

Między zachwytem a oddźwiękiem

Aleksandra Talaga-Nowacka: Punktem wyjścia do rozmowy o współczesnych wystawach sztuki może być aktualna ekspozycja w ms1 - „Awangardowe muzeum”: na zdjęciu z pierwszego pokazu kolekcji grupy a.r. z lat 30. widać, jak bardzo zmienił się przez lata sposób prezentacji sztuki, a z drugiej strony wystawa uświadamia, że dzisiejsze prezentacje wzięły się z myślenia awangardowego.

Jarosław Suchan: Akurat sposób prezentacji Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r. w latach 30. był podyktowany przede wszystkim ograniczeniami lokalowymi. Z tego brało się tak gęste rozmieszczenie obrazów, które na pierwszy rzut oka przypomina XIX-wieczne salonywne ekspozycje. Awangardowe są – chociaż to wymaga dalszych badań – zestawienia i sąsiedztwa obrazów. Mam wrażenie, że może w nich chodzić o to samo, o co chodziło Aleksandrowi Rodczence w kierowanym przez niego moskiewskim muzeum, wchodzącym w skład tworzonej wówczas sieci tzw. Muzeów Kultury Artystycznej. Zgodnie z założeniami Rodczenki dzieła miały być eksponowane tak, by ich zestawienia ukazywały, w jaki sposób istotne problemy formalne były rozwiązywane przez różne kierunki sztuki współczesnej. Zarówno dla Rodczenki, jak i dla Strzebińskiego wystawa była więc narzędziem dydaktycznym. Z nowoczesnością najbardziej kojarzy się jednak model ekspozycyjny white cube, czyli neutralna, na ogół pomalowana na biało przestrzeń, w której dzieła rozmieszczone są w sporych od siebie odstępach tak, aby każde z nich mogło oddziaływać na widza jako odrębna, autonomiczna całość. White cube został rozpowszechniony przez nowojorskie Museum of Modern Art w latach 30. XX wieku i do dzisiaj stanowi model dominujący. Warto przy tym zauważyć, że wystawy aranżowane przez samych awangardowych artystów często od niego odbiegały. Były niezwykle złożonymi kompozycjami, można by je nazwać Gesamtkunstwerken – dziełami totalnymi. W ramach projektu „Awangardowe muzeum” prezentujemy dwa takie przykłady: znaną wszystkim Salę Neoplastyczną Władysława Strzebińskiego oraz Gabinet Abstrakcji, zaprojektowany przez El Lissitzkiego w 1927 roku dla Provinzialmuseum w Hanowerze. Gabinet Abstrakcji to przy tym nie tylko wyrafinowane połączenie architektury, designu i sztuki, ale także swoiste urządzenie, które miało stymulować aktywność widza i sprawiać, że przestaje on być biernym „konsumentem” sztuki, a staje się niejako współtwórcą wystawy. Podobny charakter ma Sala Neoplastyczna – architektura nie stanowi w niej neutralnego tła, ale służy organizacji doświadczenia widza. Pod tym względem oba projekty są niezwykle współczesne i nadal mogą stanowić źródło inspiracji.

Wydaje się, że dziś nie wystarczy pokazać na wystawie dzieł sztuki, ale trzeba poprzez nie coś opowiedzieć o świecie, w którym żyjemy, a jeśli to wystawa sztuki z innej epoki – poszukać w niej tego, co mówi nam o dzisiejszej rzeczywistości.

Chociaż może się wydawać, że dawniej wystawy służyły po prostu pokazywaniu dzieł sztuki, to tak naprawdę i wówczas za ich pomocą konstruowano narracje. XIX-wieczne wystawy muzealne były potężnymi machinami ideologicznymi, których celem było narzucenie społeczeństwu odpowiedniej wizji historii i kultury, a także opartego na tej wizji porządku świata. Wystawa jako opowieść nie jest wymysłem dzisiejszych kuratorów.

Jeśli kiedyś wystawy opowiadały o świecie, to teraz raczej diagnozują aktualne problemy.

Diagnozują albo nie. Rozpatrywanie wystaw tylko w takim, narracyjnym kontekście jest, moim zdaniem, bardzo ograniczające. Koniec końców wystawa to przede wszystkim przestrzeń oraz znajdujące się w niej obiekty. Doświadczenie, jakie oferuje, ma w związku z tym wymiar nie tylko

intelektualny, ale także zmysłowy czy wręcz somatyczny. Wiedzieli o tym doskonale Strzemiński i Lissitzki, dlatego ich projekty nie tyle opowiadają o czymś czy coś diagnozują, ile mają psychosomatycznie oddziaływać na widza i w ten sposób pobudzać jego wyobraźnię do aktywnej pracy. Każdy kurator winien to mieć na względzie i nie traktować dzieł wyłącznie jako ilustracji do z góry przyjętej, takiej lub innej opowieści.

Czyli jaka powinna być dobra wystawa sztuki?

Właśnie o tym mówimy. Projektując wystawę, trzeba pamiętać, że wytwarza ona zupełnie inną sytuację odbiorczą niż książka czy film. Widz nie jest unieruchomionym w miejscu jednym wielkim okiem, przed którym przesuwają się obrazy lub tekst, ale ciałem, które przemieszcza się w realnej przestrzeni, napotykając na swej drodze obiekty fizyczne. Nawet najlepszy tekst kuratorski nie przełoży się na dobrą wystawę, jeśli zabraknie wyczulenia na specyfikę tej sytuacji. Kolejną istotną kwestią jest podejście do widza. Z jednej strony widz powinien być wyposażony w narzędzia, którą pozwoli mu nawiązać kontakt z prezentowaną sztuką. Z drugiej – musi być pozostawiona przestrzeń dla jego własnej interpretacyjnej aktywności. Wystawa nie może myśleć za widza. Nie może go traktować jak ignoranta, którego trzeba poinstruować, jak powinien rozumieć to, co widzi. Bardzo ważną rolę w tym kontekście odgrywają teksty towarzyszące wystawie, ale istotny jest również sam układ prac, który albo pobudza do szukania znaczących powiązań między nimi, albo zniechęca do takiej aktywności. W ślad za amerykańskim teoretykiem kultury Stephenem Greenblattem można powiedzieć, że doświadczeniem widza na wystawie rządzą dwie moce: oddźwięk i zachwyt. Oddźwięk wiązałby się z możliwością osadzenia dzieła w odpowiednim kontekście, ujęcia go w jakąś opowieść, a zachwyt – z bezpośrednim oddziaływaniem na emocje, zmysły, wyobraźnię. Dobra wystawa opiera się na odpowiednim zorkiestrowaniu tych mocy.

A na ile kurator, włączając dane dzieło w kontekst wystawy, ma prawo przekroczyć intencje jego autora?

To skomplikowana kwestia również dlatego, że intencja artysty na ogół nie jest czymś jednoznacznym. Ale można przyjąć, że kurator nie powinien używać dzieł wyłącznie do tego, by zilustrować własną, z góry przyjętą tezę. Bo w ten sposób blokuje cały potencjał wieloznaczności pokazywanej sztuki, a jej odbiór zamienia w pasywną konsumpcję gotowej kuratorskiej interpretacji. Nie odbieram kuratorowi prawa do twórczego podejścia do tego, co pokazuje, ale myślę, że – tak jak między oddźwiękiem i zachwytem – między zamysłem kuratorskim a intencją autorską powinno istnieć jakieś napięcie, ruch o wektorze skierowanym w obie strony. Dobry kurator stawia dziełu własne pytania, ale też nasłuchuje, co ono samo ma mu do powiedzenia.

Jaka jest rola scenografii w dzisiejszych wystawach? Wydaje się, że często nie tylko porządkuje przestrzeń, ale też dopowiada ekspozycję.

Scenografia kojarzy mi się z rozbudowanymi konstrukcjami, które zazwyczaj służą temu, by na scenie przywołać jakąś inną rzeczywistość, realną, fantastyczną bądź symboliczną. Oprawa wystaw sztuki nie ma takiego referencjalnego charakteru, dlatego nie nazywałbym jej scenografią. Scenograficzne elementy pojawiają się natomiast często na wystawach w tzw. muzeach narracyjnych. I, moim zdaniem, na ogół ich zastosowanie przynosi efekty tragiczne. Mają służyć ożywieniu nieistniejącego już świata, ale jak zauważa Adorno, im bardziej staramy się przeszłość ożywić, tym bardziej ujawnia się jej martwota. Mam wrażenie, że w muzeach sztuki do organizowania przestrzeni wystawy podchodzi się z dużo większą ostrożnością, a przede wszystkim z przekonaniem, że najważniejsze są jednak same dzieła. Co nie znaczy, że przestrzeń tych wystaw jest neutralna i „niewidoczna”. Za dobry przykład może tutaj posłużyć aranżacja „Awangardowego muzeum” z bardzo mocnymi ingerencjami graficznymi, ale – co znamienne – nie w salach z dziełami,

lecz w salach prezentujących materiały archiwalne. Jak już mówiłem, dla mnie wystawa jest sytuacją przestrzenną, dlatego od samego początku zastanawiam się nad tym, jak powinna być zaaranżowana. Formuła: kurator wymyśla koncepcję, ale jej przełożenie na przestrzeń całkowicie pozostawia w rękach projektanta, zupełnie do mnie nie przemawia. Tu potrzebna jest ścisła współpraca. Takiej współpracy nie widzę w wielu tworzonych ostatnio muzeach narracyjnych i w efekcie mamy to, co mamy: rozjeżdżanie się ideowej zawartości wystawy i jej estetyki.

Przyjmijmy, że w przyszłości artysta w coraz mniejszym stopniu będzie autorem swoich dzieł, a w coraz większym stopniu będzie nim choćby sztuczna inteligencja czy mikroby. Jak to może wpłynąć na rzeczywistość wystaw?

To bardzo ciekawa kwestia. Niedawno zakończyła się u nas wystawa Agnieszki Kurant, która stawiała pytania właśnie o naturę autorstwa dzieł powstających w wyniku działania sztucznej inteligencji, zastosowania algorytmów bądź też aktywności żywych organizmów. Tak więc taka twórczość już powstaje, na razie jednak nie wpłynęła znacząco na kuratorskie praktyki. Czy zmieni je w przyszłości – trudno powiedzieć. Być może pod jej wpływem w ogóle unicestwiona zostanie idea sztuki, jaką znamy, a w jej miejsce narodzi się coś zupełnie innego. Pamiętajmy, że sztuka w dzisiejszym rozumieniu jest stosunkowo młodą ideą i tak jak kiedyś powstała, tak samo kiedyś może zniknąć, ustępując miejsca nieznanym jeszcze formom zaspokajania potrzeb estetycznych. I formom tym wystawy mogą się okazać zupełnie niepotrzebne. Jednak nawet jeśli tak się stanie, to nie szybko. Wierzę, że długo jeszcze będziemy znajdowali sens w aranżowaniu za pomocą dzieł sytuacji, które pobudzają pracę naszej wyobraźni.

A czy w ogóle myśli się już o tym, jak powinny ewoluować wystawy w przyszłości?

Nie wiem, czy w ogóle ma sens pytanie o to, jak powinny ewoluować wystawy. To tak jakbyśmy pytali, jak powinna ewoluować literatura albo sztuka. Zakładanie, że jest jakiś jeden kierunek, w którym powinniśmy zmierzać, jest mocno ograniczające i tak naprawdę blokuje możliwość pojawienia się czegoś rzeczywiście nowego. Poza tym nie jest tak, że istnieje jakiś jeden wystawienniczy wzorzec. Kuratorzy i artyści ciągle eksperymentują, tworzą wystawy, które rozgrywają się na stronach książek, wystawy, które są performance'ami, wystawy jako place zabaw, wystawy jako warsztaty etc. Coraz większą rolę odgrywa tutaj internet – zwłaszcza od wybuchu pandemii, która ograniczyła możliwość realizowania wystaw w realnej przestrzeni. Dla naszego muzeum stało się to impulsem nie tylko do silniejszego wejścia w ten obszar, ale także do eksperymentowania z możliwościami, jakie stwarza. Na przykład w ramach projektu „Praca = Dokumentacja Wyobraźni” zaprosiliśmy artystów, by stworzyli autorskie wypowiedzi na tytułowy temat w formie plików istniejących wyłącznie na naszej stronie internetowej. W ten sposób powstała całkowicie wirtualna wystawa, a nie, jak się to robi zazwyczaj, wirtualny odpowiednik tego, co wcześniej zaistniało fizycznie. Zainicjowaliśmy też program instarezydencji „Zapisz jako wersję roboczą / Save as draft”. Młode artystki stawały się na kilka tygodni „rezydentkami” konta muzeum na Instagramie, uzyskując równocześnie dostęp do naszych zdigitalizowanych zasobów, które były przez nie twórczo przetwarzane z wykorzystaniem cyfrowego software'u. Niezwykły rozwój tego rodzaju praktyk artystycznych i kuratorskich skłania niektórych do twierdzenia, że wkrótce muzea i galerie całkowicie przeniosą się do rzeczywistości wirtualnej. Myślę, że jednak tak się nie stanie. Pandemia przyczyniła się nie tylko do rozkwitu internetowych projektów, ale też – paradoksalnie – pokazała, że w sytuacji, gdy coraz większa część naszego życia zaczyna się rozgrywać w Internecie, cenniejsze i bardziej pożądane staje się zmysłowe, somatyczne doświadczenie w fizycznej przestrzeni.

Jaka jest rola współczesnych muzeów sztuki?

Rolą muzeum sztuki jest, po pierwsze, stworzenie warunków umożliwiających sztuce wykonanie swojej pracy, czyli kształtowanie krytycznej wyobraźni widza i jego zdolności do widzenia świata w sposób samodzielny i twórczy. Po drugie – podejmowanie wszelkich starań, by to emancypacyjne doświadczenie stało się udziałem jak największej liczby ludzi. Deficyt krytycznej wyobraźni sprawia, że łatwo poddajemy się wszelkim manipulacjom, ulegamy propagandowej perswazji i stajemy się niezdolni do wyjścia w myśleniu poza utarte koleiny. Stwarza to podatny grunt dla ekspansji wszelkiego rodzaju populizmów i innych niepokojących zjawisk społecznych, których wspólnym mianownikiem jest uproszczone widzenie świata. W tej sytuacji rozwijanie zdolności do samodzielnej interpretacji rzeczywistości, do wykraczania wyobraźnią poza narzucające się i narzucane proste schematy wydaje się kwestią fundamentalną.

Tekst pochodzi z "Kalejdoskopu" 01/22, którego temat brzmi "Wystawy przyszłości".

Czasopismo jest dostępne w Łódzkim Domu Kultury, kioskach i salonach Empik. A także w prenumeracie (w opcji darmowa dostawa do wybranego kiosku Ruchu):

https://prenumerata.ruch.com.pl/prenumerata-kalejdoskop-magazyn-kulturalny-lodzi-i-wojewodztwa-lodzkiego?fbclid=IwAR0CJwQi1fl7y-1av7GdZlwB82ZmKdxZmMSef9uNO1G6RKt-b4HEX_KIB8o

W wersji elektronicznej na Virtualo.pl.