

KATARZYNA MANIAK
(UNIwersYTET Jagielloński)

GDZIE JEST KURATOR? – ZMIENIAJĄCA SIĘ ROLA, ZNACZENIE I METODY PRACY

Współczesne praktyki muzealne łączą się z pewną „abdykacją” kuratora, który rezygnuje z centralnej pozycji na rzecz oddania głosu publiczności. Działalność muzeów zwraca się ku odbiorcom, za cel stawiając sobie ich pełne zaangażowanie. Analiza kwestii partycypacji publiczności – jej form, sposobów i granic – pozwoli odpowiedzieć na pytanie, czy istnieją zadania przypisanie tylko kuratorowi, jakie jest jego znaczenie i kto pełni funkcję autorytetu.

Krytyka XIX-wiecznego modelu instytucji muzealnej zaowocowała szeregiem zmian i przewartościowań w obrębie dyscypliny. Refleksja nad „przeustrzenię” muzeum doprowadziła do uwidocznienia jej aporii i ambiwalencji. Dostrzeżono, iż instytucja nie jest neutralnym medium, ale nadaje obiektom własne konteksty. Unaoczniono, iż architektura i aranżacja wnętrza narzucały postawę kontemplacji i podziwu, tworzyły klimat bez- czy ponadczasowości, wytwarzając atmosferę obiektywizmu, formalizmu i braku emocjonalności. Najważniejsze było gromadzenie obiektów, selekcja najbardziej reprezentatywnych próbek i ich eksponowanie. Wystawy miały edukować, silnie oddzielone od zwiedzającego realizowały dualistyczny podział na widza i dzieło sztuki, obiekt. Dominował prymat wzroku, a odbiorca był wtłoczony w rolę biernego obserwatora. Muzeum posiadało władzę nad sensem, kontrolę nad przedstawianą treścią i dostępem do niej. Instytucja pełniła rolę autorytetu, sankcjonowała określone treści.

Akt umuzealniania, selekcji i definiowania tego, co warte ochrony i rozpowszechnienia, jest równoważny praktykom legitymizującym. Według Louisa Althussera wystawa jest aparaturą przenoszącą ideologię w urzeczywistnionej

formie¹, a zgodnie z teorią Donalda Preziosiego – urządzeniem do skupiania określonych treści, czynienia widocznymi wybranych znaczeń².

Lata 60. i 70. XX wieku to okres wzmożonej autorefleksyjności, redefinicji i przewartościowań. W 1972 roku w Santiago de Chile na spotkaniu muzeologów *The Round Table* wskazano nowe kierunki rozwoju, podkreślając społeczną rolę muzeów, potrzebę zaangażowania w lokalność, w jej najważniejsze problemy i istotne kwestie. Muzea powinny wyjść poza dotychczasowe zadania ochrony i gromadzenia dziedzictwa narodowego i włączyć się w rozwój życia społecznego. Zwrotu *noevelle museologie* – ‘nowa muzeologia’, której celem jest przede wszystkim społeczna i kulturalna zmiana, jako pierwszy użył Andre Desrallees. W 1984 roku odbyły się Pierwsze Międzynarodowe Warsztaty Ekomuzeum/Nowa Muzeologia w Quebec w Kanadzie, które zaowocowały powołaniem w 1985 roku Międzynarodowego Komitetu Nowej Muzeologii (MINOM).

W dzisiejszym świecie, który próbuje zintegrować wszystkie środki na potrzeby własnego rozwoju, muzealnictwo powinno dążyć do poszerzenia swoich tradycyjnych atrybucji – identyfikacji, konserwacji i edukacji – i objąć szersze praktyki związane z człowiekiem i jego środowiskiem. Aby osiągnąć ten cel i włączyć społeczność w działania instytucji, muzeum coraz częściej używa swojej interdyscyplinarności, a także współczesnych metod komunikacji odpowiadających kulturalnej interwencji i środków zarządzania integrujących użytkowników. [...] Wśród innych środków nowa muzeologia wykorzystuje wszystkie zasoby muzealnictwa (gromadzenie, konserwacja, badania naukowe, rozpowszechnianie, kreacja), przekształcając je w narzędzia odpowiednie do konkretnych projektów i ich społecznego kontekstu³.

Pożądaną praktyką stała się praca ze społecznością nad wspólnym dziedzictwem, co ujawniło złożone kwestie prawa do interpretacji, sposobów przedstawiania i udostępniania. Freeman Tilden, w wydanej w 1957 roku książce *Interpreting Our Heritage*, wyjaśnia, iż interpretacja to sposób opowiadania historii, którego celem jest nie tylko edukacja, ale również inspirowanie od-

¹ D. Richter, *Exhibitions as Cultural Practices of Showing – Pedagogics*, [w:] *Curating. Critique*, ICE Reader 1, ed. M. Eigenheer, Frankfurt 2007, s. 182.

² D. Preziosi, *Brain of the Earth's Body: Museum and the Flaming of Modernity*, [w:] *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, ed. P. Duro, Cambridge 1996, s. 107.

³ Quebec Declaration – Basic Principles of a New Museology 1984 (Deklaracja Quebec – Najważniejsze Zasady Nowej Muzeologii 1984), trans. into English Ana Cunha. [Online]. Protokół dostępu: http://www.minomicom.net/index.php?option=com_content&view=article&id=10:quebec-declaration-en&catid=2:presentation&Itemid=2 [02.03.2012]. Tłum. na pol. własne.

biorców, prowokowanie ich do indywidualnego rozumienia tematu. Osobisty stosunek do dzieła i odnalezienie z nim związków wyzwala zaangażowanie, docenienie dziedzictwa i chęć jego ochrony. Według autora interpretacja dokonuje się poprzez szukanie punktów wspólnych z odbiorcami, pokazywanie wzajemnych odniesień i powiązań, przybliżanie dziedzictwa. Opiera się ona na inspirowaniu do twórczych poszukiwań, wskazuje możliwe kierunki, ale daje pełną wolność odbioru. Nie ogranicza się do nauki, ale włącza praktyki z dziedziny sztuki czy innych dyscyplin. Nie jest równoznaczna z informacją – choć ją zawiera, jest wzbogacona indywidualnymi kontekstami, subiektywna. Przedstawia całość, a nie części, poszerza rozumienie, umieszczając zagadnienia na szerokim planie i pokazując wielopoziomowe odniesienia.

Zasady interpretacji określone przez Tildena to przede wszystkim wolność, indywidualizm i zaangażowanie, a podstawą do ich realizacji w muzeach jest otwarcie się na odbiorcę.

Institucje zwróciły się w stronę publiczności. Dzięki poszukiwaniu nowych grup odbiorców, zapraszaniu ich do aktywnego uczestnictwa, oddaniu głosu społeczności instytucja muzealna stała się muzeum partycypacyjnym. Dąży ono do aktywnego udziału w społecznym i kulturowym życiu lokalności; wykorzystując swój potencjał, staje się ośrodkiem analizy i krytyki rzeczywistości, a docelowo – katalizatorem zmian.

Nina Simon, autorka *The Participatory Museum*, pisze:

Definiuję instytucję partycypacyjną jako miejsce, gdzie publiczność może tworzyć, dzielić i łączyć się wokół zawartości muzeum. Tworzyć – dodawać własne idee, obiekty, kreatywną ekspresję; dzielić się – dyskutować, przetwarzać, przekazywać innym; łączyć się – socjalizować się z widzami i pracownikami muzeum. Wokół zawartości muzeum oznacza, iż aktywność odbiorców skupia się wokół idei i obiektów istotnych dla instytucji i ją tworzących⁴.

Partycypacyjna instytucja zaprasza widzów do odpowiedzi, do „dodawania” własnych historii. Jest przestrzenią spotkania, dialogu wokół obiektów i idei. Zanurzona we własnej lokalności pełni funkcje krytyczne, konstytuuje życie publiczne, kształtuje społeczności. Umożliwia wielokierunkowe doświadczenie, daje publiczności szansę na współtworzenie i rozwijanie instytucji. Wszystko po to, by ją zaangażować i robić to w sposób sprzyjający misji i podstawowym wartościom muzeum.

Partycypacja oznacza tu oddanie głosu odbiorcom i przekazanie im aktywności do tej pory przypisanych profesjonalistom. Zmiany te wpisują się w ramy

⁴ N. Simon, *The Participatory Museum*. [Online]. Protokół dostępu: <http://www.participatorymuseum.org/preface/> [10.03.2012]. Tłum. własne.

crowdsourcingu. Neologizm ten stworzył Jeff Howe, aby opisać proces przekazania grupie czy społeczności obowiązków wcześniej przypisanych pracownikom najemnym.

Gdzie w nowym muzeum jest miejsce dla kuratora i jego działań? Kurator tradycyjnie określany był jako kustosz, osoba sprawująca kontrolę i opiekę nad zbiorami i kolekcją. Często był to badacz i naukowiec, stojący na straży obowiązującej hierarchii znaczeń i wartości.

W latach 70. wykształciła się nowa forma działalności kuratorskiej. Opierała się ona na figurze kuratora niezależnego, który przestał być niezauważalnym opiekunem dzieł czy obserwatorem i stał się odpowiedzialny za formę i treść wydarzeń artystycznych. Wąska definicja straciła swoją prawomocność, pole działania kuratora stało się obszerne, a nie ograniczone do pasywnych realizacji. Michael Brenson, ogłaszając w 1998 roku na łamach „Art Journal”⁵ początek ery kuratorów, podkreślał ich hybrydyczność i interdyscyplinarność, to, iż skupiają w sobie cechy estetyka, dyplomaty, ekonomisty, krytyka, historyka, polityka, organizatora publiczności, promotora. Popularne stały się kuratorskie realizacje, często interdyscyplinarne ekspozycje autorskich tematów. Kuratora porównywano do artysty czy podkreślano nachodzenie na siebie obu aktywności; prekursor profesji Harald Szeemann mówił: „kuratorzy to dziwni ludzie, którzy potrafią śnić, którzy doświadczają szybkich iluminacji, w których duszach nie znajduje się kierujący decyzjami parlament”⁶. Felix Feneon określał kuratora jako „«pieszy most» między sztuką a publicznością”⁷, pośrednika między dwoma ogniwami, który tworzy określony przekaz i go wyjaśnia. „Funkcjonujące we współczesnym świecie strategie kuratorskie stanowią odbicie zachwianego status quo klasycznej triady znaczeniowej: artysta – dzieło – odbiorca”⁸. Pomiędzy dziełem a odbiorcą pojawił się tłumacz, reprezentujący świat sztuki i nauki, autorytet stojący naprzeciw nieposiadającego kwalifikacji odbiorcy.

Profesja kuratora, związana z „produkcją” wiedzy, niewątpliwie łączyła się również z władzą i autorytetem. Kreując przestrzeń ekspozycji, definiował on zjawiska, konstruował przestrzeń sensów i wartości, ustanawiał kanon i wpisywał obiekty w określone ramy, decydując o tym, co i jak może być pokazane.

⁵ M. Brenson, *The curator's moment – trends in the field of international contemporary art*, Exhibitions, „Art Journal” 1998, Vol. 57/4. Tłum. własne.

⁶ Harald Szeemann, *with by through because towards despite. Catalogue of all exhibitions 1957–2005*, eds. T. Bezzola, R. Kurzmeyer, Wien–New York 2007, s. 666. Tłum. własne.

⁷ H. Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Ringier 2008, s.100. Tłum. własne.

⁸ R. Lewandowski, *Strategie kuratorskie – od antropologii do polityki dyskursu*, [w:] *Muzeum sztuki. Od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006, s.157.

Jednak rola kuratora ulega zmianie wraz z rozwojem partycypacji odbiorców i wzrostem ich zaangażowania w działalność placówki; ustępuje on z centralnej, autorytarnej pozycji.

Nina Simon wyróżnia cztery rodzaje partycypacji: *contributory*, *collaborative*, *co-creative* i *hosted way*.

Forma *contributory* polega na namawianiu i skłanianiu publiczności do podzielenia się osobistym doświadczeniem, które może być wyrażone w formie opinii, własnej historii, przedmiotów – na przykład zdjęć czy pamiątek rodzinnych. Efektem najczęściej jest ekspozycja materiałów pochodzących od widzów czy przez nich wytworzonych, dzięki czemu wystawa staje się ważna dla członków społeczności, wzbogacona osobistymi odniesieniami.

Partycypacja *collaborative* zaprasza uczestników do aktywnego partnerstwa w tworzeniu instytucjonalnych projektów, pozostających pod kontrolą muzeum. Kurator najczęściej pracuje z małymi grupami, co pomaga widzom poczuć się współodpowiedzialnymi za program instytucji, a także wzmocnić autentyczność muzealnych realizacji. Wymaga ona od muzeum akceptacji treści wnoszonych przez uczestników, wzajemnego zaufania, jasno określonych celów i roli społeczności.

Forma *co-creative* powoduje zdecydowanie większe otwarcie pracowników instytucji, bowiem uczestnicy współpracują z nimi na wszystkich etapach działania, od zdefiniowania celów projektu, po jego opis, realizację i ekspozycję. Partycypacja ta oddaje głos mieszkańcom i stara się odpowiedzieć na istotne dla nich problemy. Uznaje ważność ich reprezentacji, w razie potrzeby redefiniuje charakter działania. Opiera się na faktycznej współpracy, podczas której obie strony działania muszą respektować swoją pozycję, uwzględniać swoje opinie w każdej fazie projektu i wypracowywać wspólną strategię.

Hosted projects polega na otwarciu muzeum na programy tworzone i rozwijane przez publiczne grupy. Jest to „użyczenie” instytucji na potrzeby społeczności, przy minimalnym zaangażowaniu pracowników. Może się to odbywać na rozmaite sposoby, na przykład w formie wypożyczenia przestrzeni i realizowania w niej działań niezwiązanych z charakterem placówki. Muzeum staje się wtedy platformą, miejscem różnorodnych perspektyw, kreatywnie zaadaptowanym na potrzeby interesów lokalnych grup.

Na osobne omówienie zasługują projekty Web 2.0, zwłaszcza będąca standardem digitalizacja i wirtualizacja obiektów, które przemieniają doświadczenie muzealne w doświadczenie ogólnie dostępne, nieograniczone ramami czasowymi i przestrzennymi, a odbiorcę w kuratora własnych kolekcji.

Przykładem takiego działania jest portal Wirtualne Muzea Małopolski. Pomysł na jego stworzenie powstał w 2008 roku, obecnie jest on realizowany przez Małopolski Instytut Kultury i Departament Rozwoju Gospodarczego

Urzędu Marszałkowskiego Województwa Małopolskiego. Portal zgromadzi pod jednym adresem internetowym zdigitalizowane dziedzictwo Małopolski, zbiory z trzydziestu pięciu muzeów regionu. Innowacyjność projektu przejawia się w skali przedsięwzięcia i przede wszystkim w nastawieniu do obiektów. Ambicją jego twórców jest nie tylko udostępnianie, ale również interpretacja i zachęcanie do interaktywności. Odbiorcy będą mogli tworzyć własne ekspozycje – za pomocą wizerunków eksponatów wykreować na wybrany temat ciekawe ścieżki interpretacyjne. Bez ograniczeń i narzuconych ram zdigitalizowane obiekty mogą być dowolnie postrzegane, łączone w zestawy, konfrontowane. Każdy głos jest równoważny – opowieść dziecka, laika równe są historiom pasjonatów i znawców tematu (lub od nich ciekawsze). Poszczególne kompozycje będą prezentowane na portalu tak, aby utworzyły obraz indywidualnych interpretacji dziedzictwa Małopolski. Odbiorcy staną się kuratorami, kreując ekspozycje z udostępnionych na portalu WMM wizerunków eksponatów.

Odmienne charakter zaangażowania publiczności realizuje Instant Museum NOW!, inicjatywa Łucji Piekarskiej Dukaj, Patrycji Musiał i autorki artykułu. Projekt, wykorzystując możliwości sieci i mediów społecznościowych, zachęca do tworzenia indywidualnych, oddolnych i wirtualnych kolekcji przedmiotów codziennego użytku. Ten sposób gromadzenia obrazów codzienności obejmuje obiekty oddane z własnej inicjatywy i zgodnie z indywidualnym przekonaniem. Odbiorcy zachęceni są do sfotografowania wybranego przedmiotu i jego prezentacji wraz z krótkim opisem. Motyw przewodni kolekcji jest określony, ale sposób jego zaprezentowania dowolny. Pierwszym obiektem była lodówka. Każdy decydował o tym, co sfotografuje (drzwi lodówki czy jej wnętrze, otoczenie czy sam przedmiot), a poprzez sposób skadrowania zdjęcia prezentował to, co według niego istotne.

Odbiorcy, wykorzystując możliwości technologii, gromadzili świadectwa otoczenia i jednocześnie tworzyli własny obraz teraźniejszości. Rola autorek projektu ograniczyła się do wyboru obiektu, nie ingerowały one w przesłane obrazy, nie faworyzowały żadnych przedstawień. Uruchoimiły proces, w którym każdy uczestnik stał się współtwórcą kolekcji.

Dyskusja na temat partycypacji widzów ujawnia kwestie sporne, pozwala dostrzec zagrożenia i stawiać pytania. Z czym wiąże się oddanie głosu i prawa do decyzji publiczności? Jak odróżnić partycypację wartościową od niewartościowej – i czy wprowadzanie takiego podziału jest uzasadnione? Kto ma kontrolować (i dlaczego) zaangażowanie widzów? Czy formuła ta może być realizowana przez wszystkie muzea, czy tylko określonego typu?

Oddanie decyzyjności w ręce nieprofesjonalistów budzi niepokój, związane jest z zagrożeniem bezładnym przepływem treści, chaotycznym zbiorem informacji czy obiektów.

„Najlepszy projekt partycypacyjny tworzy nową wartość dla instytucji, uczestników, jak i niebiorących udziału członków publiczności”⁹. Muzeum będące przestrzenią partycypacyjną radykalnie zmienia charakter doświadczenia – jest tworzone wraz z publicznością. Odbiorcy otrzymują szeroki dostęp do informacji, ale także kompetencje, by udzielać odpowiedzi, dyskutować, dzielić się, przetwarzać to, co widzą. Granica uległa przekroczeniu – z kontrolowanego doświadczenia do pełnego zaangażowania. Partycypacja odbywa się wokół obiektu, kolekcji, instytucji, ale także pomiędzy samymi odbiorcami, prowokując ich wzajemne reakcje.

Celem partycypacji jest wytworzenie dialogu, zachęcenie publiczności do aktywnego włączania się w działania instytucji, zachowanie dodawanych przez nich treści, edukacja widzów, stworzenie istotnego programu czy ekspozycji. Tak, aby publiczność czuła się ważna i reprezentowana, wiedziała, że muzeum jest „dla nich” i „z nimi”.

Zaangażowanie najczęściej ogniskuje się wokół tworzenia kolekcji muzeów i ich ekspozycji; publiczność proponuje, co może być włączone, pokazane i uznane za warte ochrony oraz rozpowszechnienia. Jest ono szczególnie widoczne w formach *contributory* i *collaborative* oraz wydaje się najlepszą propozycją dla muzeów poświęconych dziedzictwu czy nastawionych na dokumentację codzienności. Jednakże w przypadku niektórych placówek gromadzenie obiektów pochodzących od publiczności nie jest najistotniejsze. Ważniejsze może się okazać zaangażowanie widzów w działania instytucji, aspekt edukacyjny czy otwarcie muzeum i dostosowanie jego przestrzeni do potrzeb odbiorców. Każda instytucja działa zgodnie z przyjętą strategią i do niej powinna dostosować formy partycypacji. W zależności od celów, które chce osiągnąć, i misji, którą realizuje, musi określić ramy i charakter zaangażowania widzów, stopień ich kontroli i wsparcia.

Projekty angażujące publiczność i przez nią współtworzone radykalnie zmieniają charakter instytucji, chociaż instytucja/kurator nadal wyznacza ich granice. Muzeum przestało być ucieleśnieniem „władzy nad wiedzą” i przerosło się w platformę spotkania, łączącą rozmaitych użytkowników. Relacje pomiędzy kuratorem a odbiorcami nie mogą już być definiowane jako jednokierunkowy przepływ informacji, wiedzy i doświadczenia; stały się bowiem płynne i wielokierunkowe. Od kuratora wymaga się chęci zaangażowania uczestników, zaufania do nich, oddania im prawa do decydowania o własnym dziedzictwie, a także reakcji na ich działania. Projekty partycypacyjne wymuszają postawę otwartości na zmiany i podążanie w nieoczekiwanych kierunkach. Nie sposób przewidywać możliwych kierunków rozwoju. Kurator rezygnuje więc z postawy strażnika wiedzy i jednego słusznego znaczenia. Musi być otwarty na nowe

⁹ N. Simon, op. cit.

treści, przepływy informacji i zmiany. Nie jest w stanie zaplanować przebiegu uruchomionego procesu, dlatego pożądane są nowe zdolności i metody pracy. Jego rolą jest prowokowanie i zachęcanie do partycypacji; modelowanie i moderowanie procesu, łączenie rozmaitych wątków, a także zadbanie o to, by raz zainicjowane działanie zostało odpowiednio wykorzystane i spowodowało społeczną czy kulturową zmianę. Ważne, by kurator nie występował z pozycji nadrzędnej, ale był partnerem w dialogu i działał wraz z odbiorcami.

Kurator nie jest więc już jedynym autorem, lecz dopuszcza publiczność do współautorstwa. Autorytet pozostał, chociaż – co najważniejsze – w zmienionej formie i zasięgu. Kurator, posiadając wiedzę na temat kolekcji, wykorzystuje ją na potrzeby rozwoju, badań i rozpowszechnienia zbiorów. Jego kompetencje są konieczne dla działania instytucji, ale muszą być wzmacniane i uzupełniane głosami odbiorców – tylko tak muzeum ma szansę stać się ważnym dla społeczności miejscem.

THE CHANGING ROLE OF THE CURATOR: THE ANALYSIS OF THE INCREASING ROLE AND INFLUENCE OF THE VISITORS ON CULTURAL HERITAGE INSTITUTIONS

The curator has traditionally been defined as a custodian, a person having control and taking care of a collection, and often as a researcher and scientist. In the 70s a new form of curatorial activities was developed – there emerged a figure of an independent curator, who is responsible for the form and content of artistic events. The announcement made by Michael Brenson in 1998 on the pages of the *Art Journal* heralded the era of curators whose hybridity and interdisciplinarity was emphasized. Felix Feneon, referring to the function of a translator and a figure of authority, compared the curator to a bridge connecting art with the audience.

Contemporary museology is associated with a certain abdication of the curator, who resigns from his central position in order to give power to the public. Nowadays, the activities of a museum include involving the visitors with the aim of getting them to participate fully. Most practices implemented in the construction of exhibitions and collections allow the visitors to share their own experience and give them a chance for participating in expositions. Participation of viewers, according to Nina Simon, is fulfilled when participants can create and add their own expressions and thoughts, come together through the content of the institution and determine its shape. These changes are in line with crowdsourcing, a neologism coined by Jeff Howe which describes the process of a transfer of responsibilities previously assigned to specialists to a group or community. The analysis of the changing role of the curator requires examining the concept of public participation, its forms, methods and limits. The article will attempt to answer the question of whether these are the tasks assigned to a curator only, what is actually the curator's significance, and who performs the function of the authority here.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

1. Domanowska E., *Zagubiony w kolekcji albo artysta jako kurator*, „Arteon” 2008, nr 3.
2. *Curating. Critique*, ed. M. Eigenheer, Frankfurt 2007.
3. *Muzeum Sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
4. *Muzeum sztuki od Luwru do Bilbao*, red. M. Popczyk, Katowice 2006.
5. Obrist H. U., *A Brief History of Curating*, Zurich 2008.
6. Piotrowski P., *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.
7. Popczyk M., *Estetyczne przestrzenie powierzchni muzealnych*, Kraków 2008.
8. Sadowska G., *Czy muzeum może być trendy?*, [w:] *Nowoczesne zarządzanie muzeum*, Warszawa 2007.
9. Tannert Ch., Tischler U., *Men in Black, Handbook of Curatorial Practice*, Frankfurt 2004.
10. Welchman J., *Institutional critique and after*, Zurich 2006.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. Simon N., *The Participatory Museum*. [Online]. Protokół dostępu: www.participatorymuseum.org/ [10.03.2012].
2. <http://museum-id.com/>
3. <http://muzea.malopolska.pl/>