of exhibition is however chosen, it often has a didactic character and the works on show are over commented. The abundance of the didactic materials resembles Peter Vergo argument about the “contextual exhibitions”, where the object has little intrinsic significance but is “a token of a particular age, a particular culture, a particular political or social system, as being representative of certain ideas or beliefs”<sup>1</sup>. In the second approach, where the exhibition is a preferred mode of expression, its logic is often intrinsic and the objects are left without too much explanatory materials. To quote Vergo

<sup>1</sup> Peter Vergo, *The Reticent Object*, in: *The New Museology*, ed. Peter Vergo, London: Reaktion Books 2000, pp. 48-49.

różnorodnych środków wizualnych, tekstów, wydarzeń wokół wystawy etc... Taka koncepcja wystawy, a zwłaszcza wielość dydaktycznego materiału pozwala widzieć w nich przykład „wystaw kontekstualnych” opisanych przez Petera Vergo, gdzie „wystawiany przedmiot sam przez się relatywnie niewiele znaczy, stanowiąc wyłącznie obiekt kontemplacji. Jego obecność na wystawie znajduje raczej uzasadnienie w znaczeniu, jakie posiada jako znak konkretnego wieku, konkretnej kultury, konkretnego systemu politycznego bądź społecznego, jako reprezentant pewnych idei czy przekonań<sup>1</sup>”. W drugim przypadku, gdzie tradycyjna wystawa jest dominującym środkiem wyrazu, jej konstrukcja jest często skoncentrowana na sobie, a dzieła sztuki pozostawia się bez dodatkowych wyjaśnień. Odwołując się raz jeszcze do artykułu Vergo, w takich „wystawach estetycznych” dzieło sztuki ma znaczenie pierwszorzędne, ale „>rozumienie< [...] jest w zasadzie procesem doświadczenia duchowej wspólnoty z dziełem sztuki; w takim przypadku mamy jedynie >doświadczać< go”<sup>2</sup>.

W obu wypadkach istnieje zatem niebezpieczeństwo, iż dzieło sztuki może całkowicie stracić swoje znaczenie na rzecz samej wystawy i w tym sensie przestać istnieć. Na „wystawach kontekstualnych” można pokazać cokolwiek, jeżeli tylko odpowiada to ideologicznemu przekazowi, wystawa staje się w rzeczywistości kolekcją podpisów i pomocy dydaktycznych, a praktyka kuratorska kolejną formą działalności politycznej. Na „wystawach estetycznych” dzieło sztuki pozostaje wtórne wobec kuratorskiej wizji, a „doświadczenie” dzieła sztuki przez widza, który nie zaakceptuje tej wizji, staje się trudne do zdefiniowania.

Złożone relacje pomiędzy praktyką kuratorską i dziełem sztuki analizować należy w kontekście przemian zarówno w definiowaniu pojęcia ‘sztuka’ jak i roli sztuki w przestrzeni publicznej, które rozpoczęły się na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku<sup>3</sup>. Dynamicznie rozwijająca się semiotyka utożsamiała całą rzeczywistość z systemem znaków, gdzie sztuka pozbawiona swego autonomicznego statusu postrzegana była z perspektywy pojęcia „reprezentacji”. W latach osiemdziesiątych Nowa Historia Sztuki nie tylko potwierdziła ten punkt widzenia, ale rozwinęła badania kontekstualne i anty-formalistyczne. Historycy sztuki proponowali, aby na dzieło sztuki patrzeć przede wszystkim jak na dokument historyczny, który w określonym czasie pełnił funkcje religijne, estetyczne czy mimetyczne. W kolejnej dekadzie badania poststrukturalistyczne koncentrowały się zarówno na studiowaniu rozmaitych „reprezentacji” a nie pojedynczych dzieł sztuki, a także na dekonstruowaniu polityki instytucji kultury, które zajmowały się sztuką nowoczesną. Odpowiedzią na taką metodologię badań były badania hermeneutyczne, które, skupiając się przede wszystkim na malarstwie podkreślały, że ma ono wyjątkowy „ikoniczny” sens, a więc nie poddający się badaniom strukturalistów i analizie materialistycznej. Nowy rozdział w badaniach nad obrazem otworzyła publikacja Hansa Beltinga

<sup>1</sup> Peter Vergo, *Milczący obiekt*, tłum. Andrzej Eyda, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. Maria Popczyk, Kraków: Universitas 2005, s. 322.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 313–334.

<sup>3</sup> Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2008.

<sup>2</sup> Ibid., p.

again in such “aesthetic exhibitions” the object itself “is of a paramount importance. “Understanding” is essentially a process of private communion between ourselves and the work of art; we are supposed merely to “experience” it.”<sup>2</sup> Most importantly if both approaches are taken into extreme the actual artwork may disappear completely. In the “contextual exhibitions” anything can be exhibited if it fits the logic of the presentation, and there are no obligatory limits curator should observe. Therefore the exhibition can become a collection of labels while curating can be equaled with any form of social or political action. In “aesthetic exhibitions” the artwork can remain silent and dominated by the idiosyncratic concept of the exhibition, hence the act of its personal “experience” by the viewer, which is not subservient to the exhibition context, is difficult to define.

<sup>3</sup> Mariusz Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia sztuki od 1970 roku* (The sovereignty of a discipline: A polemical history of art since 1970), Poznań: Wydawnictwa Naukowe PWN 2008.

These relations between curating and the importance of an artwork are deeply rooted both in broader cultural transformations of the notion of “art” and its role in the society, but also in the evolution within contemporary art history, which began in the 1970s<sup>3</sup>. The impact of semiotics resulted in total semiotisation of reality, while humans to be perceived as “semiotic beings”. The artwork inscribed into semiotic world lost its privileged or exceptional status and was defined by its ability for the representation. In the 1980s the New Art History questioned further the cultural status of artwork and focused on the materialistic, contextual and anti-formalist approach to art. It promoted perception of artworks as historical sources and objects which performed historically variable functions, such as religious, aesthetic, political or mimetic. The advancement of poststructuralism in the next decade promoted the study not of art but of representations and cultural politics of art institutions and their founders. The counter reaction to these changes focused on the recuperation of the art work by hermeneutics, which looked especially to painting and its unique iconic sense, defined as different both from reality and from the language. The new chapter in study of the images was opened by Hans Belting and his “Bild-Anthropologie” published in 2001, where the anthropological approach allowed him to show the continuity between image, body and place, therefore strengthening the non-canonical approach to art while trying to preserve its different status within the material world<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Hans Belting *Bild-Anthropologie*, München 2001.

While the transformations within art history can be seen as the source of curatorial practice it is crucial to remember that art historians do not possess the same means of expression as curators. Therefore the process of exhibition making operates within different register and allows to overcome the problems typical for art history, which is based on written word and is largely confined to academic, mostly elitist circles. On the one hand the exhibition is the event which happens within the public sphere, even if the access to it is restricted and therefore consciously has to reflect on the social and political contexts

*Bild-Anthropologie*, gdzie antropologiczna perspektywa pozwoliła autorowi podkreślić jedność pomiędzy obrazem, ciałem i miejscem, z jednej strony akceptując znaczenie nowych metodologii w historii sztuki, a z drugiej próbując na nowo zdefiniować odrębny status dzieła sztuki w ramach kultury materialnej człowieka<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Hans Belting *Bild-Anthropologie*, München 2001.

Ewolucja współczesnej historii sztuki stanowi więc istotny kontekst dla praktyki kuratorskiej, jednakże kuratorzy mogą posługiwać się innymi środkami wyrazu niż historycy sztuki, a proces tworzenia wystawy pozwala uniknąć ograniczeń z jakimi spotyka się historycy sztuki posługujący się słowem pisanim, którego publikacje skierowane są do mniej lub bardziej wyspecjalizowanego grona odbiorców. Każda wystawa z definicji jest wydarzeniem odbywającym się w przestrzeni publicznej, nawet jeżeli dostęp do niej jest ograniczony, a zatem z konieczności postrzegana jest w kontekście aktualnych wydarzeń czy dyskusji w tejeż przestrzeni. Postulowana przez Nową Historię Sztuki „polityzacja” sztuki jest zatem nieodłącznym elementem tworzenia wystawy i nie musi być przez kuratorów tautologicznie podkreślana. Jednocześnie wystawa jest tworzeniem warunków i sposobności do indywidualnego, bezpośredniego kontaktu z dziełem sztuki, a zatem unika trudności związanych z tłumaczeniem np. struktury wizualnej na słowo pisane, co jest wyzwaniem stojącym przed autorami tekstów o sztuce. Tym samym, z definicji, wystawa nie musi podkreślać autonomii i wyjątkowości dzieła sztuki przed budowanie skomplikowanych, a często nieczytelnych hermeneutycznych konstrukcji językowych, unikając związanych z tym pułapek i niemożności ustanowienia jednoznacznych związków między słowem i obrazem.

Wyjątkowy i odrębny status wystawy jako autorskiej wypowiedzi opiera się przede wszystkim na prezentacji rozmaicie definiowanych „dzieł sztuki”, które są zarówno środkiem wyrazu przekazującym idee kuratora, jak i narzędziem komunikacji z publicznością. W konsekwencji wystawa powinna być budowana na bazie doświadczenia estetycznego, które wynika ze specyfiki wybranych dzieł sztuki i w ten sposób podkreślać własną odrębność od innych form przekazu. Praktyka kuratorska odwołująca się do tradycyjnych analitycznych kategorii historii sztuki, takich jak analiza formalna czy ikonografia, a nie hybrydycznych pojęć jak „estetyka relacyjna”, może budować związki pomiędzy pokazywanymi dziełami sztuki i dzięki temu tworzyć nowy przekaz. Zamiast koncentracji na „reprezentacji-ideologii-autorstwie”, a więc kwestiach interesujących Nową Historię Sztuki i badania poststrukturalistyczne, koncentracja na badaniach poststrukturalistycznych? kuratorzy mogą na nowo odwołać się do pojęć ‘dzieło sztuki-treść-artysta’. Wystawa pozwala także uniknąć jednego z kluczowych problemów metodologii hermeneutycznej i zamiast tłumaczenia obrazów na język, odwołać się do korespondencji pomiędzy dziełami sztuki opierając się wyłącznie na ich „ikonicznej” specyfice. Dzieło sztuki staje się więc najważniejszym środkiem wyrazu, którym

which surround it. The arguments of New Art Historians are therefore inbuilt in the structure of exhibition making and do not have to dominate the exhibition itself. On the other hand the exhibition is based on personal experience of an art work and does not have to rely on highly difficult process of translation of its visual or any other structure into words, which is the demanding task of art history. By definition within the exhibition an art work does not need to render its uniqueness with the help of language. Therefore the exhibition avoids the contradictions between word and image, which may hinder the hermeneutical interpretations or even make them illegible.

I would therefore argue that the particular status of the exhibition is based on the presentation of artworks which are the major medium both of expression of individual ideas and communication with the audience. The exhibition needs to be based on the broadly defined aesthetic experience built into the art works as it constitutes the specificity of the exhibition, however without escape into domain of “relational aesthetics” and its non-artistic connotations. Therefore the exhibition making can benefit from traditional analytical tools of art history, such as formalist analysis of the art work or iconography, to build correspondences between the artworks themselves. Instead of focusing on representation-ideology-authorship promoted by the New Art History and poststructuralism it needs to reevaluate artwork-content-artist. The exhibition also avoids the fundamental problems of hermeneutics, as instead of translating the image into words, it can built complex relations between the artworks using their own language as their visual or any other physical aspect is at curator disposal. Hence the artwork becomes the principal element of the exhibition and its only medium. While this approach allows to emphasize the uniqueness of the artwork and its self-reflexive character it opens it also to set of interpretations during the process of beholding. The exhibition based on artworks is not detached from the reality, as it necessarily happens in particular circumstances, but most importantly resuscitates the importance of individual beholder and his or her perceptions of the show. Avoiding both the overtly ideological and solipsistic mode of curating, the carefully built network of correspondences between the exhibited works allow the viewer to evaluate it in own way, as all the necessary evidence is placed in front of his or her eyes or any other senses. In the same the curatorial message inscribed into selection of exhibited works does not disappear and becomes an obvious reference point, so the viewer is not left alone with a randomly collected objects. In reference to hermeneutics one can talk about the reappraisal of the phenomenal status of an art work, which gives the viewer the utmost freedom of discovery of its message and in consequence of the exhibition itself. Therefore the exhibition becomes a space for an open debate rather than a mode of teaching or curatorial self-expression. Within this set of theoretical premises the exhibition

posługuje się kurator i najważniejszym narzędziem budowania wystawy. Kuratorstwo skoncentrowane na dziele sztuki pozwala zarówno podkreślić autonomię dzieła sztuki, jak i otwartość na indywidualny, a w tym sensie demokratyczny, odbiór wystawy przez każdego widza. Wystawa zbudowana z dzieł sztuki nie jest ucieczką w doświadczenie estetyczne i nie unieważnia okoliczności czy instytucjonalnych ram, w których się odbywa. Jednakże kurator, rezygnując z analizy zewnętrznych kontekstów, zwraca uwagę na znaczenie indywidualnego odbioru wystawy przez każdego z widzów na podstawie dzieł, które są dostępne oglądowi w przestrzeni wystawienniczej. Pozwala to uniknąć ideologizacji przekazu i zmuszania widza do akceptacji narzuconych mu interpretacji, nie ma tu także miejsca na solipsyzm wystaw koneserskich, stawiających na pierwszym miejscu wrażliwość kuratora. Budowanie wystawy opartej na dziełach sztuki pozwala widzowi z jednej strony zapoznać się z kuratorską koncepcją, a z drugiej poddać ją weryfikacji. Kurator nadaje wystawie sens po to, aby zebrane dzieła sztuki nie były zbiorem przypadkowym i chaotycznym, ale widz inspirowany jest do indywidualnego odczytania wystawy. Powrót do dzieła sztuki pozwala zatem docenić na nowo nie tylko samo dzieło, ale i odbiorcę, a w ten sposób całość specyficznego przekazu jakim jest wystawa, która okazuje się dyskusyjnym forum, a nie projektem ideologicznym czy kuratorską autoekspresją. Paradoksalnie, to powrót do dzieła sztuki pozwala podkreślić znaczenie wystawy jako ważnego elementu debaty publicznej. Wystawa nie tylko nie przywłaszcza środków ekspresji charakterystycznych dla innych mediów, ale stwarza widzom wyjątkowe warunki do oceny kuratorskiej interpretacji in situ. Dzięki temu podkreślony zostaje także wyjątkowy status dzieła sztuki we współczesnym świecie, którego nie można zredukować do poziomu innych materialnych artefaktów tworzonych przez człowieka, zastąpić ideologią czy przekonaniem, że „wszystko jest na sprzedaż”.



can become a relevant mode of public debate, as the means for its understanding are available to each viewer, so the curatorial message can be evaluated in situ, so while visiting the show the very debate can develop and lead to conclusions. This approach is also a mode of reappraisal of art as particular domain of human culture, which cannot be compromised and associated with other spheres of material world. Hence the exhibition can reinstate its place within the society showing importance of art and impossibility to replace it either with commodities or with ideology.

Maria  
Husakowska

## Helena Blum i jej nowoczesna historia sztuki — pisana i wystawiana

**Maja Husakowska**, doktor habilitowany z zakresu historii sztuki nowoczesnej 2003. Od lat pracuje w Instytucie Historii Sztuki UJ, w Zakładzie Sztuki Nowoczesnej. Od 2005 roku Przewodnicząca Rady Programowej Muzealnych Studiów Kuratorskich funkcjonujących przy IHS. Członkini Polskiej Sekcji AICA (International Association of Art Critics). Przewodnicząca Kapituły Ekspertów Małopolskiej Fundacji „Znaki czasu”. Autorka — między innymi książki — *Minimalizm w sztukach wizualnych. Demitologizacja pojęcia awangardy w amerykańskim środowisku artystycznym lat sześćdziesiątych*, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2003

Maria  
Husakowska

## Helena Blum and her modern art history — written and exhibited

**Maria Husakowska**, professor of modern art history since 2003. Works at the Institute of Art History at the Jagiellonian University, at the Unit for Modern Art. Since 2005 the Chair of the Program Council of the Museological Curatorial Studies run by the Institute. A member of the Polish Section of AICA (International Association of Art Critics). The Chair of the Experts of the “Znaki czasu” Małopolska Province Foundation. Among her published works is *Minimalism in visual arts. The demythologisation of the notion of the avant-garde in American art circles of the 1960s*, The Institute of Art History Jagiellonian University, Kraków 2003.

Badania sztuki nowoczesnej coraz częściej zmieniają perspektywę i, odchodząc od szczegółowych rozważań skoncentrowanych na dziele lub artyście, żeglują w stronę instytucjonalnych mechanizmów, nadającym tym artefaktom znaczenia. O ile autorefleksja dotycząca akademickiej, dyscyplinarnie rozumianej polskiej historii sztuki ma się dość dobrze, to już gorzej jest z badaniami muzealnych konstruktów nowoczesności. Skoncentrowanie się na tym, jak pokazywano i prezentowano modernizm w kolejnych dekadach po 1945 roku może poszerzyć wiedzę o kulturze wystawienniczej i jej polityczno-estetycznych uwarunkowaniach. Intrygująca wydaje się postać Heleny Blum — historyczki sztuki, krytyczki, muzealniczki, kuratorki, zmuszonej do opuszczenia Lwowa i związanej od roku 1944 z krakowskim Oddziałem Muzeum Narodowego, gdzie odegrała bardzo ważną rolę. Przeczytanie jej tekstów krytycznych, wstępów do katalogów i skonfrontowanie ich z dokumentacją realizowanych wystaw ujawnić może specyficzne rysy odczytywania i prezentowania „jej” modernizmu. Większość tekstów poświęcona jest sylwetkom ulubionych artystów, wielkich indywidualności. W jakim stopniu jej własne upodobania — o ile uda się je sprecyzować — wynikały z intelektualnego zaplecza, a jak bardzo podlegały politycznym uwarunkowaniom? Czy dzisiejsza perspektywa pisania o kobiecie autorce nie zmusza nas do zadania pytań o gender i kulturowy background? Zwłaszcza jeśli na świeżo przeczytało się jej teksty o Jonaszu Sternie i Romanie Kramsztyku, głęboko wchodzące w odmienność ich doświadczenia. Pisała bardzo wiele o Oldze Boznańskiej, Marii Jaremie i Hannie Rudzkiej-Cybisowej. Często pokazywała ich prace w Muzeum. Czy kreowała je na kobiece genjusze nie tylko wbrew obowiązującym hierarchom, ale i duchowi czasów, który preferował sztukę nie znaczoną odautorską seksualnością. Ponowne przeczytanie tekstów — napisanych i wystawionych — tej na wskroś modernistycznej autorki, pozwoli dookreślić intelektualne płaszczyzny, które generowały znaczenia dzieł sztuki budujących muzealny kanon polskiego modernizmu.

Wprawdzie w ostatnio prowadzonych badaniach dotyczących reprezentacji klasowe uwarunkowania znaczenia AUTORA zeszyły na dalszy plan, ustępując miejsca genderowi i kwestiom etnicznym, to jednak w wypadku Heleny Blum nie można ich pominąć, bo w znacznym stopniu budowały jej przyszłą profesjonalną pozycję. Zaczniemy od nazwiska, które funkcjonuje w dwóch, a nawet trzech wersjach: była Blumówną, a środowiskowa ksywa „Blumka” nadawała walor popularności. Kobięca wersja nazwiska, podkreślająca status kobiety niezamężnej, to w czasach minionych trochę wyzwanie i poprzez ostentacyjną polityczną niepoprawność, i anachroniczność, dryfującą w stronę arystokratyczności. „Arystokratyczność odpowiadać tu będzie wyjątkowości, czyli wyjątkowej osobistej sytuacji, która jest dana, ale również tej, która jest wybrana”<sup>1</sup>. Spostrzeżenie Anki Ptaszkowskiej, wyjęte z tekstu o Edwardzie Krasińskim, wiele mówi o szczególności

<sup>1</sup> Anka Ptaszkowska, *Asymetryczny tryptyk o Edwardzie Krasińskim*, [w:] *Krasiński*, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1998, s. 25.

The research on modern art more and more often changes the perspective; leaving the detailed reflection concentrated on an art work or an artist, it drifts towards institutional mechanisms that invested these artefacts with meaning. Whereas the self-reflection regarding the academic, disciplinary construed, Polish art history is doing quite well, the situation is much worse as far as the research on the museal constructs of modernity is concerned. Focusing on how modernism was shown and presented in the decades following 1945 may broaden our knowledge on exhibitionary culture and its political-aesthetic conditions. Helena Blum seems to be an intriguing figure in this context – an art historian, critic, museum worker and curator – forced to leave Lviv and working since 1944 in the Krakow branch of the National Museum where she played a very significant role. Reading her art criticism and catalogue introductions and confronting them with the documentation of the realized exhibitions may reveal a specific feature of how she read and presented ‘her’ modernism. Most of the texts discuss her favourite artists, great personalities. To what extent her own taste – if we manage to define it – resulted from her intellectual background, or was determined by political conditions? Does contemporary perspective on writing on women-authors force us to ask about gender and cultural background? Especially when one has just read her texts on Jonasz Stern and Roman Kramsztyk that go deeply into the otherness of their experience. She wrote a lot about Olga Boznańska, Maria Jarema and Hanna Rudzka-Cybisowa. She often exhibited their work in the Museum. Did she show them as ‘women geniuses’ not just against the established hierarchies and the ‘spirit of the times’ that preferred art unmarked by author’s sexuality. Reading anew the texts – written and exhibited – by this deeply modernist Author will let us define the intellectual levels that generated the meaning of art works which made up the museum canon of Polish modernism.

Though admittedly recently within the research on representation the class background of the AUTHOR who formulates meaning have receded into the background leaving space for gender and ethnic issues, in case of Helena Blum it cannot be avoided, because to a large extent it built her future professional position. Let us begin from her name that functions in two or even three versions: she was called Blumówna, and the nickname ‘Blumka’ was a sign of popularity. The female version of the name that emphasised the status of an unmarried woman was in the past a bit of a challenge and by an ostentatious political incorrectness and anachronism which drifts towards aristocratic character. “Aristocraticism means here exceptionality, or an exceptional personal situation which is given, but also one which is chosen”<sup>1</sup>. This observation made by Hanna Ptaszkowska, taken from a text on Edward Krasiński, tells us much about the peculiar fates of at least two generations of artists and art world people of communist

<sup>1</sup> A. Ptaszkowska, *Asymetryczny tryptyk o Edwardzie Krasińskim*, [in]: *Krasiński*, Zachęta National Gallery of Art, Warszawa 1998, p. 25.

<sup>2</sup> Czasem związanych z historią sztuki, jak chociażby w wypadku żony Adama Bochnaka, wieloletniego dyrektora Instytutu Historii Sztuki i dziekana Wydziału Historyczno-Filozoficznego.

<sup>3</sup> [www.helena.blum.net.pl/biogr.html](http://www.helena.blum.net.pl/biogr.html) (dostęp 05.05.2012). Miejsce Lwowa, z jego Uniwersytetem, w monarchii austro-węgierskiej było uprzywilejowane, nie tylko ze względu na urzędowe hierarchie. Prestiż przenosił się na wszystkie niemal dziedziny życia. A o tym, że dla wypędzonej ze Lwowa inteligencji Kraków był prowincjonalnym grajdołem, wielokrotnie w dzieciństwie słyszałam od dziadka i innych członków rodziny.

<sup>4</sup> [www.helena.blum.net.pl/biogr.html](http://www.helena.blum.net.pl/biogr.html) (dostęp 05.05.2012)

<sup>5</sup> Adam Malkiewicz, *Historia sztuki na Uniwersytecie Lwowskim w latach 1893–1939*, [w:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A. Labuda, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1996, s. 67; A. Malkiewicz, „Szkoła Krakowska” i „Szkoła Lwowska” polskiej historii sztuki, „Folia Historiae Atrium” Seria Nowa, t. 7, 2001, s. 83–106.

<sup>6</sup> Adam Malkiewicz, *Historia sztuki...*, op. cit., s. 70.

<sup>7</sup> Helena Blum, „Kwartalnik Historyczny”, R.XLIX, 1935, z. 3.

<sup>8</sup> Mieczysław Porębski, *Czy istnieje historia sztuki XX wieku?* [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. Jan Białostocki, PWN, Warszawa 1976, s. 485–504.

<sup>9</sup> Helena Blum, *Nadrealizm. Refleksje po wystawie paryskiej*, „Nike” R. II, 1939.

łosów dwóch co najmniej generacji artystów i ludzi sztuki w PRL-u. Sprzeciw wobec systemu często demonstrowany był w sferze językowych nawyków i uzusów. Blumówna swoją klasową przynależność podkreślała sposobem bycia – np. kultywowała spotkania ze szkolnymi koleżankami z lwowskiej pensji, które w powojennym Krakowie wcieliły się najczęściej w role żon, często profesorów Uniwersytetu<sup>2</sup>. Te kontakty — profesjonalnie drugorzędne — były ważne ze względu na silne lwowskie sentymenty, charakterystyczne dla wszystkich repatriantów. Choć Lwów dla jej rodziny był tylko etapem. Pochodzili z Wiednia, a ojciec znalazł się we Lwowie jako pełnomocnik Cesarza<sup>3</sup>. Wykształcenie średnie i wyższe zdobyła we Lwowie. Na Uniwersytecie Jana Kazimierza, pod kierunkiem Władysława Podlacha, napisała dysertację „Kierunki o typie konstrukcyjnym w nowoczesnej sztuce polskiej” i jako pierwsza kobieta uzyskała w 1932 roku tytuł doktora filozofii, historii sztuki z dziedziny sztuki nowoczesnej<sup>4</sup>.

Jej historia sztuki została ukształtowana przez szkołę lwowską, która z kolei bardzo wiele zawdzięcza szkole wiedeńskiej, a Podlacha, promotor Heleny Blum, był wybitnym znawcą metodologii i przekazywał swym uczniom „świadomość dyscypliny badawczej”<sup>5</sup>. Środowisko, które ją naukowo ukształtowało, postrzegane jest — z dzisiejszej perspektywy<sup>6</sup> — jako jedyne, w którym uprawiano historię sztuki wedle światowych standardów. Mieściło się w nich założenie — tak dziś atakowane — o neutralności badającego, wykluczające dociekania podtekstów i przemilczeń. Subiektywizm interpretatora, ślady osobowości, bez względu na to, jak zamazywane, tekst jednak ujawnia. Nauczni czytali między wierszami i śledzili niewypowiedziane lub pominięte w tekstach, wypowiedziach i cytatach, odkrywamy drugie dno oficjalnego dyskursu. Napisana przez Blumówną recenzja<sup>7</sup> z książki Richarda Hamanna *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart* (Berlin 1933), wydanej w Polsce w roku 1936, zaznacza jej pozycję na polu historii sztuki. Podejście autora, skoncentrowanego nadmiernie na ikonograficznych aspektach, marginalizujące formę i ideologizujące sztukę niemiecką, wydaje jej się młodej wówczas doktor historii sztuki nowoczesnej — zbyt jednostronne. Blum wydaje się już wówczas pisać ze świadomości zjawiska, które na długie lata zawazyło na polskiej historii sztuki — zderzenia ze sobą dwóch kanonów: niemiecko-ekspresjonistycznego i francusko-paryskiego. W jej recenzji, pamiętajmy — z książki niezwykle popularnego autora<sup>8</sup>, wyraźny jest ton sprzeciwu wobec uproszczonego obrazu historii.

Następny, chronologicznie rzecz ujmując, ważny tekst ma całkowicie inny charakter. Jest to pisana dla „Nike”<sup>9</sup> korespondencja z Paryża. Krytyka odbywającej się w 1938 roku w Galerie Beaux-Arts Międzynarodowej Wystawy Surrealizmu wykracza znacznie poza przyjęty w tym piśmie opisowo-relacyjny charakter. W problematykę wystawy wprowadza bretonowskie definicje malarstwa oparte na automatyzmie psychicznym i odwołującego się do marzenia sennego.

<sup>2</sup> Sometimes having contacts with art history, as was the case with the wife of Adam Bochnak, for years a director of the Institute of Art History and the Dean of the Department of History and Philosophy.

<sup>3</sup> WWW.helena.blum.net.pl/biogr.html (accessed 05.05.2012). The position of Lviv, with its University, was privileged within the Austrian-Hungarian Empire, not only because of administrative hierarchies. The prestige invested almost all the spheres of life. And the fact that for the expelled Lviv intelligentsia Krakow was a provincial hole I was told as a child by my grandfather and other family members.

<sup>4</sup> WWW.helena.blum.net.pl/biogr.html (accessed 05.05.2012/

<sup>5</sup> A. Małkiewicz, *Historia sztuki na Uniwersytecie Lwowskim w latach 1893–1939*, [in:] *Dzieje historii sztuki w Polsce. Kształtowanie się instytucji naukowych w XIX i XX wieku*, red. A. Labuda, Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1996, p. 67.; A. Małkiewicz, „Szkoła Krakowska” i „Szkoła Lwowska polskiej historii sztuki”, *Folia Historiae Atrium*, Seria Nowa, vol. 7, 2001, pp. 83–106.

<sup>6</sup> A. Małkiewicz, *Historia sztuki...*, op. cit., p. 70.

<sup>7</sup> H. Blum, „Kwartalnik Historyczny” R. XLIX, 1935, vol. 3.

<sup>8</sup> M. Porębski, *Czy istnieje historia sztuki XX wieku?* [in:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, ed. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1976, pp. 485–504.

<sup>9</sup> H. Blum, *Nadrealizm. Refleksje po wystawie paryskiej, „Nike” R.II, 1939.*

Poland. The opposition against the system was often demonstrated in the sphere of the language habits and usage. Blumówna emphasised her ‘class’ belonging also by her manner: she cultivated meetings with her school friends from a Lviv boarding school who in the postwar Krakow usually took the roles of wives, often of University professors<sup>2</sup>. These contacts – professionally of secondary importance – were significant also because of her strong sentiments related to Lviv, typical for all repatriates. For her family, Lviv was just a stage: they came from Vienna, and her father found himself in Lviv as a Emperor’s plenipotentiary<sup>3</sup>. She got her secondary and university education in Lviv. At Jan Kazimierz University, under the supervision of Władysław Podlacha, she wrote a dissertation titled *Constructive tendencies in Polish sculpture* and as the first one she was awarded in 1932 a title of the doctor of philosophy, art history in the field of modern art<sup>4</sup>.

Her art history was shaped by the Lviv school which owes much to the Vienna school, and Podlacha, her supervisor, was a renowned expert in methodology who taught his students the “awareness of the research discipline”<sup>5</sup>. The circles that shaped her academically is viewed – from a contemporary perspective<sup>6</sup> – as the only one in Poland that practiced art history in accordance with global standards. It embraced a postulate – so attacked nowadays – about the neutrality of the researcher that excluded the suspicions of subtexts and concealments. The text reveals the subjectivity of the interpreter, the traces of his or her personality, no matter how much they are being wiped out. Taught to read between the lines and to trace the ‘unexpressed’ or the omitted, we find the ‘undertones’ of official discourse in texts, statements and quotations. Her review<sup>7</sup> of Richard Hamann’s *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Berlin 1933, published in Poland in 1936, marks her position in the field of art history. The author’s approach that concentrated excessively on the iconographic aspects marginalizing the form and investing German art with ideology seems to her – at the time a young doctor of modern art history – too one-sided. Blum seems already then to write with an awareness of a phenomenon that has for years influenced the field: namely the clash of two canons: ‘German-expressionistic’ and ‘French-Parisian’. In her review of the book by, let us bear that in mind, a very popular author<sup>8</sup> there is discernible a tone of opposition against the simplified image of history.

The next, chronologically speaking, important text is completely different. It is a correspondence from Paris written for “Nike”<sup>9</sup>, a piece of criticism of the International Surrealism Exhibition taking place in Galerie Beaux-Art in 1938, and it goes significantly beyond the descriptive – relational character traditional for this magazine. The problems addressed by the exhibition were introduced by Breton’s definitions of painting based on psychic automatism and referring to dreams. Emphasising the superior character of theoretical approach

Podkreślając nadrzędny charakter teoretycznych założeń, Blumówna — pierwsza w polskiej krytyce — pisała nie tylko o braku stylistycznych podobieństw pomiędzy dziełami, ale dowodziła, że nieporozumieniem byłoby oczekiwanie takich wyróżników. Jej wysoka ocena surrealizmu, przede wszystkim jako intelektualnego prądu, nie zmieniła się. W powojennej recenzji z wystawy młodej sztuki polskiej<sup>10</sup> zwracała uwagę na niezrozumienie istoty i bardzo naskórkowe odniesienia. „Uważam surrealizm za dobrą pożywkę, bo nie wiąże artysty z żadnymi doktrynami formalnymi [...] działa pobudzająco na wyobraźnię, fantazje i życie wewnętrzne” Podkreśla: „[...] w surrealizmie absurdalność nie jest słabością, ale jego siłą, gdyż wnosi wiele fermentu do sztuki”<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Helena Blum, *Wystawa Młodych Plastyków* „Twórczość”, R. V, 1948.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>12</sup> Stypendium Rządu Francuskiego pozwoliło jej, ówczesnej pracownicy Zakładu im. Ossolińskich we Lwowie, na podjęcie nauki w prestiżowej dla ówczesnej muzeologii instytucji. Pracę dyplomową pisała o „Wystawianiu klasycznego malarstwa francuskiego XVII i XVIII wieku”

<sup>13</sup> Helena. Blum, *Olga Boznańska*, „Twórczość”, R. II, z. 3, 1946.

<sup>14</sup> Dzięki sile perswazji Blumówny w jednym z pierwszych po wojnie konkursów na pomnik związany z Chopinem zwyciężyła Jaremińska, a o projekcie Blumówna pisała: „Maria Jarema stworzyła niemal abstrakcyjną formę, z pewnymi sugestiami do pianina, co razem dało wrażenie pełnej harmonii”. Projekt zrealizowano sześćdziesiąt lat później, monument w formie fontanny stanął na Plantach przy Filharmonii dopiero w 2005, w pięćdziesiątą rocznicę śmierci artystki, i dowodzi, że gust Blumówny wytrzymał próbę czasu.

Pobyt w Paryżu w latach 1937–1938 to przede wszystkim studia muzeologiczne w Ecole du Louvre<sup>12</sup>, a także ważne artystyczne kontakty. Wtedy po raz pierwszy odwiedziła Olę Boznańską, towarzysząc Mieczysławowi Treterowi, który wybrał się tam, kompletując obrazy na biennale weneckie. O Boznańskiej pisała później kilkakrotnie, ale tylko raz o swoich wrażeniach z tej pierwszej wizyty, podkreślając niezmiernie bałagan w pracowni i bez troskę gospodyni<sup>13</sup>. Wtedy też zaprzyjaźniła się z Marią Jarema — inną polską stypendystką z ulicy Lamande — a także z Hanną Rudzką. Z naszego punktu widzenia te artystki jawią się jako dwa bieguny krakowskiego modernizmu — a duża w tym zasługa Blumówny, która jako kuratorka tak sugestywnie to na salach Muzeum zaprezentowała. Z biegiem lat portret Blumówny w błękitach namalowany przez Rudzką-Cybisową w 1960 stał się wizualną ikoną „jej muzeum”, podobnie jak linotypie Jaremińskiej, czy niedawno pozyskana dla przestrzeni miejskiej fontanna jej autorstwa<sup>14</sup>. Dzięki Jaremie poznała wówczas też Saszę Blondelę, a także Juliana Przybosa, z którym w czasie wojny we Lwowie, połączy ją nie tylko miłość do sztuki...

Wiadomo dzisiaj, że każdy szkic biograficzny jest w jakimś sensie opresyjny wobec opisywanego życia. Biografie kształtowane są przez tych, co je piszą i przez tych, co je czytają (lub słuchają). W biografii kobiet dominują męskie schematy. Tekst Lindy Nochlin *Czy nie było wielkich kobiet-artystek* z 1971 roku postrzegany przez anglosaski dyskurs jako przełomowy w pisaniu biografii kobiet, na optykę Heleny Blumówny na pewno nie wpłynął. Jej stosunek do twórczości Olgi Boznańskiej ewoluował, ale wartość tego malarstwa była konfigurowana w opozycji do męskich wzorców. Biografka przedstawiała Wielką Artystkę jako kogoś, kto zaakceptował pozycję Innego, Odmienca, poświęcając niemal wszystko, a przede wszystkim pozycję towarzyską, dla Sztuki. Inne polskie artystki, podobnie jak Boznańska, podkreślały podobieństwa ich losów do życiowych peregrinacji artystów. Nawet w tak skrajnie drastycznych przypadkach, jak choroba weneryczna — kiedy „wstydliva choroba” Zofii Stryjeńskiej stała się powszechnie znana, artystka mówiąc o swoich cierpieniach, przywoływała Stanisława Wyspiańskiego.



<sup>10</sup> H. Blum, *Wystawa Młodych Plastyków*, „Twórczość”, R.IV, 1948.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>12</sup> The scholarship awarded by the French Government let her, at the time an employee of the Zakład im. Ossolińskich in Lviv, take up education at the institution prestigious in the field of museology of the period.

<sup>13</sup> H. Blum, *Olga Boznańska* „Twórczość”, Y. II, vol. 3, 1946.

<sup>14</sup> Thanks to Blumówna's persuasiveness Jaremianka won one of the first postwar contests for a Chopin monument, and Blumówna herself wrote about the project: “Maria Jarema created an almost abstract form, with certain suggestions of a piano, which together evokes complete harmony”. The project was realized sixty years later; a fountain-like monument was located in Planty park near Philharmonic building in 2005, on the 50th anniversary of the artist's death, and it proves that Blumówna's taste stood the test of time.

Blumówna – the first one in Polish criticism – wrote not only about the lack of stylistic similarities, but also proved that it would be a misunderstanding to expect such features. Her high opinion of Surrealism, most of all as an intellectual trend, had not changed. In a postwar review of an exhibition of young Polish art<sup>10</sup> she pointed to the lack of understanding of its essence and to the very superficial references. “I think Surrealism is a good fuel because it does not bind an artist with any formal doctrines (...) it stimulates imaginativeness, fantasy and internal life”, she emphasises, “in Surrealism absurdity is not a weakness, but its strength, for it brings a lot of ferment into art”<sup>11</sup>.

Her stay in Paris in the years 1937-1938 was devoted most of all to museological studies at the Ecole du Louvre<sup>12</sup>, as well as to making important artistic contacts. It was the first time she visited Olga Boznańska accompanying Mieczysław Treter who went there after contemplating pictures at the Venice Biennale. Afterwards she wrote several times about Boznańska, yet only once about her impressions from this first visit, emphasising the ‘horrendous’ mess and the care-free manner of the hostess<sup>13</sup>. At the time she also befriended Maria Jarema – a different scholarship winner from Lamande street – as well as Hanna Rudzka. From our point of view these two artists seem to constitute two poles of the Krakow modernism, and it is a great service of Blumówna, who as a curator presented it so suggestively in the rooms of the National Museum. In the course of years the portrait of Blumówna painted by Rudzka-Cybisowa in blue became a visual icon of ‘her museum’, just like Jarema's linocuts, or her Fountain recently installed in city space<sup>14</sup>. Thanks to Jarema she also met Sasza Blondel, as well as Julian Przyboś with whom, during the war in Lviv, she was linked not only by the love to art.

We know today that every biographical sketch is in a sense oppressive towards the described life. Biographies are shaped by those who write them and by those who read them (or listen to them). In women's biographies there dominate male patterns. Linda Nochlin's 1971 text titled *Why were there no great women-artists*, perceived by the Anglo-Saxon discourse as a breakthrough in the writing of biographies of women, did not – to be sure – influence the optic of Helena Blum. Her attitude towards the work of Olga Boznańska evolved, yet the value of this painting was configured in opposition to the male painters. The biographer presented the Great Artist as someone who accepted the position of the Other, a Misfit – devoting almost all, and mostly her social position, for Art. Other Polish women artists, just like Boznańska, emphasised the similarity of their lives to the life peregrinations of male artists. Even in such drastic cases as venereal disease – when the ‘shameful illness’ of Zofia Stryjeńska was widely known, the artist referred to Stanisław Wyspiański when she talked about her sufferings.

Writing about someone is also a kind of encounter. This kind of personal dimension is rarely present in her texts which follow the

<sup>15</sup> Rozmowa z Zofią Kucielską, 2.02.2010.

Pisanie o kimś, to też rodzaj spotkania. Taki osobisty rys ma niewiele z pisanych przez nią tekstów, w których przestrzega zasad naukowego obiektywizmu. Często pisywała zarysy biograficzne, ale wgląd w dzieło artysty poprzez jego życie obwarowany był wieloma tabu. Mimo tego opisywane postacie ożywają, powracając do nas z przeszłości. Na nieco więcej swobody pozwalała sobie przy wystawach. Jak wspominała Zofia Kucielska<sup>15</sup>, jej przyjaciółka i współpracownica, przygotowania do retrospektywy Boznańskiej w roku 1960 obfitowały w anegdoty, a w częściowo rekonstruowanym na wystawie studio było miejsce dla ulubionego pieska artystki (dla myszy już nie). Kącik z dobrej klasy meblami, obrazkami, jakże kobiecymi tkaninami rozrzuconymi na fotelach dobrze reprezentuje społeczny background artystki. Decydując się na upublicznienie kawałka prywatności artystki — tak zawsze oczekiwane przez publiczność — kuratorki wyeksponowały kontekst społeczno-kulturowy, trochę na przekór obiegowej wiedzy o jej bardziej nędznej, niż artystowskiej paryskiej egzystencji. Zestawienie zainscenizowanej, konwencjonalnej (dla pewnej klasy) przestrzeni mieszkalnej z dorobkiem życia, zaprezentowanym jako malarstwo najwyższej próby, jest pewną instrumentalizacją dzieła. Pozwalając widzom bardziej podglądać, niż wejść w prywatną przestrzeń artystki, która w swoim życiu najczęściej nie respektowała podziału pracownia/mieszkanie, tworzy się pewną iluzję. Z przesłaniem do odczytania na różnych płaszczyznach. Ta najbardziej ewidentna wynika z przywiązania kuratorki do dydaktycznej funkcji sztuki i muzeum, rozumianych jako narzędzia wychowania. Strategia osławiania modernizmu poprzez wgląd w tuszowane, ale wyglądające niezwykle autentycznie okrucieństwa życia geniusza była w 1960 roku czymś nowym w dorobku Blumówny, wcześniej dość rygorystycznej w rozdzieleniu tego co publiczne, a co prywatne, zwłaszcza w muzealnej przestrzeni.

<sup>16</sup> Maria Hussakowska, *Dwie wystawy*, [w:] *Display, Strategie wystawiania. Antologia* red. M. Hussakowska, E. M. Tatar, Universitas, Kraków (w druku).

<sup>17</sup> Eilean Hooper-Greenhill, *Changing Values in the Art Museum*, [w:] *Museum Studies, An Anthology of Contexts*, eed. Bettina Messias Carbonell, s. 563.

Doświadczenie związane z tą nietypową w jej dorobku wystawą mogło wpłynąć na jej muzealne dzieło życia, czyli Galerię Malarstwa i Rzeźby Polskiej XX wieku. Jak pisałam przy innej okazji<sup>16</sup>, lokując w ramach krakowskiego oddziału Muzeum Narodowego swoją narrację historii nowoczesnej sztuki polskiej, dokonała pierwszej — w dużym stopniu własnej — reinterpretacji dziejów polskiego modernizmu. Jako profesjonalistka, historyk sztuki i muzeolog, konstruowała Galerię opierając się na wypracowanych metodach, z uwzględnieniem klasycznych dla dyscypliny tekstów. Wiedziała, że „rolą kuratora jest wszechstronne przebadanie historii, kontekstów i znaczeń obiektów składających się na kolekcje, tak jak i chronienie jej i prezentowanie”<sup>17</sup>. Mniej więcej od dekady kupowała do muzealnej kolekcji obiekty. Prace głównych rozgrywających — a więc Grupy Krakowskiej i kapistów. Czy była mało konsekwentna? Czy jej wybory niełatwo jest przełożyć na słowne charakterystyki? Kornel Filipowicz, mąż Jaremiarki i długoletni przyjaciel Blumówny, uważał, że „Jeśli tak bywało to nie dlatego, że ona nie wiedziała, ale dlatego bo zdawała sobie sprawę z tego

<sup>15</sup> A conversation with Zofia Kucielska 2.02.2010.

rules of scientific objectivism. She often wrote biographical sketches, yet the insight into an artist's work through his or her life was marked by numerous taboos. Despite this fact, the described figures 'come to life' from the past. She gave herself more freedom when she organized exhibitions. As Zofia Kucielska, her friend and co-worker in the organization of Boznańska's retrospective in 1960, mentioned<sup>15</sup>, they were full of anecdotes, while in a partly reconstructed studio there was a place for the artist's favourite dog (but not for the mouse). The corner, with high class furniture, pictures, feminine fabrics thrown around on armchairs, represents well the artist's social background. Deciding to publish a piece of the artist's privacy – always so expected by the public – the curators underscored the socio-cultural context, a bit to spite the general knowledge on her more 'poverty-stricken' than artistic Paris life. The combination of a staged, conventional (for a certain class) living space with the work of her life – presented as painting of the highest order – is an instrumentalisation of the oeuvre in a sense. Letting the viewers to peep at rather than enter into the artist's private space, who in the course of her life usually did not respect the division into studio/living space, one creates a kind of illusion. One that sends a message to be read at different levels. The most eloquent one stems from the curator's attachment to the didactic function of art and museum, understood as means of education. The strategy of domesticating modernism by an insight into the masked, yet very authentically looking, 'pieces of life' of a genius, was in 1960 something new in Blumówna's work who was earlier quite rigorous in her division of the public/private especially in museum space.

The experience related to this exhibition, quite unusual in her work, could have influenced her museum life work, that is the Gallery of Polish Painting and Sculpture of the 20<sup>th</sup> century. As I wrote on a different occasion<sup>16</sup>, locating within the framework of the branch of the National Museum her narrative on modern Polish art, she made the first – very much her own – reinterpretation of the history of Polish modernism. As a professional, an art historian and museologist, she constructed the gallery basing on the contemporaneous methods, bearing in mind the classic texts of the field. She knew that "the role of a curator is to conduct an in-depth research on history, contexts, and meaning of objects that make up collections, just as preserving and presenting it"<sup>17</sup>. More or less for a decade she had been buying objects for the museum collection: the works of the main players – that is the Krakow Group and the colourists. Was she inconsistent? Are her choices difficult to characterize verbally? Kornel Filipowicz, Jaremińska's husband and Blumówna's friend, stated that: "If indeed it was so, it was not because she didn't know, but because she was aware how complicated the matter of art was, and how alien it finds such terms as 'anytime and anywhere', 'yes no'<sup>18</sup>. So it was not the result of an inability to make decisive choices.

<sup>16</sup> M. Hussakowska, *Dwie wystawy*, [in:] *Display*, ed. M. Hussakowska, E.M. Tatar, Kraków (in print).

<sup>17</sup> E. Hooper-Greenhill, *Changing Values in the Art Museum*, [in:] *Museum Studies*, op. cit., p. 563.

<sup>18</sup> K. Filipkiewicz, wspomnienie WWW. [helena.blum.net.pl/biogr.html](http://helena.blum.net.pl/biogr.html) (accessed 05.05.2012).

<sup>18</sup> Kornel Filipowicz, wspomnienie wwww.helena.blum.net.pl/biogr.html (dostęp 05.05.2012).

<sup>19</sup> Helena Blum, *Galeria Malarstwa i Rzeźby Polskiej XX wieku*, Katalog, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1963, s. 25.

<sup>20</sup> Ksawery Piwocki, *Pierwsza nowoczesna historia sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, PWN, Warszawa 1970, s. 59.

<sup>21</sup> Helena Blum, „Connoisseur”, vol.182, nr. 731, 1973, s. 44.

jak skomplikowana jest materia sztuki i jak obce są jej określenia >za-wsze< i >wszędzie<, >tak<, >nie<<sup>18</sup>. A więc to nie wynika z nieumiejętność podejmowania rozstrzygających wyborów.

Wnioski jakie wyciągnęła przygotowując swoją wystawę, opierając się na własnym odczytaniu ponad pięćdziesięciu lat dziejów naszej sztuki, doprowadziły do pokazania „[...] wszystkich możliwości, przed jakimi staje nowoczesny artysta [...] często sprzecznych między sobą tendencji — co wynika z istoty sztuki nowoczesnej. Jedyne kryterium to uwzględnienie jakości dzieła sztuki, respektowanie jego poziomu”<sup>19</sup>. Credo naturalne nie tylko dla europejskiej muzeologii lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Odchylenia od obowiązującej linii i jakieś „niepoprawności” może uda się odszukać w opracowywanym tekście poświęconym wielu jej wystawom i instytucji krakowskiego Muzeum Narodowego, z jego narracyjno-retoryczną strukturą. Reprodukując na okładce katalogu pracę Marii Jaremy, decyduje się na jednoznaczne wyeksponowanie miejsca artystki w hierarchii prezentowanej opowieści. Pokazanej zresztą w galeryjnych salach, przy współudziale Andrzeja Pawłowskiego, w sposób odchodzący od jednokierunkowej narracji. Kierunki zwiedzania regulowały różne środki plastyczne (o których nie ma słowa w żadnym zarysie scenariusza, a skromna dokumentacja fotograficzna niewiele mówi). To co da się z niej wyczytać, zawiera wyeksponowany ciąg obrazów, dość równomiernie rozwieszonych na wysokości oczu i rzeźby stawiane w pewnej odległości od zespołu prac malarskich, z którymi dialogują. Wprowadzane w przestrzeń sal zastawki — w mocnych kolorach i wydłużonych bardzo proporcjach — służyły do odpowiedniego eksponowania arcydzieł, rozumianych jako szczególnie trafne treściowo-formalne rozwinięcie problemu prezentowanego w ramach mikronarracji. Można więc było zrezygnować z oglądania całej ekspozycji i przemieszczać się tylko w poszukiwaniu najatrakcyjniejszych dzieł. Aranżacja podkreślała, a w każdym razie uwzględniała, riegłowską opozycję wzrok-dotyk. Opowiadana w muzeum historia polskiej sztuki współczesnej, podporządkowana została konceptowi napięcia duchowego, którą to kategorię Riegel łączył ze sztuką przeznaczoną dla „wyrafinowanych potrzeb warstw wyższych”<sup>20</sup>. „Jej muzeum” wbrew zideologizowanej retoryce — bardziej instytucji niż wystawy — było dla takiej właśnie publiczności. Pisała o krakowskim Muzeum: „Od czasu kiedy w 1879 sztuka nowoczesna znalazła dla siebie miejsce w Muzealnej kolekcji, o czym zadecydowali też i artyści, w trudnym czasie zaborów. Polski modernizm oglądany z perspektywy europejskiej nie jest zacofany czy wtórny, są liczne nawiązania, ale i „szerokie pola oryginalnej ekspresji”<sup>21</sup>. Muzeum, postrzegane jako centralna instytucja nowoczesności, domaga się „geniuszy” uwierzytelniających indywidualizm, bo: „[...] porządek muzeum jest systemem fabularyzacji, który ukazuje obiekty w kontraście do siebie nawzajem na etycznej, moralnej czy estetycznej płaszczyźnie, jako wzory tej czy innej własnej mentalności, okresu, rasy, miejsca, gender,

The conclusions she drew when she prepared her exhibition, on the basis of her own reading of over fifty years of our art, led her to show “all the possibilities a modern artist faces (...) the often contradictory tendencies – which spring from the essence of modern art. The only criterion is to take into account the quality of an art work, to respect its level”<sup>19</sup>. The credo seemingly natural not only for the European museology of the 50s and 60s, the deviation from the established line, and a sort of ‘incorrectness’, can perhaps be found in a prepared text on many of her exhibitions and the institution of the National Museum in Krakow, with its narrative-rhetoric structure. Reproducing on the catalogue cover a work by Maria Jarema she decided to unambiguously demonstrate the place of the artist within the hierarchy of the presented story. It was displayed in the gallery rooms, with the cooperation of Andrzej Pawłowski, in a way that departed from a one-direction narration. The directions of the tour were regulated by different artistic media (about which nothing is said in any arrangement draft, and the modest photographic documentation says little about it). What can be read from it is based on exposing a sequence of paintings, rather regularly arranged on the eye level and sculptures positioned in a certain distance from paintings with which they converse.

The partition walls introduced into the space of the rooms – in bright colours and very elongated proportions – were to emphasise the ‘masterpieces’ understood as a particularly apt content-formal development of a problem presented within the framework of a micro-narrative. The viewer could then give up touring the entire exhibition and move only in search of the most attractive works. The arrangement underscored, or at least accounted, Riegl’s opposition of sight and touch. The narrated story of Polish contemporary art was subject to the concept of spiritual tension that Riegl linked with art that meant to serve the “sophisticated need of upper classes”<sup>20</sup>. Contrary to the ideology-marked rhetoric – more of the institution than exhibition – her museum was designed for this kind of public. She wrote about the Krakow Museum thus: “Ever since in 1879 modern art found its place in the Museum collection, which was also decided by artists in the difficult time of the partitions, Polish modernism seen from a European perspective is not backward or derivative, there are numerous references, but also wide fields of original expression”<sup>21</sup>. The Museum, viewed as a central institution of modernity requires ‘geniuses’ who confirm individualism because “the museum order is an emplotment system for staging objects in contrast to each other on an ethical, moral, or aesthetic plane, as exemplars of this or that individual mentality, period, race, place, gender, ethnicity and so forth”<sup>22</sup>. In the 1960s Blum did not use such categories, but certainly she was close to regarding the museum as a kind of space into the meaningful order of which ‘individual’ geniuses can be incorporated. She wrote a lot about Boznańska and Jarema, yet it must be said that this ‘female’ trend is

<sup>19</sup> H. Blum, *Galeria Malarstwa i Rzeźby Polskiej XX wieku*, The catalogue of the National Museum in Krakow, Kraków 1963, o.25.

<sup>20</sup> K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna historia sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, PWN, Warszawa 1970, p. 59.

<sup>21</sup> H. Blum, „Connoisseur”, vol. 182, No. 731, 1973, p. 44.

<sup>22</sup> D. Preziosi, *Brain of the Earth’s Body*, [in:] *Museum Studies...*, op. cit., p. 79.

<sup>22</sup> D. Preziosi, *Brain of the Earth Body*, [w:] *Museum Studies...*, op. cit., s. 79, Display, tłum. Karolina Kolenda.

etniczności i tak dalej”<sup>22</sup>. W latach sześćdziesiątych Blum nie operowała takimi kategoriami, ale na pewno bliska była postrzeganiu muzeum jako rodzaju przestrzeni, w znaczący porządek której wkomponuje się „indywidua” geniuszy. Wiele pisała o Boznańskiej i Jaremiance, ale trzeba przyznać, że ten kobiecy trend balansują eseje i wystawy poświęcone Stanisławowi Wyspiańskiemu, Xaweremu Dunikowskiemu czy Zygmuntowi Pronaszce. Lecz wystawa monograficzna Boznańskiej ma rys szczególnie i ewidentnie wskazuje na coś więcej niż artystyczne wartości obrazów. Blumówna jako kuratorka eksploruje medium wystawy, wierząc w jej transformatorską siłę. Rozpoczyna współpracę z Andrzejem Pawłowskim, który wówczas tworzył Wydział Form Przemysłowych w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ich współpraca oparta była na prostym założeniu — postrzeganiu całej wystawy jako unikalnego, totalnego wizualnego environment.

<sup>23</sup> Przywołuję książkę Ewy Toniak, *Olbrzymki, kobiety i socrealizm*, korporacja ha!art., Kraków 2008.

Sama Blumówna była — w czasach z których ją pamiętam — rodzajem ikony Krakowa. Postacią o imponującej posturze i zadziwiającej aktywności. W pewnym sensie „olbrzymką”<sup>23</sup> figurą, która rozszerzyłyby pole wizerunków kobiet socrealizmu. Jej oficjalne wizerunki, zdjęcia z muzealnych wernisaży w latach pięćdziesiątych lub inne, kiedy przemawia lub reprezentuje instytucję w oficjalnych okolicznościach, wprowadzają do dyskursu emancypacyjnego „burżuazyjny”, może wręcz „odwetowy” rys. Wyróżniała się nawet na tle muzealnym. Jak wspominała jej przyjaciółka i współpracownica Ewa Toniak, była „[...] ostatnim kustoszem, który dosłownie i bez reszty poświęcił się sztuce i swoim dla niej powinnościom”<sup>24</sup>. Trzeba przyznać, że była też dowcipna, ironiczna. W moim wymyślnym portrecie jest nie tylko historczką sztuki i „trzęsącą Muzeum” kuratorką i niestrudzoną bywalczynią i jurorką, ale również niepewną swej tożsamości kobietą. Jej kulturowe ja nie jest monolitem. Jest i patriotką zafascynowaną bez reszty kulturą francuską, ale też sztuką powstającą bliżej, w Europie Środkowej. Lwów powracał nie tylko przy okazjach towarzyskich. Wielokrotnie pisała jak Lwów nauczył ją sztuki „innych”, otwartości na różnorodność wpływów i kultur. Lwów i jego specyficzny prowincjonalizm ukształtował jej stosunek do sztuki żydowskiej. Zawsze wspomina lwowską wielokulturowość, czuje się to w opisach takich miejsc jak Czortków, gdzie urodził się Sasza Blondel, czy Kalusz, w którym mieszkała rodzina Sterna. Jego społeczny radykalizm wywodzi właśnie z tego miejsca. Wielokrotnie pisała o Sternie, ale nigdy nie użyła określenia „artysta żydowski” — nie wiadomo czy tylko ze względu na stygmatyzujący charakter. Artysta postrzegany był przez kolegów z Grupy Krakowskiej jako prawdziwie nowoczesny, ktoś, kto po osobistym doświadczeniu abstrakcji odnalazł własny język ekspresji. W jego rysunkach i grafikach Blumówna odnalazła motywy ikonografii żydowskiej. Artysta pomijał je na ogół milczeniem, krytyczka podkreślała ich bliskość z poezją i filozofią, ale podporządkowane prawom nowoczesnego obrazu. Długo nie stawiano pytań o relacje

<sup>24</sup> Ibidem.

balanced by essays and exhibitions devoted to Stanisław Wyspiański, Xawery Dunikowski or Zygmunt Pronaszko. Yet, Boznańska's monographic exhibition is somewhat special and it evidently indicates something more than artistic value of paintings. Blum as a curator explores the medium of exhibition believing in its transformative power. She begins cooperation with Andrzej Pawłowski, who at the time was in the process of forming the Department of Industrial Design at the Krakow Academy of Fine Arts. Their cooperation was based on a simple assumption of regarding the exhibition as a unique total visual environment.

Blumówna herself was – at the time I remember her – a kind of 'icon' in Krakow. A person of impressive physique and incredible activeness. In a way she was a 'giantess'<sup>23</sup>, a figure who could have broadened the set of images of women of social realism. Her official portraits, pictures from museum openings in the 50s, or other showing her giving speeches or representing the institution in official circumstances, introduce into the emancipatory discourse a 'bourgeois' or even 'retaliatory' trait. She stood out even on the museum background. As her friend and co-worker recalled she was "the last curator who literally and completely devoted herself to art and her duties in relation to it"<sup>24</sup>. One must admit that she was also witty and ironic. In my imagined portrait of her she is not just an art historian, a curator 'bossing the Museum around', a tireless habituée, and juror, but also a woman uncertain of her identity. Her cultural 'I' is not monolithic: she is a patriot fascinated completely with French culture, and with art created closer, in Central Europe. Lviv recurred not only on private occasions. She often wrote how Lviv taught her the art of 'others', openness to the diversity of influences and cultures; Lviv and its specific provincial character shaped her attitude towards Jewish art. She always reminisced the multiculturalism of Lviv, and it can be sensed in descriptions of places such as Czortków, where Sasza Blondel was born, or Kalusz, where Stern's family lived. His social radicalism springs from this place. She wrote about Stern many times, yet she never used the term 'Jewish artist' – it is uncertain whether it was just because of the stigmatization that it evoked. Stern was regarded by his colleagues from the Krakow Group as a real modern artist, someone who after the personal experience of abstraction, found his own language of expression. Blum found in his drawings and prints the motifs from Jewish iconography. The artist usually did not talk about it, and the critic emphasised their correspondence with poetry and philosophy, yet subject to the rules of modern painting. For a long time there had not been posed questions on the relations between the approach and practice of an avant-garde artist and the culture of Polish Jews. In Blum's texts it is not referred to directly. One has to bear in mind that for the generation of Blum, Stern and Blondel, art was a field of idealized freedom. Did Jewish culture determine any choices? Was it

<sup>23</sup> I refer to Ewa Toniak's book, *Olbrzymki, kobiety i socrealizm, [Ginateses. Women and Social Realism]*, Kraków 2008.

<sup>24</sup> Ibid.

między postawą i praktyką artysty awangardowego a kulturą Żydów polskich. W tekstach Blumówny nie pojawia się ono wprost.

Trzeba pamiętać, że dla generacji Blumówny, Sterna, Blondela sztuka była obszarem wyidealizowanej wolności. Czy kultura żydowska warunkowała jakieś wybory? Czy zawsze było to albo-albo. Myślę, że Blumównie bliskie byłoby spojrzenie Jarosława Suchana (sformułowane sześćdziesiąt lat później: „kulturowe >ja< prawie zawsze zanurzone w kilku różnych tradycjach, jawi się tutaj jako płynne, zmienne, polifoniczne, Ujęcie takie zakłada, że można się czuć Polakiem i Żydem równocześnie. Można też w ogóle nie odczuwać potrzeby dookreślania siebie w tego rodzaju narodowościowych kategoriach”<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Jarosław Suchan, *Polak, Żyd Artysta. Tożsamość a awangarda, Pole, Jew, Artist, Identity and avant-garde*, Muzeum Sztuki, Łódź, 1.10.2009–31.01.2010, s. 2.

<sup>26</sup> Helena Blum, *Salon wiosenny w Warszawie*, „Twórczość” R. II, 1946, z. 7–8.

W tekstach o sztuce po katastrofie z pewnym zdziwieniem stwierdza, że młodzi są bardziej tradycyjni, niż przewidywania obawiających się nowości krytyków, a jej zdaniem tylko „Twórczy eksperyment formalny może dotrzeć do współczesnego odbiorcy”<sup>26</sup>. Lata wojny nie były czasem dla sztuki całkowicie przegranym. Można zauważyć jak wzrosła wiedza i świadomość języka nowoczesności i głębsze rozumienie formy. Dominujący kapizm dowodzi jak wielu osiągnęło prawdziwą maestrię. Doceniając ją, zdajemy sobie sprawę jak niewiele w gruncie rzeczy dzisiaj znaczy. W opiniotwórczym „Odrodzeniu” opublikowała esej poświęcony rysunkom Romana Kramsztyka z warszawskiego getta. Wplecione w analizy tych mocnych prac o charakterze surowego dokumentu, wspomnienia o pozycji artysty, wziętego portrecisty warszawskiej międzywojennej elity, wzmagają dramat całej sytuacji. Zderzenie dwóch diametralnie różnych stylistyk czytelnik może przenieść na dwie diametralnie odmienne rzeczywistości, w których artysta żył i dawał im świadectwo. Doskonale udaje się Auctorce, zwracając uwagę na nowy język, którym się posłużył Kramsztyk, wykazać jak w sztuce po katastrofie ważna staje się ekspresja — tylko doświadczenie Innego pozwoli zbliżyć się do prawdy i oryginalności.

Jeśli zgodzimy się z Donaldem Preziosim, a trudno mu zaprzeczyć, że historia sztuki to wyjątkowo przydatne narzędzie kreowania nowoczesności, to łatwiej nam będzie dostrzec indywidualne wysiłki rozszerzania kanonu i wkomponowywania miejsca dla artystów o żydowskim korzeniach przez kuratorów takich jak Helena Blum.

Jak rozumiała sens dzieła, muzealnego obiektu i jakie znaczenia i działanie?

Punktem wyjścia były zasady wpojone jej na studiach we Lwowie i Ecole de Louvre obowiązujące w Gabinetach Rycin Instytutu Ossolińskich, gdzie nauczono ją: prezentowane dzieło przynależy do szczególnej klasy obiektów. W XIX wieku, w coraz bardziej usystematyzowany sposób dzieło sztuki było wystawiane jako okaz należący do klasy podobnych obiektów, z których każdy wydawał się dostarczać dowodów na progresywne rozwiązanie podobnych problemów reprezentacji<sup>27</sup>, z których każdy buduje koncepcje progresywnie rozwijającej się reprezentacji. Później zaczęła traktować je również jako

<sup>27</sup> Donald Preziosi, *Brain of the Earth Body*, [w:] *Museum Studies...*, o.c., s. 79, Display, tłum. K. Kolenda, s. 80.



always in an either-or fashion? I think that Blumówna would have identified with Jarosław Suchan's outlook (formulated sixty years later, the "cultural 'I' almost always immersed in several different traditions is seen here as fluid, changeable, polyphonic. This sort of approach assumes that one can feel a Pole and a Jew simultaneously. One can also feel no need to define oneself in this kind of national categories"<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> J. Suchan, *Polak, Żyd, Artysta, Tożsamość a awangarda, Pole, Jew, Artist, Identity and avant-garde*, Muzeum sztuki, Łódź 1.10.2009–31.01.2010, p. 2.

In texts on art after catastrophe, with a kind of surprise, she observes that the young are more traditional than what the critics afraid of novelties would predict, and in her opinion only "a creative formal experiment may reach a contemporary viewer"<sup>26</sup>. The years of war were not a completely lost time for art. One might notice how the knowledge and the awareness of the language of modernity and the deeper understanding of form increased. The dominating trend of colourism proves that many had achieved real mastery. Appreciating it, at the same time we realize how little it means today. In an opinion-forming "Odrodzenie" magazine she published an essay on Roman Kramsztyk's drawings from the Warsaw Ghetto. The memories of the position of the artist, a popular portraitist of the interwar Warsaw elite, mingled with an analysis of these powerful works having much of an austere document, increase the drama of the situation. The clash of two completely different stylistics the reader may transpose onto two diametrically different realities in which the artist lived and which he registered. Paying attention to the new language he used, Blum manages to indicate how important expression becomes in the art after catastrophe; only the experience of the 'other' will make it possible to come close to truth and originality.

<sup>26</sup> H. Blum,

If we agree with Preziosi, and it is hard to contradict him, that art history is an exceptionally useful tool of creating modernity, the easier it will be to discern individual efforts of broadening the canon and incorporating into it artists of Jewish origin by curators such as Helena Blum.

How did she understand the meaning of an art work, the museum object, its meaning and its work? The point of departure were the rules she learned when studying in Lviv and Ecole du Louvre, and in the Drawing Studio of the Ossoliński Institute where she was taught that a presented work belongs to a peculiar class of objects. "In an increasingly systematised fashion in the nineteenth century the artwork was staged as a specimen of a solution to like problems of representing"<sup>27</sup>. Later on she began to treat them also as active elements of the formulated narrative, as well as 'witnesses' of history. In an art history, written and exhibited by her, the special position is offered to an individuality – a genius, an artist, who often is a woman.

<sup>27</sup> D. Preziosi, *Brain of the Earth Body*, op. cit., p. 80.

aktywny element budowanej narracji, a także świadka historii. W jej pisanej i wystawianej historii sztuki eksponowane miejsce przypada indywidualności — geniuszowi, artyście, który często bywa kobietą.



Nora  
Sternfeld  
Luisa  
Ziaja

## Co po wystawie? O kuratorstwie postreprezentacyjnym<sup>1</sup>

**Nora Sternfeld**, wykłada kuratorstwo w Uniwersytecie Aalto w Helsinkach, jest kuratorką i mediatorką sztuki. Założycielka biura trafo.K. <http://www.trafo-k.at/>. Od 1994–2006 członkini zespołu Kunsthalle w Wiedniu. Projekty kuratorskie: Langweilige Geschichten über den Alltag, 2002 SOHO Otta-kring; udział w Projekcie z okazji roku Mozarta 2006; Verborgene Geschichte/n-remapping Mozart, Nichts für uns. Alles für alle! 2007. Redaktorka „Bildpunkt” ukazującego się cztery razy w roku czasopisma — IG Bildende Kunst- Interessengemeinschaft Bildende Kunst. Od 2006 roku jest członkiem zespołu educating/curating/managing, Uniwersytet Sztuk Stosowanych, którym kieruje Luisa Ziaja. Publikacje na temat sztuki współczesnej, mediatorstwa, historii polityki i antyrasizmu.

**Luisa Ziaja**, kuratorka i krytyczka. Wystawy: ex-post Critical Knowledge and the Post-Yugoslavian Condition 2010; Recollecting. Raub und Restitution 2008/2009; Have The Cake And Eat It, Too. Institutionskritik als instituierende Praxis 2008; De-Revolution 2006; Verborgene Geschichte/n – remapping Mozart 2006. Współtwórczyni programu i współprowadząca podyplomowe studia ecm – educating/curating/managing w Uniwersytecie Sztuk Stosowanych w Wiedniu. Wykładowczyni w Uniwersytecie Technicznym, Uniwersytecie Sztuk Stosowanych. Autorka projektu badawczego Post-Comunist Past — dotyczy strategii przedstawiania komunizmu w artystycznych i historycznych kontekstach wystawowych. Jest autorką wielu artykułów w katalogach, pracach zbiorowych i czasopismach dotyczących współczesnej produkcji sztuki i wystaw.

<sup>1</sup> Obecnie wraz z kuratorką Natašą Petrešin-Bachelez i politologiem Oliverem Marcherem pracujemy nad procesami i strategiami w sztuce i polityce po reprezentacji w ramach projektu „What comes after the show?”. Wykład dla SCCA-Lublana stanowił początek naszego zaangażowania w ten temat.

Nora  
Sternfeld  
Luisa  
Ziaja

## What comes after the show? On post-representational curating<sup>1</sup>

**Nora Sternfeld** is an art educator and curator. Part of trafo.K, Office for Art Education and Critical Knowledge Production. She is professor for curating and mediating art at the Aalto University Helsinki and co-director of ecm – educating / curating / managing – Master Program in exhibition theory and practice at the University of Applied Arts Vienna. Curatorial projects have been: Contradictions! Critical Agency and the Difference Within, Open Space Vienna 2011, Remapping Mozart, a project for Wiener Mozartjahr 2006. Moreover, she is part of the editorial board of Bildpunkt and publishes on contemporary art, education, politics of history and anti-racism.

**Luisa Ziaja** is an independent curator and author based in Vienna/Austria. Since 2006 she is co-director of the postgraduate master program ecm – educating / curating / managing at the University of Applied Arts Vienna. She is part of schnittpunkt. exhibition theory & practice and currently works on the research project Post-Communist Past. Representations of communism in exhibition contexts of art and contemporary history (2009–12). Exhibitions include re: ex-post. Critical Knowledge and the Post-Yugoslavian Condition (2010, Open Space, Vienna), Recollecting. Looting and Restitution (2008/09, MAK, Vienna, w/ Alexandra Reininghaus), Have The Cake And Eat It, Too. Institutional Critique as Instituent Practice (2008), De-Revolution (2006, Hidden Hi/stories. Remapping Mozart, a project for Wiener Mozartjahr 2006 w). Assistant curator and exhibition coordinator at Generali Foundation Vienna. She has contributed to numerous exhibition catalogs, anthologies, and magazines on contemporary art, politics of history, exhibition theory and practice informed by current socio-political questions.

<sup>1</sup> Currently we work together with the curator Nataša Petrešin-Bachelez and the political theorist Oliver Marchart on processes and strategies in art and politics after representation under the title “What comes after the Show?”. The lecture at SCCA-Ljubljana marked a starting point for our engagement with this topic.

Zacznijmy od przykładu: w 1968 roku Graciela Carnevale zamknęła publiczność zgromadzoną na wernisażu w witrynie galerii i wyszła. Jej wystawa sprowokowała sytuację, która zmusiła widzów do działania: po godzinie rosnącego napięcia przechodzień wybił szybę witryny, umożliwiając zgromadzonym ucieczkę. Performance Carnevale wywołał akt opuszczenia galerii, ucieczki z instytucji. W roku 2007 fotografia i tekst towarzyszący akcji „zamknięcia” pokazane zostały na Documentach 12 w Kassel. Tam posłużyły one także jako odniesienie do projektu artystyczno-edukacyjnego „Seeing on the brink of Chance” („Widzenie na krawędzi przypadku”) autorstwa Claudii Hummel i Annette Krauss — akcji zatytułowanej „Testing Carnevale” („Testowanie Carnevale”) (il. 1). Co działo się pomiędzy tymi dwoma wydarzeniami? Jakie mogłoby to mieć znaczenie dla współczesnego kuratorstwa i edukacji?

Zarówno krytyka reprezentacji, jak i krytyka instytucji stanowiły istotne elementy awangardy w XX wieku. Oba te zjawiska charakteryzowała alternatywa pomiędzy odmową obecności w instytucji, subwersywnym jej traktowaniem, a zgodą na pochłonięcie przez nią. Niemożliwość uniknięcia instytucjonalnej logiki stała się lejtmotywem krytyki instytucjonalnej, której towarzyszyła zmiana teoretycznego paradygmatu w teorii wystawiennictwa. Po tym jak w ostatnich latach zakwestionowano wszystkie warunki wystawiania i reprezentowania, i związane z nimi typy logiki instytucjonalnej, wielka część tworzonych sztuki i organizowanych wystaw coraz częściej prowokuje pytania dotyczące działalności kuratorskiej. Zakładając, że nie istnieje żadna zewnętrzna pozycja uprawniająca krytykę, pada pytanie „Co należy zrobić?”, które przechodzi jednocześnie różnego rodzaju dekonstrukcyjne zwroty.

Jednym z tych zwrotów jest przejście od kuratorstwa do kuratorskości (*the curatorial*). Beatrice von Bismarck pod pojęciem ‘kuratorskość’ rozumie praktykę kulturową, która wykracza poza zwyczajną organizację wystaw i charakteryzuje się „swą własną procedurą służącą produkowaniu, przekazywaniu i refleksji nad doświadczeniem i wiedzą”. W ten sposób kuratorskość porzuca reprezentacji — wystawy nie są już miejscem rozstawiania wartościowych obiektów i reprezentowania obiektywnych wartości, lecz raczej przestrzenią kuratorskiego działania, w której możliwe stają się niecodzienne spotkania i dyskursy, w której to, co niemożliwe do zaplanowania wydaje się ważniejsze niż, powiedzmy, staranne plany aranżacji. Podkreślając referencyjny i relacyjny wymiar prezentowania sztuki, von Bismarck zmienia wystawy w przestrzenie, gdzie rzeczy „dzieją się” raczej niż „są pokazywane”.

W tekście tym chciałobyśmy przeanalizować obecną sytuację i stworzyć katalog postreprezentacyjnych możliwości pracy kuratorskiej. Rozpocniemy od przesłedzenia historii zmagania z reprezentacją w sztuce i kuratorstwie od lat sześćdziesiątych. W drugiej części odniesiemy te strategie do specyficznej logiki idei muzeum w celu ustalenia nowych sposobów działania.

Let us start with an example: In 1968 Graciela Carnevale locked the audience of her opening inside a storefront gallery and left. Her exhibition created a situation that forced spectators to act: After an hour of growing tension a passer-by smashed a glass window allowing people to escape. Carnevale's performance triggered the very act of leaving the gallery, of escaping from the institution. In 2007 a photograph and accompanying text of Carnevale's "confinement" action were presented at documenta 12 in Kassel. There it also served as a reference for the art education project "Seeing on the brink of chance" by Claudia Hummel and Annette Krauss: An action entitled "testing Carnevale" (Image). What happened between these two moments? And what could that mean for contemporary curating and educating?

Both the critique of representation and the critique of the institution were essential parts of the avant-garde in the course of the Twentieth Century. These approaches were marked by the dilemma between refusing the institution, or subverting it, and being appropriated by it. This impossibility of escaping institutional logics became a "leitmotif" of institutional critique that was accompanied by a *reflexive turn* in exhibition theory. After putting all conditions of exhibiting and representing as well as associated types of the institutional logic into question in recent years an advanced segment of the field of art and exhibitions has increasingly been raising the question of curatorial agency. Presuming that there is no external standpoint for criticism, the question "What is to be done?" is being asked and undergoes a variety of deconstructive turns.

One of these turns is the transition from curating to the curatorial: Beatrice von Bismarck understands the curatorial as a cultural practice that goes well beyond the mere organizing of exhibitions and specifically has "its own procedure for generating, mediating for, and reflecting on experience and knowledge". Thus the curatorial leaves the logic of representation: exhibitions are no longer sites for setting up valuable objects and representing objective values but rather spaces for curatorial action in which unusual encounters and discourses become possible, in which the unplannable seems more important than, say, precise hanging plans. Emphasizing the referential and relational dimensions of presenting art transforms exhibitions into spaces where things are "taking place" rather than "being shown".

In this text we would like to examine the current situation and generate a catalogue of post-representative possibilities for curatorial work. We will start by retracing the history of struggles with representation in artistic and curatorial work since the 1960s. In a second part, we will relate these strategies to specific logics of the museum with the aim of establishing new forms of agency.



Luisa Ziája,  
Uniwersytet Sztuk  
Stosowanych,  
Wiedeń

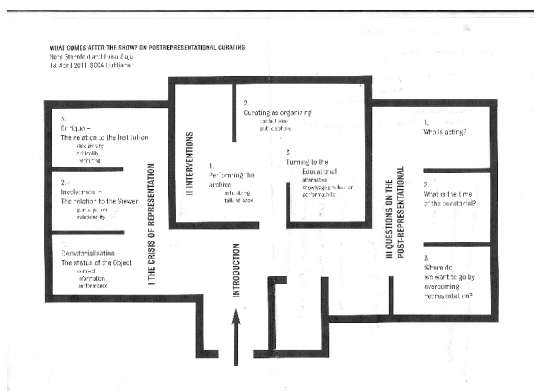
Luisa Ziája,  
University of  
Applied Arts,  
Vienna



Nora Sternfeld,  
Uniwersytet Sztuk  
Stosowanych,  
Wiedeń

Nora Sternfeld,  
University of  
Applied Arts,  
Vienna





Claudia Hummel i Annette Krauss, Testing Carnevale, dokumentacja akcji w ramach projektu „sehen am Rande des Zufalls” („Widzenie na krawędzi przypadku”), Kassel 2007, foto: © Sehen am Rande des Zufalls

Claudia Hummel and Annette Krauss: testing Carnevale, Documentation of an action in the framework of the project “Sehen am Rande des Zufalls” (Seeing on the brink of chance), Kassel 2007, photo: © Sehen am Rande des Zufalls

## I. Kryzys reprezentacji

Rozumienie sztuki jako praktyki reprezentacji kontestowane było na wielu poziomach i z różnych punktów widzenia od początków XX wieku, jednak lata sześćdziesiąte, wraz z ich silną krytyką Greenbergiańskiego dyskursu modernistycznego i jego afirmacji malarstwa i rzeźby, oznaczały zmianę paradygmatu w twórczości artystycznej i, konsekwentnie, kuratorskiej. Od tamtego czasu tradycyjne rozumienie działalności artystycznej rozszerzyło się, uwzględniając różnorodność form, w tym, między innymi, tekst, dźwięk, wideo, instalację, happening, environment, performans, spotkanie. Aby scharakteryzować i zrozumieć kryzys reprezentacji, skupimy się na trzech aspektach: statusie obiektu artystycznego, relacji wobec widza i relacji wobec instytucji.

### Dematerializacja — status obiektu sztuki

Zamiast wystawiać ukończone dzieła sztuki rozumiane jako jednostki, wystawa zamieniła (re-) prezentację na doświadczenie — doświadczenie nie oparte na artefaktach, ale na ideach i koncepcjach, w celu uniknięcia rosnącej komodyfikacji reprezentacyjnego sposobu wystawiania. Słynna wystawa Haralda Szeemanna pt. „Live in Your Head: When Attitudes Become Form. works — concepts — processes — situations — information”, która odbyła się w Kunsthalle w Bazylei w 1969 roku, uważana jest za pierwszy główny przegląd sztuki konceptualnej w Europie. Zebrano na niej artystów europejskich i amerykańskich, którzy robili prace zorientowane na procesualność, używając nowych strategii instalacji, environment i happeningu i, jak ujął to Szeemann, „artyści przejęli instytucję”, która zmieniła się z przestrzeni reprezentacji w przestrzeń ciągłej produkcji. Podczas gdy niektórzy artyści interweniowali w fizyczne znamiona wystawy, inni przekroczyli i zdematerializowali ją zupełnie przez wyjęcie z konkretnej ramy: na przykład, Richard Long poszedł na trzydniową wycieczkę po szwajcarskich górach. Opatrzona przypisami chronologia autorstwa Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972*<sup>2</sup>, wydana w 1973 roku, stanowi świadectwo różnorodnych strategii artystycznych, które kwestionowały, odwracały, rozszerzały czy odrzucały wszelki możliwy materiał, społeczne i polityczne parametry sztuki, jej produkcji, prezentacji i recepcji.

Opierając się na tych postawach krytycznych, sam akt tworzenia wystawy stopniowo został przywłaszczony jako (zbiorowa) praktyka artystyczna stanowiąca opozycję wobec autorytarnej figury kuratora, ustanowionej przez Haralda Szeemanna w celu odniesienia się do często marginalizowanych kwestii społeczno-politycznych. Artystyczny kolektyw Group Material zdefiniował wystawę sztuki jako wydarzenie polityczne i rozwinął metodę pracy, która krytycznie przeciwstawiała sobie sztukę, informację i obiekty kultury w procesie demokratycznym. Odnosząc się do feministycznej pisarki bell hooks, Group

<sup>2</sup> Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles 1973.

### I The crisis of representation

The understanding of art as a representational practice has been contested on many levels and with various approaches since the early Twentieth Century, however with their heavy criticism of the Greenbergian modernist discourse and its advocacy of painting and sculpture the 1960s marked a paradigm shift in both artistic and subsequently curatorial production. The traditional notion of artistic activity has been expanded into a diversity of forms ever since, comprising among others text, sound, video, installation, happening, environment, performance, encounter. In order to characterize and understand this crisis of representation we will focus on three aspects: the status of the art object, the relation to the viewer, and the relation to the institution.

#### Dematerialization — The status of the art object

Rather than displaying finished artworks understood as entities, the exhibition space replaced (re-) presentation by experience – an experience that was not built on artefacts but on ideas and concepts in order to escape the increasingly commodified representational mode of exhibiting. Harald Szeemann's seminal 1969 exhibition "Live in Your Head: When Attitudes Become Form. works – concepts – processes – situations – information" at Kunsthalle Basel is considered to be the first major survey of conceptual art in Europe. It gathered a generation of North American and European artists, who worked process-oriented, with new strategies of installation, environment and happening and, as Szeemann put it, "the artists took over the institution" that turned from a representational space to a space of ongoing production. While some artists intervened into the physical conditions of the exhibition others transcended and dematerialized it altogether by taking it out of the given framework: Richard Long for example went on a three-day hike in the Swiss mountains. Lucy Lippard's annotated chronology "Six Years: The Dematerialization of the art object from 1966 to 1972"<sup>2</sup>, first published in 1973, bears witness of the variety of artistic strategies that questioned, inverted, expanded or rejected all possible material, social and political parameters of art, its production, presentation and reception.

Drawing from these critical approaches the very act of exhibition making was increasingly appropriated as (collaborative) artistic practice opposing the authoritarian figure of the curator established by Harald Szeemann with the aim to address often marginalized socio-political topics. The artist collective Group Material defined the display of art as political event and developed a working method that critically juxtaposed art, information, and cultural objects in a democratic process. Referring to feminist writer bell hooks, Group Material employed a policy of inclusion in order not to mirror oppressive structures and conceptualized their exhibitions and projects as forums,

<sup>2</sup> Lucy Lippard, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley/Los Angeles 1973.

Material przyjęła politykę włączania, aby nie powtarzać opresyjnych struktur, i określała swoje wystawy i projekty jako fora, co prowadzi nas do drugiego z wspomnianych aspektów — radykalnie zmienionej relacji z widzem.

### Zaangażowanie – relacja z widzem

W odróżnieniu od modernistycznego, kontemplacyjnego sposobu recepcji, prace grupy nie zwracają się do widza bezpośrednio, zmuszając go do reakcji, lecz w dużo wcześniejszej fazie projektu widz jest zaproszony do tego, by stać się nieodłączną, definiującą częścią projektu. Ten radykalny zwrot od instruowania ku partycypacji charakteryzuje pojęcie ‘widz’, jak określiła to Suzana Milewska, jako „zmianę paradygmatu z przedmiotów na podmioty”<sup>3</sup>. Na potrzeby swojego wieloczęściowego projektu pt. „Democracy” („Demokracja”) stworzonego dla Dia Art Foundation w Nowym Jorku w 1988 roku, Group Material zorganizowała poprzedzającą i towarzyszącą wspólnie produkowanym wystawom platformę społeczną w formie dyskusji i zgromadzeń mieszkańców miasta, które służyły „rozmontowaniu pojęcia kompetencji, wymiany jedności proscenium na wielość publiczności”<sup>4</sup>. W ramach tej samej serii Martha Rosler zrealizowała projekt „If You Lived Here: City in Art, Theory, and Social Activism”, dyskursywne badania typu site-specific i projekt wystawienniczy z 1989 roku dotyczący ważnego problemu bezdomności w Nowym Jorku. Rosler otworzyła instytucję na półroczny proces uwzględniający wielu uczestników o różnym pochodzeniu, przez co zmieniła przestrzeń sztuki w przestrzeń społeczną. „If You Lived Here...” uznawany jest za przełomowy punkt odniesienia dla kolektywnej i partycypacyjnej pracy w kontekście artystycznym i wystawienniczym. Różniący się od wielu późniejszych postaw, które francuski krytyk i kurator Nicolas Bourriaud określił jako „estetyka relacyjna”<sup>5</sup>, krytykowane za nieróżnicujące i czasem odpolityczniające pojęcie relacji zasadzony na współpracy projekt Rosler prowokował sytuacje, które stanowiły sprawdzian także ich własnych ram i kontekstów. Nie cofnął się przez sformulowaniem krytyki wobec Dia jako instytucji goszczącej, która wywołała proces gentryfikacji w tej dzielnicy. Wobec powyższego, relacja z instytucją jest trzecim aspektem, który zostanie tu naświetlony.

### Krytyka — relacja z instytucją

W pierwszej fazie krytyka instytucjonalna ingerowała w specyficzne zasady tworzenia prezentacji i recepcji sztuk wizualnych późnych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych za pomocą metod badań historycznych, analizy wywiadowczej i kontekstowej, to znaczy starano się wyobrazić sobie możliwe „na zewnątrz” instytucji. Od lat dziewięćdziesiątych jednak krytyczne zdania koncentrują się na udziale i współodpowiedzialności za społeczne, ekonomiczne i polityczne struktury pola sztuki. To w drugiej fazie krytyki instytucjonalnej zwrócono uwagę

<sup>3</sup> Suzana Milewska, *Participatory Art. A Paradigm Shift from Objects to Subjects*, springerin, no. 2/2006.

<sup>4</sup> Doug Ashford, *Group Material: Abstraction as the Onset of the Real*, transversal, 09/2010, <http://cipcp.net/transversal/0910/ashford/en> (03/30/2012).

<sup>5</sup> Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, Kraków 2012.

which leads us to the second aforementioned aspect: the radically altered relation to the viewer.

### **Involvement — The relation to the viewer**

In contrast to the modernist contemplative mode of reception the viewer is not only directly addressed and challenged to react but in a much earlier state of a project invited to become an intrinsic, defining part of it. This radical turn from instruction to participation characterizes a new notion of the viewer that Suzana Milevska termed a “paradigm shift from objects to subjects”<sup>3</sup>. For their multipart project “Democracy” conceived for the Dia Art Foundation in New York in 1988, Group Material organized a social platform preceding and accompanying collaboratively produced exhibitions in the form of roundtable discussions and town meetings to “undo the notion of expertise, to replace the singularity of the proscenium with the multiplicity of the audience”<sup>4</sup>. In the same series Martha Rosler realized “If You Lived Here...: The City in Art, Theory, and Social Activism”, a discursive, site-specific research and exhibition project in 1989, dealing with the pressing topic of homelessness in New York City. Rosler opened up the institution for a six-month process involving a wide range of actors with various backgrounds thus transforming the art space into a social space. “If You Lived Here...” is considered as a groundbreaking point of reference for collective and participatory work in the art and exhibition context. Different from many later approaches that French author and curator Nicolas Bourriaud called “Relational Aesthetics”<sup>5</sup> and that have been criticized for their undifferentiated and sometimes depoliticizing notion of relations, Rosler’s collaborative project provoked situations that also put its own framework and context to test. It didn’t shy away to formulate an inherent critique of the Dia as hosting institution that had triggered gentrification processes in the area. Accordingly the relation to the institution is the third aspect to shed light on here.

### **Critique — The relation to the institution**

The first generation of Institutional Critique intervened into the specific protocols of production, presentation and reception of visual art in the late 1960s and 70s – employing methods of historical research, investigation and context analysis and thus, time and again, imagining a possible outside of the institution. Since the 1990s, however, critical approaches are much more aware of their own involvement and complicity in the social, economic and political structures of the field of art. This second generation of institutional critique pointed its examinations at the increasing relevance and impact of private corporations in a highly differentiated institutional landscape. Taking into account that the art historical canonization of institutional critique contradicts its initial intentions, recent approaches try to actualize institutional

<sup>3</sup> Suzana Milevska, *Participatory Art. A Paradigm Shift from Objects to Subjects*, in: *springerin*, no. 2/2006.

<sup>4</sup> Doug Ashford, *Group Material: Abstraction as the Onset of the Real*, in: *transversal*, 09/2010, <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/en> (03/30/2012).

<sup>5</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.

na coraz większe znaczenie i wpływ prywatnych korporacji w silnie podzielonym krajobrazie instytucjonalnym. Biorąc pod uwagę fakt, że włączenie krytyki instytucjonalnej w ramy kanonu przeczy jej początkowym intencjom, obecnie pojawiają się poglądy, traktujące krytykę instytucjonalną jako narzędzie analityczne, jako metodę autorefleksji i jako praktykę instytucyjną, która ma na celu zmianę społeczną.

## II. Kuratorstwo po reprezentacji

Po tym krótkim przeglądzie historycznym chcielibyśmy teraz zaproponować koncepcję „postreprezentacyjności” jako interwencji w tradycyjne zadania kuratorskie. Zakłada to rewizję roli historii i badań, organizacji, tworzenia publiczności, edukacji. Omawiana będzie z trzech perspektyw skoncentrowanych na działaniu: Odgrywanie archiwum, Kuratorstwo jako organizowanie oraz Zwrot ku edukacji, które wspólnie otwierają niekompletny jeszcze katalog kryteriów postreprezentacyjnego kuratorstwa.

### Odgrywanie archiwum

Nowa muzeologia zdefiniowała muzeum między innymi jako przestrzeń przemocy, ekonomii, dyscypliny i nadzoru. Praktyki artystyczne związane z krytyką instytucjonalną, a także badania naukowe analizują specyficzną logikę kolekcjonowania. Spójrzmy na historię muzeum i jego magazynów jako na archiwum<sup>6</sup> i sprawdźmy, w jaki sposób może zostać rozwinięte krytyczne, performatywne spojrzenie — archiwum i jego metodologia, funkcja i ideologiczne podstawy badane były w ostatnich latach z różnych perspektyw i przez różne dyscypliny związane z muzeum i wystawami. Stało się ono przestrzenią kontestowaną, gdzie dyskutowane i negocjowane są pojęcia: ‘historia’, ‘historyzacja’, ‘wtłoczenie w kanon’, ‘legitymizacja aktorów i obiektów’, a także możliwe kontr-historie. Zatem artyści, aktywiści i kuratorzy nie tylko rzucili wyzwanie koncepcji archiwum, ale także subwersywnie zastosowali jego metody w sposób performatywny, aby stworzyć praktyki kontr-historyzacji. Na tym tle najpierw myślimy o kuratorstwie jako działalności aktualizującej — jako sposobie odniesienia się do historii ze ściśle współczesnej perspektywy. Jednym z wczesnych przykładów praktyk kontr-historyzacji jest serwis informacyjny stworzony przez Ute Meta Bauer, Tinę Geissler i Sandrę Hastentaufel na Documentach 9 w 1994 roku, w którym użyto metod badań archiwalnych aby odzyskać historie feministyczne w kontekście wystawienniczym. W tym wypadku archiwum rozumiane jest jako dyskurs, który wkracza w hegemoniczny kanon wiedzy. Często podobne praktyki opierają się na badaniach zbiorowych i wymianie wiedzy, co prowadzi do drugiego warunku kuratorstwa postreprezentacyjnego: rozumienia kuratorstwa jako oferującego możliwość procesu wspólnego tworzenia wiedzy, czego rezultaty są trudne do przewidzenia.

<sup>6</sup> Refleksje te zawdzięczamy naszej koleżance Martinie Griesser-Stermscheg oraz jej historycznej i teoretycznej pracy na temat magazynu muzeum.

critique as an analytical tool, as a method of self-reflection and as instituting practice that aims at social change.

## II Post-representational curating

After this brief historical overview we now propose the “post-representational” as a concept of intervention into classical curatorial tasks. This implies a revision of the role of history and research, of organizing, creating a public and education. This will be done from three agency-oriented perspectives: Performing the Archive, Curating as Organizing and Turning to the Educational, which together open up a yet unfinished catalogue of criteria for post-representative curating.

### Performing the archive

New Museology has conceptualized the museum as a space of violence, economy, discipline, and police, among others. And artistic practices of Institutional Critique as well as scientific studies have analyzed the specific logics of collecting. Let us have a look at the history of the museum and of its depot as an archive<sup>6</sup> and see how a critical, performative approach could be developed: The archive and its methodology, function and ideological underpinnings have been scrutinized in recent years from different perspectives and by a range of disciplines involved in museums and exhibitions. It has become a contested space where the notion of history, historicization, canonization, legitimized actors and objects as well as possible counter-histories are disputed and negotiated. Thus artists, activists and curators have not only challenged the concept of the archive but have actively employed its methods in a performative way in order to establish practices of counter-historicization. Against this background we firstly think curating as actualizing: as a way to relate to history from a strictly contemporary perspective. One early example for practices of counter-historicization is the information service by Ute Meta Bauer, Tine Geissler und Sandra Hastenteufel at documenta 9 in 1994 that used archival methods to reclaim feminist histories in the exhibition context. Here, the archive is understood as a discourse that intervenes in the hegemonic canon of knowledge. Often these practices are based on collaborative research and knowledge exchange, which leads us to a second condition of post-representative curating: an understanding of curating as enabling processes of collaborative knowledge production with an unexpected outcome.

### Curating as organizing

A post-representational approach understands curating as a way of being active. In “Outside in the Teaching Machine”<sup>7</sup> the postcolonial theorist Gayatri Spivak reads Foucault with Derrida and makes us understand that “savoir/pouvoir” – the two French words for power

<sup>6</sup> We owe these thoughts to our colleague Martina Griesser-Stermscheg and her historical and theoretical work on the museum depot.

<sup>7</sup> Gayatri Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, London 1993, p. 34.

### Kuratorstwo jako organizowanie

<sup>7</sup> Gayatri Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, London 1993, s. 34.

Postawa postreprezentacyjna rozumie kuratorstwo jako sposób działania. W książce *Outside in the Teaching Machine*<sup>7</sup> postkolonialna teoretyczka Gayatri Spivak czyta Foucaulta z pomocą Derridy i sugeruje, że *savoir-pouvoir* — dwa francuskie słowa oznaczające „władzę/wiedzę” to nie tylko silne rzeczowniki, ale także czasowniki. *Savoir* oznacza „wiedzieć”, a *pouvoir* — „być w stanie”. Spivak łączy te dwa czasowniki tak, jak są one złączone we frazie „*savoir vivre*”, i to właśnie w tym znaczeniu dokonuje ona redefinicji „*savoir-pouvoir*” Foucaulta, jako „być w stanie coś zrobić”. Podczas gdy refleksyjna muzeologia teoretyzuje „kompleks wystawienniczy” („*exhibitionary complex*”) zgodnie z duchem władzy/wiedzy, my sugerujemy, by, idąc śladem Spivak, przemyśleć wystawy jako przestrzenie działania z kuratorami, którzy są w stanie coś zrobić i coś zmienić.

Co więcej, idąc za Jamesem Cliffordem i Mary Louise Pratt, wystawy można rozumieć jako wspólne przestrzenie społeczne, gdzie spotykają się i działają różne podmioty. Ta koncepcja strefy kontaktu oparta jest na przypadkowości i procesualności: jest to przestrzeń negocjacji, w której znaczenie słów i rzeczy nie jest stałe, ale zawsze otwarte na dyskusję. Reprezentację zastępuje taki proces: kuratorstwo raczej wymaga działania, nieoczekiwanych spotkań i dyskursywnej analizy, a nie mieć do czynienia z obiektywnymi wartościami i wartościowymi obiektami. Jednak we wspólnych dyskusjach należy uwzględnić niesymetryczne relacje pomiędzy uczestnikami. Zatem, na co wskazuje Clifford, celem nie powinny być „wzajemne ustępstwa, które mogą prowadzić do końcowego spotkania umysłów, spotkania, które zlikwiduje rozbieżności, ciągle nierówności siły w relacjach kontaktu.”<sup>8</sup> Zatem postreprezentacyjne kuratorstwo tworzy przestrzeń negocjacji, otwarcie omawiając sprzeczności w pozornie symetrycznych relacjach. Może to działanie także uwzględniać konflikt, jako że Clifford mówi o strefie kontaktu jako strefie konfliktu. A Oliver Marchart, który rozumie kuratorstwo jako nieodłączne organiczne intelektualne zadanie organizowania, definiuje rolę kuratorstwa jako „organizację konfliktu”, biorąc pod uwagę to, że antagonizmów nie da się zorganizować<sup>9</sup>. Stąd rola kuratorstwa polega na zajmowaniu pozycji, która przekracza logikę instytucji. Oba odniesienia pokazują, że krytyczne kuratorstwo jako działanie staje się nie tylko procesualne, ale też potencjalnie konfliktowe.

<sup>8</sup> James Clifford, *Routes. Travel and translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge Mass./London 1997, s. 193.

<sup>9</sup> Oliver Marchart, *The Curatorial Function, Organizing the Ex/position*, [w:] Dorothee Richter, Barnaby Drabble (red.), *Curating Critique*, Frankfurt am Main 2007, s. 164–170.

### III. Zwrot ku edukacji

<sup>10</sup> Irit Rogoff, *Turning*, *e-flux Journal*, 2008, <http://www.e-flux.com/journal/turning/03/30/2012>.

W pierwszym numerze magazynu e-flux, w artykule „Turning”<sup>10</sup>, Irit Rogoff, zwraca uwagę na niedawny „zwrot edukacyjny w kuratorstwie”, nazywając ważne zmiany w rozumieniu obu praktyk: kuratorstwo nie oznacza już zwykłego budowania wystaw; a edukacja nie oznacza już przekazu istniejących wartości. Mamy zatem do czynienia ze zwrotem na dwóch polach — kuratorstwa i edukacji. Rogoff nie



and knowledge – are not only powerful nouns, but also verbs. “Savoir” means knowing and “pouvoir” being able to. Like in “savoir vivre”, Spivak connects the two verbs, and it is exactly in this sense that she re-reads Foucault’s “savoir-pouvoir” as “being able to do something”. While in reflexive museology the “exhibitionary complex” has been theorized along the lines of power and knowledge, we suggest with Spivak to think exhibitions as spaces of agency with curators who are able to do and to change something.

Moreover, following James Clifford and Mary Louise Pratt, exhibitions can be understood as shared social spaces where different agents come together and act. This concept of the contact zone is based on contingency and processuality: It is a space of negotiation in which the meaning of words and things is not fixed but always open to discussion. Representation is replaced by process: Rather than dealing with objective values and valuable objects curating entails agency, unexpected encounters, and discursive examinations. However, in collaborative discussions asymmetric relations between participants have to be taken into account. Thus, as Clifford points out, the aim should not be a “give-and-take that could lead to a final meeting of minds, a coming together that would erase the discrepancies, the ongoing power imbalances of contact relations.”<sup>8</sup> Accordingly, post-representational curating creates spaces for negotiation, openly addressing contradictions within seemingly symmetrical relations. This also may involve conflict as Clifford speaks of the contact zone as a conflict zone. And Oliver Marchart, who understands curating as the organic intellectual task of organizing, defines the curatorial function as “the organization of conflict” taking into account that antagonism cannot be organized.<sup>9</sup> Hence the curatorial function consists in taking a position that transcends the mere logic of the institution. Both references show that critical curating as agency does not only become processual but is potentially conflictual.

<sup>8</sup> James Clifford, *Routes. Travel and translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge Mass./London 1997, p. 193.

<sup>9</sup> Oliver Marchart, *The Curatorial Function, Organizing the Ex/position*, in: Dorothee Richter, Barnaby Drabble (eds.), *Curating Critique*, Frankfurt am Main 2007, pp. 164–170.

<sup>10</sup> Irit Rogoff, *Turning*, in: *e-flux Journal*, 2008, <http://www.e-flux.com/journal/turning/> (03/30/2012).

### Turning to the Educational

In the inaugural issue of *e-flux journal*, Irit Rogoff, under the title “Turning,”<sup>10</sup> calls attention to the recent “educational turn in curating,” thereby naming important shifts in the understanding of both practices: Curating no longer means the mere mounting of exhibitions; education no longer means the transmission of existing values. Thus we are dealing with a turn in two arenas, the curatorial and the educational. Rogoff does not simply connect the two, curating and educating—which would be a rather traditional enterprise, as the modern museum since the French Revolution conceived itself as an educational institution. Traditionally, in addition to collecting, preserving, and researching, the tasks of representing and mediating were understood precisely as the educational tasks of the museum. Moreover, the educational aspect of the museum—we owe these ideas to the

dokonuje zwykłego połączenia działania kuratora z działaniem edukacyjnym — co byłoby dość tradycyjnym przedsięwzięciem, jako że nowoczesne muzeum od czasów rewolucji francuskiej myślało o sobie jako o instytucji edukacyjnej. Tradycyjnie, obok kolekcjonowania, konserwowania i prowadzenia badań, zadania reprezentowania i przekazywania rozumiane były właśnie jako edukacyjne cele muzeum. Co więcej, edukacyjny aspekt muzeum — które to koncepcje zawdzięczamy refleksyjnemu zwrotowi w nowej muzeologii — był z początku elementem technik władzy, mających na celu absorbowanie i zinternalizowanie wartości burżuazyjnych. Jednak Rogoff chce powiedzieć coś innego: w „zwrocie edukacyjnym” edukacja nie polega na przekazywaniu istniejących narodowych i burżuazyjnych wartości, jak chciałby Tony Bennett, ani na reprodukcji uprawomocnionej wiedzy, ale na eksploracji możliwych alternatywnych i emancypacyjnych wytworów wiedzy, która opiera się, uzupełnia, przeszkadza, podkopuje, czy też rzuca wyzwanie silnym kanonom.

#### IV. Pytania

Chciałybyśmy zakończyć ten ogólny przegląd perspektyw na kuratorstwo po reprezentacji kilkoma pytaniami, które w naszym mniemaniu mogłyby poszerzyć na niego spojrzenie:

**Kto działa?** Jedną z cech charakterystycznych postreprezentacyjności jest redystrybucja działania. Odnosząc się do postdramatycznych przemyśleń Gabriele Brandstaetter, dotyczących „szarych stref” partycypacji widza<sup>11</sup>, kuratorstwo postreprezentacyjne sugerowałoby organizację takich szarych stref, które umożliwiają działanie — gdzie coś może się wydarzyć. Lecz kto działa? Działanie mogłoby być stymulowane przez obiekty i dzieła sztuki w relacji z różnymi podmiotami, takimi jak aktywiści, artyści, teoretycy i kuratorzy.

**Jaki jest czas kuratorskości?** Jeśli myślimy o postreprezentacyjności jako procesualizacji, czas odgrywa ważną rolę. Klasyczny dyskurs kuratorski dotyczy tworzenia przestrzeni — lecz jak możemy myśleć o kuratorstwie jako tworzeniu czasu krytycznego?

**Jaki jest nasz cel w przewyciężeniu reprezentacji?** Procesualizacja i transformacja instytucji wydają się być strategiami progresywnymi. Jednak musimy wziąć także pod uwagę fakt, że proces i transformacja stanowią nieodłączne techniki władzy neoliberalnego kapitalizmu. Zatem krytyczna praktyka postreprezentacyjna musi być zdefiniowana jako praktyka, która stawia wyzwanie temu, co można zobaczyć, powiedzieć i zrobić, poprzez zajmowanie pozycji solidarności z tym, co na zewnątrz instytucji, z aktualnymi debatami społecznymi, walkami i ruchami.

<sup>11</sup> Gabriele Brandstaetter, *Figurationen der Unschärfe. Der (Un)beteiligte Betrachter*, Texte zur Kunst 58/2005.

reflexive turn of the New Museology—has first and foremost been a technique of power, aimed at absorbing and internalizing bourgeois values. But Rogoff's point is a different one: In the "educational turn" education is not about handing down existing national and bourgeois values, as Tony Bennett would have it, nor about the reproduction of legitimized knowledge, but about exploring possibilities of an alternative and emancipatory production of knowledge that resists, supplements, thwarts, undercuts, or challenges powerful canons.

### III Questions

We would like to conclude this rough sketch of approaches to post-representational curating with several questions that in our view could take it a step further:

**Who is acting?** – One characteristic of the post-representational is the redistribution of agency. Referring to Gabriele Brandstetter's post-dramatic thoughts on the "grey zones" of the participation of the viewer<sup>11</sup> post-representational curating would imply the organization of such grey zones that make action possible – where something can happen. But who is acting? Actions could be triggered by objects and artworks in interplay with a variety of different agents such as activists, artists, theorists and curators. **What is the time of the curatorial?** – If we think the post-representational as processualization time plays an important role. The classical curatorial discourse is about creating space – but how can we think curating as a creation of critical time? **Where do we want to go by overcoming representation?** – Processualization and transformation of institutions appear to be progressive strategies. But the fact that process and transformation are essential governmental techniques of neoliberal capitalism has to be taken into account as well. Therefore a critical post-representational practice of curating should be defined as a practice that challenges what can be seen, said, and done by taking a position of solidarity with what is outside of the institution, with actual social debates, fights and movements.

<sup>11</sup> Gabriele Brandstetter, *Figurationen der Unschärfe. Der (Un)beteiligte Betrachter*, in: *Texte zur Kunst* 58/2005.





Beatrice  
Jaschke

## Kuratorstwo. Zawód w stanie przejściowym

**Beatrice Jaschke**, Historyczka sztuki — studiowała w Wiedniu, Hamburgu i Florencji. Pracuje jako szef działu edukacji w muzeum Klostersbourgu. W ramach studiów kuratorskich na Uniwersytecie Sztuk Stosowanych wykłada teorie i praktyki wystawiennicze. Współpracuje jako niezależny mediator sztuki z Leopold Museum i Museumsquarier w Wiedniu.

Beatrice  
Jaschke

## Curating. A profession in transition

**Beatrice Jaschke** is Head of Education in Stift Klosterneuburg and Co-Director of /ecm master course for exhibition theory and practice at the University of Applied Arts in Vienna. She studied Art History at the Universities of Vienna, Hamburg and Florence, and completed her training as a tour guide. 1997–2001 she worked in the organization of training courses for curators at the Institute for Cultural Studies (ikw) in Vienna. As a freelance art mediator she has built up the education department at Leopold Museum as well as the infopool of basis wien in the Museumsquartier Vienna. Since 2001 she is CEO of the association schnittpunkt. exhibition theory & practice.



Beatrice Jeschke,  
Uniwersytet Sztuk  
Stosowanych,  
Wiedeń

Beatrice Jeschke,  
University of  
Applied Art,  
Vienna





Mimo że większość odwiedzających wystawy ma tylko pewne przypuszczenia, czy niejasny obraz tego, na czym polega zawód kuratora, jego wpływ na sztukę i jej obraz w powszechnym odbiorze jest dziś większy niż kiedykolwiek w historii. Czy to paradoks? Podczas gdy eksperci od wystaw omawiają podejście i charakterystyczne znaki wyróżniające styl konkretnych kuratorów, znając ich preferencje i zasady, większość zwiedzających nie zauważa tego — skupiają się nie na wspomnianych wyżej elementach, ale głównie na treści i tezach przekazywanych przez prace na wystawie. Działalność kuratorów jest często niewidzialna — jednym z kluczowych zadań jest stworzenie narracji, wybranie prac i zdecydowanie, które z nich zostaną pokazane. W tym kontekście należy podjąć decyzję co uwzględnić a co wykluczyć: które z prac powinny zostać w archiwum, a które powinny stać się częścią wystawy.

Pytania te prowadzą do silnie różnicowanych debat wewnątrz środowiska, debat, których publiczność, w większości, nie rejestruje i postrzega jedynie w sposób nieświadomy. Sprawia to, że kuratorzy często porównywani są do dyrektorów artystycznych teatrów — nie widać ich, lecz to oni pociągają za sznurki.

### **Mobilne multi-talenty — Gdzie i jak pracują obecnie kuratorzy?**

Kuratorzy są zatrudnieni w konkretnej instytucji lub działają jako freelancerzy we wszelkiego rodzaju publicznych i prywatnych muzeach, galeriach, pawilonach sztuki, centrach wystawienniczych, archiwach, bibliotekach i centrach dokumentacji naukowej, stowarzyszeniach muzealnych, biurach kultury i dziedzictwa oraz tzw. przestrzeniach alternatywnych. Zakres zadań, które należy wykonać aby stworzyć wystawę jest szeroki i różnorodny. Wymagane są osoby o wszechstronnych umiejętnościach, które nie tylko potrafią zbierać obiekty muzealne, prezentować i przekazywać publiczności ich treść, ale także umieją zorganizować proces archiwizacji i konserwacji obiektów, ustalić system dokumentacji i inwentarzy i nadzorować je. Kuratorzy zaangażowani są w koordynację i realizację wystaw, a także w wypożyczanie ich innym muzeom i galeriom, produkcję katalogów, planowanie konferencji, zamawianie prac artystycznych albo samodzielną ich produkcję, jak ma to miejsce szczególnie w zakresie sztuki współczesnej. Od samego początku blisko współpracują z osobami odpowiedzialnymi za edukację artystyczną, konserwatorami i projektantami wystaw oraz przygotowują materiały dla celów marketingowych i działań o szerokim zasięgu. W obliczu coraz większej uwagi poświęcanej widzom, kuratorzy muszą stawić czoła nowym wyzwaniom w postaci badań publiczności i mediów społecznościowych, starannie je analizować i rozwijać strategie użycia tych elementów jako narzędzi w edukacji artystycznej. Kuratorzy muszą pracować w zespołach jako ich członkowie lub stać na czele grupy. Muszą być dobrze

Even though the majority of visitors of an exhibition have only assumptions or a vague image of the professional field of curating, the impact of curators on the art scene and its image in the public is greater than ever before in history. Is this a paradox? While “experts” of the exhibition scene talk about approaches and handwriting, the distinctive style of particular curators and know much about their preferences and principles, most of the visitors do not take note of these, - instead they are focusing their attention primarily on the content and theses, which are conveyed and the works on display. The activity of curators is often invisible – one of the key tasks is to develop a narrative, select the works and to decide which of these are going to be shown. In that context decisions have to be made about inclusion and exclusion: What should be put into the archive and which of the works should be part of an exhibition?

These questions lead to internally highly contested debates, which the audience, in most cases, does not register and solely perceive implicitly. Thus curators are often compared to the artistic directors of theater festivals, you cannot see them, but they hold all the reins in their hands.

### **Mobile multi-talents - Where and how are curators working today?**

Curators work employed or freelance in all kinds of public or private museums, in galleries, art halls, exhibition centers, archives, libraries and scientific documentation centers, museum societies, culture and heritage offices or in *off spaces*. The range of tasks that need to be done for the production of exhibitions is broad and diverse. Required are all-rounders, who need not only be able to collect museum objects, present them and mediate their content to the public, but they also do organize the process of archiving and preservation of objects, establish documentation systems and inventories and maintain these. Curators are involved in the coordination and production of exhibitions as well as for loans to other museums and galleries, produce catalogues, plan conferences, commission artistic works or become producers themselves, as it is the case especially in the field of contemporary art. They work from the outset very closely in collaboration with art educators, conservators and exhibition designers and prepare materials for marketing and outreach purposes. With an increasing shift of attention towards the visitors curators have to face the new challenges of audience research and Social Media, consider them carefully and develop strategies to use these as tools for art education. Curators have to work in a team or be able to lead one. They must be well organized, withstand the pressure of deadlines and high amount of work loads, always be open and mobile in order to perceive the latest developments and trends.

zorganizowani, radzić sobie z presją terminów i dużym obciążeniem pracą, zawsze być otwarci i mobilni, by dostrzegać nowości i aktualne trendy.

Kurator (z łaciny *curare* — opiekować się) jest administratorem odpowiedzialnym za zbieranie, aranżowanie, konserwowanie i nadawanie treści obiektom. Opis ten często przywodzi na myśl kuratora zatrudnionego w jakiejś instytucji, którego status obecnie określa się czasem mianem kustosza. Jeśli kuratorowanie oznacza dbanie o publiczne i prywatne kolekcje, jak wspomniałam wyżej, w kontekście sztuki współczesnej można je rozumieć jako dbanie o artystów lub, innymi słowy, jako odpowiedzialne wsparcie artystów i produkcję prac artystycznych, jako współpracę z artystą lub zleceniobiorcą. Pojawienie się kuratorów niezależnych, którzy nie są związani z żadną instytucją i działają w ramach sieci międzynarodowych, przydaje kuratorom prestiżu i skupia większą uwagę mediów. Termin 'producent wystawy' stworzony został jako opozycja autonomicznej, antonimicznej figury wobec kuratora muzealnego o ustalonej pozycji. Producenci wystaw stanowili istotną część sceny artystycznej. Jednakże zniknęli w latach dziewięćdziesiątych. Wtedy to wprowadzony został termin 'kurator'. Zawód ten zdobył silną pozycję na wolnym rynku. Jest jednak jeszcze jeden powód do zamieszania: rozbieżność między ekspertami, a tymi, którzy znają się na wszystkim w sposób bardzo ogólny. Praca profesjonalistów w muzeach i galeriach, a także w sektorze freelancerskim świata kultury, stała się bardzo złożona.

Obok kluczowych zadań opisanych wyżej, kuratorzy, i ci, którzy odpowiadają za edukację artystyczną, muszą radzić sobie ze stale rosnącą odpowiedzialnością menadżerską. Muszą rozważać kwestie dotyczące strategicznych decyzji związanych z prezentowanymi wystawami i miejscami, gdzie się one odbywają, rozpisaniem budżetu oraz planu w czasie, rozważeniem metod prezentacji, komunikacji medialnej i narzędzi do przygotowania aplikacji Web2.0, które skierowane będą do publiczności z uwzględnieniem jej oczekiwań. Jednocześnie ze względu na silną konkurencję między sferą artystyczną i kulturalną a sferą pozainstytucjonalną istnieje silne zapotrzebowanie na profesjonalistów posiadających generalną wizję tworzonych działań artystycznych, którzy potrafią wdrażać projekty ambitne o ambitnych treściach, bądź złożonych strukturach, od pierwszego pomysłu do realizacji przy niewielkim budżecie.

Nasze rozważania o zawodzie kuratora toczą się dalej: jak dotąd wskazaliśmy na to, że kuratorzy to elokwentni pisarze, nieustraszeni badacze, komunikatywni wychowawcy artystyczni, łatwo adaptujący się interpretatorzy, wyrafinowani krytycy, dumni redaktorzy, skrupulatni i dokładni archiwiści, pełni wyobraźni producenci, społecznie świadomi politycy, twardzi i drobiazgowi finansisci, ludzie o międzynarodowych kontaktach, wrażliwi dyplomaci, sprytni prawnicy, elastyczni kierownicy projektów i stymulujący agitatorzy. Stary obraz

According to the etymological meaning of the term a curator (deriving from the Latin word *curare* – to take care of) is an administrator, who is responsible for collecting, arranging, preserving and mediating of objects. With this description people have often in mind the curator who is employed at an institution, a status, which is nowadays sometimes referred to as custodian. If curating means taking care of public or third-party collections, as mentioned above, it may well be understood in the field of contemporary art as looking after the artists, or in other words, as the responsible-minded support of the artists and the production of artistic works as a collaboration. The advent of free curators, who are no longer tied to one institution and operate in international networks, admits curators much prestige and greater attention by the media. The term “exhibition producer” was developed as an autonomous, independent counter-figure to the established museum’s curator. The exhibition producers were a vital part of the art scene and disappeared in the 1990s. At that time the term curator was ushered in and established on the open market. And yet another upheaval can be recognized: the discrepancy between experts and generalists. Professional work in museums and in galleries or in the freelance sector of the cultural field has grown very much in complexity.

In addition to the key tasks described above curators and art educators have to cope with an increasing amount of management responsibilities. They have to consider questions regarding the strategic directions of the exhibitions they present and the venues, where they take place, write time and budget plans, think about presentation methods, media work-ups and tools of Web 2.0 applications that address the public, according to the demands of their visitors.

At the same time, due to the fierce competition of the arts and cultural industry and the off-space area, there is a high demand for generalists who are able to implement projects, which are ambitious in its content or structurally complex, from the first idea to its realization with a low budget.

Our cheerful guessing-game about the profession of curating goes on: So far we have pointed out that curators are eloquent writers, intrepid researchers, communicative art educators, adaptable interpreters, sophisticated critics, proud editors, meticulously precise archivists, imaginative producers, socially critical politicians, painstakingly tough budget planners, mobile networking people, sensitive diplomats, clever lawyers, flexible project managers and stimulating agitators. The historic image of a contemplative rummaging “dusty” scholar in the midst of shards of broken pottery and oil paintings is now being replaced by an image of an all-rounder, networking and travelling in fast pace to places across the globe.

Curators must possess many skills to fulfill the job profile nowadays: They are expected to have a profound scientific knowledge, be flexible time-wise, acquire funding for projects and have the desire to

kontemplującego, grzebiącego w kurzu uczonego, otoczonego kałkami połamanej ceramiki i obrazami olejnymi zastępuje obecnie obraz nowy — osoby wszechstronnej, posiadającej międzynarodowe kontakty i przemieszczającej się w szybkim tempie do różnych miejsc na całym globie.

Kuratorzy, by sprostać swojej pracy, obecnie muszą dysponować wieloma różnymi umiejętnościami: oczekuje się od nich dogłębnej naukowej wiedzy, elastycznych godzin pracy, umiejętności pozyskiwania funduszy na projekty i odczuwania ogólnej potrzeby zmiany świata. Wraz z rosnącą liczbą tzw. niezależnych kuratorów pojawiają się inne, zupełnie nowe wobec nich oczekiwania — elastyczność i transformacja, aby można było wprowadzać zmiany w odziedziczone, tradycyjne, struktury. Czy ten proces jest jednak jednoznacznie pozytywny i nie ma wobec niego zastrzeżeń? Czy w starych strukturach nie ma pewnych korzyści, wartych zachowania i kontynuowania, dla których warto je pielęgnować? Jeśli więc weźmie się te wątpliwości pod uwagę, to należy zadać pytanie, jak mogłaby i jak powinna wyglądać edukacja kuratorów? Jaki rodzaj umiejętności i wiedzy potrzebny jest kuratorom pracującym obecnie?

Szkoły prywatne i uniwersytety odpowiedziały na strukturalne zmiany w sektorze sztuki i kultury w ostatnich dekadach odpowiednimi programami, biorącymi również pod uwagę wartość finansową tego sektora. Ilość kursów oferujących szkolenia i edukację zawodową w ostatnich kilku latach zwiększyła się gwałtownie — od weekendowych warsztatów w małych i bardzo małych muzeach, po dwutygodniowe akademickie kursy letnie i — w większości kończące się dyplomem — programy modułowe różniące się czasem trwania oferowane przez aktywne regionalne stowarzyszenia muzealne, niezależne kulturalne instytuty szkoleniowe czy filie dużych centrów kulturowych, po studia uniwersyteckie trwające cztery lata, które można rozpocząć po maturze. W wypadku większości kursów uniwersyteckich, opracowanych jako program dwuletni dla już pracujących, koniecznym warunkiem przystąpienia do kursu jest posiadanie dyplomu.

### **Profesjonalizacja kuratorstwa poprzez kursy zawodowe**

Programy nauczania na uniwersytetach przygotowują studentów do wymagających zadań, które będą musieli realizować w muzeach i przestrzeniach wystawienniczych. Choć kuratorstwo jest bardzo młodą dziedziną, ukończenie specjalistycznych studiów podyplomowych uznawane jest obecnie niemal za warunek konieczny, jeśli dana osoba ma wykonać na wysokim poziomie i w sposób profesjonalny obowiązki związane pracą w sferze kultury. Pierwsze kursy kuratorstwa pojawiły się w latach osiemdziesiątych. Przed tym instytucjonalnym zaistnieniem jako osobny przedmiot umiejętności kuratorów zależały od doświadczenia i wiedzy pochodzącej z „nauki przez

change the world. With the growing number of “free curators” appears a different, utterly new kind of job, which is committed to flexibility and transformation to bring permanent change to traditional, “inherited” structures. But is this process always a good thing? Are not there benefits in old structures, which should be maintained and continuities, which are worthwhile to sustain? Furthermore, if one takes these circumstances into account, how could and should education for curators be like? What kind of skills and knowledge is needed for curators working today?

The market of private and university education has responded to the structural changes in the arts and cultural sector in recent decades and discovered its monetary value.

The number of courses in the field of training and vocational education programmes has expanded rapidly in the last couple of years, ranging from weekend workshops in small - and micro-museums, one to two-week summer academy courses and - mostly certified - module programmes differing in its duration, offered by the active regional museum associations, independent cultural training institutes or subsidiaries of major cultural centers to studies at college with a duration of four years, which can be attended after he/she has done the A - Levels. For the majority of the university-anchored courses, which are designed as a two-year training, accompanying his/her current professional life, an already existing academic degree is a precondition to be eligible to attend the training.

### Professionalization of the field through courses on curating

Study programmes at the university prepare students for the challenging tasks they have to fulfill in museums and exhibition spaces. Although curating as a discipline is very young, the completion of a specialised post-graduate programme is now widely seen as almost a prerequisite in order to be able to perform the duties of cultural work on a high level and in a professional manner. The first training courses on curating have emerged in the 1980s. Prior to this institutional implementation as a subject, the skills of curators depended on experience and knowledge deriving from “learning by doing” and adopting strategies that were already established. Thus the training for the job took place mostly in the museum.

Beatrice von Bismarck stated that inducing training courses on curating in the 1980s in various cities in countries in Western Europe and North America, - in Grenoble, Amsterdam, London, Vienna and New York, was a direct response to the increasing de-professionalization of curating in that period<sup>1</sup>. The 1990s were marked by self-reflective discussions about the field as well as studies and conferences (e.g. *A new spirit in curating*, Stuttgart 1992), which influenced notions about the profession, while, on the other hand, these discourses and

<sup>1</sup> Cf. von Bismarck, Beatrice, Curating, in: Christoph Tannert/Ute Tischler (ed.), Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis, Frankfurt am Main 2004, p. 108-117

działanie” i z przyjmowania stosowanych już strategii. Dlatego też nauka do przyszłego zawodu miała miejsce głównie w muzeum. Beatrice von Bismarck twierdzi, że wprowadzenie kursów kuratorstwa w latach osiemdziesiątych w różnych miastach krajów Europy Zachodniej i Ameryki Północnej — w Grenoble, Amsterdamie, Londynie, Wiedniu i Nowym Jorku — było bezpośrednią odpowiedzią na wzrastającą deprofesjonalizację kuratorstwa w tamtym czasie<sup>1</sup>. Lata dziewięćdziesiąte charakteryzowała autorefleksyjna dyskusja na temat dziedziny, a także liczne badania i konferencje (np. *A new spirit in curating*, Stuttgart 1992), które wpłynęły na postrzeganie tego zawodu, podczas gdy, z drugiej strony, dyskursy te, i rosnąca liczba programów szkoleniowych, miały wielki wpływ na sposób tworzenia wystaw.

Z powodu zmiany w praktyce artystycznej i związku pomiędzy sztuką, instytucjami i publicznością, konieczne było bardziej dokładne przyjrzenie się roli kuratorów i osób zajmujących się edukacją artystyczną.

W ostatnich dziesięcioleciach zawody te wytworzyły bliski związek oparty na wzajemnym uznaniu jako ekspertów, co odbija się także w kursach organizowanych przez instytucje.

Bardzo istotnym wkładem w sprzeciwie stawianym tej, w wielu miejscach przestarzałej już, hierarchii był program szkoleniowy „Curator at the Museum of Communication” („Kurator w muzeum komunikacji”) wprowadzony w 1994 roku w Instytucie Studiów Kulturowych w Wiedniu (Renate Goebel, Dieter Bogner)<sup>2</sup>. Już cztery lata później dwa programy, jeden skupiający się na kuratorstwie, drugi na komunikacji, które wcześniej funkcjonowały jako równoległe seminaria, zostały na prośbę studentów połączone. Od tego czasu zaszły wielkie zmiany i obecnie istnieje wiele różnych bazujących na wiedzy naukowej, autorefleksyjnych, krytycznych i teoretycznych szkoleń.

### Trend międzynarodowy — zmiana paradygmatu

Od lat dziewięćdziesiątych wzmagają się głosy krytyczne wobec nadprodukcji wystaw i sprzeciwiające się obrazowi „kuratora gwiazdora”. W wyniku tej zmiany na pierwszy plan wysuwa się kuratorstwo kolektywne, a indywidualne zastępuje zbiorowe organizowanie wystaw i zespoły kuratorskie. W coraz większym stopniu kuratorstwo staje się działalnością krytyczną wobec wypracowanych wcześniej metod, a promując współudział, podkreśla się wartość samego procesu powstawania wystawy — od idei do „tego co po wystawie. Wiele z tych postaw stało wpłynęło na programy kursów zainicjowanych w różnych instytucjach w przeciągu ostatniego dziesięciolecia<sup>3</sup>. W sektorze edukacyjnym i szkoleniowym oraz większy nacisk na teoretyczną i krytyczną debatę wydaje się być trendem międzynarodowym. Niezwykle rozkwit nowych kursów w programach instytucji akademickich szczególnie widać w zakresie zaawansowanych kursów na temat

<sup>1</sup> Zob. Beatrice von Bismarck, *Curating*, [w:] Christoph Tannert, Ute Tischler (red.), *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*, Frankfurt am Main 2004, s. 108–117.

<sup>2</sup> Programy szkolące kuratorów prowadzone są od 2000 r. pod nazwą „ecm-educating, curating, managing” (<http://www.ecm.ac.at>) na Uniwersytecie Sztuk Stosowanych w Wiedniu.

<sup>3</sup> Większość z tych kursów stosuje wyłącznie postawę Krytycznego Kuratorstwa. Jeśli chodzi o kraje niemieckojęzyczne, chciałabym wymienić szczególnie Post-Graduate Programme in Curating w Zurychu prowadzone przez Dorotheę Richter (<http://www.curating.org/>) oraz edukacyjny program zawodowy Cultures of Curating w Lipsku (<http://www.kdk-leipzig.de/>).



growing number of training programmes had a significant impact on the production of exhibitions.

Due to a change in artistic practice and the relationship between art, institutions and the public it was necessary to scrutinise the role of curators and art educators in-depth.

In recent decades these two have established a close relation of mutual appreciation as experts, a phenomenon that is also reflected in the courses that are provided at institutions.

A very important contribution to counter the in many places by now outdated hierarchy was the training programme “Curator at the Museum of Communication” introduced in 1994 at the Institute for Cultural Studies in Vienna (Renate Goebel, Dieter Bogner)<sup>2</sup>. Only four years later the two programmes, one focusing on curating, one on communication, which had previously been held as parallel seminars, were now, upon request by the participants, merged to one. Since then a profound change has occurred and now there is a wide range of science-based, reflective, critical and theoretical trainings.

### The international trend - a paradigm shift

Since the 1990s there is a gathering of critical voices in the field, resisting the permanent productivity and aim to counter the image of the flexible “Star” curator. As a result of this shift collective curating comes to the fore and individual positions are being replaced by collaborative exhibition making and curatorial teams<sup>3</sup>. More and more curating becomes an activity that questions its very own conditions and is eager to promote participation, the value of the process itself and a diversity of strategies. Many of these approaches have been incorporated into the curricula of courses that have been launched at institutions in the last ten years<sup>4</sup>. A growing emphasis on a theoretical and reflective debate seems to be an international trend in the education and training sector. Especially in the advanced art field an incredible boom of newly developed courses can be observed in curricula at academic institutions.

In particular some prestigious art universities and exhibition centers run trainings on a very sophisticated intellectual level.<sup>5</sup>

In the training programmes on curating, which are currently being run, there is generally a tendency to contemporary art and courses which include institutional critique and non-Western perspectives into their curricula. In the majority of courses on offer there is quite often recognizable a gap between the field of art and the field of historical (cultural) sciences. When Irit Rogoff asks “What can we learn from the museum, beyond that which it intends to teach us?”<sup>6</sup> she means the opportunity the museum opens up for us, to think differently and in various ways about objects from other places, in other words to perceive the museum as a place of possibilities and as a place of potentiality.

<sup>2</sup> The training programmes on curating are being held since 2002 with the title “ecm-educating, curating, managing” (<http://www.ecm.ac.at>) at the University of Applied Arts in Vienna.

<sup>3</sup> Two of these are WHW, the curators of the Istanbul Biennial 2009 and the Raqs Media Collective, the curator collective of the Manifesta 8 can be mentioned as current examples of this practice. Cf. *Collective Curating, Manifesta Journal N°8*, Amsterdam 2009/10.

<sup>4</sup> The majority of these courses have devoted themselves explicitly to the approach of Critical Curating. With regard to the German-speaking countries I would like to mention in particular the “Post-Graduate Programme in Curating” held in Zurich, conducted by Dorothee Richter (<http://www.curating.org/>) and the vocational education programme „Cultures of Curating” in Leipzig (<http://www.kdk-leipzig.de/>).

<sup>5</sup> Among them are the following training programmes: Curatorial Knowledge Goldsmiths College, University of London; Independent Studies Programme, MACBA, Barcelona; de Appel Curatorial Program, Amsterdam; International Curatorial Training Program Ecole du Magasin, Grenoble, ecm-educating/curating/managing, University for Applied Arts Vienna; Curating, Managing and Mediating Art, Aalto University Helsinki; Post-Gradual Programme in Curating, College for Design, Zurich; International Curating Management Education, Stockholm University, Cultures of Curating, College for Graphic Design and Design of Books, Leipzig

<sup>6</sup> Rogoff, Irit, *Turning*, in: Paul O'Neill/Mick Wilson (eds.), *Curating and the educational turn*, London 2010, p. 32-46.

<sup>4</sup> Są to między innymi następujące programy: Curatorial Knowledge Goldsmiths College, University of London; Independent Studies Programme, MACBA, Barcelona; de Appel Curatorial Program, Amsterdam; International Curatorial Training Program Ecole du Magasin, Grenoble, ecm-educating/curating/managing, University for Applied Arts Vienna; Curating, Managing and Mediating Art, Aalto University Helsinki; Post-Gradual Programme in Curating, College for Design, Zurich; International Curating Management Education, Stockholm University, Cultures of Curating, College for Graphic Design and Design of Books, Leipzig.

<sup>5</sup> Irit Rogoff, *Turning*, [w:] Paul O'Neill, Mick Wilson (red.), *Curating and the educational turn*, London 2010, s. 32–46.

<sup>6</sup> Diana Cf. Baldon, *Warum wollen Sie Kuratorin werden?*, [w:] Christoph Tannert, Ute Tischler (red.), *Men in Black...* op. cit., s. 155.

sztuki. Zwłaszcza niektóre prestiżowe uniwersytety artystyczne i centra wystawiennicze prowadzą szkolenia na bardzo wysokim intelektualnie poziomie<sup>4</sup>. W prowadzonych obecnie programach szkoleniowych z zakresu kuratorstwa widać ogólną tendencję do skupiania się na sztuce współczesnej i kursach włączających w swoje programy krytykę instytucjonalną i odchodzenie od zchodniej perspektywy. W programach większości kursów widać charakterystyczną przepaść między dziedziną sztuki a dziedziną nauk historycznych (kulturowych).

Kiedy Irit Rogoff pyta „Czego możemy nauczyć się od muzeum, poza tym, czego chce nas ono nauczyć?”<sup>5</sup> ma na myśli możliwości, które muzeum przed nami otwiera, możliwości myślenia o obiektach z innych miejsc inaczej i na różne sposoby, innymi słowy, postrzegania „muzeum jako miejsca możliwości i jako miejsca potencjalności”. Goldsmiths College w Londynie postrzega siebie jako narzędzie wspierające kuratorów przez umożliwianie im kwestionowania ich własnej postawy<sup>6</sup>. Uczenie się zawsze oferuje wyjątkową przestrzeń do działania, wypełnioną potencjałem, przestrzeń nieograniczoną, bez żadnych ograniczeń, umożliwiającą snucie opowieści, konstruowanie, improwizowanie i eksperymentowanie. Obecnie krytyka wyraźnie wyznacza trend w stronę działań samodzielnych. Refleksja i redefinicja przyjętych norm, w połączeniu z dyskusją i aktualizacją wiedzy opartej na doświadczeniu, umożliwia podważenie i zakwestionowanie jej własnych metod i praktyk — i dotyczy to zarówno studentów, jak i wykładowców. Bazując na tej postawie, tworzone są strategie i ujęcia tematów — zatem nie tylko wiedza wykładowców specjalistów, ale także wiedza studentów ma ogromne znaczenie. Program „ecm-educating/curating/managing” („edukacja/kuratorstwo/zarządzanie”) na Uniwersytecie Sztuk Stosowanych w Wiedniu oparty jest na podstawach metodologicznych uczyć się patrzeć, analizować, konwertować i skupia się na niezależnych analizach treści i związanych z nią problemów dokonywanych przez studenta. Kwestionowanie socjalnych, tymczasowych politycznych i ekonomicznych kontekstów, w których pracujemy, ma na celu stworzenie przestrzeni do działania, charakteryzujących się nie tyle wyzwaniem i oczekiwaniami, ile krytyką i wizją. Często ambicją edukacji jest zachęcanie zamiast ustalania, zadawanie pytań zamiast wykładania. Najlepszy możliwy program to taki, który oferuje przestrzeń dla czegoś pomiędzy, czegoś nadal nienazwanego.

<sup>7</sup> Cf. Baldon, Diana, Warum wollen Sie Kuratorin werden?, in: Christoph Tannert/Ute Tischler (eds.), *Men in Black. Handbuch der kuratorischen Praxis*, Frankfurt am Main 2004, p. 155

The Goldsmiths College in London sees itself as a tool, supporting curators by allowing them to carefully question their own orientation<sup>7</sup>. An education always provides a luxurious space to act, utterly suffused with potential, a space without any restrictions, enabling him / her to tell stories, show, improvise and experiment. There is now a trend from the point of critique towards acting independently.

The reflection and re-definition of established norms, in conjunction with a discussion and actualization of the knowledge based on experience, makes it possible to challenge and question its own methods and practices - and that goes for students as well as for teachers.

Premised on this attitude strategies and approaches are generated and in turn not solely the knowledge of the lecturing experts is of significance but also the knowledge of the students. The training programme “ecm- educating/curating/managing” at the University of Applied Arts in Vienna is based on the methodological pillars *learning to look, analyzing, converting* and focuses on the independent examination of the student of content and its related issues

Questioning of social, societal, temporary political and economic contexts in which we work, serves the purpose to create spaces for action, which are characterized not that much by demands and expectations but instead consisting of critique and visions. Often the ambition in the trainings is to encourage instead of ascertaining, asking questions instead of lecturing.

The best curriculum conceivable is one that offers space for something in between, something still unmarked.

Wojciech  
Szymański

## Programowy brak programu

**Wojciech Szymański** (ur. 1985) — historyk i krytyk sztuki, kurator, historyk filozofii. Wykłada na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (Wydział Grafiki) oraz w Instytucie Historii Sztuki UJ. Członek Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA.

Wojciech  
Szymański

## The Program of No Program

**Wojciech Szymański** (1985) – art historian and critic, curator, historian of philosophy. Lecturer at the Academy of Fine Arts in Krakow (the Department of Graphic Design) and at the Institute of Art History at the Jagiellonian University. A member of AICA (International Association of Art Critics).

### Banalna konstatacja

Kiedy ci, którzy określają swoją działalność mianem kuratorstwa, a siebie samych nazywają kuratorami głośno zastanawiają się nad określeniem funkcji i sprecyzowaniem rozmaicie rozumianych — społecznie, politycznie, kulturowo — ról wynikających z bycia kuratorami roli własnych i wynikających ze swej działalności, dozwolone jest — nie czyniąc nawet żadnych założeń teoretycznych — stwierdzenie faktu: jestem świadkiem jakiejś zmiany. Jest to konstatacja banalna, oparta jedynie na życiowym doświadczeniu i praktyce: zawsze, kiedy jakaś grupa — nieistotne, zawodowa czy społeczna — zaczyna rozprawiać na temat swojej tożsamości, a także sensu i znaczenia swojej działalności — która rozumiana jako akt performatywny utwierdza jej tożsamość — mamy do czynienia ze zmianą okoliczności i warunków, w których grupie tej przyszło działać.

To zmiana tych właśnie warunków — nieistotne, społecznych, ekonomicznych, politycznych, kulturowych — wymusza zmianę praktyki/działania. I to właśnie przesądza, że samoświadoma grupa zmuszona jest do dyskusowania, analizowania i w końcu zmiany i ponownego ustanowienia siebie jako grupy w nowych warunkach. Innymi słowy, tak jak w klasycznym marksizmie Oskara Langego<sup>1</sup>, jeżeli paradygmatycznej zmianie podlega ekonomiczna baza, kulturowa nadbudowa okazuje się z nią sprzeczna. Depozytariusze owej nadbudowy mogą albo (1) nie zauważyć paradygmatycznej zmiany bazy, albo (2) zauważyć ją. Spóźniony refleks (1) zawsze prowadzi do destrukcji, bycie na czasie (2) natomiast — albo (2a) do odrzucenia zmian, albo (2b) do namysłu nad swoją rolą w zmienionej już rzeczywistości. Odrzucenie tych zmian (2a) skutkuje pozostaniem w ariergardzie i powolnym, aczkolwiek konsekwentnym osuwaniem się na wzbudzący pusty śmiech i politowanie margines historii. Namysł i przededefiniowanie swojej roli i funkcji (2b) natomiast — przystosowaniem się do nowej rzeczywistości społecznej i ponownym uzgodnieniem bazy z nadbudową.

Nie mam zamiaru, w celu dowiedzenia, że tak istotnie jest i że właśnie znajdujemy się w modelowej, powyżej opisanej sytuacji, odsyłać czytelnika i czytelnickę do innych, poza niniejszy tom źródeł niniejszy tom tekstów Tom ten, w którym dyskutuje się pozycję i rolę kuratora/kuratorki jest najlepszym dowodem na to, że istotnie jestem świadkiem jakiejś zmiany; *tolle et lege*, weź to i to czytaj.

### Pozorna zmiana

Rozpoznanie sytuacji, ta banalna konstatacja faktu, której dokonałem powyżej, przybiera zazwyczaj, a może i zawsze, formę nudnej, akademickiej lub pseudo-akademickiej dyskusji, która w jakąkolwiek stronę nie poszłaby, zawsze wychodzi od jednego pytania. Pytanie to brzmi: „Czym dzisiaj jest kuratorstwo?”. Pytanie to wydaje się na pierwszy

<sup>1</sup> Zob. Oskar Lange, *Ekonomia polityczna*, t.I, Warszawa 1974.

### 1. A banal observation

When those who describe their activity as curating, and themselves as curators, reflect aloud on the definition of the function and the specification of their differently understood – socially, politically, culturally – roles that result from their activity, one is allowed to – even without making any theoretical assumptions – to observe a fact: I am a witness of a change. It is a banal observation based only on the life experience and practice: every time when a group – be it professional or social – begins to discuss their identity, as well as the meaning and significance of their work, which understood as a performative act confirms its identity, what we are dealing with is a change of the circumstances and conditions in which this group happens to work.

It is the change of these conditions – be it social, economic, political or cultural – that enforces the change of practice/mode of operation. And it is what makes this self-aware group discuss, analyse and finally change and re-establish itself as a group in new conditions. In other words, just like in Oskar Lange's classic Marxism<sup>1</sup>, if the paradigmatic change affects the economic base, the cultural superstructure turns out to be contradictory to it. The users of the superstructure can either (1) overlook the paradigmatic change of the base or (2) notice it. The slow reflex (1) always leads to destruction, whereas being up to date (2) leads either to (2a) the rejection of changes or (2b) to the reflection on one's role in the changed reality. The rejection of the changes (2a) makes one remain in the rearguard and a slow yet consistent fall into the laughable and pitiful margin of history. The reflection and redefinition of one's role and function (2b) can lead to the adaptation to new social reality and the new coordination between base and superstructure.

To prove that it is exactly so and that we are facing this model, above described situation, I do not intend to refer the reader to sources other than this very volume. This book, in which the position of the curator is discussed, is the best proof; *tolle et lege*, take it and read it.

### 2. An apparent change

The recognition of a situation, this banal observation I made above, takes usually, or perhaps always, a form of a boring, academic or pseudo-academic discussion which whatever direction it takes, always departs from one question. The question is: "what is curating today?". At first glance the question seems to be fully justified, moreover it presents itself as a neutral question, and the validity of asking it should be agreed on by all the participants of the debate. The acceptance of its neutrality and validity of the formulation of the question in such a way suggests different variants of it: "who is a curator today?", "what is his or her role?". What is the problem then? Further on, at

<sup>1</sup> Cf. O. Lange, *Ekonomia polityczna*, vol.1, Warszawa 1974.

rzut oka pytaniem jak najbardziej na miejscu, ponadto jawi się jako pytanie neutralne, a na zasadność jego postawienia powinni zgodzić się wszyscy uczestnicy debaty. Zgoda na neutralność i zasadność sformułowania pytania w ten właśnie sposób pociąga naturalnie za sobą inne jego warianty: „Kim dziś jest kurator/kuratorka?”, „Jaka jest dziś jego/jej rola?”. W czym zatem problem? Poniżej, raz odpowiadając na powyższe pytanie, innym razem odrzucając je, postaram się wykazać błąd, który jest w tym pytaniu zawarty. Czy jest to błąd zamierzony tych, którzy właśnie tak formułują tożsamościowe przeciwie pytanie, czy zwykła pomyłka przyjdzie być może ocenić później.

Odpowiadam na pytanie „Czym dzisiaj jest kuratorstwo?”. Kuratorstwo jest systemem produkcji kulturowej nadbudowy zgodnej z bazą późnej fazy gospodarki kapitalistycznej, której cechą charakterystyczną jest międzynarodowy i globalny zarazem korporacjonizm. Kuratorstwo jako system produkcji wytwarza (1) artefakty (dzieła sztuki oraz ich analizy i interpretacje w formie słowa drukowanego) i (2) idee (dzieła sztuki po paradygmatycznej zmianie, która wiąże się z dematerialistyczną praktyką konceptualną oraz ich analizy i interpretacje w formie słowa wypowiedzianego). Kuratorstwo jako system produkcji wytwarza ponadto (3) relacje (wystawy, wydarzenia, praktyki towarzyszące: prelekcje, warsztaty edukacyjne, archiwizowanie jako miejsce spotkania). Kuratorstwo, poza tym, zarządza swoimi wytworami (1, 2, 3), dokonując wartościowania (bardzo rzadko) i/lub sprawne pozycjonowania swoich wytworów (bardzo często).

Z powyższej odpowiedzi na pytanie „Czym dzisiaj jest kuratorstwo?” wynika kilka interesujących wniosków konsekwencji. Po pierwsze, kuratorstwo jako system produkcji doskonale współgra z siłami wytwórczymi korporacyjnej — daj Boże, ostatniej — fazy kapitalizmu. To oczywiście pociąga utrzymywanie *status quo* niesprawiedliwych i imperialnych, co doskonale w warunkach przeciągającego się kryzysu ekonomicznego widzimy, charakterystycznych dla tej fazy stosunków ekonomicznych, w których artyści rzeczywiście wytwarzają kapitał (dosłowny i symboliczny), ale środki jego produkcji tylko pozornie należą do nich. Nie chodzi mi tutaj naturalnie o takie środki produkcji, jak płótna, pędzle czy farby (charakterystyczne dla przemysłowej, wytwarzającej artefakty, wcześniejszej fazy kapitalizmu). Te nie są bowiem środkami produkcji w korporacyjnej fazie kapitalizmu.

Świat korporacyjnej fazy kapitalizmu to postawiona na głowie hegłowska dialektyka pana i niewolnika, wedle której logiką panem rzekomo jest artysta/artystka, niewolnikiem natomiast kurator/kuratorka. Świat korporacji jest bowiem — a przynajmniej pragnie, aby za taki go uważać — światem przemysłu usługowego. Kierowani owym masochistycznym pragnieniem służenia, przedstawiciele tego świata, wszystkie markietanki ciągnące za wielką, wygłodniałą armią, mówią: my, kuratorzy i kuratorki, instytucje wystawiennicze świata sztuki: muzea, galerie i międzynarodowe festiwale, biennale i inne,



times answering the above question, at times rejecting it, I will try to point out the mistake which is permanently inherent in this question. Whether it is an intended mistake of those who formulate this identity question, or a common mistake, will be considered later on.

I answer the question “what is curating today?”. Curating is a system of the production of cultural superstructure accordant with the base of the late phase of capitalist economy that is characterised by both international and global corporation-based system. Curating as a system of production creates (1) artefacts (art works and their analyses and interpretations in the form of printed text) and (2) ideas (art works after the paradigmatic change related to the dematerialist conceptual practice and their analyses and interpretations in the form of spoken word). Curating as a system of production creates moreover (3) relations (exhibitions, events, accompanying practices: lectures, educational workshops, archiving as a place of encounter). Besides, curating manages its products (1,2,3) making value judgements (very seldom) and/or skilful positioning of its products (very often).

The above answer to the question “what is curating today?” suggests several interesting consequences. First, curating as a system of production is perfectly harmonized with the productive powers of the corporation-based – the last one, with God’s help – phase of capitalism. This of course entails the preservation of the *status quo* of the unjust and imperial (as is clear in the circumstances of the lasting economic crisis) economic relations typical for this phase, in which artists actually produce capital (literal and symbolic), yet the means of its production do not actually belong to them. I do not mean here the means such as canvases, brushes or paints (typical for the industrial, artefact-producing earlier phase of capitalism). For these are not means of production in the corporation-based phase of capitalism.

The world of the corporation-based phase of capitalism is a Hegelian dialectic of master and slave put upside down, a logic suggesting that an artist is a master, while a curator is a slave. For the world of corporations is – or at least wants to be viewed as such – a world of *service* industries. Led by this masochistic will to serve, the representatives of this world, all these suttlers following the great hungry army say: us, curators, exhibition institutions of the world of art: museums, galleries and international festivals, biennales and others, we only offer services; what can we do for you? The services of these slaves always have their price. The price that the great army has to accept. And the price, the price in the world of the *services* industry which instead of artefacts produces services, cannot be based on and corresponding to the produced value of the artefact. The price does not use the unit of measurement of matter, but of time. And time is invaluable. The price must out of necessity remain “hard to assess” and virtual. Just as virtual as national debts and the flow of capital on the international market.



Podpis do fotografii w języku polskim

Description of photo in English



Podpis do fotografii w języku polskim

Description of photo in English

świadczyć jedynie usługi; w czym możemy wam służyć? Usługi owoych niewolników mają zawsze swą cenę. Cenę, na którą wielka armia musi się zgodzić. Cena natomiast, cena w świecie przemysłu usługowego, który zamiast artefaktów produkuje przede wszystkim usługi, nie może być oparta na i adekwatna do wytworzonej wartości artefaktu. Cena ta nie posługuje się jednostkami miary materii, lecz czasu. A ten — ten jest bezcenny. Cena z konieczności pozostać musi „trudna do oszacowania” i wirtualna. Tak jak wirtualne pozostają długi państw i przepływy kapitału na rynku międzynarodowym.

Należałoby tutaj zastanowić się jak to się stało, że niewolnik uwierzył, że stał się panem, a pan przebrany w szaty niewolnika odczo służy niewolnikowi, a faktycznie swoim i imperialnym interesom późnego kapitalizmu. W skrócie, zanim przejdę do kolejnych wniosków, jakie wynikają z kolejnej konsekwencji udzielenia odpowiedzi na wyjściowe, neutralne pozornie, pytanie, spróbuję zarysować pewien rozwój wypadków.

Zaczął się, jak prawie wszystko co dotyczy dziś sztuki współczesnej, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy to kończył się artefaktualny, charakterystyczny dla średniego kapitalizmu model sztuki i rodził się model performatywny, który nazwać można także relacyjnym, związany z dematerializacją artefaktu i przejściem do konceptualnego paradygmatu wytwarzania. Dematerializacja nie była li tylko prostym zniknięciem artefaktu i nie należy naturalnie czytać tego procesu tylko w kategoriach materialistycznych *sensu stricto*, lecz w kategoriach materializmu dialektycznego i historycznego. Dematerializacja, jak pisze bowiem Lucy R. Lippard, była odpowiedzią artystów i artystek na kapitalistyczne mechanizmy rynku sztuki, które, dokonując wyborów kuratorskich (kogo i w jakim kontekście pokazać), muzealnych (czyje prace zakupić do kolekcji) oraz galeryjnych (za ile i jak sprzedać), posługiwały się rasizmem, seksizmem, homofobią i imperializmem<sup>2</sup>. W takim kontekście — a pisze o tym nie tylko Lippard<sup>3</sup> — dematerializacja jako ruch znoszący prawa rynku, i związane z nim ściśle rozdzielone role marszanda, kuratora i artysty, była ściśle powiązana z wielkim światowym ruchem na rzecz wolności, którego najważniejszymi, ale nie jedynymi częściami składowymi były: dekolonizacja wraz z kampanią przeciwko wojnie w Wietnamie, postkolonialne definiowanie się Ameryki Łacińskiej, druga fala feminizmu w teorii i ruch kobiet w praktyce, pierwsze emancypacyjne wystąpienia ruchu gejowskiego, wielotysięczne demonstracje antyrasistowskie związane z ruchem równouprawnienia Afroamerykanów.

Ruch sprzeciwu z potężnym, jak się podówczas zdawało, antyrynkowym narzędziem, jakim była dematerializacja, został jednak już w kolejnej dekadzie spacyfikowany przez rodzący się właśnie dyskurs wiedzy/władzy wczesnego kapitalizmu korporacyjnego (pierwszej fazy późnego kapitalizmu). Okazało się wówczas, że pozbawionym materii dziełem sztuki, albo takim, którego aspekt materialny był co

<sup>2</sup> Zob. Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...*, Berkeley, Los Angeles, London 1997, s. vii-x.

<sup>3</sup> Por. Ben Tufnell, *Land Art*, London 2006, s. 12-13, Robert Pincus-Witten, *Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966-1986*, Ann Arbor 1987, s. 1.

We must consider here how did it happen that a slave started to believe that he was a master, and the master, dressed as a slave, eagerly serves the slave, and in fact his own and imperial interests of late capitalism. In short, before I move to another consequence of giving an answer to the question I started with, a seemingly neutral question, I would like to delineate certain course of events.

As nearly everything that concerns contemporary art today, it all started in the second half of the 1960s when the artefactual, typical for the middle stage of capitalism, model of art was in decline and there emerged a performative model, one we can also call relational, related to the dematerialization of artefact and the shift to the conceptual paradigm of production. Dematerialization was not just a simple disappearance of the artefact and it cannot be read in strictly materialist categories, but in the categories of dialectic and historical materialism. Dematerialization, as Lucy R. Lippard wrote, was an answer of artists to the capitalist mechanisms of the art market whose curatorial (whom and in what context to show), museum (whose works to buy for the collection) and gallery choices (for how much and how to sell) were directed by racism, sexism, homophobia and imperialism<sup>2</sup>. In this context – and it is not only Lippard who writes about it<sup>3</sup> – dematerialization as a movement that does away with the laws of the market and the strictly defined roles of art dealer, curator and artist that it entails, was directly related to the great global movement for freedom which consisted mostly, yet not only, of elements such as: decolonization with the campaign against the war in Vietnam, postcolonial self-definition of Latin America, the second wave of feminism in theory and the women's movement in practice, the first emancipatory activities of the gay movement, several-thousand anti-racist demonstrations related to the movements for the equal right of the Afro-Americans.

The opposition movement with the great, as it then seemed anti-market, tool such as dematerialization, was, however, pacified in the following decade by the emerging discourse of power-knowledge of the early corporation-based capitalism (the first phase of late capitalism). It turned out then that the matter-lacking work of art, or the one the material aspect of which was purely accidental, could also be marketed and subject to the same laws of the market as before. In 1971 Seth Siegelaub, with the legal help of Robert Projansky, drafted an agreement of selling a work of art after dematerialization<sup>4</sup>. All the revolution of this time seemed to become a part, as Benjamin Buchloh observed, of the logic of the late phase of capitalism<sup>5</sup>.

The next chance to redefine/conclude the revolution begun in the 60s came as late as the second half of the 80s together with the outbreak of the global economic crisis in 1987. Significantly, this crisis resembled very much the present one; the climate of the civic opposition and discontent that included the movement against AIDS with

<sup>2</sup> Cf. L. R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972...*, Berkeley, Los Angeles, London 1997, pp. vii-x.

<sup>3</sup> Cf. B. Tufnell, *Land Art*, London 2006, pp. 12-13, R. Pincus-Witten, *Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966-1986*, Ann Arbor 1987, p. 1.

<sup>4</sup> Cf. G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, p. 131.

<sup>5</sup> Cf. B. Buchloh, *Conceptual Art 1962-1969: from the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions...* cited in: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. A. Alberro, B. Stimson, Cambridge 2000, p. 533.

<sup>4</sup> Zob. Grzegorz Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 131.

<sup>5</sup> Zob. Benjamin Buchloh, *Conceptual Art 1962–1969: from the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions...* Cyt. za: *Conceptual Art: A Critical Anthology*, red. Alexander Alberro, Blake Stimson, Cambridge 2000, s. 533.

najwyżej akcydentalny, także można handlować i poddawać je takim samym jak wcześniej prawidłom rynku. W 1971 roku Seth Siegelau, wspierając się pomocą prawną Roberta Projansky'ego, opracował umowę sprzedaży dzieła sztuki po dematerializacji<sup>4</sup>. Cała rewolucja od tego czasu wydawała wpisywać się, jak zauważa Benjamin Buchloh, w logikę późnej fazy kapitalizmu<sup>5</sup>.

Kolejna szansa przewartościowania/dokończenia rozpoczętej w latach sześćdziesiątych rewolucji nadarzyła się dopiero w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, wraz z wybuchem ogólnoswiatowego kryzysu gospodarczego w 1987 roku. Co istotne, nie tylko ówczesny kryzys przypominał ten, w którym obecnie się znajdujemy; podobny był również klimat obywatelskiego sprzeciwu i niezadowolenia, na który złożyły się: ruch przeciwko AIDS, w skład którego weszli artyści i artystki, uliczne, antyrządowe demonstracje z ich udziałem, trwająca nadal i osiągnięta swoje apogeum emancypacja gejów i lesbijek, antyinstytucjonalne działania i wypowiedzi artystów i artystek podejmujących albo subwersyjny dialog z instytucją (krytyka instytucjonalna lat osiemdziesiątych), albo wypowiadających mu otwartą wojnę (Guerilla Girls).

Kryzys 1987 roku zakończył złotą dekadę (ryнку) sztuki w Stanach Zjednoczonych. Obowiązujący dotąd model artysty/wielkiego biznesmana, na jakiego kreowano Andy'ego Warhola, cały zalew post-popu z Jeffem Koonsem na czele, wielkogabarytowe rzeźby i wielkoformatowe malarstwo z kręgu abstrakcji pomalarskiej, które ozdabiały ściany biur i korporacji, rezydencji medialnych i bankowych potentatów i jakie były oficjalnym językiem ery Ronalda Reagana i Margaret Thatcher okazały się nie na czasie. Kryzys rozpoczął się krachem na rynkach dalekowschodnich 19 października i szybko pociągnął za sobą rynki europejskie i amerykańskie. Nowojorski Dow Jones stracił w Czarny Poniedziałek 22% wartości. Po odpływie inwestorów z rynku zaczął się jeszcze wprawdzie napływ kapitału na SoHo, wielcy gracze giełdowi chcieli bowiem ulokować aktywa w sztuce; była to już jednak agonía starego porządku. W 1990 roku, w szczycie kryzysu, upadł rynek sztuki i złoty wiek definitywnie zakończył się. W samym Nowym Jorku upadło dziesiątki galerii, dawni kolekcjonerzy odeszli. Artyści, którzy zarabiali dotąd dziesiątki tysięcy dolarów, pozostali bez środków do życia. Media kreujące dotąd model artysty/przedsiębiorcy, zajęły się ważniejszymi problemami (upadek żelaznej kurtyny, tendencyjnie często przedstawiany problem AIDS).

Z kryzysem świat sztuki próbował radzić sobie na różne sposoby. A to kreować „Inne”, dotąd przemilczane talenty, na jakie najlepiej nadawali się kolorowi, kobiety i geje — tak tłumaczyć można krótkie, błyskotliwe kariery takich artystów jak Keith Haring czy Jean Michel Basquiat — a to zmienić formuły swojego funkcjonowania. Powróciły na początku lat dziewięćdziesiątych zatem praktyki dematerializacyjne w sztuce, galerzyści i kuratorzy natomiast weszli w intymny dialog z artystami i artystkami. To wówczas wymyślono trwające do

the participation of artists, the street anti-governmental demonstrations that they took part in, the still active and reaching is apogee emancipation of gays and lesbians, anti-institutional works and statements of artists entering either a subversive dialogue with an institution (institutional criticism of the 1980s) or declaring an open war against it (Guerilla Girls).

The crisis finished golden decade of art (market) in the United States. The model of an artist/great businessman that Andy Warhol was viewed as and which dominated until then, the deluge of post-pop with Jeff Koons as a leading figure, large-scale sculptures and large-scale painting in the vein of post-painterly abstraction that decorated the walls of offices and corporations, the residencies of the media and banking tycoons and which were the official language of the era of Ronald Reagan and Margaret Thatcher, suddenly seemed out of date. The crisis began with a crash on the far-eastern markets on 19<sup>th</sup> October and quickly dragged European and American markets. The Dow Jones lost on the Black Monday 22 percent. After the investors left the market there was an inflow of the capital in SoHo because the stock exchange players wanted to locate their assets in art; but it was just the agony of the old order. In the 1990, at the peak of the crisis, the art market crashed and the golden age finished. In New York itself dozens of galleries closed, and the collectors left. Artists who had earned tens of thousands of dollars were suddenly left with no means. The media that up to date had created the model of an artist/businessman, turned to more important problems (the fall of the Iron Curtain, the tendentiously presented AIDS issue).

The art world tried to deal with the crisis in different ways. By promoting “Other”, previously omitted talents that were most easily found among the coloured, women, and gays. Thus we can account for the short brilliant careers of Keith Haring or Jean Michel Basquiat. Or by changing the formula of one’s work. Hence, at the beginning of the 90s there came back the practices of dematerialization in art, while gallery owners and curators launched an intimate dialogue with artists. This is when there were established the still valid curatorial practices which serve their slaves; also the discourse of otherness, leftism, social and political engagement introduced in a mercenary fashion, and the mass exhibition of “Others” worked as a strategy – emancipatory at the time, now only a masking strategy. At the time – but not today – their art wasn’t a suitable ornament in the world of corporations. One of the changes introduced in the field of art and the relation artist/curator was the abandonment of the discourse of universalism and the focus on locality, the promotion of weak markets, art auctions organized outside art institutions (hotels, motels), seminars and lectures on new art organized for wide audience, the open days of galleries and events organized as a part of them<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> This outline of the situation in the 1980s was written after Allan Schwartzman. Cf. A. Schwartzman, *After the Golden Decade*, [in:] *Defining the Nineties. Consensus-making in New York, Miami, and Los Angeles*, ed. B. Clearwater, Miami 1996.

dzisiaj praktyki kuratorskie, które służą swoim niewolnikom; także merkantylnie wprowadzony dyskurs inności, lewicowość, zaangażowanie społeczne i polityczne, masowe pokazywanie Innych było strategią wówczas emancypacyjną — dzisiaj maskującą. Ich sztuka nie nadawała się wówczas — bo już nie dziś — na ornament w świecie korporacji. Do wprowadzonych wówczas zmian na polu sztuki i relacji artysta/kurator należały odejście od dyskursu uniwersalizmu i skupienie się na lokalności, promowanie słabych rynków, aukcje sztuki organizowane poza instytucjami sztuki (hotele, motele), seminaria i wykłady o nowej sztuce dla szerokiej publiczności, dni otwarte galerii i organizowane w ich ramach eventy<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Powyższy zarys sytuacji w latach osiemdziesiątych opisałem za Allanem Schwartzmanem. Zob. Allan Schwartzman, *After the Golden Decade*, [w:] *Defining the Nineties. Consensus-making in New York, Miami, and Los Angeles*, red. Bonnie Clearwater, Miami 1996.

Wydawało się podówczas, że niedokończona rewolucja lat sześćdziesiątych właśnie się dokonuje i że świat sztuki nie będzie już nigdy taki, jakim był niegdyś. Dziś doskonale widać, ile pozostało z lokalnych narracji i bliskich, opartych na zażyłości i współuczestnictwie stosunków pomiędzy artystami a w zmienionych jedynie szatach kuratorami. Pozostające wówczas w awangardzie zmian galerie (jak na przykład Andrea Rosen Gallery) stały się w latach dziewięćdziesiątych wielkimi graczami i zdobyły dominację na rynku w pierwszej dekadzie XXI wieku. Dobrobyt dwóch ostatnich dekad, dobrobyt który właśnie się kończy przez dzisiejszy kryzys gospodarczy, zaowocował imperialną polityką kuratorską, która zdefiniowała się jedynie jako zaangażowana i otwarta na „Innego”, lokalna i bliska. Antyinstytucjonalna rewolta oparta na dematerializacji, w którą wliczam cały postkonceptualizm i postminimalizm, stała się oficjalnym językiem władzy i przemocy symbolicznej<sup>7</sup>. Władzy, której przemierzający codziennie świat depozytariusze-kuratorzy bredzą o lokalnym, słabym, transwersalnym umyśle, o otwartości na Innego, podczas gdy od São Paolo, przez Kassel i Berlin, po Stambuł, pokazują ciągle ten sam, przycięty do oczekiwań i wykalkulowany obraz współczesności.

<sup>7</sup> Por. Gerardo Mosquera, *Lenguaje internacional del arte* [w:] idem, *Caminar con el Diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid bd, s. 69.

Przechodzę do drugiego wniosku konsekwencji udzielenia udzielenia odpowiedzi na tak, a nie inaczej sformułowane pytanie. Dzisiejsze kuratorstwo, podobnie jak pozostająca na jego służbie, będąca dlatego niewolnikiem pozornego niewolnika swego pana dzisiejsza krytyka, niezmiernie rzadko wartościuje sztukę, która jest ich wytworem ich obu. Sytuacja ta jest zrozumiała. Po pierwsze, wartości nie istnieją. Po drugie, gdyby istniały, rościłyby sobie, jak to przecież wcześniej, w paradygmacie modernistycznym czyniły, prawo do uniwersalności. A to jest niezwykle niebezpieczne. Sytuacja ta jest jednak zrozumiała także z innego powodu: brak wartości jest immanentną cechą późnego kapitalizmu, który wytwarza „trudne do oszacowania” usługi. W świecie, w którym nie istnieją wartości, natomiast ceny mają się niezwykle dobrze, pojawia się paląca potrzeba znalezienia wzorca, za pomocą którego można by zestawiać rankingi artystów i artystek, wyceniać ich pracę, a co za tym idzie, także swoją własną pracę i merkantylnie pojętą wartość instytucji sztuki.



It seemed then that the unfinished revolution of the 1960s is just happening and that the art world would never be like it used to be. Today, we clearly see how much is left of the local narratives and the close relations, based on familiarity and participation, between artists and the disguised curators.

The galleries that were then in the avant-garde of changes (such as Andrea Rosen Gallery) became in the 90s powerful players and gained dominance on the market in the first decade of the 21<sup>st</sup> century. The prosperity of the recent two decades, the prosperity that ends with the present economic crisis, brought the imperial curatorial policy which only defined itself as engaged and open to the Other, local and close. The anti-institutional revolt based on dematerialization, to which I include all of postconceptualism and postminimalism, has become an official language of power and symbolic violence<sup>7</sup>. Power being in the hands of its owners-curators who babble about the weak, local, transversal mind, about the openness to the Other, while from São Paulo, through Kassel and Berlin to Istanbul they show always the same, expectation fulfilling and calculated image of contemporaneity.

<sup>7</sup> Cf. G. Mosquera, *Lenguaje internacional del arte* [in:] Idem, *Caminar con el Diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid undated, p. 69.

Now I would like to move to the second consequence of giving an answer the question posed in this manner. The curating of today, just like the criticism of today which serves it (which makes it a slave of the apparent slave of its master), very rarely makes value judgements on art that is its product. This situation is understandable. First, values do not exist. Secondly, even if they existed, they would claim, as they did earlier in the modernist paradigm, the right to universality. And this is very dangerous. However, this situation is understandable also for a different reason: the lack of values is an imminent feature of late capitalism which produces services “difficult to value”. In the world where there are no values, yet prices are doing remarkably well, there is an urgent need for a model thanks to which we could delineate a ranking of artists, to price their work, and what follows, to price our own work and the value of art institution understood in a mercenary fashion.

But this positioning has one more function. It does not consist in establishing the position inside a ranking, but on establishing the ranking itself. It is self-referential and self-referencing at the same time. The very fact of establishing a ranking and an act of positioning confirms the curators’ misconception not so much that they are still needed, but that they actually still exist. Using an old and inadequate ontology and epistemology, an old metaphysical pattern according to which the subject exists before an action, they stick with a conviction and a blissful state that they exist. For who would be positioning if they didn’t exist? This positioning does not serve the confirmation of the rightness of their curatorial choices, but most of all the validation of their own identity. As if it still existed.

Owo pozycjonowanie ma jednak jeszcze jedną funkcję. Ta nie polega na ustalaniu pozycji wewnątrz rankingu, lecz na ustalaniu samego rankingu. Jest to czynność autoreferencjalna i autoreferencyjna zarazem. To samo ustanowienie rankingu i sama czynność pozycjonowania utwierdza kuratorów i kuratorki w błędnym przekonaniu, wedle którego nie tyle są potrzebni, ale że jeszcze w ogóle są przekonaniu, według którego nie tyle są potrzebni, ale że jeszcze są. Posługując się starą i nieadekwatną ontologią i epistemologią zarazem, starym metafizycznym schematem, wedle którego podmiot istnieje przed działaniem, kuratorzy tacy tkwią w przekonaniu i błogostanie, że jeszcze istnieją tkwią w przekonaniu i błogostanie, że sami istnieją. Któż bowiem pozycjonowałby, gdyby nie istnieli? Owo pozycjonowanie nie tyle zatem służy potwierdzeniu słuszności swoich kuratorskich wyborów, lecz przede wszystkim utwierdzeniu własnej tożsamości. Tak, jakby ta jeszcze istniała.

Oto o wiele ciekawszy wniosek pierwsza konsekwencja, który wynika wynika nie tylko z udzielenia odpowiedzi na pytanie „czym dzisiaj jest kuratorstwo?”, lecz z samego postawienia pytania w trybie twierdzącym, który nie zawiera w sobie negacji. To samo pytanie nie było od początku neutralne. Nie zawierało w sobie bowiem możliwości nieistnienia. A to właśnie nieistnienie jest charakterystyczną adekwatną dzisiaj — tylko pozornie paradoksalną, co będę się starał dalej wyjaśnić — formą istnienia. Na czym polega ów pozorny paradoks? Na niezauważeniu, że konieczność istnienia nie jest odwieczna, że będąc częścią metafizycznego konceptu, jest jedynie kategorią filozoficzną, a ta, będąc częścią filozofii, jest tak samo zmienna jak warunki ekonomiczne. Filozofia jest bowiem także częścią nadbudowy, nie jest raz dana i podlega takim samym zmianom jak literatura czy muzyka. Zatem także ona i jej kategorie — jeśli pragną pozostać aktualne, to jest przydatne do opisu nowej rzeczywistości ekonomicznej — zmieniają się wraz z bazą.

### Znacząca przemiana

Wszelka debata dyskusja, która rozpoczyna się od afirmacji wychodzi od afirmacji swojego istnienia, może co najwyżej dyskutować zmiany funkcji i ról, nie podważa jednak samego istnienia. Jest w tym sensie heideggerowską gadaniną, która ma zagłuszyć smutną prawdę: że dyskusja i płynące z niej wnioski byłyby zupełnie inne, gdybyśmy zaczęli od negacji. Pozostawanie w afirmatywnym trybie dyskusji, pokrzykiwanie, że mamy nowy program wystawia nas na mniej więcej taką śmieszność, jak, dajmy na to, Ludwika XVI, gdyby ciągnięty na gilotynę krzychał: „Jestem królem, nie odważycie się!”, utwierdzając się w swej dawnej, anachronicznej formie istnienia. Owszem, był królem, ale jego poddani nie byli już jego poddanymi.

Co zatem stałoby się, gdyby zacząć od pytania: „Czym dzisiaj kuratorstwo nie jest?”, lub — biorąc pod uwagę fakt, że jesteśmy w momencie przełomowym, kiedy stare formy rozpadają się, a nowe

This is a much more interesting consequence that stems not from the answer to the question “what is curating today?”, but from the very posing of that question in the indicative mood that does not entail negation. The very question itself hasn’t been natural from the beginning. It did not contain the possibility of non-existence. And it is non-existence that is today an adequate – and, as I will show later, only seemingly paradoxical – form of existence. What does this apparent paradox consist in? On the overlooking of the fact that the necessity to exist is not eternal, and that, being a part of a metaphysical concept, it is but a philosophical category, and this, being part of philosophy, is as changeable as economic conditions. For philosophy is also a part of the superstructure, it is not unchangeable and it is subject to the same changes as literature or music. So both philosophy and its categories – if they wish to remain relevant, that is useful for the description of the new economic reality – change together with the base.

### 3. A Significant change

Any discussion that starts from an affirmation of an existence can at most discuss the change of functions and roles, yet does not question the very existence as such. In this sense it constitutes a Heideggerian twaddle which is supposed to drown out the sad truth: that the discussion and the following results would be completely different if we started from negation. Remaining in the affirmative tone of discussion, crying out that we have a new program ridicules us to the same extent as, let’s say, Luis XVI who shouted when he was dragged towards the guillotine: “I am the king, you will not dare!”, being confirmed in the past anachronistic form of existence. Yes, he was a king, but his subjects were no longer his subjects.

What would happen then if we began from the question: “what curating is not?”, or – taking into consideration the fact that we are in a breakthrough moment, when old forms fall apart, and the new ones are expressed often in old ones – “what curating should not be today?”. The question posed this way, using only a simple negation of an affirmative question, would not bring anything new. By the changed set of features, it would still confirm its existence and its alleged usefulness. The question that should be posed here would not be a simple negation of the question “what curating is today?”. Only some kind of an indirect question would manage to reveal the apparent importance of any discussion about the existence of curating and force us to admit to our non-existence. This admittance to non-existence would not be but a superficial change, a simple adjustment to new conditions stemming from the wish to retain the *status quo* of one’s position and the desperate sticking to the former, once comfortable and privileged, yet today inadequate, identity.

wyrażają się jeszcze często w starych — „Czym dzisiaj kuratorstwo nie powinno być?”. Tak postawione pytanie, posługujące się jedynie prostą negacją pytania afirmatywnego, nie przyniosłoby nic nowego. Przez zmieniony zestaw cech nadal potwierdzałoby swe istnienie i swą rzekomą użyteczność. Pytanie, które należałoby tutaj postawić nie mogłoby zatem być prostą negacją pytania „Czym dzisiaj jest kuratorstwo?”. Tylko jakaś forma pytania nie wprost zdołałaby obnażyć pozorną ważność wszelkiego dyskusowania w obrębie istnienia kuratorstwa i zmusić nas do przyznania się do swego nieistnienia. Owo przyznanie się do nieistnienia nie byłoby li tylko pozorną zmianą, zwyczajnym przystosowaniem się do nowych warunków, wypływającym z pragnienia zachowania *status quo* swojej pozycji i kurczowego trzymania się uprzedniej, może kiedyś wygodnej, uprzywilejowanej, ale nieadekwatnej w dzisiejszych warunkach tożsamości. nieadekwatnej tożsamości.

Byłaby to znacząca przemiana i zniesienie siebie, faktyczne nadążenie za zmianami bazy, które wydarzają się na naszych oczach. To pytanie nie wprost mogłoby brzmieć na przykład tak: „Czy, biorąc pod uwagę fakt, że zarówno baza, jak i środki produkcji już się zmieniły i w wytwarzającej się właśnie nadbudowie nie ma miejsca dla kuratorów, nadal chcesz być kuratorem/kuratorką?”. Nie twierdzę, że pośród udzielających odpowiedzi znalazłaby się grupa, która nadal potwierdzałaby swoją dawną tożsamość, krzycząc „jestem królem, nie odważycie się!”. Twierdzę, że znalazłaby się grupa, która ochoczo zawołałaby „niech żyje republika!”.

To zanegowanie swojej uprzedniej tożsamości, tożsamości kuratora, która doskonale sprzężona była z korporacyjną fazą późnego kapitalizmu, byłoby oczywiście aktem samobójczym, ale i ozdabiającym zarazem. Właściwie nie żadnym samobójstwem. Czy jeżeli zapytam — zakładając jednocześnie, że wypracowana tutaj definicja kuratorstwa jest słuszna — kuratorów i kuratorki o to, czy na nią przystają i czy identyfikują się z nią, Czy, jeżeli zwracam się teraz do kuratora/kuratorki — czytelniku i czytelniczko — i pytam, czy zgadzasz odpowiedzą twierdząco? Myślę, że niewielu zdecydowałoby się na takie symboliczne samobójstwo, polegające na przyznaniu się do obrony korporacyjnych interesów. Oznacza to, że nie jesteście kuratorami, że już, być może nieświadomie, pożegnaliście się z byciem kuratorami. Wiem, że nie bolało.

### **Dowody na nieistnienie dawnego świata**

O tym, że dawny świat z jego fałszywą, ale jednak dialektyczną strukturą grup posiadających i nieposiadających środków produkcji, grup które jeszcze kilka lat temu skłonni bylibyśmy nazywać klasami, już nie istnieje, bądź rozpada się właśnie na naszych oczach, przekonuje zwyczajna obserwacja życia społecznego oraz, jak przypuszczam,

It would mark a significant change, the abolishment of oneself, an actual keeping up with the changes of the base that take place before our very eyes. This indirect question could be as follows: “Do you, taking into consideration the fact that both the base, and the means of production have changed and in the emerging superstructure there is no place for curators anymore, still want to be a curator?”. I do not claim that among those giving the answer there would be a group of those who would still confirm their identity shouting “I am the king, you will not dare!”. I claim that there would be a group who would eagerly shout “long live the republic!”.

This negation of one’s former identity, a curator’s identity, which was perfectly harmonized with the corporation-based phase of late capitalism, would, of course, be both suicidal and healing at the same time. Actually, it is not a suicide at all. If I – assuming I am now speaking to a curator – dear reader – ask you whether you agree with a definition that today’s curating is a system of production of cultural superstructure according to the base of the late phase of the capitalist economy with its typical feature defined by international and global corporationism, would you answer in the affirmative? I don’t think that many would decide for such a symbolic suicide consisting in the admittance to the defence of the corporate interests. This means that you are not curators, that you already have, even if unconsciously, said goodbye to being curators. I know it didn’t hurt.

#### 4. Proves for the inexistence of the former world

The fact that the former world with its false yet dialectical structure of the groups owning and those who do not own the means of production, groups that some years ago we would still call classes, either does not exist anymore, or it is falling apart in front our eyes, is confirmed by the simple observation of social life and, as I suppose, the above articulated disagreement to identify with thus defined notion of curating. Perhaps it is also your practice and mine that in the former world was considered curatorial practice.

Suffice to open any newspaper to get a confirmation of this. I open a newspaper in which I read a conversation between a journalist and an academic professor about the generational and social changes in Poland on the example of ACTAvis<sup>8</sup>. The speakers are amazed how it is possible that the street manifestations that in Krakow alone gathered – depending on the sources – between 15 000 and 20 000 protesters against the regime of corporations had no real leaders. How is it possible that the journalists asking about the faces of the movement and the leaders’ phone numbers, until these day know neither the faces nor the numbers? It is simple, there was no one behind the movement. There are no faces and no leaders! No one writes any program of action because – poor idiots, as the speakers seem to imply – there is no

<sup>8</sup> Cf. *Rozmowy Żakowskiego. Zderzenie pokoleń. Profesor Janusz Czapiński, psycholog społeczny, o tym, jak żyją Iksy i Igreki, i dlaczego tak różnie*, „Polityka” No 19 (2857) 9.05–15.05.2012, p. 20–22.

wyartykułowana w poprzednim akapicie niechęć do utożsamienia się z tak, jak je określiłem, pojmowaniem kuratorstwa. Być może także wasza i moja działalność, która uchodziła w dawnym świecie za praktykę kuratorską, już nie istnieje lub przynajmniej istnieć nie powinna.

Wystarczy stworzyć pierwszą lepszą gazetę, aby się o tym przekonać. Otwieram gazetę, w której czytam rozmowę dziennikarza i profesora akademickiego na temat przemian zarazem pokoleniowych i społecznych w Polsce na przykładzie ACTAwistów<sup>8</sup>. Rozmówcy dziwią się w niej, jak to możliwe, że za manifestacjami ulicznymi, które w samym Krakowie zgromadziły, w zależności od źródeł od 15 000 do 20 000 protestujących przeciwko reżimowi korporacji osób, nikt nie stał. Jak to możliwe, że dziennikarze pytający o twarze ruchu i numery telefonów liderów do dziś nie znają ani twarzy, ani tych twarzy numerów? To proste, za ruchem nie stał nikt. Nie ma żadnych twarzy i nie ma żadnych liderów! Nikt nie pisze programu działania, bo nieszczęśni idioci — zdają się mówić rozmówcy — nie ma żadnego programu, nie ma już nic, co moglibyście rozumieć w waszych starych, hierarchicznych uwarunkowaniach.

Chcicie znać strukturę społeczną, przekrój społeczny tej grupy? Niczego takiego z tej grupy nie można wyciągnąć. Możecie przyglądać się z zadziwieniem fotografiom, które obiegiły media, a na nich widać, że podczas protestu w Warszawie stali obok siebie dotychczasowi działacze anarchistyczni i neofaszyści; po jednej stronie. Zbudowana na binarnych przeciwieństwach struktura starego porządku nie może poradzić sobie z tym wykroczeniem przeciwko podziałom klasowym i ideologicznym.

Nie inaczej działo się w Madrycie, Nowym Jorku, Londynie, gdzie oburzeni/okupujący Wall Street, wszyscy ci, których określić można jedynie mianem prekariatu, zgodnie odpowiadali: „nikt za nami nie stoi. Nikt za nami nie stoi i nie mamy żadnego programu”. Brak programu nie jest intelektualnym błędem, ani niezrozumiałą fanaberią. Brak programu jest tutaj programowy. Prekariat nie jest bowiem klasą społeczną w dawnym rozumieniu słowa. Jak stwierdza Jan Sowa:

Dzisiaj niestabilność, płynność i ciągła zmiana to rzeczywistość, która dotyka nie tylko mechaników, kierowców, hydraulików czy przedstawicieli *underclass*, ale osoby oraz zawody umieszczone na samym szczycie społecznej drabiny: menedżerów, projektantów, specjalistów od marketingu, dziennikarzy, inżynierów, wysoko wykwalifikowanych techników, kuratorów i artystów, itp.<sup>9</sup>

Prekarność jest raczej kondycją, która przecinając podział na Północ i Południe i tradycyjny porządek klasowy może sprawić, że prekariat stanie się podmiotem uniwersalnym, podmiotem globalnej zmiany, której przeprowadzenie nie będzie już leżało w interesie tylko państw biednych, ale wszystkich sprekaryzowanych ofiar neoliberalnego kapitalizmu<sup>10</sup>, kończy optymistycznie Sowa.

<sup>8</sup> Zob. *Rozmowy Żakowskiego. Zderzenie pokoleń. Profesor Janusz Czapiński, psycholog społeczny, o tym, jak żyją Iksy i Igreki, i dlaczego tak różnie*, „Polityka” nr 19 (2857) 9.05–15.05.2012, s. 20–22.

<sup>9</sup> Jan Sowa, *Co to jest prekariat?* Cyt. za: <http://ha.art.pl/prezentacje/39-edufactory/t655-jan-sowa--co-to-jest-prekariat.html>

<sup>10</sup> Ibidem.

program, there is no longer anything that you could understand using your old hierarchical conditions.

You want to know the social structure, the social cross-section of the group? Nothing like that can be gathered from it. You can look with amazement at the photographs that have circulated in the media that show the protest in Warsaw with the anarchist and neo-fascist activists standing side by side. The structure of the old order, based on binary oppositions, cannot cope with this transgression against the class and ideological divisions.

No different was the situation in Madrid, New York, and London where the indignant/occupiers of Wall Street, all those who can only be termed as the precariat, unanimously said: no one is behind us. No one stands behind us and we have no program. The lack of program is not an intellectual mistake, or an incomprehensible whim. The lack of program is a policy here. For the precariat is not a social class in a previous sense of the word. As Jan Sowa states:

“Today the instability, fluidity and the constant change is a reality that affects not only mechanics, drivers, plumbers or the representatives of the underclass, but also people and professions placed at the very top of the social ladder: managers, designers, marketing specialists, journalists, engineers, highly skilled technicians, curators and artists, etc.”<sup>9</sup>.

Precariousness is a condition that

“crossing the division into North and South and the traditional class order may make the precariat a universal subject, a subject of global change the introduction of which will no longer be the interest of only poor countries, but also of all the precared victims of neoliberal capitalism”<sup>10</sup>,

concludes Sowa in an optimistic fashion.

He is right. The observation that the ontology of the new social entity that emerges on the ruins of the last known to us corporation-based phase of capitalism, which has given rise to curators, has a different attitude than an oppositional one, seems right. It was confirmed several years ago by the editors of the French magazine “Tiqqun” when they wrote that the old border between the classes is no longer valid and the new one runs through ourselves, through our bodies<sup>11</sup>. Their text was published in English in a volume under a very significant title: *This is not a Program*. This is not a program, and a new one – on principle – won’t be formulated.

## 5. The old system and the revolution

Whereas those conscious of the changes in the world – both within the base, as well as in superstructure – do not identify with any of the former social classes and have rejected the division into artists/

<sup>9</sup> J. Sowa, *Co to jest precariat?*, „Ha! Art” <<http://ha.art.pl/prezentacje/39-edufactory/1655-jan-sowa--co-to-jest-precariat.html>>

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Tiqqun, *This Is Not a Program*, transl. J.D. Jordan, Los Angeles 2011, p. 12.

Ma rację. Konstatacja, wedle której ontologia nowego bytu społecznego, pojawiająca się na gruzach ostatniej nam znanej, korporacyjnej fazy kapitalizmu, a która wydała z siebie kuratorów, ma inny niż opozycyjny stosunek wydaje się słuszna. Potwierdzali ją kilka lat temu redaktorzy francuskiego „Tiqqun”, kiedy pisali, że stara granica pomiędzy klasami przestała obowiązywać i że nowa granica przebiega przez nas samych, przez nasze ciała<sup>11</sup>. Ich tekst wyszedł w języku angielskim w tomie pod wielce znaczącym tytułem: *This Is Not a Program*. To nie jest program, a nowego — programowo — nie będzie.

<sup>11</sup> Tiqqun, *This Is Not a Program*, tłum. Joshua David Jordan, Los Angeles 2011, s. 12.

### Dawny ustrój i rewolucja

Podczas gdy świadomi przemian, które zaszły w świecie — zarówno w bazie, jak i nadbudowie — nie identyfikują się z żadną dawną klasą społeczną, odrzucili wygenerowany przez kapitalizm podział artyści/kuratorzy i swoją nową tożsamość budują na nieistnieniu i niedookreśleniu, inni, strażnicy dawnego porządku, wierzą nadal w to, że świat wróci jeszcze w stare koleiny. To zawracanie kijem Wisły przejawia się, jeszcze raz chciałbym to podkreślić, w kurczowym trzymaniu się dawnej metafizyki, wedle której aby działać, potrzebny jest podmiot/aktor działania. Nie jest to jedyny przejaw dawnego ustroju, ten jednak wydaje mi się najbardziej interesujący. To na historycznych próbach autodefiniowania się i utwierdzaniu w byciu kuratorami bowiem budowane są później programy: krytyczne, instytucjonalne, emancypacyjne etc. Tu wymienić można przynajmniej dwa modele działania, w które wpisują się tacy kuratorzy. Ich działanie odróżnia stosunek do instytucji: albo afirmatywny, albo negatywny. Poniżej pokrótce opiszę te modele, odwołując się do własnego, krakowskiego podwórka.

### Dawny ustrój

Utwierdzeni w swej tożsamości, w tym, że są, i że są potrzebni, bo przemyśleli wszelkie stosunki wiedzy-władzy oraz niebezpieczeństwa wynikające z przemocy symbolicznej, instytucjonalnie umocowani kuratorzy sprawują nadzór nad, jak im się wydaje, sprawiedliwie i dobrze uprawianym ogrodem sztuki. Jest to widok z pańskiego ganka i jest najbardziej charakterystycznym mechanizmem działania korporacyjnego kapitalizmu, który dla niepoznaki podejmuje nieznaczące działania przeciwko sobie. O anachronizmie tego podejścia najlepiej świadczy fakt, że taki instytucjonalny kuratoring ma skłonność do deliberowania i deliberatywnego ustalania swoich celów. Mieszczański zgoła, deliberatywny model demokracji przez niego proponowany zdradza jego nieprzydatność w dzisiejszym świecie. Innymi słowy: chcą rozmawiać, lecz nikt nie rozmawia z nimi.

Nie zamierzam tutaj w całości dyskredytować dwóch instytucji, które wymienię poniżej z nazwy, chcę tylko zarysować symptomy owego anachronicznego sposobu myślenia, który można na ich przykładach,



curators generated by capitalism and form their identity on inexistence and in-definition, the other, the guardians of the old order, still believe that the world will still come back to its former shape. This kind of backwardness is reflected, I would like to emphasise again, in the desperate sticking to the old metaphysics according to which the action needs a subject/actor of action. It is not the only sign of the old system, yet it seems to be the most interesting one. It is a hysterical attempt at self-definition and confirmation of one's position as curator that works as the basis of programs: be it critical, institutional, emancipatory etc. Here we can list at least two models of action that define such curators. Their work can be distinguished according to their approach to the institution: either affirmative or negative. Below I will describe in short these models referring to my own practical experience in Krakow.

### 5a. The old system

Confirmed in their identity and in the fact that they are needed because they have rethought all the relations of power-knowledge and the dangers stemming from the symbolic power, the institutionally established curators control what in their opinion is the justly and rightly cultivated garden of art. It is a view from a lordly porch, and it is the most typical mechanism of the work of the corporation-based capitalism which as a disguise takes up meaningless action against itself. The anachronism of this approach is best reflected in the fact that this sort of institutional curating has a tendency to deliberate and to deliberately establish its aims. This strictly bourgeois deliberative model of democracy proposed by it reveals its uselessness in contemporary world. In other words: they want to talk, but no one wants to talk to them.

I do not intend here to completely discredit the two institutions I will name below, I only want to delineate the symptoms of this anachronistic way of thinking which can be seen on their example as in a lens. The first of these institutions is the Krakow Museum of Contemporary Art (MoCAK), opened twice for the satisfaction of the local authorities; first time empty as an alleged pearl of the contemporary exhibition space, the second time full, showing temporary exhibitions and permanent collection.

As any institution, this one also has its program. Besides the program of exhibitions, it is also educational, including "The Zabłocie Project". The web site of the institution informs us that:

"1. The residents of Zabłocie, a part of Kraków's Podgórze district, will be the target audience of particular educational activities. The Museum will endeavour to secure the goodwill of the local community and set out to ensure that this postindustrial area, which is included in the plan to revitalise the City of Kraków, becomes a contemporary-art friendly zone.

jak w soczewce, zobaczyć. Pierwszą z tych instytucji jest krakowskie Muzeum Sztuki Współczesnej (MoCAK), otwierane dwukrotnie ku zaspokojeniu lokalnych władz; raz puste, jako rzekoma perła współczesnej przestrzeni wystawienniczej, po raz drugi pełne, pokazujące wystawy czasowe i swoją kolekcję. Jak każda instytucja, także i ta posiada swój program. Poza programem wystawienniczym, również edukacyjny, w ramach którego także Projekt Zabłocie. Ze strony internetowej tej instytucji można dowiedzieć się, że:

1. Adresatami szczególnych działań edukacyjnych będą mieszkańcy Zabłocia, obszaru położonego w krakowskiej dzielnicy Podgórze. Muzeum będzie starało się pozyskać życzliwość mieszkańców, dążąc do tego, by pofabryczny, objęty planem rewitalizacji obszar stał się miejscem przyjazny sztuce współczesnej.

2. Celem nowatorskiego projektu jest redefinicja tożsamości lokalnej, tak aby istnienie i działalność MOCAK-u stały się jej ważnymi elementami.

3. Muzeum zamierza przeciwdziałać gentryfikacji Zabłocia, przyczyniając się do zintegrowania przeszłości obszaru z naznaczoną sztuką współczesną teraźniejszością<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Elżbieta Sala, *Strategia*. cyt. za: <http://mocak.com.pl/strategia>

Zdumiewa nie tylko protekcyjny ton i absurdalne zgoła zamierzenie jak z klasycznej inżynierii społecznej, której celem jest „redefinicja tożsamości lokalnej”. Zdumiewa przede wszystkim to, że instytucja, która jest najbardziej jaskrawym przykładem gentryfikacji dzielnicy, zamierza „przeciwdziałać gentryfikacji” właśnie! Pobrzmięwa tutaj immanentna dla kapitalizmu sprzeczność logiczna, a także — opisane już przez Różę Luksemburg — konieczne dla sprawnego funkcjonowania reżimu istnienie obszarów spauperyzowanych, obszarów biedy i wykluczeń<sup>13</sup>. MoCAK, jak każdy wytwór kapitalizmu i demokratycznego konsensusu modelowanego deliberatywnie<sup>14</sup> w stylu zachodnim, może wówczas: po pierwsze, uświadamiać poddanych króla Leopolda, cywilizować ich i reprodukować swoje systemy wiedzy, po drugie zaś, utwierdzać się w swojej szlachetnej misji i przekonaniu o zasadności swojego istnienia w ogóle.

<sup>13</sup> Zob. Róża Luksemburg, *Reforma socjalna czy rewolucja?* [w:] też, *Kryzys socjaldemokracji*, Warszawa 2005, s. 46–51.

<sup>14</sup> W przypadku MoCAK-u pozorność deliberatywnego modelu demokracji w pełni ukazuje swoje oblicze. Dyrekcję niniejszej instytucji narzucono odgórnie, argumentując to dobrem miasta i samej instytucji. Odbyło się to po odbyciu kilku środowiskowych konsultacji i debat, które, wbrew inicjującym owe spotkania, okazały się jedynie pozorem debaty i posłużyły później legitymizacji kierownictwa instytucji, która oskarżenia pod swoim adresem o reżimowość, mogła odpierać teraz, powołując się na debaty, które, koniec końców, odbyły się.

Nieco inaczej, aczkolwiek pozostając w tym samym modelu, swoje cele definiuje najważniejsza do momentu otwarcia MoCAK-u instytucja wystawiennicza sztuki współczesnej w Krakowie, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki”. Tutaj warty odnotowania wydaje się nowy projekt galerii zatytułowany „Po kapitalizmie”. Jego celem jest namysł

[...] nad możliwością stworzenia systemu gospodarczego alternatywnego względem istniejącego obecnie. [...] Galeria zaprasza do współpracy miejskich aktywistów, artystów, ekologów, filozofów, socjologów, jak również wszystkich tych, których nie zadowala *status quo*, a postmodernistyczną ironią chętnie zastąpiłoby krytyczną utopią, rozumianą nie jako hegemoniczna wizja rzeczywistości, lecz jako narzędzie twórczej refleksji nad przyszłością<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Aneta Rostkowska, *Po kapitalizmie*. Cyt. za: [bunkier.art.pl/?projekty=po-kapitalizmie](http://bunkier.art.pl/?projekty=po-kapitalizmie)

<sup>12</sup> E. Sala, *Strategy*. in: <http://www.mo-cak.pl/en/strategy>

<sup>13</sup> Cf. R. Luksemburg, *Reforma socjalna czy rewolucja?* [in:] Eadem, *Kryzys socjal-demokracji*, Warszawa 2005, p. 46–51.

<sup>14</sup> In case of MoCAK the sham nature of the deliberative model of democracy shows itself in full light. The director of the institution was appointed top-down and as an argument the good of the city and the institution itself was mentioned. It took place after several consultations and debates with the representatives of the local art world which, against the ones who initiated them, turned out to be just an appearance of debates and were later used to prove the legitimate character of the management of the institution who could now reject any accusations of being a regime by referring to the debates that — all in all — took place.

<sup>15</sup> A. Rostkowska, *Po kapitalizmie*, <[bunkier.art.pl/?projekty=po-kapitalizmie](http://bunkier.art.pl/?projekty=po-kapitalizmie)>.

2. The innovative project aims to redefine the local identity so as to ensure that the existence and the activities of MOCÁK become firmly a part of this new identity.

3. The Museum intends to prevent gentrification of Zabłocie and to contribute to the integration of the area's past and present, a present on which contemporary art has made a mark."<sup>12</sup>.

What amazes one is not only a patronizing tone and a completely absurd aim taken from the classic social engineering to “redefine local identity”. What amazes above all is that an institution which is the most striking example of the gentrification of the district aims to “prevent gentrification”! What is clear here is the logical contradiction, imminent in capitalism, as well as – also described by Rosa Luxemburg – the existence of pauperized locations of poverty and exclusion, necessary for the work of the regime<sup>13</sup>. MoCAK, as any other product of capitalism and democratic consensus modelled deliberately<sup>14</sup> in the Western style can then, first, offer self-consciousness to the subjects of king Leopold, civilize them and reproduce its own system of power, second, confirm itself in nobility of its mission and in the conviction of the relevance of its existence as such.

A bit differently, though still in the same model, defines its aims “Bunkier Sztuki” Gallery of Contemporary Art, the most important contemporary art institution in Krakow until the opening of MoCAK. What is worth remarking upon here is the gallery's new project called “After capitalism”. Its aim is the reflection on

“the possibility of creating an economic system alternative to the existing one. [...] The Gallery cooperates with urban activists, artists, ecologists, philosophers, sociologists, as well as all who are dissatisfied with the *status quo* and who would replace the postmodern irony with a critical utopia understood not as a homogenous vision of reality, but as a tool for the creative reflection on the future”<sup>15</sup>.

The noble mission of defining the state of base and superstructure after capitalism, which surely stems from the acknowledgement of the social changes, in this case hits the barriers inherent in the institution itself.

An invitation to take part in the project, or in a formula that would thematically link it with the project, was issued by the gallery to Zbiornik Kultury, a non-institutional, ephemeral initiative which worked in Krakow for several months in 2010 and 2011 and which – everything suggests so – will start working again this year. Zbiornik Kultury has until now works in post-industrial space and was based only on the good will of the people who rented the space to the gallery and thanks to the energy of the group of acquaintances and friends, artists and art historians. Both the former and the latter worked there as curators. The exhibitions were made with their own resources and their own hands. Zbiornik Kultury had no specified program.

Szczytna misja określenia stanu bazy i nadbudowy po kapitalizmie, która bez wątplenia wynika z zauważenia zaszłych zmian społecznych, rozbija się jednak w tym wypadku o bariery tkwiące w samej instytucji.

Zaproszenie do udziału w projekcie, lub formule pozwalającej na powiązanie tematyczne z projektem, wystosowane zostało przez galerię także do Zbiornika Kultury, pozainstytucjonalnej, efemerycznej inicjatywy, która działała w Krakowie przez kilka miesięcy w latach 2010, 2011 i która, wszystko na to wskazuje, wznowi swoją działalność także w tym roku. Działający w postindustrialnych przestrzeniach Zbiornik Kultury oparty był wyłącznie na życzliwości osób wynajmujących przestrzeń na potrzeby galerii oraz zapałowi grupy znajomych i przyjaciół, artystów, artystek, historyków i historyczek sztuki. Zarówno pierwsi, jak i drudzy bywali tam kuratorami i kuratorkami. Wystawy tworzono własnym sumptem oraz własnymi rękami. Zbiornik Kultury nie miał także żadnego sprecyzowanego programu.

Zaproszenie przez Bunkier Sztuki Zbiornika Kultury uważać można za ukłon w stronę kultury pozainstytucjonalnej, docenienie kultury niezależnej, bądź chęć przeniesienia tworzącej to miejsce energii w mury szacownej instytucji. Można także, i do takiej opinii przychyliłbym się, posługując się najlepszą w tym momencie wiedzą na temat projektu, uważać akt zaproszenia za taki sam protekcyjnalizm, jak chęć redefiniowania cudzej tożsamości przez Muzeum Sztuki Współczesnej. Byłoby to wówczas działanie mające na celu skolonizowanie pewnego obszaru i włączenie go w obręb własnej instytucji za pomocą marchewki, którą jest obietnica oddania Zbiornikowi Kultury części przestrzeni wystawienniczej Bunkra Sztuki oraz obiecana pomoc techniczna przy organizowaniu wystaw i wydarzeń.

Bunkier Sztuki nie zamierza ponadto — sama instytucja przyznała bowiem, że doskonale zdaje sobie sprawę z cezury, jaką stanowił światowy kryzys gospodarczy, organizując projekt „Po kapitalizmie” — wypłacać honorariów za pracę kuratorską, ani honorariów artystom oraz artystkom. To sytuacja, którą osoby zaangażowane w dotychczasową formułę Zbiornika Kultury znają doskonale i nie jest dla nich czymś nowym. Problem polega jednak na tym, że o ile tworząc alternatywne miejsce w ubiegłych latach, nie rzadko dopłacając do organizowanych przez siebie wystaw z własnej kieszeni, robiły to, ponieważ łączyły ich więzi przyjaźni i miejsce, jakie same od podstaw zbudowały, w nowej formule Zbiornika Kultury nie mogą liczyć na wypłatę za wykonaną przez siebie pracę, chociaż z zapraszającą instytucją nie wiążą ich żadne więzy przyjaźni czy innego rodzaju zażyłość. Bunkier Sztuki tym samym wpisuje się w strategię wielkiego kapitału i bankierów, którzy bezwstydnie wyciągnęli ręce po pomoc w stronę rządów zagrożonych w kryzysie państw, kryzysie którzy bezwstydnie wyciągnęli ręce po pomoc rządy zagrożonych w kryzysie państw, kryzysie, który sami spowodowali. Obym się mylił, ale jeśli warunki współpracy pomiędzy instytucją a zapraszającym gościem pozostaną w wyżej opisanej

The invitation of Zbiornik Kultury by “Bunkier Sztuki” can be considered a compliment to non-institutional culture, the appreciation of independent culture, or a will to transfer the energy that stood behind this place within the walls of a respected institution. One might also, and this is what I am inclined to think on the basis of the most recent knowledge on the project, to consider this act of initiation the same kind of patronising gesture as an attempt to redefine somebody else’s identity by the Museum of Contemporary Art. Then it would be an action meant to colonise given space and include it in the institution by means of a carrot in the form of a promise to provide Zbiornik Kultury with a part of “Bunkier Sztuki”’s exhibition space and the promised technical help in the organization of exhibitions and events.

“Bunkier Sztuki” does not aim to – as the institution itself admitted that they are perfectly aware of the caesura of the global economic crisis when they organized “After capitalism” project – to pay fees for the work of the curators and artists. This situation is for those engaged until now in the work of Zbiornik Kultury perfectly know and it is nothing new. Yet, the problems is that whereas when they created an alternative space in the past years, often devoting their own money for the organization of exhibitions, they did it because they were linked by the bonds of friendship and a place they built from the beginning, the new formula of Zbiornik Kultury does not offer them any payment for the performed work though they are not linked with the inviting institution by any ties of friendship or any kind of intimate relation. This way “Bunkier Sztuki” repeats the strategy of the big capital and bankers who shamelessly demanded money from the governments of the states in crises, a crises they themselves caused. I would like to be wrong, but if the conditions of the cooperation between an institution and an invited guest remain in the above described formula, the only thing “Bukier Sztuki” has to offer after capitalism is a simple come back to feudalism.

### 5b. Revolution

In Krakow there are also places that are radically anti-institutional, being a environment, as it would seem, alternative. Such a place was the above mentioned Zbiornik Kultury in the form it operated in the recent years, and such a place is the Goldex Poldex located in the Podgórze district. The primacy of Goldex in relation to Zbiornik Kultury, as well as the similarity of the two places, was rightly indicated by Paweł Brożynski who wrote that:

“in the times of an institutional and exhibiting scarcity, a decline of the local art market, Krakow breathes with one lung. It is a lung of the grass-roots, civic, and often self-financed initiatives”<sup>16</sup>.

The praised fresh air of Goldex was, in the eyes of the author, not clean enough to breathe. After the comparison of Goldex to the SPLOT

<sup>16</sup> P. Brożyński, *Rewolucja burżuazyjna*, „Arteon. Magazyn o Sztuce”, no 5(133) 2011, p. 20.

formule, jedynym pomysłem, jaki ma do zaoferowania Bunkier Sztuki, jest zwyczajny powrót do feudalizmu. , jedyne, co Bunkier Sztuki ma do zaoferowania po kapitalizmie jest zwykły powrót do feudalizmu.

### Rewolucja

Są także w Krakowie miejsca radykalnie odcinające się od instytucji, stanowiące środowisko, zdawać by się mogło, alternatywne. Takim miejscem był, pozostający w formule z ubiegłych lat, opisany powyżej Zbiornik Kultury, takim miejscem pozostaje mieszcząca się w Podgórzu Spółdzielnia Goldex Poldex. Na pierwszeństwo Goldeksu względem Zbiornika Kultury, a także na podobieństwo obu miejsc zwracał niegdyś słusznie uwagę Paweł Brożyński, który pisał:

[...] w czasach instytucjonalnej i wystawienniczej posuchy, zapaści na lokalnym rynku sztuki, Kraków oddycha jednym płucem. Jest to płuco oddolnych, obywatelskich i często samofinansujących się inicjatyw<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Paweł Brożyński, *Rewolucja burżuazyjna*, „Arteon. Magazyn o Sztuce” nr 5(133) 2011, s. 20.

Wychwalane świeże powietrze w Goldeksie nie było dla autora na tyle czyste, by w pełni nim oddychać. Po porównaniu spółdzielni z prowadzoną przez siebie Fundacją SPLOT, Brożyński stwierdza stwierdza wobec tego, że zaproponowana przez twórców rewolucja jest burżuazyjna. Chociaż nie zgadzam się z tą diagnozą, coś jednak w tym stwierdzeniu jest na rzeczy. Nie idzie tyle o to, że twórcy Goldex Poldex są burżujami, co zarzucił im Brożyński — jeśli są, nie interesuje mnie to. Idzie o to, że budując miejsce z antyinstytucjonalnym programem, programem, który pozycjonuje się w opozycji do instytucji, utrwalają i niejako konserwują (zarówno siebie, jak i instytucje) w przekonaniu, że stary system produkcji istnieje jakby nic się nie stało, tak jak gdyby nie zaszła żadna paradygmatyczna zmiana. Innymi słowy, zdefiniowana lewicowo i antyinstytucjonalnie spółdzielnia, przez swój w kategoriach polityczności wyeksplikowany program zachowuje się tak samo przewidywalnie, jak inni instytucjonalni gracze, którzy zmieniają i dyskutują swoją tożsamość, afirmatywnie potwierdzając jednak, że nadal są potrzebni i nadal wraz ze swoim światem są tym, kim byliby, gdyby ten świat jeszcze istniał.

<sup>17</sup> OKnrPwPKK: nieformalna grupa artystów, krytyków, kuratorów i animatorów kultury działających w Krakowie, która zabierała głos w sprawach ważnych dla Krakowa i kultury. Powstała w październiku 2009 w wyniku zaniepokojenia niejasną sytuacją dotyczącą przyszłości dwóch krakowskich instytucji publicznych, zajmujących się sztuką współczesną — Galerii Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki i nowopowstającego Muzeum Sztuki Współczesnej. Pierwsze działania skierowała na doprowadzenie do przedstawiania opinii publicznej wizji i kierunku rozwoju tych instytucji oraz do klarowności procedur obsadzania funkcji dyrektorskich.

### Что делать?

Z wymienionych dotychczas miejsc współtworzyłem jedno (Zbiornik Kultury) oraz przebywałem w bliższej (gdy w Goldeksie zawiązywał się z moim udziałem Obywatelski Komitet na rzecz Przejrzystości w Polityce Kulturalnej Krakowa<sup>17</sup>), częściej jednak dalszej orbicie Spółdzielni. Chociaż obie propozycje zbudowane zostały na lokalnej wspólnotowości i relacjach przyjaźni i zżyłości, co odróżnia je od instytucji, nie ukrywam, że bliższy jest mi, także pokoleniowo, Zbiornik Kultury, który w przeciwieństwie do Goldeksu i podjętej tam obywatelskiej inicjatywy nie posiadał programowo żadnego programu. Ten

Foundation he runs, he claims that the revolution proposed by its creators is bourgeois. Although I do not agree with this diagnosis, I find something real in this statement. Yet, it is not that the makers of Goldex Poldex are bourgeois, of which Brożyński accused them – if they are, I am not interested in that – it is that forming a place with an anti-institutional program, a program which positions itself in opposition to an institution, they preserve and somehow confirm (both themselves and the institutions) in the conviction that the old system of production exists as if nothing happened, as though there has never been any paradigmatic change. In other words, the place that defines itself as leftist and anti-institutional behaves by means of its program formulated in political terms in exactly the same way as other institutional players who change and discuss their identity, affirmatively confirming that they are still needed and that still, together with their world, they are whom they would be if this world still existed.

<sup>17</sup> OKnrPwPKK: an informal group of artists, critics, curators and cultural animators working in Krakow which formulated opinions on issues important for Krakow and culture. It was founded in 2009 as a result of an alarm with an unclear situation of the future of two of Krakow's public institutions of contemporary art — "Bunkier Sztuki" Gallery of Contemporary Art and the newly formed Museum of Contemporary Art. The first actions were aimed at persuading the heads of institutions to present to public opinion the vision and the direction of development of these institutions, as well as the clarity of the procedures of assigning managerial positions.

<sup>18</sup> Lippard, who took part in a panel discussion on art in 1988, defined herself then as an artist and activist. This breaking up with curating is very significant. Especially, when we take into consideration the historical context in which the debate took place. It is, of course, the context of the economic crisis of 1987 and the AIDS crisis described in this text. Lippard as the only person I know has consistently since the 1960s, when in 1969 she founded Art Workers Coalition, throughout the following decade, when she left art for feminism and then social activism, until the 80s and 90s when she defined herself as an artist and activist, has always avoided the deceptive capitalist dichotomy of artist/curator. Cf. *Democracy. A Project by Group Material*, „Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture. Number 5”, ed. B. Wallis, Seattle 1990, pp. 181-182.

### Что делать?

From the places I mentioned until now I co-founded one (Zbiornik Kultury) and I remained in a closer (when I participated in the formulation of the Civic Committee for the Transparency of the Cultural Policy of Krakow<sup>17</sup>) or more often further orbit of Goldex. Though both initiatives were based on the local community spirit and the relations of friendship and intimacy, which differs them from institutions, I do not conceal that I feel closer – also in generational terms – to Zbiornik Kultury which, in contrast to Goldex and the civic initiative they started, has had a program to have to program. This programmed lack of program, which emerged almost simultaneously with the economic crisis and the movements of the indignant/occupiers is a characteristic feature of precariousness and it seems now to be the most adequate position that can be taken by a (former) curator aware of his non-existence.

I do not know in fact for how long and if at all the work in a model that seems a bit like apophatic theology can be fruitful, yet for the time being the program of no program and the casual doing away with perhaps outdated or dying, though certainly unjust, system based on the *service* of production of the couple curator-artist seems salutary. It is not just the negation of the very sense of existence of curators; it is also the questioning of the existence of artists.

What is not being negated here is the joint production of art. Yet, one that is no longer based on the dialectic of master and slave, however we formulate it. Is it a come back to the practices known from the sixties and seventies suggested by Lucy Lippard and developed by her in the following decade, when she defined her role as an activist<sup>18</sup>? I don't think so. There is no coming back. If there are any similarities

programowy brak programu, który pojawił się niemal równocześnie z kryzysem gospodarczym oraz ruchami oburzonych/okupujących i jest charakterystyczną cechą prekarnego bycia, wydaje się dziś najbardziej odpowiednią i odpowiedzialną zarazem pozycją adekwatną pozycją, którą może zająć zdający sobie sprawę z własnego już-nieistnienia (były) kurator.

Nie wiem wprawdzie na jak długo i czy w ogóle obracanie się w modelu przypominającym po trosze teologię apofatyczną, okazać się może owocne, aczkolwiek na chwilę obecną programowy brak programu i swobodne porzucenie być może przestarzałego lub dogorywającego, na pewno jednak niesprawiedliwego, systemu opartej na usługach produkcji pary kurator/ka-artysta/ka, wydaje się zbawienne. Jest to nie tylko zanegowanie sensu istnienia kuratorów. podważa się także przy tym istnienie artystów.

To co nie ulega podważeniu, to wspólne robienie sztuki. Takie jednak, które nie jest już oparte na tak czy inaczej sformułowanej dialektyce pana i niewolnika. Czy jest to powrót do praktyk znanych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, które proponowała Lippard i rozwinęła w kolejnej dekadzie, określając swoją rolę jako aktywistka<sup>18</sup>? Nie sądzę. Nie ma żadnego powrotu. Jeżeli istnieją jakieś podobieństwa to jedynie na znanej szeroko zasadzie, w myśl której nowe często, zanim znajdzie odpowiedniejszą dla siebie formułę, wyraża się w starych formach; tych, które chce zanegować lub tych, w których odnajduje pewne podobieństwo. Wspólne robienie sztuki w modelu — nawiązując do wielkiej tradycji lippardiańskiej — aktywizmu, znosi rozdzielone wcześniej klasowym interesem, który jednak nie był w przypadku wielu artystów/artystek, ani kuratorów/kuraterek ich interesem, społeczne role i funkcje artystów i kuratorów.

Odwolując się do własnego doświadczenia, mogę wymienić przynajmniej dwa wydarzenia, w których brałem, bądź biorę, udział i które przełamują wymyślone i podtrzymywane przez upadający (oby) kapitalizm role. Pierwszym projektem, w który zaangażowałem się w tym roku była wystawa Marty Sali „Wycinka”. Ta, programowo pozbawiona programu, podczas której, chociaż pokazywałem obrazy, nie była wystawą rozpisaną na role. Wiele osób z którymi rozmawiałem na temat tej wystawy, podkreślało, że właściwie nie wiedzą kto kogo kuratorował. Pytanie było naturalnie postawione w sposób niewłaściwy. Nikt nikogo nie kuratorował ponieważ nie było już żadnego kuratora. Oboje byliśmy twórcami i tworzywem tego wydarzenia, które większość uczestników, ze względu na powieszono na ścianach galerii obrazy, wzięła za wystawę.

Drugim przykładem jest film *MS 101*, który obecnie realizuję z Karem Radziszewskim. Film został zamówiony na Festiwal Art Boom i pieniądze na jego produkcję przekazało Krakowskie Biuro Festiwalowe. Do współpracy zaproszono mnie jako kuratora i pozostawiono wolny wybór; mogłem wybrać dowolnego artystę lub artystkę, nie

<sup>18</sup> Lippard, która wzięła udział w dyskusji panelowej na temat sztuki w 1988 roku, określiła się wówczas mianem artystki i aktywistki. To odejście od kuratorstwa jest niezwykle znaczące. Zwłaszcza, jeśli weźmiemy pod uwagę kontekst historyczny, w jakim toczyła się debata. Jest to naturalnie opisany w niniejszym tekście kontekst kryzysu gospodarczego 1987 roku i kryzysu AIDS. Lippard jako jedyna znana mi postać konsekwentnie od lat sześćdziesiątych, kiedy to w 1969 roku zakładała Art Workers Coalition, przez następną dekadę, kiedy od sztuki przeszła do feminizmu i aktywizmu społecznego, po dekadę lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy to określała się jako artystka i aktywistka, unikała zwodniczej, kapitalistycznej dychotomii artysta/kurator. Zob. *Democracy. A Project by Group Material*, „Dia Art Foundation Discussions in Contemporary Culture. Number 5”, red. Brian Wallis, Seattle 1990, s. 181–182.



at all, it is only in the broadly understood model according to which often, before one finds a better formula, one is expressing in old forms; the ones that are being negated or the ones in which some kind of similarity can be found. The joint production of art in the model of activism – to refer to the great Lippardian tradition – does away with the social roles and factions of artists and curators, previously divided by the class interest which, however, was not, in case of many artists and curators, their own interest.

Referring to my own experience, I can list at least two events in which I took or still take part and which break the roles designed and sustained by the declining (let's hope) capitalism. The first of the projects in which I engaged was Marta Sala's exhibition called "Wycinka" ("Woodcutting"). This exhibition without program was not, though I exhibited paintings, divided into roles. Many people with whom I talked about this exhibition emphasised that they did not actually know who curated whom. The question was naturally asked in the wrong way. No one curated no one because there was no curator anymore. We were both the creators and the makers of this event that most of participants, due to the pictures hanging on the walls, took to be an exhibition.

The second example is a film called *MS 101* that I am at present working on with Karol Radziszewski. The film was commissioned by Art Boom Festival and the money for its production comes from the Krakow Festival Office. I was invited as a curator and I was given a free choice; I could choose any artist, nor was I limited by any medium. This way I officially remained a curator, and an artist remained an artist and – because we chose the film form – he traditionally got the role of a director. In the course of our work on the film it turned out, however, that due to the low budget – symptomatic for the time of a crisis – the traditional role of artist/curator that we were assigned are not adequate anymore. The economic base once more enforced a change in the way of production and the redefinition of the cultural superstructure. The trivial reason of the lack of money for a scriptwriter made me take the role myself. This way I became – willy-nilly – a co-creator of the film and the agreement I signed specified my role – not that I asked for it – as that of an artist. However, it was not only the base that enforced the change; it was also the entrance to into the field of film, a genre which does not entail the placing in the final credits the name of the curator – for it doesn't know such a function! – that determined the reformulation of the roles taken from the world of art. This example, combining economic changes with the rules of a different genre, not so much makes an artist of a curator – let's give up this old story – but rather gets rid of his existence and reveals his disappearance. So, even though the festival web site lists me among the curators, it is as though I no longer were one.

ograniczono mnie również formą. W ten sposób zostałem oficjalnie kuratorem, artysta pozostał artystą i, ponieważ wybraliśmy formę filmu, przypadła mu tradycyjnie rola reżysera. W trakcie pracy nad filmem okazało się jednak, że przez zbyt niski budżet, symptomatyczne dla czasów kryzysu, rozdane nam uprzednio tradycyjne role artysty/reżysera i kuratora nie przystają do sytuacji. To ekonomiczna baza wymusiła po raz kolejny zmianę w sposobie produkcji i przedefiniowanie kulturowej nadbudowy. Prozaiczny powód — brak pieniędzy — na opłacenie scenarzysty sprawił, że rolę tę na siebie wzięłem ja. W ten sposób stałem się, chcąc, nie chcąc, współtwórcą filmu, a w umowie o dzieło określono mnie — nie, abym o to prosił — artystą. Nie tylko jednak baza wymusiła zmianę; to również wejście w obszar gatunku, filmu, który nie przewiduje w napisach końcowych umieszczanie nazwiska kuratora — nie zna bowiem takiej funkcji! — podyktowało przeformułowanie ról wziętych ze świata sztuki. Ten przykład, łączący zmiany ekonomiczne i prawa innego gatunku nie tyle tworzą z kuratora artystę, dość tej starej śpiewki, co unieważniają jego istnienie i ukazują jego zniknięcie. Chociaż więc na stronie internetowej festiwalu przeczytać można, że jestem kuratorem, to jest przecież tak, jak już bym nim nie był.

„Jesteś zatem kuratorem, czy nie?”, — mógłby zapytać ktoś zniecierpliwiony charakterystycznym dla niniejszego tekstu rozdwojeniem jaźni, niejaką ambiwalencją, która przejawia się między wierszami, kiedy raz mówię „my”, innym razem „ja” i „oni”. I wówczas, gdy raz utożsamiam się z byciem kuratorem, innym zaś razem bycie to postponuję, innym bycie to postponuję. Odpowiadam ewangelicznie: „Tak, tak; nie, nie”.

“So, are you a curator or are you not”, would ask someone impatient with the typical schizophrenia of this text, its kind of ambivalence inherent between the lines, when I say “us”, and then “I” and “them” and when I once identify myself as a curator, and then I do away with it. I answer evangelically: “Yes, yes; no, no”

Karolina  
Kolenda

## Kuratorowanie Wschodu

**Karolina Kolenda** (ur. 1982) — historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka, anglistka. Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki i Instytucie Filologii Angielskiej UJ. Publikowała w „Obiegu”, „Fragile”, „O.pl”, „Panoptikum”, „InterTekst”.

Karolina  
Kolenda

## Curating the East

**Karolina Kolenda** (1982) – art historian and critic, curator, English philologist. A PhD candidate at the Institute of Art History and the Institute of English Studies at the Jagiellonian University. Published texts in “Obieg”, “Fragile”, “O.pl”, “Panoptikum”, “InterTekst”.

Mniej więcej od połowy lat dziewięćdziesiątych, a szczególnie w ostatnich latach, zaobserwować można coraz większe zainteresowanie Zachodu, a konkretniej — mieszczących się w Europie Zachodniej sieci muzealno-galeryjnych, wschodem Europy i produkowaną tam sztuką. Stwierdzenie to zawiera w sobie kilka problematycznych elementów, które — zanim teza w nim zawarta zostanie rozwinięta — powinny zostać, w miarę możliwości, wyjaśnione. Jeden z nich polega na ustaleniu, co właściwie rozumieć można pod słowem Wschód, albo raczej co i kogo widzi Zachód, gdy słowa tego używa? Chociaż w dalekiej tekście będzie mnie interesowało to zagadnienie, równie ważne będzie ustalenie, czy rzeczywiście tylko Zachód konstruuje Wschód na różne sposoby i wtlacza w ramy tych konstruktów rozmaite społeczności i narody, czy też grupy te nie stosują podobnych praktyk wobec samych siebie, kreując swój wizerunek jako reprezentantów owego Wschodu i jeśli tak jest, to co to oznacza i jak możemy to rozumieć? Ostatecznie też ważne jest dla mnie pytanie jakiego rodzaju dyskurs dominuje w tych opowieściach, z jakimi teoretycznymi prądami możemy go łączyć, przy użyciu jakich narzędzi analizować?

Tak nakreślony problem jest oczywiście bardzo złożony i bardzo rozległy, i potraktowanie go jako tematu ogólnych rozważań wiązałoby się z koniecznością wyjścia poza ramy krótkiego eseju. Dlatego chciałabym wybrać jedynie kilka przykładów wystaw i stojących za nimi praktyk konstruowania Wschodu, czy to na potrzeby Zachodu, czy samego Wschodu, i zastanowić się nad powyżej zarysowanymi problemami, opierając się na konkretnym materiale i konkretnych tekstach kuratorskich. Będzie mnie więc interesowała analiza w równej mierze materiału wizualnego (dokumentacji wystaw), jak i towarzyszących wystawom tekstów. Trzeba zatem od razu zaznaczyć, że kuratorstwo będę rozumieć nie tylko jako możliwe do zaobserwowania i zinterpretowania zabiegi polegające na budowaniu wystawy jako zbioru obiektów w danej aranżacji, w której przejawia się obrona strategia kuratorska jako całość wyrażająca pewien zamysł i pewną politykę, lecz w równej mierze jako działalność rozgrywaną za pomocą i na poziomie tekstu kuratorskiego czy tekstów towarzyszących pracom, gdzie część tekstualna stanowi dopełnienie (a czasem program) strony wizualnej wystawy. Gdy mówimy o sposobach konstruowania Wschodu przez Zachód, mówimy, co oczywiste, o sposobach konstruowania Innego, problematyce, którą na gruncie humanistyki najlepiej rozwinęły przede wszystkim badania literaturoznawcze i studia kulturowe czy studia zajmujące się tekstami kultury. Badania te od samego początku bazowały na analizie tekstu, jego chwytów retorycznych, przemilczeń i tak dalej. Konstruowanie Innego, a w konsekwencji wykluczanie go, musiało bowiem wyjść od budowania takich właśnie konstruujących i wykluczających dyskursów, tekstów, wreszcie zdań. Stąd oczywiste wydaje się zwrócenie uwagi na retoryczne chwytów zawarte w wystawie (jako tekście) oraz na retoryczny wyraz towarzyszącym im tekstom.

More or less since the mid 1990s, and especially in the recent decades, we may observe an increasing interest on the part of the West, or more precisely of the museum-gallery networks located in Western Europe, in the Eastern Europe and art produced there. This statement contains several problematic elements which – before this thesis is developed – require, if possible, further explanation. One of these elements consists in establishing what it is that we actually understand under the notion of the East, or rather what and whom sees the West when it uses this notion? Although in this text I will be interested in this issue, equally important will be to determine whether it is actually only the West that constructs the East in different ways and locates within the framework of these constructs various communities and nations, or rather, whether these groups use similar practices towards themselves, creating their own images as representatives of this East, and if so, what does it mean and how should we understand it? Finally, I will be interested in the question what sort of discourse dominates in these narratives, with what kind of theoretical trends it can be linked, and with which tools it should be analysed.

The problem outlined this way is, certainly, very complex and very extended and to treat it as a topic for a general reflection would entail the necessity of transcending the confines of a short essay. Therefore, I would like to select only several examples of exhibitions and practices of constructing the East that determine them, whether this construction is made for the purposes of the West, or the East itself, and to consider the above outlined problems basing on a particular material and particular curatorial statements. Hence, I will be equally interested in an analysis of visual material (the documentation of exhibitions), as well as the texts that accompany them. It needs to be emphasised here that I will use the term curating having in mind not only the observable and interpretable activities consisting in the construction of an exhibition as a set of objects in a given arrangement which reflect the chosen curatorial strategy, as a whole that expresses certain philosophy and certain politics, but also as an activity played out by means of and on the level of a curatorial statement or texts accompanying the art works, where the textual part works as a complement of (or a program for) the visual part of an exhibition. When we talk about the ways of constructing the East by the West, what we mean is, of course, the ways of constructing the Other, the question best developed in the field of humanities by literary theory and cultural studies, or fields dealing with culture as text. This kind of research has since the very beginning been based on an analysis of text, its rhetorical devices, its omissions and so on. For the construction of the Other and, as a consequence, the exclusion of the Other, had to start from the composition of such constructing and excluding discourses, texts, and finally sentences. Hence, it seems inevitable to direct our attention to the rhetorical

### Idąc opłotkami

Swoje omówienie zagadnienia różnych sposobów konstruowania Wschodu chciałabym oprzeć na analizie wydarzenia, jakim był projekt *EAST by SOUTH WEST. Curated by\_vienna* zorganizowany w czasie trwania targów sztuki współczesnej *Viennafair* w Wiedniu w 2011 roku. Projekt ten zakładał udział ponad 20 wiedeńskich galerii, w których odbyły się wystawy sztuki nie-zachodniej, każda realizowana przez innego kuratora/kuratkę. Choć projekt pomyślany był jako całość i opatrzone wspólnym tytułem-parasolem, poszczególne wystawy odnosiły się do ogólnych założeń, co łatwo przewidzieć, na różne sposoby i za każdym razem inaczej realizowały wytyczne organizatorów. Całość powstała z inicjatywy *departure*, Agencji Kreatywnej Miasta Wiedeń, której dyrektorem jest Christoph Thun-Hohenstein. Tytuł wydarzenia nawiązywać miał do tytułu filmu Alfreda Hitchcocka, *North by Northwest (Północ-północy zachód)*, który z kolei odnosi się do fragmentu *Hamleta* Williama Szekspira, w którym główny bohater, starając się symulować mowę szaleńca, mówi o nieistniejących kierunkach geograficznych. Tytuł projektu ewokuje podobne pomieszanie i stanowić ma, jak się wydaje, sugestię nietypowego potraktowania podziałów geograficznych w ramach Europy, pewną impresywność i nieracjonalność: jak bowiem dotrzeć na Wschód, jadąc przez południowy zachód? Z drugiej strony, pierwsze odczytanie tytułu sugeruje coś zupełnie innego, że mianowicie oferowana jest nam wizja Wschodu widzianego oczyma południowego zachodu, co w kontekście tego konkretnego projektu nasuwałoby nam na myśl Wiedeń (jako rzeczywistość znajdujący się względem Europy Wschodniej nieco na zachód i też nieco na południe). Przyglądając się tekstom zawartym w katalogu, szczególnie tym pisanim przez organizatorów projektu, starałam się ocenić, na ile przekonujące są wypowiedzi przedstawiające ich wizję wyrażoną poprzez owe hitchcockowsko-szekspirowskie nawiązanie oraz na ile wstępne założenia czytelnika katalogu/zwiedzającego wystawy co do owej wizji, zgoła innej wizji, znajdują potwierdzenie w dostępnych tekstach.

Christoph Thun-Hohenstein w tekście wstępnym zatytułowanym *Orientation in Times of Geographic Impossibility (Orientacja w czasach geograficznej niemożliwości)* rozważając sensowność ustalenia specyfiki Wiednia, a tym bardziej regionów takich jak Europa Wschodnia i Południowo-Wschodnia, stwierdza, że „szufladkowanie” indywidualnych miast i większych obszarów jest w dużej mierze bezcelowe. To co istotne, zasadza się na czymś innym. Według niego

[...] ważna jest nie kwestia tego, jak sztuka z regionu geograficznego zdefiniowanego dla celów tego projektu może być postrzegana i oceniana ze stałej perspektywy, lecz raczej gdzie znaleźć można możliwe elementy wspólne [*commonalities*], którym przypisać można istotne znaczenie dla artystycznego rozwoju i postępu<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Christoph Thun-Hohenstein, *Orientation in Times of Geographic Impossibility*, [w:] *East by South West. Curated by\_vienna*, Nürnberg 2011, s. 11.



devices included in an exhibition (as text) and to the rhetoric of the accompanying texts.

### Going sideways

I would like to base my discussion of the question of different means of constructing the East on an analysis of a project called *EAST by SOUTH WEST. Curated by\_vienna* organized during the Viennafair contemporary art fairs in Vienna in 2011. This project embraced the participation of over 20 Viennese galleries which hosted exhibitions of non-Western art, each realized by a different curator. Although the project was conceived as a coherent whole and given a common umbrella-title, particular exhibitions, which is understandable, referred to the general aims in different ways and each of them realized the organizers' guidelines with various approaches. The project was initiated by *departure*, the City of Vienna's creative industries agency run by Christoph Thun-Hohenstein. The title of the event was to refer to Alfred Hitchcock's *North by Northwest* which refers to an excerpt from William Shakespeare's *Hamlet* where the protagonist, simulating a madman's speech, talks about the inexistent geographical directions. The title of the project evokes similar confusion and was supposed to suggest, as it seems, an original take on the geographical divisions in Europe, a kind of impressiveness and irrationality: for how can we reach the East going through South West? On the other hand, the first interpretation of the title suggests something completely different, namely that we are offered a vision of the East seen by the South West which in the context of this particular project would bring to mind Vienna (as in fact located in relation to Easter Europe a bit to the west and a bit to the south). Taking a closer look at the texts included in the catalogue, in particular the ones written by the organizers of the project, I tried to assess how convincing their statements of their vision expressed by the Hitchcock-Shakespearean reference are, and to what extent the first assumptions of the reader/exhibition viewer in relation to this vision, a decisively different vision, find their confirmation in the texts available.

In an introductory essay entitled *Orientation in Times of Geographic Impossibility* Christoph Thun-Hohenstein considers the relevance of the attempt to define the specific character of Vienna, and the more so, of the regions such as Easter and Southern-East Europe, and states that the "labelling" of individual cities or greater areas is to a great extent futile. What is crucial is located somewhere else. According to him,

[...]At issue is therefore not the question of how art from the geographic realm defined for this project might be viewed and evaluated from a uniform perspective, but rather where possible commonalities may be found to which considerable relevance for artistic developments and advancements may be ascribed<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Christoph Thun-Hohenstein, *Orientation in Times of Geographic Impossibility*, [in:] *East by South West. Curated by\_vienna*, Nürnberg 2011, p. 11.

Takie elementy wspólne dla krajów Europy Wschodniej autor dostrzega w dwóch głównych problemach, z jakimi się one borykają, po pierwsze problem tego, że w krajach tych nie rozwinęło się to, co określa on jako ‘normalność’ rozumiejąc przez to

„ustrukturyzowaną współpracę pomiędzy galeriami, kolekcjonerami, muzeami, stowarzyszeniami sztuki, krytykami i innymi graczami sztuki współczesnej”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ibidem.

Jednocześnie globalny system świata sztuki, który zdominowany jest przez niewielką liczbę graczy reprezentujących Zachód, wchłonął te kraje, wybierając to, co jest możliwe do sprzedania międzynarodowej publiczności, a z drugiej strony wystawiając owe chodliwe produkty lokalnych scen artystycznych na różnych biennale i sympozjach, a także na nierzadko powierzchownych wystawach przekrojowych<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Ibidem.

Co uderza w takim ujęciu, to nie tyle dość protekcyjne i ujednolicające potraktowanie bardzo różnych przecież środowisk z krajów takie jak Czechy, Polska czy Rumunia, ile zastosowanie modelu znanego ze studiów postkolonialnych, gdzie kraje na niższej pozycji są nie tylko pod pewnymi względami nierozwinięte, ale też „eksploatowane” przez Zachód (bo takiego słowa używa Hohenstein). Użycie przez autora kategorii zaczerpniętych ze studiów postkolonialnych i automatyczne wiktylizowanie tych środowisk bez uwzględnienia różnic pomiędzy nimi i specyficznych dla nich warunków skłania do tego, by zastanowić się, czy rzeczywiście w tym przypadku można mówić o takiego rodzaju zależności, czy też należałoby uwzględnić innego rodzaju relację (kolonizator–skolonizowany wydaje się być relacją nie do końca adekwatną, nawet jeśli istnieją tu pewne analogie, a same pojęcia stanowią przydatne narzędzia). Celem projektu *Curated by...*, podsumowuje Hohenstein, było ukazanie

[...] odkrywania współczesnej sztuki z szeroko rozumianego pola Wschodniej i Południowo-wschodniej Europy w świecie i czasach będących pod wpływem globalnych mechanizmów i sposobów myślenia wypracowanych przez „Zachód” i, coraz silniej, przez „Południe”<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 12.

Południe rozumiane jest tu nieco wężiej niż tzw. „globalne Południe” i dotyczy głównie rynków sztuki w Ameryce Łacińskiej.

Takie ujęcie świata sztuki Wschodu, jako w dużej mierze zdominowanego przez rynek zachodni, nie wydaje się zgadzać z tym, co w opublikowanym w tym samym katalogu artykule pt. *Global Art: a New World Order*, także jako tekst wstępny do całości, pisze Sabine G. Vogel. Wedle autorki

[...] centrum i peryferie to w czasach globalizacji kategorie przestarzałe. W muzeach i przestrzeniach wystawienniczych sztuka i sztuki z całego świata spotykają się — bowiem współcześnie kolekcjonerzy łączą sztukę regionalną i globalną. I jest to kolejny istotny aspekt nowego porządku sztuki: tendencja do skłaniania się ku ‘glokalnej’ (globalno-lokalnego) perspektywie, takiej która zorientowana jest nie na porządek geopolityczny, ale na osobiste interesy”<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Sabine B. Vogel, *Global Art: a New World Order*, [w:] *East by...*, op. cit., s. 23.

Such elements common for the countries of Eastern Europe the author finds in the two main problems affecting them, first, the fact that in these countries there has not developed what he calls ‘normality’, by which he understands the

<sup>2</sup> Ibid.

“structured collaboration between galleries, collectors, museums, art associations, critics, and other players within the world of contemporary art”<sup>2</sup>.

At the same time, the global art system dominated by the small number of players representing the West has absorbed these countries selecting what can be sold to the international public, and on the other hand, exhibiting the marketable products of the local art scenes at various biennales and symposiums, as well as (often superficial) comprehensive exhibitions<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Ibid.

What strikes one in such an approach is not so much a patronizing and unifying treatment of the very different environments in countries such as Czech Republic, Poland or Romania, but an application of the model known from postcolonial studies, where countries of inferior position are construed as being in some respect underdeveloped, as well as “exploited” by the West (Hohenstein’s term). The author’s use of the categories borrowed from postcolonial studies and the automatic victimization of these environments without the consideration of the differences between them and their specific conditions makes one consider whether in this case we can talk about this kind of dependence, or rather we should think about a different kind of relation (the relation of the colonizer-the colonised does not seem fully adequate, even if there are some analogies, and the notions themselves are useful). The aim of the *curated by* project, as Hohenstein sums up, was to present

[...] an exploration of current art from an expanded realm of Eastern and Southeastern Europe, in a world and age affected by global mechanisms and patterns of thought that have been influenced by the “West” and, to an increasing degree, by the ‘South’<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Ibid., p. 12.

The South is understood here in a bit narrower sense than the so-called “global South” and refers most of all to the markets of Latin America.

This kind of take on the art of the East, as to a great extent dominated by the Western market, does not seem to be accordant with what Sabine G. Vogel writes in a text entitled *Global Art: a New World Order* published in the same catalogue, also as an introduction to the whole. According to Vogel,

[...] centre and periphery are obsolete categories in the age of globalization. In museums and project spaces, art and artists from all over the world gather together – for contemporary collectors connect regional and global art. And this, too, is a decisive aspect of the new world order of art: the tendency to gravitate toward a “glocal” (global-local) vantage point, one that is oriented not to geopolitical order but to personal interests<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Sabine B. Vogel, *Global Art: a New World Order*, [in:] *East by...*, op. cit., p. 23.

Nawet jeśli zgodzimy się z optymistycznymi diagnozami autorki, trudno zgodzić się z tym, że to, co nazywa ona „global art” powoduje, że sztukę tworzoną w różnych miejscach globu nagle przestaniemy (lub inni przestaną) postrzegać zgodnie z kategoriami centrum i peryferii. Vogel pisze dalej:

[...] określenie sztuka globalna odnosi się do sztuki, która nie ma już swego źródła w perspektywie kulturowej supremacji Zachodu, ale raczej w doświadczeniu globalności i w warunkach globalizacji. [...] Sztuka globalna stara się [...] odkryć części wspólne a także być może przed-nowoczesne i przed-kolonialne związki, a także tworzyć „zde-terytorializowane kartografie”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 24.

Jeśli połączymy wypowiedzi obu autorów, możemy dojść do przekonania, że projekt *EAST by SOUTH WEST* stara się rozwiązać problemy wspomniane przez Hohensteina (ową „nienormalną” sytuację systemów sztuki na Wschodzie i problem „eksploatacji” sztuki tych regionów przez Zachód), które w ewidentny sposób sugerują sytuację dominacji centrum nad peryferiami stanowiącymi dla owego centrum źródło dochodu, poprzez zakwestionowanie samej sensowności użycia tych kategorii, a zatem zasugerowanie, że problemy te wcale nie istnieją. Można także odnieść wrażenie, że autorzy projektu dostrzegają pewną problematyczność organizowania wystaw pokazujących sztukę z krajów Europy Wschodniej — tę notoryczną powierzchowność takich pokazów lub skupienie na „egzotyce” zawartej w nich sztuki — jednak nie udało im się znaleźć, nazwijmy to, teoretycznego usprawiedliwienia dla swojego własnego projektu.

Pewnego rodzaju potwierdzenie tego przypuszczenia, choć dokonane przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na wspomnianą wyżej problematyczność całego zabiegu, znaleźć można w ostatnim z tekstów programowych projektu autorstwa Simona Reesa. W eseju zatytułowanym *EAST by SOUTH WEST: Twenty-One Points on the Compass?* Rees podkreśla, że tytuł projektu tematyzuje zmiany pola semantycznego pojęcia ‘Wschód’:

Trafnie sugeruje on, że WSCHÓD nie jest tym, czym go sobie wyobrażamy. Jest to zamierzone i konstruktywne, jako że łączne pojęcie „Wschodniej Europy” przemieściło się w ciągu ostatnich dwudziestu lat (od 1989 roku) i straciło swą siłę jako geopolityczny znak „Błoku Wschodniego”. [...] od czasów Zimnej Wojny Wschód jest przestrzenią definiowaną z zewnątrz i jako rezultat trwających błędnych wyobrażeń Zachodu co do homogeniczności tej przestrzeni. [...] z perspektywy wiedeńskiej [...] wyraża to ciągłą fascynację sferą wschodu i pragnienie naprawienia kilku z tych błędnych wyobrażeń<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Simon Rees, *EAST by SOUTH WEST: Twenty-One Points on the Compass?*, [w:] *East by...*, op. cit., s. 35.

Rees zatem przyznaje, że po 1989 roku poglądy na temat Wschodu należy zrewidować i zrezygnować z postrzegania krajów tego regionu w sposób zakładający jakieś ich definiujące cechy wspólne. Jednocześnie zwraca uwagę na rolę Wiednia i wiedeńskiego projektu w tym przedsięwzięciu. Pisze on dalej:

Even if we agree with the author's optimistic diagnoses, it is difficult to concede that what she calls "global art" art produced in different places on the globe suddenly stops being perceived according to the categories of centre and periphery. Further on Vogel writes that:

[...] Global art refers to art that no longer originates from the perspective of Western cultural supremacy, but rather from the experience of globality and under conditions of globalization. [...] Global art sets out to [...] discover [...] commonalities and perhaps also premodern and precolonial connections as well as [create] "deterritorialized cartographies"<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Ibid., p. 24.

If we combine the statements of these two authors, we can reach a conclusion that the project *EAST by SOUTH WEST* tries to solve the problems mentioned by Hohenstein (the lack of "normality" of the situation of the art systems in the East and the problem of "exploitation" of the art of these regions by the West) which evidently suggest the dominance of the centre over the peripheries working for this centre as a source of income by questioning the very relevance of the use of these categories, which means the suggestion that these problems do not exist at all. One can also get an impression that the authors of the project do notice a problematic nature of the organization of exhibitions showing art from Eastern Europe – this inveterate superficiality of such shows or a focus on the "exoticism" of the presented art – yet they did not manage to find a theoretical justification, so to speak, for their own project.

A kind of confirmation of this suspicion, though coming with a simultaneous focus on the above mentioned problematic nature of such an action, can be found in the last of the introductory texts by Simon Rees. In an essay entitled *EAST by SOUTH WEST: Twenty-One Points on the Compass?* Rees emphasizes that the title of the project thematizes the change of the semantic field of the word 'East':

Appositely it suggests that the EAST isn't what it is imagined to be. This is deliberate, and constructive, as the connective concept of "Eastern Europe" has migrated in the last twenty years (since 1989) and lost its force as a geopolitical marker of the "Eastern Bloc." [...] from the time of the Cold War, a space defined from the outside, and as a result of a lingering Western misconceptions of that space's homogeneity [...] from a perspective in Vienna [...] expresses an ongoing fascination with the Eastern realm and a desire to repair a number of those misconceptions.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Simon Rees, *EAST by SOUTH WEST: Twenty-One Points on the Compass?*, [in:] *East by...*, op. cit., p. 35.

So Rees admits that after 1989 the notions of the East should be revised and the perception of the countries of this regions in a way that assumes some kind of defining features of it should be given up. At the same time he indicates the role of Vienna and the Viennese project in this endeavour. He writes:



Strupek, Expedition Art Festival Amazonas, 2009

Strupek, Expedition Art Festival Amazonas, 2009



Strupek, Expedition Art Festival Amazonas, 2009

Strupek, Expedition Art Festival Amazonas, 2009

[...] ostateczny wygląd *EAST by SOUTH WEST* jest charakterystyczny dla geograficznego imaginarium Wiednia: obu interesujących go miejsc (WSCHODU i „Wschodu”) i miejsc uważanych za posiadające bardziej ambiwalentne lokalizacje, w tym Turcji. [...] projekt stanowi przykład tego, co niemiecki socjolog Jürgen Habermas nazywa „kospolityczną solidarnością”, która wykracza „poza afektywne więzi narodu, języka, miejsca i dziedzictwa”<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 38.

Choć cele są szczytne, warto zauważyć, że znów dochodzi tu do pewnego, jak można to określić, nadużycia: mianowicie, w całym projekcie „przepisania” Wschodu po roku 1989 chodzi przede wszystkim o to, by dokonać pewnej naprawy, obalenia mylnych, krzywdzących założeń. Naprawa ta nie ma jednak, jak się wydaje, służyć jakkolwiek rozumianej sprawiedliwości, próby zmiany sytuacji podrzędnych Innych, ale raczej naprawić błędną wizję i wprowadzić na jej miejsce wizję lepiej odpowiadającą rzeczywistości. Jest to więc zabieg nie tyle wynikający z pobudek etycznych, lecz z problemu epistemologicznego.

### Możliwe subwersje

W tym miejscu chciałabym się przyjrzeć dwóm wystawom zorganizowanym w ramach projektu *EAST by SOUTH WEST*, by zastanowić się nad możliwymi sposobami uniknięcia pułapek, które niewątpliwie nakreślone wyżej problemy zastawiają na kuratorów pragnących pokazać sztukę Europy Wschodniej jako „wschodnią”. Jedną z nich jest „EAST: EXCITABLE SPEECH: WEST” zorganizowana w galerii Kerstin Engholm, kuratorowana przez Adama Budaka. Termin ‘excitable speech’ odwołuje się, by zacytować kuratora, do

[...] liminalnych przestrzeni Kaukazu i Eurazji, mapując stery niepomiedzy fantasmagoriami, fikcyjnymi narracjami i wątpliwymi faktami, gdzie historia ukazuje się jako możliwość, filiacja, ćwiczenie<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Adam Budak, *EAST: EXCITABLE SPEECH: WEST*, [w:] *East by...*, op. cit., s. 67.

Wschód traktowany jest tu jako „nie-lokalizacja” („non-location”), a całość, idąc za Judith Butler, ma dotyczyć marginalnej subwersji i etyki zmienności, by podważać przestrzenne i czasowe paradygmaty europejskich stereotypów<sup>10</sup>. Na wystawie zmieszane zostały elementy legend i folkloru, tradycji i kultury popularnej, które „artysta kidnapper” wyrywa z ich naturalnych kontekstów, by zbudować alternatywną historię i alternatywną kartografię. Jedną z prac subwersywnie traktujących budowanie obrazu świata na bazie kreślenie map była *Fatamorgana. Map of Phantom Islands (Fatamorgana. Mapa Wysp Fantomowych)* autorstwa Agnieszki Kurant (2011), na której ze wszystkimi szczegółami i w charakterystycznej dla map estetyce ukazane są nieistniejące wyspy, w tym Atlantyda, a mapa świata nie przypomina tej znanej nam z atlasów. Oczywiście, można powiedzieć, że kurator, decydując się na ukazanie elementów fantazji, legendy i folkloru w pewnym sensie potwierdził mit Europy Wschodniej jako swoistego „magicznego Orientu” na łonie Europy. Jednak takie prace, jak opisana wyżej praca Kurant,

<sup>10</sup> Ibidem.



[...] the final composition of *EAST by SOUTH WEST* is indicative of the Viennese geographical imaginary: both its established loci of interest (EAST as “East”) and places considered to have a more ambiguous locality, including Turkey. [...]the project manifests an example of what German sociologist Jürgen Habermas calls a “cosmopolitan solidarity” that goes “beyond the affective ties of nation, language, place and heritage”<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Ibid., p. 38.

Although the aims are lofty, one has to notice that, yet again, what happens here is a kind of, so to say, misuse: namely, the whole project of the “rewriting” of the East after 1989 is most of all meant to mend some things, to abolish the wrong, harmful conceptions. However, this repair, as it seems, does not have the purpose of justice, whatever we mean by it, a change of the situation of the inferior Other, but rather it is to repair the wrong vision and to introduce in its place a vision which better corresponds to reality. Therefore, it does not result from ethical reasons, but from an epistemological problem.

### Possible subversions

I would like here to take a close look at two exhibitions organized as a part of *EAST by SOUTH WEST* to consider the possible ways of avoiding the traps that undoubtedly the above outlined problems set for curators who wish to present the art of Eastern Europe as “eastern”. One of them is “EAST: EXCITABLE SPEECH: WEST” organized at the Kerstin Engholm gallery, curated by Adam Budak. The term ‘excitable speech’ refers, to quote the curator, to

[...] the liminal areas of the Caucasus and Eurasia, mapping a no-between zone of phantasmagorias, fictive narratives, and dubious facts where history appears as a possibility, a filiation, an exercise<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Adam Budak, *EAST: EXCITABLE SPEECH: WEST*, [in:] *East by...*, op. cit., p. 67.

The East is treated here as a „non-location” and the whole follows Judith Butler’s take on marginal subversion and an ethics of alterity and undermines the spatial and temporal paradigm of European stereotypes<sup>10</sup>. The exhibition mixes the elements of legend and folklore, tradition and popular culture, which an “artist kidnapper” tears out from their natural contexts to construct an alternative history and alternative cartography. One of the works subversively treating the construction of the image of the world on the basis of the drawing of maps was Agnieszka Kurant’s *Fatamorgana. Map of Phantom Islands* (2011) which shows with every detail and in a typical map-like aesthetics the non-existent islands, including the Atlantis, and the map of the world does not look like the ones we know from atlases. Of course, one might say that in his decision to show elements of fantasy, legend and folklore the curator in a way confirmed the myth of Eastern Europe as a kind of “magical Orient” in the heart of Europe. However, such works as the one described above seem to underline and undermine the very mechanism of “imagining something as”: they reveal the very

<sup>10</sup> Ibid.

zdają się zwracać uwagę na sam mechanizm „wyobrażania sobie jako”, obnażają sam proces tworzenia „mylnych wyobrażeń”. Co więcej, Budak oparł się pokusie odczarowywania Wschodu jako Wschodu, a zamiast tego, w innych pracach obecnych na wystawie (m.in. plakacie obrazującym kwestię bałkańską i głównych jej graczy jako zwierzęta walczące o mięso), podkreślił wszystkie elementy stereotypizacji, starając się realizować postulaty Butler dotyczące subwersji, bycia na marginesie i zmienności, „squeerował” — można powiedzieć — kwestie rozważane zazwyczaj z perspektywy postkolonialnej.

Subwersywne strategie stanowiły także motyw przewodni prac pokazanych przez kuratora Roberto Ohrta na wystawie „The Invisible Four| w galerii Gabriele Senn. Sam kurator pisał o

[...] elementach regionalnego charakteru i tożsamości, które pozostają nierozwiązane w czasach, gdy sztuka Europy Wschodniej staje się częścią wymiany międzynarodowej<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Roberto Ohrt, *The Invisible Four*, [w:] *East by...*, op. cit., s. 133.

Skupił się on na niemożliwości określenia tożsamości sztuki, która podważa różnice między kategoriami mobilności/stałości i nowoczesności/tradycji. Na wystawie pokazał on prace Tomasza Kowalskiego, który pozornie realizuje mit Europy Wschodniej jako magicznej krainy, gdzie dominuje fantazja i nadal żywe są legendy, choć *de facto* stanowi erudycyjne ćwiczenia z europejskiego modernizmu. Z kolei praca grupy Strupek, *Expedition Art Festival Amazonas 2009*, mała wystawa w wystawie, to znaczy miniaturowa galeria oraz dokumentacja ekspedycji owej minigalerii do amazońskiej dżungli, subwersywnie traktowała kwestię kulturowej kolonizacji.

### Wschód, ale czyj Wschód?

Końcowe uwagi tego eseju chciałbym poświęcić omówieniu wystawy „Podróż na Wschód” autorstwa kuratorki Moniki Szewczyk, pokazywanej w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie w 2011 roku, a galerii Arsenał w Białymstoku, a także w Kijowie, a zorganizowanej w ramach Krajowego Programu Kulturalnego Polskiej Prezydencji w Unii Europejskiej. Ów kontekst unijny jest interesujący z tego względu, że sugeruje możliwość odczytania tej wystawy jako pewnego rodzaju wizji oficjalnej. Na wystawie zgromadzono prace artystów z Armenii, Azerbejdżanu, Białorusi, Gruzji, Mołdawii, Ukrainy, czyli krajów objętych projektem zainicjowanego przez Polskę i Szwecję tzw. Partnerstwa Wschodniego, a także artystów z Polski. Można założyć, że w tekście kuratorskim powracają wspomniane przez Hohensteina problemy „niedorozwiniętego” systemu sztuki współczesnej, który skutkuje gorszą (w domyśle niż zachodnia) sytuacją artystów. Czytamy tam, że

[...] młode państwowości i historia kraju wpływają na kondycję sztuki. Działalność artystyczna związana jest wszak nie tylko z zasobami własnymi artysty, ale także z uczelniami artystycznymi,

process of constructing “misconceptions”. What is more, Budak managed to resist the temptation of removing the spell of the East as East and instead of that, in other works shown at the exhibition (e.g. a poster depicting the Balkan question and the main players as animals fighting for meat), he emphasised all the elements of stereotypization, aiming to realize Butler’s postulates concerning subversion, being on the margin and alterity, he “queered” – so to speak – the questions usually considered from a postcolonial perspective.

The subversive strategies constituted a leitmotif of the works shown by Roberto Ohrt at an exhibition called “The Invisible Four” at Gabriële Senn gallery. The curator wrote about

[...] points of regional character and identity that remain unresolved, at a time when Eastern European art is involved in international exchange<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Roberto Ohrt, *The Invisible Four*, [in:] *East by...*, op. cit., p. 133.

He focused on the impossibility of defining the identity of art that questions the differences between the categories of mobility/stability and modernity/tradition. At the exhibition he showed Tomasz Kowalski’s work, an artist who seemingly realizes the myth of Eastern Europe as a magical land dominated by fantasia and legends are still alive, though in fact his art is an erudite exercise in European modernism. Strupek group’s work, on the other hand, called *Expedition Art Festival Amazonas 2009*, a small exhibition in exhibition, that is a miniature gallery and a documentation of the expedition of this mini-gallery to an Amazonian jungle, subversively treated the question of cultural colonization.

### East, but whose East?

I would like to devote the final remarks of this essay to the discussion of an exhibition entitled *A Journey to the East* curated by Monika Szczyk and shown at the Museum of Contemporary Art in Krakow in 2011, Arsenal Gallery in Białystok, as well as in Kiev, and organized within the framework of the National Cultural Program of the Polish Presidency in the European Union. This context is interesting because it suggests a possibility of reading this exhibition as a kind of official vision. The show collected works of artists from Armenia, Azerbaijan, Belarus, Georgia, Moldova, Ukraine, that is countries belonging to the Polish and Swedish project of the so-called Eastern Partnership, as well as artists from Poland. One might notice that in the curatorial text there come back the problems of the “underdeveloped” system of contemporary art, mentioned by Hohenstein, which result in a worse situation of the artists (than the one in the West, as might be supposed). We read that

[...] short period of independence and the history of the country influence the condition of art. For artistic activity is related not only to the artist’s own resources, but also to the art schools, institutions that

<sup>12</sup> Monika Szewczyk, *Podróż na Wschód*, tekst kuratorski. <<http://mocak.com.pl/wystawy/pokaz/42>> (dostęp 10.02.2012).

instytucjami wspierającymi proces produkcji prac i ich wystawiania, wreszcie z licznością środowiska i obecnością kuratorów i krytyków sztuki. Są to żywe problemy, o których opowiadano nam nieledwie we wszystkich krajach<sup>12</sup>.

Jeśli jednak w sposobie ujęcia tego zagadnienia w tekstach towarzyszących projektowi EAST by SOUTH WEST dominowała perspektywa postkolonialna, w tym przypadku wskazuje się na wspólną dla tych krajów historię powojennej dominacji Związku Radzieckiego:

Wystawa *Podróż na Wschód* [...] pokazuje sztukę i kondycję sztuki współczesnej krajów funkcjonujących przez lata w orbicie wpływów Związku Radzieckiego. [...] Po upadku wielkiego mocarstwa i większemu bądź mniejszemu rozluźnieniu zależności od Rosji oraz procesów demokratyzacji władzy poszczególnych państw, sytuacja polityczna interesujących nas krajów nie koniecznie uległa poprawie. Bogate kulturalnie, a ekonomicznie wciąż biedne państwowości interesują nas w szczególnym momencie transformacji, gdzie teraźniejszość naznaczona jest na każdym kroku trudną przeszłością z nadzieją na lepsze jutro<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Ibidem.

W tekście tym można odczytać pewne ważne różnice w wyrażaniu „zależności-od” w stosunku do tego, jak określana była pozycja Europy Wschodniej przez piszących z Wiednia kuratorów. Nie ma tu więc mowy o przypominającej stosunki postkolonialne zależności od dominującego ekonomicznie i kulturowo Zachodu, ważnym punktem odniesienia jest natomiast były Związek Radziecki. Zmienia to optykę problemu i sugeruje wymianę narzędzi metodologicznych z tych stosowanych przez teorię postkolonialną, na narzędzia teoretyczne, jakie oferuje nam analiza dyskursów postzależnościowych. Jeśli spojrzymy na wystawę „*Podróż na Wschód*” właśnie z tej perspektywy, starając się dostrzec nie to, jak Wschód definiuje siebie wobec i dla Zachodu, ale jak konstruuje siebie dla siebie (i w odniesieniu do innego Wschodu — Związku Radzieckiego), dostrzeżemy pojawiające się w całości i poszczególnych pracach elementy takiej konstrukcji. Chodzi przede wszystkim o to, że estetyczne konsekwencje wspólnej przynależności do kręgu krajów będących niegdyś pod wpływem Związku Radzieckiego ukazywane są tak, że ich znaczenie zrozumiałe jest niemal wyłącznie w ramach tak określonej wspólnoty. I tak, część prac odwołuje się do specyfiki życia politycznego w czasach postkomunistycznych, kiedy to widmo komunizmu nadal krąży (prace *Niebezpiecznie czerwony* Saby Shikhklynskayey, 2008, czy *Chwała Wielkiemu Stalino* Armine Hovhannisyana i Samvela Baghdasaryana), a część odwołuje się do estetycznych doświadczeń ludzi pamiętających czasy komunizmu (Volodymyr Kuznetsov *Mały Fiat 126p. Pomnik lat 90.*, 2011; Ruben Arevshatyan *Eksterytorium. Rekonstrukcja elementu*, 2011). Choć odwołanie do wspólnych doświadczeń i zwrócenie uwagi na pewne estetyczne zbieżności w krajach byłego Bloku Wschodniego jest interesujące, uderza tu niepokojąco jednoznaczne potraktowanie, czy to bazujące na rodzaju melancholii

<sup>12</sup> Monika Szewczyk, *Podróż na Wschód*, curatorial statement. < <http://mocak.com.pl/wystawy/pokaz/42> > (Accessed 10.02.2012).

support the process of production and exhibition of works, at last to the size of the community and the presence of curators and art critics. These are urgent problems about which we have been told in almost all of the countries mentioned<sup>12</sup>.

However, if the way this issue was addressed in the texts accompanying EAST by SOUTH WEST was dominated by a postcolonial perspective, in this case the focus is on the common postwar history of the dependence upon the USSR:

Journey to the East [...] shows art and condition of contemporary art of countries which had for years functioned in the sphere of influence of the USSR. [...] After the fall of the empire and the greater or smaller release from the dependence on Russia, as well as the processes of the democratization of these countries, their political situation has not necessarily improved. Culturally rich, yet economically still poor, the countries interest us in a special moment of transformation when presence is always marked by the difficult past and a hope for a better tomorrow<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Ibid.

In this text we might find some important differences in the expression of the “dependence on” in relation to the way the position of Eastern Europe was defined by the curators writing from Vienna. Hence, there is no mention of the economic and cultural dependence on the West, very much like the postcolonial relation, and the former USSR works as an important point of reference. This changes the optics of the problem and suggests the exchange of methodological tools to these offered by an analysis of post-dependence discourses. If we look at *Journey to the East* from this perspective, trying to perceive not how the East defines itself in relation to and for the West, but how it constructs itself for itself (and in relation to a different East – the USSR), we shall see the elements of such a construction in the exhibition as a whole, as well as in the particular elements. Most of all, the construction consists in the fact that the aesthetic consequences of the common belonging to the group of countries that had been under the influence of the USSR is shown in such a way that their meaning is understandable almost only within the framework of thus defined community. So, a part of the works refer to the specific conditions of the political life in the postcommunist period when the spectre of communism still haunts (works such as Sabina Shikhklynskaya’s *Dangerously Red*, 2008, or *In Praise of the Great Stalin, Children’s Best Friend* by Armine Hovhannisyanyan and Samvel Baghdasaryan), and another part of them refer to the aesthetic experiences of generations that remember the period of communism (Volodymyr Kuznetsov’s *Fiat 126p. The Monument of the 90s*, 2011; Ruben Arevshatyan’s *Exterritory. A Reconstruction of an Element*, 2011). Although the reference to the common experience and the focus on some aesthetic commonalities in the countries of the former Eastern Bloc is interesting, what strikes here is the dangerously unambiguous treatment, either basing

(wspomnienia dawnych czasów), czy przypomnaniu politycznej grozy komunizmu. Jeśli na wystawie chcielibyśmy szukać krytycznego odniesienia się do dyskursów postzależnościowych, zabrakłoby nam prac analizujących to, jak była zależność od Związku Radzieckiego kształtuje obecne „poczucie braku” zauważalne w wielu sferach życia politycznego i kulturalnego. Pisząc o badaniach nad dyskursami postzależnościowymi Przemysław Czapliński zwraca uwagę na ten specyficzny brak:

Właśnie ta niepełność — objawiająca się w opowieściach o niedawnej niewoli, o aktualnej niezrealizowanej wolności czy wreszcie o specyfice okresu przejścia — jest dla badań dyskursów postzależnościowych obiektem tkliwej dekonstrukcji: w punkcie wyjścia wszystkie opowieści [...] są traktowane nie jako opowieści prawdziwe, lecz jako narracyjne źródła społecznej energii, która wsparła historyczne przemiany, skrywając zarazem liczne sprzeczności<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Przemysław Czapliński, *Języki niezależności*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłości. Polski dyskurs postzależnościowy — konteksty i perspektywy* badawcze, Ryszard Nycz, red., t. 1, Kraków 2011, s. 41.

Problemem podstawowym, jak sugeruje Czapliński, nie jest problem ekonomicznego zacofania krajów byłego Bloku Wschodniego, ale problem, jaki kraje te mają z odzyskaną wolnością, a więc przede wszystkim leżący w sferze ideologii, wyobrażeń i obsesji. Stałe powracanie do tematu byłej zależności stanowi element, który charakteryzuje psychologiczny profil tych społeczeństw. Jak pisze Czapliński,

[...] walka [...] toczy się zatem nadal. Jeśli wcześniej jej celem była — fantazmatycznie zborna — wolność, teraz jest nim dla każdego przeorganizowanie niezborności. Niezależność po okresie podległości jest mierzona potrzebami fantazmatycznymi, a nie pragmatycznymi<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 41–42.

Jasne jest zatem, że w celu nakreślenia specyfiki życia w krajach postkomunistycznych nie wystarczy wskazać na pewne wspólne imaginarium, wspólne doświadczenia i wspomnienia, lecz należałoby także zająć się przyczyną obsesyjnego powracania stale tych samych wyobrażeń oraz obsesji wolnościowych skazujących na ciągłe bycie w postkomunizmie (którego teoretycznie nie ma, ale w praktyce nadal jest).

## Wnioski

W omawianych przeze mnie projektach, obu zrealizowanych w 2011 roku, wyraźnie zaznaczają się pewne różnice w podejściu do zagadnienia współczesnego funkcjonowania krajów Europy Wschodniej w ramach międzynarodowego systemu sztuki i, jak się wydaje, są one zrozumiałe: w przypadku projektu *Curated by\_vienna* charakterystyczne jest podejście postkolonialne, w którym Wschód z perspektywy Zachodu zawsze analizowany jest w ten sposób, że jego charakterystyczne cechy ujawniają się tylko w konfrontacji z cechami Zachodu (mniej rozwinięty, biedniejszy, eksploatowany). W perspektywie lokalnej takie odniesienie nie jest konieczne, istotniejsze bowiem stają się inne zależności oraz współczesne tych zależności konsekwencje. Choć w wypadku projektu wiedeńskiego, postulaty zniesienia opozycji

on some kind of melancholy (the memory of the old times), or the recollection of the political threat of communism. If we looked in the exhibition for a critical reference to the post-dependence discourses, we would find lacking the works analysing how the dependence on the USRR shapes our present “sense of lack” noticeable in numerous spheres of political and cultural life. Writing about the research on post-dependence discourses, Przemysła Czapliński points to this characteristic lack:

It is this incompleteness — present in the stories of the recent bondage, the present unrealized freedom or finally the specific nature of the period of transition — is for the research on post-dependence discourses an object of a meticulous deconstruction: in the point of departure all the stories [...] are treated not as real stories, but as narrative sources of social energy which supported historical changes, hiding at the same time numerous contradictions<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Przemysław Czapliński, *Języki niezależności*, [in:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy — konteksty i perspektywy* badawcze, Ryszard Nycz, ed., vol. 1, Kraków 2011, p. 41.

The basic problem, as Czapliński suggests, is not the problem of economic backwardness of the countries of the former Eastern Bloc, but the problem these countries have with the regained freedom, that is most of all located in the sphere of ideology, imagination and obsession. The continuous coming back to the issue of the former dependence is an element that characterizes the psychological profile of these societies. As Czapliński writes,

[...] the fight [...] is still on. If earlier on its aim was — phantasmatically coherent — freedom, now for everyone it is to reorganize incoherence. Independence after the period of dependence is measured by phantasmatic needs, not the practical ones<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 41–42.

It is clear then that to outline the conditions of life in postcommunist countries it is not enough to delineate a common imaginarium, common experiences and memories, but it is necessary to address the reason for the obsessive come back of the same images and obsessions of freedom that makes us still dwell in postcommunist (which theoretically is not here, yet in practice it still is).

## Conclusion

The projects I discussed, both realized in 2011, clearly mark differences in the approaches to the contemporary function of the countries of Eastern Europe within the framework of the international art system and, as it seems, they are understandable: in case of *curated by vienna* what is typical is a postcolonial approach according to which the East is always analysed by the West in the way that reveals its characteristic features only when they are confronted with the features of the West (less developed, poorer, exploited). In a local perspective such a reference is not necessary, because what is more important is a different dependence and the contemporary consequences of this dependence. Although in case of the Viennese project the postulates of

Wschód–Zachód i zdekonstruowania mitu Wschodu, który Zachód sobie wytworzył, pojawiały się często i można wierzyć, że choćby częściowym jego celem było zniesienie stereotypowego postrzegania Wschodu, można odnieść wrażenie, że cel ten rozmył się niejako w silniejszej chęci zrewidowania własnych poglądów i stworzenia innej, bardziej prawdziwej wizji Wschodu, zawsze jednak w odniesieniu do siebie. Z kolei wystawa „Podróż na Wschód” pokazuje trudność uniknięcia stereotypizacji nawet w przypadku budowania przez Wschód własnego wizerunku na swój własny użytek i trudności w dostrzeżeniu głębszych przyczyn istotnych zjawisk.



abolishing the opposition East-West and of the deconstruction of the myth of the East that the West has created, have appeared often and one might believe that at least a part of its aims was to do away with the stereotypical perception of the East, one might have an impression that this aim was somehow overshadowed by a stronger need to revise one's views and to create a different, more truthful vision of the East, yet always in relation to oneself. On the other hand, *Journey to the East* reveals the difficulty of avoiding stereotypization even in case of the East's construction of its image for its own purposes, as well as the difficulty in discerning the deeper reasons of significant phenomena.

Antonija  
Letinić

## Od kultury do edukacji i z powrotem

**Antonija Letinić** mieszka i pracuje w Zagrzebiu. Studiowała historie sztuki i filologii francuskiej w Uniwersytecie w Zagrzebiu. Od roku 2000 współpracuje w Zagrzebiu z różnymi organizacjami współtworzącymi kulturowe i artystyczne produkcje. Pracowała jako PR między innymi przy Eurokaz festiwal. Współzałożycielka NGO Nemea — Stowarzyszenia mediów non-profit; vice prezydent Kurziv — platforma dla spraw Kultury Mediów i Społeczeństwa. Od 2009 prowadzi w ramach Kurziv portal internetowy i działalność wydawniczą. Uprawia działalność krytyczną koncentrując się na problemach edukacji i sztuk performatywnych.

Antonija  
Letinić

## From culture to education and back

**Antonija Letinić**, lives and works in Zagreb. Studied art history and French language and literature at the Philosophy Faculty, University of Zagreb. Since 2000 collaborates with numerous organisations in Zagreb engaged in the field of cultural and artistic production. From 2004 till 2009 she worked as PR, editor of publications and executive producers for Eurokaz festival. One of the founders of NGO Nemeza – Association for development of non-profit media and Kurziv – Platform for matters of Culture, Media and Society. where she is vice-president. Since 2009 works in Kurziv as assistant of editor-in-chief of the portal Kulturpunkt.hr and manages other projects of organisations, mainly those focused on education. Writes for magazines specialized for culture and performing arts. Her interests encompass contemporary visual and performing arts practices.

Kryzys ekonomiczny, środki oszczędności i ciężkie czasy, w których żyjemy wypchnęły sztukę i kulturę na margines społecznej dyskusji. Wszystkie te restrykcje ciążą na sferze kultury i sztuki bardziej niż na innych dziedzinach. W tym sensie wydaje się jeszcze ważniejsze niż wcześniej, by sprzeciwić się podejściu do sztuki i kultury jako należących do sfery rozrywki i promować je jako równie ważne i istotne czynniki i dziedziny produkcji jak wszystkie inne, zwiększyć świadomość znaczenia współczesnych praktyk artystycznych na szerszej scenie społecznej i w kontekście kulturowym. Życie codzienne, otoczenie, przemiany społeczne, nowe tożsamości i nowe rodzaje geograficznej dystrybucji stanowią część naszej rzeczywistości. A z tą rzeczywistością sztuka współczesna radzi sobie na różne sposoby. Stanowi ona jedno z narzędzi analizy zmian społecznych, kulturowych i politycznych, które mają miejsce w tym historycznie znaczącym i wyraźnym momencie. Dwoma ważnymi sposobami, by zwiększyć świadomość wagi sztuki i kultury w społeczeństwie jest edukacja i media. Kurziv — Platforma do Spraw Kultury, Mediów i Społeczeństwa wraz ze swym głównym projektem, portalem Kulturpunkt.hr, aktywna jest zarówno w przestrzeni edukacji, jak i mediów. Poprzez projekt nieformalnej edukacji pracujemy z młodymi ludźmi mając na celu zachęcenie ich do myślenia, kontekstualizowania i refleksji, rozważenia roli sztuki w tych aspektach i zrozumienia jej. Programy Szkoła Dziennikarstwa Kulturpunkt i Skrytykuj To! mają zainicjować i wspierać dyskusowanie i wkład w systematyczną i strukturalną zmianę podejścia do świata sztuki jako niezastąpionego składnika społecznego rozwoju.

Zanim opiszę program edukacyjny Szkoły Dziennikarstwa Kulturpunkt prowadzonej przez Kurziv — Platformę do Spraw Kultury, Mediów i Społeczeństwa, organizację non-profit z Zagrzebia, wydaje mi się konieczne krótkie naszkicowanie kontekstu, w którym ona działa, a także przestrzeni, z której wyrosła.

Wczesne lata 90te poprzedniego wieku naznaczone były rozpadem federacji jugosłowiańskiej, wojnami w regionie południowo-wschodnich Bałkanów i przejściem nowych krajów z systemu komunistycznego w system demokratyczny. W tym nowym paradygmacie dominująca perspektywa na kulturę oparta jest na konserwatywnych koncepcjach narodu, tradycji i władzy. Te trzy determinujące cechy znacząco zmieniły sferę kultury oraz kierunek, w którym podąży produkcja w następującym okresie. W takim obrazie nie było miejsca na kultury młodzieżowe, subkultury i sztukę krytycznie nastawioną do współczesnego społeczeństwa. Nowe standardy i wartości, od których produkcja kulturowa stała się zależna, naruszyły dobrze rozwinięte i uznane konceptualne, eksperymentalne, progresywne praktyki artystyczne żywe w latach 60tych, 70tych i 80tych minionego wieku. Te grupy artystów reprezentowały osobne linie produkcji artystycznej zajmując się poszukiwaniem alternatywnych modeli twórczości i prezentowania prac artystycznych, redefiniując pozycję sztuki i modele

Economic crisis, austerity measures and difficult times we live in have pushed the arts and culture on a very margin of the social discussion. All the restrictions burden space of culture and arts even stronger than other fields. In this sense it seems even more important than before to confront this approach to arts and culture as leisure domains and promote them as equally important and relevant factors and production fields as all the others, to raise awareness of the relevance of contemporary artistic practices in the wider social and cultural context. Everyday life, surrounding, social changes, new identities and new geographical distributions, make part of our reality. And with this reality contemporary arts deal in various manners. They are one of the tools for analyzing social, cultural and political changes taking place in this historically significant and vivid moment. And two important ways for raising awareness on importance of arts and culture in societies are education and media. Kurziv – Platform for Matters of Culture, Media and Society, with its main project, portal Kulturpunkt.hr, is active both in education and media. Through the project of informal education we work with young people aiming at encouraging their thinking, contextualization and reflection, considering the role of the arts in these aspects and understanding it. Programmes Kulturpunkt's Journalistic School and Criticize This! aim at opening and encouraging discussion in and contributing to systematic and structural change of approach to the world of arts as an irreplaceable component of social development.

Before describing educational programme Kulturpunkt's Journalistic School, run by non-profit organisation Kurziv – Platform for Matters of Culture, Media and Society from Zagreb, it seems necessary to sketch briefly the context in which it is taking place as well as the space it has grown out from.

Early '90-ies of the past century were marked by the split of Yugoslavian federation, wars in the region of South-East Balkans and transition of the newly born countries from the communist system into democracies. In this new paradigm dominant perception of culture is based on conservative conceptions of nation, tradition and authority. These three determining characteristics have significantly changed cultural sphere and direction in which production will take course in the following period. In such an image there was no space for cultures of youth, subcultures and arts critically positioned towards contemporary society. New standards and values to which cultural production became subordinated have brought to a breach of well developed and affirmed conceptual, experimental, progressive artistic practices vivid in the '60ies, '70ies and '80ies of the past century. These groups of artists represented separate line in the artistic production dealing with search for alternative types of production and presentation of artistic works, redefining position of arts and models of mediation, opening question on autonomy of museums and galleries, role and

mediacji, stawiając pytania o autonomię muzeów i galerii, role i działania instytucji społecznych, wprowadzając partycypacyjne, kolektywne sposoby pracy i eksperymentując z taktycznym użyciem mediów. Zepchnięte na margines wraz ze zmianą władzy, zmuszone były stworzyć nowe ramy, w których mogły kontynuować wcześniej wprowadzone praktyki. Przestrzeń ta została obecnie zaofiarowana przez organizacje społeczeństwa obywatelskiego i aktorów zaangażowanych w promowanie praw człowieka, praw kobiet, pokoju, obrony mniejszości, innych i ich praw. Organizacje i aktorzy zaangażowani w te sfery nie zostali uznani ani docenieni przez organy władzy, przeciwnie — postrzegano ich jako niepokojący element, prowokujący destabilizację i stanowiący groźbę wobec nowonarodzonej, wyemancypowanej narodowej jednostki. Podmioty te znalazły wsparcie zagranicznych fundacji zaangażowanych w rozwój demokracji i nadal istnieją i działają na marginesach społeczeństwa zawsze postrzegani jako intruzi i element szkodliwy. Ich zaangażowanie i kontynuacja wcześniejszej pracy przyniosła zaangażowanie nowych pokoleń zainteresowanych tworzeniem przestrzeni dla kultury młodzieżowej, alternatywnych modeli produkcji kulturowej i międzynarodowych trendów w sztuce i kulturze. Druga połowa lat 90tych przyniosła zwiększenie się ilości aktorów, inicjatyw i organizacji działających na polu kultury. Organizowali oni wydarzenia publiczne, koncerty, protesty i interwencje uliczne. W pracy *Dizajn i kultura niezależna* Dea Vidović twierdzi, że „inicjatorzy tych wydarzeń kulturalnych i artystycznych to artyści i jednostki, którzy aktywni są od kilku dekad, a także ci, którzy opierają się na swojej pracy, a wreszcie młodzież, która poprzez różne subkultury wyrażała swoją tożsamość i swoją przynależność. W ten sposób od samego początku możemy śledzić dwa kierunki ich rozwoju — pierwszy wyrasta z subkultury, drugi to taki, który w sensie artystycznym i zawodowym należałby do struktur instytucjonalnych. Wspólne obu kierunkom jest to, że pojawiają się jako inicjatywy oddolne i, w czasach skupienia na rynku, logika ich oparta jest na działalności typu non-profit i finansowaniu poprzez fundacje, dotacje i ostatecznie finansowanie publiczne. Ich zasady bazują na solidarności, otwartości i włączaniu innych, różnorodności, mniejszościach i grupach marginalizowanych; śledzą międzynarodowe trendy we współczesnej kulturze, krytycznie odnoszą się do rzeczywistości i otoczenia; dostarczają warunków dla rozwoju nowych form i modeli kolektywnego myślenia krytycznego, sprzyjają interakcji sfer artystycznych, kulturowych, technologicznych, politycznych i społecznych.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Dizajn i nezavisna kultura (Dizajn I kultura nezavisna)*, red. Dea Vidović and Maroje Mrduljaš, Clubture/Kurziv – UPI-2M, Zagreb, 2010, s. 14.

Organizacje i inicjatywy opisywane jako niezależna scena kulturowa w Chorwacji zajmują się teatrem, tańcem, filmem, sztukami wizualnymi, architekturą, kulturą popularną, sferą publiczną, literaturą i tak dalej. Wprowadzają nowe tendencje w pole współczesnych praktyk artystycznych, głównie opierając się na tradycji praktyk krytycznych lat 60tych i 70tych. Oddolne inicjatywy kultury niezależnej pojawiły

deeds of institutions of the society, inaugurated participative, collectivistic modes of work and experimented with tactical usage of media. Pushed on the margin with the change of regime, they had to create new framework in which they will continue with the previously established practices. This space was now given among civil society organisations and actors engaged in the promotion of human rights, female rights, peace, protection of minorities and affirmation of others and their rights. Organisations and actors engaged in this field were not recognized nor appreciated by the governing bodies, but oppositely – were regarded as disturbing element provoking destabilization and represented threat to the newly born and emancipated national entity. These subjects found support in foreign foundations engaged with development of democracy, and continued to exist and work on the margins of the society always regarded as intruders and disturbing element. Their engagement and continuation of the previous work was followed by the engagement of new generations interested in creation of space for the culture of youth, alternative types of cultural production and international streams in arts and culture. The second part of the '90ies is marked by the growth of actors, initiatives and organisations in the field of culture. They organized public events, concerts, protests, street' interventions. Dea Vidović in the study *Design and Independent Culture* states that “initiators of these cultural and artistic events are artists and individuals who became active during previous decades, as well as those who leaned on their work and finally youth who through different subcultures expressed their identity and affiliation. Thus, from the very beginning we can follow two directions of development – first is the one growing from subculture and the second is the one that would in artistic and professional sense belong to institutional structures. Common to both directions of development is that they are appearing as a grass-roots initiatives and, in the time of focusing on the market, their logic is based on the non-profit agency and financing through foundations, donations and ultimately public funding. Their principles are based on solidarity, inclusion, openness towards others, diversity, minorities, marginalized groups; they follow international streams in contemporary culture, they are critical towards reality and environment; they provide conditions for creating new forms and models of collective critical thinking, encourage interaction of artistic, cultural, technological, political and social field.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Dizajn i nezavisna kultura (Design and Independent Culture)*, ed. Dea Vidović and Maroje Mrduljaš, Clubture/Kurziv – UPI-2M, Zagreb, 2010, 14.

Organisations and initiatives described as independent cultural scene in Croatia in their work deal with theatre, dance, film, visual arts, architecture, pop culture, public sphere, literature and so on. They are introducing new tendencies in the field of contemporary artistic practices, mostly leaning on the tradition of critical practices of the '60ies and '70ies. Self-organized initiative of the independent culture appear during nineties in all parts of the country and this period of nineties Dea Vidović determines as the first phase of the development



Antonija Letnić  
w czasie roboczego  
spotkania w Wied-  
niu 2012

Antonija Letnić  
during Vienna  
january meeting  
2012





się w latach 90tych na przestrzeni całego kraju i ten okres dekady lat 90tych Dea Vidović definiuje jako pierwszą fazę rozwoju kultury niezależnej, „kiedy pojawiły się pierwsze organizacje i inicjatywy. Jeśli chodzi o ich sposoby zarządzania, ich podejście do pracy, formy i zasady organizacji są głęboko zakorzenione w postawie ideologicznej zakładającej otwartość, decentralizację, elastyczność, partycypację i włączanie, artykułowane nie tylko poprzez produkcję artystyczną, ale także stanowiące ważną część ich działalności. Większość tych inicjatyw jest rezultatem spontanicznych zgromadzeń, bez żadnego wcześniej skonceptualizowanego systemu czy hierarchii struktur organizacyjnych. Organizatorzy często byli performerami, nie było podziału pracy.”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Tamże, s. 23.

<sup>3</sup> *Knjiga i društvo 22%* (Książka i społeczeństwo 22%) to publiczna akcja, która miała miejsce w 1998 roku. Ówczesny rząd chciał wprowadzić podatek na książki, jako znak protestu wobec tej ustawy artysta Igor Grubić i organizacja ATTACK! zorganizowali publiczne wydarzenia, w czasie którego zebrałi razem wielu działaczy i inicjatywy. Pomiędzy nimi byli reprezentanci starszej generacji artystów jak Tomislav Gotovac aka Antonio Gotovac Lauer i Mladen Stilinović, a także artyści młodszej generacji jak Andreja Kulunčić i niezależna grupa teatralna Schmrztz teatar.

<sup>4</sup> Tendencja w kierunku kultury niezależnej wspierana była przez porozumienie między Instytutem Otwartego Społeczeństwa — Chorwacja a Rządem, podpisane w 2002 roku, w wyniku czego Ministerstwo Kultury przejęło finansowanie wszystkich projektów w sferze kultury wspieranych przez Instytut.

Na początku współpraca pomiędzy aktorami na scenie była rzadka i zazwyczaj odbywała się na poziomie konkretnego wydarzenia. Jednym z pierwszych przykładów takiej współpracy jest publiczna akcja *Knjiga i društvo* — 22%<sup>3</sup>. Wraz z początkiem nowego tysiąclecia nagle zwiększyła się liczba aktorów — organizacji i inicjatyw — w wyniku zmiany klimatu politycznego w kraju. W 2000 roku Partia Socjaldemokratyczna doszła do władzy, a nowy rząd otworzył się na nową, żywo i dynamiczną przestrzeń produkcji kulturowej<sup>4</sup>.

Wraz ze wzrostem liczby aktorów na scenie, od 2000 roku coraz częstsza stała się współpraca pomiędzy organizacjami, a w 2002 ta zasada działania została sformalizowana w ramach Stowarzyszenia organizacji Clubture, powołanej z myślą o stworzeniu sieci organizacji na poziomie państwowym. Sieć ta po raz pierwszy zgromadziła masę krytyczną organizacji. Członkowie sieci różnią się pod względem typu struktury organizacyjnej, głównych elementów programu i kryteriów estetycznych, jednak stosują podobne modele działania i mają wspólne problemy i interesy dotyczące pozycji systemu kulturalnego w Chorwacji. Jednym z głównych celów tej sieci jest decentralizacja kultury, jako że produkcja jest głównie zlokalizowana w stolicy kraju, ale także stworzenie wspólnych celów i platformy wspierania i lansowania zmiany polityki i polepszenia pozycji niezależnych, pozarządowych aktorów i producentów. Sieć Clubture w 2005 roku zainicjowała między innymi działanie portalu Kulturpunkt.hr jako działalności non-profit opartej o media elektroniczne. Powodem decyzji był brak przestrzeni medialnej dedykowanej kulturze, szczególnie niezależnym praktykom kulturowym.

Obok innych zmian, orientacja w kierunku rynku przyniosła od lat 90tych minionego wieku radykalne zmiany krajobrazu mediów. Z wyjątkiem rzadkich przykładów mediów otwartych, posiadających potencjał krytyczny i zaangażowanych, takich jak Radio 101 i tygodnik Feral Tribune, media głównego nurtu były zdominowane przez struktury rządowe, cenzurujące informacje i lekceważące praktyki kulturowe pozostające poza instytucjonalną i mainstreamową produkcją. W latach 90tych ważną rolę w przestrzeni medialnej odgrywał

of independent culture “when the first organisations and initiatives appear. Speaking of their modes of management, their approach to work, forms and principles of organization are deeply enrooted in their ideological positions of openness, decentralization, flexibility, participation and inclusion which are articulated not only through artistic production, but also make constituting part of their agency. Most of these initiatives are the result of spontaneous assembling, without any previously conceptualized system or hierarchy of the organizational structures. Organizers were often performers, there was no division of labour.”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Ibid. 23.

<sup>3</sup> *Knjiga i društvo 22%* (Book and Society 22%) is a public action that took place in 1998. Government of the time wanted to introduce tax fee on books and as the sign of protest to this regulation, artist Igor Grubić and organization ATTACK! organized public event where they gathered numerous actors and initiatives. Among them were members of the older generation of artists like Tomislav Gotovac aka Antonio Gotovac Lauer and Mladen Stilinović, as well as artists of the younger generation like Andreja Kulunčić and independent performance group Schmrtz teatar.

<sup>4</sup> Their tendency towards independent culture was encouraged by the agreement between Open Society Institute — Croatia and Government, signed in 2001 by which Ministry of Culture took over financing all of the projects in the sphere of culture supported by the Institute.

In the beginning cooperation's between actors on the scene are rare and mostly on the level of the content of particular event. One of the first examples of such cooperation is public action *Knjiga i društvo – 22%*<sup>3</sup>. Beginning of the new millennium will see rapid increase of actors – organisations and initiatives, as a result of the change of political climate in the country. In 2000 Social Democratic Party came into power and new government will be opened to this new, vivid and dynamic space of cultural production<sup>4</sup>.

Except the growth of number of actors on the scene, since 2000 collaboration between organisations will become more often and in 2002 this working principle will be formalized in the Association of organisations Clubture, founded with the aim of creating network of organisations on the national level. This network for the first time assembled critical mass of organisations. Members of the network differ in the type of organizational structure, focuses of their programmes and aesthetic criteria, but they apply similar models of functioning and have common problems and interests concerning position of the cultural system in Croatia. One of the main goals of this network is decentralisation of culture, as the production is predominantly located in the capital of the country, but also creating mutual goals and platform for advocating and lobbying for change of policies and improvement of the position of independent, non-governmental actors and producers. Network Clubture, among other projects, in 2005 will initiate non-profit, electronic media, portal Kulturpunkt.hr. Reason for this decision is the lack of media space dedicated to culture, especially independent cultural practices.

Among other changes, orientation towards market brought radical change of media landscape since '90ies of the past century. Except for some rare examples of opened, critically potent and engaged media such as Radio 101 and weekly magazine Feral Tribune, mainstream media were dictated by the governing structures, censoring information and neglecting cultural practices outside of the institutional and mainstream production. During nineties important role in the media space was also played by Arkzin – fanzine of the Anti-war campaign. Arkzin, as well as the two above-mentioned media criticized and questioned current politics and brought to the audience information

także Arkzin — fanzine kampanii Antywojennej. Arkzin, podobnie jak dwa wspomniane wyżej media, krytykował i kwestionował współczesną politykę i zwrócił uwagę publiczności na informacje łamania praw człowieka ocenzone przez oficjalne media. Arkzin poruszał także kwestie ekologii, feminizmu, społeczności LGBT, kultury DIY i prezentował nowe praktyki sztuki mediów na scenie międzynarodowej. Kultura schroniła się w kilku magazynach kulturalnych, takich jak *Godine Nove*, *Nomad*, *Libra Libera*, które zajmowały się współczesnością, prezentowały kulturę popularną i miejską, praktyki kulturowe i artystyczne, a także tendencje w teorii na scenie międzynarodowej. Reprezentowały przestrzeń otwartych mediów, myślenia krytycznego i stanowiły przestrzeń innego podejścia do rzeczywistości.

Wcześniej media publiczne w drugiej połowie lat 90-tych i w ciągu poprzedniej dekady zazwyczaj przeszły proces prywatyzacji, a ich polityka redakcyjna jest obecnie zależna od potrzeb rynku. Idąc w tym kierunku media będą coraz silniej polowały na sensacje i skandale, zaniedbując kulturę, dla której przestrzeń zmniejszy się z roku na rok, aż zredukowana zostanie do przestrzeni minimalnej. W takiej sytuacji niezwykle mało jest przestrzeni na kulturę w ogóle, a szczególnie na niezależne praktyki kulturowe, kultywujące i utrzymujące silnie teoretyczny, często hermetyczny dyskurs. Z tego powodu Sieć Clubture powołała Kulturpunkt.hr, wydawnictwo elektroniczne dedykowane współczesnym, niezależnym, krytycznym i zaangażowanym praktykom kulturowym i artystycznym, mediom i społeczeństwu obywatelskiemu. Kulturpunkt.hr, aktywny od 2005 roku, interweniuje w chorwacki krajobraz medialny prezentując, analizując i kontekstualizując współczesną produkcję artystyczną i kulturową, szeroko rozumianą teorię, społeczeństwo obywatelskie i działalność organizacji społeczeństwa obywatelskiego, życie codzienne, politykę, oraz politykę kulturową i medialną. Poprzez aktywne zaangażowanie w produkcję kulturową i artystyczną, Kulturpunkt.hr stał się jedynym medium, które oferuje najpełniejszy i najbardziej ciągły wgląd w działalność i rozwój niezależnej kultury w Chorwacji, a jego znaczenie wciąż wzrasta w kontekście regionalnym.

Aby zapewnić długoterminową stabilność tego projektu medialnego, w 2009 roku sieć Clubture podjęła strategiczną decyzję, by rozpocząć proces stworzenia z portalu osobnej organizacji. Nowa organizacja, Kurziv — Platforma do Spraw Kultury, Mediów i Społeczeństwa założona została w 2009 roku i przejęła zarządzanie portalem i rozwijanie projektów związanych z główną działalnością — prowadzeniem portalu. Poprzez prowadzenie serwisu informacyjnego, a także dziennikarskiej, analitycznej, krytycznej i teoretycznej ramy, KURZIV obserwuje relacje praktyk kulturowych i artystycznych z praktykami politycznymi, społecznymi, medialnymi, ekonomicznymi i innymi. Logika tych interwencji buduje dyskurs medialny oparty o badania, zastosowanie nowych modeli krytyki i treści celem wywołania zmian

on breach of human rights censored by the official media. Arkzin also covered ecology, feminism, LGBT community, DIY culture and presented new media art practices on the international scene. Culture was sheltered in several cultural magazines, such as *Godine Nove*, *Nomad*, *Libra Libera*, which dealt with contemporaneity, presented popular and urban culture, cultural and artistic practices as well as tendencies in the theory on the international scene. They represented space of media openness, critical thinking and were spaces of different approach to reality.

Previously public media in the second part of the nineties and through the past decade mostly went through the process of privatisation and their editorial policies are now governed by the market sustainability. In this direction, media will go more and more hunting sensationalism and scandals, while neglecting culture for which the space will shrink from one year to another getting reduced to minimal space. In such image, there is a very little space for culture in general, and specifically for the independent cultural practices, which cultivate and retain highly theoretical, often hermetic discourse. For this reason, Network Clubture founded Kulturpunkt.hr, electronic publication dedicated to contemporary, independent, critical and engaged cultural and artistic practices, media and civil society. Kulturpunkt.hr, active since 2005, intervenes in Croatian media landscape presenting, analysing and contextualising contemporary artistic and cultural production and theory in wider sense, civil society and activities of civil society organisations, everyday life, politics, cultural and media policies. Through active involvement with cultural and artistic production, Kulturpunkt.hr has become the only media, which gives the most comprehensive and continuous insight into the activities and development of the independent culture in Croatia, while its importance is continuously expanding in the regional context.

In order to ensure long-term stability of this media project, in 2009 Clubture network brought strategic decision to begin the process to spin-off the portal in separate organisation. New organisation, Kurziv – Platform for Matters of Culture, Media and Society was established in 2009 and took over managing portal, and developing projects arising from its central activity – running portal. By providing informative services as well as journalistic, analytical, critical and theoretic frame, KURZIV observes relations of cultural and artistic practices with the political, social, media, economic and other practices. Logic of these interventions builds media discourse based on research, applying new critics and contents with the aim of producing changes in the wider cultural, social, media and political space.

Kurziv presents its activities in the online and offline space and is structured in the way that changes, reshaping, deepening of all the topics and forms are possible. In this way, Kurziv contributes to creating public sphere as space for discussing public problems, issues

w ramach szerszej kulturowej, społecznej, medialnej i politycznej przestrzeni.

Kurziv prezentuje swoją działalność zarówno w przestrzeni Internetu, jak i poza nią i posiada zmienną strukturę, przekształcanie i pogłębianie wszystkich tematów i form jest dozwolone. W ten sposób, Kurziv przyczynia się do stworzenia sfery publicznej jako przestrzeni dyskusji problemów publicznych, obecnych problemów na scenie artystycznej i w społeczeństwie obywatelskim. Taka przestrzeń publiczna działa także jako pole oferujące i wspierające przestrzeń komunikacji, czy to w mediach — w ramach portalu — czy w przestrzeni publicznej w formie wydarzenia.

I wreszcie, ze względu na ogólny brak poważnych i krytycznych tekstów na temat kultury, a także na zmiany w systemie edukacji, Kurziv zaangażował się w edukację młodych dziennikarzy poprzez projekt Szkoła Dziennikarstwa Kulturpunkt. Prowadząc portal rada redakcyjna odkryła braki w systemie edukacji. Kompletny brak formalnych programów edukacyjnych w Chorwacji, które zajmowałyby się współczesnymi praktykami artystycznymi, teorią i interdyscyplinarnym podejściem do interpretacji sztuki i jej roli w społeczeństwie, sprawiła, że młodzi studenci i przyszli dziennikarze i autorzy byli niewystarczająco przygotowani do prezentowania, krytyki i analizy współczesnej sztuki i kultury. Z tego powodu w 2009 roku organizacja powołała program edukacyjny składający się z kilku modułów. Cykl edukacyjny składa się z cyklu wykładów, w czasie których studenci poznają podstawy ram kontekstualnych kultury niezależnej, polityki kulturowej i strategii i regulacji referencyjnych, a także różnego rodzaju dziedzin i tematów związanych ze współczesną produkcją artystyczną i kulturą. Cykle edukacyjne były do tej pory skupione na kulturze niezależnej w ogóle i na sztukach wizualnych w szczególności. Cykle zorientowane na sztuki wizualne dotyczyły sztuki w przestrzeni publicznej, krytycznych praktyk artystycznych, sztuki konceptualnej i awangardowej, artystycznych praktyk relacyjnych, sztuki nowych mediów, sztuki na styku z nauką i technologią, performatywnych praktyk artystycznych i studiów kuratorskich. Obok wykładów oferowanych przez ekspertów, którzy łączą teorię i praktykę, program składa się z sesji tzw. dokładnego czytania i wstępu do sztuki współczesnej skupionego na podstawach teoretycznych i zmianie paradygmatu, wykładów gościnnie zagranicznych ekspertów i warsztatów, w czasie których ćwiczą różne formy dziennikarskie. W czasie edukacji studenci uczestniczą w wizytach studyjnych i pracy w terenie. Mają szansę współpracować z zespołem redakcyjnym portalu, mając w ten sposób możliwość bezpośredniej pracy z mentorami i otrzymania opinii o swojej pracy, a także opublikowania swoich tekstów i komunikacji z szerszą publicznością, co daje im praktykę przydatną w przyszłej pracy.

Dzięki doświadczeniu przy pracy nad tym projektem, który ciągle jest rozwijany i ulepszany, wymiany z naszymi partnerami

current in independent and artistic scene and civil society. Such public space works also as the field which offers and encourages the space for communication, whether it takes place in the media – portal or in the public space in the form of an event.

Finally, because of the general lack of serious and critical writing in the field of culture, but also changes in the educational system, Kurziv got engaged in educating young journalists through the project Kulturpunkt's Journalistic School. By running portal, editorial board detected the lacks in educational system. Inexistence of formal educational curricula in Croatia dealing with contemporary artistic practices, theory and interdisciplinary approach to interpretation of arts and its role in the society, has made young students and future journalists and authors inadequately equipped for presentation, criticism and analyses of contemporary arts and culture. For this reason in 2009 organisation initiated educational programme comprehending several modules. Educational cycle consists of series of lectures where students are introduced with the contextual framework of the independent culture, cultural policies and referential policies and regulations, as well as wide range of fields and topics dealt with in the contemporary artistic and cultural production. Educational cycles were up to now focused on independent culture in general and to visual arts specifically. Cycles oriented on visual arts dealt with art in public space, critical art practices, conceptual and avantguard art, relational art practices, new media arts, arts on the intersection with science and technology, performing art practices, curatorial studies. Next to lectures, given by experts who combine theory and practice, programme consists of close reading sessions and introduction in contemporary arts focusing on theoretical background and change of the paradigm, guest lectures of foreign experts and workshops where they train skills in diverse journalistic forms. During the education students attend study visits and field-work. They have a chance to collaborate with the editorial team of the portal thus having opportunity work directly with mentors and gain direct feedback on their work, but also to have their work published and to communicate with wider audience and get practice necessary for the future engagements.

From the experience of this project, which is being continuously extended and upgraded based on our experience, exchange with our partners and necessity to improve the programme, in cooperation with partners from region, organisation developed regional project *Criticize This*<sup>5</sup> focused on training young critics for the fields of visual arts, performing arts and literature. Project aims at opening discussion in the space of previously united political and cultural space, and bridging again once close cultural relations. Project is based on education of young critics who are writing on current artistic production from the region with the focus on three topics – confronting the past, identity and social change. The main goal of the project is to open discussion

<sup>5</sup> Project Criticize This! is implemented by five organisations — Kulturtreger and Kurziv from Zagreb, Croatia, seecult.org and Beton from Belgrade, Serbia and Plima from Ulcinj, Montenegro. Further information on the project could be find on the official website of the project: <http://www.criticizethis.org/>

<sup>5</sup> Projekt Skrytykuj To! wprowadzony został przez pięć organizacji — Kulturtreger i Kurziv z Zagrzebia, seecult.org i Beton z Belgradu oraz Plima z Ulcinj (Czarnogóra). Więcej informacji o projekcie można znaleźć na oficjalnej stronie: <http://www.criticizethis.org/>

i konieczności ulepszania programu, we współpracy z partnerami z regionu, organizacja stworzyła projekt *Skrytykuj To*<sup>5</sup> skupiony na edukacji młodych krytyków w zakresie sztuk wizualnych, sztuk dramatycznych i literatury. Projekt ma na celu otwarcie dyskusji we wcześniej jednolitej politycznej i kulturowej przestrzeni oraz ponowne nawiązanie niegdyś bliskich relacji kulturowych. Projekt oparty jest na edukacji młodych krytyków, którzy piszą na temat współczesnej produkcji artystycznej z regionu ze szczególnym naciskiem na trzy zagadnienia — konfrontację z przeszłością, tożsamość i przemianę społeczną. Głównym celem projektu jest wywołanie dyskusji w przestrzeni publicznej na tematy, którymi zajmuje się sztuka i w ten sposób zwiększenie rolę sztuki w prze-mysliwaniu społeczeństwa, a także otwarcie przestrzeni na nowe głosy młodego pokolenia.

Chociaż pozycja niezależnej jednostki typu non-profit, a także organizacji tego typu w ogóle, nie jest komfortowa, daje ona wolność innego rodzaju, oferuje przestrzeń do „wibrowania na marginesie” i artykułowania nowych pomysłów, idei i form.



in the public space on the topics art deals with and thus increase the relevance of the arts in re-thinking the society, but also to open space for new voices of young generation.

Though position of independent, non-profit media, but also organisations in general is definitely not the envious one, it gives different kind of freedom, gives space for “vibrating on the margin” and articulating new ideas, concepts and forms.

Rozmawiając o wystawie  
Antologia tekstów

Talking about Exhibition  
An Anthology

Finansowana z programu  
Leonardo da Vinci – Projekty  
Partnerskie 2010–2012  
Uczenie się przez całe życie

Leonardo da Vinci Education  
and Culture Partnerships  
Lifelong Learning Programme  
2010–2012

Maria Hussakowska

Redaktor naukowy

Edited by

Karolina Kolenda

Tłumaczenie

Translated by

Władysław Pluta

Projekt graficzny

Graphic design

Piotr Hrehorowicz  
Małgorzata Punzet  
Inter Line SC

Przygotowanie do druku

Prepress and DTP

Druk i oprawa

Printing and binding