

# Christa-Maria Lerm Hayes

---

---

Naucza historii sztuki nowoczesnej i współczesnej na Uniwersytecie Amsterdamskim, jest też dyrektorką naukową Amsterdamskiej Szkoły Dziedzictwa, Pamięci i Kultury Materialnej. Do 2014 roku wykładała ikonologię w Belfaście, gdzie prowadziła podyplomową szkołę badań naukowych. Studiowała w Heidelbergu, Londynie i Kolonii, gdzie uzyskała stopień doktorski (prowadziła badania jako przedstawicielka Fundacji Jamesa Joyce'a w Zurichu). Była po-doktoranckim pracownikiem naukowym Irlandzkiej Rady Badań Naukowych na UCD. Jej badania skupiają się na słowie i obrazie, dziedzictwie wizualnym pisarzy (irlandzkich), inscenizacjach, historiografii sztuki i zagadnieniach kuratorskich. Ponieważ punktem wyjścia w jej pracy badawczej jest Joseph Beuys, interesują ją praktyki społeczne, rzeźba, performans, historia sztuki powojennej oraz badania na temat pamięci i sztuki.

Jest autorką książek: *Brian O'Doherty / Patrick Ireland: Word, Image and Institutional Critique* (red., Valiz 2017); *Post-War Germany and 'Objective Chance': W.G. Sebald, Joseph Beuys i Tacita Dean* (Steidl 2011); *James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys* (Olms 2001); *Joyce in Art* (Lilliput 2004). Jako kuratorka pracowała w Royal Hibernian Academy i Instytucie Goethego w Dublinie; Domu Muzeum Lwa Tołstoja w Rosji; Muzeum Sztuki przy Narodowym Uniwersytecie Seulskim w Korei; Golden Thread Gallery w Belfaście; LCGA w Limerick; CCI w Paryżu; Maagdenhuis na Uniwersytecie Amsterdamskim; M HKA w Antwerpii i Van Abbemuseum w Eindhoven.

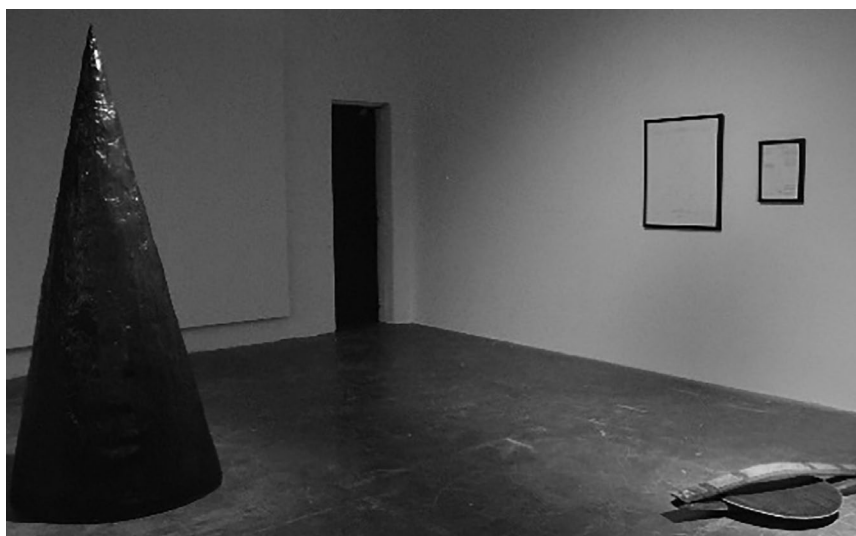
---

# **Wystawy sztuki literackiej** **a solidarność między** **artystami i kuratorami** **w okresie przemian** **historycznych**

Niniejszy numer „Zeszytów Artystycznych” stanowi szczególnie mile widzianą, a zarazem trudną okazję do nakreślenia praktyki kuratorskiej i projektu badawczego w ramach oddzielnych, a przy tym spójnych wystaw, które stały się dla mnie konieczną metodą i sposobem publikacji równoległym do pracy naukowej, którą realizuję jako historyk sztuki, badając punkty styczności praktyki społecznej i literatury. Mam nadzieję, że niniejszy artykuł połączy, nawet jeśli tylko wstępnie, moje stanowisko jako kuratora z filozofią tego, co można (i prawdopodobnie powinno się) zrobić z wystawami.

Niniejsza praca opiera się na dwóch filarach. Jednym z nich jest moje długotrwałe zainteresowanie artystami interpretującymi literaturę Jamesa Joyce’a i nawiązującymi z nią dialog, na czele z Josephem Beuyssem i jego pokoleniem zaangażowanych politycznie twórców. Drugim jest moja socjalizacja w Europie Środkowej: dorastałam w środowiskach związanych z muzeami Goethego oraz w kręgach osób czytających Schillera, Biblię i inną literaturę kanoniczną dla jej wyzwalających elementów. To doprowadziło mnie do podjęcia problemu praktyki społecznej (a także do Beuysa), gdyż instytucja muzeum (literatury) już od epoki romantyzmu wiązała się z intencjami społeczno-politycznymi, polegającymi na promowaniu budowy narodu poprzez kulturę. Wczesne domy i muzea literatury udostępniano dla publiczności, by podkreślić zawarty w języku narodowym element kreowania wspólnoty: tworząc miejsca pielgrzymek, można było urzeczywistnić wyobrażoną grupę, którą budowała literatura w celu

stworzenia narodu<sup>1</sup>. Na tym tle sztuka i jej wystawy od razu pojawiają się jako gracze w sferze społecznej i politycznej (jak daleko od czyjegoś umysłu może być teraz budowanie narodu). Mieszkając i pracując w Belfaście, przez dekadę doceniłam wpływ obecności Beuysa w tym mieście w 1974 roku: pomoc (udzielana w ramach Wolnego Międzynarodowego Uniwersytetu Badań Interdyscyplinarnych) w budowaniu samoorganizującej się infrastruktury artystów okazała się bardzo cenna w tych niełatwych czasach, zbliżając do siebie ludzi, którzy dostosowywali strategię tworzenia sztuki, budowania organizacji i organizowania wystaw do potrzeb i środków dostępnych w czasie konfliktu w Irlandii Północnej<sup>2</sup>.



Il. 1.

Moja kuratorska przygoda miała swój początek w Dublinie, gdzie w 2004 roku zostałam kuratorką wystawy sztuki zatytułowanej *Joyce in Art*, zorganizowanej dla uczczenia setnej rocznicy „Bloomsday”, a więc 16 czerwca 1904 roku, w którym rozgrywa się akcja *Ulyssesa* Joyce’a w Dublinie. W aspekcie geograficznym moja praca początkowo koncentrowała się więc właśnie na Irlandii (Dublinie i Belfaście), sięgając stamtąd w różne zakątki świata, gdzie organizowałam wystawy związane z *Joyce in Art* –

» 1 Zob. B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak” – Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków-Warszawa 1997.

» 2 Zob. *Beuysian Legacies in Ireland and Beyond: Art, Culture and Politics*, red. Ch.-M. Lerm Hayes, V. Walters, seria: European Culture and Politics, LIT, Münster-Hamburg-Berlin-Vienna-London 2011, s. 177-194.

„fragmenty” z książki o tym samym tytule<sup>3</sup> – w różnych kontekstach, aby przetestować je w muzeum literatury (w Domu-Muzeum Narodowym Lwa Tołstoja w Jasnej Polanie w Rosji w 2010 roku), muzeum uniwersyteckim (Muzeum Sztuki przy Narodowym Uniwersytecie Seulskim w Korei Południowej w 2011) i muzeum należącym do muzealnej sieci L’Internationale (M HKA, Antwerpia, 2017) prowadzącej eksperymentalną pracę instytucjonalną i kuratorską<sup>4</sup>. W tym ostatnim kontekście moim celem była obserwacja tych właśnie działań.

Reakcja na pierwszą dużą wystawę *Joyce in Art* uświadomiła mi, że skojarzenie sztuki współczesnej z literaturą w formacie wystawy było dla mnie czymś oczywistym ze względu na moje niemieckie pochodzenie, a poza tym, że to, co nazwałam wystawą sztuki literackiej, wymaga bardziej dopracowanej podbudowy teoretycznej<sup>5</sup>, zwłaszcza w zakresie kultur irlandzkiej i angielskiej, które nie były dobrze reprezentowane w podsekcji Muzeów Literatury ICOM, ICLM. Uświadomiłam sobie również, że kontekst wystawy w Dublinie, ogromnego festiwalu ReJoyce 100, nie sprzyja odkrywaniu przez wielu odwiedzających, pod powierzchnią nagłośnionej imprezy celebrującej kanony (co było konieczne dla finansowego dopięcia projektu), tego, co uważałam za podstawowy cel wystawy, a mianowicie, że najcenniejsze reakcje na Joyce’a pochodziły nie z ilustracji do jego książek, lecz z pokolenia artystów, którzy mieli do dyspozycji dzieła pisarza (zwłaszcza *Finnegans Wake* [*Tren Finneganów*]) w latach, w których formowała się ich wrażliwość, a więc artystów takich, jak: Joseph Beuys, John Cage, Martha Rosler, Brian O’Doherty czy Richard Hamilton. Artyści ci wykorzystali intelektualne i (postrzegane przez siebie) polityczne ambicje Joyce’a w swoich szeroko rozumianych działaniach artystycznych, nauczaniu i budowaniu instytucji, włączając w to również coś, co można nazwać „konstytutywnymi” muzeami i wystawami<sup>6</sup>.

Oprócz samego pisania o wspomnianej konstelacji wystaw, literatury i sztuki współczesnej, naturalnym dla mnie krokiem było skojarzenie ze sobą badaczy słowa i obrazu (przykładowo przez zorganizowanie konferencji IAWIS w Belfaście w 2010 roku, podczas której jako główny

» 3 Ch.-M. Lerm Hayes, *Joyce in Art.*, wstęp F. Senn, podsumowanie J. Elkins, projekt E. Bonk, Lilliput, Dublin 2004.

» 4 Zob.: [www.internationaleonline.org](http://www.internationaleonline.org) [dostęp: 20.06.2019]; *The Constituent Museum: Constellations of Knowledge, Politics and Mediation*, A Generator of Social Change, red. J. Byrne i in., Valiz, L’Internationale, Amsterdam 2018.

» 5 Ch.-M. Lerm Hayes, “‘The Joyce Effect’: *Joyce in the Visual Arts*”. A Companion to James Joyce, red. R. Brown, Blackwell, Malden Oxford 2007, s. 318-340; eadem, *Re-inventing the Literary Exhibition: Exhibiting (Dialogical and Subversive) Art on (James Joyce’s) Literature, Show/Tell: Relationships between Text, Narrative and Image*, red. G. Lees-Maffei, “Working Papers on Design” 2, [www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpdesign/wpdvol2/vol2.html](http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpdesign/wpdvol2/vol2.html) ISSN 1470-5516 [dostęp: 20/06.2019].

» 6 Zob. L’Internationale (przypis 4).

prelegent wystąpił W.J.T. Mitchell). Wyniknęła z tego kolejna wystawa: *Konwergencja: Wystawy sztuki literackiej*. Na tej metawystawie (Golden Thread Gallery, Belfast, Limerick City Gallery of Art, 2011) zgromadzo-

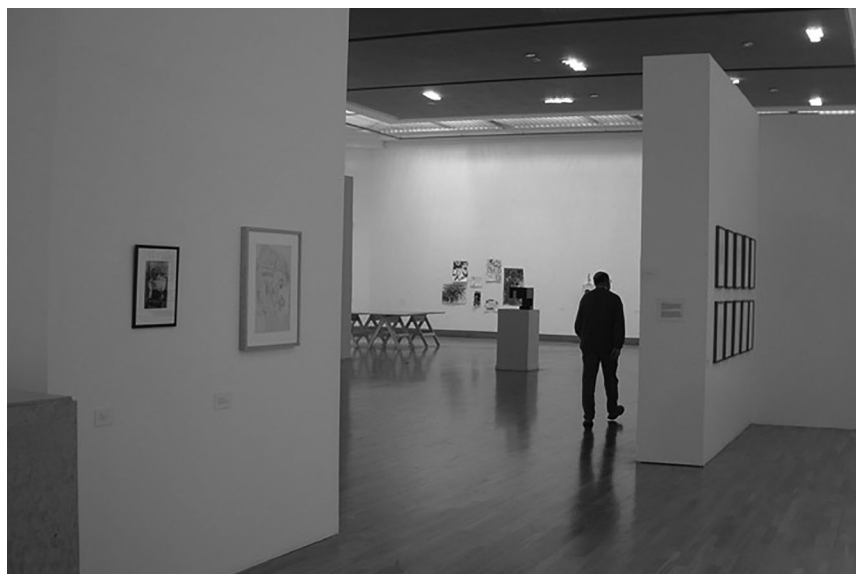


II. 2.

no prace ukazujące stosunek artystów do pisania (literatury) w oparciu o teorię Friedricha Schillera kładącą nacisk na edukację estetyczną oraz koncepcję „literatury mniejszej” autorstwa Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego<sup>7</sup>. Wystawa podkreślała w szczególności wyzwalający potencjał artystów powracających do lektury pewnych (co prawda kanonicznych, ale przy tym „mniejszych”) dzieł literatury<sup>8</sup>. Notatki z galerii<sup>9</sup> łączą w sobie historię muzeów literatury i artystów „podwójnie uzdolnionych”, pisanie dzieł sztuki, pisanie pojęciowe, pisanie doktoratów przez artystów z możliwością nauczania literatury (kanonicznej) w galerii sztuki współczesnej.

- » 7 F. Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Man*, 2002 pierwsze wydanie z 1794, <http://www.searchengine.org.uk/ebooks/55/76.pdf> [dostęp: 16.05.2019]; G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka: Towards a Minor Literature*, tłum. D. Polan, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
- » 8 Zob. Ch.-M. Lerm Hayes, *Considering the Minor in the Literary and Photographic Works of Rodney Graham and Tacita Dean*, [w:] *Minor Photography: Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*, red. M. Bleyen, Lieven Gevaert Series, vol. 13, Leuven UP, Leuven 2012, s. 85-102.
- » 9 Notatki z galerii i dokumentacja dostępne, <https://www.uva.nl/profiel/1/e/c.m.k.e.lerm-hayes/c.m.k.e.lerm-hayes.html> (under publications, professional (publicaties, vakpublicatie), 2011 [dostęp: 10.08.2019].

We wspomnianych notatkach nie można było przewidzieć jeszcze, jak zadziałają na wystawie obie przestrzenie czytelnicze, tj. publikacje artystów i katalogi wystaw sztuki literackiej umieszczone na początku wystawy oraz literatura „pierwotna”, która znalazła się na jej końcu. Zapisane ołówkiem opisy na cokołach, wspominające autora i tytuł, sprawdziły się doskonale, dając odwiedzającym swobodę odbioru tego, co w wystawie najważniejsze, i zaszczepiając w nich odpowiedzialność za to, by nie pozwolić na zniknięcie książek. I to właśnie udało się osiągnąć.



Il. 3.

Odpowiedzialność była terminem kluczowym także w przypadku mojej wystawy *Równowaga? Royden Rabinowitch: Historyczne punkty zwrotne a solidarność artystów dla Muzeum Ulster* w Belfaście, przygotowywanej w latach 2012-2013<sup>10</sup>. Wystawę odwołano latem 2013 roku, na dwa tygodnie przed otwarciem. Ostatecznie odbyła się w Golden Thread Gallery w Belfaście, która gościła już *Konwergencje* w styczniu 2014 roku. Ta niewielka wystawa powstała na zaproszenie POLITICS Plus (programu demokratyzacji finansowanego przez Atlantic Philanthropies) z prośbą o zorganizowanie warsztatów dla wybranych polityków ze Zgromadzenia Irlandii Północnej. Wystawę zaprojektowałam w konwencji warsztatu, który współtworzyłam z performerem Alastairem MacLennanem.

» 10 Dokumentacja dostępna: <https://www.uva.nl/profiel/l/e/c.m.k.e.lerm-hayes/c.m.k.e.lerm-hayes.html%20under%20publications%20/%20academic, 2014> [dostęp: 10.08.2019].

Royden Rabinowitch ofiarował (za moim pośrednictwem) *Greased Cone* (Stożek ze smarem, będący nową wersją dzieła, które po raz pierwszy wykonał w połowie lat 60. XX wieku) na rzecz publicznej kolekcji w Irlandii Północnej. Wspólnie z uczestnikami warsztatów zastanawialiśmy się, co ma stożek z walcowanej stali wielkości człowieka (stożek jako symbol hierarchii) do pokrywającego go przemysłowego smaru. Istotne było to, jak obrzydzenie w stosunku do innych, a nie do siebie samego (według Marthy Nussbaum), staje się pierwszym krokiem w popełnianiu przemyocy wobec ludzi, którzy są w ten sposób odczłowieczani<sup>11</sup>. W rzeźbiarskiej twórczości Rabinowitcha *Greased Cone* odnosi się bezpośrednio do Jamesa Joyce'a (w formie *Portretu Jamesa Joyce'a* autorstwa Constantina



Il. 4.

Brancusiego z 1928 roku)<sup>12</sup>. Nussbaum kończy swoje uwagi o konieczności wykorzystania sztuki i nauk humanistycznych dla budowania demokracji, podając przykład afirmatywnego stosunku Joyce'a do ciała i pikantnych aspektów pojawiających się pod koniec *Ulissesa*<sup>13</sup>. *Barrel Construction* Rabinowitcha towarzyszyła instalacji *Greased Cone*, podobnie jak smar,

» 11 M.C. Nussbaum, *Upheavals of Thought: the intelligence of emotions*, Cambridge UP, Cambridge 2008, s. 691.

» 12 Zob.: Ch.-M. Lerm Hayes, *Concerning the Work of Royden Rabinowitch: Our Disenchanted Ontology or Paradoxical Hope*, Royden Rabinowitch: Ghent, Collection Hooft, Gent: MER Paper Kunsthalle 2014, s. 21-36.

» 13 M.C. Nussbaum, *Upheavals of Thought...*, s. 709.

kilka desek niebezpiecznie balansujących na sobie nawzajem i w każdej chwili grożących rozsypaniem zaszczerpiał w odbiorcach lub może testowało w nich odpowiedzialność za to, co kruche, ale wystawione na ich działanie, bez żadnych zabezpieczeń.



Il. 5.

Poprzez Joyce'a (i Praktykę Społeczną) projekt dla polityków z Irlandii Północnej wiązał się bezpośrednio z wystawami *Joyce in Art* oraz *Konwergencja: Wystawy sztuki literackiej*. Podobnie jak w przypadku Kowergencji, przyjęto w niej metaperspektywę, co przede wszystkim uwiadaczała gabłota, która nakreślała wyraźną historyczną linię od dwóch wystawionych w niej tomów pierwszego wydania zebranych dzieł Schillera (włącznie z Listami o edukacji estetycznej i jego wykładem inauguracyjnym) z czasów, gdy konieczne było zrozumienie odwołania się rewolucji francuskiej do przemocy i sformułowanie kulturowych reakcji na zaistniałą sytuację. We wspomnianej gablocie zamieszczono również materiały o innych gestach solidarności, które artyści uznali za najlepszą odpowiedź na traumatyczne chwile w historii: wspomnę tu o Beuysie w Belfaście w 1974 roku czy Beuysie na początku lat 80., kiedy nawiązał współpracę z Muzeum Sztuki w Łodzi w okresie stanu wojennego, aby przekazać tej instytucji słynny *Polentransport* (został on wystawiony w Warszawie, gdy toczące się dyskusje przy okrągłym stole doprowadziły do historycznych przemian w 1989 roku). Warto wspomnieć też Rabinowitcha, który prze-



kazał *Greased Cone* do publicznej kolekcji w Irlandii Północnej po „protestach flagowych” w 2012 roku.

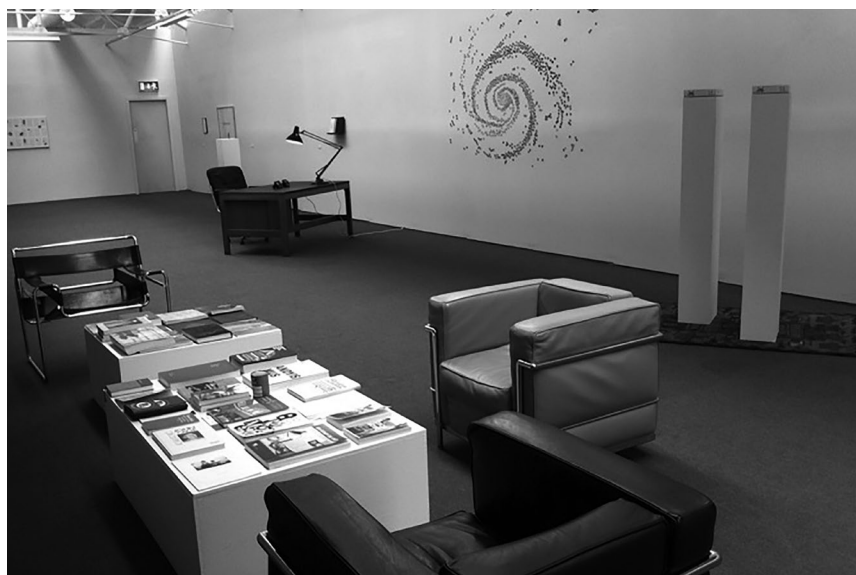
Muzeum w Ulster nie tylko odwołało wystawę, lecz także odmówiło przyjęcia darowizny. Rada Sztuki Irlandii Północnej potwierdziła, co prawda, odbiór listu mówiącego o tej darowiźnie, ale już na niego nie odpowiedziała. Łatwo zauważyć, że zaprezentowana tu koncepcja sztuki i wystaw jest niespójna z tym, co sugerują treści programowe nauczane w Irlandii Północnej. Nauczanie przedmiotu wychowanie artystyczne w szkołach średnich w Wielkiej Brytanii poważnie ograniczono, natomiast na żadnej uczelni wyższej w Irlandii Północnej nie oferuje się historii i teorii sztuki ani innego podobnego przedmiotu na studiach trzeciego stopnia. Niczym czuły sejsmograf, sztuka (i wystawiennictwo), która staje się niewygodna, wręcz uciążliwa, ujawnia lęki i niepokoje oraz istnienie struktur niesprzyjających postawom odpowiedzialności i solidarności. Wniosek ten nie jest być może szczególnie odkrywczy. Mimo to, poza pokazaniem niezaprzeczalnie niezależnych prac, wystawa tego rodzaju może urosnąć do rangi uznanego społecznie faktu<sup>14</sup> i umożliwić daleko idący dyskurs na znacznie szerszym poziomie: możliwe jest też przyjęcie nowych celów, dotarcie do innych odbiorców, szczególnie w dziedzinie akademickiej – np. poprzez artykuł podobny do niniejszego. W tym czasie zaproponowano mi profesurę (w katedrze, którą mogę z powodzeniem określić pojęciem „ikonologii”), ale nie miałam możliwości wygłoszenia wykładu inauguracyjnego. Wystawa stała się dla mnie alternatywnym forum, w którym mogę przedstawić wszystko to, co zajmowało mnie w badaniach i praktyce i w czym dostrzegłam szansę na to, by sztuka (historia) i kuratorstwo przyczyniły się do rozwoju nauki, dyskursu publicznego, a także do przemian społecznych, mimo całej nieprzewidywalności tych ostatnich.

W czasie, gdy wystawę odwołano i przyjęto inne rozwiązanie, wiele wydarzyło się w szeroko rozumianej dziedzinie kuratorstwa, potwierdzając moje przeczucie, iż koncepcje wystaw postrzeganych jako mających możliwość wywoływania skutku, były podejściem aktualnym. Szczególnie inspirujący w tym względzie był projekt *Picasso w Palestynie* z 2011 roku, zainicjowany przez dyrektora Van Abbemuseum Charlesa Esche oraz przez Khaleda Houraniego, artystę i dyrektora Międzynarodowej Akademii Sztuki w Ramallah na Terytoriach Palestyńskich<sup>15</sup>. Ciche negocjacje na temat pozyskania i przewiezienia kanonicznych dzieł do miejsca niemającego jasno określonej jurysdykcji spowodowały, że Palestyńczycy w kraju i za granicą przekazali znaczne środki na pokazanie dzieł Picassa (zamiast wy-

» 14 P. Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London and New York 2013, s. 44.

» 15 Zob.: *Picasso in Palestine, A Prior #22*, red. R. de Blaaij i E. Roelandt, <http://aprior.schoolofarts.be/pdfs/APM22.pdf> [dostęp: 10.06.2019]; S. Žižek w rozmowie o *Picasso in Palestine*, cz. 1, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=Z3lvYqOVlv4> [dostęp: 10.06.2019].

korzystać je na sfinansowanie wielu innych, pilnych przecież potrzeb) oraz bezcennej *Głowy kobiety* Van Abbe, stworzonej w 1943 roku w okupowanym przez Niemców Paryżu i funkcjonującej wtedy jako tarcza dla głów prawdziwych kobiet.



Il. 6.

Szczególnie satysfakcjonującym i logicznym posunięciem było zaofiarowanie bezdomnej wówczas *Greased Cone* z Belfastu Van Abbemuseum, które w 2017 roku prosiło o przekazanie dodatkowo wszelkiej korespondencji i materiałów archiwalnych na temat wystawy i warsztatów organizowanych dla polityków w Belfaście. Van Abbemuseum nie oddziela już posiadanych kolekcji od zbiorów archiwalnych (a omawiany przypadek stanowi niewątpliwie doskonały dowód na sensowność takiego podejścia), w związku z czym nie było dla niego istotne, czy byłam kuratorką wystawy, czy jej twórczynią (we współpracy z Rabinowitchem). Doceniam również to, iż nie muszę sama o tym decydować. Projekt *Równowaga?* nie mógł być oczywiście pominięty w moim wykładzie inauguracyjnym na Uniwersytecie Amsterdamskim na temat artystów i historyków sztuki (a także, w domniemaniu, kuratorów), z powodzeniem zamieniających się miejscami. Wykład zatytułowany *Pisanie sztuki i tworzenie wstecz: Co zrobić ze*

*sztuką (i jej historią)?*<sup>16</sup> niebawem skonfrontowany został w Amsterdamie z ciekawymi, z punktu widzenia kuratorki, zbiegami okoliczności, które pozwoliły na „zrobienie czegoś” ze sztuką (i jej historią) właśnie przez kuratorów: były to protesty studentów w 2015 roku oraz Strijd ∞: projekt wystawowy, który kurowałam wspólnie z moimi studentami<sup>17</sup>.

Zamiast opisywać kolejne projekty tego rodzaju, chciałabym na zakończenie podzielić się kilkoma uwagami na temat konstelacji intelektualnej przypadków tu przytoczonych: sprawy łączenia projektów Joyce in Art i kuratorstwa realizowanego jako praktyka społeczna (lub wspólnie z nią) w przypadku wystawiania Rabinowitcha i Beuysa dla polityków z Irlandii Północnej. Oczywiście jest dla mnie to, że koncepcja sztuki, która (na Zachodzie) jest nadal szeroko stosowana i która wywodzi się z romantyzmu jenańskiego powstałego po rewolucji francuskiej<sup>18</sup>, zrodziła się z roli (a przynajmniej bezpośrednio zaakceptowała rolę) wystaw jako podmiotów społeczno-politycznych. Naród (kulturowy), za który walczone, stał się prawie całkowitym przeciwieństwem tego, czego mogą (lub co powinny) dokonywać dziś wystawy eksperymentalne i wystawy działające / aktywistyczne. Natomiast moim zdaniem to, że wystawy ustalają pewne parametry debaty lub wpływają na dyskurs i upowszechnianie rozsądnych idei (odniesienie do Jacques'a Rancière'a)<sup>19</sup>, nie ulega najmniejszej wątpliwości.

Chciałabym naszkicować tutaj wspomnianą konstelację w odniesieniu do wystaw. Zwłaszcza Aby Warburg, Brian O'Doherty i Harald Szeemann powinni znaleźć się w gronie wspomnianych już przeze mnie partnerów sparingowych i rozmówców (tj. Beuysa, Joyce'a, Rabinowitcha i innych). W ogromie pracy koniecznej, by oddać sprawiedliwość ich myśli i życiu w odniesieniu do miejsca, w którym literatura, wystawy i sztuka (historia sztuki) spotykają się w sposób znaczący (a czasem wybuchowy) z punktu widzenia społeczno-politycznego, pomocne jest źródło, w którym ci trzej myśliciele i „kuratorzy” już się spotkali: mam tu na myśli intelek-

» 16 Ch.-M. Lerm Hayes, *Writing Art and Creating Back: What Can We Do With Art (History)?* Wykład inauguracyjny 537, Vossiuspers / Amsterdam University Press, Amsterdam 2015, [http://www.oratiereeks.nl/upload/pdf/PDF-6174DEF\\_Oratie\\_Lerm\\_WEB.pdf](http://www.oratiereeks.nl/upload/pdf/PDF-6174DEF_Oratie_Lerm_WEB.pdf) [dostęp: 10.06.2019].

» 17 Ch.-M. Lerm Hayes, E. Benus, T. Breugelmans, S. Eckenhaussen, A. Kerchman, E. Rhodes, J. de Smalen, F. Sperling, Strijd ∞, [w:] *Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images*, blog Minerva Research Project The Nomos of Images, Max-Planck-Institute for Art History in Florence, ISSN: 2366-9926, 3 grudnia 2015, URL: <http://nomoi.hypotheses.org/259> [dostęp 10.06.2019]; E. Benus, T. Breugelmans, C. Buta, S. Eckenhaussen, A. Kerchman, Ch.M. Lerm Hayes, E. Rhodes, J. de Smalen, F. Sperling, Strijd ∞, a Performative Exhibition, „Sztuka i Dokumentacja”, *Art for the sake of democracy*, red. L. Guzek, 2017, nr 16 (wiosna/lato), s. 133-141, [http://www.journal.doc.art.pl/pdf16/sid16\\_strijd.pdf](http://www.journal.doc.art.pl/pdf16/sid16_strijd.pdf) [dostęp 6.05.2019]; patrz też: [www.strijdinfinite.com](http://www.strijdinfinite.com) [dostęp: 6.05.2019].

» 18 Zob. P. Osborne, *Anywhere or Not at All...* Na początek w celu zorientowania się: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jena\\_Romanticism](https://en.wikipedia.org/wiki/Jena_Romanticism) [dostęp: 20.10.2019].

» 19 J. Ranciere, *The Politics of Fiction*, [http://www.ccs.unibe.ch/unibe/philhist/ccs/content/e6062/e6681/e169238/JacquesRanciereThePoliticsofFiction\\_ger.pdf](http://www.ccs.unibe.ch/unibe/philhist/ccs/content/e6062/e6681/e169238/JacquesRanciereThePoliticsofFiction_ger.pdf) [dostęp: 20.10.2018].

tualną biografię Haralda Szeemanna autorstwa Romana Kurzmeyera<sup>20</sup>. Z przyjemnością zagłębiłabym się w tę pracę, musimy odłożyć to jednak na inny dzień. A tymczasem przedstawię ją tylko w telegraficznym skrócie.

Spostrzeżenia Aby Warburga na temat sztuki jako sejsmografu pomocnego w ocenie racjonalności czy też w wykrywaniu przesądnego bądź irracjonalnego charakteru kultury, tj. niebezpieczeństw, jakie w danym czasie i miejscu czyhają na potencjalnych kozłach ofiarnych (artystów czy Żydów, jak on sam), były kluczowym elementem moich wczesnych badań nad dziedzictwem żydowskim w życiu i twórczości historyka sztuki<sup>21</sup> – elementem ważniejszym nawet niż popularny obecnie *Atlas obrazów Mnemosyne*, czyli atlas pamięci (z lat 20. XX wieku), który intryguje kuratorów i artystów, jako że Warburg pojawia się w nim jako „kurator” *avant la lettre* (tj. w obecnym rozumieniu). Warburg opracował praktykę założycielską, był myślicielem systemowym, analitykiem i innowatorem w zakresie aranżacji swojej biblioteki: są to również wątki, które może rozwinąć współczesny kurator (czy też artysta).

Brian O’Doherty jest pracownikiem instytucjonalnym (dyrektorem Narodowego Programu Finansowania Sztuki, redaktorem naczelnym pisma „Art in America” i wykładowcą akademickim), ale przede wszystkim krytykiem instytucjonalnym w przełomowej książce *Inside the White Cube* oraz innowatorem wystaw, począwszy od wystawy Aspen 5+6 z 1967 roku, pudełka *white cube*, które zostało rozesłane do prenumeratorów czasopisma jako podwójny numer. Wewnątrz pudełka znajdowała się wysokiej jakości wielodyscyplinarna zawartość, którą abonenci czasopisma sami musieli „kuratorować”. Próba zrozumienia jego wielodyscyplinarnej praktyki, funkcjonującej pomiędzy słowem, obrazem, instytucją i krytyką instytucjonalną, jest zadaniem, które postawiłam sobie w mojej niedawno redagowanej książce<sup>22</sup>.

» 20 R. Kurzmeyer, *Zeit des Zeigens: Harald Szeemann, Ausstellungsmacher*, Wyd. Voldemeer, De Gruyter, Zurich 2019.

» 21 Ch.-M. Lerm Hayes, *Das Jüdische Erbe in Aby Warburg’s Leben und Werk*, „Menora 5: Yearbook for German-Jewish History” 1994, red. J.H. Schoeps, Salomon Ludwig Steinheim Institute of German-Jewish History, Munich, Zurich: Serie Piper, s. 141-169.

» 22 *Brian O’Doherty / Patrick Ireland: Word, Image and Institutional Critique*, red. Ch.-M. Lerm Hayes, artykuły autorstwa: A. Alberro, H. Belting, P. Falguières, T. McEvilley et al., vis-à-vis series, Valiz Amsterdam 2017.



Il. 7.

Harald Szeemann wywarł na mnie ogromne wrażenie, które mnie ukształtowało, kiedy (będąc szeregową studentką) dostąpiłam zaszczytu napisania tekstów do trzech publikacji towarzyszących stworzonej przez niego retrospektywie twórczości Beuysa 1993-1994<sup>23</sup>. Badanie twórczości Szeemanna (na potrzeby mojego egzaminu doktorskiego) pozwoliło mi poznać jego zainteresowania literackie (pracę doktorską na temat Alfreda Jarry'ego), a także projekty kuratorskie dotyczące literatury (o Victorze Hugo i markizie de Sade), które stały się dla mnie bezpośrednią inspiracją. Jakkolwiek wystawy sztuki literackiej tradycyjnie postrzegane są często jako dalekie od działalności artystycznej i kuratorskiej „podejścia” (*attitudes*), powiązane z Szeemannem mogą, jak sądzę, przybierać postać („przejawiać się w”, *become form*) konstelacji obejmującej Beuysa, Joyce'a i Szeemanna (by zapożyczyć sformułowanie od tytułu jego wystawy *Think in Your Head: When Attitudes Become Form*, Berno 1969). Innymi słowy: nabrałam przekonania, że można zrobić wiele cennych rzeczy szczególnie w czasach historycznych zmian i tam, gdzie nowe formy okazywania solidarności artystycznej i kuratorskiej są doświadczane jako niezbędne. Dla mnie miało to miejsce (i, miejmy nadzieję, nadal będzie się wydarzać) na styku wyzwa-

» 23 Ch.-M. Lerm Hayes, *Beuys – crise psychique et lecture de Joyce*, „Joseph Beuys” 1994, red. H. Szeemann, exhib.cat. Centre Georges Pompidou, Centre Pompidou Paris, s. 263-265; *eadem*, *Irland; Kelten*, „Joseph Beuys” 1993, red. H. Szeemann, exhib. cat. Kunsthau Zurich, Kunsthau Zurich, s. 265-266, 268-269. Także: *Celtas; Irlanda* (Hiszp.), „Joseph Beuys” 1994, red. H. Szeemann, exhib.cat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, s. 246-247, 271-272; *Irland; Kelten*, [w:] *Beuysnobiscum*, red., uwagi H. Szeemann, Fundus-Serie 147, Amsterdam-Dresden 1997, s. 202-206, 222-225.

ląącego czytania (literatury) w kontekście sztuki współczesnej, badań słów, obrazów i wystaw, a również przez „kuratorowanie” ludzi, przedmiotów i instytucji w celu stworzenia aktywistycznych konstelacji<sup>24</sup>. ●

» 24 O aktywizmie kuratorskim zaczęło się mówić dopiero niedawno: M. Reilly, *Curatorial Activism: Towards an ethics of curating*, Thames & Hudson, London 2018. Odrębnie badałam etykę kuratorstwa „transhistorycznego”: Ch.-M. Lerm Hayes, [w:] *An Emerging Ethics of the Transhistorical Exhibition: Beuys, Büchler, Books, The Transhistorical Museum: Mapping the Field*, red. E. Wittcox, A. Demeester, P. Carpreau, M. Bühler, X. Karskens, Valiz, Amsterdam 2018, s. 118-133.