Zarządzanie w Kulturze

Wprowadzenie. Nie tworzyć światów, lecz je zamieszkiwać? Od sensów do sytuacji – kuratorstwo jako praktyka zmiany, rezonowania i troski

Marta Kudelska https://orcid.org/0000-0001-5436-3075
Uniwersytet Jagielloński

Anna Markowska https://orcid.org/0000-0002-8694-906X
Uniwersytet Wrocławski

Buntowniczki, marzyciele i wędrowcy, czyli o strategiach kuratorskich w praktyce
2025, 26(3), s. VII–XV
https://doi.org/10.4467/20843976ZK.25.014.22430
www.ejournals.eu/czasopismo/zarzadzanie-w-kulturze

Teksty zebrane w niniejszym numerze pozyskane zostały w publicznie ogłoszonym *callu* pod hasłem: *Buntowniczki, marzyciele i wędrowcy, czyli o strategiach kuratorskich w praktyce*. Choć zgłoszeniami rządził przypadek, uznać można, że najwidoczniej unosił się w powietrzu „duch czasu", gdyż pojawiły się teksty układające się w dość spójną opowieść o zmianie generacyjnej (sięgającej jeszcze PRL-u), wiążącej się ze zmianą punktów widzenia i wrażliwości. Personifikują te zmiany – ukazując jednocześnie, iż niemożliwe jest binarne przeciwstawienie tego, co wcześniej, z tym, co później, a jedynie przesunięcie akcentów – dwie osoby kuratorskie reprezentujące dwa różne pokolenia - Ryszard Stanisławski (1921–2000) i Aneta Szyłak (1959–2023). Ich działalność kuratorska znalazła się w niniejszym numerze „Zarządzania w Kulturze" pod lupą Natalii Słaboń i Bernadety Stano. Pierwsza autorka w tekście *Ryszard Stanisławski. W stronę biografii społecznej* lokuje sylwetkę długoletniego dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi w polu uwarunkowań klasowych, ekonomicznych i kulturowych. Wiązały się one z aktywnością polityczną w PRL-u, zdominowanym tyleż przez doświadczenie wojenne, co przez powojenną strukturę instytucji kultury. Druga autorka w artykule *Kuratorstwo kontekstualne Anety Szyłak w Stoczni Gdańskiej* skupia się na kuratorce, której dane było przewodzić państwowej instytucji (NOMUS – Nowe Muzeum Sztuki) dopiero pod koniec swojego życia. Stano opowiada jednak o nieco wcześniejszym okresie, gdy niedługo po 1989 roku ruiny socjalizmu stały się już żyznym polem pamięci i jej wymazywania, a rodzący się kapitalizm dawał przyzwolenie na tworzenie instytucji niezależnych od państwa. Tak oddolnie działała Szyłak, zanim została szefową NOMUS-a. Stanisławski i Szyłak należą jednak nie tylko do dwóch generacji. Ich działalność kuratorską dzieli bowiem doświadczenie ustrojowe transformacji, przeżyte – w pierwszym przypadku pod sam koniec zawodowej pracy, a w drugim – u samego zarania, stając się doświadczeniem formującym. Zestawienie tych dwóch postaci pozwala nam zrozumieć, jak bardzo konteksty - historyczny i instytucjonalny – kształtują same strategie kuratorskie. Podczas gdy Stanisławski symbolizuje jeszcze model kuratora „dyrektora-instytucjonalisty", wpisanego w struktury państwowe i ideologiczne,

Otrzymano/Received: 30.04.2024
Zaakceptowano/Accepted: 4.07.2025
Opublikowano/Published: 30.09.2025

Szyłak ucieleśnia wyłaniającą się pod koniec XX wieku figurę „kuratorki praktyczki", skupionej na oddolnych działaniach i negocjującej sensy w przestrzeniach postindustrialnych i postransformacyjnych. Biografie tych obojga kuratorów spotykają się jednak w pytaniu o to, czym jest autonomia kuratorska i jak możemy ją redefiniować współcześnie w obliczu zmieniającego się świata.

O Stanisławskim, co warto przypomnieć w tym miejscu, pisali najwybitniejsi historycy sztuki zajmujący się nowoczesnością, m.in. Piotr Piotrowski i Andrzej Szczerski. Piotrowski w książce *Awangarda w cieniu Jałty*, wskazując na kilka ważnych międzynarodowych wystaw dyrektora Muzeum Sztuki, punktuje bezlitośnie ich niedomagania. Rozczarowanie Piotrowskiego wzbudził więc fakt, iż dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi nie okazał się geografem rewizjonistą. Badacz wskazywał bowiem generalnie, iż pokazana w Centre Pompidou wystawa *Présence polonaise* (1983) stała się rodzajem inspekcji „naszej" - „innej" Europy dokonanej przez „właściwą" Europę (Piotrowski 2005: 17-19). Podobny zarzut, powielania zachodniego porządku, w którym sztuka Europy Środkowo-Wschodniej zajmuje pozycję peryferyjną wobec „uniwersalnego" Zachodu, stawiał też Piotrowski wystawie Stanisławskiego *Europa, Europa* (współkuratorowanej przez Christopha Brockhausa), zrealizowanej już po zakończeniu zimnej wojny, w 1994 roku, w Kunsthalle w Bonn. Jak pisał Piotrowski, wystawa mogła stworzyć punkt odniesienia do dyskusji o sztuce naszego regionu, kulturowej tożsamości jego mieszkańców w konfrontacji ze sztuką zachodnioeuropejską. Jednak ta szansa została zaprzepaszczona. Doceniając olbrzymią wartość informacyjną pokazu, badacz uznawał, iż *Europa, Europa* nie zadawała żadnych pytań zgromadzonemu pieczołowicie materiałowi i przede wszystkim nie postawiła żadnego kroku w stronę dekonstruowania rzekomo uniwersalnego, zachodniego kanonu.

Piotrowski wskazywał też oczywiście na promowanie przez Stanisławskiego tradycji konstruktywistycznej, zwracając uwagę na jej ciągły, nieprzerwany charakter i na fakt, że dzięki Stanisławskiemu tradycja ta stała się „legitymacją narodowej i nowoczesnej kultury artystycznej" (Piotrowski 2005: 122). Uznawał przy tym, iż próba włączenia sztuki Europy Wschodniej przez Stanisławskiego w ramy zachodniej historii sztuki jest typowym przykładem strategii wschodnioeuropejskich krytyków sztuki, stanowiąc przejaw kompensacji długiego okresu izolacji i zamkniętych granic. Nie tak radykalnie oceniał Stanisławskiego Szczerski. Zwracał uwagę, iż podczas swojej długiej dyrektury w Muzeum Sztuki (1966-1991), poprzez promocję polskiego konstruktywizmu, Stanisławski niejako zapowiedział stworzenie nowej mapy geografii ruchów awangardowych, a ponadto wzbogacał instytucjonalną kolekcję dzięki dokonywaniu wyborów „na przekór obowiązującym kanonom" i cenzurze (Szczerski 2018: 38). Co więcej, jak dodawał Szczerski, współpraca prowadzonej przezeń instytucji nie była skoncentrowana jedynie na wielkich centrach, ale na budowaniu własnych kontaktów tworzących odrębne hierarchie i programy. Trudno o tak diametralnie różne oceny działalności jak te, które wyszły spod pióra

dwóch zasłużonych badaczy sztuki regionu! Ale też zauważyć można, iż Piotrowski i Szczerski oceniali dwie zupełnie różne taktyki. Piotrowski troszczył się o wielkie idee domagające się jego zdaniem rewizji, Szczerski zaś doceniał „gospodarski" styl i radzenie sobie w konkretnej sytuacji. W kontekście tytułu niniejszego eseju zadać więc można pytanie, czy w tak różnym ujęciu ważna była nieomal generacyjna różnica lat dziewiętnastu między obydwu badaczami. Z obecnej perspektywy widać wyraźnie, iż Piotrowski chciał jedną ideę zastąpić inną, a u Szczerskiego przeważa pragmatyzm. Współcześnie ta różnica nabiera nowego znaczenia: pytanie, czy potrzebujemy kuratorów wizjonerów, zdolnych do budowania alternatywnych narracji globalnych, czy raczej pragmatyków działających w mikroskali, rezonuje z obecnym sporem o rolę kuratorstwa w dobie kryzysów. W praktykach młodszych pokoleń coraz częściej widać łączenie obu podejść – globalnej świadomości i lokalnej troski. Kwestie poruszone przez Słaboń i Stano stanowią ciekawy ciąg dalszy do tych rozważań: można je też bez trudu włożyć w ramę różnorodnych tekstów opisujących pokoleniową i transformacyjną zmianę, której jesteśmy nawet współcześnie świadkami i uczestnikami, wszak pokolenie dojrzewające w PRL-u ciągle jeszcze zajmuje się dydaktyką i organizowaniem wystaw. Z perspektywy współczesnych praktyk kuratorskich spór ten przekłada się na wybór między budowaniem alternatywnych narracji o globalnym zasięgu a konsekwentnym „doglądaniem" lokalnego ekosystemu sztuki. Coraz częściej obserwujemy jednak hybrydy: wizję „horyzontalnej" historii sztuki połączonej z mikropraktykami troski i opiekuńczości.

Czy jednak w kontekście uwag Piotrowskiego i Szczerskiego tekst Słaboń wnosi nową perspektywę? Autorka bez wątpienia widzi potencjał sztuki w zmienianiu społeczeństwa, ale nie umyka jej uwadze, iż instytucje sztuki pomagają utrzymać system władzy. Generalnie trudno nie oprzeć się wrażeniu, iż u podstaw jej refleksji leży chęć wymyślenia na nowo instytucji sztuki i nadzieja, którą można z tym wiązać. Badaczka pracuje wszak w Muzeum Sztuki i aby zrozumieć zróżnicowany i wieloaspektowy dorobek Stanisławskiego, którego spuścizna jest wciąż tak ważna w tej instytucji, postanowiła sama opracować jego archiwum. Ten archiwalny impuls należy postrzegać jako chęć odarcia dokonań dawnego dyrektora z narosłych mitologizacji, wynikającą z nieufności wobec pokolenia nauczycieli. Gest ten nie oznacza jednak prostego odrzucenia tradycji, ale próbę jej otwarcia na inne sposoby interpretacji, które mogą okazać się bliższe młodszemu pokoleniu badaczek i badaczy, ale także kuratorek i kuratorów. Można też w tym działaniu Słaboń dostrzec wymiar osobisty – to potrzeba znalezienia własnego punktu widzenia, sposobu jego opisania, który nie będzie już definiowany wyłącznie przez autorytet wcześniejszego pokolenia, ale przez wrażliwość obecną tu i teraz. Na rezultaty tak zakrojonego planu przyjdzie nam jednak poczekać, gdyż Słaboń jest na razie w trakcie złożonego projektu badawczego. Jednak pytania, które zadaje (pozornie podobne do tych krytycznych, zadawanych już wcześniej), zawierają w sobie całkiem współczesną ciekawość: na ile dyplomacja współgra z gospodarską troską, a na ile jej przeszkadza?

Zmiany sposobu widzenia, które dokonywały się podczas i po transformacji, wymagały nie tylko nieufności wobec pokolenia nauczycieli, ale także oduczania połączonego z odwagą eksperymentowania. Nowy paradygmat widziano – co warto przypomnieć w kontekście zmiany generacyjnej – jako „świadomość wielości dialektów i ogromnej złożoności mapy artystycznej, w której „trzeba stworzyć szansę dla wielu, także niewygodnych głosów" (Lewandowska 2023: 85), uznając przy tym odnośnie do tradycji sztuki awangardowej (na której żywotność wskazywał Stanisławski), iż w związku z innymi realiami historycznie zakodowanych systemów nie można jej już odtworzyć. Ewa Mikina, dojrzewająca artystycznie nieco wcześniej od Słaboń w Muzeum Sztuki kierowanym przez Stanisławskiego, mówiła w 1994 roku wręcz o PROJEKCIE, który trzeba zamienić na strategie „krytyczne" i „analityczne", oraz o „postmodernistycznym zaniku sensu" (Lewandowska 2023: 86). Obawiała się przy tym, że poważne, analityczne wypowiedzi artystów mogą zginąć w świecie charakteryzującym się natłokiem i chaosem różnych sygnałów, składającym się na coś w rodzaju informacyjnej ekstazy. Jej wezwanie do strategii krytycznych i analitycznych było próbą dostosowania języka kuratorskiego do rzeczywistości, w której wielkie narracje rozpadały się na fragmenty. Rodziło to pytanie, jak nie zagubić się w świecie, gdzie każda wypowiedź mogła zostać natychmiast zrelatywizowana. Ów kryzys nie paraliżował jednak młodszego pokolenia – przeciwnie, stawał się impulsem do poszukiwania nowych form kuratorskiej odpowiedzialności i sposobów działania. Można uznać, iż m.in. Szyłak – o której pisze w niniejszym numerze Stano – wychodziła naprzeciw tym obawom, pisząc kilka lat później do „Art Journal" o „nowej sztuce dla nowej rzeczywistości" (Szyłak 2000: 54–63). Nowa sztuka była – jej zdaniem – bardzo ważna, gdyż transformacja przyniosła nie tylko nowe swobody, ale i nowe obowiązki. Kuratorka doceniała wyłanianie się większej różnorodności kulturowej i możliwość większej swobody przemieszczania, zauważała również, że wraz z tym pojawiła się konkurencja o odbiorców. Nie znaczy też, iż Szyłak porzuciła wielkie idee: podstawową było wytyczenie nowych etycznych i estetycznych modeli artysty jako obywatela w erze postkomunistycznej. Rozwijała wówczas ten model poprzez budowanie postawy krytycznej i promowanie takich artystów kwestionujących omnipotentną władzę Państwa i Kościoła, jak m.in.: Centralny Urząd Kultury Technicznej (znany pod akronimem C.U.K.T.), Robert Rumas, Zbigniew Libera czy Grzegorz Klaman. W 2000 roku, jako dyrektorka Łaźni, rolę swoją i osób artystycznych widziała (wyrażając to we wspomnianym już artykule *The New Art for the New Reality*) w mediacji między przeciwstawnymi dyskursami w sferze życia społecznego. Wystawy i debaty pod jej opieką zmieniały się jednak „w niebezpieczne gry ideologiczne, w których program instytucji odgrywał rolę politycznej piłki nożnej" (Szyłak 2000: 63). Ostatecznie Szyłak nie chciała uciekać od wielkich pytań i programów, bo – jak wyjaśniała – artyści, którzy kwestionują władzę Kościoła, rolę szkolnej edukacji w przekazywaniu wartości oraz poruszają takie kwestie, jak eutanazja i aborcja, muszą w konsekwencji „zająć się transformacją

tożsamości narodowej w miarę jej dostosowywania się do nowej rzeczywistości" (Szyłak 2000: 63). Nie znaczy to, rzecz jasna, iż Szyłak nie była kuratorką rezonującą z konkretnymi sytuacjami, co najlepiej mogło się uwidocznić nie tylko w zakresie dyrektorowania „Łaźnią" (1998–2001), ale także w innych projektach, które współtworzyła: Instytucie Sztuki Wyspa i Fundacji Wyspa Progress. To właśnie działalność na terenie Stoczni Gdańskiej, którą animowała wraz ze swoim ówczesnym partnerem Grzegorzem Klamanem, jest dla Stano okresem szczególnie ciekawym z racji działania w miejscu, które stało się sytuacją wymagającą uruchomienia strategii rewitalizacji z wykorzystaniem narzędzi sztuki i partycypacji społecznej. Tutaj – jak wynika z artykułu Stano – kuratorstwo objawiło się jako *par excellence*: praktyka zmiany, rezonowania i troski. Co jednak może szczególnie istotne w kontekście paradygmatycznej zmiany i dwojga kuratorów: o ile działalność w Muzeum Sztuki, odbywająca się w siedzibie dawnego pałacu Poznańskich nie była eksponowana i problematyzowana, o tyle fakt działalności na terenie stoczni stał się zasadniczym elementem rezonowania z sytuacją. Nie dokonano w stoczni naturalizacji kwestii własności i pracy, bo to właśnie ta prawdziwa rama stała się sytuacją prowokującą do różnorakich interwencji. Dlatego – jak podkreśla Stano – Szyłak uprawiała kuratorstwo kontekstu, nie sztuki. Niewątpliwie przepracowywała jednocześnie wielkie idee awangardy, bo jak sama pisała: określanie czegoś mianem awangardowego jest dziś być może wrogim przyjęciem, gdyż awangarda chce mieć wszystko – od prawa do eksperymentu do uczestnictwa w rewolucji ustrojowej, by bronić uciemiężonych. Przewidywała w związku z tym, że w przeciwieństwie do historycznej awangardy (mianującej się strażą przednią) „teraz awangarda pozostanie w ukryciu, będzie taktycznie działającą partyzantką, łączącą różnymi metodami rozproszone i wrogie sobie plemienne wspólnoty" (Szyłak 2007: 9).

Można ponadto zauważyć, iż Szyłak (choć tak bardzo stawiała na kontekst) – podobnie jak Stanisławski – nie interesowała się zbytnio perspektywą posthumanistyczną, tak ważną dla kuratorów opisywanych w niniejszym numerze przez Marię Blankę Grzybowską w artykule *Wystawiennictwo kompostowe i jego przykłady na polu sztuki*. Ich obojga nie ominęła też eksponowana rola demiurga i gwiazdy. Przy czym, co również warto zauważyć, to właśnie zwolnienie Szyłak z NOMUS-a przypieczętowało sławę kuratorki. Takiego rozgłosu z pewnością nie zyskałaby w czasach PRL-u, gdy wszystkie media kontrolowane były przez państwo, a ci, którzy popadli w niełaskę zwierzchników, po prostu znikali w mroku.

Jeżeli figura kuratora-gwiazdy uosabiała w przeszłości wizję jednostkowego przywództwa i osobistej legendy, to młodsze pokolenia zaczęły stopniowo dystansować się od tego modelu pracy i działania kuratorskiego. W miejscu indywidualnych biografii i mitologizowanych postaci pojawiały się działania mniej spektakularne, oddolne, lokalne, efemeryczne, a sama osoba kuratora stawała się mniej przywódcą, a bardziej towarzyszem, którego wsparcie rezonowało w codziennym doświadczeniu sztuki i jej otoczenia. Ambicji przywódczych nie mieli – przynajmniej w momencie

gdy tworzyli swe niewielkie wystawy (w nieużywanej części klatki schodowej w Instytucie Historii Sztuki UW) – studenci, o których pisze Dorota Jędruch w tekście *Praktyki kuratorskie w systemie studenckiej samoorganizacji – przykład pisma „Sekcja" i Galerii „Zakręt", prowadzonych przez Sekcję Współczesną Koła Naukowego Studentów Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego*. Autorka w swym artykule sięga m.in. po formę wywiadu i rozmawia z przywoływanymi uczestnikami wydarzeń – Polą Dwurnik (artystką) i Tomaszem Fudalą (obecnie kuratorem Muzeum Sztuki Nowoczesnej). Chociaż deklaracja ówczesnych studentów, którą przypomina Jędruch, iż będą „groźni i aktywni", nie ma się nijak do troski o środowisko, opisanej przez Grzybowską, to nie była też tak dosadnie krytyczna, jak ich nieco starszych kolegów w warszawskim Instytucie Historii Sztuki. Dwurnik podkreśla, iż ich poprzednikami byli twórcy prześmiewczego i krytycznego „Rastra", którzy – choć „fajni" – nie byli z zasady zbyt inkluzywni. Z kolei Fudala wręcz z dumą odcina się od ich „hejtowania", preferując styl elegancki i powściągliwy.

Scalająca narracja troski związana jest obecnie nie tyle z promocją naszej części Europy, o której pozycję i lepszą widzialność zabiegali (w różny sposób) Stanisławski i Piotrowski. Tu troska łączyła się z gniewem, który wymagał oprócz dyplomacji postawy naznaczonej walecznością. Troska i gniew były zresztą nieodłącznym elementem także działań Szyłak: polityczne decyzje wynikające z nieudolnego zarządzania dziedzictwem po PRL-u doprowadziły do tylu społecznych tragedii, że trudno było nie odczuwać wzburzenia. Nawet zresztą studenci Uniwersytetu Warszawskiego w swoich działaniach chcieli być – jak pisze Jędruch – „groźni". Jednak wraz z uświadomieniem sobie skutków katastrofy klimatycznej i obserwowaniem roli – tak oczekiwanego w latach 80. – liberalnego kapitalizmu w jej pogłębianiu nastał czas, gdy gniew i bycie groźnym przestają mieć realne znaczenie. Gniew i krytyka nadal są potrzebne, ale w realnym życiu zdecydowanie bardziej przydają się faktyczne, dobroczynne działania nakierowane na konkretne problemy. Młodzi kuratorzy uczą nas więc troski, połączonej nie z dyplomacją i podskórnym gniewem, lecz – tym razem – z empatią. O tym właśnie jest tekst Grzybowskiej: o pielęgnowaniu relacji i poczuciu wspólnotowości, w którym nie dążymy do szlachetnych celów w przyszłości, ale pozostajemy tu i teraz z kłopotami, wypróbowując własną sprawczość. A skoro tak, to włączamy to, co w nowoczesnych utopiach było nieobecne: śmierć i rozkład rozumiane jako twórcza przemiana. Można więc powiedzieć, że zmiana – którą nazwałyśmy w tytule czasownikowo „nie tworzyć światów, lecz je zamieszkiwać" – polega na wytwarzaniu praktyk rzeczywistej obecności. Takie praktyki przenoszą akcent z czysto racjonalnych i zdystansowanych diagnoz i ocen na pierwszoosobowe bycie w środku zdarzeń. Kurator nie jawi się już jako chłodny profesjonalista, lecz współuczestnik i towarzysz wydarzeń, który jest gotowy dzielić ryzyko i odpowiedzialność za wspólne doświadczenie. To nie z góry założony, ekspercki plan ma być motorem zmiany, lecz afektywność zderzająca się z problemami. To, co nienazwane, ma poprzedzać świadome, by możliwa była przebudowa myślenia

i czucia, bazująca na współzależnościach i uważności. Wybujałość rewolucyjnych pragnień ustępuje przed dojmującą prozą codzienności, wysuwającą się aktualnie na plan pierwszy. Rewolucja zostaje zastąpiona niczym innym jak powolnym uczeniem się uważności i empatii, w których to drobne gesty i mikrointerwencje stają się równie ważne jak wielkie programy. Bowiem – jak pisze Grzybowska – obecnie liczy się wykorzystywanie materiałów z drugiego obiegu, ograniczanie transportu, oszczędność energii czy przemyślane projektowanie scenografii i cyrkulacji obiektów. A w rezultacie chodzi o rzeczy najprostsze: polepszenie stanu najbliższego otoczenia, celebrowanie wdzięczności za to, co dane, w tym za tak niedocenianą do niedawna międzygatunkową wspólnotę. Praktykując bowiem realną obecność i zamieszkiwanie, nie można naturalizować jakości istnienia. To właśnie tu jest miejsce na przyjemność, którą podnosiła Kuoni. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że praktyka troski i odpowiedzialności wyznacza obecnie ramy działalności kuratorskiej, w których przyjemność i odpowiedzialność nie stoją w sprzeczności, lecz wzajemnie się wspierają. Tego wsparcia (jak niemal wszystkiego) musimy się od nowa nauczyć.

Zmiany w sposobie myślenia trafnie podsumowuje ostatni tekst niniejszego numeru. Karolina Łabowicz-Dymanus w artykule *Od pogoni za Zachodem po asocjacyjną i horyzontalną historię sztuki. Sposoby pisania o sztuce lat 90.* wskazuje, iż idea „nadrabiania zapóźnienia" (będąca przewodnią myślą pokolenia, które wyswobodziło się z ograniczeń realnego socjalizmu) zanika obecnie w kontekście pragnienia wydobywania na pierwszy plan osób i zjawisk niepasujących do modernizacji lub wręcz świadomie wykluczanych w imię postępu. Oznacza to odejście od linearnej logiki rozwoju, w której ktoś lub coś zawsze pozostaje w tyle, a zamiast tego - poszukiwanie narracji wielowątkowych, otwartych na marginesy i mikrohistorie. Nic dziwnego, iż Łabowicz-Dymanus nalega, by w tym celu skupić się na analizie lokalnych kontekstów i tradycji oraz rozwijaniu lokalnych metodologii badań nad sztuką. Nie interesuje jej wyłącznie poddawanie się inspekcji tzw. Zachodu, ale nawet również dekonstruowanie tamtejszych kanonów. Liczy się za to umiejętność bezkompromisowego i prawdziwego zdania sobie sprawy z parametrów istnienia. Takie podejście otwiera nas na tworzenie horyzontalnej historii sztuki, w której zamiast hierarchii pojawia się sieć powiązań i współzależności. Dzięki temu możemy dostrzec nie tylko dzieła, ale także praktyki, relacje oraz konteksty dotąd spychane na margines.

Naszą część Europy – z cienistymi stygmatami Jałty – Piotrowski nazywał niegdyś patetycznie „szarą strefą" (Piotrowski 2010: 199-206). Tym dziwniejsze, iż widmo komunizmu powraca obecnie – jak przekonuje Boris Groys – właśnie dzięki temu, co nigdy (mimo obietnic i projektów) się nie ziściło – jako marzenie o globalnej ludzkości i poczuciu przynależności do czegoś więcej niż naród (Groys 2010: 18-25). W tym kontekście zasadne wydaje się pytanie, czy faktycznie słuszne jest traktowanie komunizmu po prostu i w każdym przypadku jako ideologicznej fasady rosyjskiego imperializmu. Jak zauważa Groys, włączenie po runięciu żelaznej

kurtyny sztuki wschodnioeuropejskiej do globalnego kontekstu artystycznego było potransformacyjnym procesem zapośredniczonym przede wszystkim przez rynek sztuki. Utowarowienie miało niejednokrotnie dramatyczne skutki, gdy chodzi o poszczególnych artystów, doświadczających na własnej skórze zmiany paradygmatu. W domenie realnego socjalizmu podstawowa wartość sztuki, a dotyczy to także sztuki dysydenckiej, jak zauważa badacz, miała wartość przede wszystkim ideologiczną. Jak pisał Groys: „Wartość ideologiczna krążyła w symbolicznej gospodarce typu radzieckiego tak samo, jak pieniądze krążą w zachodniej gospodarce rynkowej. Obecnie pamięć o tym niekomercyjnym sposobie istnienia sztuki jest wciąż żywa w Europie Wschodniej – i to właśnie stanowi chyba najbardziej oczywistą specyfikę sztuki wschodnioeuropejskiej" (Groys 2010: 20). To także ważne stwierdzenie dla refleksji prezentowanych w niniejszym numerze „Zarządzania w kulturze", choć wydaje się zaskakujące: wszak postawiłyśmy tezę o ewolucji kuratorstwa „od sensów do sytuacji". W nakreśleniu takiego kierunku kryje się jednak paradoks. Bowiem wcale nie chodzi tu o polityczną ocenę PRL-u i działających wówczas kuratorów, nazywanych zresztą komisarzami, co wydaje się wręcz naznaczone polityką. Chodzi natomiast o uznanie, iż tylko w naszej części Europy mamy wspomnienia (to prawda, nie zawsze pozytywne) i doświadczenie, które jest naszą tradycją, tak chętnie odrzucaną po 1989 roku – tradycję oddolnych projektów emancypacyjnych i partycypacyjnych, specyficznych postaw politycznych i egzystencjalnych. To dziedzictwo, choć naznaczone sprzecznościami, jest dla nas szczególnie ważne właśnie dlatego, że łączyło ‑ tak aktualne współcześnie ‑ doświadczenie opresji z pragnieniem wolności. I właśnie przez ten paradoks nie daje się ono łatwo wpisać ani w zachodnią opowieść o postępie, ani w prostą narrację o totalitaryzmie. Warto zatem tym postawom przyjrzeć się teraz, zadając inne pytania, bo być może właśnie w tej tradycji kryje się umiejętność *thinking big*. Paradoks polega więc na tym, że ta zdolność wielkiego myślenia (kształtowana w warunkach niedoboru, kontroli i cenzury) może współcześnie inspirować inne sposoby wyrażania przyszłości, bardziej świadomej ograniczeń i współzależności. Do tego potrzebne są jednak inne metody i praktyki (jak postulują Łabowicz-Dymanus i Grzybowska), wnikliwe mapowanie świata sztuki (Jędruch) oraz krytyczne przyjrzenie się przemysłowemu dziedzictwu (Stano) i archiwom (Słaboń).

Odpowiedź na pytanie, jak niegdysiejsze abstrakcyjne *big thinking* (myślenie o wielkich ideach) zmienić na współczesne *thinking big*, przekracza jednak zdecydowanie możliwości niniejszego numeru. Jak bowiem zwracał uwagę przywoływany już Timothy Morton, nasz holizm opierał się do niedawna na jednorodnej uniwersalności i na euklidesowej geometrii antropocentrycznej. Choć rozumiemy już dziś, iż jesteśmy uwikłani w dane, które badamy, to wtłaczany w nas scjentyzm („metoda zamykania uszu na to, co jest najbardziej interesujące w nauce jako takiej") skutecznie blokuje zwrot w myśleniu. Morton nie chce godzić się z faktem, iż współcześni humaniści zazwyczaj dążą do tego, by idee dotyczące rzeczywistości

były powiązane z łatwą do zidentyfikowania polityką. Może bowiem okazać się, że współczesne *thinking big* nie polega już na formułowaniu jednej totalnej narracji, ale na umiejętności myślenia sieciowego – wrażliwego na lokalność i mikrohistorie, a zarazem zdolnego je łączyć w większe konstelacje. Wielkość nie oznacza tu rozmachu, lecz zdolność do utrzymania wielu perspektyw równocześnie. To przesunięcie z abstrakcyjnego *big thinking* ku praktyce współzależności i uważności może być równie rewolucyjne, jak wcześniejsze utopie. Być może właśnie w tym kierunku zmierza współcześnie refleksja kuratorska – ku ideom, które są wystarczająco „duże", by obejmować różnorodność, ale jednocześnie „małe", by nie gubić jednostkowych doświadczeń. Dlatego w gruncie rzeczy także my same chciałyśmy sprawdzić, czy ciągle pokutuje w nas idea *big thinking*. A jak to jest z Wami?

Bibliografia

Groys Boris (2010). Haunted by Communism. W: *Contemporary Art in Eastern Europe*. London: Black Dog Publishing, 18–25.

Kuoni Karin (2001). Introduction. W: Karin Kuoni (red.), *Words of Wisdom. A Curator's Vademecum on Contemporary Art*. New York: Independent Curators International (ICT), 11–17.

Mikina Ewa (2023 [1994]). Przeciw hierarchiom. Z Marysią Lewandowską rozmawia Ewa Mikina. W: Maria Lewandowska, Jakub Gawkowski (red.), *Ewa Mikina. Słów brak. Teksty z lat 1991–2012*. Łódź: Galeria Miejska Arsenał, Muzeum Sztuki w Łodzi, 85–88 [przedruk z: *Magazyn Sztuki* 1994, 23, 128–131].

Morton Timothy (2016). *Dark Ecology. For a Logic of Future Existence*. New York: Columbia University Press.

Piotrowski Piotr (2005). *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowej w latach 1945–1989*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

Piotrowski Piotr (2010). Grey Zone of Europe. W: *Contemporary Art in Eastern Europe*, London: Black Dog Publishing, 199–206.

Szczerski Andrzej (2018). *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Szyłak Aneta (2000). The New Art for the New Reality: Some Remarks on Contemporary Art in Poland. *Art Journal*, 59(1) (Spring), 54–63.

Szyłak Aneta (2017). Awangarda – hipotezy przyszłości. W: Aneta Szyłak (red.), *Hipotezy awangardowe. Teksty i obrazy zebrane*. Gdańsk: Muzeum Narodowe w Gdańsku, 6–9.