prof. dr hab. Anna Markowska
Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Wrocławski
anna.kutaj-markowska@uwr.du.pl

Wrocław, 30 czerwca 2023

Recenzja dysertacji doktorskiej mgr Marty Kudelskiej,
Strategie i praktyki młodych kuratorów sztuki współczesnej działających na terenie Katowic i Krakowa w latach 2010-2015,
napisanej pod kierunkiem dr hab. Cezarego Woźniaka, prof. UJ,
na zlecenie Rady Dyscypliny Nauki o Sztuce Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dysertacja doktorska mgr Marty Kudelskiej o tytule *Strategie i praktyki młodych kuratorów sztuki współczesnej działających na terenie Katowic i Krakowa w latach 2010-2015* to ciekawa próba analizy działalności kuratorskiej młodego pokolenia. Nie była ona dotąd poddawana gruntownej analizie, a wobec dojmującego braku szerokiej refleksji na tematy wystawiennicze w języku polskim stanowi cenny wkład w mapowanie i pogłębioną refleksję nad aktualnie tworzonym polem artystycznym w Polsce. Rozprawa jest ponadto właściwie autorefleksją nad własnym środowiskiem intelektualnym, gdyż jedna z opisanych galerii (Galeria Dwie Lewe Ręce w Katowicach) jest miejscem, w którym sama autorka zrobiła kilka wystaw. Jako czynna kuratorka działająca w środowisku o którym pisze, ma więc wieloaspektowy wgląd w badany materiał. Dzięki temu ważnym elementem refleksji jest obserwacja uczestnicząca, bez narzucania istniejących już wzorców i modeli. To na jej podstawie, dopełnionej archiwaliami, powstają następnie wnikliwe i oryginalne analizy oraz następuje próba stworzenia teorii ugruntowanej.

Materialna forma pracy, jaką otrzymałam do recenzji to gruby, ciężki tom (grubość ca 5, 5 cm, ciężar ca 3 kg) z twardą grubą okładką powleczoną zielonym plastikiem, pod którą kryje się 422 lekko nabłyszczanych i wybielonych kartek o wysokiej gramaturze i nieznanej kwasowości. Wersji elektronicznej pracy nie otrzymałam. Imponujący wolumen narzucał choreografię czytania przy biurku niczym średniowieczny inkunabuł i przekonywał imponującym wyglądem o wadze działalności młodych kuratorów z Katowic i Krakowa. Lektura tomu potwierdziła pierwsze wrażenie.

Z twórczością pisarską p. Marty Kudelskiej zetknęłam się na dłużej na moim seminarium magisterskim, gdy jedna z jego uczestniczek zaprezentowała do dyskusji naszej grupce

artystycznych zapaleńców artykuł *O zwrocie romantycznym w polskiej sztuce. Sztuka współczesna a tradycja romantyczna – zarys problematyki*. Tekst stał się następnie podstawową inspiracją do napisania pracy magisterskiej o tytule *Mroczny romantyzm w najnowszej sztuce polskiej*. Jej autorka, podjąwszy się w niej próby analizy fantastycznego imaginarium, nie zapomniała o swojej mistrzyni i napisała w swej pracy magisterskiej: „Można powiedzieć, że napisana przeze mnie praca magisterska jest znacznym rozwinięciem poruszonego w artykule [Kudelskiej – przyp. A.M.] problemu". Praca ta, obroniona w czerwcu 2023 zbiegła się z otrzymaniem do oceny dysertacji doktorskiej p. Kudelskiej. Ten zbieg okoliczności uważam za szczęśliwy, a czas spędzony na rozwijaniem pomysłów związanych z rozwijaniem tradycji romantycznej w sztuce współczesnej za niezwykle inspirujący. Mogę śmiało powiedzieć, że moje seminarium magisterskie zaciągnęło intelektualny dług u p. Kudelskiej.

Dysertacja doktorska jest logicznie zbudowana i składa się z sześciu zasadniczych rozdziałów, z których pierwszy buduje generalną ramę historyczną i metodologiczną, drugi skupia się na historii i kuratorach działających w dwóch tytułowych miastach (Katowicach i Krakowie) i stanowi z kolei ramę dotyczącej lokalnej specyfiki, wskazując na starsze generacje kuratorów. Cztery kolejne rozdziały poświęcone są zapowiedzianym „młodym kuratorom". Magistrantka wyróżniła w ten sposób następujące osoby: Macieja Skobla, Martę Lisok, duet Aneta Rostkowska i Jakub Woynarowski oraz Szymona Maliborskiego. Zaletą tej części jest nie poprzestawanie na deskryptywnych elementach wystaw i nazywanie wyodrębnionych taktyk i praktyk, proponowanie terminów w trafny sposób syntetyzujących obszerny materiał badawczy. Główna część pracy poprzedzona jest abstraktem w język polskim i angielskim, *Wstępem* ze stanem badań, a zwieńczona *Zakończeniem*, *Bibliografią* i *Aneksem* (wykazem wystaw i ilustracji badanych kuratorów).

Zasadniczą częścią pracy stanowią rozdziały od trzeciego do szóstego. Są to znakomite analizy czterech miejsc poświęconych sztuce oraz strategii i praktyk kuratorskich tworzących ich osób (Galeria Dwie Lewe Ręce, Mała Przestrzeń w BWA Katowice, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Wawelski). By powstały, autorka przeprowadziła wszechstronne kwerendy, łącznie z pogłębionymi wywiadami i dotarciem do wszelkich możliwych źródeł pisanych. To niezwykle cenny i odkrywczy materiał, ukazujący doktorantkę jako osobę skrupulatną, empatyczną i wnikliwą, co przekłada się na jakość przedstawionej dysertacji.

Analizę dysertacji zacznę od rozdziałów 3-6 z dwóch powodów: po pierwsze od s. 105 czyli od początku Rozdziału 3 zaczyna się najciekawsza, oryginalna część pracy oparta na własnych

badaniach, będąca istotnym wkładem w naukę, a po drugie – jest to też najlepsza część pracy, którą mogę tylko chwalić. Co warto podkreślić, analizom towarzyszą starannie dobrane ilustracje, wyszukane w prywatnych archiwach. Ponadto, rozdziały 3-6 zbudowane są wedle szczęśliwej reguły – po opisie i analizie działalności „galerników" następuje rozbudowana i dociekliwa interpretacja ich postawy. Niedociągnięcia zostawię zatem sobie na koniec, uznając że wobec znakomitej części głównej stanowią one mało istotny komponent.

Rozdział 3. rysuje sylwetkę twórczą Macieja Skobla, studenta a później absolwenta ASP w Katowicach, prowadzącego w latach 2013 -2016 galerię o nieco prowokacyjnym, dowcipnym tytule Dwie Lewe Ręce, w samym centrum Katowic (na ul. Morcinka 23-25, obok kina Kosmos). Offowy charakter galerii podkreślał już sam fakt, iż znajdowała się ona w piwnicy, a ponadto także dość rudymentarna estetyka wnętrza. Choć w przeciągu kilku lat w Dwóch Lewych Rękach odbyło się wiele różnorodnych wystaw, autorka skupia się na tych pięciu, które zostały kuratorowane przez założyciela galerii (oraz trzech współkuratorowanych), podkreślając koleżeński klimat i pokoleniowe oblicze przedsięwzięcia, określanego w prasie fachowej jako działania „lokalnej hipsterki". Autorka kolejno omawia *O rzut kamieniem* (2013, wystawę Mikołaja Szpaczyńskiego), *Czary* (2014, wystawę Szymona Szewczyka), *Punkt zapalny* (2014, wystawę Kamila Kocurka), *Nuovo Riché* (2015, wystawa Miłosza Wszołka), *Nowe rzeczy* (2014.wystawę Sławomira Pawszaka). Doktorantka podkreśla, że punktem zwrotnym dla Skobla był wyjazd do Berlina i zapoznanie się z działalnością tamtejszej sceny artystycznej. Nie uchodzą jej uwadze finansowe uwarunkowania pomysłu założenia galerii: możliwość odpracowania czynszu w sklepie Geszeft, do którego należała piwnica zmieniona w galerię. Jak wspomniałam, sercem każdego rozdziału jest interpretacja. W przypadku Skobla (s. 142- 154) autorka podkreśla jednoczesną próbę życia na własnych zasadach i chęć przeżycia przygody. W tym kontekście nie dziwi, iż autorka skupia się także na tematyce wystaw, z wybijającym się motywem wędrówki i podróży, także tych odbywanych w wyobraźni. Bowiem Skobla wyróżnia też, zdaniem doktorantki „marzycielska postawa" (s. 154) oraz ryzyko podążania za własnymi marzeniami. To właśnie zostało określone jako postawa don Kichota.

Kolejna strategia to kuratorska arachnologia Marty Lisok, kuratorki o nieporównanie większym dorobku od Macieja Skobla, omówionym w kolejnym rozdziale (4.). Na jego początku dostajemy skrupulatnie opisaną drogę tej wybitnej postaci od studentki historii sztuki na UJ, stażu w krakowskiej Otwartej Pracowni, poprzez współpracę z tamtejszym Bunkrem Sztuki oraz bytomską Kroniką, po coraz głębsze zanurzanie się w atmosferze sztuki, dzięki poszerzaniu znajomości z kuratorami (m. in. Magdą Ujmą) i artystami (m.in. Szymonem Kobylarzem i grupą Ośmiornica), a także dzięki lekturom (m.in. Rolanda Barthesa). Na

formowanie się postawy Marty Lisok niemały wpływ miała też oczywiście jej akademicka promotorka z UJ – prof. Maria Hussakowska. Ukazując w fascynujący sposób szeroki zasób artystycznych doświadczeń Lisok, mający wpływ na jej otwartą postawę i wysoką jakość projektów kuratorskich, doktorantka nie omija też taktyki dissów i beefów (od angielskich słów: *disrespect* oraz sprzeczka), wywiedzionych z rapu, a popularnych we wzajemnych zaczepnych i zabawnych relacjach młodych katowickich artystów. Dalej czytelnik dostaje sumienny opis wystaw, realizowanych przez Lisok w *Małej Przestrzeni* w katowickim BWA zarówno tych cyklicznych (2009-2012 – *Przypadkowe przyjemności, Replikantki, Nic nie widać, Drobnostki*), jak i organizowanych poza cyklami, ponadto wystaw zorganizowanych w głównej sali katowickiego BWA (2013-2014) i poza BWA oraz akcji w przestrzeni miasta. Kudelska zebrała ogromny materiał badawczy, wykazując iż Lisok wprowadziła na prestiżową scenę artystyczną – dzięki swojemu autorytetowi – ok. 20 artystów z Katowic i ok. 50 artystów spoza tego miasta. Słusznie wskazała przy tym na wagę tekstów kuratorskich Lisok, gdyż jej książka *Dzikusy. Nowa sztuka ze Śląska* stała się wręcz podręcznikiem dla historyków sztuki zainteresowanych młodą sztuką regionu. Fakt, że sprostała analizie wskazuje finalny podrozdział interpretacyjny (s. 203-217). Wskazuje w nim na mit-metaforę zwykłej śmiertelniczki Arachne, która ośmieliła się stanąć do artystycznego konkursu z samą boginią Ateną. Akcentując aktualność mitu Arachne Kudelska wskazuje etos dawania głosu tym, którym go odebrano, tworzenie siebie, nie podpieranie się autorytetami i wybieranie autonomii własnej pracy, czerpanie z codzienności i zwyczajności, co rozbija uniwersalne, niejednokrotnie przemocowe konwencje, fokusowanie się na nieistotnych – wydawałoby się – detalach i niestetetyzowanych wycinkach rzeczywistości, co wyrasta z protestu przeciw urzędniczej propagandzie sukcesu. Wreszcie, doktorantka podkreśla również feministyczny aspekt „arachnologii", odwołując się do feministycznych tekstów i analiz, w tym m. in. do artykułu Nancy K. Miller z City University of New York, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka.* Czyniąc to dowartościowuje podmiotowość kuratorki, wskazując na ślady jej obecności w każdej stworzonej przez nią wystawie.

Równie dogłębny i oryginalny jest kolejny, 5. rozdział, poświęcony dominującej strategii duetu Aneta Rostkowska i Jakub Woynarowski. Doktorantka porównuje ją do zmiennego bohatera powieści Roberta Louisa Stevensona, rozwija też autokomentarz samych zainteresowanych, widzących się najlepiej w praktykach gonzo, odnoszących się pierwotnie do zawadiackiego i mijającego się brawurowo z prawdą reportażu zawierającego często teorie spiskowe, a dzisiaj – głównie do marketingu, choć także do zachowań seksualnych. Zanim przejdzie do interpretacji twórców zawadiackiego Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Wawelski, autorka

sumiennie wylicza i opisuje osobny dorobek kuratorski zarówno Anety Rostkowskiej (w tym oprócz ekspozycji w galeriach, projekty w przestrzeni miasta oraz projekty zorganizowane we współpracy ze Zbiornikiem Kultury i na festiwalu ArtBoom), jak i Jakuba Wojnarowskiego (jego wystawy indywidualne i zbiorowe). W rozdziale tym siłą napędową różnorakich przedsięwzięć jest zdaniem autorki "wyobraźnia a nie teoria" (s. 231), w tym także przypisywanie dawnej sztuce współczesnych sensów. Bezpośrednią inspiracją do stworzenia CSW Zamek Wawelski było, jak można się dowiedzieć, wyobrażenie sobie, jak zamknięta niemal całkowicie na współczesną sztukę instytucja, będąca „źródłem konserwatywnych narracji o przeszłości" (s. 244), mogłaby otworzyć się na współczesne interwencje i działania artystyczne. Do współpracy – przy pełnej świadomości, iż Zamek na Wawelu jest całkowicie niedostępny dla ich działalności – duet zaprosił sporą liczbę artystów i kuratorów, kierując się kluczem towarzyskim i 29 maja 2012 nastąpiła zbiórka kolektywu pod figurą Światowida, inaugurująca działalność kuratorstwa gonzo. Opierała się na dużej dozie humoru i polegała – zdaniem zainteresowanych – na „tworzeniu narracji w odniesieniu do konkretnego miejsca, zawłaszczeniu przestrzeni, obiektu czy aktywności", prezentowanych następnie w formie performansu (s. 250). Niewątpliwie, zauważenie Woynarowskiego jako ważnego współtwórcy projektu Pawilonu Polonia na 14. Biennale Architektury w Wenecji (w ramach idei Rema Koolhaasa *Fundamentals. Absorbing Modernity* 1914-2014), a następnie nagrodzenie go Paszportem Polityki przyczyniło się do spopularyzowania praktyk omawianego duetu. We wnikliwej interpretacji (s. 260-269) autorka słusznie podsumowuje, że od samego początku w aktywność duetu wpisana była transformacja, a więc nie poszukiwanie jakiegoś sedna samego siebie, ale zgoda na wielość twarzy, różnicowanie i zmianę. W ujęciu doktorantki przerażająca dwulicowość bohatera Stevensona zmienia się odnośnie analizowanego duetu w coś pozytywnego: intencjonalne przedstawienie odmiennego obrazu tego, co wydawało się znane. W tej perspektywie chodzi jej o przyglądnięcie się powodom zmian. Odpowiedzi szuka najpierw w autoprezentacji samych zainteresowanych. Rostkowska bowiem podkreślała swoje emancypowanie się od filozofii i zamykające myślenie rożnych – nawet pozornie interesujących – teorii. Jej projekty często miały z tego powodu wyłaniający się w czasie działań aspekt polityczny, wskazujący na różne plagi współczesnego miasta (gentryfikację, bezdomność, biedę). Z kolei Woynarowskiego bardziej interesowały sposoby budowania i używania historii oraz pamięci oraz „szukanie związków tam, gdzie ich nie ma" (s. 262). A choć oboje byli tak różni, to zbliżyła ich niechęć do powagi, a nawet swoistej pompatyczności świata sztuki, jego biurokracja i hierarchiczność, wymuszająca postawę oczekiwania. Dzięki kuratorskim eksperymentom duetu prestiżowe i zamknięte miejsce jakim jest Wawel, odżyło w

zaskakujący sposób. A choć zastana przestrzeń Wawelu się nie zmieniła, to zmieniły się przypisywane jej sensy. Ponieważ Rostkowska i Woynarowski pozostawiali wolność twórczą poszczególnym artystom, ciesząc się ich spontanicznością i efemerycznością, nie domagali się skuteczności sztuki. Nic dziwnego, że ich manifest *Katalog wypadków, czyli stosowane sztuki gonzo* odnosił się ironicznie do poważnego języka Artura Żmijewskiego, artysty z kręgu sztuki krytycznej. Dzięki postawie duetu na Wawelu zagościł – jak przekonuje autorka – nie tylko przypadek, ale również dystans, ironia i poczucie humoru.

Rozdział 6. dzieli działalność Szymona Maliborskiego na dwa etapy: pierwszy (2010-2012) wyznacza współpraca z Michałem Chudzickim, Łukaszem Surowcem i Kamilem Szpunarem oraz wystawa zbiorowa *Poznanie przyrody nie jest przyrodą*; drugi (2013-2015) – to działania z Danielem Rycharskim i wystawa *Krakowskie sny Amona Goetha.* Autorka kreśli ścieżkę zdobywania doświadczenia Maliborskiego, który jako zafascynowany teatrem młody człowiek przyjechał z Lublina do Krakowa jeszcze na studiach, zafascynował się zajęciami z kuratorstwa prowadzonymi przez prof. Andrzeja Szczerskiego, odbył praktykę studencką w galerii Art Agenda Nova, założonej przez Małgorzatę i Marcina Gołębiewskich, pracował przy Festiwalu ArtBoom, stał się członkiem kolektywu Roboczogodzina... To interesująca opowieść o dojrzewaniu i formowaniu się, kształtowaniu osobowości i profilu moralnego, w powiązaniu z działalnością artystyczną. Punktem wyjścia jest pozwalająca na wielką chłonność postawa niewiedzy – niejasności, czego się chce oraz testowania najróżniejszych pomysłów, poszukiwań oraz szacunku i zainteresowania do wszystkiego i wszystkich spotykanych na swej drodze. Ostatecznie wykrystalizowała się w Maliborskim – jak udowadnia doktorantka – postawa artystycznego aktywizmu i wrażliwości na znaturalizowane problemy społeczne. Ważnymi kuratorskimi praktykami stała się pogłębiona praca z wieloaspektowo rozumianym kontekstem, także historycznym, chęć „oddania głosu i sprawczości marginalizowanej grupie" (s. 311), przez co istotna stała się nie tylko praca nad indywidualną twórczością poszczególnych artystów, ale także nad różnymi jątrzącymi świadomość zagadnieniami. Przekonanie, że sztuka i działalność artystyczna mają moc wyjaśniania przeszłości i teraźniejszości powoduje, że późną działalność określić można mianem *art based research* (*artistic research*), z całą świadomością specyfiki sztuki. Interpretacja postawy (s. 311-324) zawarta w postaci Kordiana, bohatera dramatu Juliusza Słowackiego nie dotyka jednak kwestii narodowych, skupiając się na wątkach egzystencjalnych, procesie dorastania i przemiany, którego kulminacją jest samoafirmacja oraz zyskanie przekonania o własnej sprawczości i sile. W kordianowskiej metaforze podkreślono także wagę podróży, jako antidotum na poczucie stagnacji, braku, nudy

i niewystarczalności dotychczasowego życia. Podążanie za marzeniami, pragnienie przeżycia czegoś nadającego sens życiu powoduje nienasycenie i chęć znajdowania inspiracji poprzez wędrówkę i chaos. Za moment kulminacyjny, kuratorskie Mont Blanc, doktorantka uznaje projekt *Krakowskie sny Amona Goetha,* prowokujący widzów do aktywności i włączający się w debatę o Zagładzie, z takimi kwestiami jak m.in. konstruowanie przeszłości, rola świadka i obserwatora, działanie pamięci, niechciane dziedzictwo. Praca kuratora stała się zatem elementem autokreacji pozwalającej na pełne przeżycie i realizację własnej egzystencji. Umożliwiła postawę marzycielską zmienić w konkretną aktywność. Jak ujęła to p. Kudelska „Maliborski przechodzi więc przemianę z postaci kontemplacyjnej w postać aktywną, czynną, zaangażowaną i dzięki temu faktycznie zmienia rzeczywistość (s. 323-324).
Dysertację dopełnia sprawnie i klarownie napisane *Zakończenie.*

Najgorszy, bo niesłużący pracy, jest niestety Rozdział I *Kim jest kurator sztuki współczesnej?* Dzieli się na 3 podrozdziały: 1.1. *Geneza kuratorstwa: sztuka awangardowa – zarys problematyki,* 1.2. *Krytyka instytucjonalna – zarys problematyki,* 1.3 *Kuratorzy sztuki.* Przyznać muszę, formułując tę zdecydowanie negatywną ocenę tego rozdziału, że zadanie autorki nie było łatwe, bo uhistorycznione zsyntetyzowanie koncepcji kuratorskich XX wieku wymagałoby osobnych studiów i w rezultacie mogłoby się stać tematem zupełnie innej rozprawy. Marta Kudelska daje dam niestety quasi-ogólnoświatowy przegląd historii kuratorstwa i coś w rodzaju uniwersalnego kanonu jakby nie mając świadomości, że w dzisiejszej postkolonialnej wrażliwości wybór określonych rejonów geograficznych kosztem innych jest uprawianiem anachronicznej polityki. Jak sądzę, niepotrzebnie autorka postawiła przed sobą ambitne zadanie opowiedzenia o całości i stworzenia wielkiej narracji, któremu na tym etapie swojej kariery naukowej doprawdy trudno byłoby sprostać. Całość jest rodzajem strumienia myśli na temat kuratorstwa. Autorka wykazuje się sporą ilością przeczytanych książek i ciekawych cytatów (a także mniej ciekawych, bo można mieć wątpliwości czy uwaga, że warstwa filozoficzna dzieła stała się integralną częścią produkcji artystycznej rzeczywiście wymaga cytatu, vide s. 25), jednak wszystko to nie stanowi fundamentu dalszej części rozprawy. Jest to zupełnie osobna część, będąca kompilacją apriorycznie dobranych wystaw i nazwisk, których potencjału i wagi – nawet jeśli wystawy i osoby zostały wymienione adekwatnie – autorka zupełnie nie wykorzystała. W podrozdziale 1.1 wątpliwa jest nawet teza o genezie kuratorstwa połączonego od samego początku z XX-wieczną awangardą, gdyż wiele autorów przyjmuje, że to sztuka nowoczesna zrywająca z ekspozycjami malarstwa salonowego jako instrumentu państwa i wyższej klasy średniej przetarła szlaki do wyróżnienia specyfiki

medium wystawy, a co za tym idzie – kuratorstwa. Podpierając się awangardą z kolei autorka pomija autokratyczny i patriarchalny wymiar tej formacji. Szkoda, że autorka nie przywołała tekstów Bruce'a J. Althusera, gdyż pomogłyby one wyjść poza randomowe wybory i wnioski. Ale w istocie nie ma co spierać się o początki – jak sądzę pisząc o młodej sztuce doktorantka powinna była raczej zakreślić własną „granicę współczesności", by posłużyć się skrzydlatym określeniem, będącym tytułem znakomitej książki Mieczysława Porębskiego. Można wyrazić zdziwienie, czemu na przykład, powołując się na Michaela Brensona i jego artykuł *The Curator's Moment* autorka nie zaczęła swojej opowieści od schyłku lat 90. Bo wszak początki określonych sposobów kuratorowania można dość dowolnie przesuwać, uznać można za jej pierwociny albo postawę bricoleura (majsterkowicza) wyróżnioną przez Lévi-Straussa, albo wręcz średniowiecznych "curatoures", będących – jak przypomina David Balzer (*Curationism*) – osobliwą mieszanką biurokraty i księdza z całkiem aktualną niewspółmiernością powinności między "prawem" a "wiarą". A zatem, początków koncepcji kuratorskich z lat 2010-2015 w dwóch miastach w południowej Polsce niekoniecznie trzeba szukać między Marinettim a Kosuthem, wiedzy o Wielkiej Awangardzie u dr Tomasza Mackiewicza, specjalisty od Norwida i Kafki, a o konceptualizmie – u zasłużonego skądinąd na innych polach Hansa Beltinga.

W Rozdziale 1 dostajemy zestaw kuratorów, którzy ważni byli dla poprzednich pokoleń. Np. opisany przez Kudelską Harald Szeemann i jego słynna wystawa *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* była kluczowa tak dla samego Jerzego Ludwińskiego, jak i dla kuratorów jego pokolenia, czyli dla sceny artystycznej lat 70. Jeśli poprzez Ludwińskiego ważna była dla analizowanych kuratorów, warto byłoby to zasygnalizować, co jednak nie następuje. Z przykrością stwierdziłam ponadto, że skoro już pojawiły się wielkie historyczne nazwiska to bynajmniej nie po to, by zwrócić uwagę na kluczowe elementy – czyli tytułowe „strategie i praktyki", które będą kontynuowane w pracy omawianych kuratorów. By nie być gołosłowną, przytoczę przykład Marcelego Duchampa. Choć był podróżnikiem nie lada (a motyw podróży jest ważny w późniejszych analizach), to został wymieniony jako autor nie pokazanej w 1917 roku *Fontanny* (bez problematyzacji jakie artystyczne ścieżki otwiera plotka o czymś co nie zaistniało – co było ciekawe z kolei w kontekście teorii spiskowych poruszonych w rozprawie), czy *Pudła w walizce* (znowu bez uzasadnienia). Gdy autorka wspomina Anne d'Harnoncourt nie wyjaśnia zupełnie dlaczego jej rola była tak ważna dla Philadelphia Museum of Art, a przecież *Etant donnes* było skandalem w szacownej placówce. Z kolei rewelacyjna działalność Pontusa Hulténa zaczyna się wedle autorki dopiero w Paryżu, tak jakby nie podjął przełomowych decyzji w Moderna Museet w Sztokholmie i nie zrobił wcześniej wystaw zmieniających całkowicie szwedzką scenę artystyczną. To na tym etapie był kimś, kto zasłużył

na metaforę Kordiana. Z kolei cytat z Jean-Marca Poinsota pomija zupełnie fakt że stoi on na czele najwspanialszego chyba w Europie archiwum kuratorskiego („ACA" - Archives de la critique d'art) w Rennes, z dokumentami po tak ważnych krytykach i kuratorach jak chociażby Pierre Restany i Michel Ragon. Te pominięcia w strategiach i praktykach można oczywiście zrozumieć, bo wynikają z innego celu, jaki postawiła sobie doktorantka, a jaki pominęła w budowaniu ramy historycznej – wszelka działalność kuratorska zespolona jest u niej bowiem z osobowością i egzystencją samego kuratora. A zatem i strategii i praktyki nie istnieją bez indywidualności, temperamentu i usposobienia kuratora, co tak żywo potrafi opisać doktorantka na podstawie obserwacji uczestniczącej. Dlatego właśnie wyraźne podkreślenie iż jej celem było uwypuklenie egzystencjalnego wymiaru praktyk i strategii, powiązanie ich z dojrzewaniem i samorozwojem, pozwoliłoby po pierwsze inaczej skonstruować ogólną ramę dysertacji i po drugie uniknąć wrażenia zbędnego doklejenia rozdziału z innej rozprawy.

Oczywiście, można mieć wątpliwości, czy ewentualne przywołanie np. instalacji Roberta Morrisa w Green Gallery (1964) – uważanej za jedną z pierwszych w których artysta chciał po prostu pokazać galerię, a nie wystawione przedmioty (czyli pragnął ukazać ramę warunkującą percepcję) – ma coś wspólnego z powszedniością tej praktyki w XXI wieku i podobnymi zabiegami Macieja Skobla, w której przestrzeń „współtworzyła daną wystawę" (s. 132). A choć generalnie odwodzę autorkę od wertykalnych porównań z kanonicznymi przykładami z centrów kulturowych – to może szkoda, że pisząc o kuratorze gonzo nie wspomina o pierwowzorze tego typu aktywności czyli Walterze Hoppsie.

Niestety, wszelkie przywołania nie mają związku z późniejszą analizą polskiej sceny: nie wiemy czemu w tekście pojawia *Eccentric Abstraction,* a nie np. *Magiciens de la terre*; czemu Lucy Lippard, a nie Marcia Tucker; czemu Andrea Fraser a nie Fred Wilson; czemu Werner Hofmann a nie Germano Celant czy Okwui Enwezor. Mimo tego, główne pytanie jakie się pojawia podczas lektury tego rozdziału nie dotyczy bynajmniej tych czy innych nazwisk, ale geografii artystycznej w której – jak się okazuje – na plan pierwszy wysuwa się anglosaska historia sztuki i Nowy Jork, co buduje tzw. wertykalną historię sztuki, sugerując zależności hierarchiczne od tzw. „centrum", a nie rozproszone relacje, cyrkulujące w różnych kierunkach Jak rodzynek pojawia się kurator z Brazylii. Stworzony więc został bardzo anachroniczny model geografii artystycznej, który – powtórzę – zbudowany został w zupełnej separacji od ciekawych analiz rozdziałów 3-6. Jeśli czegoś mi żal w tej „globalnej", a w istocie głównie amerykańskiej ramie, to pominięcie polskiego ruchu kuratorskiego. Jeśli autorka chciała ukazać relacje współczesnych praktyk do neo-awangardy lat 70. to z pewnością znacznie ciekawsze byłoby sięgnięcie do książek takich autorów jak Łukasz Ronduda (*Sztuka polska lat*

70. Awangarda), podającego na podstawie własnych pogłębionych badań przykłady wielu przełomowych, istotnych koncepcji kuratorskich, bynajmniej nie w tonacji jednostronnego czerpania wzorców z zagranicznego „centrum". Brak namysłu metodologicznego co do tworzenia historycznej ramy skutkuje niestety niesproblematyzowaną wyliczanką. Za pars pro toto uznać można dwa przykłady z bynajmniej nieodległych stron 50 i 53. Na stronie 50 autorka powołując się na Michaela Brensona (nazwisko przekręcono jak Berson) twierdzi, że kurator powinien mieć umiejętność komunikowania się z przywódcami państw i szefami wielkich korporacji, a na stronie 53 twierdzi z kolei, odnosząc się z kolei do słów Sebastiana Cichockiego że powinien się kontaktować raczej z więźniami, emigrantami i aktywistami LGBT. Między tymi stronami mamy wiarę w „trafny" wybór kuratora, bez zaznaczenia że wybór jest zawsze polityczny, dotyczy rasy, klasy, tożsamości, geografii i że jest kwestią walki na polu reprezentacji. Nie ma też wyartykułowanej świadomości, jak różni się sytuacja kuratora działającego m.in. w MoMA PS1 (w pierwszym wypadku) i w MSN (w drugim), a generalnie – działającego w realiach prywatnego sponsoringu oraz państwowych instytucji. W randomowej wyliczance nie ma – co najważniejsze – miejsca na wytyczenie trajektorii, które biegłyby (bynajmniej nie linią wertykalną) od kuratorów zagranicznych uprawiających strategie nazwane przez doktorantkę strategią Don Kichota, Arachne, Dr Jekylla i Mr Hyde'a oraz Kordiana do podobnych im polskich kuratorów. A m.in. w taki sposób można by sprawić, że część ogólna nie byłaby oddzielona od reszty pracy, lecz strukturalnie z nią powiązana. Robiąc hierarchiczną ramę w której odnośnikiem jest Nowy Jork lat 60. i 70. autorka straciła też okazję, by dokonać generalnej refleksji nad młodą sceną w Polsce. Brak tez i wniosków w tym rozdziale powoduje że nie dziwi zakończenie, nie podsumowujące całości i nie zapowiadające kontynuowania głównych myśli w kolejnych rozdziałach, a przywołujące niczym finalny ozdobnik film *The Square.* Oczekiwać by można, że w pracy której tematem są strategie i praktyki, w otwierającym dysertację rozdziale zostaną wymienione ważne dla „młodych kuratorów" strategie i praktyki. Nic z tego, zakończenie Rozdziału 1 dopełnia obrazu wolnych skojarzeń bez uzasadnionego w treści całej pracy początku i końca.

Problematyzacja ramy historycznej jest ponadto o tyle istotna, iż na współczesną niechęć do jednoliniowo biegnącej historii wielki wpływ ma przecież upadek utopii nowoczesności, z domniemaną kulminacją i spełnieniem w czasie przyszłym, a także m.in. internet i sztuczna inteligencja. Dużo się dzisiaj mówi o heterochronii, tak ważnej w praktyce kuratorów takich jak np. Nicolas Bourriaud czy Okwui Enwezor. Wolimy dzisiaj rozproszoną w czasie i przestrzeni cyrkulację różnych idei i tak można by przedstawić tytułowe strategie i praktyki.

Jest jeszcze jeden, choć wymieniony na końcu, to jednak bynajmniej nie mniej ważny powód zbędności Rozdziału 1 w takim kształcie, jak przedstawiła to autorka. Skoro w rozdziałach 3-6 stosuje elementy teorii ugruntowanej, to wprowadzenie określonych wzorców i prekoncepcji mogłoby wpłynąć na powstałe wyniki badań, a w rezultacie okazałoby się że opisani kuratorzy jedynie powtarzają schematy działań wypracowane w kulturowych centrach, opisane już w historii wystaw.

Nieco lepszy, ale także nie będący w ścisłym związku z młodą sceną artystyczną Katowic i Krakowa jest kolejny rozdział. W Rozdziale 2. *Kuratorzy sztuki działający w Katowicach i Krakowie* autorka definitywnie stwierdza że kuratorzy pojawili się w tym z pierwszych miast dopiero po upadku starego systemu w 1989 roku i że co prawda wcześniej działały tam różne grupy oraz wyłoniły się różne niezależne inicjatywy, ale niestety np. grupę Oneiron charakteryzował „specyficzny stosunek do sztuki awangardowej" (s. 56). A zatem to co było siłą i oryginalnością Katowic jest specyficzne i niewarte wspomnienia jako ważna lokalna tradycja. Jest to o tyle zaskakujące że kilka stron dalej autorka sama sobie przeczy pisząc, iż dla kuratora Stanisława Rukszy postać Andrzeja Urbanowicza, członka Oneironu, była bardzo ważna „dla jego późniejszej praktyki kuratorskiej" (s. 63). Bez wątpienia „umagicznianie" jakie autorka znajduje w opisywanej wystawie *Czary* Szymona Szewczyka jest praktyką, której bez trudu dałoby się znaleźć genezę w działalności chociażby Henryka Wańka, będącego w pewnym momencie nauczycielem w liceum plastycznym w Katowicach i mistrzem wielu znanych dziś artystów z Górnego Śląska. Także potraktowanie bez atencji Grupy Janowskiej, podczas gdy opisywany przez autorkę Maciej Skobel składał w pewnym momencie wręcz hołd Erwinowi Sówce wskazuje, że lokalność mogłaby zostać wnikliwiej opracowana. Gdy z kolei doktorantka pisze o wymyśleniu fikcyjnej postaci Nuovo Riché powołuje się na odległą Rrose Sélavy, a przecież mogłaby znaleźć znacznie bliższe przykłady – od katowiczanina Piotra Szmitke i jego projektu metaweryzmu z ogromną ilością wirtualnych bytów, po praskiego artystę Zdenka Svéráka, twórcę niezapomnianego Járy Cimrmana. Artystyczne i kuratorskie środowisko katowickie od lat 90. zostało omówione deskryptywnie, bez analizowania strategii i praktyk, a sądy w rodzaju, iż organizowane przez pierwszych kuratorów wystawy „wydają się zbyt mocno akademickie, ale także anachroniczne" nie zostają poparte dowodami. Niemniej, Rozdział 2, powtarzając brak problematyzacji materiału z Rozdziału 1, nie jest już szczęśliwie randomową wyliczanką, gdyż solidnie i po kolei doktorantka wymienia ważne osoby kuratorskie Katowic. Jednak w tym kontekście nadal zaskakująco brzmi charakterystyka praktyki kuratora jako charakteryzującego się „przede wszystkim potrzebą kontaktu ze sztuką"

(s. 74). Z kolei omawiając środowisko Krakowa, autorka uznaje że genealogia profesji kuratora sięga do lat 50. XX wieku, a jako przykład podaje *I Wystawę Sztuki Nowoczesnej* nie zauważając iż wystawa ta odbyła się przecież wcześniej, bo w roku 1948. Trudno mi się też zgodzić – jako aktualnej mieszkance Wrocławia – że: „W okresie, w którym Głuchowski był dyrektorem Bunkra, trudno mówić o jakichś przemyślanych strategiach i praktykach kuratorskich" (s. 84). Pamiętam faktycznie nienajlepszą opinię krakowskiego środowiska artystycznego o dyrekturze Głuchowskiego, gdyż mieszkałam wówczas dosłownie tuż obok BWA i nie uznałam nawet za stosowne wejść do środka, gdy dyrektor sprowadził do BWA wrocławską grupę Luxus. Po latach jednak, gdy miałam okazję obejrzeć archiwalne filmy komentujące wystawę Luxusu *Make love or war* (Bunkier Sztuki, Kraków, 25.01–23.02.1994), z wywiadami-ocenami tak ważnych lokalnych ekspertów jak Maria Anna Potocka czy Łukasz Guzek, którzy upierali się, że to co pokazuje Luxus nie jest sztuką, trudno było mi się oprzeć się ironicznemu (ale także autoironicznemu – bo miałam wówczas podobne zdanie) uśmiechowi i nie przyznać po latach, że Głuchowski w bardzo przemyślany sposób działał na kontrze do krakowskiego środowiska i jego wyobrażeń co jest, a co nie jest sztuką. A skądinąd robi to skutecznie do dzisiaj jako dyrektor teatru im. Słowackiego. Trudno mi się zgodzić też z tym, że Marta Tarabuła (notabene założyła Zderzak z Bettiną Bereś, a nie sama, jak pisze autorka na s. 83) była jedynie właścicielką galerii „zajmującą się sprzedażą sztuki" (s. 83), a nie znakomitą kuratorką, niezwykle ważną w latach 90. Podobnie Starmach, tak jak Tarabuła, absolwent historii sztuki nie jest jedynie marszandem. Kilka stron dalej przyznaje to zresztą sama autorka, gdyż wymienia Tarabułę jako czynnego kuratora studiów kuratorskich na UJ, która prowadziła tam zajęcia (s. 92). Pomijając te krytyczne uwagi, do których dorzucić należy fakt, że autorka zajmuje się w dużej mierze wyliczanką różnorodnych instytucji, a nie omawianiem strategii kuratorskich, musimy jednak zgodzić się, że historia kuratorstwa Katowic i Krakowa nie jest tematem omawianej rozprawy. A ponieważ autorka znacznie lepiej orientuje się we współczesnej scenie artystycznej niż dawnej, może warto by – gdyby myśleć o druku pracy – ograniczyć się do historii kuratorstwa w nowym milenium i zrobić to w bardziej pogłębiony sposób niż inwentarzowy spis, zgodnie z tytułem pracy skupiając się na wyodrębnionych strategiach i praktykach.

Jednak nieobecność której należałoby żałować, to kwestia zbudowania czulszej, żywszej relacji międzypokoleniowej, zauważenie podobnych marzeń i podobnego gniewu wcześniejszych pokoleń artystów prowadzących *artists'-run-spaces*, o których tyle opowiada autorka. Byłoby to z wielką korzyścią dla całości rozprawy także dlatego, że część z tych osób – należących do starszego pokolenia – żyje często na uboczu, ignorowana przez „młodych kuratorów sztuki

współczesnej". Ponieważ autorka podkreśla wagę pozainstytucjonalnej, tzw. „niezależnej" sceny, warto pomyśleć o autorskich galeriach, których monografii w ostatniej dekadzie pojawiło się dość sporo na rynku wydawniczym. Warto do nich sięgnąć by zobaczyć, że egzystencjalne motywacje mieli też dawniejsi kuratorzy, prowadzący offowe galerie. Jak się wydaje w tak trudnej historii Polski, w której ciągle trzeba zaczynać od nowa, to nie sztuczne ożywianie tradycji motywowane albo ideologicznie albo błędnie rozumianymi akademickimi powinnościami, ale zwykła solidarność z tymi co żyją obok nas i uważność powinny budować międzypokoleniowe więzi korzystne dla wszystkich skomunikowanych ze sobą generacji.

Może warto ponadto zwrócić uwagę, iż rozziew i niewspółmierność między częścią ogólną a czterema studiami przypadków wynikać może również z tego, że współczesne wystawiennictwo – które wywodzi się z myślenia awangardowego – stawia sobie cele zmiany społecznej, emancypacji, nie reprodukowania zastanych hierarchii. Dlatego tak ważna jest inkluzywna tematyka, odnosząca się do realnych problemów danej społeczności, możliwość jej partycypacji w projektach, sposoby wystawiennicze poza zamkniętymi ścianami galerii, nastawienie na nową publiczność, dotychczas nie odwiedzającą galerii. W poetyckich, literacko-mitologicznych klasyfikacjach te elementy niestety giną, a pojawia się raczej psychologiczna charakterystyka kuratorów i ich egzystencjalne motywacje. Skoro autorka zakładała, że współczesny kurator to spadkobierca Wielkiej Awangardy to doprawdy może dziwić wplątywanie w awangardowe postaci don Kichota, Kordiana czy Arachne. Niewspółmierność tych postaci, czy także doktora Jekylla i pana Hyde'a oraz wielkich geniuszy awangardy jest więc kolejnym powodem, by w wersji drukowanej zrezygnować z wątpliwej, heroizowanej awangardowej genealogii.

Z językowych potknięć wymieniłabym „męski pisuar" (s. 23), *Peinture modern* (s. 80); wątpliwy jest ponadto „różowy" kolor ścian Sukiennic (s. 80), gdy faktycznie chodziło o czerwień pompejańską. Równie niezręczny jest zwrot o uczeniu malarstwa na ASP (s. 108) po pierwsze z powodu, że malarstwa – a generalnie sztuki – niekoniecznie można nauczyć, a po drugie – jak przyznaje autorka kilka stron niżej na katowickiej uczelni panuje w dużej mierze „formuła wzajemnego uczenia się" (s. 111), szczególnie w przypadku wielokrotnie przywoływanej pracowni Andrzeja Tobisa. Hierarchiczny model nauczania z mistrzem nakładającym „od góry" swoim uczniom określone wzorce i modele do przyswojenia, kontestowany jest od dość dawna na uczelniach artystycznych, a takie książki jak *Maître ignorant* Jacquesa Rancière'a że edukacja dotycząca nie powielania struktur dominacyjnych jest żywa co najmniej od 1968 roku. Koncepcje osobistego rozwoju wraz ze sztuką,

doświadczania i przeżywania – a nie „uczenia" – sztuki stosuje dzisiaj wiele pracowni artystycznych. Wątpliwe jest również nazywanie Idola ze Zbrucza, tzw. Światowida „„pomnikiem" (s. 246). Niefortunny okazał się ponadto w bibliografii zapis „brak autora", który na dodatek trafił w alfabetycznym spisie pod literę B, a także zapis Polski z małej litery (s. 311). Nie nazwałabym też Obrista „prekursorem badań" nada historią kuratorstwa (s. 326).

Podsumowując, autorka znakomicie porusza się w aktualnej scenie artystycznej, w ciekawy i pogłębiony sposób opisuje to co jest ważne dla młodego pokolenia – zarówno wystawy, jak i tworzących je kuratorów. Sięgając do różnorakich źródeł – prywatnych archiwów, prasy, postów internetowych, pamięci własnej oraz uczestników omawianych zdarzeń, konstruuje żywą opowieść o przeszłości. To, co sprawia jej największą trudność to dopełnienie tego obrazu ogólnoświatową tradycją. Jak sądzę jest ona jednak zupełnie zbyteczna zarówno w tak ambitnym zamiarze, jakiego podjęła się autorka, by opowiedzieć „o wszystkim", jak i w prekonceptualizowaniu określonych strategii i praktyk. Podkreślić należy, że krytyczne uwagi o nieumiejętnym konstruowaniu tradycji w Rozdziale 1. i 2. zupełnie nie pasują do znakomitych rozdziałów 3-6. Gdyby pozostać tylko przy tym ostatnim, widać wyraźnie jak wnikliwie potrafi autorka podejść do polskiej tradycji romantycznej. Oryginalnym wkładem Marty Kudelskiej jest powiązanie aktywności kuratorskiej z procesem dojrzewania, dorastania do pełnienia określonych ról społecznych, zgodnych z przemyślanymi wyborami dotyczącymi sposobu życia. Dla Kudelskiej kuratorowanie jest splataniem różnych wątków, faktów, działań i przedmiotów stwarzającym świat, w którym chce się żyć, w którym życie będzie pełnowymiarowe. By tak się stało, jak przekonuje autorka, motywacje kuratora muszą mieć wymiar egzystencjalny, gdyż tylko tak powstaje żywa sztuka. Kuratorzy robią swoje wystawy wspólnie z artystami i razem z publicznością, a ich indywidualne przemiany – w co nie wątpi autorka – przekładają się na szansę dla nas wszystkich. Choć nie wyraża tego expressis verbis, kurator wyrasta dla niej z tradycji samodoskonalenia *Bildung* i wiąże się z procesami rozwoju duchowej i kulturowej wrażliwości. Cztery wnikliwe małe narracje o Macieju Skoblu, Marcie Lisok, duecie Aneta Rostkowska i Jakub Woynarowski oraz Szymonie Maliborskim to fascynująca opowieść o kuratorach zaangażowanych w codzienność, dzięki której autorka wnikliwie diagnozuje ową codzienność, dokonując przy tym refleksji nad sztuką młodego pokolenia.

Zobligowana przepisami Ustawy z dnia 14 marca 2003 *O stopniach naukowych i tytule naukowym* (Dz.U. z 2003 r. Nr 65, poz. 595, z późniejszymi zmianami, tekst ujednolicony 15 września 2017 roku) stwierdzam jednoznacznie, że rozprawa spełnia kryteria ustawowe.

Wnioskuję o dalsze procedowanie i przyznanie mgr Marcie Kudelskiej stopnia doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie nauki o sztuce.