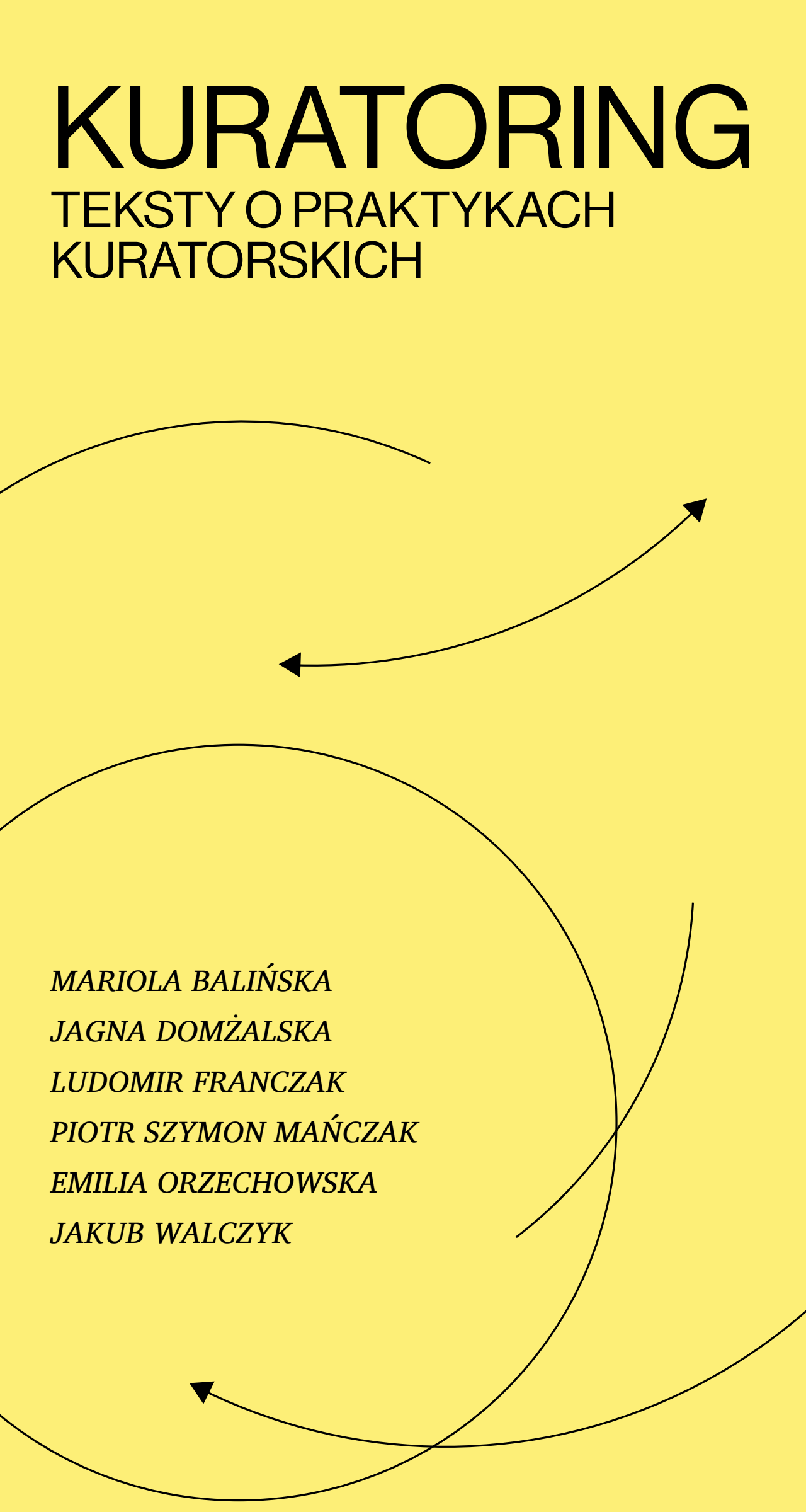


KURATORING

TEKSTY O PRAKTYKACH
KURATORSKICH



MARIOLA BALIŃSKA
JAGNA DOMŻAŁSKA
LUDOMIR FRANCZAK
PIOTR SZYMON MAŃCZAK
EMILIA ORZECZOWSKA
JAKUB WALCZYK

SPIS TREŚCI



PIOTR SZYMON MAŃCZAK
WSTĘP

4

JAGNA DOMŻAŁSKA
**SAMOSTANOWIENIE I OSWAJANIE
KURATORSKIEJ SAMOTNOŚCI**

9

MARIOLA BALIŃSKA
DOBRE PRAKTYKI ORGANIZACJI WYSTAW

16

JAKUB WALCZYK
KURATORSTWO (NIE)USPOŁECZNIONE

25

LUDOMIR FRAN CZAK
NARZĘDZIA ZMIANY

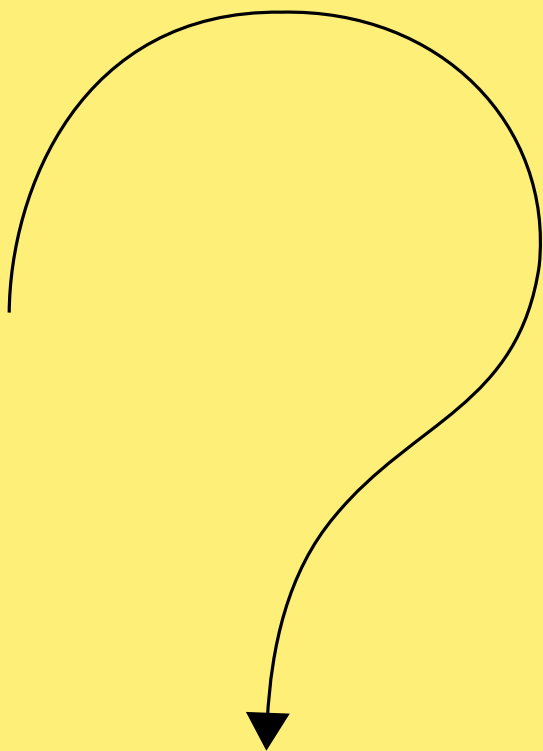
30

EMILIA ORZEC HOWSKA
NAJPROSTSZE POD SŁOŃCEM

37

AUTORZY_KI

48



KURATOR SZTUKI, KURATOR WYSTAW – POWSTAŁY W XX WIEKU ZAWÓD ZWIĄZANY ZE SZTUKĄ. JEST TO OSOBA ZAJMUJĄCA SIĘ PROFESJONALNIE ORGANIZACJĄ WYSTAW (NIE TYLKO SZTUKI) JAKO PEWNYCH KONCEPTÓW.

PODOBNIIE JAK W PRZYPADKU KRYTYKI SZTUKI, MOŻNA ROZRÓŻNIAĆ RÓŻNE ASPEKTY KURATORSTWA, NA PRZYKŁAD KURATORSTWO TOWARZYSZĄCE, SKONCENTROWANE WOKÓŁ PRAC JEDNEGO ARTYSTY ORAZ KURATORSTWO KREATYWNE, STAWIAJĄCE BARDZIEJ NA „UŻYCIU” PRAC ARTYSTÓW W CELU UZYSKANIA JAKIEGOŚ EFEKTU, ZILUSTROWANIA JAKIEJŚ TEZY LUB ZBUDOWANIA NOWEJ INTELEKTUALNEJ CAŁOŚCI. — *WIKIPEDIA*

WSTĘP

PIOTR SZYMON MAŃCZAK

Ideą projektu „KURATORING” jest skontaktowanie różnych podmiotów zajmujących się organizacją wystaw: domów kultury, galerii, NGO-sów; niezależnych kuratorek, studentów, artystów-kuratorów, muzealniczek; osób zajmujących się tworzeniem wystaw profesjonalnie i regularnie, ale też tych robiących to z doskoku: w galeriach biur, kuluarach filharmonii, we własnych pracowniach bądź w internecie. Działalność kuratorską pojmujemy możliwie szeroko, włączając w nią bardzo różnorodne praktyki i formy aktywności: artystyczne, społeczne, ale też organizacyjno-ekonomiczne czy literackie. Pod hasłem „kuratorowanie” kryje się zatem bogactwo doświadczeń, metod, celów, punktów wyjścia i codziennych uwarunkowań – każde z nich może

wnieść coś wartościowego do dyskusji o tym, czym kuratorowanie jest oraz jak można/należy tę sztukę (no właśnie, czy kuratorowanie sztuki to też sztuka?) uprawiać.

Rzecz jasna dogłębne opracowanie tego tematu byłoby zadaniem szeroko zakrojonym i karkołomnym – musiałoby owocować opasłym tomem akademickim, a nie broszurą podsumowującą relatywnie niewielki projekt. Mierząc zatem zamiary na siły, przyjęliśmy dwa założenia, które nieco zawężają horyzont naszego działania.

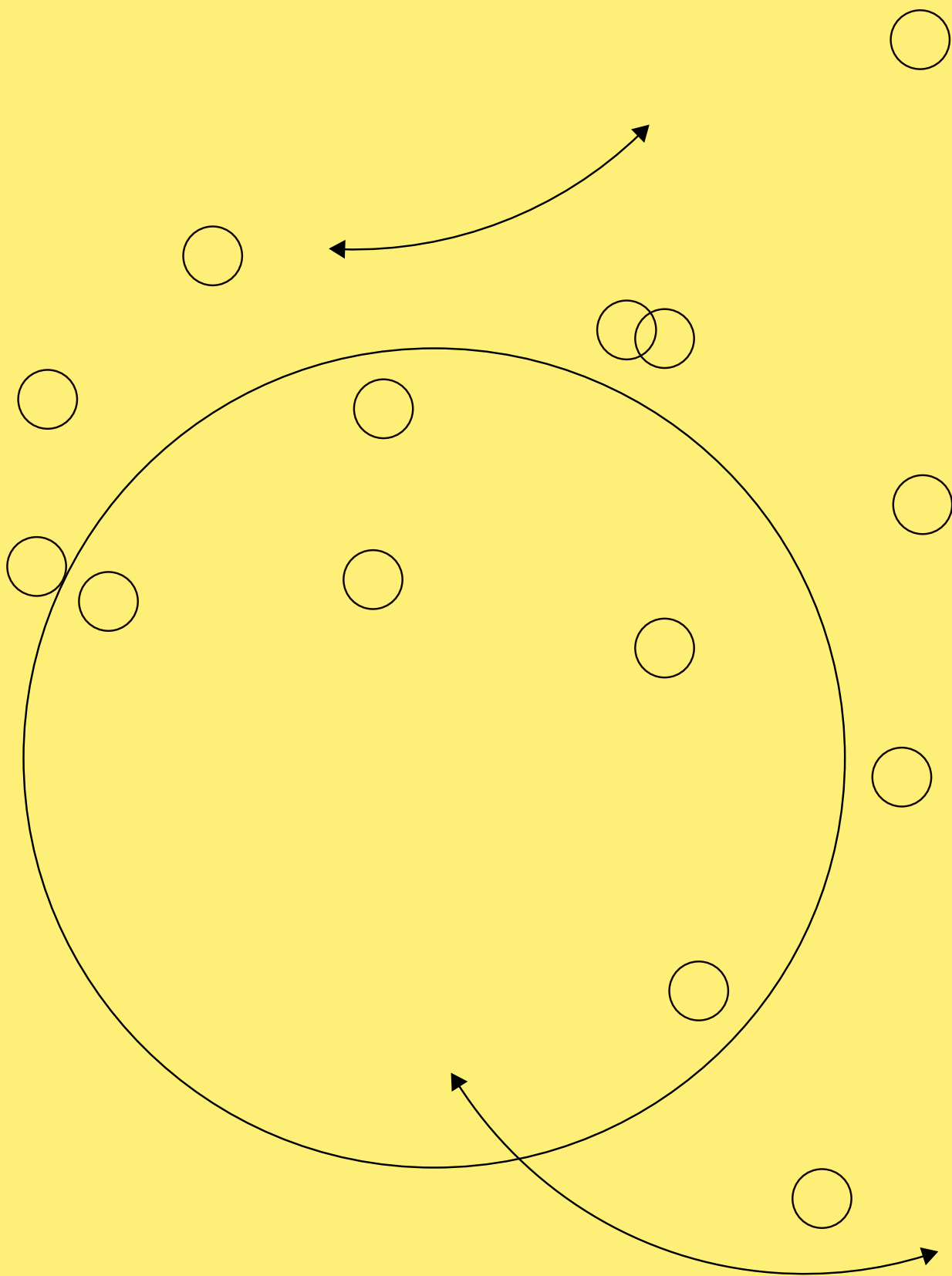
Pierwsze założenie dotyczy osi ról obejmowanych i komunikowanych przez instytucję, której bieguny roboczo określiliśmy jako „świątynia” (sztuki) i „dom” (kultury). Świątynia sztuki, czyli miejsce zhierarchizowane, o strukturze dostosowanej do zajmowania się wąskim wycinkiem kultury, oferujące publiczności gotowe, profesjonalnie przygotowane doświadczenie sztuki. Dom kultury, czyli miejsce nierzadko wielofunkcyjne, rekreacyjno-edukacyjne, stawiające na współudział i wielokierunkowość doświadczenia sztuki. Nie chodzi tu o szufladkowanie organizacji i osób, tylko o konstatację, że niektórym podmiotom bliżej do hieratycznej, zachwycającej świątyni – tu często sytuują się

instytucje stricte galeryjne bądź muzealne, a innym do swojskiego lokum, które na ogół jest kojarzone właśnie z domem kultury. W pierwszym typie miejsc walorem dominującym jest profesjonalizm i idąca za nim wysoka jakość oferty za cenę wyraźnego rozdziału instytucji, artysty i odbiorcy. Zdarza się, że wystawom organizowanym w „świątyni” brakuje przystępności i angażującej edukacji, a ich uspołecznienie sprowadza się do fasadowych „działań partycypacyjnych”. Z kolei organizacje w typie domu kultury często dysponują dobrze rozwiniętymi kompetencjami w zakresie współpracy z odbiorcami i lokalnym środowiskiem oraz oddolnego budowania struktur i procesów, jednak miewają trudności z myśleniem o wystawie jako o zdarzeniu wykraczającym poza prezentację eksponatów w określonej przestrzeni. Mówiąc krótko, chcielibyśmy, aby w ramach „KURATORINGu” „świątynia” oraz „dom” się spotykały i uczyły od siebie nawzajem tego, co w ramach szeroko pojętego kuratorowania potrafią najlepiej. Naszą ambicją jest więc to, aby wyborne wystawy uspołecznić, a działania horyzontalne i lokalne uzbroić w narzędzia umożliwiające pogłębioną pracę nad wydarzeniami artystycznymi.

Drugim założeniem projektu było dotarcie do szerszego grona osób zainteresowanych kuratorowaniem. Zależało nam, aby treści powstałe w ramach „KURATORINGu” trafiły nie tylko do grona instytucjonalnych pracowników kultury, regularnie spotykających się na branżowych kongresach, sympozjach i zjazdach, ale również do osób dopiero zaczynających przygodę z tworzeniem wystaw, działaczek z tzw. „niezalu” (np. oddolnych galerii, off space’ów), organizacji pozarządowych czy też artystów. Dla tych ostatnich pogłębienie wiedzy o organizacji wystaw może okazać się podwójnie owocne: z jednej strony ułatwiając im działanie w modelu artysty-kuratora (artysty kuratorującego) bądź uczestnika „artist-run space”, z drugiej strony umacniając ich w roli artystów profesjonalnych, w domyśle: świadomych realiów pracy w kulturze i rządzących nią procesów.

W ramach „KURATORINGu” zaplanowaliśmy kilka edukacyjnych modułów, które nie zawsze pokrywają się tematycznie. Obok niniejszej broszury przygotowaliśmy serię stacjonarnych warsztatów i spotkań w Gdańskim Archipelagu Kultury, cykl spotkań artystów z kuratorami „Współmyślenie” i wreszcie uzupełniające całość materiały wideo.

Z przyjemnością oddajemy Wam to wszystko do czytania i oglądania, z nadzieją na to, że niebawem spotkamy się na kolejnej – jeszcze lepszej! – wystawie.



SAMOSTANOWIENIE I OSWOJENIE KURATORSKIEJ SAMOTNOŚCI

JAGNA DOMŻALSKA

Od rozstrzygnięcia, kto jest artystą albo też kto o tym decyduje, trudniejsze jest tylko ustalenie, kogo wobec tego można nazwać kuratorem. Oczywiście jest to źle postawione pytanie. Powinno brzmieć raczej „co czyni kogoś kuratorem?”, choć tak sformułowana kwestia sugeruje (bliskie mi) myślenie o kuratorstwie „wrodzonym”, czyli o istnieniu zestawu cech sprzyjających lub predestynujących do wykonywania tego zawodu/parania się tym zajęciem. Pisząc powyższe słowa, natychmiast je weryfikuję – absolutnie nie chcę przesądzać, jakoby coś (właśnie) przesądzało o „nadawaniu” się do tej pracy.

Zaczęłam tę wypowiedź, używając określeń już nieaktualnych, jako że moje myślenie o kuratorstwie zaczęło się kształtować w czasach raczkowania tego

zajęcia w Polsce, kiedy było ono samorzutnie zmasculinizowane i oparte o osoby – niezależnie od płci – falliczne. Z przyjemnością obserwuję, jak przez ostatnich dwadzieścia lat zmieniała, zmieniła i zmienia się wyobrażona postać osoby kuratorującej. Oswoiłam się też z określeniem „osoba kuratorska”. Stosuję je, szanując fascynującą żywość języka, choć początkowo drażnił mnie naznaczony tymczasowością wydźwięk tego sformułowania. Partyzancko używam jednak równoległe określenia „osoba kuratorująca”, kładąc nacisk na ciągłość i aktywny charakter tej pracy, a także przemycając do komunikacji wpisane w nią torowanie.

Pośród licznych, splecionych ze sobą ról, w jakich występuje kuratorx torowanie miejsca, czy też szerzej: umożliwianie pracy to zadanie według mnie kluczowe. Chętnie stosuję także zapożyczone z innych dziedzin angielskie „enabler” ze względu na jego pojemność. Słowo to wywodzi się z czasownika oznaczającego dawać możliwość, a dokładniej możność, czynić coś możliwym, stwarzać odpowiednie warunki, ale również upoważniać i koić. Ze względu na wielość zadań, które składają się na kuratorowanie oraz ich wzajemne powiązania, a czasem też pozorne wykluczanie się, zajęcie to wydaje mi się nie do porównania z żadnym innym zawodem. W tym miejscu kolejny raz sama siebie

weryfikuję i przystaję nad użytym słowem. Czyż „kuratorować” także nie okazuje się brzmieć tymczasowo i nieprecyzyjne? Czyż nie oddala od zasadniczego znaczenia jako neologizm utworzony od zawodu, czyli od „kuratora”, a nie – jak on sam – od łacińskiego cura? Słowo to pierwotnie oznaczało opiekę, odpowiedzialność i rozporządzanie.

I znów – kwestia rozłożenia akcentów. Tyle jest typów kuratorstwa, ile wyliczyć można zadań/obszarów/ról oraz metod stosowanych przez kuratorx. Widzę to jak zakresy potencjometrów wskazujące wybrane wartości. Są więc takie osoby kuratorskie, które skupiają się na inicjowaniu i organizowaniu, ale i takie, które zajmują się głównie interpretowaniem sztuki i tworzeniem nowych wypowiedzi filozoficznych; takie, które chcą się zasłonić (kimś), promując i upowszechniając czyjąś twórczość i te, które nie mają nic przeciwko widoczności albo właśnie dla niej decydują się na to zajęcie. Część osób mocniej niż w kwestie merytorycznej zaangażuje się w psychologiczne wsparcie i towarzyszenie. Warianty można mnożyć i czasem myślę, że dla każdego typu kuratorek i kuratorów należałoby znaleźć osobną nazwę, w zależności od tego, co osoby te uważają za istotne. Jednocześnie niezmiernie się cieszę z postępującego wypierania

modelu pojedynczego kuratora-celebryty na korzyść praktyk troski oraz działań kolektywnych.

„Rozciągliwość” tej profesji może być jej największą zaletą, a w tym samym czasie jej największym przekleństwem. Szczególnie ze względu na ogrom pracy niemierzalnej oraz tej niezauważanej. Rośnie świadomość środowisk instytucjonalnych oraz osób artystycznych, a w efekcie docenia się bardziej wielowymiarowość pracy kuratorskiej oraz rehabilituje mniej atrakcyjne jej elementy (jak „ogarnianie” czy niesławną koordynację, porządkowanie, kompilowanie i redagowanie). Te najbardziej zaangażowane osoby kuratorskie swoją pracą i postawą pokazują niedoświadczonym instytucjom, że kuratorowanie nie sprowadza się do załatwienia miejsca i napisania tekstu do wystawy.

Wspomniana „rozciągliwość” może działać we wszystkich kierunkach i oznaczać też nieustanne rozwijanie się i dojrzewanie osoby kuratorskiej do nowych pól i ról. Myślę o ludziach, którzy początkowo nie mają śmiałości, aby proponować publiczności swoje własne wypowiedzi w postaci wystaw zbiorowych. Prace artystyczne są w ich przypadku elementem składowym własnej, a często osobistej, złożonej wypowiedzi; kuratorx w porozumieniu z artystami i artystkami posługuje się cudzymi dziełami, aby powiedzieć coś

swojego. Ciekawie jest prześledzić drogę kuratorx od chwili pomagania osobom artystycznym w tworzeniu wystaw solo do osiągnięcia gotowości, aby dźwigać projekt i jego wydźwięk w pojedynkę. Jednak niezależnie od tego, czy pracuje się nad wystawą grupową, czy monograficzną, w pracy kuratorskiej pojedynczość pojawia się i tak.

To właśnie tytułowa kuratorska samotność. Samotność kuratorki, kuratora, osoby kuratorującej. Jest niespodziewana, szczególnie w dobie kolektywności i daleko idącego zrozumienia między osobami (choćby na linii kuratorx – artystx), ale jest też nieuchronna. Nie znam odpowiedzi na pytanie, czy zawsze wynika ona z tych samych czynników, jednak odczuwa się ją niezależnie od złożoności projektu, poziomu jego przygotowania, dojrzałości osób i organizacji, z którymi się współpracuje czy prób przewidzenia zagrożenia i ryzyka oraz zapobiegania niespodziankom (bo na tym także polega kuratorstwo). W trakcie pracy i tak pojawia się odczucie dojmującej samotności. To moment, kiedy wobec niefortunności lub tempa zdarzeń jesteśmy zupełnie sami lub gdy nagle znajdujemy się poza oczywistym i jasnym dla wszystkich układem: osoba artystyczna – galeria.

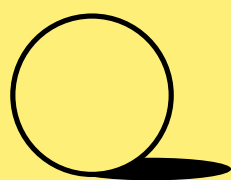
Myślę i mówię o tym już od dawna, choć nie

pokuszę się tu o głębszą analizę. Być może to zadanie niemożliwe. Sygnalizuję jedynie, że w tę unikalną oraz pewnie najważniejszą (i najfajniejszą) dla nas wszystkich w całym polu sztuki relację, czyli w związek między osobą kuratorską i artystyczną wpisany jest margines błędu – luka, którą, jak sędzę, odczuwa wyłącznie kuratorx. Nie chodzi mi o to, aby zniechęcać (do pracy kuratorskiej), chcę jedynie uczulić na istnienie tego zjawiska. Warto się na nie przygotować i nie dać się zaskoczyć. A może należy odkryć w nim także rodzaj narzędzia, bodziec przekierowujący uwagę z zewnątrz do wewnątrz, na co w nadmiarze zadań rzadko jest czas i przestrzeń.

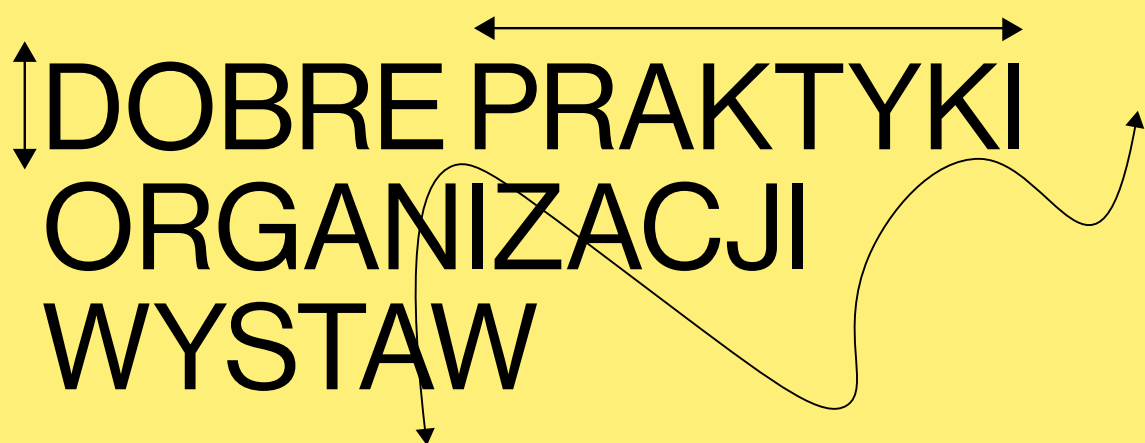
Przypuszczalnie to także kwestia akcentów i interpretacji. Sama przecież zrobiłam kiedyś wystawę, której podstawowym przesłaniem była nobilitacja samotności¹. W naszym słowniku samotność jest za blisko smutku (samotny – smutny), a przecież pojedynczość to też wartości pozytywne: odrębność, osobność, samodzielność², autonomia.

Wróćmy jednak do pytania „co czyni cię osobą kuratorską?”. Kto o tym decyduje i pod jakimi warunkami? Otóż odpowiadając najkrócej: nikt nigdy nie zdecyduje o tym za ciebie. Nie nastąpi mityczna chwila, w której ktoś cię namaści i odtąd staniesz się

kuratorx. Musisz o tym postanowić samodzielnie. To pierwszy moment do przejścia w pojedynek, moment (budzenia się?) wspomnianej autonomii. Kuratorskie samostanowienie, kuratorska odrębność i wolność.



DOBRE PRAKTYKI ORGANIZACJI WYSTAW



MARIOLA BALIŃSKA

Współpraca kuratora lub kuratorki ze środowiskiem artystycznym jest pełna wyzwań, ale i obustronnych inspiracji. Odbywa się ona w ramach niezwykle kreatywnego procesu obejmującego rozmowy i wymiany myśli, w efekcie których kształtuje się koncepcja wystawy, często połączona z interpretacją dzieł artystycznych. W procesie projektowania treści wystawy kurator lub kuratorka wraz z twórcą lub twórczynią wspólnie wytwarzają przestrzeń intelektualną, w której będą funkcjonować dzieła artystyczne. Kierowany do odbiorców przekaz ma na celu włączenie ich do „poszerzonego pola sztuki”. Kreowanie idei artystycznych we współpracy z artystą lub artystką ma często osobisty charakter i jest wynikiem relacji opartej na obopólnym zaufaniu oraz głębokim zrozumieniu intencji

artystycznych przez kuratora lub kuratorkę. Ten rodzaj praktyki kuratorskiej – choć prawdopodobnie niestandardowy – jest jedną z najlepszych form współpracy, przynoszącą efekt w postaci wystawy będącej odbiciem myśli artystycznej czy pogłębioną refleksją nad sztuką.

Wśród szerokiego grona odbiorców i odbiorczyń sztuki funkcjonuje wyobrażenie, że organizacja wystawy polega na „powieszeniu przez kuratora obrazka” na ścianie galerii bądź muzeum. Nic bardziej mylnego – organizacja wystawy to złożony proces, w którym uczestniczą całe zespoły pracowników i pracowniczek instytucji. Rozpoczynając pracę w sektorze kultury, absolwenci i absolwentki historii sztuki lub studiów artystycznych są wdrażani i wdrażane w poszczególne etapy organizacji wystawy, począwszy od opracowania konceptu kuratorskiego, poprzez wybór prac na ekspozycję, po działania organizacyjne wymagające znajomości procedur i uwzględnienia aspektów prawnych. Osoby podejmujące się tego przedsięwzięcia powinny wykazać się szeregiem kompetencji. Oprócz szerokiej wiedzy z zakresu sztuki dobrze jest mieć rozwinięte umiejętności organizacyjne oraz zdolności komunikacyjne. Warto także podkreślić, że istotna jest odporność na stres, ponieważ na każdym z etapów przygotowywania ekspozycji mogą przydarzyć się nieprzewidziane

sytuacje kryzysowe. Organizacja wystawy to zatem złożony proces, który powinien być dostosowany do realiów i możliwości instytucji, domów kultury, galerii publicznych lub prywatnych, a także miejsc tworzonych przez artystów/artystki i kolektywy.

PLANOWANIE I HARMONOGRAM. Pierwszym krokiem w przygotowaniu wystawy jest opracowanie szczegółowego harmonogramu. Należy także sporządzić kosztorys z uwzględnieniem wszystkich wydatków, w tym honorariów – ich wysokość powinna być zapisana w umowie zawieranej z artystami i artystkami. Dokument ten powinien także określać daty zwrotu prac oraz zasady dotyczące udzielenia licencji na wizerunki dzieł w publikacjach i materiałach promocyjnych.

SCENARIUSZ WYSTAWY zawiera opis koncepcji ekspozycji i wynikających z niej idei oraz proponowany zestaw prac. Na podstawie scenariusza wystawy powstaje tekst kuratorski, któremu towarzyszy biogram artysty lub artystki opisujący jego lub jej drogę zawodową, wykształcenie, osiągnięcia oraz dotychczasowy udział w wystawach. Tekst powinien być zwięzły i nie przekraczać jednej strony formatu A4.

MATERIAŁ PROMOCYJNY / PRESS KIT to zestaw plików zawierający tekst promujący wystawę, zdjęcia, wideo oraz identyfikację wizualną wydarzenia. Ważne jest, aby przygotować ten materiał z wyprzedzeniem, ponieważ pozwoli to na efektywną komunikację z mediami oraz publicznością w ramach prywatnych i instytucjonalnych kanałów społecznościowych. W muzeach i galeriach funkcjonują działy zajmujące się promocją i kontaktami z dziennikarzami.

TREŚĆ WYSTAWY. Gdy opiszemy w scenariuszu i tekście kuratorskim treść wystawy oraz poruszane na niej wątki, musimy przemyśleć, w jaki sposób chcemy zaprezentować prace wybranego artysty lub artystki. Ważne jest, aby wystawa nie była wyłącznie estetycznym pokazem dzieł, lecz także oferowała głębszy przekaz.

WYBÓR PRAC. Na etapie selekcji warto zdecydować się na większą liczbę prac, aby sprawdzić, jak poszczególne obiekty będą ze sobą współgrały w przestrzeni wystawy; następnie można zrezygnować z eksponowania części z nich. Kluczowa jest przemyślana aranżacja dzieł oparta na wspólnej osi tematycznej lub formalnej. Choć zabrzmiałoby to górnolotnie, celem dobrej aranżacji jest wydobywanie „dialogu” między pracami.

ARANŻACJA. W zależności od ustaleń plan aranżacji wystawy może zostać przygotowany przez kuratora lub kuratorkę albo artystę lub artystkę. W instytucjach muzealnych dysponujących odpowiednim budżetem często współpracuje się z architektami wystaw tworzącymi wstępny projekt aranżacji oraz projekt wykonawczy. Realizacja odbywa się we współpracy z kuratorem lub kuratorką przy akceptacji projektu przez artystę lub artystkę.

TRANSPORT PRAC jest zawsze obarczony ryzykiem, że dzieła ulegną uszkodzeniu. Przed przewiezieniem dzieł do miejsca ekspozycji należy sporządzić protokół zdawczo-odbiorczy. Dokument ten zawiera dane stron wypożyczającej i użyczającej, a także spis prac z dokumentacją fotograficzną i informacjami o wymiarach, technice, roku powstania oraz wartości dzieł. W instytucjach muzealnych protokoły oraz umowy użyczenia przygotowuje dział inwentarzy, dołączając opinię konserwatorską opisującą stan zachowania obiektów. Po zwrocie dzieł również sporządza się opinię, aby ocenić, czy nie uległy one uszkodzeniu podczas ekspozycji lub transportu. Muzea wymagają ubezpieczenia dzieł od momentu ich przyjęcia do planowanej daty zwrotu.

WARUNKI EKSPOZYCJI. Instytucje muzealne i galerie zobowiązują wypożyczającego do spełnienia wymogów dotyczących pakowania dzieł oraz sposobu ich ekspozycji. Dokumentacja powinna obejmować raporty z pomiarami temperatury i wilgotności w salach wystawienniczych. Także w pozainstytucjonalnych miejscach ekspozycyjnych warto zadbać o odpowiednią wilgotność i temperaturę, unikając jednocześnie intensywnego światła, ponieważ te czynniki są potencjalnie szkodliwe dla prac. Niewłaściwe warunki ekspozycji oraz transport mogą skutkować uszkodzeniami dzieł malarskich, fotografii i rzeźb.

MONTAŻ PRAC. Podczas montażu wystawy pamiętajmy o bezpieczeństwie dzieł i unikajmy bezpośredniego ich dotykania – dobrą praktyką jest praca w bawełnianych rękawiczkach. Należy również zapewnić bezpieczeństwo wszystkim osobom zaangażowanym w ten proces. Każdą pracę warto opatrzyć etykietą lub numerem odsyłającym do opisu dzieła w dostępnym planie wystawy. Dobrą praktyką jest również umieszczenie w przestrzeni wystawy tekstu kuratorskiego.

WERNISAŻ jest inauguracją i uroczystym otwarciem wystawy. Może mieć formułę otwartą, ale najczęściej

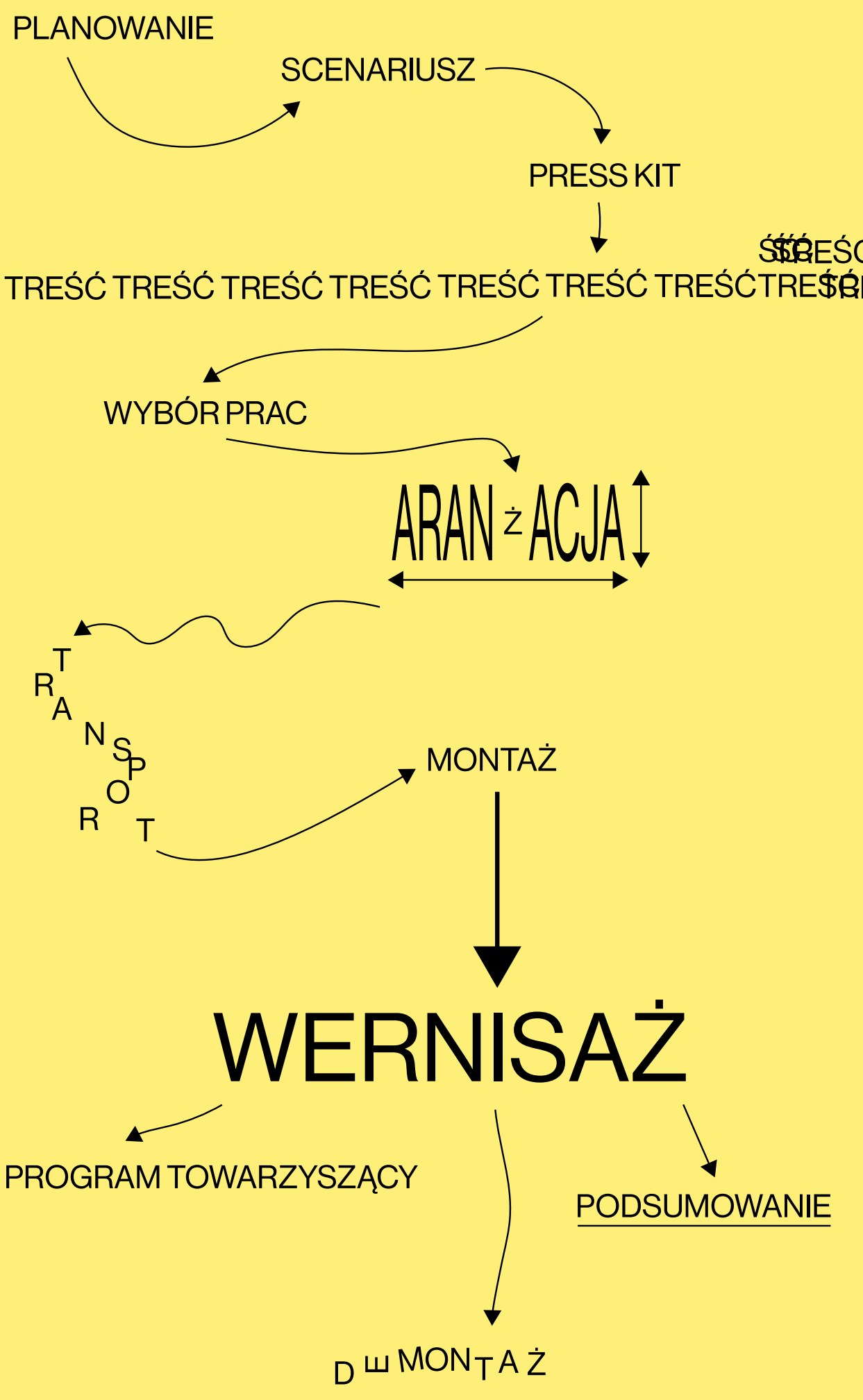
odbywa się w oficjalnej atmosferze z wystąpieniami dyrektora lub dyrektorki placówki, kuratora lub kuratorki oraz artysty lub artystki. Warto sporządzić dokumentację otwarcia i oddzielną dokumentację ekspozycji, która będzie materiałem promocyjnym i archiwalnym.

PROGRAM TOWARZYSZĄCY. Wystawie mogą towarzyszyć różne wydarzenia, takie jak działania performatywne, warsztaty edukacyjne, spotkania z artystami i artystkami oraz oprowadzania autorskie i kuratorskie, DJ sety czy koncerty. Jeśli planujemy ekspozycję, która będzie trwała dłuższy czas, warto zaplanować te wydarzenia z wyprzedzeniem i regularnie komunikować je publiczności, np. poprzez media społecznościowe, nagrywając cieszące się popularnością „rolki” wideo.

DEMONTAŻ I ZWROT DZIEŁ. Po zakończeniu wystawy następuje demontaż prac. Zaleca się sporządzenie dokumentacji stanu zachowania dzieł oraz ich staranne zapakowanie w flizelinę i folię bąbelkową. Prace powinny być odpowiednio zabezpieczone przed zwrotem do instytucji lub osoby użyczającej.

PODSUMOWANIE PROJEKTU. Końcowym etapem organizacji wystawy jest ewaluacja projektu. Ważne jest, aby omówić zarówno etapy, które przebiegły bez zakłóceń, jak i te, które wymagały poprawy. Warto pamiętać, że nie wszystkich sytuacji kryzysowych można uniknąć, jeśli natomiast takie się pojawiają, to dążymy do konstruktywnego rozwiązania problemów. Celem ewaluacji jest wyciągnięcie wniosków na przyszłość.

Praca kuratorska ma na celu uchwycenie, opisanie i prezentację różnorodnych postaw artystycznych, a następnie skonfrontowanie ich z publicznością. Osoby oglądające wystawę, znajdujące się w „poszerzonym polu sztuki” mogą przyjmować powierzchowną postawę „konsumenta lub konsumentki sztuki” albo – jeśli zostaną zaintrygowane – przekaz wystawy skłoni je do pogłębionej refleksji nad światem i jego złożonością. Sztuka jest poniekąd lustrem odbijającym wielokierunkowe i skomplikowane procesy społeczne i kulturowe. Jeśli przyjmiemy optykę postrzegania pracy kuratorskiej jako jednego ze sposobów opisu współczesności, to zobaczymy, że zajęciu temu towarzyszy głęboka misja, której wymiar, choć czasami trudny do zdefiniowania, może okazać się bezcenny z perspektywy następnych pokoleń.



KURATORSTWO (NIE)USPOŁECZNIONE

JAKUB WALCZYK

Wezwanie do „wyjścia z bańki” rozumiane jako postulat uspołeczniania, udostępniania i włączania różnorodnych grup do obiegów kultury skłania do refleksji nad tym, czym powinna się charakteryzować współczesna praktyka kuratorska. W obliczu najnowszych wyzwań, takich jak kryzysy praw człowieka, katastrofa klimatyczna czy negowanie wiedzy naukowej warto zadać sobie pytanie czy kuratorowanie powinno się ograniczać wyłącznie do wąskiej grupy ekspertów i ekspertek? A może musi ono otwierać się na osoby spoza pola sztuki? W końcu dzięki temu mogłoby się stać bardziej społecznie użyteczne, wpływać na otoczenie i podejmować próby zmieniania rzeczywistości, choć jeśli tylko w niewielkim stopniu.

Elitarny model kuratorstwa – choć ważny i uznany

za prestiżowy – niesie za sobą istotne ryzyko, że efekt badań kuratorskich będzie trafiał głównie do osób, które już pewną wiedzę posiadają. Jest on zatem mało produktywny – dociera do tych grup, które mają nawyk chodzenia na wystawy, uczestniczenia w obiegu artystycznym, czytania książek, przez co de facto wpada w pułapkę „przekonywania przekonanych”. Tymczasem kuratorstwo uspołecznione wymaga odpowiedzi na pytanie, po co i dlaczego chcę podjąć dane działanie oraz jak z wygenerowaną wiedzą mogę trafić do różnorodnych grup. Do tego wymagane są jednak kompetencje animacyjne, takie jak umiejętność pracy ze społecznościami lokalnymi, diagnozowanie ich potrzeb oraz tworzenie przestrzeni dla wzajemnego uczenia się. Ten wariant kuratorstwa wymaga od nas zdecydowanie więcej wysiłku, zaś ryzyko porażki jest nieuniknione. Jednak dążąc w ramach praktyki kuratorskiej do mierzenia się z wyzwaniami społecznymi, warto takie próby podejmować.

KURATORSTWO JAKO WŁĄCZANIE

Polityki kulturalne powinny zabezpieczać dwa bieguny: wolność dla twórczości artystycznej oraz prawo poszczególnych jednostek do uczestniczenia w kulturze niezależnie od wykształcenia, stopnia sprawności

i innych uwarunkowań¹, czyli również tych osób, które nie są zainteresowane współczesnymi praktykami artystycznymi. Z tego powodu warto przededefiniować koncept kuratorstwa z praktyki badawczej eksplorującej konkretne zagadnienia, w praktykę badawczą, której kluczowym elementem jest dystrybucja wiedzy poza klasycznymi ramami ekspozycji. Takie podejście nie jest nowe i zostało szeroko omówione w dyskusjach i publikacjach dotyczących zwrotu kuratorskiego. Jego początki przypadły na lata 60. XX wieku, kiedy charakter wystawy miał ewoluować „od form krytyki dzieła sztuki jako autonomicznego obiektu badań/krytyki w kierunku formy krytyki kuratorskiej, w której przestrzeń wystawy zyskuje krytyczne pierwszeństwo przed przestrzenią obiektów sztuki”². Osoby kuratorskie podejmowały wtedy próby demistyfikacji roli muzeum, kolekcjonera i warunków produkcji dzieła sztuki, jednak „dyskurs i tematyka [praktyki kuratorskiej] wykraczały poza dyskusję o artystach i przedmiocie sztuki, uwzględniając temat kuratorstwa i roli,

1 Mówiła o tym Joanna Zięba podczas debaty plenarnej Polityka kulturalna jakiej potrzebujemy na współKongresie Kultury w Warszawie 7 listopada 2024 r.

2 P.O’Neil, The Curatorial Turn: From Practice to Discourse [w:] Issues in Curating. Contemporary Art and Performance, red. J.Rugg, M.Sedgwick, Chicago 2007, s.14 [tłum. autora].

jaką odgrywa kurator wystaw”³. Zwrot kuratorski postulował zatem rozszerzenie praktyk kuratorskich i ich uspołecznienie rozumiane jako ujawnianie mechanizmów produkcji kuratorskiej i wychodzenie poza obszary powiązane stricte z praktykami artystycznymi. Jednocześnie promując bardziej kolektywne podejście, przesunął punkt ciężkości z działalności indywidualnej na wspólnotową, polegającą na dzieleniu się sprawczością z innymi osobami.

KURATORSTWO JAKO ODDANIE WŁADZY

Andrea Fraser w wideo zatytułowanym *Museum Highlights: A Gallery Talk* wciela się w rolę fikcyjnej przewodniczki po muzeum w Filadelfii. Poza snuciem typowej narracji dotyczącej historii instytucji oraz kolekcji, dzieli się również uwagami na temat toalet czy szatni i wplata w swoją wypowiedź szersze idee społeczne i polityczne. Jej strój, sposób zachowania i nadmierny zachwyt nad konkretnymi obiektami (np. tablicę ze znakiem wyjścia komentuje słowami: „ten obraz jest genialnym przykładem twórczości znakomitej szkoły”) stanowią krytykę praktyk wystawienniczych. Praca jest ironiczną karykaturą figury nauczyciela

3 Tamże.

akademickiego – mężczyzny, który za sprawą siły autorytetu, wyglądu oraz uprzywilejowania płciowego nie tylko rozstrzyga, jak należy odczytywać dzieła, ale również decyduje o tym, na co powinniśmy patrzeć, co w danej przestrzeni jest warte jego i zarazem naszej uwagi. Fraser ujawnia powszechne muzealne strategie instrumentalizacji publiczności, która, pozbawiona prawa do komentowania, musi zachwycać się ekspozycją, tak jak oczekuje tego instytucja⁴.

Fraser pokazała, że praktyka kuratorska jest de facto narzucaniem znaczenia – to autorytarne narzędzie służące do głoszenia jedynej prawdy. Natomiast postulowane uspołecznienie owej praktyki byłoby działaniem nastawionym na podzielenie się władzą, odwróceniem autorytetu, rezygnacją z narzucania znaczeń i próbą produkowania wiedzy z różnych perspektyw. I właśnie w tym obszarze kuratorstwo może być praktyką uspołecznioną, która wykracza poza grupę zainteresowanych i uświadomionych odbiorców i odbiorczyń.

4 Por. A.Alberro, Introduction: Mimicry, Excess, Critique [w:] A.Fraser, *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge MA 2005, s. XXII–XXXVII; szczegółowe informacje dotyczące pracy *Museum Highlights: A Gallery Talk* na stronie internetowej galerii Tate Modern: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715> [dostęp: 23.11.2024].

NARZĘDZIA ZMIANY

LUDOMIR FRAN CZAK

„People Who Think Together Dance Together” (Ludzie, którzy myślą razem, tańczą razem) – to krótkie zdanie jest manifestem grupy ARAC (Another Roadmap School – Africa Cluster) działającej od 2015 roku na rzecz edukacji artystycznej w krajach Afryki. Z projektami grupy zetknąłem się po raz pierwszy na documenta 15 w Kassel w 2022 roku. Zaproponowana przez nią zwięzła metafora współdziałania i współmyślenia mocno trafia do mojej wyobraźni. Jest syntetycznie ujętym efektem procesu twórczego edukatorx, myślicielx, praktyx działających w szerokim ruchu dekolonizacyjnym. Jednocześnie daje początek myśleniu o praktykach bardziej inkluzywnych i horyzontalnych, opartych na doświadczeniu osób pozostających do niedawna na marginesie życia artystycznego i zmagających

się z problemami, których nie widać z dużych europejskich miast i z ich architektonicznie pięknych świątyń sztuki, gdzie sprawuje się symboliczną władzę nad narracją. Władza ta ulega coraz większej dewaluacji, a budynki muzealne pokrywa siatka spękań. Powietrze wokół wibruje intensywnymi głosami sprzeciwu wobec dotychczasowych założeń dystrybucji władzy i wiedzy, wywołując lekkie drzenie nawet najbardziej monumentalnych budowli i doprowadzając do pęknięć w szczelnej konstrukcji systemu. Być może jednym z zadań sztuki jest poszerzanie tych szczelin – tworzenie przewiewów, ażurowych struktur, przez które powietrze dostaje się do grobowców, jakimi stały się instytucje muzealne i galerie. Ich historia sięga bowiem przełomu XVIII i XIX wieku i jest nierozzerwalnie związana z kolonializmem. Niektórzy badacze wprost formułują tezę, że europejskie muzea powstały po to, aby uprawomocnić kradzieże w krajach pozaeuropejskich i zamienić obiekty przywiezione przez kolonizatorów w „dzieła sztuki”. Tymczasem w żadnym z afrykańskich języków nie występuje ani słowo „sztuka”, ani „projektowanie” (art, design), o czym mówi jedna z założycielek ARAC – Emma Wolukau-Wanambwa, dodając jednocześnie: „Nie oznacza to oczywiście, że rdzenni Afrykanie nie są kreatywni, że nie wytwarzają

i nie wymieniają między sobą znaczeń symbolicznych. Oznacza to jedynie, że w większości rdzennych kultur afrykańskich takie praktyki charakteryzują się zupełnie innym rozkładem społecznym, kulturowym i ekonomicznym”¹. ARAC proponuje, aby określać praktyki artystyczne jako „symboliczną pracę kreatywną” (symbolic creative work). W dużej mierze termin ten łączy się z poglądem Marianne Hirsch sformułowanym przy okazji debaty o dagerotypach Renty’ego i Delii Taylor (odnośnie do sprawy sądowej Lanier kontra Harvard) i próbach ich restytucji. Pisząc o opresji kolonialnej, Hirsch stwierdza, że „sztuka może jedynie próbować naprawić takie zło symbolicznie, a nie faktycznie. Może wskazywać na konieczność naprawy, a także na jej niemożliwość”.

Tak pojęta sztuka nadal ma jednak szansę stać się narzędziem zmiany – poprzez wskazanie przestrzeni spornych, rozpoczęcie dyskusji lub zabranie w niej głosu czy prowadzenie badań za pomocą własnych środków i metod. Jak podkreśla Wolukau-Wanambwa: „tworzenie, wykonywanie i uczestniczenie w takiej

1 E. Wolukau-Wanambwa, *People Who Think Together Dance Together: A Manifesto*, 13.08.2020, <https://www.another-roadmap.net/clusters/africa-cluster/about-this-community/people-who-think-together-dance-together-a-manifesto/> [dostęp: 23.11.2024; tłum. autora].

[symbolicznej] pracy jest formą produkcji wiedzy – sposobem uprawiania myślenia. Bardzo często jest to również sposób na myślenie kolektywne. A zatem – mimo że zdanie «Ludzie, którzy myślą razem, tańczą razem» może brzmieć dość lekko, wyzwala ono [...] zestaw idei, które w naszych kontekstach uważamy za pilnie potrzebne”.

Wśród idei tych znajduje się redefinicja działań związanych ze sztuką, jej funkcjonowaniem i nauczaniem w duchu antydyscyplinarnym. Jest to kolejne pojęcie, które wychodzi z ruchów dekolonizacyjnych, a odnosi się do potrzeby nowego porządku świata, nawiązującego do koncepcji sprzed XVIII wieku, kiedy ostatecznie przypieczętowano podział na dyscypliny naukowe. W ramach tego „porządkowania wiedzy” powstawały nowe dziedziny praktykujące kradzież obiektów i szczątków ludzkich w krajach pozaeuropejskich (archeologia), badanie i deprecjonowanie ludów rdzennych (antropologia), uprzedmiotawianie osób pozostających poza dominującą diasporą władzy (etnografia). W te wszystkie działania i struktury bardzo szybko wpasowała się sztuka, której XIX- i XX-wieczna rewolucja dokonała się w dużej mierze dzięki obiektom pozyskanym z Azji i Afryki. Ówczesznie (podobnie

jak dziś) artyści czerpali pełnymi garściami z kultur rdzennych, błyskawicznie przywłaszczając sobie niektóre ich elementy, rozwiązania formalne czy sposoby przedstawiania, jednocześnie w żaden sposób nie opatrząc przypisami stworzonych w ten sposób dzieł sztuki – nie wskazując jasno kulturowych właścicieli tych rozwiązań. Tym samym symbolicznie dołączali oni do systemowej kradzieży idei i wartości.

Podział na dyscypliny pomógł rozczłonkować wiedzę i stworzyć wąskie specjalizacje, w których nikt nie dostrzegał już całościowego obrazu. Próby przełamania tego stanu rzeczy odbywają się na przecięciu różnych systemów w działaniach interdyscyplinarnych. Interdyscyplinarność nie walczy jednak z podziałem, a raczej go umacnia. Udaje się jej czasem zatrzeć granicę, niemniej patrząc na to w szerszej perspektywie, kiedy wchodzimy w dyskusję z istniejącym stanem rzeczy, odwołujemy się do niego, uprawomocniając hegemonię dominującej narracji. Stąd konieczność budowania nowego świata niejako poprzez odwrócenie się plecami do istniejącego. Ruch antydyscyplinarny występuje przeciwko podziałom, nie uznaje ich i porusza się w skomplikowanej współczesności w myśl anarchistycznej maksymy: „ani na prawo, ani na lewo

– swobodnie”. Jest to próba powrotu do korzeni ludzkości, ale też budowania nowego porządku obok starych struktur – bez niepotrzebnej straty energii związanej z ich obalaniem czy potencjalną naprawą. Tak pojęte działania w obrębie symbolicznej pracy kreatywnej są równoległym (obok poszerzania szczelin dominujących narracji) sposobem na tworzenie w obszarze sztuki, którego korzenie tkwią w ruchach dekolonizacyjnych.

W Polsce ruch dekolonizacyjny jest na początku swojej drogi i dopiero określa obszar poszukiwań. Dominuje przekonanie, że to my byliśmy terenem skolonizowanym i to nam należy się zadośćuczynienie. Co jednak z polskimi naukowcami, podróżnikami i archeologami uczestniczącymi w wyprawach do krajów pozaeuropejskich? Co z artefaktami „uratowanymi przed rabusiami” wystawianymi obecnie w naszych muzeach? Co z dokumentacją tzw. pokazów etnograficznych, dziennikami podróży, fotografiami ludów pozaeuropejskich? Jak opowiadać ich historie, pamiętając o tym, skąd pochodzą i w jaki sposób się tutaj znalazły?

Żyjemy w globalnym świecie, więc bez względu na stan zaawansowania projektów dekolonizacyjnych w Polsce nowe idee będące efektami działań w innych krajach przenikają do nas z łatwością. Współmyślenie

czy antydyscyplinarność są już naszą codziennością. Pojawia się coraz więcej kolektywów posługujących się narzędziami wypracowanymi w obrębie ruchów dekolonizacyjnych. Jedyne czego naprawdę brakuje, to namysł nad nami samymi – nad figurą kuratorx, artystx, pracownix kultury i nad naszym uprzywilejowaniem. Bo jest swego rodzaju przywilejem mówić i być słuchanym, mieć możliwość wytwarzania kapitału symbolicznego. Mimo wielu problemów jesteśmy w Polsce częścią kultury Zachodu, która uprzywilejowuje osoby białe. Rodzi to kilka pytań, które staram się zadawać sam sobie:

Z JAKIEJ POZYCJI WYSTĘPUJĘ?

JAK MOGĘ PODZIELIĆ SIĘ SWOIM PRZYWILEJEM?

W JAKI SPOSÓB WYKORZYSTAĆ GO JAKO NARZĘDZIE ZMIANY?

NAJPROSTSZE POD SŁOŃCEM – KILKA SUBIEKTYWNYCH MYŚLI O BYCIU KURATORKĄ I „TOWARZYSZKĄ”

EMILIA ORZECOWSKA

To będzie tekst o tym, jak z bezsilności i beznadziei oraz z niepokoju i lęku, które sparaliżowały i odebrały moc i sprawczość, udało się powrócić do sensowności i „rozniecić” ponownie chęć do pracy nad/ze sztuką, i „wzniecić żar” kuratorskich poszukiwań i researchu, który doprowadził do interdyscyplinarnego, wspólnotowego i długoterminowego projektu solarnego. Odkrywam w nim wciąż nieskończone pokłady energii, ogrom wiedzy i inspiracji. Doświadczam różnorodnych stanów emocjonalnych, uczuciowych i wszelakich.

A Słońce jest dla mnie niezwykle ważną „towarzyszką” życia, którą staram się doceniać, afirmować oraz badać i z którą chcę spędzać jak najwięcej czasu.

Wszystko zaczęło się w sierpniu 2018 roku, kiedy Greta Thunberg rozpoczęła pod budynkiem szwedzkiego parlamentu protest przeciwko bierności władz niepodjmujących adekwatnych działań na rzecz zapobiegania zmianom klimatycznym wynikającym z działalności człowieka, czym zainicjowała Młodzieżowy Strajk Klimatyczny. Kilka miesięcy później narodził się międzynarodowy ruch aktywistyczny Extinction Rebellion. Ja czytam wtedy wydaną trzydzieści lat wcześniej książkę Julii Kristevej pod tytułem *Czarne słońce*, w której autorka pisze: „Dla tych, których melancholia pustoszy, pisanie o niej ma sens jedynie wtedy, gdy wypływa z samej melancholii”¹. Zdanie to stanie się dla mnie drogowskazem, a wręcz „światelkiem w tunelu”, w kierunku którego będę chciała od tej pory podążać, aby wyjść z ciemności, bezruchu i poczucia bezsensowności wykonywania swojego zawodu kuratorki – który to stan (zdiagnozowany samodzielnie jako depresja klimatyczna) odebrał mi radość z pracy i wiarę w jej znaczenie. Bardzo potrzebowałam „uchwycić

1 J. Kristeva, *Czarne słońce*. Depresja i melancholia, tłum. M. P. Markowski, R. Ryziński, Kraków 2007, s. 5.

się” czegoś konkretnego, aby ponownie uwierzyć, że pomimo tego, iż „świat płonie”, zajmowanie się sztuką ma jednak sens – szukam ratunku w faktach i badaniach naukowych, aby móc ponownie zracjonalizować powody, dla których powinnam nie rezygnować z pracy artystycznej, kolektywnej, twórczej i... uwierzyć, że to jednak jest „po coś”.

Tak powstaje projekt „The Dark Side Of The Sun”, którego pierwsza odsłona „rozbłyska” podczas 10. edycji Festiwalu NARRACJE w Parku Oliwskim w Gdańsku, w którym Magda Jędra i Tatiana Dziewanowska w dźwiękowym towarzystwie Piotra Pawlaka podczas dwóch sześciogodzinnych performansów próbują „przeżyć” (bez Słońca) dwa zimne, listopadowe wieczory na jednej z parkowych wysp.

To było sześć lat temu, w roku, w którym Dzień Długu Ekologicznego obchodziliśmy 1 sierpnia*, co oznaczało, że tego dnia skończyły się odnawialne zasoby natury wykorzystywane na bieżącą konsumpcję i do końca roku kalendarzowego ludzkość żyć będzie (musiała) na kredyt. I to kredyt niespłacalny, ponieważ rośliny już nie wchłoną wyprodukowanego od tej pory dwutlenku węgla, podobnie jak nie oczyści się woda zużywana przez ludzi na całym świecie, nie zreprodukuje się stada zwierząt ani ławice ryb. Dziś,

by zaspokoić swój apetyt, ludzkość potrzebowałaby nie jednej, a jednej i trzech czwartych planety. Jeśli ta tendencja nie ulegnie zmianie, w 2030 roku Dzień Długu przypadnie na 28 czerwca – aby się wyżywić, będziemy wówczas potrzebować dwóch Ziemi.

Ecocide to angielski neologizm pochodzący od słów „eco” oraz „homicide” (zabójstwo), który oznacza poważne naruszenie, zdegenerowanie lub całkowite zniszczenie danego ekosystemu – ingerencję, która zagraża życiu lub zdrowiu populacji ludzkiej.

Obecnie jesteśmy w stanie „wojny”, którą zapoczątkowało wystąpienie prawniczki Polly Higgins i wysunięty przez nią postulat, aby uznać ekobójstwo za piątą zbrodnię przeciwko pokojowi. Po wprowadzeniu takiej definicji ekobójstwo zostałoby uznane na całym świecie za przestępstwo, a każdy dopuszczający się go człowiek byłby ścigany i sądzony zgodnie z odpowiednimi zapisami prawa karnego. Konflikt (nie) zbrojny trwa... Spór o słowa, argumenty, paragrafy, komisje, ekspertów itp.

„The Dark Side of The Sun”, czyli Ciemna Strona Słońca wydaje się zwiastować nadchodzącą zmianę. Oksymoron, na którym opiera się tytuł projektu, odsyła – być może zupełnie przypadkowo – do zjawiska całkowitego zaćmienia Słońca: wydarzenia tak niezwykłego,

że od wieków budzącego grozę i stanowiącego zapowiedź nieoczekiwanego przełomu.

Słońca nie ma.

Skrywa je wieczna powłoka chmur.

Nie ma już zwierząt i roślin.

Cywilizacja, jaką znamy, przestała istnieć, a istoty, które przeżyły, próbują na nowo zasiedlić i skolonizować „bezludne wyspy”.

2019.

W poszukiwaniu nadziei.

Tym razem czytam książkę Rebeki Solnit *Nadzieja w mroku*, w której autorka pisze: „Przyszłość zawsze jest pogrążona w mroku”².

W tym roku Dzień Długu Ekologicznego wypadł najszybciej w historii. 29 lipca jest dniem, w którym mieszkańcy Ziemi wykorzystali wszystkie surowce naturalne (m.in. glebę, paliwa kopalne, lasy, wodę), które mogłyby odnowić się jeszcze w danym roku. Ponownie zaciągamy kredyt i wykorzystujemy surowce niezbędne dla kolejnych pokoleń.

2 R. Solnit, *Nadzieja w mroku*. Nieznane opowieści, niebywałe możliwości, tłum. A. Dzierzgowska, S. Królak, Kraków 2019

Czy pamiętacie, co robiliście tego dnia?

28 grudnia na terenach dawnej Stoczni Gdańskiej w Studio Luks Sfera ma miejsce druga edycja „The Dark Side Of The Sun”. Jest to opowieść o zagładzie, która wydarzyła się (wydarza się każdego dnia) na Ziemi i której autorem jest człowiek. Z dostępnych szczątków cywilizacji próbujemy stworzyć nowy język, nową rzeczywistość, nowe doświadczenie świata, który pozostał. Do kreacji tej wizji zaprosiłam tym razem: Edytę Kowalewską, Julię Porańską, Piotra i Iwa Pawlaków. W zapowiedzi wydarzenia, które określiliśmy jako „działanie czasoprzestrzenne”, napisaliśmy: „Niemoc jest chyba najbardziej upokarzającym uczuciem, dlatego nie usłyszycie od nas manifestu ani statementu. Wierzmy, że teraz właśnie takiej sztuki potrzebujemy, gdzie na horyzoncie majaczy koniec epoki wielkich gestów i produkcji artefaktów. Świat, który znamy, kończy się, a my musimy oswoić się z innym doświadczeniem czasu i nowego porządku, czerpiąc z pozostałości, które uda nam się ocalić.

«Zawieszeni» gdzieś pomiędzy czasem świątecznego przepychu, przesytu i nadprodukcji a huczną celebracją nadchodzącego 2020 roku, chcieliśmy zapytać, jak radzicie sobie z nadmiarem”. Pisząc te jakże profetyczne

słowa, nie przeczuwaliśmy jeszcze, co ma nadejść za chwilę.

2020.

Francja, 24 stycznia. Pierwsze przypadki zakażenia nowym koronawirusem SARS-CoV-2 w Europie.

11 lutego 2020 r. Światowa Organizacja Zdrowia ogłasza oficjalną nazwę choroby wywoływanej przez 2019-nCoV – wirusa należącego do rodziny koronawirusów: COVID-19 (Corona-Virus-Disease-2019).

4 marca w Zielonej Górze odnotowuje się pierwszy przypadek zakażenia nowym koronawirusem w Polsce.

11 marca WHO ogłasza pandemię COVID-19.

Od 14 marca w naszym kraju obowiązuje stan zagrożenia epidemicznego, 15 marca Polska zamyka granice.

Rzeczywistość (również ta kulturalna i artystyczna) przenosi się do onlajnu i/lub do natury, w której wszyscy szukamy azylu, poczucia bezpieczeństwa i ukojenia.

Czytam wtedy *Cieplarnię* Briana W. Aldissa, a w niej zdania: „Wszystko rosło posłuszne nieuchronnemu prawu, rozpychając się i wyrodniewając w swym pędzie do wzrostu. Temperatura, światło, wilgotność – te nie zmieniały się, pozostawały takie same od... lecz nikt nie wiedział, od jak dawna. Nikogo już nie obchodziły doniosłe pytania, zaczynające się od

«Jak długo...?» lub «Dlaczego...?». Tutaj nie było już miejsca dla rozumu. Tu było miejsce dla wzrastania, dla roślin. Jak w cieplarni”³.

Nasza relacja ze światem ulega ciągłej zmianie, tak samo jak nieustającym przemianom podlega przyroda. Cykle natury, jej schematy i strategie wpisane we wschody i zachody Słońca, w jesienie, zimy, wiosny oraz lata, w now i pełnię księżyca są w ciągłym procesie – w ruchu „ku przeżyciu”. Rośliny pomimo swojej (pozornej) statyczności również nieprzerwanie ewoluują i adaptują się do nowych warunków środowiska. Metamorfoza ta często jest dla nas niewidoczna, ponieważ skala czasu i cykle życiowe ludzkiej natury i królestwa Plantae nie przystają do siebie.

W pandemicznej ciszy i bezruchu wzrasta trzecia edycja „The Dark Side Of The Sun”, w ramach której zaprosiliśmy 24 osoby do prawdziwego (nie on-line) doświadczenia „ukorzenia się”, do zmiany perspektywy w postrzeganiu naszego (chwilowego) bycia na Ziemi. Poczucia wszystkimi zmysłami świata roślin, który stał się dla nas inspiracją, pokarmem, dźwiękiem, zapachem, dotykiem, przestrzenią, światłem... „Zamknęliśmy”, niczym w kapsule czasu, cykl rozwoju

3 B.W. Aldiss, Cieplarnia, tłum. M. Marszał, Stawiguda 2007.

rośliny w dwudziestoczerogodzinny proces multisensorycznego doświadczenia.

Podzieliliśmy dobę na cztery fazy:

- * od 8:00 do 13:00 – Faza I – nasiono, kiełkowanie i rozwój wegetatywny
- * od 14:00 do 19:00 – Faza II – kwiat i owoc, rozmnażanie
- * od 20:00 do 01:00 – Faza III – spoczynek, letarg
- * od 02:00 do 07:00 – Faza IV – starzenie się, umieranie

Każdy z uczestników otrzymał indywidualny i osobisty zestaw do posmakowania i powąchania przygotowany przez Annę Królikiewicz, mógł w sposób intymny i samotny doświadczyć przestrzeni zaprojektowanej przez Alicję Wódecką, w której słuchał jednego z czterech „słuchowisk” poświęconych roślinom, zrealizowanych przez Piotra Pawlaka z tekstami napisanymi i wybranymi przeze mnie i Krystynę Jędrzejewską-Szmek, która je przeczytała i nagrała. Każdej z faz towarzyszył inny zapach, inny smak oraz inna ścieżka dźwiękowa i inna aranżacja przestrzeni doświadczenia. Projekt trwał całą dobę, od wschodu do wschodu Słońca.

Dzień Długu Ekologicznego przypadał w roku pandemicznym na 22 sierpnia.

Wystarczyło, że świat się zatrzymał, a czas spłaty raty „bezzwrotnego kredytu”, wydłużył się prawie o miesiąc. Niestety w kolejnych latach wszystko wróciło do „normy”.

30 lipca 2021.

28 lipca 2022.

2 sierpnia 2023.

W tym roku Dzień Długu Ekologicznego przypadł ponownie na 1 sierpnia*.

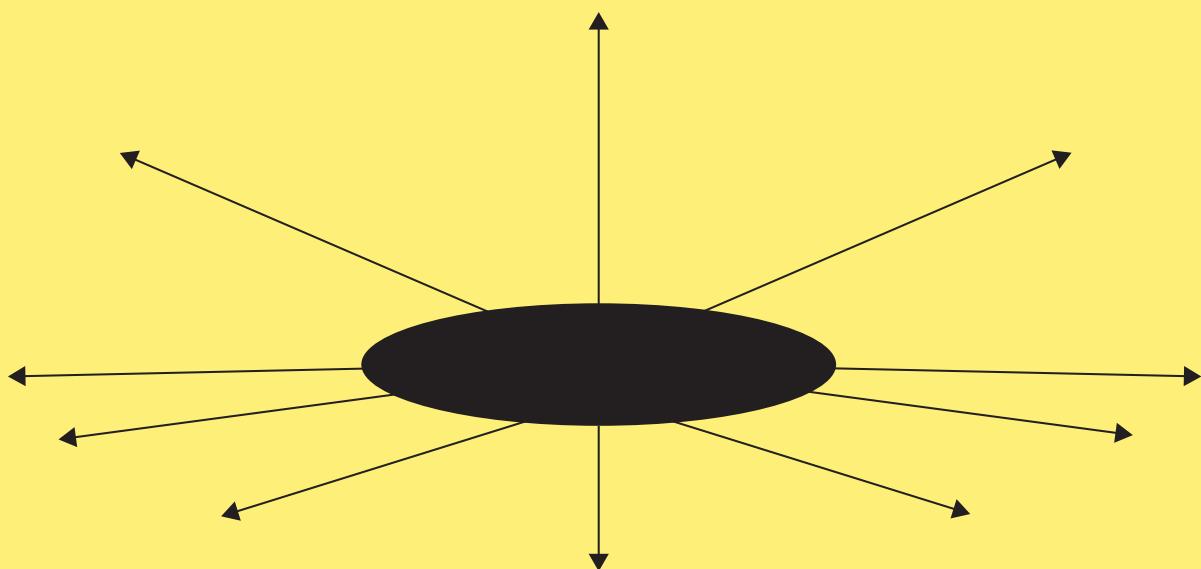
Po drodze były jeszcze trzy inne projekty solarne, niosące jednak nadzieję: „Let The Sunshine In” (2022–2023) i dwudniowa wystawa „sunrise_sunset” (2024) na Festiwalu Inside Seaside w Gdańsku, ale to już historia na zupełnie inną opowieść – o „The Light Side of The Sun”.

Gdańsk, 3 grudnia 2024

PS. Pisząc te słowa, jestem rekonwalescentką, zdrowieję i wychodzę z „dziecięcej” choroby, która na kilkanaście dni zatrzymała mnie w domu i skutkowała złym samopoczuciem, palącym od środka „żarem” i fever dream co noc, a także koniecznością unikania Słońca, co okazało się bardzo trudnym, a wręcz „bolesnym” doświadczeniem. Jestem ciekawa, dokąd mnie ono

zaprowodzi w moich dalszych poszukiwaniach kuratorskich... nawet mam już tytuł: „(sun)burn/born”.

* Choć światowa konsumpcja przekroczyła dostępne zasoby w 1986 roku, Dzień Długu Ekologicznego po raz pierwszy ogłoszono 19 grudnia 1987 roku. Przypadł on wtedy na 23 października.



K

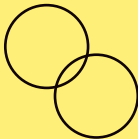


U

R

AUTORZY_KI

A



T

O

R

I

N

G

MARIOLA BALIŃSKA



MARIOŁA BALIŃSKA

Historyczka sztuki, muzealniczka, autorka tekstów o sztuce, kuratorka ponad 30 wystaw indywidualnych i zbiorowych prezentowanych m.in. w gdańskich instytucjach sztuki, takich jak: Galeria Mm w Kolonii Artystów, Gdańska Galeria Miejska, Zbrojownia Sztuki, NOMUS, a także w Bibliotece Polskiej w Paryżu, Składnicy Sztuk i BWA w Olsztynie. Obecnie pracuje w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie jako specjalistka ds. wystaw i kolekcji.

JAGNA
DOMŻALSKA



JAGNA DOMŻAŁSKA

Historyczka sztuki i kuratorka wyznająca enabling (umożliwianie) twórczości. Asystuje artystkom i artystom przy ich projektach solowych, realizuje wystawy zbiorowe oraz bada autorski model pracy w triadzie. Propaguje komponowanie w kuratorstwie, w 2024 roku zainicjowała model Pracowni Kuratorskiej we współpracy z Fundacją Rodriguez. Doradza osobom artystycznym i kuratorskim, sieciuje. Ukończyła historię sztuki na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2012 roku prowadzi program rezydencji artystycznych w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu. Wcześniej związana z poznańskimi galeriami prywatnymi i środowiskiem NGO. Producentka Poznańskiego Kongresu Kultury (2011). Prowadzi zajęcia na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Działa w zarządzie polskiej sekcji Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyki Artystycznej AICA.

LUDOMIR FRANCZAK



LUDOMIR FRANCZAK

Artysta wizualny, teatralny i kurator. Jego prace prezentowane są w galeriach, teatrach, przestrzeni publicznej i festiwalach w Polsce i na świecie. Zajmuje się problemem pamięci, tożsamości i aktywizmu. Za pomocą działań intermedialnych buduje złożone projekty wykorzystując zarówno sztuki wizualne, jak i historię, czy literaturę. Jest autorem wydawnictw artystycznych i nagrań dźwiękowych, był kuratorem ponad 30 wystaw i projektów międzynarodowych.

PIOTR SZYMON MAŃCZAK



PIOTR SZYMON MAŃCZAK

Kurator i artysta wizualny. W Gdańskim Archipelagu Kultury kieruje Działem Projektów Cyfrowych. Współzałożyciel Galerii UL w Gdańsku, redaktor naczelny pisma krytyczno-artystycznego „Dyskurs Lokalny”, członek AICA. Współtworzył Undergdańsk – festiwal niezależnych miejsc sztuki, przeglądy performatyczne Kick Off Perfo i Wykon, polsko-portugalski projekt POR-POL NET poświęcony sztuce cyfrowej i polsko-niemiecki cykl wystaw site-specific Autostrata. Jako twórca pracuje głównie z rysunkiem, fotografią i ilustracją. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach w kraju i za granicą.

EMILIA ORZECZOWSKA



EMILIA ORZETCHOWSKA

Kuratorka, artystka, producentka, animatorka kultury. Ukończyła studia filmoznawcze na UJ w Krakowie, krytykę artystyczną na gdańskiej ASP oraz Studium Animatorów Kultury w Gdańsku. Obecnie dyrektorka Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu. W swojej niezależnej praktyce kuratorskiej wykorzystuje nieoczywiste miejsca i realizuje projekty site-specific. W narracjach nawiązuje do przestrzeni, tworząc raczej doświadczenia niż prezentacje. Współzałożycielka Stowarzyszeń: A KuKu Sztuka, ARBUZ oraz Fundacji: W788, LEKKOŚĆ.

JAKUB
WALCZYK



JAKUB WALCZYK

Kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Zajmuje się procesami uspołeczniania instytucji kultury i sztuki, edukacją kulturową, dostępnością oraz badaniami społecznymi. Zastępca dyrektorki Gdańskiego Archipelagu Kultury. W latach 2014–2024 był związany z Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, gdzie współrealizował projekty edukacyjne i społeczne: „Centrum Praktyk Edukacyjnych” (w ramach programu Bardzo Młoda Kultura NCK) i „Dwulatka. Szkoła Praktyk Animacyjnych”. Pomysłodawca i lider inicjatywy Kino bez barier (2022–2024) nagrodzonej przez Stowarzyszenie Kin Studyjnych (2023) oraz Polski Instytut Sztuki Filmowej (2024). Absolwent Łódzkiej Szkoły Filmowej (produkcja filmowa) i Instytutu Kulturoznawstwa UAM.

Korekta i redakcja:

Iwona Ostrowska

Korekta i redakcja tekstu anglojęzycznego:

Viktor Kalinowski

Projekt graficzny:

Natalia Dopkoska

Wydawca:

Gdański Archipelag Kultury

dyrektorka: Monika Dylewska-Libera

Gdańsk 2024

ISBN 978-83-956266-4-7

Publikacja jest częścią projektu KURATORING realizowanego przez Gdański Archipelag Kultury Projekt realizowany i współfinansowany w ramach Krajowego Planu Odbudowy oraz Unii Europejskiej Next Generation EU.

Koordynacja i koncepcja projektu KURATORING:

Piotr Szymon Mańczak

Julia Opalińska

gak.gda.pl



GAK.



Rzeczpospolita
Polska

Sfinansowane przez
Unię Europejską
NextGenerationEU

