

AGNIESZKA SZYMAŃSKA  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## GŁÓWNE PODMIOTY ŚWIATA SZTUKI REFLEKSJE NA TEMAT ROLI KURATORA

Świat sztuki jest skomplikowanym mechanizmem, na który składają się poszczególne role, relacje, zależności, instytucje, fakty i systemy relacji. Wielość elementów oraz ścisłe zależności między nimi utrudniają analizę pojedynczych podmiotów. Zamierzam więc zaprezentować tu wzajemne relacje i powiązania między głównymi podmiotami świata sztuki. Punktem wyjścia do opisu zmieniających się zakresów ról i relacji w tym świecie będzie kurator. Ponieważ jest to jedna z najważniejszych ról, analiza zmian zachodzących w jej obrębie pozwala na szersze spojrzenie także na role współwystępujące: artyści oraz instytucji, z którymi kurator współpracuje.

### ŚWIAT SZTUKI

Filozofowie od wieków podejmowali próby ukucia definicji sztuki, która miałaby ułatwiać rozpoznawanie dzieł sztuki i odróżnianie ich od zwykłych przedmiotów. Zamieszanie, jakie wywołał najpierw Marcel Duchamp ze swoimi *ready mades*, a później awangardziści, bardzo mocno wpłynęło na rozwijającą się teorię sztuki.

Główny zwrot w teorii polegał na odejściu od szukania natury sztuki w jej wizualnych właściwościach na rzecz rozwijania koncepcji skupiających się na pozaestetycznych i niewizualnych wyznacznikach. Jednym z pionierów tego typu definicji był Arthur C. Danto, który szukał kryteriów rozróżnienia dwóch wizualnie identycznych przedmiotów, z których jeden jest dziełem sztuki, a drugi nie. Filozof w artykule *Świat sztuki* pisze: „Aby zobaczyć coś jako sztukę,

konieczny jest element, którego oko nie może dostrzec — jest to atmosfera artystycznej teorii, wiedza na temat historii sztuki: świat sztuki (*art world*)” (Danto 2006, s. 42). Tym samym Danto włącza do rozważań nad sztuką kontekst kulturowy, który ma decydować o tym, czy dany obiekt jest czy nie jest dziełem sztuki.

Tuż za kontekstualną definicją sztuki Danto pojawia się instytucjonalna teoria sztuki George’a Dickiego, który wyznaczników odróżniania sztuki od nie sztuki również szuka poza wizualną sferą obiektu. Dickie odchodzi w swojej teorii od poszukiwania natury sztuki, przyjmując założenie, że to kontekst kulturowy określa, czy obiekt stanie się dziełem sztuki czy nie. Jego definicja zastąpiła estetyczne wyróżniki dzieła sztuki wyróżnikami instytucjonalnymi. Według Dickiego (1984) dziełem sztuki może zostać każdy przedmiot, jeśli będzie przedstawiony światu sztuki jako kandydat do oceny i zyska jego akceptację. Jak dowodzi przykład wielu dzieł sztuki nowoczesnej, to świat sztuki, a nie estetyczne właściwości przedmiotu, czy jego wewnętrzne cechy, decydują o tym, czy w danym miejscu i czasie będzie on dziełem sztuki i otrzyma status „kandydata do oceny”.

Dickie wprowadza też pojęcie instytucji kwalifikujących i definiuje je jako „mniej lub bardziej sformalizowane i jawnie funkcjonujące, historycznie zmienne, zinstytucjonalizowane struktury społeczne (zespoły osób lub pojedyncze osoby) mające kulturowo ustaloną moc porządkowania i kwalifikowania dziedzictwa kulturowego oraz obiektów współczesnych jako «kandydatów do oceny», czyli upowszechnienia (obiektywizacji)” (Lipski 2001, s. 37). Kto w takim razie wchodzi w skład instytucji kwalifikujących? Ograniczając się do przykładu euroamerykańskiego kręgu kulturowego można stwierdzić, że środowisko świata artystycznego jest dość hermetycznie zamknięte, a dużą rolę odgrywa w nim zajmowana pozycja społeczna. Zdaniem Dickiego, wszystkie role w świecie sztuki (artysty, preterera, marszanda, krytyka, wydawcy itd.) są zinstytucjonalizowane, a pełnienie ich wymaga posiadania odpowiednich kompetencji kulturowych (zob. Lipski 2001, s. 40).

Wśród wyżej wymienionych ról bardzo wyraźnie zarysowuje się grupa tzw. pretererów, czyli osób takich jak: kuratorzy, kustosze i dyrektorzy muzeów, którzy przedstawiają dzieła sztuki publiczności. Sztuka prezentowana jest zawsze według pewnej konwencji. Jaki jest jednak początek istnienia owej konwencji? Dickie stwierdza, że tym, co umożliwia jej powstanie, jest wspólne rozumienie zasad tę konwencję wyznaczających, podzielane przez wszystkich zaangażowanych w daną działalność, w której jest miejsce na wiele ról: kreatora, preterera i konsumenta. Istnieją konwencje wytyczające to, jak sztukę tworzyć i jak ją prezentować, dlatego też świat sztuki może być postrzegany jako kompleks połączonych i oddziałujących na siebie ról, którymi rządzą pewne zasady.

Jeszcze dalej idzie Pierre Bourdieu (2007, s. 349), twierdząc, że to pole produkcji artystycznej, a nie artysta, tworzy wartość dzieła sztuki: „Przyjmując, że dzieło sztuki istnieje jako przedmiot symboliczny obdarzony wartością

tylko wtedy, jeśli jest uznane i poznane, czyli ustanowione społecznie jako dzieło sztuki przez obserwatorów wyposażonych w odpowiednią dyspozycję oraz kompetencję estetyczną, niezbędne do tego, by je poznać i uznać jako takie, nauka o obiektach kulturowych ma za przedmiot nie tylko materialną produkcję dzieła, lecz także produkcję wartości dzieła, czy też, co wychodzi na to samo, produkcję wiary w wartość dzieła”.

Wszystkie podmioty i instytucje działające w polu artystycznym uczestniczą w tworzeniu wartości dzieła przez wytwarzanie wiary w wartość sztuki w ogóle i wartość poszczególnych dzieł. „Artysta tworzący dzieło sam jest tworzony, w obrębie pola produkcji, przez tych wszystkich, którzy przyczyniają się do jego odkrycia oraz konsekrowania jako artysty znanego i uznanego — krytyków, marszandów etc.” (Bourdieu 2007, s. 261).

Skąd pochodzi moc konsekracji owych odkrywców? Z ich kapitału symbolicznego, wpisanego w relacje z artystami, których wspierają, z marszandami, wydawcami i krytykami, z którymi współpracują. „Zasada skuteczności aktów konsekracji spoczywa w samym polu i nic nie byłoby bardziej daremne niż poszukiwanie początków mocy twórczej [...] gdzie indziej niż w tej stopniowo kształtującej się przestrzeni gry, to jest w systemie obiektywnych relacji, które ją tworzą, w walkach, których jest miejscem oraz specyficznej formie wiary, która się tam tworzy” (Bourdieu 2007, s. 263).

Pole sztuki, świat sztuki, instytucje kwalifikujące — wszystkie te pojęcia mają jeden wspólny mianownik: tworzenie sztuki nie jest kwestią indywidualną, lecz wynikiem relacji zachodzących pomiędzy poszczególnymi aktorami świata sztuki. Howard S. Becker (1982) definiuje świat sztuki jako sieć osób, których kooperacja oparta jest na wspólnej wiedzy i wypracowanych konwencjach dotyczących wytwarzania dzieł sztuki. Świat sztuki produkuje takie dzieła sztuki, które są zgodne z konwencją i akceptowane przez osoby w nim działające. Definicja ta podkreśla wagę kooperacji poszczególnych osób: dostawców materiałów, dystrybutorów, artystów, krytyków, teoretyków, odbiorców itd. Świat sztuki opiera się na konwencjach i to właśnie one sprawiają, że sztuka staje się możliwa.

Ten zarys teoretyczny był konieczny, aby pokazać, jak bardzo skomplikowaną strukturą jest świat sztuki i jak mocno powiązane są poszczególne tworzące go elementy. Po takim wprowadzeniu można przejść do rozpoznania mechanizmów rządzących światem sztuki, zdefiniowania ról w nim występujących oraz próby określenia relacji między nimi.

Rozpoznanie i zauważenie mechanizmów kształtujących świat sztuki pomoże w zrozumieniu relacji pomiędzy poszczególnymi jego aktorami. Choć owych mechanizmów zapewne jest wiele, chciałabym opisać dwa z nich. Wydaje się, że mają one największy wpływ na funkcjonowanie świata sztuki. Są to: nadawanie etykiet i efekt prestiżu.

Krytycy, kuratorzy, często również teoretycy i historycy, a także osoby działające na rynku sztuki, czyli marszandzi, właściciele galerii, są uznawani za

ekspertów świata artystycznego i w tym kontekście występują jako wyrocznie lub autorytety. Ich „ekspercka” etykieta wynika z zajmowanej przez nich pozycji w jednej z instytucji kwalifikujących, czyli takich, których pozycja została ugruntowana w danym środowisku społecznym. Odbiorca ma wobec ekspertów określone oczekiwania: potrzebuje wskazówek i instrukcji dotyczących tego, czym jest sztuka i kim jest artysta; ustalenia hierarchii ważności dzieł sztuki i artystów; wyjaśnienia sensu sztuki.

W świecie artystycznym bardzo duże znaczenie ma efekt prestiżu, który jest rezultatem naznaczenia społecznego, czyli trwałego przypisania danemu podmiotowi społecznemu określonej cechy (etykiety). Efekt prestiżu może działać w następujący sposób: artysta mający już określoną renomę, siłą swojej pozycji społecznej może implikować podobną ocenę dalszego dorobku bez względu na jego faktyczną wartość; może też być odwrotnie: wartościowa artystycznie i niebanalna intelektualnie twórczość może nie ujrzeć światła dziennego tylko dlatego, że jest sygnowana przez kogoś zupełnie nieznanego, „bez nazwiska”. Owe etykiety, mające tak duże znaczenie w świecie artystycznym, są przyznawane decyzją ekspertów, którzy zgodnie z zasadą naznaczenia społecznego rozdają znaczenia poszczególnym dokonaniom raczej według dotychczasowego miejsca ich twórców w rankingu tego świata, a nie według immanentnej wartości samego dzieła (zob. Lipski 2001, s. 238–246).

Wyżej opisane mechanizmy pełnią bardzo użyteczną funkcję w świecie sztuki — redukcją złożoność świata artystycznego i wielość elementów w nim występujących. Zwłaszcza współcześnie, gdy istnieje niezliczona liczba artystów i prac przez nich tworzonych, wydają się one wręcz konieczne do orientowania w zawiłościach tego świata. Mechanizmy etykiety i prestiżu występują nie tylko w świecie sztuki, ale także w każdej dziedzinie, w której nie ma jasno określonych, obiektywnych kryteriów oceny wytworów oraz działających podmiotów. Przykłady można by mnożyć: nauka, popkultura czy polityka. Wyraźnie widać więc, że świat sztuki nie istnieje w oderwaniu od „świata zewnętrznego”, ale powiela wiele rozwiązań w nim występujących.

#### NIEJASNY PODZIAŁ RÓL

Z jakich elementów w takim razie składa się świat sztuki? Oprócz poszczególnych ról (artysta, kurator, krytyk, właściciel lub kierownik galerii) pojawiają się także instytucje (muzea, galerie, targi sztuki, aukcje), fakty (np. rankingi) czy układy relacji (rynek sztuki). Jedną z ciekawszych zmian, jakie zaszły ostatnimi czasy w świecie sztuki, było przede wszystkim zatarcie granicy między rolą artysty a rolą kuratora oraz wzrost znaczenia roli kuratora w porównaniu z innymi rolami występującymi w świecie sztuki.

Podział poszczególnych ról w świecie artystycznym z pozoru może wydawać się oczywisty: artysta tworzy dzieło sztuki, a decyzją kuratora owo dzieło

zostaje (lub nie) umieszczone na wystawie i zaprezentowane publiczności. Artysta, jako autonomiczna jednostka, ma moc kreowania dzieł sztuki, kurator natomiast mediuje między artystą (i jego dziełem) a publicznością. Artysta tworzy dzieła, a kurator dokonuje selekcji. Konflikt wydaje się nieunikniony. Dostrzega się go nie tylko na płaszczyźnie autorstwo–pośrednictwo, ale także między indywidualnym procesem twórczym a wpływem instytucji. Konflikty tego nie rozwiązano, przybrał on nową formę.

Od czasu gdy za sprawą Duchampa powstało zamieszanie w świecie sztuki, podział między procesem twórczym a procesem selekcji (wyboru) uległ rozmyciu. Wybór czegoś jako dzieła sztuki oznacza stworzenie go jako obiektu artystycznego: akt kreacji (twórczości) stał się równoznaczny z aktem selekcji (nie tylko w przypadku *ready-mades*). Jak pisze Boris Groys (2008), wyprodukowanie obiektu nie jest już wystarczającą przesłanką do uznania „producenta” za artystę. „Producent” musi ten obiekt wybrać i zadeklarować, że to, co stworzył, jest dziełem sztuki. Obecnie autorem jest ten, który wybiera, autoryzuje. Od czasów Duchampa autor stał się jednocześnie kuratorem — pierwszym dla swoich prac.

Nie tylko zresztą dla swoich. Artyści tworząc instalacje dają wyraz temu, że sami również selekcionują dzieła (i przedmioty), które w instalacji mogą się znaleźć. Instalacja jest najlepszym przykładem wystawy, której kuratorem jest artysta. Wraz z zatarciem podziału między kreowaniem a selekcją role artysty i kuratora stały się niemal identyczne.

Nie są to jedyne przeobrażenia postaci artysty. Głównym motorem napędowym zmian w spojrzeniu na sztukę i artystę było rozpatrywanie samej rzeczywistości jako dzieła sztuki. Nicolas Bourriard (2012) jako kryterium oceny dzieła sztuki przyjmuje jej zdolność do wytwarzania więzi, budowania relacji spajających zbiorowości. Sztuka relacyjna nie polega na tworzeniu przez artystę materialnego dzieła, ale stara się eksponować rzeczywistość. Czy artysta może istnieć bez materialnego dzieła? Co zrobić też z całym nurtem postprodukcji, kiedy to artysta do tworzenia swojej sztuki wykorzystuje (przez zremiksowanie czy mutację) dzieła, które już istnieją?

Wskazane czynniki mogły przyczynić się do zmiany postrzegania autorstwa w sztuce. Obecnie sprzeciwiamy się tradycyjnemu kultowi „twórcy jako stwórcy”. Może to wynikać ze sprzeciwu wobec układu sił w świecie sztuki. Krytycy próbują pokazać — twierdzi Boris Groys (2008) — że nie istnieje „geniusz” artysty, a także, że przypisanie autorstwa jest rodzajem konwencji, którą instytucje sztuki, rynek, a także krytycy wykorzystują, aby tworzyć „gwiazdy” w świecie sztuki.

Kim jest kurator? Najprościej można by powiedzieć, że kurator jest osobą zajmującą się organizacją wystaw w instytucjach związanych ze sztuką: muzeach i galeriach. Czym jednak jest wystawa? Zbiorem dzieł sztuki wystawionych dla publiczności? Konstruktem intelektualnym stworzonym przez kuratora z gotowych dzieł wykonanych kiedyś przez artystów? Tematem „zadany”

artystom do wypowiedzenia się? Prezentacją twórczości danego artysty, grupy, stylu? A może wystawa jest też dziełem sztuki? Wtedy kurator byłby artystą albo przynajmniej twórcą.

Kurator jest łącznikiem między dziełem a wystawą (to od jego decyzji zależy, czy i w jakim kontekście dzieło zostanie wystawione), a także między wystawą a jej publicznością (otoczenie, jakie kurator wybierze dla dzieła, wpłynie na jego odbiór, nowy kontekst stworzony dla pracy może zmienić jej znaczenie i wymowę, kurator odpowiedzialny jest także za „wytłumaczenie” publiczności wizji artysty).

Łaciński źródłosłów słowa „kurator” znaczy tyle, co „opiekun”. I taka też była z początku rola kuratora (nazywanego wcześniej komisarzem wystawy): opieka nad zgromadzonymi dziełami. Słowo „kurator” do powszechnego użycia weszło w latach dziewięćdziesiątych XX wieku za sprawą zmian, jakie zachodziły w tym czasie w świecie sztuki, zastępując tym samym słowo „komisarz”. W latach osiemdziesiątych XX wieku można było dostrzec, że kurator z osoby, która zajmowała się stroną organizacyjną wystawy, stał się autorem ekspozycji. Z czasem anonimowe osoby, które wybierały odpowiednie dzieła, wypożyczaly je z innych placówek czy redagowały anonimowe notatki do katalogów, zaczęły sygnować to, co robią swoimi nazwiskami. „Nazwiska organizatorów zaczęły pojawiać się w prasie i innych mediach oraz towarzyszyć samym wystawom. Ich praca stała się bardziej kompleksowa. Tematy wystaw mogły poruszać bliższą im problematykę. [...] Ważny stał się także drobiazgowo przygotowany wystrój przestrzeni wystawienniczej, opracowany przez profesjonalnych dekoratorów wnętrz. W przestrzeni sztuki współczesnej kuratorzy zyskali ogromną moc [...]” (Heinich 2010, s. 86). Jeśli kurator wystawił prace mało znanego artysty, który później został doceniony, mogło to spowodować, że zyskał sławę i uznanie. Dlatego też ambicją kuratorów może być promowanie poszczególnych artystów, ponieważ stają się oni wehikułami uznania dla samych promujących.

Do przemiany pozycji kuratora przyczynili się także krytycy sztuki, którzy pisząc o wystawach zwracali uwagę nie tylko na wartość wystawionych dzieł, ale także na ich dobór i nowe możliwości interpretacyjne, jakie on stwarza; na formę eksponowania dzieł, na ideę, której podporządkowana była cała wystawa i jej ogólną koncepcję. Można pokusić się o stwierdzenie, że również artyści przyczynili się do przemiany roli kuratora. Sztuka współczesna, często tak trudna w odbiorze i interpretacji, wymagała opisu, wyjaśnienia i tym właśnie zajmowali się kuratorzy. Artyści tworzący sztukę „trudną” w odbiorze sprawili, że osoba kuratora stała się niezbędna do tłumaczenia ich sztuki. Jednak największy wpływ na przeobrażenie kuratorów z graczy spoza sceny w głównych rozgrywających miały wielkie międzynarodowe wystawy sztuki współczesnej (takie jak Documenta w Kassel, Biennale w Wenecji czy w Johannesburgu) i duże instytucje wystawiennicze. Imprezy organizowane z takim rozmachem potrzebują wyraźnego lidera, który weźmie na siebie odpowie-



działność i autoryzuje je, sygnując swoim nazwiskiem. Taką rolę zaczęli pełnić kuratorzy.

Michael Brenson w 1998 roku w magazynie „Art Journal” stwierdził, że rozpoczęła się era kuratorów. Zauważa on, że ambicje, metody pracy i styl kuratorów największych międzynarodowych wystaw sztuki współczesnej będą miały większy wpływ na przyszłość sztuki niż prace któregokolwiek z artystów. Dobry kurator powinien łączyć w sobie kilka ról: estetyka, dyplomata, historyka, krytyka, polityka, promotora sztuki. Powinien więc, oprócz realizowania wystaw, budować kontekst i zachęcać do debaty na najważniejsze tematy, z którymi mierzy się sztuka (zob. Brenson 2004, s. 117–118).

Kurator może działać bądź niezależnie, bądź w ramach instytucji — wtedy jego wybory wpisują się w strategię jej działania i długofalowe projekty. Dla kuratorstwa instytucjonalnego ważne jest, aby oddzielono funkcję naukowca i badacza, jaką pełni kustosz kolekcji, od roli głównego kuratora (dyrektora) instytucji, kształtującego jej program i wizerunek.

Skoro kurator nie jest jedynie organizatorem, ale także autorem wystawy, realizującym swoje pomysły, tworzącym nową jakość, to pojawia się pytanie: co różni go od artysty? W 1998 roku wystawa organizowana przez Henriego Langlois w Muzeum Kina w Paryżu została uznana za „wytwór intelektualny” i objęto ją prawami autorskimi. Oznaczało to uznanie wystawy za rezultat czyjejś pracy twórczej i intelektualnej oraz zrównanie jej z dziełem sztuki. Czym zatem różnią się obie role? Boris Groys w książce *Art Power* wskazuje na podstawową różnicę między artystą a kuratorem. Artysta ma ten przywilej, że może wystawić obiekt, który nie został jeszcze podniesiony do rangi dzieła sztuki. W tym przypadku obiekt zyskuje status właśnie poprzez fakt wystawienia go. Groys podaje przykład Duchampa, który wystawił pisuar i właśnie dzięki temu pisuar stał się dziełem sztuki. Kurator może również umieścić na wystawie pisuar, ale pod warunkiem, że jest to pisuar Duchampa, czyli taki, który ma już status dzieła sztuki. Kurator może kreować wystawy, wybierać dzieła, ale nie ma mocy nadawania statusu dzieła sztuki poprzez sam fakt wystawienia obiektu (Groys 2008, s. 42). Jednak obecnie sama wystawa ma status dzieła sztuki, a w jej obrębie często znajdują się także zwykłe przedmioty, które poprzez ten fakt mogą zostać uznane przez odbiorców za dzieło sztuki. Nadal jednak będzie to stworzenie dzieła sztuki w społecznym, a nie klasyfikującym sensie.

Początkowo to właśnie kurator miał większy wpływ na to, co stawało się dziełem sztuki, przez wystawienie owego obiektu. Pod koniec XIX wieku, pod wpływem zmian, jakie wywołały wojny i rewolucje, obiekty, które do tej pory zdobiły prywatne kolekcje bogaczy, były symbolami społecznego statusu lub obiektami religijnego kultu — zostały zebrane i wystawione jako autonomiczne obiekty do czystej kontemplacji. To samo stało się także z designem czy dzie-

łami twórców ludowych. Kuratorzy administrujący tymi muzeami tworzyli sztukę poprzez obrazoburczy akt wymierzony w tradycyjne ikony religii lub władzy, poprzez zredukowanie ich jedynie do statusu dzieł sztuki. Dlaczego więc kuratorzy stracili możliwość wytwarzania sztuki poprzez akt wystawiania jej?

Chcąc odpowiedzieć na to pytanie, należy znów przywołać Marcela Duchampa i jego *Fontannę*. Wystawienie tej pracy sprawiło, że przedmioty codziennego użytku, produkowane masowo, mogły zostać dziełami sztuki. To z kolei spowodowało, że zmieniła się symboliczna rola wystaw dzieł sztuki. „Święte obiekty zostały kiedyś zdewaluowane, aby mogły być sztuką; obecnie, dla kontrastu, zwykle przedmioty zostały podniesione do rangi dzieła sztuki” (Groys 2008, s. 43).

Kiedy muzea stały się nowymi miejscami kultu, artyści zaczęli dla nich pracować. Historycznie znaczące obiekty nie musiały już być pozbawiane pierwotnego kontekstu i znaczenia, aby być sztuką. W zamian za to, zupełnie nowe obiekty, które nie miały legitymizacji religii czy władzy, stawały się dziełami sztuki, ponieważ ucieleśniały artystyczne wartości. „I w ten właśnie sposób muzea z miejsca oświeconego obrazoburstwa zmieniły się w miejsce romantycznego uwielbienia dla obrazów” (Groys 2008, s. 43). Prezentowanie obiektów w przestrzeni wystawienniczej nie oznaczało już ich profanacji, ale konsekrację.

Współcześni artyści podkreślają autonomię sztuki wobec własnej historii — zgodnie z tą ideologią dzieło musi mówić samo za siebie, ma natychmiast przekonać widza o swojej wartości. Pojawił się pogląd, że jedynym, co powinno towarzyszyć wystawianemu dziełu, są białe ściany i dobre światło, a wszelkie teoretyzowanie zakłóca jedynie jego odbiór.

„Kurator umieszcza, nadaje kontekst i buduje narrację wokół dzieła sztuki — co prowadzi do jego relatywizacji. Współcześni artyści zaczęli potępiać działania kuratorów [...] muzea były często porównywane do cmentarzy, a kuratorzy do grabarzy” (Groys 2008, s. 44). W ten właśnie sposób artyści zaskarbili sobie uznanie publiczności, która chciała mieć bezpośredni kontakt z twórcą i jego dziełem — bez pomocy kuratora. Każde pośrednictwo wydaje się podejrzane, ponieważ stoi na drodze prawdziwemu doświadczeniu dzieła, może manipulować percepcją publiczności. Stąd przekonanie, że najlepszym kuratorstwem jest brak kuratorstwa.

Dzieła sztuki obecnie stają się ikonami nie poprzez fakt wystawienia ich w muzeum, ale poprzez pozostawanie w obiegu na rynku sztuki i obecność w mediach. Kurator robi teraz to, co współczesny artysta: podróżuje po świecie i organizuje wystawy, które można porównać do instalacji tworzonych przez artystów, ponieważ oba działania są wynikiem indywidualnych projektów i decyzji. Kurator jest artystą, ponieważ robi wszystko to, co robi artysta. Pozbawiony jest jednak aury, która otacza artystów, aury, która umożliwia przemianę obiektów w dzieła sztuki.



## RANKINGI

Jak ważna jest rola kuratora, można zaobserwować śledząc rankingi publikowane co roku w różnych magazynach o sztuce, w których kuratorzy zajmują wysokie pozycje.

Rankingi są zewnętrznym czynnikiem strukturyzującym świat artystyczny i generującym marki poszczególnych osób działających w tym świecie, są próbą kwantyfikacji tego, co kwantyfikowalne nie jest, czyli wartości artystycznej. Mają ogromną moc performatywną i kulturotwórczą. Stanowią podstawę decyzji ekonomicznych i instytucjonalnych lub (w zależności od kontekstu) racjonalizują je. Rankingi strukturyzują pole sztuki, ale w sposób wtórny, wykorzystując przede wszystkim wiedzę medialną, a nie tę wewnątrzśrodowiskową.

W mediach można napotkać różne rodzaje rankingów dotyczących świata sztuki: najciekawszych wystaw, odkryć roku, najlepszych galerii sztuki czy najważniejszych artystów. Poniżej zestawiam ze sobą dwa rankingi najbardziej wpływowych osób w sztuce: *Power 100* magazynu „ArtRewiew” i *Setkę* magazynu „Obieg”, aby pokazać, jakie miejsce w tych zestawieniach zajmują kuratorzy. Oba rankingi tworzone były według zbliżonych kryteriów, dlatego zasadne jest ich porównanie.

Corocznie, od roku 2002, magazyn „ArtRewiew” przygotowuje ranking najbardziej wpływowych osób w świecie sztuki. Autorzy rankingu we wstępie piszą, że najważniejszą motywacją do stworzenia takiej listy był fakt, że „sztuka nie dzieje się sama”, lecz są osoby (lub nawet grupy osób), które „pociągają za sznurki”: decydują, który artysta trafi na wystawę do muzeum, jakie dzieła trafią do kolekcji, jakie instytucje dostaną dotację itp.

Głównym kryterium stosowanym przy tworzeniu listy owych wpływowych osób było znaczenie ich działań. Można tu podać trzy główne obszary, na które zwracano uwagę: aktywność w świecie sztuki przez ostatnie dwanaście miesięcy; wpływ na typ i rodzaj sztuki, jaka została stworzona przez ten czas; zakres tego wpływu (międzynarodowy czy lokalny).

Wyróżniono następujące kategorie osób działających w świecie sztuki: szefowie galerii, kuratorzy, artyści, kolekcjonerzy, dyrektorzy targów sztuki, krytycy, licytatorzy/marszandzi, wydawcy, właściciele serwisów internetowych.

W latach 2002–2008 na najwyższych pozycjach w rankingu *Power 100* najczęściej znajdowali się (kolejno): szefowie galerii, kolekcjonerzy, artyści i kuratorzy. Okazuje się, że artyści — aktorzy świata sztuki, którzy przecież tworzą sztukę w najbardziej podstawowym (klasyfikacyjnym) znaczeniu tego słowa — nie są tak istotni jak ci, którzy wprowadzają tę sztukę w obieg, zajmują się budowaniem dla niej kontekstu i wytwarzaniem jej społecznej wartości w ekonomicznym obiegu (szefowie galerii i kolekcjonerzy). Bardzo wyraźnie widać tutaj występującą na Zachodzie przewagę rynku sztuki nad jej obiegiem symbolicznym. Mimo ewidentnego wzrostu znaczenia roli kuratora nadal nie wybił się on na prowadzenie w rankingu „ArtRewiew”.

Polski świat sztuki również doczekał się rankingu. Polską *Setkę* stworzyła redakcja „Obiegu” i autorzy bloga internetowego „ArtBazaar” o kolekcjonowaniu sztuki współczesnej — Piotr Bazyłko i Krzysztof Masiewicz. W 2010 roku ukazała się trzecia edycja rankingu najbardziej wpływowych osób i środowisk w polskim „art worldzie”.

Ranking powstał z myślą o stworzeniu mapy zależności poszczególnych ośrodków i osób, a także o podjęciu próby znalezienia motoru rozwoju polskiej sztuki. Jak można przeczytać na stronie internetowej „Obiegu”, autorzy zastanawiali się, „kto jest największym autorytetem w polskim świecie sztuki, czyja opinia waży najwięcej, kto ma największy wpływ na decyzje zakupowe kolekcjonerów (instytucjonalnych i prywatnych) oraz nad tym, czyje wybory kuratorskie skutkują najlepszymi wystawami. Sukcesy polskiej młodej sztuki za granicą kazały także zapytać o *matki i ojców* tych wydarzeń”<sup>1</sup>.

Podsumowując statystki z lat 2008–2010, można wywnioskować, że — podobnie jak w rankingu „ArtRewiew” — najbardziej wpływowe kategorie osób działających w polskim świecie sztuki to: artyści, dyrektorzy instytucji publicznych, kuratorzy i szefowie galerii. W odróżnieniu od rankingów przygotowywanych na Zachodzie, gdzie prym wiodą szefowie galerii i kolekcjonerzy, w polskim zestawieniu dominują nazwiska artystów i dyrektorów instytucji publicznych. Przyczyną może być fakt, że w Polsce rynek sztuki jest ciągle w fazie tworzenia się. Inaczej jest z artystami. Ci, którym udało się odnieść międzynarodowy sukces, stali się rozpoznawalnymi z *n a k a m i h a n d l o w y m i*. Sukcesy artystów przetarły szlak instytucjom publicznym i prywatnym, umożliwiły też współpracę z uznanymi kuratorami. Właśnie artystom w dużej mierze nadal zawdzięczamy budowanie kapitału symbolicznego polskiej sztuki. W rankingu wysoko znaleźli się też dyrektorzy instytucji publicznych, co można uznać za „znak, że sprawna instytucja jest w stanie wpływać na kształt współczesnej kultury, i — co ważniejsze — że do głosu zaczynają być dopuszczani ludzie świadomi roli, jaką odgrywają narzędzia systemowe”<sup>2</sup>. Jak widać, także w polskim kontekście kuratorzy nie plasują się w rankingach na najwyższej pozycji.

Czy rankingi odzwierciedlają faktyczny stan rozkładu sił w świecie sztuki? Trudno to ocenić. Twórcy rankingów pojawiających się w „Obiegu” i „ArtRewiew” wykorzystują do ich tworzenia wiedzę medialną, biorąc pod uwagę to, co, gdzie i o kim napisano. Takie zestawienia zawsze są wynikiem subiektywnych opinii i ocen, trudno zresztą znaleźć obiektywne kryteria, według których mogłyby być tworzone.

Jaka jest w takim razie rola rankingów? Z całą pewnością strukturyzują one świat artystyczny i próbują go poukładać, uporządkować. Stanowią także system potwierdzeń słuszności wyborów dokonanych przez poszczególne osoby działające w świecie sztuki. Te wybory mogą dotyczyć obsadzenia dyrektorskich

<sup>1</sup> [www.obieg.pl/wydarzenie/4245](http://www.obieg.pl/wydarzenie/4245)

<sup>2</sup> [www.obieg.pl/wydarzenie/4245](http://www.obieg.pl/wydarzenie/4245)

stanowisk w ważnych instytucjach, zakupów przez kolekcjonerów dzieł danego artysty, decyzji kuratorskich itp. Odnalezienie danego nazwiska na jednej z wyższych pozycji w rankingu utwierdza w przekonaniu, że wybór był właściwy.

Choć rankingi są elementem zewnętrznym wobec świata sztuki, wywołują silne reakcje wśród osób działających wewnątrz niego. Reakcje te są w głównej mierze negatywne. W trakcie wywiadów, które przeprowadziłam z przedstawicielami świata sztuki współczesnej w Polsce (artystami, kuratorami, szefami galerii, dyrektorami muzeów, krytykami)<sup>3</sup>, wielokrotnie pojawiały się stwierdzenia deprecjonujące rolę rankingów i zarzuty silnego ich subiektywizmu.

Główne zarzuty stawiane twórcom rankingów dotyczyły opierania zawartych w nich sądów na doniesieniach medialnych, a nie na rzeczywistej wewnątrzśrodowiskowej wiedzy, co może zostać wykorzystane w politycznej grze wpływów. To, co tak naprawdę powinno liczyć się w sztuce, czyli wartości estetyczne i artystyczne — zdaniem moich rozmówców — wymyka się prostej klasyfikacji.

Odmawiano też rankingom możliwości wpływania na to, co dzieje się w świecie sztuki. Zastanawiające jest jednak każdorazowe poruszenie, jakie kolejne rankingi wywołują w tym środowisku. Wyjaśniać to może obawa przed tym, że rankingi mogą bardzo łatwo stać się narzędziem czyichś manipulacji, jako że nie istnieje żaden mechanizm, który byłby w stanie kontrolować pojawiające się w ten sposób treści.

Trudno jednoznacznie wywnioskować, czy rankingi faktycznie nie mają wpływu na to, co dzieje się w świecie sztuki. Deprecjonowanie wagi rankingów przez moich rozmówców może wynikać z wielu przyczyn. Może być racjonalizowaniem i uzasadnianiem niechęci do zewnętrznej siły, która próbuje strukturyzować świat sztuki. Sceptycyzm może wynikać z założenia, że rankingi mierzą jedynie *publicity* oraz komercyjny sukces, które przynajmniej w subpolu produkcji ograniczonej, gdzie liczy się po prostu wysoki poziom sztuki, nie są cenionymi wartościami. Niechęć może wynikać także ze sprzeciwu wobec narzędzi marketingowo-promocyjnych, które są przeszczipiane do świata artystycznego z innych dziedzin.

Z powyższych analiz wynika, że istnieją dwa życia świata artystycznego: wewnętrzne, którego reguły ustalane są przez jego uczestników, i zewnętrzne: kreowane przez media i rankingi, które są ważne dla społeczeństwa, ale nie są ważne dla świata sztuki.

## RÓŻNE OBLICZA KURATORSTWA

Z analizy przeprowadzonych wywiadów można także wyciągnąć wnioski dotyczące funkcjonowania kuratorów w różnych kontekstach oraz tego, jak

<sup>3</sup> Przeprowadziłam dziewięć wywiadów pogłębionych, dwa w Warszawie, pozostałe w Poznaniu. Badania trwały od grudnia 2010 roku do maja 2011 roku.

zmieniała się z czasem ich rola. Moi rozmówcy zwracali uwagę na to, że rolę kuratora można odmiennie rozpatrywać w zależności od tego, czy:

- pracuje na stałe dla instytucji czy jest „wolnym strzelcem”,
- jest kuratorem wystawy zbiorowej czy indywidualnej,
- współpracuje przy organizacji wystawy z małą galerią czy z dużą instytucją.

Inne wymagania stawiane są kuratorowi współpracującemu z dużą instytucją, a jeszcze inne temu pracującemu dla małej galerii. Oba podmioty wymagają od zewnętrznego kuratora przede wszystkim wiedzy i umieszczenia wystawy w szerszym kontekście dyskursów w humanistyce, jednak duża instytucja, która ma określoną misję i plan działania, oczekuje, że zewnętrzny kurator jedynie wesprze ją jako ekspert w danej dziedzinie oraz wzbogaci zasoby, którymi instytucja ta już dysponuje, wpisując się tym samym w szerszy program wystawienniczy.

Mniejsze podmioty wystawiennicze oczekują od zewnętrznego kuratora po prostu zrobienia ciekawej wystawy. Ma on w takim przypadku większą swobodę, gdyż nie ograniczają go ramy zakreślone przez plany i misję instytucji (gdyż takiej zwyczajnie nie ma), ale nie ma też poczucia tworzenia większej całości. W mniejszych instytucjach na zewnętrznego kuratora spadają także obowiązki organizacyjne: transport prac, umieszczanie ich w przestrzeni galerii, drukowanie podpisów itp.

Rodzaj wystawy (indywidualna czy zbiorowa) determinuje rolę, jaką kurator będzie miał do spełnienia. Wystawa zbiorowa, która jest autorską ideą ubraną w dzieła artystów, jest okazją do zaprezentowania ciekawego nurtu w sztuce, zbudowania relacji między pracami, wychwycenia i pokazania nowej tendencji. Kurator jest centralną postacią całej wystawy, gdyż to on układa narrację i od niego zależy, jakie będzie jej główne przesłanie. Dlatego zrozumiałe jest, że wystawy zbiorowe pełnią ważniejszą rolę w karierach kuratorów niż artystów.

Czy wystawa, tak jak pisze Groys, może być dziełem sztuki? Wystawa zbiorowa może być rodzajem tekstu, który kurator pisze o sztuce, tylko przy wykorzystaniu innego niż zwykle medium, piszącego historię sztuki przez wyznaczanie i pokazywanie tendencji w sztuce oraz porządkowanie pewnych zjawisk. Wystawy zbiorowe pokazują coś, czego artyści nie są w stanie zrobić, do czego potrzebne jest zewnętrzne spojrzenie kuratora na scenę artystyczną.

Pojawienie się w XX wieku wystaw zbiorowych (tematycznych, skoncentrowanych wokół idei kuratorskiej) było następstwem rozwoju nauk humanistycznych i historycznych, wpłynęło na wzrost znaczenia roli kuratora w świecie sztuki jako osoby, która ma możliwości porządkowania zjawisk zachodzących w sztuce. Nastąpiła zmiana statusu kuratora — z opiekuna ekspozycji na autora wystawy.

Jaka w takim razie jest rola kuratora przy organizowaniu wystawy indywidualnej jednego artysty? Wystawa indywidualna często jest w znacznie mierze dziełem samego artysty mającego własną wizję tego, które prace i w jaki

sposób powinny zostać zaprezentowane. Wtedy rola kuratora sprowadza się do pośredniczenia między artystą a publicznością, opowiedzenia publiczności wizji artysty, umieszczenia jego twórczości w szerszym dyskursie oraz przygotowania materiałów prasowych, katalogu i publikacji.

Skoro więc wystawa indywidualna jest bardziej „dziełem” artysty niż kuratora, to czy może być także dziełem sztuki? W gronie moich rozmówców pojawiła się opinia, że jeżeli wystawa pomyślana jest jako instalacja, to może być dziełem sztuki. Zastanawia jednak fakt, że artyści nie umieszczają wystaw indywidualnych w spisie swoich dzieł, więc pewnie sami nie do końca traktują swoje wystawy-instalacje jako dzieła sztuki.

Na podstawie analizy rozróżnienia na wystawy zbiorowe i indywidualne oraz role, jakie w ich organizacji odgrywiają kuratorzy, można wysunąć przypuszczenie, że kuratorzy wystaw zbiorowych są ważniejsi w świecie artystycznym niż kuratorzy wystaw indywidualnych. I jeżeli wystawy indywidualne są kamieniami milowymi w karierach artystów, to w karierze kuratora liczą się przede wszystkim zorganizowane przez niego wystawy zbiorowe.

Rola kuratora różni się też w zależności od tego, czy jest on związany z instytucją wystawienniczą na stałe czy pracuje jako kurator niezależny (jest „wolnym strzelcem”). Podkreślane jest znaczenie osoby kuratora „wolnego strzelca” jako tego, kto może swoimi szerokimi kontaktami wśród szefów galerii czy kolekcjonerów przyspieszyć karierę cenionego przez siebie artysty.

Kurator na stałe związany z jakąś instytucją wystawienniczą jest pośrednikiem między nią a artystą. To on zajmuje się wyszukiwaniem nowych tendencji, nowych ciekawych artystów, jeździ na targi. To poprzez osobę kuratora artysta trafia do instytucji, która dopiero ma możliwość „stworzenia” sławnego artysty. Wynika z tego również prosta zależność, że wpływowi kuratorzy pracują dla wpływowych instytucji.

Podstawową rolę, jaką kurator ma do spełnienia wobec świata sztuki, jest dokonywanie selekcji interesujących zjawisk artystycznych. Jeśli pracuje dla ważnej instytucji, to przez swoje wybory ma zdolność namaszczenia artystów, gdy umieszcza ich prace w prestiżowych przestrzeniach wystawienniczych. Z uwagi na wysoki stopień spersonalizowania polskich instytucji, to właśnie kurator ma największy wpływ na ich program. W karierze kuratora najważniejsze są zrealizowane przez niego wystawy zbiorowe, ponieważ odzwierciedlają kuratorską ideę „ubraną” w dzieła artystów. Co więcej, to właśnie ten rodzaj wystaw umożliwia kuratorowi przejście do historii oraz kreowanie nowych trendów i postaw w sztuce.

\*

Zamierzałam tu przedstawić, jak historycznie zmieniała się rola kuratora oraz jakie miejsce zajmuje on w sieci relacji budujących świat sztuki współczesnej.

Największe zmiany, jakie zaszły w podziale ról w świecie sztuki, nastąpiły po wystawieniu przez Duchampa *Fontanny*, kiedy to zatarła się granica między rolami artysty i kuratora. Artysta od tej pory ma być pierwszym kuratorem dla swoich prac przez wybranie przedmiotu na dzieło sztuki.

Słowo „kurator” weszło do powszechnego użytku dopiero w latach dwudziestych XX wieku. Wcześniej kurator był po prostu komisarzem wystawy, osobą opiekującą się ekspozycją. Od lat osiemdziesiątych za sprawą wielu czynników kustosz-komisarz stał się kuratorem-autorem ekspozycji, który opisy prac i komentarze do katalogów sygnował własnym nazwiskiem. Do zmiany statusu kuratora przyczynili się przede wszystkim krytycy (zamieszczający w swoich recenzjach uwagi nie tylko na temat wystawionych prac, ale także ich doboru i kuratorskiej koncepcji) i artyści, którzy tworząc sztukę trudną i często niezrozumiałą dla odbiorców stworzyli miejsce dla kuratorów jako pośredników tłumaczących ich sztukę publiczności.

Kolejnym przełomowym momentem decydującym o wzroście znaczenia roli kuratora było organizowanie wielkich zbiorowych wystaw międzynarodowych. Za ich program byli odpowiedzialni kuratorzy, a one same stanowiły miejsce konfrontowania i tworzenia trendów artystycznych.

Choć znaczenie roli kuratora wyraźnie wzrosło, to w krajach zachodnich rynek zachował przewagę nad obiegiem symbolicznym sztuki, o czym świadczy to, że kuratorzy mają niższe pozycje niż kolekcjonerzy i szefowie galerii. W krajach, w których rynek sztuki nie funkcjonuje jeszcze zbyt pręźnie (tak jak w Polsce), to właśnie kuratorzy (zwłaszcza ci na stałe związani ze znaczącymi instytucjami wystawienniczymi) zajmują znaczące miejsce w hierarchii pozycji w świecie sztuki.

## BIBLIOGRAFIA

- Becker Howard S., 1982, *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley.
- Brenson Michael, 2004, *The Curator's Moment*, w: Michael Brenson, *Acts of Engagement: Writings on Art, Criticism and Institutions, 1993–2002*, Rowman & Littlefield, Lanham, Md.
- Bourdieu Pierre, 2007, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków.
- Bourriaud Nicolas, 2012, *Estetyka relacyjna*, tłum. Łukasz Białkowski, MOCAK, Kraków.
- Danto Arthur C., 2006, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Dickie George, 1984, *The Art Circle*, Haven Publication, New York.
- Groys Boris, 2008, *Art Power*, The MIT Press, Cambridge.
- Heinich Nathalie, 2010, *Socjologia sztuki*, tłum. Agnieszka Karpowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Lipski Aleksander, 2001, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Atla 2, Wrocław.



## MAIN PLAYERS IN THE ART WORLD: REFLECTIONS ON THE CURATOR'S ROLE

## Summary

Curators are major players in the art world. However, both their importance and their role have changed with time. The relations between curators, artists, and exhibiting institutions have also changed. In order to make a synthesis, the author compares the role ascribed to curators by art critics with the rankings made by art journals. She also analyses the statements made by representatives of artistic milieus about the position of individual figures in the art world.

## Key words / słowa kluczowe

curator / kurator; art world / świat sztuki; rankings / rankingi