

A. Pierwsze wystawy:

1. Dwory, pałace, kościoły (średniowiecze – XVI w.)

- Dzieła sztuki były eksponowane, nieformalnie, **głównie w kościołach, pałacach i prywatnych kolekcjach**.
- Nie były to „wystawy” w naszym dzisiejszym rozumieniu, ale miejsca publiczne (kościół) dawały szeroki dostęp do sztuki.
- Mecenat → papież, królowie, arystokracja.

2. Kunstkamery i gabinety osobliwości (XVI–XVII w.)

- Kolekcje sztuki, nauki i kuriozów, np. u Habsburgów w Wiedniu czy w kolekcji Medyceuszy.

Kolekcja Medyceuszy to zbiór dzieł sztuki, rękopisów, biżuterii i innych przedmiotów gromadzonych przez ród Medyceuszy, który władał Florencją przez wieki, jednocześnie finansując artystów i naukowców epoki renesansu.

- Były udostępniane gościom — można to traktować jako przedsmak muzeum.

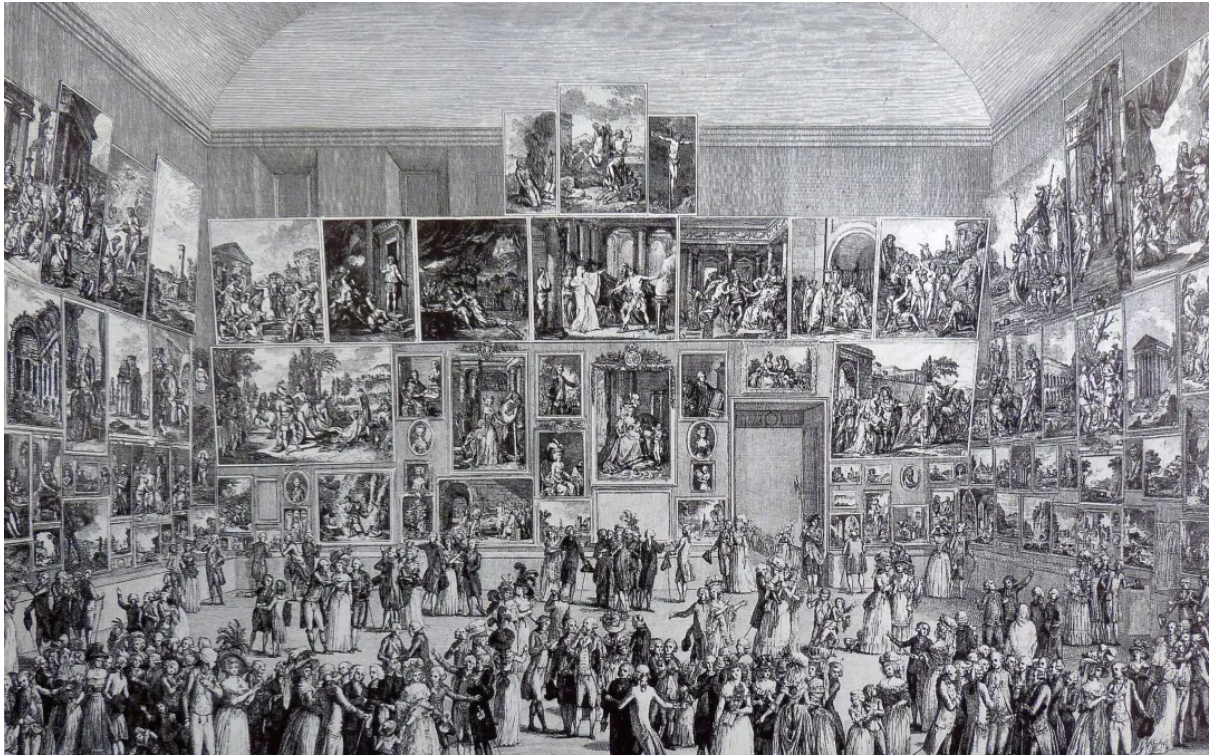
3. Początki wystaw publicznych

- **1667 – pierwszy Salon Paryski (Luwr)** będący oficjalną wystawą sztuki
- Pierwszy regularny, oficjalny pokaz organizowany przez **Académie Royale de Peinture et de Sculpture**.
- Stał się wzorem dla kolejnych wystaw i ukształtował system ekspozycji w Europie. Wydarzenie to zapoczątkowało serię wystaw, które w latach 1748–1890 stały się największymi festiwalami sztuki w świecie zachodnim
- Obrazy wieszano „**od podłogi po sufit**” w bardzo gęstych układach (tzw. „salon style”), aby zmieścić jak najwięcej.
- Dzieła hierarchizowano według gatunków (historyczne najwyżej, pejzaż i martwa natura najniżej).
- Publiczność miała po raz pierwszy **masowy dostęp** do sztuki – to był przełom w odejściu od prywatnych kolekcji i mecenatu arystokratycznego.

XVIII w. – rozwój Salonów i Akademii

- Londyn: *Royal Academy Summer Exhibition* od 1769 r. (trwa do dziś!).
- Berlin, Wiedeń, Petersburg – też rozwijają się podobne pokazy.
- Wciąż dominował układ „salonowy” – setki obrazów ciasno zestawionych na jednej ścianie.
- Wyboru dokonywało jury akademickie i osoby z kręgów władzy, podporządkowane jednej estetyce i systemowi hierarchii





B. Pierwsza rewolucyjna wystawa

Tu historycy kuratorstwa najczęściej wskazują kilka kamieni milowych:

1. Salon des Refusés (1863, Paryż)

- Zorganizowany z inicjatywy Napoleona III, aby pokazać prace **odrzucone przez jury oficjalnego Salonu**.
- Publiczność po raz pierwszy zetknęła się z dziełami Maneta czy Cézanne'a w kontrze do akademickiego kanonu.
- Rewolucyjny był **sam gest instytucjonalny** – pokazanie, że „odrzućci” też mają głos i że widz sam ocenia sztukę.

2. Wystawy awangardy początku XX w.

- np. **Armory Show (1913, Nowy Jork)** – pierwsza wielka prezentacja sztuki nowoczesnej w USA, która wstrząsnęła opinią publiczną (Duchamp, Matisse, Picasso).

- Tu rewolucją było **zderzenie widza z radykalnie nowymi formami**, które nie mieściły się w kanonie akademickim.
- Nowy model wystawy

Wystawa była mobilna – po Nowym Jorku pokazano ją też w Chicago i Bostonie.

To nowoczesne myślenie: **wystawa jako objazdowy manifest, który ma edukować i prowokować.**

Organizatorzy (m.in. Arthur Davies, Walt Kuhn) chcieli nie tylko pokazać sztukę, ale zainicjować debatę publiczną.





3. Kontekst kuratorski – Harald Szeemann, 1969

- *When Attitudes Become Form: Live in Your Head* (Kunsthalle Bern).
- To punkt zwrotny we współczesnym kuratorstwie:
 - dzieło nie było już „obiektem do oglądania”, ale **procesem, postawą, działaniem**,
 - kurator po raz pierwszy stał się **współtwórcą narracji**, a nie tylko organizatorem,
 - wystawa była **eksperymentem przestrzennym**, gdzie sztuka „rozlewała się” na korytarze, podłogi i sufity.

Pierwsze wystawy (Salony Akademii) były przełomowe, bo **upubliczniły sztukę** i ustaliły hierarchię ekspozycji.

Pierwsza rewolucyjna wystawa to najczęściej **Salon Odrzuconych (1863)** – bo otworzył drzwi do alternatywnych narracji i zakwestionował władzę instytucji.

W **XX w.** takie wydarzenia jak *Armory Show* (1913) czy *When Attitudes Become Form* (1969) zmieniły sposób **prezentowania** sztuki – od obiektów na ścianach do doświadczeń przestrzennych i performatywnych.

Przykłady wystaw:

Pontusa Hulténa

1. Paris–New York (1977, Centre Pompidou, Paryż)

Miejsce: Centre Georges Pompidou (1977).

Cel: Pokazanie dialogu między sztuką francuską i amerykańską w XX wieku.

Założenie kuratorskie:

Paryż – centrum sztuki do II wojny światowej.

Po wojnie – przejście roli centrum przez Nowy Jork (abstrakcyjny ekspresjonizm, pop-art).

Prezentowane dzieła:

Europejska awangarda: Picasso, Duchamp, Brâncuși, surrealizm.

Amerykańska awangarda: Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman, Jasper Johns, Andy Warhol.

Zestawienia:

Dialog między kubizmem Picassa a abstrakcją Pollocka.

Zderzenie surrealizmu (Ernst, Miró) z abstrakcją gestualną i pop-artem.

Pokazanie, jak amerykańscy artyści przetwarzali dziedzictwo Europy.

2. Paris–Berlin (1978, Centre Pompidou, Paryż)

Cel: Analiza relacji artystycznych między Francją a Niemcami od 1900 do 1933 r.

Założenie kuratorskie:

Pokazanie dwóch równoległych modernizmów – francuskiego (kubizm, fowizm, surrealizm) i niemieckiego (ekspresjonizm, Bauhaus, Dada).

Uwypuklenie momentów współpracy i napięcia między scenami artystycznymi.

Prezentowane dzieła:

Francja: Picasso, Braque, Léger, Arp, Breton.

Niemcy: Ernst Ludwig Kirchner, Kandinsky, Paul Klee, Walter Gropius (projekty Bauhausu).

Zestawienia:

Ekspresjonizm niemiecki kontra francuski kubizm.

Bauhaus kontra paryski surrealizm.

Wystawa zakończona dramatycznym akcentem – dojście nazizmu do władzy i „Entartete Kunst”.

3. Paris–Moscow (1979, Centre Pompidou, Paryż)

Cel: Pokazanie relacji artystycznych między Francją a Rosją od 1900 do 1930 r.

Założenie kuratorskie:

Jak sztuka francuska (kubizm, fowizm, surrealizm) inspirowała rosyjską awangardę, a następnie jak rosyjski konstruktywizm i suprematyzm zmieniły myślenie o sztuce.

Prezentowane dzieła:

Rosja: Malewicz, Tatlin, Rodczenko, El Lissitzky.

Francja: Picasso, Léger, Matisse, Apollinaire jako inspiracja literacka.

Zestawienia:

Kubizm Picassa obok suprematyzmu Malewicza.

Futuryzm włoski zestawiony z rosyjskim konstruktywizmem.

Zakończenie wystawy – triumf realizmu socjalistycznego i upadek awangardy.

Najważniejsze założenia całej trylogii

Wystawa jako narracja historyczna – Hultén nie tylko prezentował dzieła, ale opowiadał historię sztuki jako sieć relacji między krajami.

Zestawianie dialogiczne – prace artystów z różnych krajów były pokazywane obok siebie, aby widzowie mogli dostrzec podobieństwa i różnice.

Pokazanie przepływu idei – inspiracje, migracje artystów, wpływy polityki i wojen.

Dramaturgia historyczna – każda wystawa kończyła się punktem granicznym:

„Paris–New York”: zmiana centrum sztuki.

„Paris–Berlin”: katastrofa nazizmu.

„Paris–Moscow”: upadek awangardy pod presją realizmu socjalistycznego.

Te wystawy były przełomowe, bo pokazały, że kurator nie tylko „pokazuje dzieła”, ale może budować narrację historyczno-polityczną poprzez ich zestawienia.

Warto wspomnieć też o innej wystawie Hultena zorganizowanej wcześniej w Szwecji:

Niki de Saint Phalle zaprojektowała monumentalną, leżącą figurę kobiety – 35 metrów długości, 6 metrów wysokości i 9 metrów szerokości. Postać była przedstawiona w pozycji leżącej, z nogami rozstawionymi w powietrzu. Wejście na wystawę odbywało się przez otwór w waginie rzeźby – skrajnie prowokacyjny gest, przełamujący tabu.

Tytuł „Katedra” był grą z architekturą sakralną: monumentalna kobieta staje się „świątynią”, ale świecką, cielesną, feministyczną.

Rzeźba była labiryntem atrakcji i doświadczeń. Wnętrze pełniło funkcję swoistego „lunaparku sztuki”:

- planetarium w jednym z wnętrz,
- bar mleczny, gdzie można było coś zjeść,
- miniwystawa sztuki współczesnej,
- instalacje mechaniczne autorstwa Tinguely (kinetyczne maszyny)
- przestrzeń do zabawy i relaksu.

Całość przypominała bardziej happening + park rozrywki niż tradycyjną wystawę muzealną.

Założenia Pontusa Hulténa dotyczące tej wystawy

- Muzeum jako przestrzeń doświadczenia, nie świątynia sztuki
- Chciał odejść od elitarnego, kontemplacyjnego modelu oglądania sztuki.
- „SHE” pokazywała, że muzeum może być miejscem zabawy, eksploracji i interakcji.
- Partycypacja widza
- Publiczność nie była biernym obserwatorem, lecz aktywnym uczestnikiem, który wchodzi do środka dzieła i doświadcza sztuki fizycznie.
- Połączenie sztuki i życia codziennego
- Wnętrze „SHE” zawierało planetarium, bar mleczny, maszyny Tinguely’ego – sztuka łączyła się z rozrywką, nauką, codziennością.
- Demokratyzacja sztuki
- Hultén uważał, że sztuka powinna być dostępna dla wszystkich, a nie tylko dla specjalistów i koneserów.
- Instalacja była otwarta i przyjazna, przyciągała także dzieci i osoby, które normalnie nie chodziły do muzeum.
- Nowa rola kuratora
- Hultén traktował kuratora jako twórcę sytuacji, a nie tylko organizatora.
- Jego kuratorstwo polegało na kreowaniu środowiska dla eksperymentów artystów (Saint Phalle, Tinguely, Ultvedt).

Harald Szeemann

When Attitudes Become Form: Live in Your Head

Miejsce: Kunsthalle Bern, Szwajcaria

Czas: 22 marca – 27 kwietnia 1969

Szeemann chciał pokazać nową generację artystów, która eksperymentowała z procesem, efemerycznością i gestem artystycznym, a nie z „dziełem” jako trwałym obiektem.

Wystawa miała być eksperymentem w czasie rzeczywistym – wiele prac powstawało na miejscu, w przestrzeni Kunsthalle.

Tytuł oddaje ducha: „When Attitudes Become Form” → postawa artysty, gest, pomysł stają się samym dziełem sztuki.

Wystawa zgromadziła ponad 60 artystów z Europy i USA, związanych z minimalizmem, konceptualizmem i post-minimalizmem, m.in.:

Joseph Beuys
Richard Serra
Eva Hesse
Bruce Nauman
Richard Long
Lawrence Weiner
Robert Smithson
Carl Andre
Walter de Maria

Przykłady prac:

Richard Serra – wylanie ołowiu bezpośrednio w kącie sali (Splashing).
Lawrence Weiner – praca jako tekst, bez fizycznego obiektu.
Walter de Maria – ziemia wysypana na podłogę.
Richard Long – ślady kroków na podłogę jako rzeźba czasowa.
Joseph Beuys – działania performatywne.

Aranżacja i przestrzeń

Wystawa wyglądała jak „plac budowy” – podłogi były zasypywane ziemią, wylany ołów i gips, ściany pełne instrukcji i notatek.
Nie było klasycznego „white cube” – przestrzeń stała się laboratorium.
Proces powstawania dzieł był ważniejszy niż gotowy rezultat.

Jean Leering

De straat: Vorm van samenleven („Ulica: sposoby wspólnego życia”)

Miejsce: Van Abbemuseum, Eindhoven (Holandia)
Czas: 1972

Wystawa może być analizą społecznego doświadczenia, a nie tylko pokazem dzieł sztuki.
Wystawa nie była o sztuce w tradycyjnym sensie – jej tematem była ulica jako przestrzeń społeczna i polityczna.

Leering traktował wystawę jako narzędzie analizy rzeczywistości: jak kształt ulicy wpływa na to, jak żyjemy razem, jak władza i architektura regulują życie codzienne.

To była socjologiczno-urbanistyczna narracja, nie tyle ekspozycja artystów, ile badanie społeczne w formie wystawy.

Zamiast tradycyjnych dzieł sztuki prezentowano:

- fotografie dokumentujące życie miejskie,
- plany urbanistyczne i architektoniczne,
- statystyki, mapy, wykresy,
- filmy i nagrania dźwiękowe z ulic,
- rekonstrukcje fragmentów przestrzeni miejskiej.

Narracja pokazywała różne aspekty „ulicy”: jako miejsce spotkania, protestu, kontroli, zabawy, reklamy.

Dla części publiczności było to zaskoczenie: muzeum sztuki nagle zajęło się tematem społecznym w formie wystawy, bez „tradycyjnych obrazów i rzeźb”.

Krytycy widzieli w tym nową rolę muzeum – jako miejsca badań nad społeczeństwem, a nie tylko przechowywania sztuki.

Wystawa wpisywała się w lata 70. i ich kontekst: urbanizacja, ruchy społeczne, krytyka instytucji.

Wystawa jako medium badań społecznych – sztuka nie była celem, lecz jednym z narzędzi do mówienia o rzeczywistości.

Interdyscyplinarność – architektura, socjologia, urbanistyka, polityka → razem w muzeum sztuki.

Demokratyzacja muzeum – Leering chciał, by muzeum było miejscem dla obywateli, a nie tylko dla koneserów sztuki.

Krytyczne podejście – pytanie, jak przestrzeń publiczna (ulica) organizuje nasze życie i relacje władzy.

De straat: Vorm van samenleven (1972) była jedną z pierwszych wystaw, które przełamały granicę między sztuką a nauką społeczną. Jean Leering pokazał, że muzeum może być miejscem refleksji nad codziennością, urbanistyką i polityką, a nie tylko nad artystycznym arcydziełem.