

Kuratoru prakses pagrieziens

Lai identificētu kuratora prakses potenciālu kā sociālpolitiskas aktivitātes veicinošu pārmaiņu faktoru, būtiski nodefinēt, kā vēsturiski attīstījusies kuratora profesija. Kuratora kā vizuālās mākslas speciālista funkcijas aizsākumi meklējami 17. gs., kad turīgu ļaužu mājās iekārtoja “kuriozitāšu kabinetus” (*Wunderkammer*), kuros tika sakopoti visdažādākie objekti – sākot ar mākslas darbiem un beidzot ar iekapsulētu floras un faunas pasauli. Šīs muzeju priekšteča mikropasaules pārvaldīja glabātāji, kuru uzdevums bija rūpēties par kolekciju, kā arī to regulāri aktualizēt un pilnveidot [George 2015: 2]. Rietumu mākslas vēstures kontekstā, veidojoties nāciju muzejiem 18. un 19. gadsimtā pirmajā pusē, glabātāja un kuratora funkcijas bieži vien pārklājās. Tieši 19. gs. vidū un 20. gs. sākumā, mainoties muzeja kā institūcijas lomai, mainījās arī kolekcijas pārvaldnieka funkcijas, akcentējot izglītojošo aspektu [George 2015: 4], formējās arī kuratora kā interpreta, konkrētas tēmas attīstītāja un mediatora starp skatītāju un mākslinieku/iem loma. Īru kurators un mākslas pētnieks Pols O’Nīls (*Paul O’Neill*) to dēvē par “kuratora prakses pagriezienu”, atsaucoties uz pāreju no prakses uz teoriju, no priekšstata par izstādi kā mākslas darbu aprakstošu uz refleksīvu kuratora prakses darbību, kurā izstādes telpa kļūst par paplašinātu zināšanu objektu [O’Neill 2007: 13 - 28]. Mūsdienu pasaulē kuratora loma ir izprotama ļoti plaši, tā aptver visdažādākās jomas, kas saistītas ar pētniecību, izglītību, menedžmentu un citām. Kuratora darbības jēdzieniskajai ietilpībai un prakšu dažādībai veltīti vairāki izvērsti pētījumi, no kuriem būtiskākie ir Pola O’Nīla¹ “Kūrēšanas kultūra un kultūru kūrēšana” (*The Culture of Curating and the Curating of Cultures*), Pola O’Nīla, Lusijas Stīdas (*Lucy Steeds*), Saimona Šeika (*Simon Sheikh*) un Mika Vilsona (*Mick Wilson*) “Kuratora prakse pēc globālā: ceļvedis tagadnei” (*Curating After the Global: Roadmaps for the Present*), Adriana Džordža (*Adrian George*) “Kuratora rokasgrāmata” (*The Curator’s Handbook*), Hansa Ulriha Obrista (*Hans Ulrich Obrist*) “Kūrēšanas veidi”, kas ir vienīgā kuratoru praksei veltītā grāmata, kas iznākusi latviešu valodā.

Neizsmeljams ir arī kuratoru pētniecisko tēmu klāsts, kas atkarīgs gan no individuālajām interesēm, gan arī konkrētas institūcijas izstāžu politikas un tā, cik ļoti šo politiku ietekmē fondu finansējumi, kuru nolikumos var būt definēts arī konkrēts fokuss².

¹ Pols O’ Nīls ir viens no Latvijas Mākslas akadēmijas kuratoru studiju programmas pasniedzējiem.

² Kā piemēru Latvijas kontekstā šeit varētu minēt Valsts kultūrkapitāla fonda 2021.gada projektu “Kultūrelpa”, kas koncentrējās specifiski uz kultūras piedāvājumu digitālā vidē, kā projektu pielāgošanu cilvēkiem ar īpašām vajadzībām.

Kā uzsver itāļu mākslinieks un teorētiķis Stefans Kagols (*Stefano Cagol*), tad tematisko izstāžu rašanās tieši sakrita ar interesi izzināt pašu izstādi kā mediju [Cagol 2013: 7], kurai pētījuma autors piemēro arī potenciālu kļūt par masu mediju, ar kura palīdzību iespējams sasniegt plašu sabiedrības daļu, atļaujot izstrādāt kritiskus spriedumus saistībā ar aplūkojamo tēmu [Cagol 2013: 7]. Aizvien vairāk kuratoru izmanto savu pozīciju, lai saturiski un tematiski aktualizētu sociālpolitiski aktuālu kontekstu ar mērķi mainīt pastāvošās struktūras, aktualizēt sabiedrībā sāpīgus jautājumus. Pasaules izstāžu vēsturē sākot ar 20. gs. otro pusi ir bijuši neskaitāmi kuratoru veidoti projekti, kas izstādes formātā reaģē uz aktuāliem sociālpolitiskiem procesiem. Kā zīmīgus piemērus var minēt Lindas Noklinas (*Linda Nochlin*) un Annas Sutterlandas Harisas (*Ann Sutherland Harris*) 1976. gadā veidoto izstādi “Sievietes mākslinieces: 1550. – 1950.” Losandželosas apgabala mākslas muzejā (*Los Angeles County Museum of Art*), kas uzskatāms par vienu no būtiskākajiem feminisma mākslas projektiem 20. gs. 70.gados, kura galvenais mērķis bija iekļaut sievietes mākslinieces tradicionālajā mākslas kanonā, vai Dena Kamerona (*Dan Cameron*) 1982. gadā kūrēto izstādi “Paplašinātais jūtīgums: homoseksuālisma klātbūtne laikmetīgajā mākslā” Jaunās laikmetīgās mākslas muzejā (*New Museum of Contemporary Art*) Ņujorkā, kas bija pirmā izstāde Amerikā, kas dekonsturēja homoseksuālu cilvēku identitāti un mērķtiecīgi tajā iekļāva tikai homoseksuālu mākslinieku darbus. Abas šīs izstādes sasaucās ar sociālpolitiskajām pārmaiņām ASV, kur jau no 60. gadiem raksturīgs sociāls, politisks un kultūras radikālisms, kam pamatā ir gan Vjetnamas karš un 1968. gada nemieri, gan ekonomiskā krīze u.c. faktori. Arī Latvijas izstāžu vēsturē var atzīmēt vairākus projektus, kas bijuši sociālpolitiski kritiski vērsti. Piemēram, Mētras Saberovas 2019. gada izstādi “Euro Femmes” Latvijas Nacionālā mākslas muzeja izstāžu zāles “Arsenāls” Radošajā darbnīcā, kas aktualizēja feminisma mākslas izpausmes Latvijas jaunākās paaudzes mākslinieču darbos, vai arī ikviena no festivāla “Survival kit” izstādēm.

Tomēr jautājums paliek aktuāls, vai saturā sociālpolitiski pētnieciski projekti, kas orientēti uz pašiem mākslas darbiem un izstādi, kā to apvienojošu platformu, ir pietiekami, lai ietekmētu pārmaiņas sabiedrībā? Vai izstādes veidošanas procesā pastāv efektīvāki instrumenti sociālpolitisko pārmaiņu izraisīšanai?

Sociālpolitiski aktīva kuratora³ prakse.

Dramaturgs, rakstnieks un kritiķis Toms Sellars (*Tom Sellar*) esejā “Kuratoru prakses pagrieziens”, koncentrējoties uz šīs prakses izpausmēm laikmetīgajā teātri, uzsver, ka kuratori ir lielā mērā veicinājuši un sekmējuši to, ka mākslinieki paplašina sociāli atbildīgas mākslas izpratni, kā piemēru minot pašvaldības sanāksmes par rasu segregāciju Sentluisā un *pop-up* sociālās palīdzības centrus migrantiem Kvīnsā [Sellars 2014]. Šādas mākslas izpausmes saistāmas ar “aktīvisma” jēdzienu, ko vizuālajā mākslā galvenokārt saprot kā mākslas darba potenciālu tikt iesaistītam sociālpolitiskos procesos, nevis funkcionēt tikai kā reprezentācijas nesējam. Tas pagēr, ka mākslinieks kā darba autors demonstrē aktīvu rīcībspēju, bieži vien uzņemoties sociālpolitisko atbildību, paužot aktīvu pilsonisko nostāju un organizējot kompleksu procesu, dažbrīd protesta formā. Latvijas laikmetīgajā mākslā spilgts “aktīvisma” piemērs ir māksliniece Mētra Saberova (1991), kura ir viena no pamanāmākajām feminisma māksliniecēm Latvijā. Paralēli savai radošajai darbībai Saberova aktīvi darbojas Baltijas LGBTQ+ kopienā, piedalās publiskās diskusijās⁴ un protesta akcijās, rīko izglītojošus pasākumus un feminismam veltītas izstādes, kā arī organizē “Baltijas Drag King” festivālu. Tādējādi Saberovas aktīva sociālpolitiskā nostāja ir integrēta mākslinieces individuālajā mākslas praksē, kur vienlīdz būtiska ir pārstāvētās konkrētās kopienas vērtību publiska aizstāvība.

Sociālpolitiski aktīva kuratora prakse arī var ietvert iepriekš minētās aktīvisma izpausmes, tomēr būtiski uzsvērt, ka tā paredz arī konkrētas metodoloģijas izmantošanu izstādes veidošanas procesā. Šo jēdzienu un tā praktiskās izpausmes teorijā nostiprinājusi amerikāņu kuratore un mākslas pētniece Maura Reilija (*Maura Reilly*), kura savā 2018. gada grāmatā “Kuratoru prakses aktīvisms: ceļā uz ētisku kūrēšanu”, pamato, kādā veidā būtu iespējams iedzīvināt šo jēdzienu praksē. Kuratora prakses aktīvismu Reilija saista ar tādiem kuratoriem, kas veltījuši savu darbību, lai aktualizētu kādas vēsturiski no Rietumu mākslas kanona izslēgtas grupas iekļaušanai attiecīgajā diskursā [Reilly 2018: 17–41]. Reilija izvērs četrus sociālpolitiski aktīvus jautājumus, kas saistīti ar sievieti, melnādaino mākslinieku, mākslinieku ārpus Rietumu centriskajām zonām, kā arī dažādu seksuālo minoritāšu mākslinieku iekļaušanu izstādēs. Reilija norāda, ka par spīti dekāžu ilgajai postkoloniālisma,

³ Jāatzīmē, ka vizuālās mākslas laukā pastāv vairāki jēdzieni, kas apzīmē ar kuratora praksi saistītu darbu. No angļu valodas *curatorial* tulkoju kā “kuratora prakse”, kas ir nostiprināts jēdziens arī nesenajā Toma Sellara esejas tulkojumā “Kuratora prakses pagrieziens”, kas tapis “Skatuves mākslas tulkojumu antoloģijas projekta ietvaros”.

⁴ Piemēram, nesenā LTV diskusija raidījuma “Būris” ietvaros “Kas pasniegs ūdens glāzi jeb dzīve bez bērniem”. Pieejams: <https://ltv.lsm.lv/lv/raksts/27.11.2021-projekts-buris-kas-pasniegs-udens-glazi-jeb-dzive-bez-berniem.id245335>

feminisma, antirasisma un kvīru aktīvisma teoriju klātbūtnei, mākslas pasaulē vēl joprojām turpina izslēgt konkrēto grupu pārstāvjus no izstāžu programmām [Reilly 2018: 17]. Dati pierāda, ka cīņa par vienlīdzību mākslas pasaulē nebūt nav beigusies. Piemēram, pēdējo desmit gadu laikā 26 prominentākajos ASV muzejos tikai 14 % sastādīja sieviešu mākslinieču darbi⁵. Savukārt 2017. gada Venēcijas biennāles galvenajā izstādē “Viva Arte Viva” bija tikai 35 % sieviešu pārstāvniecības⁶. Aktīva kuratoru prakse Reilijas pētījumā apzīmē tādu mākslas izstāžu rīkošanas praksi, kuras galvenais mērķis ir nodrošināt noteiktas mākslinieku grupas neizslēgšanu no “universalizētajiem” Rietumu mākslas naratīviem [Reilly 2018: 17–41]. Tā ir ētikā sakņota prakse, kas ne tikai tematizē ar konkrēto grupu saistītus problemātiskus jautājumus izstādes formātā, bet izstāžu politikas veidošanas procesā sistemātiski un stratēģiski lauž ierastos kanonus, iekļaujot iepriekš minētās mākslinieku grupas izstādēs, balstoties vienlīdzības principā, pārskatot un izvaicājot “mākslinieciskās izcilības” un “ģēnija” jēdzienus. Reilija argumentē, ka ir kritiski svarīgi mainīt statistiku, paverot iespēju mainīt gadu simtiem dominējošās struktūras [Reilly 2018: 7–41]. Reilija koncentrējas uz pašu kuratoru kā sociālpolitiski aktīvas prakses veicinātāju vizuālās mākslas institūciju kontekstā, tomēr būtiski minēt arī to, kādas pārmaiņas izstāžu veidošanas procesā ienes ar to saistītais izglītības process, ko parasti nodrošina institūciju izglītības departamentu kuratori. Mākslas institūcijas visā pasaulē arvien vairāk iesaistās sociālā taisnīguma īstenošanā un cenšas muzejā iekļaut jaunas un marginalizētas grupas, izmantojot sadarbību un pilsonisko līdzdalību⁷. Tas saistīts arī ar “izglītībā balstīta pagrieziena”⁸ ieviešanu vizuālās mākslas institūciju darbībā jau no 90. gadu otrās puses, kad kuratoru un mākslinieku praksēs parādās dažādas alternatīvas pedagoģijas metodes un programmas, kas kļūst par tikpat būtisku izstādes sastāvdaļu kā pats mākslas darbs. Atbilstošs piemērs Latvijas laikmetīgās mākslas kontekstā ir festivāla “Survival kit” organizētās izglītojošās brīvprātīgo mediatoru programmas⁹, kas savā būtībā ir izstādes gidi, kas palīdz skatītājiem orientēties attiecīgajā kontekstā. Īpaši izceļams 2021. gada “Survival kit” ar nosaukumu “Fiktīvais muzejs”, kas pievērsās novecošanās tēmai un ar to saistītajai problemātikai. Izstāžu vietās strādāja

⁵ Bagātīgs datu apkopojums par ASV situāciju pieejams Nacionālā Sieviešu mākslas muzeja mājaslapā: <https://nmwa.org/about/>

⁶ 2022.gada Venēcijas biennāles kuratore Čečīlia Alemani (*Cecilia Alemani*) ir pirmā kuratore biennāles 127 gadu vēsturē, kura iekļāvusi vairāk sieviešu mākslinieces, nekā vīriešu.

⁷ Kā piemēru var minēt “Muzeji nav neitrāli” kustību. Pieejams: <https://www.museumsarenotneutral.com>

⁸ No angļu valodas jēdziena *educational turn*, ko pirmo reizi saistībā ar vizuālās mākslas institūciju darbību 2008. gadā E-flux rakstā (Pieejams: <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>) lieto angļu mākslas teorētiķe Irita Rogofa (*Irit Rogoff*).

⁹ Mediatoru programmas ieviestas 2017.gadā.

mediatori seniori, kas no vienas puses palīdzēja skatītājiem orientēties izstādē, bet no otras puses aktualizēja senioru nodarbinātības jautājumus.

Līdz ar to iespējams secināt, ka aktīva kuratora prakse ir ne tikai tāda, kas pievēršas konkrētu sociālpolitisku jautājumu izcelšanai dažādos izstādes formātos, bet arī savā praktiskajā darbībā ietver rīcības scenārijus, kuru pamatā ir sistemātiski stratēģiski lēmumi arī institucionālā līmenī. Tie ir lēmumi, kas atstāj ilgspējīgu ietekmi gan uz pašu institūciju darbību, gan arī uz sociālpolitiskām pārmaiņām kopumā. Tie var būt saistīti ar izstāžu veidošanas procesu no ekoloģiski ilgspējīgas perspektīvas, dažādu marginalizētu mākslinieku grupu iekļaušanu, sociālpolitiski kritisku izglītības programmu veidošanu u. c..

Latvijas mākslas institūciju vidē, neskatoties uz atsevišķu indivīdu (kuratoru vai pētnieku)¹⁰ centieniem, stratēģiski iekļaujoša darbība lielākoties nav izstāžu politikas sastāvdaļa¹¹. Tas, protams, varētu būt izskaidrojams arī ar to, ka tikai salīdzinoši nesen iekļaujošo politiku sāk akcentēt un rosināt arī dažādi Latvijas fondi, piemēram, jau minētā VKKF mērķprogramma “Kultūrelpa” vai arī aizvien aktuālākā Eiropas fondu piesaiste, kur jau noformulētas prasības iekļaujošas kultūrvides veidošanai. Profesionāļu diskusijās gan bieži vien nācies dzirdēt tādas frāzes kā “šis uz mums konkrētā reģiona ietvaros neattiecas”. Šim viedoklim pamatā varbūt ir dažādi vēsturiskie, ģeopolitiskie un izglītības aspekti, kas būtu jāpēta padziļinātāk. Tomēr, piemēram, analizējot valstiski nozīmīgākās mākslas eksponēšanas un uzglabāšanas vietas – Latvijas Nacionālā mākslas muzeja galvenās ēkas Jaņa Rozentāla laukumā 1, izstāžu politiku un par kritēriju izvēloties tieši personālizstādes, kas kopš 2016. gada rekonstrukcijas atklātas Lielajā izstāžu zālē, nākas secināt, ka ir notikušas septiņas vīriešu mākslinieku personālizstādes un viena mākslinieces sievietes personālizstāde Aleksandrai Beļcovai¹². Muzeologi Ričards Sandels (*Richard Sandell*) un Eitne Naitingeila (*Eithne Nightingale*) uzsver, ka lai arī pēdējās divas dekādes muzeju nozare ir nerimstoši aktualizējusi jautājumus, kas skar vienlīdzību, sociālpolitisko pārmaiņu ierosināšanu, dažādību, tomēr lielākoties tās pastāvēšanas vēsturē muzejs kā institūcija ir rīkojies pilnīgi pretēji it visās tā darbības jomās, līdz ar to šis pārmaiņu periods notiek smagnēji un lēni [Sandell, Nightingale 2012]. Līdzīgus secinājumus varētu izdarīt arī par Latvijas mākslas institūciju vidi, kurā sociālpolitiski aktīva kuratoru pozīcija paplašinātā nozīmē nav izplatīta prakse.

¹⁰ Šeit varētu minēt, piemēram, kuratores un teorētiķes Janas Kukaines sistemātisko darbību, aktualizējot izstāžu darbībā dažādus jautājumus, kas saistās ar feminisma teoriju un jautājumiem.

¹¹ Pētījumā apskatītas kim? laikmetīgā mākslas centra izstāžu politika, LLMC izstāžu politika, kā arī LNMM izstāžu politika, kā arī aptaujātas galerija LOW un 427.

¹² Dati pieejami LNMM mājaslapā: <https://www.lnmm.lv/latvijas-nacionalais-makslas-muzejs/izstades>

Vizuālās mākslas festivāla “Survival kit” piemērs

Latvijas vizuālās mākslas scēnā Latvijas Laikmetīgās mākslas centra veidotais festivāls “Survival kit” identificējams kā viens no nedaudziem piemēriem, uz kuru varētu attiecināt sociālpolitiski aktīvas kuratora prakses jēdzienu, kas stratēģiski īstenots ilgtermiņā un ievieš arī reālas pārmaiņas sabiedrībā. Latvijas Laikmetīgā mākslas centra mājaslapā¹³ iespējams lasīt, ka festivāls “Survival kit” 2009. gadā radās kā reakcija uz ekonomiskās krīzes skarto Latviju ar mērķi rosināt sabiedrību reaģēt uz pārmaiņām mūsdienu pasaulē un pārdomāt dažādas izdzīvošanas stratēģijas. Izstādes regulāri kūrējusi festivāla izveidotāja un Latvijas Laikmetīgā mākslas centra direktore Solvita Krese, centra kuratore Inga Lāce, kā arī festivāls regulāri aicinājis sadarboties starptautiskus kuratorus. Festivāls norisinājies jau divpadsmit reizes, un katru gadu tā konceptuālais uzstādījums pievēršas kādai sabiedrībā aktuālai sociālpolitiski kritiskai tēmai. Piemēram, ceturtā festivāla tēma “Downshifting” rosināja kritiski izvērtēt patērētājsabiedrības standartu vai piektā festivāla tēma “Lēna revolūcija” domāja par indivīda lomu sistēmā, par to, ko mākslinieks, mākslas organizācijas un apkaimju iedzīvotāji var darīt pilsoniskās aktivitātes kontekstā¹⁴. Tomēr attiecīgā raksta kontekstā būtiski pievērsties ne tikai attiecīgo festivālu sociālpolitiski kritiskajai tematikai, kas ir vienmēr klātesoša, bet tām institucionāli ilgtspējīgajām stratēģijām un uzstādījumiem, sociālpolitiski iekļaujošajām praksēm, kas atļauj to ievietot sociālpolitiski aktīvas kuratora prakses kontekstā.

Festivāls¹⁵ radās kā reakcija uz 2008. gada finanšu krīzi, kas ietekmēja arī kultūrai atvēlēto budžetu, un tas šajā laikā bija samazināts vairāk nekā par 50 %. Kā viena no festivāla atpazīstamības zīmēm kļuvusi Rīgas tukšo ēku izmantošana, lai pievērstu cilvēku uzmanību to potenciālajiem nākotnes attīstības scenārijiem. Jau pirmais festivāls ar nosaukumu “Survival kit” reaģēja uz to, ka no Rīgas centra viens pēc otra pazūd veikali, kafejnīcas un citi infrastruktūras elementi, māksliniekiem piedāvājot izstādīties tukšajās telpās. Laika gaitā festivāls norisinājies vairākās pamestās ēkās, piemēram, Latvijas Universitātes bijušā Bioloģijas fakultātē, kas nu jau kļuvusi par Latvijas Mākslas akadēmijas īpašumu, kādreizējā Latvijas Nacionālās bibliotēkas ēkā Krišjāņa Barona ielā 14, Vāgnera zālē, bijušajā tekstilfabrikā “Boļševička” un citās. 2014. gada festivāla “Utopiskā pilsēta” ietvaros tika radīta “Occupy Me” kustība, kuras laikā nevalstisko organizāciju aktīvistu aplīmēja tukšās

¹³ Pieejams: <https://lcca.lv/lv/>

¹⁴ “Survival kit” izvērsto tēmu apkopojums pieejams: <https://lcca.lv/lv/survival-kit/#survivalkit>

¹⁵ Piemēru analizē izmantota raksta autore saruna ar Solvitu Kresi 2022. gada 8. februārī.

ēkas ar dzeltenajām “Occupy me” uzlīmēm, uzsverot, ka Rīgā ir tik daudz tukšu telpu, kurās netiek ielaistas jaunas kultūras, mākslas un sociālās iniciatīvas. Akcijas rezultātā savu darbību aktīvi izvērsa kustība “Free Riga”, kura līdz šim aktivizējusi jau vairāk nekā 40 000 kvadrātmetrus telpu dažādām kultūras un sociālām aktivitātēm¹⁶.

Kā zīmīgs sociālpolitiski kritiskas kuratora prakses piemērs kļuvis otrais “Survival kit”, kuram festivāla kuratore Solvita Krese piesaistīja mērķprogrammas finansējumu no Sorosa fonda Amerikā, kas attiecīgajā brīdī bija orientēts uz sociālu projektu īstenošanu dažādās valstīs. Rezultātā 2010. gadā radās projekts “Brigāde”, kura mērķis bija atbalstīt radošu, ilgtspējīgu uzņēmējdarbību, kas balstīta mākslā un kultūrā, turklāt vienlaikus arī uzlabo vietējo kopienu dzīves kvalitāti, risina sociālas problēmas un rada finansiāli patstāvīgus risinājumus. Rezultātā radās vairāki jaundibināti uzņēmumi kā “MAMMU”, “ZoFa”, “Mājas Svētība”, “Hopp”, “Buteljons”, “Taka”¹⁷, kas koncentrēja savu darbību Miera un Čaka ielu rajonos Rīgā. Būtībā otrais “Survival kit” radīja iedīgļus Rīgas radošo rajonu attīstībai, no kuriem spilgtākais vēl joprojām ir Miera ielas rajons. Šobrīd Rīgas kontekstā jau varam runāt par vairāku radošu kvartālu attīstību, kas ir būtisks pienesums pilsētvides attīstībai.

2014. gada sestā “Survival kit” projekta “Utopiskā pilsēta” ietvaros parādās vēl viens sociālpolitiski aktīvas kuratoru prakses būtisks aspekts, kas ilgstoši bijis Latvijas Laikmetīgā mākslas centra fokusā. Rīgas kā Eiropas kultūras galvaspilsētas laikā festivāls kritiski izvaicāja “kultūras galvaspilsētas” titulu tādos apstākļos, kad mums vēl joprojām nav sava Latvijas Laikmetīgā mākslas muzeja un koncertzāles. Latvijas Laikmetīgās mākslas centrs vairakkārt ar saviem projektiem un izglītojošām programmām pārvērtējis lokālo kultūrpolitiku, īpaši akcentējot Latvijas Laikmetīgā mākslas muzeja neesamību. 2021. gadā Solvitas Kreses kūrētā izstāde "Mobilais muzejs. Nākamā sezona" Boļševičkā atkal no jauna akcentēja šī muzeja nepieciešamību un iepazīstināja sabiedrību ar nozīmīgiem vēsturiskiem Latvijas laikmetīgās mākslas darbiem. Izstādes ietvaros norisinājās arī būtiska politiska diskusija starp Rīgas domi, Kultūras ministriju un nozares speciālistiem¹⁸, kā rezultātā tika dibināta darba grupa, kas 2021. gadā uzsāka darbu pie muzeja potenciālās realizācijas izstrādes modeļa, pietuvojoties projekta īstenošanai tuvāk nekā jebkad.

¹⁶ Dati pieejami: <https://www.freeriga.lv>

¹⁷ Projekta apraksts pieejams: <https://lcca.lv/lv/notikumi/laikmetigas-makslas-centrs-izsludina-programmu--brigade-/>

¹⁸ Pieejams: <https://vimeo.com/581541409>

Izmantotie avoti.

Cagol, S. (2013). *Towards a Genealogy of the Thematic Contemporary Art Exhibition: Italian Exhibition Culture from the Mostra Della Rivoluzione Fascista (1932) to the Palazzo Grassi's Ciclo Della Vitalità (1959 – 1961)*. London: Royal College of Art.

George, A. (2015). *The Curator's Handbook*. London: Thames & Hudson.

Latvijas Laikmetīgā mākslas centra digitālais arhīvs. Festivāla “Survival kit” projektu apraksti. Pieejams: <https://lcca.lv/lv/survival-kit/>

Obrist, H.U. (2014). *Ways of Curating*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

O'Neill, P. (2007). *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*. In: J.Rugg, M.Sedgewick, (eds). *Issues of Curating in Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect Books, p.13- 28.

O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Cultures*. Cambridge, Mass, London: MIT Press.

O'Neill, P., Sheikh, S., Steeds, L., Wilson, M. (2019). *Curating After the Global: Roadmaps for the Present*. Cambridge, Mass, London: MIT Press.

Reilly, M. (2018). *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. London: Thames & Hudson.

Sandell, R., Nightingale, E. (2012). *Museums, Equality and Social Justice*. London: Routledge.

Sellars, T. (2014). *Kurators prakses pagrieziens*. Skatuves mākslas tekstu tulkojumu antoloģija. Tulk. A.Kuprišs. Pieejams: <http://garamantas.lv/lv/work/1698171/Kurators-prakses-pagrieziens>

