

Beti Žerovc, Ljubljana

KURATOR – KRITIČNA IN HISTORIČNA ANALIZA

Da je kurator danes protagonist z izjemno močjo v umetnostnem sistemu, ni dvoma, zaradi centraliziranja in prepletanja prej širše razdeljenih pooblastil in dejavnosti v njegovi osebi pa se zdi močnejši tudi od njemu sorodnih posredniških figur v preteklosti. Glede na to, da je tako tudi zato, ker so se v njem združile različne lastnosti, dela in pooblastila prav teh različnih figur, pa je smiselno, da hkrati, ko podrobneje predstavljamo njegovo dejavnost, to naredimo v obliki preverjanja podobnosti z nekaterimi preteklimi, za modernistično obdobje značilnimi oblikami servisiranja umetnosti, kar nas bo pripeljalo tudi do ugotavljanja razlik. Pri tem opozorimo, da so ta pooblastila in dejavnosti deloma še v rokah nekdanjih nosilcev, deloma in v določenih segmentih pa jih vedno bolj pokriva kurator.¹

¹ Da je takšno »kombiniranje« dejavnosti le malo problematizirano, je mogoče posledica tega, da nikakor ni novo in tudi drugi protagonisti na področju sodobne umetnosti pogosto sedijo na več stolih hkrati ter za doseganje večjih učinkov istočasno opravljajo dejavnosti, ki naj bi bile, vsaj po splošnih predstavah o korektnem delovanju in popolni različenosti vokacij, ki vodijo v različne umetniške poklice in principe delovanja, strogo ločene.

Danes na primer je to zelo očitno v primerih znamenitih megazbirateljev, ki so hkrati kupci in prodajalci umetnin, občasno kuratorji, tako ali drugače pogosto na vodilnih položajih muzejev, založniki umetnostnih knjig, pregledov, katalogov itd. ter po potrebi človekoljubni in umetnosti predani mecen. Nekateri med njimi, mogoče ne ravno največji kalibri, so tudi umetniki. Alain QUEMIN, *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Nîmes 2002, pp. 123–131. Prav umetniki, ki so se izkazovali tudi s trgovsko in posredniško žilico ter najrazličnejšim svetovanjem v teh zadevah, so bili precej podobnega »kombiniranja« dejavnosti vajeni že v zgodovini, ko so bili, pred vzpostavitvijo muzejskega kustosa kot nepristranskega strokovnjaka, pogosto tudi kustosi likovnih zbirk. Cf. Wolfgang HARDTWIG, *Privatvergnügen oder Staatsaufgabe? Monarchisches Sammeln und Museum 1800–1914, Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert* (edd. Ekkehard Mai, Peter Paret), Köln – Weimar – Wien 1993, p. 89.

Svet »žive« umetnosti je poln takšnih in drugačnih »javnih skrivnosti«, ki jih njegovi protagonisti poznajo in pri svojem delovanju tudi računajo z njimi,

Čeprav se zdi, da je kurator logično povezan z muzejskim kustosom, je to v manjši meri, kot bi pričakovali. Ne glede na to, da je tudi danes kurator praviloma delavec neke institucije ali projektno deluje v okviru različnih institucij in se nekatere njegove naloge prekrivajo z nalogami muzejskega kustosa, se v njegovi osebi namreč prepletajo vse mogoče lastnosti pozicij, ki so bile doslej vpete v umetnostni sistem neinstitucionalno in so z nalogami in pooblastili delavca v instituciji vsaj v navideznem nasprotju.

Denimo: obenem s tem, da je kurator, bodisi delavec institucije ali neodvisen, razbremenjen takojšnje, v umetnosti praviloma zelo neljube neposredne povezave s trgom, je prevzel mnoge lastnosti zasebnega galerista in je globoko zapleten v distribucijo denarja v tem sistemu. Ne le da je vsrkal erotično pionirsko držo povojnega galerista, ki ima nos za novost in je pripravljen tvegati z razstavljanjem in podpiranjem najsoodobnejših trendov, hkrati je umetnik za svoje preživetje postal v veliki meri tudi odvisen od njega in manj od galerista, oziroma sta v razmerah, v katerih se najpomembnejši kupci sodobne umetnosti, razni muzeji in velike zasebne zbirke v svojem izboru praviloma ravna po svetovanju kuratorjev, danes vsaj v določeni meri od slednjih odvisna kar oba.²

Predvsem pa v zadnjih desetletjih postaja vedno pomembnejši prispevek k preživetju in delovanju umetnika nekakšno »akadem-

hkrati pa o njih javno neradi govorijo, saj te sesuvajo celotno umetnostno mitologijo, kompromitirajo celoto z njimi vred. O tem in o posebnem odnosu likovnih protagonistov do resnice cf. Raymonde MOULIN, *The French Art Market. A Sociological View*, New Brunswick – London 1987, pp. 3–6.

² Kuratorji so zelo pogosto tudi neposredno zapleteni v najrazličnejše oblike umetnostno-finančnih špekulacij, pri čemer so nekatere tako zelo razširjene, da imajo celo svoja imena in so jih menda pogosto nasledili od muzejskih kustosov. Ena najbolj značilnih in preprostih, primernih za različna okolja in ravni, naj bi bila t. i. *la peau de l'ours* ali *la peau de lion* (medvedja ali levja koža). Potekala naj bi približno tako, da se zberejo kurator in na primer 9 finančnih vlagateljev. Vlagatelji vložijo sredstva, s katerimi kurator, večinoma skrivaj, kupuje umetniška dela, hkrati pa s svojim delom v muzeju in zunaj njega poskuša čim bolj zvišati njihovo vrednost. Po nekaj letih ali desetletjih, ko se seveda cene dvignejo, se tako nakupljena in »oplemenitena« celota proda, izkupiček pa razdeli na 10 delov, kjer gre en del kot plačilo kuratorju. Viri o tem so želeli ostati anonimni. Zapiše o izvajanju takšnega ali temu podobnega špekuliranja z umetnostjo lahko zasledimo v literaturi zlasti za prva desetletja 20. stoletja. Cf. *Understanding International Art Markets and Management* (ed. Ian Robertson), London – New York 2005, p. 52.

sko« financiranje, pri čemer je v razdeljevanje štipendij, najrazličnejših javnih ali zasebnih umetniških nagrad in naročil, plačanih mest tipa *artist in residence* ali potovanj, dnevnic, razstavnin, materialnih stroškov za izvedbo del, torej možnih zaslužkov, povezanih z razstavami ipd., kurator zopet za umetnika usodno zapleten. Eden od vzrokov, da ima podobno kot zasebni galerist danes lahko tudi kurator nekakšen krog »svojih« umetnikov, je prav gotovo ta obsežni arzenal možnosti za njihovo podporo.

Kot smo že omenili, pa je kurator galerista spodkopal tudi v njegovem pionirskem odnosu do umetnosti, saj ima zaradi navedenih možnosti financiranja in spremembe dojemanja, kaj sodi v muzej in kje iskati kvaliteto, vse možnosti in celo nalogo, da podpira čim bolj nenavadne, nove projekte, za razliko od časov, ko ti niso imeli vstopa v »resne« institucije in so jih najpogosteje – na svoje stroške in včasih dejansko s tveganjem lastne eksistence – izvajali in jim dali prostor, da so se lahko izpejali, nekateri zasebni galeristi. V skladu s tem je mnogim takšnim »avantgardnim« galeristom še v osemdesetih letih prejšnjega stoletja pripadal tudi drugačen, skoraj zvezdniški status.³

Kaže pa, da za izgubo tega privilegija v korist kuratorja ne žalujejo tako zelo, saj jim novo stanje stvari izredno koristi. S tem, da je muzej tako na široko odprl vrata najprej sodobni umetnosti, v kasnejši fazi pa še zares zelo mladim umetnikom, je namreč obenem postal tudi ogromna vitrina za trgovčevo robo, ki jo, z vidika slednjega, tudi zastonj oskrbuje s katalogi, ekspertizami in vzbujanjem apetitov pri zbiralcih. Pameten galerist iz takšne situacije predvsem profitira, saj ga muzej in kurator na ta način razbremenita tudi velikih začetnih investicij v umetnike, kasneje pa nista udeležena pri njegovem dobičku.⁴ Trgovci imajo

³ Cf. Sandy NAIRNE, The institutionalization of dissent, *Thinking about Exhibitions* (edd. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne), London – New York 1996, pp. 401, 404.

⁴ Današnje razmere ugodno sovpadajo s trgovsko strategijo, pri kateri trgovci pokupijo dela od umetnikov na začetku njihovih karier, ko so ta poceni, in čakajo s prodajo, dokler jim cene ne zrastejo. V času čakanja pa zanje »delajo« kuratorji in institucije sodobne umetnosti.

Primer galerista, ki svoje strategije ne gradi več na kontriranju instituciji, temveč, za svojo »plovbo izkorišča njen veter«, je bil že znameniti Leo Castelli. Raymonde MOULIN, *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris 2000, p. 31. Castelli, denimo, je tudi primer trgovca, ki je postal velika zvezda z lastno mitologijo, kakršnih danes v njegovem poklicu ni več zaslediti.

tako absoluten interes za vzdrževanje dobrih odnosov s kuratorji, predvsem pa se dejavnosti obojih podpirajo in ne izključujejo.⁵

Da je vpletenost kuratorja v prodajo umetnosti nezaželeno tema, lahko sklepamo iz dejstva, da se o tem ne razpravlja in da je v sestavljanju zgodovine kuriranja, s čimer si trenutno dajo opravka mnogi kuratorji, zasebni galeristi praviloma izpuščen, čeprav bi ga ti lahko na več nivojih prepoznali kot svojega predhodnika.⁶ Ker kurator hkrati razstavlja, popularizira in na opisani način tudi prodaja umetnost, je njegovo pozicijo smiselno preizpraševati prav s primerjavami z delovanjem galerista. Že »ideological dealer« – tako ga je poimenoval Robert Jensen – druge polovice 19. stoletja, kakršen je bil na primer Paul Durand-Ruel, je v veliki meri prakticiral razstavljanje in popularizacijo umetnosti, kot ju poznamo danes, in predvsem že tudi izoblikoval svojo figuro na način, ki je cepil kapitalske interese od tistih »pravih«, višjih interesov, ki so bili predstavljeni kot požrtvovalen boj za pravo posebno, novo vrsto umetnosti, ki je superiorna nad ostalimi, in s tem tudi za javno dobro.

Čeprav je za nas pomembna zlasti ta tipična dvojnost posredniške figure, bi si, denimo, prav Paul Durand-Ruel zaslužil mesto v zgodovini kuriranja tudi zato, ker je že uspešno navezal nase novo, »prihajajočo« skupino umetnikov in aktivno sodeloval pri njenem preboju, uspešno uporabljal različne razstavne prakse, npr. skupinske in tedaj še ne tako običajne samostojne razstave, tematske razstave, razstavljanje v lastnem stanovanju, kjer je seveda predvidel učinek takšnega intimnega okolja, itd. Predhodnik sodobnega načina razstavljanja bi bil lahko tudi v tem, da je svoji dejavnosti že dodal propagando, kakršno izvajajo sodobni muzeji in galerije, ne le v smislu, denimo, instrumentaliziranja škandala ipd., temveč tudi tako, da je med drugim z ustanavljanjem lastnih umetnostnih revij poskrbel, da ni bil odvisen le od neodvisnega tiska.⁷

Za zgodovino razstav oziroma kuratorstva so očitno bolj zanimivi nekateri zasebni galeristi, pri katerih je bila ali se vsaj zdi njihova prodajna dejavnost v drugem planu in so na prvem mestu prepoznani kot resnični umetnostni navdušenci in producenti v svojem času alternativne umetnosti. Takšen je bil na

⁵ Kuratorji s svojim navdušenim sodelovanjem s trgom pomagajo tudi pri »nobilitaciji« le-tega. Na primer z intenzivnim sodelovanjem na umetnostnih sejmih pripomorejo k temu, da ti dajejo videz vse bolj »brezinteresnih« kulturnih dogodkov, skoraj nekakšnih bienalov in ne tržnic. Cf. Beti Žerovc, Charles Esche, *Život umjetnosti*, XXXVII/69, 2003, pp. 72–75.

⁶ S tovrstnimi aspekti sem se sistematično ukvarjala pri intervjuvanju kuratorjev in ugotovila, da se kakršnimkoli vprašanjem o trgovanju z umetnostjo praviloma najraje izognejo. Redke izrečene izjave na to temo pa so v končnih verzijah intervjujev pogosto povsem izbrisane, saj jih niso avtorizirali. Izbor mojih intervjujev s kuratorji bo v knjižni obliki izšel predvidoma konec leta 2007 pri založbi Maska.

⁷ Robert JENSEN, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton 1994, pp. 18–69.

primer Herwarth Walden, ki je v slabih desetih letih v začetku prejšnjega stoletja z ustanovitvijo združenja za umetnost, lastno galerijo, časopisom, močnimi mednarodnimi zvezami itd. v Berlinu organiziral celotno platformo za lansiranje sodobne umetnosti.⁸ Opozoriti velja, da gre spet za nekoga, ki je v eni osebi združeval vrsto funkcij in se pri tem morda že sam naslonil na starejši zgled znamenitega berlinskega trgovca Paula Cassirerja.

V takšnih zgodovinah pregledih bi tik pred prvimi vidnejšimi nastopi kuratorja lahko pogosteje srečali tudi nenavadne galeriste, kakršen je bil, denimo, George Macunias. Lahko bi rekli, da je bil – sicer morda ne ravno uspešen kot galerist in prodajalec – zlasti kot nekakšen producent vsega mogočega in skrajno nenavadnih dogodkov ter projektov zelo uspešen in precej pred svojim časom in s tem tudi predhodnik današnjih agencij, kakršna je na primer *Artangel*. Macunias je sploh poseben, za ambiciozne kuratorje najbrž zelo inspirativen primer, pri katerem avra »duhovnega voditeljstva« gibanja koraka z roko v roki z delom današnjega kuratorja.⁹

Če je nekdanja naveza umetnika in galerista vključevala še tretjo osebo, ki je skrbela za teoretsko utemeljevanje in ideološko »pokritje«, namreč likovnega kritika, je v današnji konstelaciji kurator na določenih nivojih zavzel tudi njegovo mesto. Razlogov za takšno zamenjavo je več in niso povezani le z že omenjenimi finančnimi in producent-skimi sposobnostmi kuratorja, temveč med drugim tudi s tem, da imajo danes umetnostne institucije močan t. i. »PR«, s katerim svojo produkcijo že same javno umeščajo in preko katerega že same tudi predlagajo ter po vseh mogočih kanalih razpošiljajo neko zase seveda ugodno razumevanje lastnih dejavnosti, ob čemer je samostojno kritiško delo, ki praviloma rezultira samo v enkratni objavi vedno bolj spregledljivo. Gradivo – pogosto prepolno faktičnih podatkov in zlahka razumljivo, a vsebinsko skromno –, ki ga službe za odnose z javnostjo institucij razpošiljajo novi-

⁸ Robin Lenman pri opisovanju razlike med starimi načini prodaje in Waldnovim podjetjem najbolj izpostavlja prav lastnosti slednjega, ki se povsem ujemajo z zaželeno dispozicijo sodobnega kuratorja. Poleg trgovanja »ni umetniku nudi pristne simpatije in razumevanja, temveč tudi neuničljivo energijo, publicistični talent in pripravljenost prevzeti nase vedno pomembnejše menedžerske dejavnosti.« Robin LENMAN, *Der Deutsche Kunstmarkt 1840–1923. Integration, Veränderung, Wachstum, Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert* (edd. Ekkehard Mai, Peter Paret), Köln, Weimar, Dunaj 1993, p. 139.

⁹ Cf. Ina CONZEN, *From Manager of the Avant-garde to Fluxus Conductor, Fluxus. Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962–1994*, Stuttgart 1995, pp. 18–29.

narjem in medijem, je postalo najobičajnejši temelj javnega obveščanja in pisanja o likovnih dogodkih, takšno novinarsko poročanje pa oblika, ki vedno bolj nadomešča in preglaša avtorsko kritiko. Pri pozicioniranju nekega umetnika ali dela pa kritično pisanje tudi manj součinkuje, ker glede na današnji način prezentiranja in konzumiranja umetnosti lahko že sama razstava za neko delo deluje kot umestitveni kontekst. Specifičen dodatek k zapletanju teh odnosov je namreč tendenca širitve konteksta razstav, pri čemer so poleg samih razstav zlasti katalogi, spremljajoča predavanja, simpoziji in druge obrazstavne dejavnosti pogosto tisti, ki so usmerjeni in usmerjajo naprej k interdisciplinarnosti, razpravljanju o vseh mogočih temah ipd., vse manj pa h kritičnemu analiziranju razstavljenih umetniških del, sploh pa njihovih likovnih kvalitet. Ta dela so pogosto izbrana za razstavo prav zato, ker pristojijo v neki kuratorski koncept, so ilustracija neke kuratorske ideje ipd., pri čemer se zaradi tega premika težišča v normativih za izbiranje del zdi iskanje in izpostavljanje njihovih estetskih kvalitet vse bolj nesmiselno opravilo, za katero tudi ni več nobenih pravih, enotnih kriterijev, zato se kot praktično edina smiselna možnost obravnavanja neke razstave kaže presedlanje na kritiko celotnih razstav in kuratorskih konceptov. Položaj likovnega kritika je tako vedno bolj nestabilen, in če govorimo o samem odnosu med protagonisti na likovnem polju, lahko ugotovimo, da – za razliko od časa pred nekaj desetletji – na kariero današnjega umetnika veliko ugodneje vpliva, če ga favorizira pomemben kurator kot pomemben kritik. Obrat je bil očitno hiter, saj so lahko sicer odlične analize umetniškega sistema iz osemdesetih let že zastarele prav v tem, da je za današnjo situacijo v njih vloga kritika preveč eksponirana in mnoge segmente umeščanja likovne produkcije, ki jih je takrat pokrival kritik, danes pokriva kurator.¹⁰

¹⁰ V mislih imam še zlasti članek Carol Duncan *Who Rules the Art World* iz leta 1983, objavljen v Carol DUNCAN, *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*, Cambridge 1993, pp. 169–188. Razmišljanj, ki se ukvarjajo z zatonom kritištva, je v zadnjem času precej in tako tudi najdenih razlag in vzrokov za ta fenomen. Eden takšnih pogledov, ki je neposredno povezan z našo temo, pa zgrabi stvar s povsem drugega konca in kuratorja predstavi kot dokončno uveljavitev in potrditev kritika, kjer je ta iz pisnih navodil prešel na manipuliranje živega materiala, je: MOULIN 2000, cit. n. 4, pp. 38–39. V prid tej tezi govori, da je bila večina kuratorjev, vse do zadnjega desetletja, hkrati ali vsaj pred kuratorstvom res kritikov. Cf. Beti ŽEROVC,

Glede na vse to obilje možnosti delovanja in vplivanja bi pričakovali, da se bo kurator ognil vsaj dejavnosti umetnostnega zgodovinarja ali teoretika, kar do določene meri celo drži. Kurator je redko avtor poglobljenih in izdatno utemeljenih teorij o umetnosti in z dodajanjem besedil drugih avtorjev v kataloge svojih razstav morda tudi zapolnjuje ta primanjkljaj. Tudi to pozicijo pa je okupiral v pomembni legi usmerjanja kanonizacije, pri čemer imata umetnostna zgodovina in teorija vse manj vpliva, saj jo redno izvaja/uresničuje ne le z razstavami in razstavnimi katalogi, temveč je vedno pogostejše tudi avtor najrazličnejših knjig ali snovalec pregledov o sodobni in polpretekli umetnosti.¹¹ Zanje sicer morda ne prispeva kakih poglobljenih spremljevalnih besedil, uveljavi pa svoj izbor avtorjev in del, kar je na področju zgodovine umetnosti lahko ključni prispevek. Zgodovina umetnosti, zvedena na obliko ilustriranega pregleda, deluje namreč najprej, najmočnejše in za velik del svojega občinstva predvsem kot slikanica.

Najmočnejši kuratorjev adut na tem področju je zagotovo razstavni katalog. Že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja je Ekkehard Mai ugotovil, da je ta preprosto lepši in atraktivnejši kot suhoparna strokovna knjiga, hkrati pa celo cenejši, saj izide v mnogo večji nakladi (ima tudi širše občinstvo), pogosto je bolje subvencioniran, izdatno reklamiran hkrati z razstavo ipd.¹² Ker je povezan z doživetjem nekega dogodka, je obenem tudi »suvenir« in je njegov učinek drugačen kot učinek strokovne knjige, ki nima takšne učinkovite asociativne spremljave.¹³ Ker prav katalog razstavo na neki način ohranja živo,

Pierre Restany, *Oris*, V/20, 2003, pp. 162–168; Maurizio BORTOLOTTI, *Il critico come curatore*, Milano 2003. O drugih aspektih zatona kritišta sta v zadnjem času širše pisala tudi Hal Foster in James Elkins: Hal FOSTER, *Design and Crime (and other Diatribes)*, London – New York 2002; James ELKINS, *What Happened to Art Criticism*, Chicago 2003.

¹¹ V to kategorijo sodijo katalogi velikih, zlasti ponavljajočih se manifestacij in knjige, kot so bile v zadnjih letih, denimo, *Cream* ali *Vitamin P: Cream. Contemporary art in culture*, London 1998; *Cream 3. Contemporary art in culture*, London – New York 2003; *Vitamin P. New Perspectives in Painting* (ed. Valérie Breuvert), London – New York 2004.

¹² Ekkehard MAI, *Expositionen. Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München – Berlin 1986, pp. 98–102.

¹³ Harald Kimpel je v svoji analizi *documente* kot kolektivnega rituala, nekakšnega sodobnega romanja, posebno mesto namenil katalogu, za katerega pravi, da je bolj magičen predmet kot objekt študija, bolj simbol kot pripomoček, bolj zbirateljski kos kot čtivo. Je nekakšen dokaz umet-

ko ta že dolgo več ne stoji, se kaže tudi kot pomemben element vzdrževanja povezave med določeno umetnostjo in razstavo. Je eno od »čudežnih orodij« kuratorja, da svoje subjektivne izbore kot nekakšne logične celote trajno naseli na naše knjižne police, predvsem pa v naš spomin. Katalog nas podpira v tendenci, da povezave med posameznimi deli in umetniki načrtujemo vse bolj v skladu s temi sklopi in zunaj njihovih »naravnih« kontekstov ter jih v spominu namesto v sklopih nekdanjih stilnih entitet vse bolj hranimo v škatlah, kot so *Zeitgeist*, *Les magiciens de la terre*, *documenta x*. Zdi se, da spomin poleg nekaj formalnih značilnosti, nekih osnovnih konceptov, podob in imen ključnih umetnikov, ki jih sicer potegne na plano ob impulzu za prejšnja obdobja, za zadnja desetletja vse pogostejše prinaša še podobe kuratorjev in entitete, kot so Szeemannova *documenta*, Hoetova *Chambres d'amis*, Fuchsova *documenta*, Obristov *do it ...*

V takšnih razmerah se zdi »nekuratorska« umetnostna stroka kar nekako odveč in precej nemočna, še zlasti v kombinaciji s tem, da se zdi likovno področje po teoretski plati trenutno skoraj bolj zainteresirano za razmišljanja in ugotovitve drugih strok, sociologije, politologije, filozofije, antropologije in podobnih, ki jih prav kurator zelo široko vključuje v svoja izvajanja in izjavljanja, jih vabi na svoje simpozije in vključuje v svoje kataloge. V skladu s tem tako tudi na tradicionalnih mestih umetnostnega pisanja, kot so umetnostni katalogi in likovne revije, to pisanje izgublja glavno besedo in se prostor zanj že nekaj časa krči¹⁴ v korist kritičnega analiziranja družbe in družbenih problemov, premišljevanja o pretežno levičarskih rešitvah svetovne neenakosti, o reševanju problemov tretjega sveta itd., torej besedil, ki naj na teh mestih ne bi več le razlagala umetnosti in, denimo, pomagala razvozlavati zapletene ikonografije, temveč naj bi opravljala nekakšno splošno prosvetljevalno funkcijo, v skladu z idejami o umetnosti z družbeno funkcijo in njeni moči pozitivnega vplivanja na današnjo družbo. Skratka, tradicionalno pisanje o umetnosti je tako dodatno prizadel trenutno eden nenava-

nostne kompetence lastnika in z množenjem obiskov in kupljenih katalogov tudi njene »neparvenijske« zgodovine, ki ga zavezuje, da prihaja v Kasel znova in znova (Harald KIMPEL, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997, pp. 228–229).

¹⁴ Skrčil se je v odnosu do celote, ki mu je še nedavno pripadala. Sicer težko govorimo o krčenju, saj je najrazličnejših publikacij o umetnosti vedno več in so vedno korpulentnejše.

dnejših konceptov likovnega področja, in sicer razumevanje umetnostne revije in likovnega kataloga kot smiselnih in učinkovitih nosilcev progresivne, egalitaristične, celo radikalne politične misli.

Prav zaradi takšne, za kuratorja ugodne konstelacije, ki je zaenkrat malo razdelana v smislu kritične analize njegove finančne in kanonizacijske moči in njegovega sodelovanja v ohranjanju družbenih razmerij ter naše hkratne vere v strokovno in družbeno odgovorno delovanje inštitucij, lahko danes kurator izvaja direkten in stalen vpliv na umetnost in njeno občinstvo, ne da bi ga pri tem resno obtoževali pretiranega špekuliranja in sodelovanja s sicer v umetnosti nezaželenimi in kritiziranimi interesnimi sferami. Takšno stanje podpira tudi dejstvo, da gre za relativno nov poklic, zaradi česar je večina ugotovitev o njem lahko le spekulativne narave, pri čemer množica variant sodobnega kuratorstva tudi otežuje, da bi zlahka enotno zajeli kuratorjeve dejavnosti in lastnosti. Kljub temu se zdi, da bi ga lahko označili za sodobno mutacijo posredniških figur, ki opravljajo podobne naloge na likovnem polju že približno zadnjih 150 let ali celo dlje. Hipotetično pa lahko predpostavimo, da so prav mutacije te figure, ki stoji ob umetniku, vitalnega pomena za to, da se kolesje umetnostnega sistema nemoteno vrti naprej. Logično je, da se razvejani umetnostni sistem, ki kot vsak sistem teži k ohranitvi in naturalizaciji, pri prilagajanju manj usmerja k menjavi utečenih institucionaliziranih mehanizmov produciranja in distribuiranja, bolj pa se, seveda če je to le mogoče, prilagaja po svojih najdrobnejših in najlažje zamenljivih členih. Po teh posredniških figurah lahko vsaj na videz učinkovito integrira tudi teoretsko kritiko, in sicer na način, da po njih razpušča ali zakriva svoje »negativne«, trenutno družbeno nezaželene lastnosti, zlasti tiste, zaradi katerih bi lahko trpelo verjetje v institucijo umetnosti in legitimnost sistema, ter po njih že tudi prezentira, posreduje svojo novo podobo z lastnostmi, ki so družbeno bolj zaželene.

Na takšno sklepanje o kuratorju napeljuje tudi to, kdaj se pojavi kot vitalen člen v produkciji sodobne umetnosti. Čeprav lahko sledimo latentni prezenci kuratorjev celo v 19. stoletje in se je že od začetka 20. stoletja sodobna umetnost vedno bolj zbliževala z uradnimi institucijami, se kurator, kot ga poznamo danes, očitneje pojavi v trenutku splošne družbene krize ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja, ko so bile ob zahtevah po spremembah in kritiki potrošništva na

vseh področjih postavljene pod vprašaj tudi umetnost in institucije tega področja. Resnost in intenzivnost tedanjih družbenih vrenj sta očitno zahtevali opaznejše spremembe, ki pa so se na tem področju ob prilagoditvi obeh strani, tako institucionalne kot umetniško-kritične, lahko zgodile v tradicionalnih institucionalnih okvirih. Z neposrednim vstopom tudi radikalne in institucionalno kritične sodobne umetnosti vanje in z vpeljavo nekaterih, z današnjega vidika bolj kozmetičnih, sprememb, sta obe strani očitno dobili zeleno: mlada umetnost boljši dostop do uradne scene in trga, tradicionalne institucije pa ponovno videz relevantnosti. Z uspešno integracijo tistega, kar se je sprva zdelo zanje destruktivno, so se potrdile kot prostori, ki niso konzervativni in v fazi odmiranja, saj so primerni tudi za sodobno produkcijo in lahko tudi v tem segmentu umetnosti aktivno sodelujejo.

Pri izpeljavi tega procesa se je ob »omadeževanih« in z vseh strani kritiziranih galeristu, kustosu in kritiku pojavil prostor za novo figuro, ki je morala biti kot mediator in njegov vršilec sprejemljiva za obe strani. Kurator je vsaj do določene mere lahko zadovoljil kritično publiko in umetnika, saj je tudi sam praviloma izhajal iz kritičnega okolja, navdušeno zagovarjal sodobno umetnost, se trudil kot umetnikov producent, imel za sodobno produkcijo poseben posluh in senzibilnost ipd., obenem pa je zadovoljil tudi tradicionalni sistem, saj je poskrbel, da se je umetnost »odvijala« naprej v tradicionalnem okviru, distribuira na običajen način in z nespremenjeno hierarhijo protagonistov in vrednot, čeprav z nekoliko spremenjenim in posodobljenim »imidžem«. Sodobni kurator torej v tistem trenutku ni deloval le kot agens spremembe, temveč bolj nevtralizacije, kot agens sprave med tradicionalnim sistemom in sodobno umetnostjo in njenimi zahtevami. Ko se je zdelo, da je sprava nemogoča, je pomirjujoče deloval na obe strani s svojim nenavadnim videzom in držo, po katerih je za obe strani lahko nastopal kot del rešitve in ne kot del problema. S seboj je prinesel obljubo obema stranema, da bo prepoznal novo, kvalitetno, zanimivo in nam to predstavljal v realnem času, v samem trenutku porajanja in dogajanja, da bo to umetnost varno pripeljal v naročje institucije in tam skrbel zanjo.

Danes niso več redke ugotovitve, in tudi ne izražajo več takega začudenja, da je prav ob tem prehodu kritične in konceptualne umetnosti v »etablirano« institucionalno razstavljanje skozi velika vrata vstopilo v umetnost sponzoriranje velikih korporacij, kar se sicer zdi

glede na vsebino in deklarativne namene tedanje umetnosti vsaj nena-
vadno, če ne povsem kontradiktorno. Če pa gledamo na vstop kurator-
ja in institucionalizacijo te umetnosti na poprej opisani način, so zade-
ve tudi v tem pogledu bolj razumljive in prav kuratorja lahko pogosto
najdemo kot izvrševalca takšnih kompromisov ter posrednika med vsaj
navzven tako nekompatibilnimi stranmi.¹⁵

Kot dolgoročno preudarnejše so se tako v tem konfliktu iz-
kazale tradicionalne institucije s kapitalom v ozadju, saj so s tem, da se
je »alternativa« začela dogajati neposredno v muzeju, nad njo dobile
tudi neposreden nadzor. Na en mah so pognale v tek preprečevanje ško-
de, ki bi jo lahko kritična in prevratniška umetnost z vzbujanjem pomi-
slekov, netenjem kritike, javnim manifestiranjem itd. povzročala v real-
nem prostoru, in si zagotovile modre, pravilne nakupe, saj naj kurator
prav zaradi svojih posebnih provenience, načina delovanja in pozicije
ne bi spregledal tistega, kar bi lahko pozneje postalo zgodovina z veli-
ko začetnico, in, ironično rečeno, naj ne bi muzealiziral *pompierjev* in
juste milieuja, temveč takoj in neposredno »tisto pravo«, Gauguina,
Cézanna in impresionizem.¹⁶

Sistem produciranja in odkrivanja umetnikov in umetnosti
je s tem dobil – tudi na podlagi ponavljajočih se učnih lekcij iz zgodo-
vine – nekakšno novo varovalko, neposredno v najnaprednejšo, alter-
nativno sceno vključenega lastnega agenta kuratorja, ta pa na podlagi

¹⁵ Sedaj že znamenit primer takšne povezave med korporacijskim sponzo-
riranjem in institucionalizacijo mlade umetnosti, ki se je zgodil preko
kuratorja je, denimo, Szeemannova razstava *When Attitudes become Form*
(Kunsthalles Bern, 1969), ki jo je sponzoriral Philip Morris Europe. Cf. Beti
ŽEROVC, Making Things Possible. A conversation with Harald Szeemann,
Manifesta Journal, 1, 2003, pp. 22–26. John A. MURPHY, Sponsor's State-
ment for 'When Attitudes become Form', *Art in Theory. 1900–1990. An*
Anthology of Changing Ideas (edd. Charles Harrison, Paul Wood), Oxford –
Cambridge, Mass. 1995, pp. 885–886. Za tovrstne zlasti ameriške zgodnje
razmere in primere cf. Mary Anne STANISZEWSKI, *The Power of Display. A*
History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art, Cambrid-
ge, Mass. – London 1998; Alexander ALBERRO, *Conceptual art. And the*
politics of publicity, Cambridge, Mass. – London 2003, pp. 1–16.

¹⁶ V prid te grobe skice prehoda, vstopa v »dobo kuratorjev« govorijo tudi
novi in novi zapisi samih udeležencev takratnega dogajanja, ki v retrospek-
tivnih pogledih opisujejo osipanje radikalnejših možnosti in rešitev, prota-
gonistov, ki niso bili pripravljeni na kompromis ipd. Na primer, cf. Carel
BLOTKAMP, 1969, *Conceptual Art in the Netherlands and Belgium 1969–*
1975. Artists, collectors, galleries, documents, exhibitions, events, Amster-
dam 2002, pp. 16–27.

vsega tega sčasoma vedno večji sveženj pooblastil in vse mogoče mehanizme, da muzealizacijo in kanonizacijo svojega izbora zares izpelje.¹⁷

Zgodovina pomembnih razstav, kot jo pojmuje danes, potrjuje takšno časovno umestitev kuratorja. Pelje od samostojnega razstavljanja Gustava Courbета, Edouarda Maneta, preko Secesij, razstav avantgardnih skupin prve tretjine prejšnjega stoletja, *Armory Showa* in nekaterih podobnih manifestacij, posebnih oblik, kot so Duchampova *Boîte en valise*, Malrauxov imaginarni muzej ali razstava v reviji Setha Sieglauha, razstav Yvesa Kleina, Armana, Kounelisa itd. v zasebnih galerijah do izteka v institucionalnih razstavah, ko se v skupino vključi kurator v poznih šestdesetih letih. Ta sedaj že nekako ustaljena, »uradna« zgodovina razstavljanja zajema razstave, ki so po liniji razstavnih prostorov praviloma nastajale v neinstitucionalnih prostorih, če pa sledimo liniji avtorjev teh dogodkov, so bili to v večini primerov umetniki, čeprav pogosto ob pomoči drugih protagonistov s tega področja. V poznih šestdesetih letih pa, če gledamo obe liniji, po institucijah in avtorjih, vstopita v to zgodovino skozi velika vrata in v korelaciji institucionalni prostor in kurator. V skladu s tem so odtlej za zgodovinenje praviloma zanimive tudi le še skupinske razstave.¹⁸

Da je bil teren za prihod nove figure zares pripravljen, priča tudi razcvet kuratorstva v osemdesetih in zlasti devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Kurator je postal sploh nekakšen ključni akter na področju sodobne likovne umetnosti in njegovo premikanje med institucijami je v revialnem tisku predstavljeno senzacionalistično kot prehajanje znamenitih trenerjev športnih klubov iz enega v drugega. Devetdeseta leta so tudi čas intenzivne profesionalizacije tega poklica z ustanavljanjem lokalnih in mednarodnih poklicnih združenj, določanjem pravil kuratorskega delovanja (na primer na raznih kuratorskih simpozijih, javnih debat), z iskanjem materiala za utrditev in nobilitacijo te pozicije (zlasti s

¹⁷ Na primer že z razstavljanjem v muzejskih prostorih praviloma lahko redno skrbi za večanje tržne vrednosti določenih umetniških del, če pa to počne v dokaj običajni kombinaciji s kupovanjem del za muzej in hkrati tudi druge zbirke, publiciranjem, s spodbujanjem odzivov v medijih itd., je njegova moč konsekracije sploh nepreosljiva, njegov *magic touch* zares učinkovit.

¹⁸ Zgodovinenje razstav je seveda obstajalo že pred nastopom kuratorjev, čeprav je, logično, prav v njihovem času postalo izjemno popularno. Dotlej uveljavljeno zgodovino razstav so ti preoblikovali nekoliko po svoje, v smislu nobilitacije lastne prakse. Primer takšne zgodovine je na primer zbrala Alison Green (*A short chronology of curatorial incidents in the 20th Century, Curating in the 21st Century* [ed. Gavin Wade], Walsall, Wolverhampton 2000, pp. 156–165).

kuratorsko literaturo in z že omenjenim zgodovinskim legitimiranjem kuratorstva)¹⁹ in ustanavljanjem kuratorskih šol po vsem planetu.

Če se vrnemo k temu, kje smo začeli »iskati razlike«, in še enkrat uporabimo primerjavo s kuratorjevimi predhodniki, je kurator prav v tej novi konstelaciji, ki se vsa vrti okoli nove, v sedanjosti nastajajoče produkcije, vzpostavil bistveno razliko od svojega neposrednega predhodnika muzejskega kustosa. Čeprav se njuno delo stika v njunem skupnem mediju prezentiranja umetnosti – institucionalni razstavi, kurator pri tej ni več le diskreten, študiozen in korekten zapisovalec nekega že vzpostavljenega stanja s čim manj živo domišljijo,²⁰ temveč mu novo stanje in zlasti centralizacija prej drugače razporejenih pooblastil in dejavnosti v njegovi osebi dajeta možnosti, da se v te prezentacije vključuje veliko aktivneje, da nastopa celo kot kreator ali vsaj sokreator novih trendov, da iz »nič« vzpostavlja najnovejšo umetnost, nove umetniške zvezde ipd. Hkrati njegova razstava postaja vse manj transparenten medij institucije in strokovna prezentacija, bolj pa njegova individualna stvaritev in avtorski dogodek, ki ima v mnogih primerih tako aspiracije kot možnosti, da bo sam postal zgodovinska referenčna točka. Kurator v svojih razstavah predstavlja svoje ideje in z umetniškimi deli drugih ilustrira in pripoveduje lastne zgodbe.²¹ Resni-

¹⁹ Tudi dogodki in publikacije z deklarativno povsem drugimi nameni lahko hkrati izvršujejo takšne funkcije. Dober primer so razni simpoziji, ko se umetnostna stroka kritično ozre nase in na umetnostni sistem. Cf. *Changing the System? Artists talk about their practice (A Discussion Event in Rotterdam, April 1999)* (ed. Åsa Nacking), Helsinki – Malmö – Rotterdam – Amsterdam 1999; *Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions* (ed. Mika Hannula), Helsinki 1998.

²⁰ Dejstvo pa je, da je tudi najbolj lokalni muzejski kustos izpostavljen podobnim težnjam in pritiskom okolice, ki ga od koncentracije na material usmerjajo k organizaciji čim atraktivnejšega dogodka. Tradicionalnega muzejskega kustosa sta v odnosu do nove, avtorske pozicije sodobnega snovalca razstav, tako umetniških in drugih, obravnavala Nathalie Heinich in Michael Pollak in tudi pokazala na nekatere razlike med dejavnostmi in statusom teh dveh pozicij. Nathalie HEINICH – Michael POLLAK, From Museum Curator to Exhibition Auteur. Inventing a singular position, *Thinking about Exhibitions* (edd. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne), London – New York, 1996, pp. 231–250.

²¹ Lucy Lippard pravi: »Kot piska enačim kuriranje z izbiranjem ilustracij za knjigo. To ne bo vseč umetnikom, toda večina razstav so ilustracije nekih kuratorjevih idej.« (*Words of Wisdom. A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art* [ed. Carin Kuoni], New York 2001, p. 102).

ca, ki sta ji zavezana muzejski kustos in kurator, torej ni ista; kjer prvi (vsaj na deklarativni ravni) poskuša čim bolj objektivno in nepristransko obravnavati material, kot naj bi mu ga ponujala zgodovina, si drugi fleksibilneje »izbira«, čemu je zavezan, denimo, umetniškim kriterijem, politični korektnosti, drugim političnim prepričanjem, intimnim obsesijam ipd., si sam izmišlja svoje koncepte in vsebine ter v skladu z njimi pri umetnikih celo naroča nova dela za potrebe lastnih razstav.

Od muzejskega kustosa ga je tako na neki način povsem ločila tudi zelo očitna erotizacija njegovega dela in osebe, ki jo prinese ta status samostojne kreativnosti in rokovanje z živimi ljudmi in njihovimi usodami. Dolgočasni muzejski molj prav v tem pogledu nima nič s kuratorjem, ki, če je le dovolj znan, privleče nase trume uspeha željnih umetnikov, kamorkoli pride, saj njegov *magic touch* še neznane, malo cenjene objekte spreminja v pomembna dela z ustrezno tržno vrednostjo, njihove ustvarjalce pa potrjuje kot umetnike s celo vrsto zanje ugodnih posledic. Zato ni nenavadno, da umetnikom ni škoda časa zanj, in vsakič, ko kak vsaj malo pomembnejši kurator pride v kako mesto na ogled za razstavo ali bienale, se mu pridejo osebno pokazati, če so le povabljeni od organizatorja takšnega dogodka, ki je ponavadi s kuratorjem kompatibilna lokalna institucija. Ob takšnem dogodku nato umetniki, tudi po 20, 30 v enem dnevu, eden za drugim stopajo pred kuratorja, s katalogi in skrbno izdelanimi *port folii* v rokah, da mu osebno predstavijo svoje ustvarjanje.

Če za konec pogledamo še na razmerje kurator – umetnik, nam že zgoraj omenjeni rituali dajo vedeti, da je zelo neenako. Lažje ga bomo razumeli, če se ob njegovem analiziranju vseskozi zavedamo, da je kurator danes prisoten na vseh točkah umetnikovega vključevanja v njegovo profesionalno okolje in tako zanj na neki način absolutno neobhoden. Ker je zapleten v trg, razstavljanje, zgodovinjenje umetnosti, ker ima stike z mediji itd., dostop do vsega tega pa se zdi daleč najučinkovitejši, včasih pa sploh edini mogoč, prav preko njega, se trenutno sodelovanje z njim in iskanje njegovega posredništva kaže kot ključna možnost za pristopanje umetnika k profesionalnim strukturam in za udejstvovanje v njih.

S tem v mislih bomo lažje razumeli tudi tisto raven tega odnosa, na kateri se ves čas zdi, da umetnik kljub sicer vedno večji eksponiranosti razstav izgublja možnost govora, neodvisnost in najrazličnejše kompetence v korist kuratorja, in to ne, da bi se zares pritoževal ali poskušal takšno stanje zavirati ali spremeniti.²² Posebnost te nove posredniške figure ob njem – kuratorja – namreč je, da ta prevzema naloge in lastnosti ne le od servisnih in posredniških figur likovnega področja, temveč zelo intenzivno tudi od njega. Ker se premikanje meje med njima in prenašanje kompetenc najjasneje odčitava v sami razstavi, ju bomo poskušali razložiti preko nekaterih sprememb in nove pozicije ter strukture tega medija.

Čeprav se razstava kot medij le redko problematizira, vsi opažamo, da so se z njo zgodile velike spremembe. Medtem ko so določene stvari v zvezi z razstavo ostale tam, kjer so bile (še vedno se dogaja v galeriji, razstavljene so umetnine, izda se katalog, neokrnjen se ohranja njen tržni učinek ipd.), se je ob vsem tem odprla nova, dodatna raven, na kateri je postalo izrecno pomembno, kdo naredi razstavo. Na tej ravni konceptualizacijo razstave/dogodka in izbor ter umestitev umetniških del vanjo dojemamo kot sicer še vedno strokovno podprte, a vse bolj poudarjeno avtorske in kreativne, celo umetniške dejavnosti, tako zasnovano razstavo pa beremo kot novo celoto s specifičnim sporočilom, ki je ločeno od sporočil posameznih umetniških del na razstavi, medtem ko je hkrati opora, kontekst, »vodič« za dešifriranje, branje in razumevanje le-teh. Ti dve ravni danes obstajata ena ob drugi, ker pa kurator in njegov/o »koncept-sporočilo« stojita izrazito v prvem planu, sta onadva tista, ki dosežeta občinstvo v največji meri in sta glavna tema pogovorov, ne glede na to, da so umetnine še vedno tam, kjer so na razstavah pač vedno bile. Za razumevanje razmerja med tema dvema

²² Seveda kritike obstajajo, zlasti iz zgodnjega obdobja kuratorjev, vendar ne v smislu huronskega vpitja in bojkotiranja sodelovanja, ki bi ga pričakovali vpričo resnosti razmer. Praviloma se dogaja, da umetniki kritizirajo institucije na zelo abstraktni ravni, kuratorje pa celo izvemajo. Še redkeje kuratorja kritizirajo, da posega na njihovo področje in postaja umetnik, ki kreira z njihovimi deli, čeprav je ta tendenca prav tako očitna že od samih začetkov. Danes že klasična besedila na to temo so kritike Daniela Burena in Roberta Smithsona. Cf. *The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique* (ed. Christian Kravagna), Köln 2001, pp. 12–17, 40–42; Eric Banks, October 1972, *Artforum*, XL1/2, 2002, p. 56.

ravnema in dometov njunih informacij, sporočila razstave ne smemo iskati »klasično intelektualistično« le na sami razstavi in v umetniških delih, temveč moramo sprejeti dejstvo, da razstava zlasti zaradi intenzivne medijske podpore komunicira in učinkuje široko izven razstavnega prostora in da velika večina tistih, ki jih doseže, pride z njo v stik in zazna njeno prisotnost in naravnost, njen impulz prav po medijih. Hkrati pa tudi dejanski konzument razstav sodobne umetnosti ne zauživa v »idealnem stanju« – praviloma katalogov ne beremo, od na primer 40 del na razstavi, na kateri prebijemo morda eno uro, jih polovice ne razumemo, četrte ne pogledamo do konca itd. –, lahko pa je večkrat izpostavljen (jasnemu) kuratorjevemu sporočilu. Medtem ko umetnikovo sporočilo čemi zakodirano v delu na razstavi, nam namreč kurator z udarno kratko razlago, ki jo »lajna« kar naprej, in že s čim bolj zvenečim naslovom razstave vztrajno »imputira« svoje sporočilo in hkrati že tudi razlago ali vsaj namig, kaj »prepeva njegov zbor«. Da ima kurator za distribucijo svojega sporočila poleg razstave in kataloga praviloma na voljo še celovit aparat najrazličnejših propagandnih in pedagoških kanalov, denimo, sporočilo za javnost (*press-release*), ki ga objavi veliko število medijev, intervjuje, medijske izjave, napise na razstavi, vodstva itd., je pogosto kar nekako spregledana poteza njegove podobe.

Ob vsem tem pa je v tem oziru še nekako povsem nedotakljiv za kritike, saj ima to, da poskrbi za čim večjo odzivnost kake razstave v medijih in da je torej čim bolj glasen, dobesedno v opisu delovnih nalog, za razliko od umetnika, za katerega je še vedno zelo nesimpatično, če sam išče pozornost medijev in možnost dajanja medijskih izjav. Takšna delovna dispozicija pa ga hkrati opravičuje in celo napotuje tudi do poljudnega govora in neusmiljenega poenostavljanja, kar naj bi seveda privabilo občinstvo, sponzorje itd. in bilo le v korist umetnosti in umetnika, naredi pa ga tudi absolutno sprejemljivejšega in zapomnljivejšega za občinstvo, kot je morda manj populistično zgovorna umetnost na njegovi razstavi.²³

²³ Za umetnike, ki sodelujejo na kaki razstavi, danes ni običajno, da bi javno komentirali ali celo popravljali kuratorja in njegovo zgodbo. Če jim njegov koncept ali sporočilo nista povsem všeč, lahko le ostanejo in so tiho ali grejo, saj je razstava povsem v domeni kuratorja. Da je razstava kuratorjeva »lastnina«, vemo vsi, kot je tudi splošno znano, kakšna nadloga so Daniel Buren ali nekateri drugi redki njemu podobni umetniki, ki hočejo biti na razstavah – to razumejo kot nekakšno svojo pravico –, hkrati pa v

Skratka: kurator lahko danes na najrazličnejše načine na sama dela ne le neposredno vpliva, ampak jih v fazi razstavljanja lahko še opredeli s kontekstom lastne zgodbe in jih predvsem preglasi. Njegovo posredovanje zato nikakor ni nedolžno in korenito oblikuje naše predstave o umetnosti (v »najboljšem« primeru ravni pomešamo), čeprav nas hkrati pušča v dobri veri, da smo izpostavljeni neposredno in izključno sami umetnosti in se mu zato najpogosteje predajamo brez posebnih pomislekov. Ko smo v stiku z njegovo produkcijo, ki je vsa »poseljena« z umetnostjo, namreč ne premišljujemo o tem,²⁴ da nam govori nekdo, ki ima orjaški aparat možnosti in kanalov sporočanja na eni strani, na drugi pa povsem konkretne plačnike, ki njegova sporočila naročajo in plačujejo. Da se ohranja verodostojnost celotnega podjetja, se neposredno razmerje kuratorja do njegovih delodajalcev in plačnikov in jasne vzročne povezave med težnjami le-teh in kuratorskimi vsebinami puščajo ob strani.²⁵ Domnevamo lahko, da je prav ohranjanje teh zvez in njihovih implikacij čim manj vidnih, oddaljenih, hkrati tudi glavna podpora temu, da se, vzporedno z vedno večjo eksponiranostjo kuratorja in razstave, dogaja in dopušča premikanje njega in

primeru nestrinjanja imeti še svoje, od kuratorja nasprotno mnenje. Cf. Daniel BUREN, *Ausstellung einer Ausstellung, documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute*, Kassel 1972, pp. 17–29. Daniel Buren se je razgovoril na to temo v (še neobjavljenem) intervjuju, ki sva ga naredila junija 2003. Intervju bo objavljen v knjigi, napovedani v opombi 6.

²⁴ Denimo, razstava se običajno predstavlja kot nekakšen neposredni govor umetnosti, pri čemer pa je dejanski vir govora, kdo natančno nas naslavlja, od kod točno sporočilo prihaja, nekoliko zabrisan, zamegljen. Nam govori kurator, umetnik, umetnost ali kar razstava? Je z nami tokrat kurator umetnik ali kurator strokovnjak? Itd.

²⁵ O tem razmerju ponavadi govorijo le logotipi na posebnih, od umetnin in tekstov ločenih mestih in straneh v katalogu, in kurator nikoli ni prisiljen reči: »Ker me plačuje banka ta in ta, sem še posebej iskreno zavezan zmanjševanju svetovne neenakosti«, ali: »Čeprav me plačuje banka ta in ta, sem iskreno zavezan iskanju poti iz nepravičnega kapitalističnega sistema«, ali kaj podobnega. Hkrati pa takšno znamčenje popolnoma opredeli branje, v smislu, da je znamka nekakšen okvir, ki pove, kako se opredeliti do tistega, kar je znamčeno. Kjer je prisotna, šele njena prisotnost omogoča razumevanje na primer neke podobe, saj bi jo brez njene prisotnosti razumeli povsem drugače. Naj bo ta še tako zavezujoča, če se ob njej pojavlja znamka, vemo, da ne gre zares. Cf. Henry A. GIROUX, Benetton's 'World without Borders'. *Buying Social Change, The Subversive Imagination. Artists, Society & Social Responsibility* (ed. Carol Beker), New York – London 1994, pp. 187–207.

njegove dejavnosti vedno globlje v samo umetnost, k čemur intenzivno teži tudi sam. Na tem nivoju tako kurator ni več le strokovnjak, temveč razstave nastajajo iz njegovih umetniških vzgibov, notranjih teženj in celo globokih osebnih stisk, njegove zavezanosti političnim idealom ipd. Govori se o razstavah kot umetninah, kuratorskem talentu, kuratorskem *je ne sais quoi* in podobnih mističnih danostih, nanj se aplicirajo ključne umetniške vrednote in lastnosti, kot so domišljija, avtentičnost, osebna iskrenost, avtonomija, zavezanost idealom, igra, improvizacija, *magic touch* itd.

Za konec se še enkrat vrnimo k vprašanju, zakaj umetnik to dopušča, saj naj bi že »po definiciji« ne mogel trpeti takšne ujetosti v sistem, takšnega kratenja osebne svobode in moči. Morda je res, da ne vidi druge alternative, kot smo zapisali prej, in predvsem niti problematičnosti takšnega delovanja, res pa je tudi, da je ta sistem in način delovanja zanj izjemno udoben, in to med drugim prav zato, ker kuratorju daje izjemne možnosti, da lahko skrbi zanj prav po materinsko in mu zares mehko postelje. Eno je namreč, da velikemu številu umetnikov prinaša velike socialne in materialne dobičke, drugo in morda še lepše pa je to, da jih prinaša na način, ki umetniku dopušča, da sebe in svoje delovanje vidi v pozitivni, prav romantični luči. Ob pomoči kuratorja se je umetniku potrebno mnogo manj zapletati v tržne in organizacijske segmente posla, hkrati pa mu ta zelo uspešno organizira diskurz in navdušeno okolje, ki se s temi neljubimi aspekti ne ukvarjata, saj ju ves čas zaposluje z drugimi, privlačnejšimi problemi, ob katerih se vsi vpleteni, od umetnika do občinstva, počutimo kot del razsvetljene, inteligentne in kritične mednarodne elite.²⁶

Če obrnemo: zato, da lahko umetnik še naprej v varnem in navdušenem okolju in z najlepšimi nameni rešuje svet, je tudi v njegovem interesu in ne le v interesu kapitala, korporacij, buržoaznih sil in

²⁶ Na ta način, tako kot некоč predvsem galerist, danes kurator prevzema nase vlogo »paravana« med svetom in izbranim umetnikom. Umetnik in trgovec z umetninami v modernizmu praviloma nista ista oseba, saj je prav drugi tisti paravan, s katerim zakriva umetnik svoje ekonomske interese in zaradi katerega se lahko kaže povsem nezainteresiran za vse posvetno. O razmerju trgovec z umetninami – umetnik in zanikani ekonomiji, zlasti o tem, da v njenem »območju« lahko dobro prosperira le tisti, ki jo dobro obvlada, cf. Pierre BOURDIEU, *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*, Cambridge 1996, pp. 149, 168.

podobnih bavljavov, da je kurator prepoznan kot kreativec, avtor, inspirirani mislec z visoko osebno integriteto in ga ti aspekti zavezujejo veliko bolj kot kapital ali politika, ki ga neposredno najemata. Zdi se, da v največji meri prav zato, namesto nasprotovanj, zapletov ipd., do katerih bi moralo prihajati po naših naivnih predstavah o svobodoljubnosti in uporništvu umetnikov ter njihovi kritičnosti do nepravilnih sistemov, kot je umetnostni, njuna naveza poteka v prijateljskem ozračju.

Če govorimo o »kuratorski umetnosti« so nasveti šestdesetih *top-kuratorjev* kuratorskemu podmladku v zborniku *Words of Wisdom* dobra potrditev dejstva, kako zelo je kurator danes zapleten v samo produkcijo umetnosti in kako zelo jo določa na vseh ravneh, tudi s tiste strani, kjer si običajno predstavljamo umetnika. O tem, kje je kuratorjevo mesto v odnosu do umetnosti in umetnika, so mnenja svetovalcev očitno zelo deljena: od mnenj tistih, ki so se opogumili že do te mere, da primerjajo svoje delovne postopke z umetniškimi ali pa celo o sebi in o kuriranju govorijo kot o umetnikih in umetnosti,²⁷ do najbrž najpogostejšega nasveta v knjigi nasploh, v katerem svetovalci podmladek na vse pretege svarijo, da kuriranje ni umetnost, da kurator ni umetnik in da naj umetnika v njegovi dejavnosti pusti pri miru.²⁸

Ne glede na to, da sta si nasprotna, pa oba trenda dojemanja kuratorjeve pozicije kažeta na to, da je kurator v samo produkcijo umetnosti zagotovo močno vpleten, saj bi bila v primeru, da bi bile vloge in dejavnosti med njim in umetnikom jasno porazdeljene, opozorila, da kurator ni umetnik ipd., povsem odveč. Domnevamo lahko, da do razlike prihaja med drugim zato, ker je takšno stanje stvari od praktično vseh drugih protagonistov likovnega področja nezaželeno in zahteva, da se vsaj na deklarativni ravni goji romantični videz, da je glavni v umetnosti še vedno umetnik, ne glede na to, da kuratorji iz izgotovljenih del ne samo tkejo neke nove, svoje celote, temveč za te celote tudi »vzgojijo« dela po svojem okusu.

Za ilustracijo takšnega neskladja med deklarativnim in dejanskim delovanjem poglejmo kar konkreten zapis Maarette Jaukkuri. Jaukkurijeva, ki meni, da kuriranje ni umetnost, začne z zagotovilom, da je ena tistih kuratork, ki umetnikom, ki se jih odloči razstaviti, povsem zaupa in jim zato pusti popolnoma

²⁷ Pri tem zborniku so kuratorji dobili od uredništva nekakšna neobvezna vprašanja, ki so se jih pri pisanju svojega prispevka držali ali pa tudi ne. Ker se nanj veliko sklicujem, zasnovan pa je dokaj specifično, sem citiranje nekoliko poenostavila. *Words of Wisdom* 2001, cit. n. 21, pp. 39 (Dan Cameron), 100 (Maria Lind), 125 (Fumio Nanjo), 153 (Jana Ševčíková in Jiří Ševčík), 138 (Mari Carmen Ramirez), 172 (Marcia Tucker), itd.

²⁸ *Words of Wisdom* 2001, cit. n. 21, pp. 22 (Jean-Christophe Ammann), 63–64 (Robert Fleck), 88 (Maaretta Jaukkuri), 150 (Paul Schimmel), 175 (Igor Zabel), itd.

proste roke pri tem, kaj želijo narediti ali razstaviti. Ne glede na to, da sicer ve, katera umetnikova dela jo zanimajo, mu prepusti celo izbor del. Kot značilen primer takšnega pristopa, kjer je umetnik povsem svoboden, da počne, kar hoče, pa nato opiše svojo razstavo *Občutljivo ravnotežje: Šest poti na Himalajo*, pri kateri so umetniki razstavili povsem to, kar so sami hoteli – potem ko so se v skladu s konceptom kuratorke vrnili z napornega trekinga v Himalaji, kjer so zbrali potrebne vtise, da jih bodo predelali v svoja »svobodna dela«!²⁹

| ²⁹ *Words of Wisdom* 2001, cit. n. 21, p. 88 (Marretta Jaukkuri).

UDK 7.01

izvirni znanstveni članek – original scientific paper

THE ROLE OF THE CONTEMPORARY ART CURATOR: A HISTORICAL AND CRITICAL ANALYSIS

There can be little doubt that today the curator is a figure of extraordinary influence in the art system. Powers and tasks that were once more widely distributed are now interwoven and centralized in his person; consequently, he appears even more influential than those mediating figures of the past to which he bears some resemblance. Given that his influence derives in part from the fact that various qualities, tasks, and powers once enjoyed by other art-world figures have today been subsumed in the curator, it makes sense, in any detailed discussion of the curator's function, to examine the similarities between the curator's activity and certain other support roles in the art world once typical of the modernist period. In this way, too, we should arrive at an understanding of some of the differences between them.

Although the curator appears to be logically related to the museum custodian, this is less true than we might think. Despite the fact that the curator today is still usually employed by a particular institution or operates on a freelance basis within the framework of various institutions and that some of his tasks overlap with those of the museum custodian, the curator's role unites and intertwines all sorts of features typical of positions that previously had a non-institutional role in the art system and that were, at least outwardly, in opposition to the tasks and powers of the institutional employee.

For example, while the curator, whether an institutional employee or independent, remains unburdened by any direct contact with capital – which in art is usually considered undesirable – he has assumed many features of the private gallerist and is deeply involved in the way money is distributed in the art system. Not only has curator absorbed the sexy pioneering attitudes of the post-

war gallerist with a nose for the new and ready to risk exhibiting and supporting the most contemporary trends, but the artist has also, at the same time, become to a large degree dependent on the curator for his survival (and less so on the gallerist). That is to say, in a situation where the most important buyers of contemporary art – various museums and large private collections – are very likely to turn for advice to a famous curator when deciding what to buy, both artists and gallerists find themselves to a certain extent dependent on curators.

Especially in recent decades, when “academic” funding has become an increasingly important part of how an artist survives and functions, we see that it is, again, the curator who, from the artist’s perspective, plays a fateful role in the distribution of stipends, all kinds of public and private awards and commissions, paid positions such as “artist in residence,” travel grants, per diems, exhibition honoraria, material funds for executing works and all other kinds of income connected with exhibiting, etc. Indeed, one reason why the curator today is, like the private gallerist, able to have a certain group of “his own” artists is precisely his vast arsenal of opportunities for supporting them.

If, in the past, the bond between artist and gallerist also included a third figure – the art critic – who provided the art with a theoretical grounding and ideological “cover,” then, in today’s constellation of duties, the curator has also taken over this job, at least at certain levels. There are a number of reasons for this substitution, and they are linked not only to the curator’s financial and production capabilities but also, among other things, to the strong public relations apparatus that art institutions have today. This makes it possible for the institution itself to publicize its own productions and even to suggest – and disseminate through all possible channels – a particular, and of course very favourable, view of its activities. Given such resources, the independent critical review, which as a rule is published only once, is becoming increasingly dispensable. The material sent out by an institution’s PR department to journalists and media outlets, usually chock-full of factual information, has become the most common basis for public announcements and writing about art events, while the journalistic report is, increasingly, replacing and drowning out works of original art criticism. Critical writing also has less of an influence today in positioning a given artist or artwork, since with the way art is presented and consumed today, it is often the exhibition itself that acts as the context for positioning a particular work of art. Complicating these relationships further is a tendency to expand the exhibition context. Alongside the exhibition itself, there is, in particular, the catalogue, as well as accompanying lectures, symposia, and other events, all of which very often focus on, and orient us toward, various interdisciplinary activities, discussions about the most diverse topics, and so on, but less and less are they concerned with critical analysis of the exhibited artworks, let alone their aesthetic qualities. Often the works themselves are selected for the exhibition primarily because they fit into a certain curatorial concept or illustrate a certain curatorial

idea, etc.; because of this gravitational shift in the criteria for selecting artwork, it seems increasingly pointless to try to seek out and reveal the artistic qualities of the works themselves, nor are there any longer any real, uniform criteria for such a task. It appears that practically the only reasonable way to deal with a particular exhibition is to shift to a critique of the exhibition as a whole and its curatorial concept. The position of the art critic is, then, becoming more and more unstable and, in terms of the actual relationships between the art field protagonists, we can say that, unlike the situation a few decades ago, today the support of an important curator is far more beneficial for an artist's career than is the support of an important art critic

Given the abundance of areas in which a curator can do work and exert an influence, we might well expect him to at least stay clear of the work of the art historian and art theoretician. And to a certain degree he does. Rarely do we find the curator as the author of in-depth and solidly grounded art-theoretical texts; indeed, he may compensate for this lack by including the texts of other writers in his exhibition catalogues. Nevertheless, he has usurped the crucial task of guiding the process of canonization. Here art history and theory are becoming less and less influential, inasmuch as the curator regularly engages in the canonization process not only by mounting exhibitions and compiling catalogues but also, more and more frequently, by authoring a wide variety of books and outlining his views on contemporary and recent art. Although he may not provide any in-depth discussions of the artwork, he nevertheless strives to legitimize his choice of artists and works, and in the field of art history this can be a crucial contribution in itself. An art history that has been reduced to the form of an illustrated survey can, after all, be extremely compelling, acting as a sort of picture book for much of its public.

With an array of conditions so favourable to the curator – conditions which, moreover, need to be examined more thoroughly in a critical analysis of his financial and canonizing powers as well as his role in preserving societal relationships and, simultaneously, our faith in the professional and socially responsible workings of institutions – it is possible today for the curator to enjoy a direct and steady influence on art and its public without being accused of excessive speculation or collaboration with the kind of undesirable special interest groups that are so often criticized in the art field. This situation is reinforced by the fact that we are talking about a relatively new profession; consequently, most conclusions must be only of a speculative nature. At the same time, the great variety of practices in contemporary curatorship makes it difficult to encapsulate uniformly all the curator's activities and qualities. Nevertheless, we can, it seems, designate the curator as a latter-day mutation of all those mediating figures who, over the past one hundred and fifty years or more, carried out similar tasks in the field of art. We can assume, hypotheti-

cally, that just such mutations in the figure who stands beside the artist have been vital in allowing the wheels of the art system to keep on turning without interruption. The highly ramified art system, which like any system tends toward self-preservation and naturalization, is, when adapting itself, logically less inclined to change its entrenched and institutionalized mechanisms of production and distribution; instead, it tends rather to adapt itself – if it can, of course – in its smallest and most easily changeable elements. Through these mediating figures, the system can also integrate in itself, at least in appearance, theoretical criticism, and it can do this in such a way that it disperses or covers up, through these mediators, aspects of itself that are deemed “negative” or socially undesirable at the time, especially things that might jeopardize our faith in the institution of art or in the legitimacy of the system. In addition, it uses these mediating figures to present and mediate its own new image, including features of the system that are socially more palatable.

Such an understanding of the curator’s role gains further support when we look at the era in which the curator first emerged as a vital element in the production of contemporary art. Although we can trace the curator’s latent presence even in the nineteenth century, and although ever since the start of the twentieth century modern art has drawn closer and closer to official institutions, the curator as we know him today first appears most clearly at the end of the 1960s, a time of general social crisis when, along with far-reaching demands for change and the criticism of consumerism in all fields, art and art institutions were also being interrogated. The seriousness and intensity of the social turbulence of the era clearly demanded more visible changes; nevertheless, these changes could still occur within the framework of traditional institutions provided that both the institutional and art-critical sides could be accommodated. By directly opening the doors of traditional institutions to radical and institutionally critical contemporary art and by introducing certain other changes that, from today’s perspective, seem to be more cosmetic, both sides clearly got what they wanted: young artists acquired much better access to the official establishment and the market, while traditional institutions regained an appearance of relevance. By successfully integrating that which first seemed to threaten them with destruction, the traditional institutions were able to prove themselves to be spaces that were neither conservative nor on their way to extinction, inasmuch as they were, after all, also appropriate for contemporary production and could assume an active role even in this area of art.

In implementing this process, there opened up – alongside the gallerist, museum custodian, and art critic, who were all now “tarnished” figures subject to various kinds of criticism – a space for a new figure, the curator, who had to be acceptable to both sides as a mediator and the overseer of this process. The curator was able, at least to some extent, to satisfy the critical public and the artist, inasmuch as he, too, usually came from the critical community, was an enthusiastic advocate for contemporary art, did his utmost to find

funding for the artist, had a special awareness and sensitivity for contemporary production, and so on. At the same time, he was able to satisfy the traditional system, since he made sure that art would “unfold” within the traditional framework and be distributed in the usual way with no real change in the hierarchy of protagonists and values, although all these things would now have a somewhat modified and modernized “image.” At this point, then, the contemporary curator was acting not only as an agent of change but, even more, as an agent of neutralization, of reconciliation between the traditional system and contemporary art with all its demands. At a time when reconciliation appeared to be impossible, the curator exerted a calming influence through his unusual guise and stance, which allowed him to act, from the perspective of both sides, as part of the solution and not part of the problem. He offered a pledge to both the traditional institution and the art community: a pledge to recognize what is new, excellent, and interesting and present it in real time, at the very moment of its creation and emergence, and a pledge to bring this art safely into the arms of the institution and watch over it there.

That the field was truly ready for the arrival of a new figure can be seen in the way curatorship flourished in the 1980s and, especially, 1990s. The curator became, indeed, one of the key players in contemporary art, and whenever he moved from one institution to another, this would get sensational coverage in art magazines as if he were a famous football coach who was changing teams. In the 1990s, too, the practice of curating underwent a process of intense professionalization – through the establishment of local and international professional associations, the defining of guidelines for curatorial work (for example, at various curating symposia and in public debates), the search for materials that would confirm and ennoble the curatorial position (especially through the development of a curatorial literature and the already-mentioned efforts toward the historical legitimization of curatorship), and the founding of curating schools in every corner of the globe.

If we now return to our initial “search for differences” and again compare the curator with his predecessors, we find precisely in this new constellation of figures revolving around new and current art production yet another essential difference between the curator and his immediate predecessor, the museum custodian. Although the work of both the curator and the custodian involves presenting art in a medium common to them both – the institutional exhibition – the curator is no longer simply a self-effacing, studious, and meticulous figure who documents, with as little imagination as possible, an already established situation; rather, thanks to this new situation and, especially, the centralization of previously dispersed powers and responsibilities in the person of the curator, he plays a much more active role in the presentation. He can even act as a creator, or at least co-creator, of new art trends, bringing forth out of “nothing” the latest thing in art, the art world’s new stars, etc. At the same

time, his exhibition becomes less and less a transparent institutional medium or scholarly presentation; on the contrary, it is increasingly his own individual creation and original event, which in many cases has the aspiration, and, indeed, the likelihood, of becoming itself a historical point of reference. The curator uses his exhibitions to present his own ideas and, through the artwork of others, to illustrate and narrate his own stories. Consequently, we might say that the museum custodian and the curator are committed to different truths. Whereas the custodian attempts (at least on a declarative level) to treat the material with the greatest possible objectivity and impartiality, as he has, supposedly, received it from history, the curator "selects" with greater flexibility that to which he commits himself – for example, certain artistic criteria, political correctness, other political convictions, private obsessions, etc.; he devises his own concepts and content and can even, accordingly, commission new works from artists to suit the needs of his exhibitions.

Another thing that in a way sets him entirely apart from the museum custodian is the very blatant eroticization of the curator, both in his work and personally. This derives from his status as an independent creator as well as from the fact he deals with living people and their careers. In this regard, the plodding museum worker has nothing on the curator, who, if he is famous enough, will be pursued wherever he goes by droves of artists eager for success. After all, his "magic touch" can transform unknown and little-appreciated objects into major works of art (with an appropriate market value) and can validate the ones who made these objects are genuine artists – a validation that brings with it a multitude of benefits. It is not unusual, therefore, that whenever a curator with the slightest bit of renown comes to a city in preparation for an exhibition or biennial, artists politely line up to present themselves – if, that is, they've been invited to do so by whoever is organizing these meetings, usually a local institution compatible with the curator. On such occasions, artists come one after another – sometimes as many as twenty or thirty in a day – and stand before the curator, their catalogues and carefully prepared portfolios in their hands, in order to acquaint him personally with their work.

If we now turn to the dealings between the curator and the artist, we see that rituals of this sort are evidence enough that this relationship is hardly an equal one. We will understand it more easily if in our analysis we always remember that today the curator is present everywhere the artist is included in the professional art world; as a result, from the artist's perspective, the curator is absolutely indispensable. He is involved in the marketplace, in exhibition-making, in the historicizing of art, in contacts with the media, etc., so that, by far, the artist's most effective, and sometimes only possible, access to such things is through the curator. At present, then, collaborating with the curator and seeking his mediation appears to offer the artist his best chance of entering and actively participating in the professional structures of the art world.

If we keep this in mind, it will be easier also to understand why the artist, despite the ever-increasing visibility of exhibitions, seems to be losing, in favour of the curator, the ability to speak for himself, his independence, and a wide range of expertise, without ever really complaining or trying to block or change the situation. What is peculiar about the new mediating figure standing next to the artist is that the curator is taking over tasks and roles not only from the support personnel and middlemen of the art world, but also, and quite intensively, from the artist himself. Since the shift in boundaries and transference of roles between artist and curator is most easily measured in the exhibition itself, we will attempt to explain what has occurred by examining the changes and new position and structure of this medium.

Although the exhibition is only rarely problematized as a medium in itself, we can all see that it has undergone enormous changes. While certain things about the exhibition have stayed in place – it still happens in a gallery; works of art are still on display; there is still a catalogue published; its market effect remains undiminished; etc. – at the same time a new, additional level has opened up: today it has become extremely important to know who is making the exhibition. On this level, the conceptualization of the exhibition/event, as well as the selection and placement of the artworks in it, are viewed, increasingly, as distinctly original and creative, even artistic, activities – though still with a theoretical underpinning. Such an exhibition, then, we tend to read as a new entity in itself with a specific message of its own that is separate from the messages of the individual artworks on display, even as it serves as a foundation, context, and “guide” for deciphering, reading, and understanding these other messages. Today these two levels – the exhibition as a whole and the artworks it presents – exist side by side, but since the curator and his concept/message are expressly foregrounded, they are, for the most part, what reaches the public and forms the main topic of conversation, despite the fact that the artworks remain just where they have always been in exhibitions. In order to understand the relationship between these two levels, as well as the range of information they convey, we need to go beyond the “classical intellectual” approach of seeking the messages of the exhibition merely in the exhibition itself and in the artworks on view. Instead, we need to accept the fact that the exhibition, especially thanks to its intense media support, is able to communicate its message and extend its effect far beyond the confines of the exhibition space; indeed, most of the people it reaches come into contact with it and apprehend its presence, orientation, and impulse primarily through other media. At the same time, however, it is true that the person who actually goes to a contemporary art exhibition does not usually consume it in its “ideal” state – he does not, as a rule, read the catalogue, and, of the maybe forty artworks displayed in the exhibition space (where he might spend an hour), half he will not understand and a quarter he will not look at thoroughly, etc. But this same consumer is repeatedly exposed to the curator’s clearly

stated message. In other words, whereas the artist's message lurks encoded in the artwork on display, the curator, through a brief but pointed explanation repeated over and over again and an exhibition title that is as resonant as possible, conveys his own message to us and, at the same time, explains, or at least suggests, the message being "sung by his chorus" of artworks. Something that is often overlooked in discussions about the curator's role is the fact that, in addition to the exhibition itself and the catalogue, the curator has at his disposal an entire apparatus of the most diverse promotional and pedagogical channels for distributing his message: the press release, which gets published by a huge number of media outlets; interviews and media statements; exhibition wall labels; guided tours; and so on.

To put it simply, today not only is the curator able to directly influence artworks in the most diverse ways, but in the exhibition phase he can also define them in the context of his own narrative and, what is more, overshadow them. His mediation, therefore, is hardly innocent; it radically shapes our ideas about art (in the "best" case, we confuse the different levels), even as it leaves us with the firm belief that we have been exposed directly and exclusively to art, with the result that we surrender to this mediation usually without any second thoughts. When we come into contact with the curator's production, which is "inhabited" entirely by art, we do not give any special thought to the fact that we are being addressed by someone who has, on the one hand, an enormous array of opportunities and channels for delivering his message and, on the other hand, a responsibility to the people who have actually commissioned his messages and pay him for them. In order to preserve the integrity of the entire enterprise, the curator's immediate relations with his employers and funders, as well as any clear causal connection between their biases and the curatorial content, must be pushed to the side. I suspect that the desire to keep such associations and implications as discreet and distant as possible is one of the main reasons why the curator and curatorial activity — parallel with the increasing public visibility of him and his exhibition — have moved (and been allowed to move) more deeply into art itself, which is something he, too, has been pushing for intensely. After all, at this level, the curator is no longer just an art scholar; rather, his exhibitions are created out of his own artistic impulses and inner tendencies, even profound personal crises, a commitment to certain political ideals, and so on. People today speak about exhibitions as they do about artworks, referring to the curator's talent, his "special something" and similar mystical gifts; they bestow on him such key artistic values and qualities as imagination, authenticity, personal sincerity, autonomy, commitment to an ideal, play, improvisation, "that magic touch," and so on.

Since I will be discussing the ideological implications of these tendencies in more detail throughout the book, let me now conclude by returning to the question of why the artist lets all this happen, since, by definition, the artist should not put with being trapped in the system, with such curtailment

on his personal freedom and power. Maybe it really is true that, as we said above, he sees no other alternative and, more importantly, does not consider this *modus operandi* to be especially problematic. But it is, however, also true that the system and its operations are exceptionally convenient for the artist, precisely because, among other things, the system provides the curator with remarkable opportunities for taking care of the artist, almost maternally, and making his life very comfortable. Not only does this system offer many artists numerous social and material benefits but, even better, it does this in a way that allows the artist to think of himself and his work in a rather romantic light in that, with the help of the curator, he does not have to be involved in the marketing or organizational side of things. In fact, the curator has been very successful in providing the artist with a mode of discourse and an enthusiastic environment that are free of such unwelcome concerns; instead, the curator fills the artist's world with other, more appealing issues, so that all who are involved, from the artist to the public, feel themselves to be part of an enlightened, intellectual, and critical international elite.

To put it another way, in order for the artist to remain in a secure and enthusiastic environment as, with the finest intentions, he goes about saving the world, it is in the artist's interest, too – and not only in the interest of capital, corporations, bourgeois forces, and similar bogeymen – that the curator himself be recognized as an artist, an author, an inspired thinker with great personal integrity who is far more committed to such ideals than he is to the forces of capital or politics that directly hire him. This, I believe, is the real reason why the artist–curator relationship is marked not by so much by the sort of conflicts and complications we might be tempted to expect by naive assumptions about artists' freedom-loving, rebellious nature and their critical attitudes toward such inequitable systems as the art system; on the contrary, the bond between artist and curator usually develops in an atmosphere of friendship.