

**KAJA PAWEŁEK:
KIEDY POWOŁANIE STAJE SIĘ ZAWODEM**

Chciałabym podzielić się kilkoma uwagami, wątpliwościami i osobistymi obserwacjami na temat sceny sztuk wizualnych, odnosząc się do zmian w statusie i roli kuratora jako zawodowca w swojej dziedzinie. Nie będę tu podejmować szeroko omawianego tematu roli kuratora jako artysty lub artysty jako kuratora, bądź też gwiazdorstwa kuratorów, ani także zmierzchu kuratorstwa jako takiego – chociaż można dyskutować i zastanawiać się czy zjawiska te mają wpływ na naturę procesu twórczego, na której chciałabym się skoncentrować. Do wyrażenia mojego zdania w tej kwestii skłoniły mnie mieszane uczucia i niepokój o mój własny status, możliwości samorozwoju i wnoszenia wkładu w scenę artystyczną.

Choć to dosyć przewrotne, kiedy tylko zaczynam czytać jakąś książkę o kuratorstwie, już po kilku stronach odczuwam lekkie znużenie. To samo dotyczy kuratorskich studiów, warsztatów i seminariów. Z jednej strony można podchodzić z entuzjazmem do samokształcenia, spotkań z kolegami po fachu i wspólnych debat, jednak formuła tych zlotów, żargon i poziom profesjonalizmu często rozczarowują. Być może dlatego, że dzielenie się wiedzą i doświadczeniem wtłoczone jest często w ściśle wyznaczone ramy. W rezultacie można uczestniczyć w czymś, co uchodzi za wymianę zdań, debatowanie, itd., lecz niekoniecznie prowadzi do jakiegokolwiek dzielenia się, wymiany poglądów czy eksperymentowania. Poruszamy się w obrębie bezpiecznych obszarów dyskursu.

Pracując od dłuższego czasu na scenie artystycznej, zwłaszcza sztuk wizualnych, mam możliwość obserwowania jak ja sama i moi koledzy po fachu pracują i gromadzą doświadczenie zawodowe. Niekontrolowana proliferacja formatów zawodowych współczesnej sceny artystycznej, które wszak decydują jak prezentuje się sztukę opinii publicznej, łączy ją z kulturą i zaznacza jej miejsce w kulturze, oparta w dużej mierze na promocji i polityce kulturalnej postępuje wraz z uzawodowieniem roli kuratora. Kurator, który już od jakiegoś czasu nie jest tylko twórcą wystaw, ale zawodowcem parającym się różnego rodzaju działalnością – festiwalową, konkursową, itd. – jest innymi słowy nowym decydentem, strażnikiem i selekjonerem, którego nazwisko samo w sobie staje się marką i daje gwarancję jakości. Co więcej, wydaje się, że kuratorstwo stało się zawodem cenionym i pożądanym – jak zauważył niedawno Peter Greenaway: Kiedy podróżowałem po świecie dziesięć lat temu, wszyscy pragnęli zostać filmowcami. Teraz każdy chciałby być kustoszem lub kuratorem. Muzea stały się największą gałęzią przemysłu naszych czasów.

Być może to tylko moje własne odczucie, którego nie można uogólniać, ale interesuje mnie poniekąd owa dychotomia, coraz silniej widoczna na polu kuratorstwa. Odbieram tę ścieżkę jako sposób zaangażowania się w sztukę współczesną ze względu na głębokie zainteresowanie multidyscyplinarnymi związkami między różnorodnymi dziedzinami sztuki i kultury, w obliczu braku lepszych lub ciekawszych metod badania, kwestionowania i rozwijania sposobów wspierania i prezentacji sztuk wizualnych, rozumianych także jako praktyka kulturowej/społecznej komunikacji.

Nigdy nie fascynował mnie zawód kuratora sam w sobie – chociaż zawsze uważałam, że to idealne zajęcie dla kogoś, kto pragnie eksplorować, uczyć się, badać, myśleć, współpracować z artystami, projektantami i architektami lub tworzyć innowacyjne formy reprezentacji wizualnej. Wykonując tę pracę, pozwalającą na łączenie różnych obszarów kultury, spotykaniu interesujących ludzi, a przede wszystkim włączenie się do debaty o współczesnym świecie, można przyczynić się do rozwoju nowych dyskursów, zastanawiać się nad nowymi rozwiązaniami i proponować je.

Zatem, podobnie jak ci, którzy pracują nie tylko w ustalonych godzinach, ale poświęcają pracy niemal całe życie prywatne (gdyż, jak wszyscy nazbyt dobrze wiemy, traktujemy pracę jako część prawdziwego życia, od której trudno wziąć wolne), oczywiście chcielibyśmy być

zawodowcami – co oznacza poważne traktowanie i postrzeganie nas jako osób wystarczająco wykwalifikowanych i doświadczonych, by móc wykonywać swoją pracę w godny zaufania sposób.

Kwestia uzawodowienia w świecie sztuki zawsze ma dwa oblicza: z jednej strony potrzebujemy narzędzi, by swobodnie wcielać nasze pomysły w życie, przekazywać nasze idee, współpracować z różnorodnymi instytucjami. W tym sensie potrzebny jest nam zatem pewien ogólnie przestrzegany standard, wspólny język i punkty odniesienia. Z drugiej jednak strony, wielu z nas, mi także, trudno zaakceptować hermetyczny i autoreferencyjny „profesjonalizm” świata sztuki.

Nawiedzani, zwłaszcza w Europie Wschodniej, widmem kulturalnego niedorozwoju i brakiem trwałych struktur i formatów, uważamy profesjonalizację obszaru kultury za priorytet. Samooskarżenie o brak profesjonalizacji jest szczególnie szkodliwe, ponieważ odnosi się zarazem do kompleksów związanych z brakiem rozwiniętego systemu sztuki z silnymi instytucjami o ugruntowanej pozycji, skutkującym słabym odbiorem społecznym i niską pozycją sztuk wizualnych w kulturalnej hierarchii. Tendencję tę wzmacnia polityka kulturalna prowadzona w ramach projektów oraz system finansowania. Panuje przekonanie, że wciąż brakuje nam kluczowych graczy: silnych globalnych instytucji, menedżerów kultury, rynku sztuki. Jednak od standardów nie tak daleko do rutyny. Nie pozwalają one uwzględnić odmiennej dynamiki i wrażliwości, charakteryzującej każdego artystę i wystawę. Profesjonalizacja wciąż sprowadza się przede wszystkim do ustanowienia zachodnioeuropejskiego modelu systemu sztuki. Z drugiej jednak strony, trzeci sektor rośnie w siłę i nabiera większego znaczenia niż kiedykolwiek. Jako tendencję odwrotną wobec wielkich wydarzeń, biennale i kuratorskiego gwiazdorstwa znów zaczynamy dostrzegać wartość wspólnej pracy i kolektywnego procesu/autorstwa.

Jednakże, to właśnie z Europy Wschodniej wywodzą się rozwiązania alternatywne w postaci galerii w prywatnych mieszkaniach, niezależnych form współpracy i struktur odmiennych od tradycyjnych akademii. Artyści po dziś dzień często dosłownie żyją wśród swoich archiwów, które mogą stanowić wyjątkowe źródło nienapisanej jeszcze historii sztuki współczesnej. Czy jest to zatem postawa nieprofesjonalna, czy może wręcz przeciwnie?

Znajdujemy się na skrzyżowaniu dróg - oczekujemy nowoczesnych form działania na polu sztuki i wzrostu prestiżu, który otworzy przed artystami i

kuratorami nowe zawodowe możliwości. Czujemy jednocześnie, że wieczne nadrabianie zaległości pozostawia nas zawsze kilka kroków z tyłu, w roli kogoś, komu czegoś brakuje. Przyglądając się stabilnemu i rozwiniętemu systemowi sztuki, dostrzec można także jego słabości i niedobory. Zbyt silne i przedwczesne uzawodowienie studentów sztuki i młodych artystów, a także kuratorów za często i zbyt pochopnie podporządkowywane jest modelowi rynkowemu, który generalnie nie pozostawia miejsca na eksperymenty i długotrwałe procesy, obciążone ryzykiem porażki. Coraz powszechniejsze stają się rozważania nad możliwą trzecią drogą, którym przyświeca wiara, że naszym punktem wyjścia nie jest niedorozwój, lecz raczej swoisty przywilej, jaki daje nam elastyczność i nasze własne, otwarte modele, niemal nieobecne już, jak się zdaje, w głównym nurcie.

Jednym z najślawniejszych i najznamienitszych ojców współczesnego kuratorstwa jest Harald Szeemann, który wywarł silny wpływ na nasz sposób myślenia o potencjale pracy twórczej ze sztuką i artystami. Pierwszy „niezależny kurator bez domu” w uderzający sposób wytłumaczył swoją decyzję o zajęciu się kuratorstwem: Mając powyżej uszu intryg i zazdrości, zacząłem odsuwać się od działalności kolektywnej, aż w końcu wszystko robiłem sam – realizowałem styl teatru jednego aktora, który odzwierciedlał moje ambicje stworzenia totalnego dzieła sztuki – wyjaśnił w rozmowie z Hansem Ulricchem Olbristem, innym kuratorem-ikoną, znanym jako najbardziej płodny autor wywiadów, często posiadający znikomą wiedzę o twórczości artystów, z którymi rozmawia i traktujący rozmowę z nimi jako naukę. Szeemann przyznaje, że powody, dla których porzucił pracę w zespole teatralnym na rzecz twórczości indywidualnej i występów solowych były natury osobistej, a nawet psychologicznej. Podkreśla również swoje teatralne pochodzenie, które przełożył na tworzenie wystaw, o czym mówi: To dzięki intensywności pracy zdałem sobie sprawę, że to właśnie było moje medium. Wprowadza cię w ten sam rytm co teatr, tyle że nie musisz stale przebywać na scenie. (...) od samego początku uczyłem się spotykając artystów i oglądając istotne wystawy – formalna historia sztuki zawsze ciekawiła mnie znacznie mniej. (...) Tworząc wystawę brałem pod uwagę zarówno znawstwo, jak i rozpowszechnianie czystych informacji, i obydwie te rzeczy przekształcałem (cytaty z: Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Zurich 2008).

Wydaje się, że indywidualna praca kuratorów i historyków sztuki, którzy jak Szeemann konstruują swoją własną metodologię w oparciu

o różnorodne źródła i doświadczenia z biegiem lat staje się coraz bardziej nieosiągalnym luksusem. Powtarzalny system niemal nie pozostawia miejsca na indywidualne autorstwo i wolność eksperymentowania oraz ponoszenie związanego z tym ryzyka, w tym ryzyka porażki. W pewien sposób, nadmiernie uproszczona wersja tego systemu, przyjęta pragmatycznie jako jeden z warunków produkcji artystycznej, skutkuje modelami kuratorstwa biennialowego i symulacjami totalnego dzieła sztuki, gdzie ze względu na ograniczony czas, ogromną skalę i nie zawsze genialne pomysły powstają produkcje przytłaczające. Problem polega na tym, że jeśli takie indywidualne podejście, jakie reprezentuje Szeemann, ma wciąż istnieć, nie może być zwyczajnie powielane, rozszerzane bez ograniczeń i przystosowywane do każdego kontekstu i różnorodnych warunków.

Można zastanawiać się czy w epoce, w której „prywatne mitologie” i „obsesje” podlegają kodyfikacji i są nauczane jako część profesji, istnieje jeszcze jakaś przestrzeń dla sztuki wizjonerskiej i metod przekazywania/prezentowania/komunikowania jej.

Jeśli wszyscy staniemy się „zawodowymi pracownikami artystycznymi” udatnie wykorzystującymi na nowo utrwalone formaty i anty-formaty, czy pozostanie miejsce dla „nowicjuszy” i tych, którzy pragną podążać własną drogą?

PRZYPISY:

¹ Por. np.: Slaughter S., Leslie L.L. (1997). *Academic Capitalism. Politics, Policies, and the Entrepreneurial University*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press; Philips, D. (2005), *Economics as ideological fantasy. Dispensability of man by way of changing the nature of ideas*. *International Journal of Applied Semiotics* Vol. 4, No.2., pp.9-34.

² Scott, P.: *From professor to 'knowledge worker': profiles of the academic profession*. *Minerva* 45, 2007, ss.205-215.; Kleinman D.L., Vallas S.P., *Science, capitalism, and the rise of the 'knowledge worker': The changing structure of knowledge production in the United States*. *Theory and Society* 30, 2001, ss.451-492.

³ Szkudlarek T., *Knowledge workers, inner university and liminality*. [w:] Thomson P., Walker M. (eds.), *The Routledge doctoral students' companion. Getting to grips with research in education and the social sciences*. London: Routledge, 2010.