
Krytyczka sztuki i kuratorka.
Koordynatorka I (1987) i II (1989)
Biennale Stambulskiego, kuratorka
wystaw artystów tureckich podczas 43.,
45., 49., 50. i 51. Biennale Weneckiego.
Współkuratorka wystawy *Nowoczesności
i wspomnienia – najnowsza sztuka
świata islamskiego* podczas 47. Biennale
w Wenecji.

Od 1984 roku zorganizowała wystawy
ponad 250 lokalnych i międzynarodowych
artystów w swoich ośrodkach sztuki
i innych oficjalnych przestrzeniach
artystycznych w Stambule. Była
kuratorką i współkuratorką ponad 50
międzynarodowych wystaw grupowych.
Reprezentowała i koordynowała
Stambulski Program Stypendialny
Senatu Berlina (1995-2013). Kuratorka
międzynarodowych wystaw w Galerii
Borusan (1997-2000). Kuratorka wystaw
w stambulskim West LB (1999-2002).
Wykładała w Katedrze Zarządzania
Sztuką na Wydziale Sztuki i Projektowania
Politechniki Yildiz (1998-2002). Jest
członkinią-założycielką Centrum Sztuki
Diyarbakır (utworzonego we wrześniu
2002 r.; członkinią-założycielką Fundacji
Kultury i Sztuki Przyszłości; członkinią-
założycielką i honorową prezeską
tureckiego oddziału Międzynarodowego
Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA,
utworzonego w 2003 r.). W l. 2008-2010
dyrektorka ds. sztuk wizualnych projektu
Stambuł 2010 – Europejska Stolica Kultury,
szefowa głównych projektów: *Życie
i Sztuka w Stambule, Sztuka Przenośna,
Centrum Sztuki Kadirga i Sanat Limani.*
BM-CV-ENG-2013
2012 założycielka i partnerka Galerii Kuad:
www.kuadgallery.com

... kurator i jego ewolucja¹

Kuratorstwo w czasach

postprawdy

Różne strategie kuratorskie

Wynikająca z globalizacji fuzja kultur nie była w stanie zniwelować występujących w poszczególnych regionach różnic uwarunkowań społeczno-polityczno-gospodarczych, które nie ułatwiały wcale systemowego funkcjonowania i popularyzacji sztuki współczesnej. Stąd **kuratorstwo** należy zawsze odnosić do warunków lokalnych, w których ma ono swoje odmienne zadania, cele i funkcje. Jest to nieuniknione, mimo że wielokulturowe wystawy międzynarodowe organizowane od początku lat 90. XX wieku w dużym stopniu przyczyniły się do zapewnienia spójności, nawiązywania wzajemnych kontaktów i wymiany koncepcji pomiędzy bardzo różnie zorganizowanymi systemami sztuki na świecie.

Wcale nie tak dawno, bo jeszcze w latach 80. XX wieku artyści z czołowych miast Europy Południowo-Wschodniej (Bałkanów), południowego Kaukazu, Bliskiego Wschodu i krajów wschodniego basenu Morza Śródziemnego funkcjonowali bez wzajemnych powiązań, nie mówiąc o posiadaniu informacji o pokrewnych środowiskach artystycznych! Pod koniec lat 80. wielu artystów i kuratorów z tych miast podejmowało szeroko zakrojone działania, by przyczynić się do odległej wtedy jeszcze, ale potencjalnie możliwej już komunikacji i wymiany kulturowej. Każdy z nich może opowiedzieć o tym całą złożoną historię na temat polaryzacji politycznej i gospodarczej, która w regionie tym sięga jeszcze czasów II wojny światowej. Stosowane przez współczesnych teoretyków i krytyków pojęcie „estetyki oporu”² wpisuje się również w kontekst starań o podtrzymanie utrudnianego dialogu pomiędzy sąsiadującymi ze sobą światami sztuki

» 1 <https://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0011.025/--aesthetics-of-resistance?rgn=main;view=fulltext> [dostęp: 10.06.2019].

» 2 *Here Time Becomes Space: A Conversation with Harald Szeemann by Carol Thea*, <https://www.sculpture.org/documents/scmag01/june01/bien/bien.shtml> [dostęp: 10.08.2019].

poprzez pracę artystyczną w tym rozległym regionie. Dziś większość artystów i kuratorów nadal dzieli się kroniką wizualną, uwagami i spostrzeżeniami o swoich doświadczeniach. Każde miasto w regionie ma swoją wielowarstwową historię i społeczność pamiętającą złożone uwarunkowania o charakterze społeczno-politycznym i kulturowym, których nie da się opowiedzieć czy zwizualizować w sposób prosty i trywialny. Artyści z tego regionu mają do dziś swoje przemyślenia na ten temat i do dziś tworzą dzieła, które chronią te wspomnienia przed zapomnieniem.

Kuratorstwo w Europie Zachodniej sięga początków lat 70. XX wieku, kiedy rozwinęło się na bazie historii sztuki. System ten wdrożono precyzyjnie podczas Biennale w Wenecji i upowszechniono po zimnej wojnie, w latach 90., na terytoriach różniących się między sobą znacznie pod względem zarówno geografii, jak i kultury. Umiejscowienie wystaw w regionach lub miastach odegrało ważną rolę w umniejszeniu autorytetu modernistycznych, wspieranych i kontrolowanych przez państwa struktur wystawienniczych, opierających się na lokalnych, eurocentrycznych, krajowych, dwudziestowiecznych proklamacjach. Od połowy lat 90. wystawy i związane z nimi wydarzenia, w tym sympozja i warsztaty organizowane w krajach UE, na Bałkanach, na Bliskim Wschodzie i w południowym Kaukazie we współpracy z instytucjami i funduszami UE, w znacznym stopniu odzwierciedlały konieczność komunikacji i wzajemnego rozpoznania, przy czym kuratorstwo stało się profesją odgrywającą rolę łącznika pomiędzy poszczególnymi środowiskami artystycznymi. W tym okresie przejściowym kurator tego regionu wypełniał zadania przedsiębiorcy, badacza i uczestnika dialogu. Doświadczeni kuratorzy zachodnioeuropejscy przyczynili się do tej transformacji jako opiekunowie, unikając kolonialnego kompleksu wyższości.

Intensywna wymiana artystyczna w regionie, w której Stambuł stanowi centralny ośrodek najwcześniejszych osiągnięć globalnej branży kulturalnej, dzięki powiązaniom z instytucjami UE, takimi jak: Instytut Goethego, Instytuty Kultury Francuskiej i Włoskiej, Biennale i niektóre po części umiędzynarodowione targi sztuki, składa się z wielostronnych wystaw, spotkań przy okrągłym stole, sympozjów i rezydencji artystów. Działania te zainicjowali stosunkowo wcześniej myślący przyszłościowo lokalni, ciekawi świata kuratorzy i ich międzynarodowi partnerzy, którzy odegrali istotną rolę jako badacze i odpowiedzialni aktorzy, korzystając przy tym ze wsparcia instytucji unijnych. Interakcje, do jakich dochodziło, wynikały z zaangażowania oficjalnych lub półoficjalnych instytucji oraz jednostek UE oraz inicjatyw prywatnych i obywatelskich w wyżej wymienionych regionach.

Jednakże polityka kulturalna państwa i samorządu terytorialnego w regionie była i nadal pozostaje pod wpływem ideologii modernistycz-

nych oraz kontrolowanej przez państwo branży kulturalnej, której brakuje profesjonalnej infrastruktury edukacyjnej, przygotowania merytorycznego, elastyczności w działaniu i nastawienia na ekspansję międzynarodową. Z drugiej strony, od lat 90. XX wieku inwestycje w sektorze prywatnym i wsparcie dla tego sektora znacznie lepiej wpisują się w główny system upowszechniania sztuki. Międzynarodowy rynek sztuki wciąż ma jednak zastrzeżenia co do obecności w omawianych krajach. Finansowany przez lokalnych kolekcjonerów rynek również zamierza interweniować w dziedzinie kuratorstwa, niekiedy napotykać na opór wynikający z zasad etyki zawodowej. Najwyraźniej podczas pierwszej dekady XXI wieku środowisko artystyczne w Stambule było bardzo modne i wielu kuratorów wkroczyło do regionu, korzystając z kontaktów z lokalnymi odpowiednikami. Ci pierwsi międzynarodowi kuratorzy przyczynili się do profesjonalizacji kuratorstwa, sukcesu i zwiększenia wpływów stambulskiego Biennale oraz wypromowania lokalnych artystów, którym nie brakowało umiejętności ani sił, by konkurować na międzynarodowej arenie sztuki współczesnej.

Odpowiedzialność kuratora

Dwie zorganizowane w początkowym okresie wystawy miały kluczowe znaczenie dla zapraszania pomijanych wcześniej krajów do udziału w tworzeniu sztuki współczesnej w Europie. Pierwszą z nich była wystawa na Expo Arte w Bari w 1989 roku przy udziale pionierów kuratorstwa z Cypru (Efi Strousa), Włoch (Renato Barilli, Filiberto Menna, Pietro Marino), Francji (Gerard George Lamaire), Jugosławii (Biljana Tomic), Hiszpanii (Teresa Blanche), Izraela (Amnon Barzel) i Turcji (Beral Madra). Drugą z wystaw była *Europa nieznaną* pod kuratelą Andy Rottenberg, zrealizowana w 1991 roku w Krakowie z udziałem 45 artystów i wielu kuratorów z niezachodniego postsowieckiego świata, a także z Europy Zachodniej. Wystawy te wymagały ogromnej odpowiedzialności ze strony kuratorów. Zapowiadały one zniknięcie podziału na „centrum” i „peryferia”, wyczerpanie się modeli modernistycznych, walkę o obecność „kultur lokalnych”, podkreślając przy tym zasadnicze znaczenie najbardziej charyzmatycznych miast. Otworzyły one drogę do odkrycia tzw. artystów awangardowych i ich dysydenckich dzieł w ramach kontrolowanej przez państwo polityki kulturalnej. Patrząc wstecz na promowane treści i formy, obie wystawy w sposób raczej niezamierzony podeszły do nieznanych środowisk artystycznych, autentycznie nastawiając się jednak na ich eksplorowanie. Później, w dyskursie sprzeciwiającym się polaryzacji kulturowej, mocarstwa polityczne i gospodarcze potraktowały te wielokulturowe wystawy instrumentalnie, opisując je jako przejaw „komunikacji międzykulturowej” i „marketingu etnicznego”. Mimo to wczesne wielokulturowe wystawy organizowane przez kuratorów

z UE i USA zdecydowanie pomogły nieobecny wcześniej krajom w wejściu do gry na wysokim poziomie artystycznym. Jednakże ze względu na zasady panujące na rynku sztuki odkrytych w ten sposób artystów natchmiast zaszufładowano, a w kampaniach marketingowych przeznaczono do nagłościonej międzynarodowej konsumpcji. Cynicznych określeń z tamtej epoki nie stosuje się już, gdyż wystawy międzynarodowe po brzegi wypełniły się artystami z pięciu kontynentów, co widać na listach artystów i kuratorów podczas Biennale w Wenecji czy Documenta Kassel, które utworzono w XX wieku, opierając się na założeniach eurocentrycznych. Można stwierdzić nawet, że dzisiejsi artyści i kuratorzy spoza Unii Europejskiej traktowani są na międzynarodowych wystawach priorytetowo. Tendencje te doskonale obrazuje Biennale w Wenecji z 2019 roku.

Paradoks polega na tym, że – choć jest to prawidłowość pozytywna – poważne podziały polityczne, wstrząsy, a nawet wojny w tym regionie wzbudzały i do dziś wzbudzają pragnienie i wolę komunikacji oraz dialogu poprzez sztukę i kulturę. Za przykład posłużyć tu mogą bliskowschodni artyści i kuratorzy, którzy niespodziewanie, po wojnie w Zatoce Perskiej, zyskali dostęp do międzynarodowego środowiska artystycznego. Konflikt bałkański wzbudził zainteresowanie strauumatyzowanymi bałkańskimi miastami wśród intelektualistów i artystów z UE. Dziś kryzys migracyjny i uchodźczy oraz zamieszanie wywołane przez filozofię postprawdy przyczyniły się do stosowania bardziej poprawnych politycznie i kulturowo metod i postaw kuratorskich. Po zamachach z 11 września 2001, kiedy definicje islamu, osi zła i terroru odzwierciedlały nowe podziały polityczne i kulturowe wraz z ich strefami wpływów, wspomniany region stał się ponownie celem pożądania i dysydencji oraz poligonem doświadczalnym dla oficjalnej polityki kulturalnej UE. Powszechnie uznaje się, że w okresie po 11 września swobody obywatelskie na całym świecie uległy znacznemu osłabieniu.

Kolejne zadanie dla kuratora pojawiło się tuż przed wspomnianym atakiem. W 1995 roku Fundacja Rockefellera zaprosiła kuratorów z krajów islamskich do udziału w organizacji wystawy na 49. Biennale w Wenecji. Wystawa ta, zatytułowana *Nowoczesność i pamięć. Sztuka współczesna krajów islamskich*, stała się kolejnym punktem zwrotnym w mojej karierze kuratora. Skierowała ona moją uwagę na wschodnie i południowo-wschodnie rejony Turcji. Od tego czasu organizuję wystawy, wydarzenia i publikacje we współpracy z artystami i kuratorami z południowego Kaukazu i Bliskiego Wschodu. Zarówno proces przygotowania, jak i struktura niniejszej wystawy miały służyć za model dla przyszłych projektów opracowywanych i realizowanych w krajach niezachodnich. Projekt rozpoczął się od cyklu spotkań zapoczątkowanych w 1995 roku, których celem było ustanowienie wspólnego systemu międzykulturowej komunikacji między

krajami islamskimi dla wyrażenia pluralizmu kulturowego przy wykorzystaniu dzieł sztuki współczesnej. Spotkania grup kuratorskich odbyły się: w Paryżu (1995), Stambule (1996), Dżakarcie (1996), Nowym Jorku (1996) i Wenecji (1997). Wystawę przygotowano na bazie ściśle zdefiniowanego procesu badawczego, skupionego na współczesnej estetyce, doświadczeniach i kryteriach stosowanych wobec sztuki oraz na filozofii i artystycznym słowniku artysty w odniesieniu do kontekstu kulturowego, z którego się on wywodzi. Pierwsza z wystaw, tj. 47. Biennale, odbyła się w 1997 roku w Zenobio Institute, Academia w Wenecji. Drugim lokum było Centrum Kultury Dolmabahçe w Stambule. W dniach otwarcia wystaw zorganizowano dwa panele, jeden z artystami i kuratorami, drugi z udziałem naukowców, pisarzy i teoretyków. Artystów uczestniczących w wystawie wybrano ze względu na ich pomysły i koncepcje, które odzwierciedlają otoczenie społeczno-polityczno-kulturowe oraz wydarzenia mające miejsce w ich krajach, kompetentne wykorzystanie tradycji i modernizmu, które otwiera nowe perspektywy i sposoby postrzegania oraz umiejętności, a także wiedzę konieczną do odniesienia uniwersalnego języka sztuki do ich rodzimego kontekstu. Wystawa nie promowała żadnych konkretnych artystów, nie reprezentowała też żadnej szczególnej tożsamości narodowej bądź regionalnej ani wybranego ruchu artystycznego. Dotyczyła wspólnego podejścia do uwarunkowań nowoczesności i postmodernizmu, ujawniała różnice kulturowe pomiędzy społeczeństwami muzułmańskimi, ukazywała procesy powrotu do tradycyjnych wyróżników i sugerowała obranie nieodkrytych jeszcze szlaków i stosowanie nowych sposobów percepcji.

Kuratorstwo wystaw sztuki współczesnej i tworzenie obrazu sztuki

Kuratorowanie wystaw, podczas których artyści podlegają bardzo zróżnicowanym uwarunkowaniom narodowym lub regionalnym, a w szczególności wywodzą się z krajów o nie do końca wykształconej sztuce nowoczesnej, nacechowanych przy tym współczesną polaryzacją wynikającą z różnic religijnych, wymaga nawiązania dogłębnego dialogu i ustanowienia komunikacji z lokalnymi artystami i kuratorami, by zyskali oni możliwość przekazania swojej wiedzy i doświadczeń. Wystawy tego rodzaju powinny opierać się na badaniach naukowych, zrozumieniu, uznaniu, docenieniu i współpracy. Kurator musi rozpoznać dylematy, trudności i praktyczne problemy, z jakimi borykają się środowiska artystyczne i ich relacje z zachodnimi ośrodkami sztuki. W latach 80. XX wieku pojawiło się oczekiwanie, iż większość wystaw, a zwłaszcza biennale i zakrojonych na dużą skalę wydarzeń kulturalnych, organizowana będzie z uwzględnieniem takich właśnie uwarunkowań, oraz że wielokulturowość manifestowana będzie na nich w odniesieniu do różnorodności w obszarze religii, podziałów

etnicznych i konkretnych tradycji. Nadal jednakże dominują pozostałości tradycyjnych technik i koncepcji kuratorskich. W swoim inspirującym wystąpieniu z 1994 roku podczas Kongresu AICA w Sztokholmie i Malmö Julia Kristeva wskazała, że „sztuka współczesna leży u podstaw spekulacji, komercji, społeczeństwa show biznesu i zjawiska, które od upadku muru berlińskiego nazywamy Nowym Porządkiem Świata”³. Jak ocenić tę dalekowzroczność w odniesieniu do zasad i technik kuratorskich stosowanych do wystaw międzynarodowych z perspektywy dzisiejszej, po upływie ćwierćwiecza?

Niewątpliwie z procesu globalizacji wynikają pewne korzyści polegające na wyzwaniu i zacieśnianiu wymiany artystycznej i kulturalnej między terytoriami, które nigdy wcześniej nie potrafiły się ze sobą komunikować. Wrzucanie sztuki współczesnej w wir niedemokratycznych porządków, niesprzyjających systemów politycznych i neoliberalnej gospodarki występującej na tych terytoriach ma też jednak swoje wady. Najwyraźniej istnieje coraz większa pokusa, by odkrywać nowe, nieznane środowiska artystyczne. Dążenie to wynika prawdopodobnie z odwiecznego dziedzictwa orientalizmu; najwyraźniej napędzane jest też dziwnym fermentem panującym wśród twórców sztuki współczesnej i na globalnym rynku sztuki. Po nowym porządku świata i globalizacji przyszedł czas na epokę postprawdy.

W kontekście zarzutów dotyczących wielokulturowości, biorąc pod uwagę kompletną penetrację sztuki obrazami elektronicznymi, interakcje między artystami, instytucjami zarówno oficjalnymi, jak i prywatnymi, galeriami, dealerami i publicznością, będącą pod wpływem wszystkich tych skłonności i instrumentalizacji, kuratorstwo staje się niezwykle skomplikowane, a wszelkie relacje bywają często napięte. W tym środowisku kuratorstwo, krytyka, odmiennosc, opór i wyzwania, które są zasadniczymi aspektami wytwarzania dzieł sztuki współczesnej, znalazły się w stanie zanurzenia. Jednak Kristeva stwierdza dalej, że „rewolta jest integralną częścią zasady szukania przyjemności; a bez przyjemności nie ma zadowolenia z pokazów i występów”⁴.

Rewolta wciąż stanowi esencję tworzenia sztuki i doświadczenia estetycznego interpretowanego przez krytyków sztuki na użytek publiczności. Tutaj kurator bierze na siebie odpowiedzialność za wystawianych artystów tworzących strategie buntu przedstawiane aluzyjne w koncepcji wystawy i za wystawiane dzieła sztuki. Standaryzująca rozrywka i kultura pokazu mająca ogromną wartość ekonomiczną w globalnym kapitalizmie, ingeruje i manipuluje tu sztuką i kulturą buntu, nawet jeśli publika nie doświadcza przyjemności, estetycznej percepcji i wizualnego zadowolenia, stwierdza

» 3 J. Kristeva, *What Good Are Artists Today?*, [w:] *Strategies for Survival-Now!*, red. Ch. Chambert, The Swedish Art Critics, Lund University Press, 1995, s. 25-37.

» 4 *Ibidem*, s. 25-37.

Kristeva⁵. Jeśli uznamy, że rozbieżności systemowe, ideologiczne i polityczne pomiędzy infrastrukturami globalnych środowisk artystycznych stanowią istotną przeszkodę dla artysty i kuratora, nie jest to tak widoczne na międzynarodowym biennale, kiedy nacje i wspierający sztukę sektor prywatny usuwają bariery, by pokazać swoją siłę. W takim przypadku sztuka i kultura buntu zyskują względną wolność.

Ponieważ niewiele zmieniło się od czasu wystąpienia Kristevy, gdyż przemysł rozrywkowy nigdy nie wycofał się ze swoich stwierdzeń o sztuce i kulturze, a świat przeżywa najgorsze przemiany od czasów wojny w Zatoce Perskiej, zamachów z 11 września i wojny w Iraku, przechodząc przy tym przez poważniejsze jeszcze przemiany po arabskiej wiośnie, obecnej wojnie w Syrii i trwającym kryzysem uchodźczym, kuratorzy, mieszkający i pracujący w regionach i miastach krajów, w których rozwój sytuacji politycznej oraz gospodarczej ma negatywny wpływ na politykę kulturalną i artystyczną, zostali zobowiązani do przemyślenia i ponownego ukształtowania treści, a także form międzynarodowych wystaw w ramach tych rozporządzeń. Musieli oni więc znaleźć mniej wyrafinowane, bardziej przyjazne dla artystów i bardziej przyziemne strategie, by nadać sztuce zdolność pośredniczenia między kulturami i politykami. Przykłady, takie jak niezależne inicjatywy artystów, programy rezydencji oraz inwestycje i fundusze sektora prywatnego, pokazują, że intensywny dialog prowadzony jest na różnych poziomach metod i strategii komunikacji, z udziałem różnych grup urzędników, korporacji i osób prywatnych w społeczeństwie. Oprócz zwykłych celów pojęciowych i formalnych w sztuce współczesnej do istotnych aspektów tego dialogu należą: homogenizacja różnic pomiędzy poszczególnymi poziomami branży kulturowej; szczegółowe przedstawienie stosunków politycznych poprzez sztukę i kulturę; strategie zapewniania widoczności każdemu środowisku artystycznemu; szacunek dla oporu i narcyzmu współczesnych artystów i kuratorów; wkład w wyłanianie się różnych poziomów sztuki jako instrumentu demokratyzacji lub też skuteczniejsza korekta procesów demokratycznych...

Współczesne społeczeństwa zdają się cenić sztukę przez małe „s”. Doceniają kulturę tylko wtedy, gdy odgrywa ona praktyczną rolę w życiu ludzi lub dostarcza im rozrywki. Wydaje się, że wiele społeczeństw w naszym regionie nie jest gotowa, by zaakceptować ideę sztuki dla niej samej czy też kultury dla samej kultury. Sztukę i kulturę docenia się, gdy służą innym celom, np. postępowi gospodarczemu, edukacji społecznej czy terapii jednostek. Podobnie dzieła sztuki bywają cenione za ich wartość dla inwestora raczej niż za ich wartość wewnętrzną. Szukając odpowiedzi na pytanie, na czym polega kuratorstwo w takich warunkach, nie można od tych realiów uciekać. Wystawa sztuki współczesnej jest obszarem tran-

sgresyjnym w pozytywnym znaczeniu tego słowa. Jej widz wraz z artystą, jego uwarunkowaniami i środowiskiem, może wznieść się ponad lub wyjść poza standardowe modele życia, które ignorują ludzkiego ducha i swobodne myślenie. Oczywistym jest, że w naszych czasach musimy zapuszczać się dalej, by zapewnić sobie wolność myślenia, mowy i ekspresji, demokracje bowiem nie są tworamı kompletnymi, które osiągnęły już pełnię realizacji. ●

maj 2019

