



Laboratorium muzeum. Społeczność

ANNA BAKIERA
MIROŚŁAWA BAŁAZY
TETIANA BEJ
WERONIKA CHODACZ
EWA CHOMICKA
MONIKA DYLEWSKA-LIBERA
HUBERT FRANCUZ
AGATA GOŁĄB
BARBARA GOŁĘBIEWSKA
ANNA GRAJEWSKA
AGATA HOFELMAJER-ROŚ
KATARZYNA JAGODZIŃSKA
JOANNA KALICKA
IWONA KAMIŃSKA
MACIEJ KLUZA
JOANNA KOCEMBA
KINGA KOŁODZIEJSKA
MAŁGORZATA KOPECKA
MAGDALENA KREIS
ANNA MALLEK-BOJKE
OLGA MICHALIK
ANNA MILER
EWA MOROZ-KECZYŃSKA
BEATA NESSEL-ŁUKASIK
MATEUSZ NOWAK
AGNIESZKA PAJĄCZKOWSKA
AGATA PIETRZYK-SŁAWIŃSKA
SEBASTIAN WACIĘGA
AGNIESZKA WIELOCHA
ANNA ZAJDA
KATARZYNA ŻUKOWSKA



Laboratorium muzeum. Społeczność

REDAKCJA: ANNA BANAŚ, ALEKSANDRA JANUS
WSPÓŁPRACA MERYTORYCZNA: HANNA NOWAK-RADZIEJOWSKA

Publikacja *Laboratorium muzeum. Społeczność* powstała w ramach projektu *Laboratorium muzeum*.

Autorki projektu: Hanna Nowak-Radziejowska, Aleksandra Janus, Anna Banaś

Uczestnicy: Anna Bakiera, Mirosława Bałazy, Tetiana Bej, Weronika Chodacz, Ewa Chomicka, Monika Dylewska-Libera, Hubert Francuz, Agata Gołąb, Barbara Gołębiowska, Anna Grajewska, Agata Hofelmajer-Roś, Katarzyna Jagodzińska, Joanna Kalicka, Iwona Kamińska, Maciej Kluza, Joanna Kocemba, Kinga Kołodziejska, Małgorzata Kopecka, Magdalena Kreis, Anna Mallek-Bojke, Olga Michalik, Anna Miler, Ewa Moroz-Keczyńska, Beata Nessel-Lukasik, Mateusz Nowak, Agnieszka Pajęczkowska, Agata Pietrzyk-Sławińska, Sebastian Wacięga, Agnieszka Wielocha, Anna Zajda, Katarzyna Żukowska

Organizator: Muzeum Warszawy

Partnerzy: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Państwowe Muzeum Etnograficzne / Muzeum dla Dzieci, Muzeum Powstania Warszawskiego, Forum Edukatorów Muzealnych

Redakcja: Anna Banaś, Aleksandra Janus

Współpraca merytoryczna: Hanna Nowak-Radziejowska

Korekta: Emilia Kolinko

Tłumaczenie: Kamil Markiewicz, Katarzyna Świątoniowska, Aleksandra Janus

Projekt graficzny: Vivid Studio

Wydawca: Muzeum Warszawy, www.muzeumwarszawy.pl

Wydanie I, Warszawa 2015

ISBN: 978-83-62189-75-5

Zdjęcie na okładce: Flickr, CC BY Peter Rivera, <http://bit.ly/1MFmgcN>

Autorem pozostałych fotografii, wykorzystanych w publikacji jest Michał Dąbrowski

Książka złożona krojem pisma: Proxima Nova

Publikacja jest dostępna na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska. Pełną treść licencji znaleźć można na stronie: www.creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/pl/.

Publikacja jest dostępna pod adresem: www.laboratoriummuzeum.pl.

Spis treści

WPROWADZENIE

4 Laboratorium muzeum

9 Muzea i ludzie

CZĘŚĆ I

22 Nina Simon
Muzeum partycypacyjne

39 Jette Sandahl
Polityka milczenia? Muzea jako autoportrety i zwierciadła społeczeństw

56 Paula Assunção dos Santos
O dawaniu i braniu: rozważania na temat kolekcji muzealnych jako narzędzia pracy i ich relacji z człowiekiem

70 Léontine Meijer-van Mensch
Muzealizacja żywej rzeczywistości – sprzeczność sama w sobie?

CZĘŚĆ II

80 Laboratorium muzeum. Ewaluacja

CZĘŚĆ III

98 Scenariusze warsztatów

112 Bibliografia



Partnerem projektu jest Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Laboratorium muzeum

Źródła

W ostatniej dekadzie polskie muzea przeżywały okres dynamicznego rozwoju. Powstało wiele nowych placówek muzealnych, a wiele istniejących poddano reorganizacji i modernizacji. Dzięki programom wsparcia finansowego duża liczba instytucji miała okazję zdigitalizować znaczącą część swoich kolekcji. Obecnie jednym z najważniejszych wyzwań, przed którymi stoją pracownicy muzeów oraz innych instytucji kultury i dziedzictwa, jest odpowiedź na pytanie, w jaki sposób tworzyć efektywne programy i mądrze inwestować w relacje z odbiorcami, by budować i rozwijać społeczność, która będzie wzrastać wraz z instytucją.

Świadomość przeobrażeń, jakie zaszły w teorii oraz praktyce muzealnej w drugiej połowie XX wieku, jest powszechna, jednak pracownikom instytucji często brakuje praktycznych rozwiązań, przy pomocy których mogliby sprostać nowym wyzwaniom i zmieniającym się oczekiwaniom odbiorców. Dlatego główną ideą projektu *Laboratorium muzeum* było stworzenie przestrzeni roboczej (tytułowego laboratorium), w której pracownicy polskich instytucji oraz zaproszeni eksperci będą mieli możliwość, aby wymienić się wiedzą, doświadczeniami i pomysłami. Zależało nam na tym, by mogli zestawiać rozwiązania i koncepcje wypracowane na gruncie międzynarodowej teorii muzeologicznej z przykładami działań i praktyką pracy w określonych instytucjach, a także wspólnie szukać rozwiązań dla problemów, z którymi się stykają w codziennej pracy.

Wyłoniona w otwartej rekrutacji grupa warsztatowa projektu liczyła trzydzieścioro wyróżniających się badaczy, kierowników działów edukacji, edukatorów, koordynatorów i autorów projektów, poświęconych kulturze i dziedzictwu, z różnorodnych placówek z całej Polski, wliczając w to muzea historyczne i etnograficzne, muzea przyrodnicze, archiwa filmowe, centra oraz instytuty kultury i inne.

Między czerwcem a listopadem 2015 roku uczestnicy projektu wzięli udział w czterech spotkaniach. Każde z nich składało się z otwartego dla

publiczności wykładu oraz warsztatu prowadzonego przez zaproszonego gościa, a także wydarzenia towarzyszącego w formie dodatkowego warsztatu lub seminarium. Uczestnicy *Laboratorium muzeum* mieli przyjemność pracować z Niną Simon, Paulą dos Santos, Jette Sandahl, Léontine Meijer-van Mensch, Magdaleną Staroszczyk, Wojciechem Cicheckim oraz kuratorkami i organizatorkami projektu: Anną Banaś, Aleksandrą Janus i Hanną Nowak-Radziejowską.

Spotkanie podsumowujące tę edycję projektu odbyło się w grudniu i miało charakter ewaluacji połączonej z badaniem fokusowym, przeprowadzonym i opracowanym na grupie uczestników grupy warsztatowej projektu przez Katarzynę Kalinowską i Bognę Kietlińską we współpracy z Anną Buchner.

Program

Punktem wyjścia dla programu *Laboratorium muzeum* było spostrzeżenie, że dziedziny wiedzy rozwijające się dynamicznie w różnych częściach świata – studia nad dziedzictwem i muzeologia – nie mają swojej reprezentacji na polskich uniwersytetach, a większość publikacji z tych obszarów jest niedostępna w przekładach na język polski. Pomimo dynamicznego rozwoju sektora muzealnego w Polsce nie powstał jak dotąd kompleksowy program kształcenia kadr, który wspierałby pracowników tych instytucji i wyposażał ich w kompetencje niezbędne do sprostania wyzwaniom, jakie napotykają w swojej pracy. Relatywnie niewiele publikuje się także tekstów i opracowań czerpiących z dorobku krytycznych studiów muzealnych mogących stanowić inspirację i punkt odniesienia dla refleksji nad rozwojem polskich muzeów, ich kolekcji i programów. Z tego względu pracownicy muzeów i instytucji dziedzictwa mają ograniczony dostęp do narzędzi i metod wypracowanych i sprawdzonych w różnych częściach świata oraz do przykładów dobrych praktyk, do których mogliby sięgać w swojej pracy.

Program *Laboratorium muzeum* powstał w oparciu o wybrane elementy programu nauczania dwóch europejskich ośrodków muzeologicznych: Reinwardt Academie w Amsterdamie i School of Museum Studies przy Uniwersytecie w Leicester. Został skonstruowany wokół centralnych zagadnień, takich jak społeczna rola i funkcja muzeum, historycznie zmienne

sposoby ich definiowania, oraz w oparciu o kluczowe współczesne koncepcje, które próbują wytyczyć nowe ścieżki w teorii i praktyce muzealnej, kładąc nacisk na społeczne zobowiązania muzeum.

Gośćmi specjalnymi projektu były cztery ekspertki reprezentujące różne szkoły oraz sposoby myślenia i działania w tak zakreślonym obszarze. Nina Simon, Paula dos Santos, Jette Sandahl i Léontine Meijer-van Mensch są przekonane o konieczności krytycznej analizy dotychczasowych relacji pomiędzy muzeum a społecznością – rozumianą zarówno jako społeczność źródłowa, jak i współczesna wspólnota odbiorców¹. Dostrzegają również wagę praktycznych wniosków płynących z tej analizy dla wszystkich aspektów funkcjonowania instytucji.

Istotnym kontekstem dla konstrukcji programu była sama instytucja – organizator *Laboratorium muzeum*. Muzeum Woli, oddział Muzeum Warszawy, od 2013 do 2015 roku pod kierownictwem Hanny Nowak-Radziejowskiej prowadziło kompleksowy program *Laboratorium miasta*, którego częścią stała się coraz bardziej świadomie rozwijana refleksja nad społeczną doniosłością różnego typu działalności muzealnej. Programowi temu towarzyszył namysł nad właściwymi sposobami gromadzenia zbiorów, organizacji wystaw i projektów niewystawienniczych w kontekście możliwości opowiadania historii znaczących dla wspólnoty oraz angażowania odbiorców w funkcjonowanie muzeum. Było to tym bardziej znaczące ze względu na proces tzw. *OdNowy*, który przechodzi Muzeum Warszawy, modernizując i konserwując zabytkowe obiekty siedziby głównej Muzeum przy Rynku Starego Miasta w Warszawie oraz prowadząc digitalizację swojej kolekcji. Jednocześnie w 2015 roku odbyło się otwarcie pierwszej stałej wystawy w innym oddziale Muzeum Warszawy – Muzeum Warszawskiej Pragi, będącym odpowiedzią na potrzebę społeczności mieszkańców prawobrzeżnej Warszawy. Wspólnym mianownikiem dla wszystkich tych procesów i działań była próba pomyślenia na nowo tego, czym jest i powinno być muzeum w określonym, lokalnym i ponadlokalnym, kontekście.

¹ Zgodnie z definicją zaproponowaną w Konwencji z Faro (2005, UNESCO), która mówi o „wspólnocie dziedzictwa” (*heritage community*) – zob.: <http://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/199> [dostęp: 7 grudnia 2015].

Proces

Laboratorium muzeum obejmowało różne formy pracy wspólnej. Trudno ją zrelacjonować w taki sposób, by być sprawiedliwym wobec procesu, który się dokonał, oraz wobec perspektyw wszystkich jego uczestników. Publikacja ta jest zaledwie próbą zdania relacji z projektu oraz uchwycenia jego zawartości merytorycznej. Podsumowanie to zostało pomyślane jako komplementarne wobec strony internetowej projektu: www.laboratoriummuzeum.pl. Strona pełni funkcję archiwum zawierającego szczegółowy program, informacje o uczestnikach, relacje z wybranych jego elementów oraz materiały (zdjęcia, nagrania audio i wideo) dokumentujące przebieg spotkań. Publikacja natomiast stanowi przede wszystkim rodzaj przewodnika po zagadnieniach, które złożyły się na program, oraz po możliwych metodach pracy grupowej wokół tych tematów.

Pierwsza część książki ma formę antologii, na którą składają się przekłady tekstów wszystkich czterech gości *Laboratorium muzeum*. Poza artykułem Jette Sandahl pozostałe trzy nie pokrywają się z tekstami wygłoszonych wykładów, dotyczą jednak zagadnień poruszonych podczas tych wykładów. Antologię poprzedza krótkie historyczne wprowadzenie autorstwa Aleksandry Janus, kuratorki projektu.

W drugiej części znalazło się podsumowanie badań fokusowych przeprowadzonych na ostatnim etapie projektu, których celem było zmapowanie najważniejszych potrzeb uczestników w zakresie dalszego rozwoju kompetencji i pogłębiania wiedzy. Wyniki pozwalają uzyskać wgląd w obszary wymagające zagospodarowania przez kolejne programy kształcenia adresowane do tej grupy odbiorców.

Trzecią część stanowią scenariusze warsztatów, które mogą zostać potraktowane jako materiał do wykorzystania lub inspiracja dla własnych działań. Rolą rozbudowanej bibliografii jest zachęcenie uczestników i czytelników do własnych poszukiwań.

Podziękowania

Projekt ten nie mógłby się odbyć, gdyby nie życzliwość naszych grantodawców i partnerów. W szczególności podziękowania niech zechcą przyjąć: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Dyrektor NIMOZ – Pan dr hab. Piotr Majewski, Kierownik Działu Strategii i Analiz Prawnych – Pani Joanna Grzonkowska oraz redaktorzy portalu Muzealnictwo.com – Panowie Jacek Górka i Andrzej Zugaj, Forum Edukatorów Muzealnych, zwłaszcza zaś dr Marcin Szeląg, Państwowe Muzeum Etnograficzne / Muzeum dla Dzieci, na ręce Pani Anny Grunwald i Pani Dominiki Sowy, Muzeum Powstania Warszawskiego, a przede wszystkim Dyrektor MPW – Pan Jan Ołdakowski, Kierownik Działu Promocji – Pani Barbara Augustyniak-Papież.

Za wsparcie sprzętowe tłumaczenia symultanicznego wykładów naszych gości na język polski dziękujemy Dyrektorowi Polsko-Niemieckiej Współpracy Młodzieży – Panu Pawłowi Morasowi oraz Panu Piotrowi Kwiatkowskiemu.

Za ugoszczenie wielu spotkań *Laboratorium muzeum* dziękujemy Kierownik Muzeum Warszawskiej Pragi Pani Katarzynie Kuzko-Zwierz oraz jej zespołowi.

Za pomoc i nakład pracy, konieczne w obliczu eksperymentalnego procesu *Laboratorium muzeum* – księgowym Muzeum Warszawy.

Za zaufanie i zaangażowanie szczególne podziękowania kierujemy do Uczestniczek i Uczestników projektu *Laboratorium muzeum*, których wkład w cały proces jest nie do przecenienia.

Muzea i ludzie¹

Aleksandra Janus

Muzeum, choć jego korzenie sięgają daleko wstecz, przywykliśmy analizować przede wszystkim jako XIX-wieczny fenomen. Istotnie, rozmaite sposoby gromadzenia relikwów przeszłości pojawiły się na długo przed wiekiem XIX, jednak właśnie to stulecie zaowocowało istniejącymi po dziś dzień, zinstytucjonalizowanymi formami akumulowania przeszłości. Pośród tych form znalazła się także wypracowana wówczas koncepcja muzeum, które – ze względu na ściśle nowoczesny rodowód – nazywane bywa modernistycznym². Laurajane Smith, analizując źródła nowoczesnych instytucji powołanych do gromadzenia, ochrony i prezentowania dziedzictwa wprowadza termin „autorytatywnego dyskursu dziedzictwa” (*authorized heritage discourse*)³. Jego pojawienie się w XIX wieku, w momencie wykrystalizowania się europejskich nacjonalizmów oraz liberalnej nowoczesności, miało zdaniem Smith ścisły związek z uświadomieniem potencjału, jaki daje wykorzystanie dziedzictwa do legitymizacji takich pojęć, jak naród i wspólnota narodowa. Autorytatywny dyskurs dziedzictwa stanowił, w interpretacji badaczki, odpowiedź na niepokój i destabilizację wywołane gwałtownymi przemianami tamtego czasu (w tym przez rewolucję przemysłową, industrializację, intensywny rozwój miast, wzrost roli burżuazji, rozwój kapitalizmu i osłabienie roli arystokracji).

1 Tekst ten powstał na podstawie artykułu autorstwa Aleksandry Janus i Doroty Kawęckiej, zaprezentowanego podczas konferencji *Kreatywne rozwiązania w zarządzaniu kulturą*, zorganizowanej przez Instytut Kultury UJ, która odbyła się 11 maja 2012 roku w Krakowie, oraz w oparciu o publikację Aleksandry Janus *Muzeum i reprezentacje historii*, (Kraków 2014).

2 Anna Ziębińska-Witek tak definiuje ten model muzeum: „Muzeum modernistyczne – instytucja, która pojawiła się w wieku XIX i osiągnęła apogeum na początku dwudziestego w ramach paradygmatu modernistycznego ukonstytuowanego na fundamencie oświeceniowym – ma za zadanie tworzenie i rozpowszechnianie autorytatywnej wiedzy” (A. Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach*, Lublin 2011, s. 32). Ten model muzeum zestawiany bywa z modelem nazywanym postmodernistycznym, który pojawił się w drugiej połowie XX wieku – charakterystykę obu koncepcji, wraz z ich źródłami i sposobem oddziaływania oraz organizacji, prezentuje w swojej książce Anna Ziębińska-Witek (dz. cyt., s. 32–42).

3 L. Smith, *The Uses of Heritage*, London 2006.

Miał również dostarczyć wsparcia dyskursom narodowym i klasowym⁴. Pozytywne waloryzowanie przeszłości zrodziło potrzebę konserwowania i zabezpieczenia jej wyselekcjonowanych pozostałości⁵. Zdaniem Laurajane Smith to właśnie autorytatywny dyskurs dziedzictwa ukształtował to, „w jaki sposób myślimy, mówimy i piszemy o dziedzictwie”⁶, i – ze względu na zasięg oddziaływania – stał się narzędziem promocji określonego zestawu zachodnich wartości jako uniwersalnych. O sile jego oddziaływania zdecydowało kilka przenikających się procesów: z jednej strony wykrystalizowanie się dyscyplin naukowych dostarczających „ekspertów od dziedzictwa” (archeologów, historyków sztuki, etnografów), a z drugiej – instytucjonalizacja dziedzictwa (muzea, rezerваты, pomniki) i wreszcie – towarzyszące jej działania legislacyjne (np. rejestry zabytków).

Muzeum od początku swojego istnienia jako instytucja na wskroś nowoczesna⁷ wpisane było w relacje oparte na wiedzy–władzy⁸ – rozumiane po foucaultowsku. Tony Bennett, odwołując się do myśli Foucaulta, w swoich rozważaniach na temat politycznej racjonalności muzeum kładzie nacisk na specyfikę działania zidentyfikowanych przez francuskiego filozofa mechanizmów w przestrzeni tej konkretnej instytucji. O ile w przypadku więzienia i innych organizacji analizowanych przez Foucaulta celem było podporządkowanie populacji wszechobecnemu spojrzeniu władzy, o tyle w przypadku muzeum, zdaniem Bennetta, najistotniejsze w wizualizowaniu władzy było jednoczesne reprezentowanie jej jako przynależnej populacji. Tym samym – pisze dalej Bennett – retoryczne włączenie niezróżnicowanej masy obywateli w relacje wiedzy–władzy, która reprezentowana jest jako pochodząca od tej grupy, uczyniło muzeum ważnym narzędziem samoprezentacji dla mieszkańców społeczeństw Zachodu⁹.

4 Tamże.

5 Legitymizujących konkretny porządek, ideologię itd.

6 L. Smith, dz. cyt., s. 11.

7 Oczywiście, wyróżniamy także charakterystyczne dla różnych kultur formy protomuzealne, znacznie wyprzedzające projekt nowoczesności, jednak bezsprzecznie to właśnie nowoczesność zrodziła publiczne muzeum w tej postaci, w jakiej je znamy. Zob. na ten temat – Z. Żygułski, *Muzea na świecie*, Warszawa 1982.

8 M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, Gdańsk 2006.

9 T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 1995, s. 98.

Eileen Hooper-Greenhill, próbując uchwycić historyczny rozwój i przemiany instytucji muzeum, również odwołuje się do Foucaulta i przyjmuje periodyzację zgodną z wyodrębnionymi przez francuskiego badacza, następującymi po sobie *episteme*¹⁰: renesansową, klasyczną i nowoczesną. Historyczne przemiany sposobów tworzenia kolekcji są bowiem odzwierciedleniem, jej zdaniem, praktyk dyskursywnych właściwych dla danej epoki, które umożliwiały pojawienie się pewnych figur epistemologicznych¹¹. Wraz z dominacją *episteme* nowoczesnej pojawił się model muzeum pomyślany jako „instrument demokratycznej edukacji”¹². Był on jednocześnie modelem dyscyplinującym – generującym porządek zarówno rzeczy, jak i ludzi¹³ – odpowiedzialnym za wytwarzanie określonego typu publiczności, a co za tym idzie, także określonego typu społeczeństwa. Oświeceniowa racjonalność posłużyła za podstawę strategii edukacyjnych, w których centralne miejsce zajmowała misja edukowania społeczeństwa z naciskiem na kulturalne wartości narodowe i obowiązki obywatelskie oraz promowanie stabilności wspólnoty narodowej. Oczywiście, pomimo deklarowanej demokratyczności instytucji, muzeum funkcjonowało także jako instrument wykluczenia. To stało się ważnym punktem wyjścia dla krytyki, jaka pojawiła się w drugiej połowie XX wieku, wymierzona w instytucję muzeum przez badaczy reprezentujących między innymi nową muzeologię oraz krytyczne studia muzealne.

Rozważania Eileen Hooper-Greenhill i Tony’ego Bennetta¹⁴ korespondują z koncepcją Laurajane Smith, która proponując termin autorytatywnego dyskursu dziedzictwa, stara się uchwycić właśnie ów splot nowoczesnych strategii produkcji wiedzy oraz realiów tworzenia nowoczesnego państwa narodowego. Jako jedną z istotnych konsekwencji wpływu wspomnianego splotu na rozwój instytucji muzeum Smith identyfikuje wprowadzenie ścisłego rozdziału ról w procesie zarządzania dziedzictwem pomiędzy ekspertów

10 E. Hooper-Greenhill, *Museum and the Shaping of Knowledge*, London–New York, 1992.

11 Zob. M. Foucault, *Przedmowa* [w:] tegoż, dz. cyt., s. 11.

12 Używam tego sformułowania za A. Ziębińską-Witek, dz. cyt., s. 18.

13 Nawiązuję do frazy Tony’ego Bennetta: „an order of things and peoples” (T. Bennett, dz. cyt., s. 95).

14 Analizie koncepcji Bennetta i Hooper-Greenhill więcej miejsca poświęca A. Ziębińska-Witek, dz. cyt., s. 15–22.

od techniki i estetyki upoważnionych do przemawiania w imieniu przeszłości oraz mniej lub bardziej biernych odbiorców, którzy w tym miejscu odebrać mają edukację¹⁵.

Możemy traktować muzea jako zwierciadła społecznych i kulturowych przemian nie tylko za sprawą tego, że mamy w nich do czynienia „z nagromadzeniem materialnego »świata«¹⁶, który dokumentuje te przemiany, lecz także – a może przede wszystkim – dlatego, że samo muzeum jako instytucja ulega przemianom. Jeśli, za Svetlaną Alpers, potraktujemy muzeum jako pewien „sposób widzenia”¹⁷, to zarówno zaświadcza ono o określonej perspektywie, w której zostało ukształtowane, jak i stanowi narzędzie do jej reprodukowania. Dlatego też analiza zmieniających się praktyk kulturowych związanych z muzeum znalazła się na przestrzeni ostatnich dekad w polu zainteresowania badaczy reprezentujących różne dziedziny wiedzy. Analizując wzrost krytycznego zainteresowania humanistów problematyką muzeum, Mieke Bal jego źródła dopatruje się w impulsie wygenerowanym przez antropologię krytyczną¹⁸. Zdaniem badaczki to właśnie antropologia skierowała krytyczne spojrzenie na własne praktyki i własny dyskurs oraz dała początek podobnej refleksji nad praktykami i dyskursem muzeum, która rozwijała się następnie pod wpływem teorii z kręgu poststrukturalizmu, badań kulturowych, studiów postkolonialnych czy teorii teorii krytycznej.

Jednocześnie druga połowa XX wieku przyniosła zmianę w myśleniu o roli zwiedzającego oraz zobowiązaniach wobec społeczności, której dziedzictwo muzeum ma za zadanie gromadzić, chronić i udostępniać. Holenderski muzeolog Peter van Mensch, analizując zmiany, którym podlegała instytucja muzeum od wieku XIX, grupuje procesy, które wpłynęły na najważniejsze przeobrażenia w funkcjonowaniu muzeum i omawia je jako trzy „rewolucje muzealne”¹⁹. Pierwsza rewolucja to moment ostatecznego wykry-

stalizowania się nowoczesnego modelu muzeum i jego legitymizacji, podczas gdy dwie kolejne stanowią najważniejsze punkty zwrotne dla owego modelu. Pierwszy kluczowy moment, zgodnie z periodyzacją zaproponowaną przez van Menscha, przypada na przełom XIX i XX wieku, kiedy powstały organizacje zrzeszające muzea oraz ich pracowników (American Association of Museums w 1906, ICOM w 1946), instytucje kształcące kuratorów (École du Louvre w 1882), specjalistyczne czasopisma, a także ustanowiono pierwszy kodeks etyczny dla pracowników muzeów (1925). Van Mensch traktuje te procesy jako świadectwo profesjonalizacji funkcjonowania instytucji muzealnych. Drugi moment rewolucyjny sytuuje on w drugiej połowie XX wieku, kiedy pod wpływem ruchów społecznych lat 60. i 70. konieczna stała się rewizja celów istnienia instytucji publicznych, w tym muzeów. W 1974 roku rozszerzono definicję muzeum sformułowaną przez UNESCO o frazę: „działanie w służbie społeczeństwa i jego rozwoju”. Na lata 70. i 80. przypada także wyłonienie się nowego paradygmatu, znanego pod nazwą „nowa muzeologia”. Jej rola była bardzo istotna w przesunięciu akcentu ze zobowiązań wobec kolekcji na zobowiązania wobec społeczeństwa, co przełożyło się na zmiany w strukturze organizacyjnej muzeów. Tradycyjny podział w obrębie muzeum wyznaczony przez rodzaje kolekcji i odpowiadające im dyscypliny przedmiotowe zaczął być stopniowo zastępowany przez podział według funkcji (przechowywanie – w tym konserwacja i dokumentacja, badania, komunikacja – w tym wystawiennictwo i edukacja)²⁰. Nowa struktura odzwierciedlała zatem nowy sposób myślenia o roli muzeum: ze strażnika zbiorów przekształciło się ono w ich zarządcę, którego zadaniem jest popularyzacja wiedzy. Konsekwencją wymogu efektywnego nauczania o zgromadzonych zbiorach był muzealny boom edukacyjny, który przypadł na lata 70. na Zachodzie²¹. Zbiegł się on w czasie ze zmianami w myśleniu o edukacji w ogóle, wynikającymi z nowych ustaleń z zakresu psychologii poznawczej. Szczególnie ważne w kontekście muzeów było odejście od utożsamiania edukacji z dydaktyką i kształceniem oraz wprowadzenie pojęć takich jak *informal learning*, *free-choice learning*

20 Tamże.

21 W Wielkiej Brytanii na skutek polityki rządu laburzystów edukacja została w 1997 roku uznana za centralną funkcję muzeów, co skutkowało wprowadzeniem rozwiązań umożliwiających wyrównanie szans dostępu do kształcenia oraz wpłynęło na rozwój infrastruktury edukacyjnej.

15 L. Smith, dz. cyt.

16 J. Clifford, *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1993, nr 1, s. 11.

17 S. Alpers, *The Museum as a Way of Seeing* [w:] *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. I. Karp, S. Lavine, Washington 1991, s. 25–32.

18 M. Bal, *Dyskurs muzeum* [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 345–346.

19 P. van Mensch, *Museology and Management: Enemies or Friends? Current Tendencies in Theoretical Museology and Museum Management in Europe* [w:] *Museum Management in the 21st Century*, ed. E. Mizushima, Tokyo 2004, s. 3–19.

oraz *life-long learning*. W tym okresie rewizji uległy także modele komunikacyjne, na których do tej pory opierano metody pedagogiczne. Prosty schemat komunikacji uzupełniono o pętlę informacji zwrotnej, przez co dowartościowano rolę odbiorcy – dotychczas pasywnie przyjmującego komunikaty wysyłane przez muzeum/wystawę/kuratora²². Zaktualizowany model komunikacji, w którym skuteczność przekazu wymaga wspólnego kontekstu oraz znajomości odbiorcy, przenieść można również na poziom bardziej ogólny – relacje instytucji wobec zwiedzającego. Stopniowo w krajach Europy Zachodniej i Stanach Zjednoczonych weryfikacji pod kątem uwzględnienia potrzeb odbiorców zaczęła bowiem podlegać całościowa działalność muzeum. Przyczyniły się do tego procesy, które – według Petera van Menscha – złożyły się na trzecią rewolucję muzealną. Tłem dla niej stały się: rosnący wymóg dywersyfikacji źródeł finansowania, bardziej skrupulatne rozliczanie publicznych instytucji ze społecznych zobowiązań oraz rozwój przemysłu czasu wolnego, który zaczął stanowić dla muzeów coraz poważniejszą konkurencję.

Jednocześnie badania rynkowe prowadzone w krajach zachodnich ukazały, jakie grupy nie są reprezentowane wśród publiczności muzealnej i z jakich powodów. Dotyczyło to między innymi społeczności imigranckich, których dziedzictwo nie miało swojej reprezentacji w muzeach (lub było ujmowane tylko z perspektywy kolonialnej), oraz grup, dla których muzeum było niedostępne (np. ze względu na niewystarczające dostosowanie budynków i wystaw do potrzeb osób niepełnosprawnych). Stało się to podstawą do podjęcia działań obecnie nazywanych rozwojem widowni.

Innym istotnym procesem, który van Mensch postrzega jako komponent trzeciej rewolucji, jest właśnie rozwój teorii zarządzania i marketingu. W obliczu powszechnego dostępu do informacji i pojawienia się nowoczesnych technologii komunikacji poddano refleksji także pozycję muzeum jako uprzywilejowanego dostawcy wiedzy. Coraz częściej poruszonym tematem stały się również odpowiedzialność instytucji publicznych wobec społeczeństwa, zasadność przechowywania obiektów o kontrowersyjnym pochodzeniu (wymóg restytucji) oraz konieczność uwiarygodnienia własnej działalności przed finansującymi je podmiotami. Ponadto w świecie anglosa-

22 E. Hooper-Greenhill, *Museums and their Visitors*, London 1994, s. 44–46.

skim czynniki polityczno-ekonomiczne skłoniły muzea do poszukiwania nowych źródeł finansowania, a potencjalni sponsorzy, podobnie jak w sektorze komercyjnym, wymagali od tych placówek monitorowania wydajności i skali oddziaływania.

Druga połowa XX wieku to także, o czym była już mowa powyżej, moment pojawienia się nowego paradygmatu określonego – w opozycji do tradycyjnych szkół myślenia – mianem nowej muzeologii. Jak podkreśla Anna Ziębińska-Witek w charakterystyce tego nurtu²³, „była to od samego początku idea promująca »aktywne« muzeum związane z angażowaniem ludzi w procesy przedstawiania i interpretacji”²⁴. Najważniejszym przesunięciem, które wprowadzała nowa muzeologia, było odejście od skupienia na relacji muzeum–kolekcja na rzecz dowartościowania relacji muzeum–zwiedzający. Peter van Mensch zaznacza ponadto, że nowa muzeologia „bazowała na odwróconej hierarchii, wychodząc od potrzeb społeczeństwa i skupiając się przede wszystkim na społecznej roli dziedzictwa, nie zaś na strukturach organizacyjnych i formalnych”²⁵.

Samym terminem „nowa muzeologia” określa się jednak odmienne nurty refleksji, które pojawiły się w latach 70. i 80. w różnych częściach świata. Ich głównym, wspólnym postulatem było dążenie do demokratyzacji instytucji muzeum i procesów operowania dziedzictwem oraz wspomniane już odejście od modelu muzeum jako instytucji skoncentrowanej na kolekcji. Najbardziej radykalne postulaty spod znaku nowej muzeologii zgłaszano w kręgach latynoskim i francusko-kanadyjskim. Wśród autorów związanych z ruchem zainspirowanym między innymi przez Georges’a Henriego Rivière’a, twórcę koncepcji ekomuzeum, panowało przekonanie, że muzea mogą przyczynić się do wsparcia społeczności żyjących poza głównymi ośrodkami „cywilizowanego świata”. Ten wariant nowej muzeologii koncentruje się na używaniu dziedzictwa jako narzędzia wspierania i integrowania lokalnej społeczności.

23 A. Ziębińska-Witek cytuje *Declaration of Quebec: Basic Principles for a New Museology*, która proklamowała wprowadzenie nowego paradygmatu (1984), oraz ustalenia powzięte podczas międzynarodowych warsztatów przeprowadzonych w Hiszpanii pod hasłem *International Workshop on New Museology* (1987).

24 A. Ziębińska-Witek, dz. cyt., s. 26.

25 P. van Mensch, dz. cyt., s. 9.

Nowa muzeologia ukształtowana w świecie anglosaskim, która spopularyzowana została dzięki opublikowanej w 1989 roku książce Petera Vergo *The New Museology*, kładła nacisk przede wszystkim na znaczenie społecznego kontekstu i funkcji muzeum. Jak zauważa Andrzej Szczerski, „zredagowana przez Vergo publikacja, mimo swego prowokacyjnego tytułu sugerującego nowy początek w badaniach nad muzeum, w dużej mierze podsumowywała debaty toczone w kręgu anglosaskim od przełomu lat 70. i 80.”²⁶. Nieco inaczej rzecz się miała z ruchem powstałym w środowisku Rivière’a. Jak ujmuje to Wilke Heijnen, „można powiedzieć, że »nowa muzeologia« latynoska ma społeczno-polityczny punkt widzenia (...), podczas gdy dla »nowej muzeologii« anglosaskiej celem jest zrównoważone i otwarte społeczeństwo”²⁷. Jak zauważa Heijnen, latynoska szkoła myślenia przywiązuje większą wagę do idei rozwoju i traktuje dziedzictwo jako możliwe narzędzie upodmiotowienia²⁸.

Bez względu na to, czy zdecydujemy się traktować dwie wspomniane wyżej propozycje jako osobne ruchy i paradygmaty czy jako warianty jednej szkoły myślenia, bez wątpienia większość wypracowanych przez nie postulatów jest wspólna. Różnice pomiędzy nimi wydają się przede wszystkim wypadkową odmiennego kontekstu politycznego i społecznego, w którym narodził się każdy z nich. Zwiększająca się wielokulturowość Wielkiej Brytanii stała się wyzwaniem także dla muzeów, zwłaszcza gdy – wraz z wprowadzeniem w latach 90. XX wieku przez rząd laburzystów *Social Inclusion Agenda* – zostały one zobowiązane do poszerzenia grona swoich odbiorców o tych, którzy byli z niego wykluczani ze względu na pochodzenie, język, krąg kulturowy i status społeczny. Oprócz dostępności duży nacisk położono także na reprezentowanie niereprezentowanych – a zatem na próbę włączenia dziedzictwa pomijanych dotąd grup w obręb tego, co jest pokazywane w muzeum, a także na zaangażowanie ich w działania tej instytucji. W kontekście latynoskim, zwłaszcza dla ruchu ekomuzeów, któremu przewodniczył Georges Henri Rivière, kluczowa była działalność aktywistyczna i społecz-

26 A. Szczerski, *Kontekst, edukacja, publiczność – muzeum z perspektywy „nowej muzeologii”* [w:] *Muzeum sztuki*, dz. cyt., s. 335.

27 W. Heijnen, *The New Professional: Underdog or Expert? New Museology in the 21st century*, „*Cadernos de Sociomuseologia*” 2010, nr 37, s. 13–14.

28 Tamże.

na, stanowczo przekraczająca ramy i mury samej instytucji oraz postulująca uczynienie muzeum częścią życia lokalnych wspólnot. W koncepcji ekomuzeum lokalna wspólnota zajmuje centralne miejsce w działalności instytucji. „Umieszczenie społeczności w centrum zainteresowania muzeum – jak pisze Anna Ziębińska-Witek, przywołując rozważania Kevina Walsha – ma umożliwić przewyżczenie jego roli jako instytucji hegemonicznej, a oddanie głosu grupom nieposiadającym władzy, ułatwić procesy samo-odkrywania i uprawomocnienia (...)”²⁹.

*

Choć omówione wyżej procesy to zaledwie wycinek całego spektrum czynników odpowiedzialnych za zmianę w myśleniu o roli i rozwoju instytucji muzeum, miały one decydujące znaczenie dla określenia zasadniczego obszaru zainteresowania w tegorocznej, pierwszej edycji projektu *Laboratorium muzeum*. To one bowiem przyczyniły się do tego, że stopniowo równie znaczący jak kolekcja stali się w muzeum zwiedzający – i to nie tylko ci, którzy istotnie przechodzą przez jego drzwi, lecz także potencjalni, znajdujący się w bezpośrednim otoczeniu instytucji lub w pewnej relacji do niej (jak np. społeczności źródłowe). Dzięki nim muzeum coraz częściej definiowane jest nie tylko poprzez kolekcje, które posiada i rozwija, ale także przez sposób, w jaki działa na scenie społecznej – jako ważny aktor, posiadający określone zobowiązania wobec swoich odbiorców. To przesunięcie sprawiło, że większą wagę przywiązuje się obecnie do strategii angażujących wspólnoty odbiorców w procesy dotąd zarezerwowane dla ekspertów zatrudnionych w muzeum, co otwiera interesujące pole dla eksperymentów oraz poszukiwań nowych metod i praktyk. Niektóre z tych metod i praktyk są przedmiotem zainteresowania tekstów zamieszczonych w tej publikacji, dla których kontekst stanowi powyższe – bez wątpienia niewyczerpujące – wprowadzenie.

Warto dodać, że zgromadzone w tej publikacji teksty pochodzą z różnych tradycji i kontekstów, zostały napisane w różnych językach i – pierwotnie – adresowane były do różnych grup odbiorców. Zamieszczony tu tekst Niny Simon stanowi wybór fragmentów pochodzących z opublikowanej przez nią w 2010 roku książki *Participatory Museum*. Książka ta czerpie z doświadczeń

29 A. Ziębińska-Witek, dz. cyt., s. 28.

autorki zgromadzonych podczas kilkuletniej pracy w roli doradczynie i konsultantki do spraw projektowania ekspozycji muzealnych i ma formę praktycznego, narzędziowego przewodnika dla pracowników muzeów, co przekłada się na język tego tekstu, zakorzeniony w praktyce, często sprawiający wrażenie technicznego. Choć to właśnie książka Niny Simon spopularyzowała na szeroką skalę termin „muzeum partycypacyjne”, a co za tym idzie – także pewien typ postawy, którą wielu uznało za rewolucyjną, w samym tekście znajdujemy przede wszystkim zestaw praktycznych porad i instrukcji, nie zaś rozważania teoretyczne na temat historycznych przemian instytucji muzeum. Uzналиśmy jednak, że – jako tekst powszechnie znany i szeroko komentowany, jak dotąd nieprzetłumaczony na język polski – zasługuje on na ważne miejsce w tej publikacji, choć w odróżnieniu od trzech pozostałych nie prezentuje postawy tak silnie zakorzenionej ideowo.

Tekst Jette Sandahl również opiera się przede wszystkim na doświadczeniu zgromadzonym podczas jej własnej pracy jako twórczyni Muzeum Kobiet w Danii oraz założycielki Muzeum Kultur Świata w Szwecji, jako dyrektorki do spraw doświadczenia muzealnego w Narodowym Muzeum Te Papa Tongarewa w Nowej Zelandii oraz – co najmocniej i wprost wybrzmiewa w zamieszczonym tu tekście – dyrektorki Muzeum Miasta Kopenhagi. Muzeum znalazło się w centrum jej zawodowych zainteresowań po ponad dekadzie studiów uniwersyteckich, badań naukowych i nauczania w zakresie psychologii i psychoanalizy. Na arenie międzynarodowej jej dorobek i twórczość zaliczana jest do istotnych głosów przemawiających za traktowaniem muzeów jako potencjalnych platform partycypacji, wzmacniania głosów wykluczonych oraz działania na rzecz demokratycznego dialogu i sprawiedliwości społecznej.

Tak sformułowane priorytety bliskie są autorce kolejnego tekstu, Pauli dos Santos, jednak – o czym nie sposób zapomnieć – reprezentuje ona odmienną tradycję, głęboko zakorzenioną w dorobku nowej muzeologii latynoamerykańskiej. W swoim artykule koncentruje się na perspektywie proponowanej przez socjomuzeologię i prezentuje jej najważniejsze założenia jako teorii i praktyki. Ze względu na to, że zdecydowana większość tekstów z tego obszaru ukazuje się w języku portugalskim (a także w innych językach romańskich), jest to wciąż mało popularna i rozpoznana perspektywa, jednak niezwykle znacząca dla namysłu nad społeczną rolą i zobowiązaniami muzeum.

Muzeum pojmowane jako platforma dialogu i partycypacji oraz proces demokratyzacji procedur instytucjonalnych stanowią ważny obszar zainteresowania kolejnej autorki, Léontine Meijer-van Mensch. Jako przewodnicząca Komitetu do spraw Kolekcjonowania ICOM (COMCOL ICOM) działa aktywnie na rzecz rewizji dotychczasowych reguł rządzących takimi – przez wielu uważanymi za zasadnicze dla muzeum jako takiego – procesami, jak zarządzanie kolekcjami i ich zrównoważony rozwój oraz dokumentowanie współczesności. Poza tym w swojej teorii i praktyce stara się ona mierzyć z jednym z największych wyzwań, jakie napotykają instytucje, które starają się wdrażać bardziej demokratyczne modele pracy, czyli potencjałem partycypacji publiczności w wewnętrznych praktykach instytucji, dotychczas ściśle zarezerwowanych dla ekspertów.



Część I

Muzeum partycypacyjne¹

Nina Simon

Jest rok 2004. Jestem w Chicago i razem z rodziną zwiedzamy muzeum. Stajemy przed ostatnim punktem ekspozycji – stanowiskiem, przy którym każdy może nagrać własny film z komentarzem do wystawy. Przeglądam materiały wideo, które zwiedzający stworzyli na temat wolności. Są naprawdę bardzo złe. Większość z nich można przypisać do jednej z dwóch kategorii:

- człowiek patrzy w kamerę i bełkocze coś zupełnie niezrozumiałego,
- porwana entuzjazmem grupa nastolatków przybiera różne pozy i „wyraża siebie” za pomocą rozmaitych okrzyków.

Nie jest to moje wymarzone spotkanie z partycypacją w muzeum. Ale nie winię uczestników. Winię dizajn².

*

W jaki sposób instytucje kultury mogą korzystać z technik partycypacyjnych nie tylko po to, by udzielić zwiedzającym głosu, ale także by budować bardziej znaczące i wartościowe doświadczenie? Odpowiedź na to pytanie nie dotyczy jedynie intencji i potrzeb, to również kwestia dizajnu. Bez względu na to, czy celem jest nawiązanie dialogu albo zachęta do twórczej ekspresji, wspólnej nauki czy kreatywnej współpracy – proces projektowania doświadczenia zaczyna się od prostego pytania: jakie narzędzie lub metoda zapewnią oczekiwany efekt?

1 Na artykuł składają się wybrane fragmenty książki Niny Simon *The Participatory Museum, Museum 2.0*, Santa Cruz 2010; książka w języku angielskim w całości dostępna jest online pod adresem: <http://www.participatorymuseum.org/> [przyp. red.].

2 Nina Simon posługuje się angielskim terminem *design* na określenie zarówno sposobu organizacji przestrzeni muzeum, scenografii wystaw, jak i projektowania doświadczenia zwiedzających w muzeum i możliwości ich angażowania się w określone sytuacje przewidziane przez scenariusz wystawy. W tekście tłumaczymy ten termin, używając zarówno spolszczonej wersji „dizajn” w tych miejscach, w których mowa jest o projektowaniu, jak i innych polskich terminów oraz sformułowań możliwie najlepiej odpowiadających różnym jego znaczeniom, takich jak „scenografia” i inne [przyp. red.].

Scenografowie i projektanci współpracujący z instytucjami kultury udzielali rozmaitych odpowiedzi na to pytanie, tworząc z myślą o potrzebach i celach różnych grup odbiorców. Jako profesjonalisci wiedzą oni w jaki sposób komponować opisy dla różnych typów publiczności. Wiedzą, w jaki sposób przestrzeń sprzyja różnym typom interakcji: od zabawy i rywalizacji po kontemplację i refleksję. I choć nie zawsze trafiają w punkt, towarzyszy im przeświadczenie, że projektowanie może stanowić klucz do efektywnego realizowania celów instytucji – zarówno tych dotyczących treści, jak i tych związanych z generowaniem określonego doświadczenia zwiedzających.

Ten sam typ myślenia stosuje się w projektowaniu doświadczeń partycypacyjnych, które opierają się na wspólnym tworzeniu treści, dzieleniu się nimi i wchodzeniu w interakcję ze sobą w relacji do treści prezentowanych przez instytucję. Główna różnica pomiędzy tradycyjnymi a partycypacyjnymi metodami projektowania tkwi w możliwych sposobach przepływu treści między instytucją a jej odbiorcami. W tradycyjnym modelu to instytucja jest dostarczycielem treści, które odbiorcy konsumują. Projektanci i twórcy wystaw koncentrują się więc na tym, by stworzyć zwiedzającym, bez względu na ich wykształcenie, pochodzenie i typ zainteresowań, możliwie satysfakcjonujące doświadczenie i dostarczyć im spójnych treści o wysokiej jakości.

Inaczej jest w przypadku projektów partycypacyjnych kładących nacisk na wielokierunkowe sposoby doświadczania prezentowanych treści. Instytucja służy za „platformę” łączącą różnych użytkowników, którzy stają się aktywnymi twórcami treści, jej dystrybutorami, konsumentami, krytykami oraz współautorami. Oznacza to, że instytucja nie próbuje dostarczać zwiedzającym z góry określonego doświadczenia – zamiast tego daje zwiedzającym szansę aktywnego współtworzenia własnego doświadczenia.

To może brzmieć chaotycznie. Może też brzmieć niezwykle ekscytująco. Kluczem jest umiejętność zapanowania nad chaosem z korzyścią dla tego, co ekscytujące. Sukcesem w modelu partycypacyjnym jest zaprojektowanie współuczestnictwa w taki sposób, który pozwala jednocześnie na efektywne i atrakcyjne prezentowanie treści tworzonych przez odbiorców. W tym tkwi fundamentalna zmiana. Rola instytucji polega nie tylko na prezentowaniu zwiedzającym treści o wysokiej jakości, ale także dostarczaniu im możliwości dzielenia się ich własnymi treściami w sposób atrakcyjny i znaczący.

Otwarcie się na partycypację zwiedzających oznacza zaufanie ich zdolności do tworzenia, przetwarzania i dzielenia się różnego typu treściami. To też otwarcie się na potencjalne zmiany i rozrastanie się projektu w sposób wykraczający poza pierwotną intencję instytucji. Projekty partycypacyjne zakładają także zmianę relacji pomiędzy pracownikami instytucji, zwiedzającymi, wspólnotą lokalną i interesariuszami, czyniąc je bardziej elastycznymi i partnerskimi. Dzięki temu przedstawiciele różnych grup mają możliwość, by włączyć się w działania instytucji i znaleźć przestrzeń dla własnej ekspresji.

Jak projektować partycypację?

Większość instytucji woli eksperymentować z partycypacją za zamkniętymi drzwiami. Instytucje kultury mają za sobą doświadczenia wypracowywania i testowania nowych projektów z udziałem grup fokusowych. Niektóre muzea tworzą wystawy we współpracy z członkami różnych społeczności [lokalnych, źródłowych – przyp. red.], szczególnie gdy chodzi o reprezentowanie doświadczenia konkretnej grupy etnicznej lub prezentowanie sztuki nieprofesjonalnej. Tego typu współpraca najczęściej jest z góry zdefiniowana przez instytucję, angażuje niewielką liczbę uczestników oraz mieści się w konkretnie określonych ramach czasowych.

Rozwój technologii – w tym zwłaszcza serwisów społecznościowych w pierwszej dekadzie XXI wieku – sprawił, że partycypacja stała się dostępną dla każdego, zawsze i wszędzie. Wkroczyliśmy w – jak to określa Henry Jenkins, badacz z MIT³ – „kulturę konwergencji”⁴, w której zwyczajni ludzie – a nie tylko artyści czy akademicy – wykorzystują treści i produkty kultury do tworzenia własnych dzieł lub zabierania głosu w dyskusji. Niektóre instytucje kultury zareagowały na ten proces podobnie, jak wytwórnie muzyczne i studia telewizyjne, zamykając dostęp do swoich materiałów, aby uchronić się przed tego rodzaju działaniami. Z czasem sytuacja ulega zmianie i coraz częściej twórcy oraz producenci otwierają swoje zasoby, zachęcając odbiorców,

by używali ich we własnych działaniach twórczych, dzielili się nimi i wykorzystywali w komunikacji między sobą. Zwłaszcza dla instytucji kultury, z racji ich publicznego charakteru i społecznej misji, digitalizacja i udostępnianie zasobów stały się priorytetem.

Jednak budowanie zaangażowania publiczności w sieci to zaledwie początek. Instytucje kultury stoją przed ogromną szansą, by tym, co je wyróżnia, była także możliwość włączania się w ich działania w fizycznej przestrzeni muzeów, bibliotek czy centrów sztuki. Te instytucje dysponują bowiem czymś, co nie każda inna organizacja czy firma, zwłaszcza obecna w sieci, jest w stanie zaoferować: swoimi siedzibami, autentycznymi obiektami oraz doświadczonym personelem. Instytucje te łączą doświadczenie z wiedzą na temat partycypacji, czerpaną z obserwowania zachowań ludzi w sieci, i mogą stać się wiodącymi ośrodkami w skali zarówno całych miast, jak i w poszczególnych dzielnicach oraz społecznościach.

Otwarcie się na partycypację publiczności wymaga jednak od instytucji przygotowania swoich pracowników, aby potrafili projektować to doświadczenie w sposób efektywny i zrównoważony. Tradycyjne formy partycypacji, takie jak społeczne komisje doradcze czy praca z grupami fokusowymi, choć istotne, są z założenia ograniczone do niewielkiej liczby zaangażowanych. Partycypacja ma szansę stać się naprawdę znacząca, kiedy projektanci mogą pójść o krok dalej i stworzyć możliwość zaangażowania dla wszystkich chętnych odbiorców. Oznacza to zaproszenie każdego ze zwiedzających do włączenia się w działania instytucji, dzielenia się tym, co go interesuje, nawiązania relacji z innymi i czucia się uprawnionym i docenianym uczestnikiem sytuacji.

To prowadzi nas do pytania, które niemal nasuwa się samo: czy każdy odbiorca naprawdę chce w ten sposób uczestniczyć w działaniach instytucji kultury? Odpowiedź brzmi: nie. Są tacy zwiedzający, którzy nigdy nie przycisną guzika na interaktywnym eksponacie, oraz tacy, którzy zupełnie nie zwracają uwagi na podpisy towarzyszące eksponatom, są również tacy, którzy chętnie podzielą się swoją historią z nieznanym lub zainteresują się treściami stworzonymi przez innych zwiedzających. Zawsze znajdują się tacy, którzy wolą tradycyjne wystawy przekazujące wiedzę w autorytatywny sposób, podobnie jak zawsze znajdują się tacy, którzy wolą programy interaktywne pozwalające

3 Massachusetts Institute of Technology [przyp. red.].

4 Koncepcję kultury konwergencji przedstawia Henry Jenkins w książce *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York 2006 [przyp. red.].

im na samodzielne odkrywanie tej wiedzy. Jednak liczba odbiorców – prawdopodobnie całkiem nowych – którzy chętnie skorzystają z szansy, by dorzucić własne zdanie do trwającej dyskusji na temat prezentowanych zasobów, będzie rosła.

Wielu pracowników muzeów uważa, że dla pewnej grupy zwiedzających doświadczenia partycypacyjne mogą być całkowicie zniechęcające. Jest to niewątpliwie prawda, jednak nie mniej prawdziwa jest również intuicja odwrotna. Istnieje duża grupa ludzi z niezwykłą swobodą korzystających z platform i mediów społecznościowych, aby pozostawać w kontakcie ze znajomymi, współpracownikami oraz aktualnymi i potencjalnymi partnerami. Są to osoby, które wybierają aktywności społeczne i twórcze, jednocześnie unikając muzeów, jawiących się im jako miejsca niespołeczne, niedynamiczne, niepartycypacyjne. Podobnie jak interaktywne ekspozycje pojawiły się w odpowiedzi na potrzeby młodszej publiczności, preferującej pewien typ aktywnych doświadczeń edukacyjnych, tak wprowadzenie strategii partycypacyjnych może przyciągnąć publiczność, dla której działania twórcze i kontakty społeczne są warunkami koniecznymi, aby zaangażować się w kulturę.

W 1992 roku Elaine Heumann Gurian napisała esej zatytułowany *The Importance of „And”*, zwracając uwagę na konieczność pogodzenia ze sobą w praktyce muzealnej wielu różnych – i potencjalnie sprzecznych – zadań. Podkreślała, że zbyt często traktujemy różne cele instytucjonalne jako wykluczające się, nie zaś dopełniające, i zaproponowała w zamian, by instytucje spróbowały zaakceptować współistnienie co najmniej dwóch głównych misji. Pomimo że dodawanie nowych przedsięwzięć do programu instytucji często pociąga za sobą konieczność dokonania trudnych wyborów związanych ze strategią i dystrybucją środków, nie powinno to uniemożliwić realizacji wszystkich obietnic złożonych odbiorcom.

Metody i strategie partycypacyjne stanowią kolejne „i” w zestawie narzędzi pracownika kultury. Narzędzia te mogą zostać wykorzystane, aby przekształcić pewne zadania instytucjonalne w działania na rzecz tworzenia wielowymiarowej i dynamicznej przestrzeni społecznej. W tym miejscu warto znów odwołać się do przykładu wystaw interaktywnych. Właściwe im metody projektowania mają charakter addytywny – uzupełniają tradycyjny, dydaktyczny sposób prezentacji treści. Ekspozycje interaktywne, jeśli są dobrze

zaprojektowane, zapewniają doświadczenia edukacyjne unikalne dla ich dwutorowego charakteru i sposobu przygotowania [tradycyjny przekaz wzbogacony interaktywnym doświadczeniem – przyp. tłum]. Mimo że interaktywne ekspozycje najczęściej wykorzystywane są w takich instytucjach jak muzea dla dzieci czy centra nauki, wiele placówek innego typu – w tym muzea sztuki i muzea historyczne – wykorzystuje elementy interaktywne. Co istotne, ich wprowadzenie nie wymaga fundamentalnych zmian instytucyjnych, a w większości instytucji kultury ekspozycje (lub elementy) interaktywne wykorzystywane są jako jedna z wielu metod interpretacyjnych.

Jestem przekonana, że w ciągu najbliższych dwudziestu lat większość muzeów wprowadzi strategie partycypacyjne jako jedną z wielu dostępnych zwiedzającym możliwości doświadczania muzeum. Być może część instytucji wdroży model partycypacyjny w pełni i doświadczy w efekcie zupełnej przemiany swojej dotychczasowej kultury instytucjonalnej oraz profilu relacji z publicznością. Jednak w większości przypadków partycypacja pozostanie zaledwie jedną z wielu możliwych metod – taką, która pogłębia doświadczenie wspólnotowe. Wdrażanie strategii partycypacyjnych wymaga pewnych zmian w podejściu instytucji do jej własnego autorytetu oraz roli, jaką gotowa jest nadać społeczności, jednak zakres tych zmian uzależniony jest od tego, na ile konkretna instytucja gotowa będzie zaangażować się w ten proces.

Jak wygląda partycypacja?

Wielu pracowników sektora kultury skupia się wyłącznie na jednym typie partycypacji: tworzeniu treści przez odbiorcę. Jednak twórcy treści reprezentują wąski wycinek całej populacji, do której zaliczają się również ci, którzy komentują, porządkują, remiksują i rozpowszechniają stworzone przez innych treści. W 2008 roku, wraz z publikacją książki *Groundswell: Winning in a World Transformed by Social Technologies*, Forrester Research zaprezentował narzędzie o nazwie „Social Technographics Profile Tool”, które miało pomóc w zrozumieniu różnych sposobów uczestnictwa w społecznościach internetowych. Badacze podzielili sieciowe publiczności na sześć kategorii w zależności od rodzaju aktywności:

1. twórcy (*creators*) (24%) – produkują treści, publikują materiały wideo, piszą blogi;
2. krytycy (*critics*) (37%) – publikują recenzje, oceniają treści i zamieszczają komentarze na portalach społecznych;
3. kolekcjonerzy (*collectors*) (21%) – porządkują linki i łączą treści w celu prywatnej lub społecznej konsumpcji;
4. członkowie (*joiners*) (51%) – prowadzą konta w mediach społecznościowych, takich jak Facebook czy LinkedIn;
5. obserwatorzy (*spectators*) (73%) – czytają blogi, oglądają filmy na YouTube, odwiedzają portale społecznościowe;
6. nieaktywni (*inactives*) (18%) – nie korzystają z portali społecznościowych.

Powyższe dane procentowe sumują się do liczby większej niż 100, ponieważ kategorie te są płynne i wiele osób należy do więcej niż jednej. Ja kwalifikuję się do pięciu pierwszych. Jestem twórcą, kiedy prowadzę blog; krytykiem, kiedy komentuję na stronach prowadzonych przez inne osoby; kolekcjonerem, kiedy gromadzę „ulubione”; łącznikiem na wielu portalach; obserwatorem, kiedy korzystam z mediów społecznościowych. Dane procentowe ulegają zmianie (różnią się też w zależności od kraju, płci i grupy wiekowej), ale jedna rzecz pozostaje niezmienna: twórcy stanowią niewielką część tego krajobrazu. O wiele bardziej prawdopodobne jest, że dołączysz do jakiegoś portalu, obejrzyś wideo na YouTube, wrzucisz coś do koszyka na platformie zakupowej czy napiszesz recenzję książki, niż to, że wyprodukujesz film, zaczniesz prowadzić blog czy opublikujesz zdjęcia w sieci.

I mimo że 24% ludzi zaangażowanych w społeczności internetowe to do pewnego stopnia twórcy, na każdym przykładowym portalu zakładającym współuczestnictwo reprezentanci twórców są mniej liczni. Zaledwie 0,16% użytkowników YouTube'a kiedykolwiek opublikuje film na tej stronie. Tylko 0,2% użytkowników serwisu Flickr zamieści tam zdjęcia. W 2006 roku Jakob Nielsen napisał przełomowy artykuł na temat nierówności uczestnictwa

i wprowadził zasadę 90-9-1⁵. Mówi ona, że „w większości społeczności internetowych 90% użytkowników to bierni uczestnicy, którzy nigdy nic nie tworzą, 9% użytkowników wnosi niewielki wkład, a 1% jest odpowiedzialny za całą niemal aktywność”.

Nierówność zaangażowania nie ogranicza się tylko do sieci. Nawet najszerszej dostępne możliwości partycypacyjne w instytucjach kultury przyciągają niewielką liczbę osób, które mają ochotę coś narysować, skomentować lub wnieść swój wkład w tworzenie wystawy. Zaskakujące w nierówności współuczestnictwa nie jest to, że istnieje w realnym świecie, ale właśnie to, że nie zostaje przekroczona w przestrzeni wirtualnej. Niektórzy wierzyli bowiem, że łatwość obsługi narzędzi sieciowych przekształci każdego w dziennikarza, muzyka czy współautora Wikipedii. Tak się jednak nie stało. Część użytkowników poczuła potrzebę, by tworzyć, ale większość woli uczestniczyć na inne sposoby: komentować, porządkować treści i obserwować innych. Przyczyną nie jest jedynie kwestia łatwości obsługi narzędzia. Pewna grupa internautów nigdy nie zdecyduje się na publikowanie treści w sieci, bez względu na to, jak łatwy jest to proces. Na szczęście mają oni dostęp do innych form uczestnictwa.

Najbardziej wartościowe doświadczenia partycypacyjne nie wydarzają się w otwartej przestrzeni. Wymagają one struktury, „rusztowania”, które zapewni uczestnikom elementarny komfort. Istnieje wiele sposobów tworzenia takich struktur bez jednoczesnego projektowania wszystkich założonych efektów. Np. tablica umożliwiająca głosowanie na ulubione elementy wystawy oraz wyjaśnienie powodów swoich preferencji to lepszy schemat dla udanego doświadczenia niż otwarta, pusta przestrzeń z pytaniem w rodzaju: „Co o tym myślisz?”. Struktura może zachęcić do uczestnictwa – zarówno twórcę, krytyka, kolekcjonera, jak i obserwatora.

5 J. Nielsen, *The 90-9-1 Rule for Participation Inequality in Social Media and Online Communities*, <http://www.nngroup.com/articles/participation-inequality/> [dostęp: 8 grudnia 2015] [przyp. red.].

Kto angażuje się w partycypację?

W projektach partycypacyjnych nie chodzi jedynie o oddanie kontroli odbiorcom. Każdy taki projekt ma co najmniej trzy podmioty: instytucję, uczestników i publiczność. Publiczność może oznaczać zarówno odwiedzających instytucję, jak i inne grupy, którym zależy szczególnie na wynikach danego projektu – np. sąsiadów, współpracowników. Aby projekt odniósł sukces, jego zespół powinien być w stanie odpowiedzieć na potrzeby i interesy każdej z tych grup.

Z perspektywy instytucji projekty partycypacyjne mają wartość wtedy, kiedy wpisują się w jej misję. Instytucje angażują się w te działania nie dlatego, że stanowią one dobrą rozrywkę, ale po to, aby realizować swoją misję i swoje cele.

Wielu pracowników sektora kultury ma jednak znacznie szersze doświadczenie w dostarczaniu odbiorcom przeżyć niż zastanawianiu się, w jaki sposób zwiedzający może z korzyścią przysłużyć się instytucji. W trakcie projektowania partycypacyjnych elementów wystaw zawsze zadają sobie pytanie: w jaki sposób możemy z tego skorzystać? Co takiego mogą wnieść zwiedzający, czego nie mogą dać nam pracownicy? W jaki sposób zwiedzający mogą zrobić coś, co będzie miało znaczenie i w ogólnym rozrachunku wesprze instytucję? Jeśli zespół jest w stanie odpowiedzieć na te pytania z łatwością i przekonaniem, partycypacja może znacząco przysłużyć się zarówno instytucji, jak i uczestnikom.

Jak działa partycypacja?

U podstaw udanego przedsięwzięcia partycypacyjnego leżą dwie, sprzeczne z intuicją, reguły. Po pierwsze, uczestnicy są najbardziej efektywni, kiedy napotykają pewne ramy i ograniczenia, a nie kiedy dostają możliwość nieograniczonej ekspresji. Po drugie, aby z przekonaniem współpracować z nieznanymi, uczestnicy muszą się zaangażować osobiście. Obie te reguły realizują się w koncepcji „rusztowania”. Ograniczenia i ramy wspierają działania twórcze. Osobiste zaangażowanie sprzyja interakcji z innymi. Przestrzeganie

tych reguł pozwala stworzyć zwiedzającym sytuację, w której może on z przekonaniem współuczestniczyć w twórczym działaniu wraz z nieznanymi.

Partycypacja jest najbardziej efektywna dzięki ograniczeniom

Jeśli chcesz zachęcić zwiedzających, by dzielili się doświadczeniami, tak by celebrować i uszanować ich wkład w twoją instytucję, musisz zaprojektować większą, a nie mniejszą liczbę ograniczeń dla ich ekspresji. Wyobraź sobie mural. Niewiele osób skorzysta z szansy namalowania muralu na własną rękę. To nie materiały stanowią barierę, lecz kreatywność i pewność siebie. Trzeba mieć pomysł na to, co się chce namalować oraz jak to zrobić.

A teraz wyobraź sobie, że zostajesz zaproszony do wzięcia udziału w tworzeniu muralu. Otrzymujesz farbę i pędzel oraz zestaw wskazówek. Wiesz, co powinieneś zrobić, aby osiągnąć zamierzony cel. Masz dostarczyć własny wkład do wspólnego projektu, dzięki któremu powstanie coś wartościowego. Rozumiesz wartość tego projektu jako całości. Możesz z dumą określić tę część końcowego dzieła, do której powstania się przyczyniłeś. Czujesz się wyróżniony, że mogłeś wziąć udział w przedsięwzięciu.

Oto dobrze skonstruowany schemat działania w doświadczeniu partycypacyjnym. W projektach, które się powiodły, odwiedzający nie tworzą eksponatów od podstaw, nie wymyślają też własnych eksperymentów naukowych. Zamiast tego współuczestniczą w większym przedsięwzięciu: stają się częścią grupy, wykonują własne zadanie. Ramy działania często dają możliwość częściowego wyrażenia siebie – przez jedno mocne pociągnięcie pędzlem, jedno błyskotliwe zdanie – jednak elementy ekspresji są przewidziane w strukturze partycypacji. Te ramy motywują i dynamizują współuczestnictwo. Jak to ujął Orson Welles: „wrogiem sztuki jest brak ograniczeń”.

Definiowanie partycypacji w twojej instytucji

Czego potrzeba, aby instytucja kultury stała się miejscem partycypacyjnym? Wszystkie projekty partycypacyjne wymagają od instytucji spełnienia trzech podstawowych warunków, takich jak:

1. potrzeba wkładu i zaangażowania uczestników z zewnątrz;
2. wiara w możliwości uczestników;
3. wrażliwość na ich działania i wkład.

Powyższe warunki mogą zostać spełnione na szereg różnych sposobów, w zależności od tego, jaki typ partycypacji instytucja decyduje się prowadzić. Nawet kiedy partycypacja skupia się na konkretnych celach, istnieje wiele różnych strategii projektowania efektywnych przedsięwzięć, które doprowadzą do osiągnięcia tych celów.

Nie ma jednej partycypacji. Powstaje więc pytanie, w jaki sposób zdecydować się na model najbardziej odpowiadający specyfice danej instytucji lub konkretnemu projektowi? Przede wszystkim należy przyjrzeć się możliwym strukturom partycypacji, by wybrać tę, która najlepiej wpisuje się będzie w misję i cele konkretnej placówki.

Modele partycypacji

Pierwszym krokiem do stworzenia projektu partycypacyjnego jest rozważenie szeregu form zaangażowania zwiedzających. Zapisywanie na kartkach swoich reakcji na obejrany performans to zupełnie inny typ zaangażowania niż ofiarowanie muzeum swojego przedmiotu lub historii, by stał się częścią ekspozycji. Jeszcze innym typem jest wsparcie zespołu muzeum w tworzeniu od podstaw nowego programu. Jak zdefiniować poszczególne typy partycypacji w sformalizowanych instytucjach?

Odpowiedzią na to pytanie zajął się Rick Bonney wraz z zespołem edukatorów i badaczy z CAISE (Center for Advancement of Informal Science Education) w ramach projektu badawczego *Public Participation in Scientific Research* (PPSR). Naukowcy już w latach 80. XIX wieku prowadzili projekty partycypacyjne w modelu nauki obywatelskiej, które zakładały uczestnictwo amatorów – w ramach wolontariatu – w badaniach naukowych: przy liczeniu ptaków, mierzeniu jakości gleby czy dokumentowaniu pewnych gatunków roślin.

Pomimo długiej tradycji nauki obywatelskiej do lat 80. XX wieku niewielu naukowców badało jej znaczenie i sposób funkcjonowania. W 1983 roku Rick

Bonney dołączył do zespołu Laboratorium Ornitologicznego Uniwersytetu Cornell (Cornell Lab of Ornithology) i został współzałożycielem programu nauki obywatelskiej – pierwszego, który profesjonalizował cieszące się coraz większą popularnością praktyki partycypacyjne. W trakcie realizowania kilku projektów Laboratorium Bonney zauważył, że różne rodzaje partycypacji spotykają się z odmiennymi reakcjami uczestników. Od 2008 roku kierował on zespołem PPSR w badaniu, którego celem było stworzenie typologii partycypacji publicznej, by lepiej zrozumieć specyfikę poszczególnych metod współdziałania.

Raport PPSR przypisał różne formy partycypacji publicznej w badaniach naukowych do trzech ogólnych kategorii, takich jak: wkład (*contribution*), współpraca (*collaboration*) i współtworzenie (*co-creation*). Te kategorie opisują zakres i sposoby, w ramach których publiczność bywa angażowana w badania naukowe. W projektach wymagających wkładu uczestników zbierają oni dane w procesie kontrolowanym przez badacza. Naukowcy tworzą pytania testowe, kierują gromadzeniem danych i analizują rezultaty. W projektach polegających na współpracy obywatele zbierają dane oraz analizują wyniki i wraz z naukowcami wyciągają wnioski. W projektach opartych na współtworzeniu publiczność tworzy pytania testowe i wspólnie z naukowcami określa reguły, uwzględniając interes społeczny.

Większość projektów spod znaku nauki obywatelskiej wymaga wkładu uczestników (*contributory projects*). Naukowcom najłatwiej jest zarządzać takimi projektami, ponieważ opierają się one na ograniczonym i jasno określonym zaangażowaniu uczestników. Liczą oni ptaki, mierzą odczyn gleby oraz wykonują inne konkretne czynności, za pomocą których gromadzą dane. Wnioski z raportu PPSR prezentują projekty nauki obywatelskiej jako udane i skutecznie angażujące publiczność w działania naukowe, jednocześnie jednak – rzadko włączające uczestników w pełny proces badań.

Projekty oparte na współpracy i współtworzeniu pomagają uczestnikom zdobyć większe umiejętności badawcze. Są oni aktywnie angażowani nie tylko w sam proces obserwacji, ale również w analizę danych i tworzenie metodologii badań. Kiedy uczestnicy takich projektów osobiście analizują dane, znacznie chętniej dzielą się wynikami badań w swoim środowisku i zyskują

lepsze przygotowanie, by móc to robić. Raport PPSR pokazuje również, że projekty współtworzone przez uczestników, jeśli zostały skonstruowane wokół tematu dotyczącego danej społeczności (np. zanieczyszczenia jej najbliższej okolicy), włączały „w proces badawczy zaniepokojonych obywateli, którzy w innym wypadku nie angażowaliby się w działania naukowe”. Stosując partycypacyjne strategie badawcze w odpowiedzi na potrzeby konkretnej społeczności, badacze mieli okazję zachęcić nowych odbiorców do zainteresowania się pewnymi tematami lub problemami.

Tak jak w laboratoriach naukowych – również w instytucjach kultury eksperci tworzą treści, które następnie prezentowane są szerokiej publiczności. Dlatego trzy typy partycypacji zaproponowane przez PPSR można odnieść także do współpracy publiczności z instytucjami, dokonując niewielkich zmian na poziomie języka:

1. w projektach wymagających wkładu publiczności zwiedzający są proszeni o dostarczenie czegoś (kilku konkretnych przedmiotów, działań lub pomysłów) jako elementu procesu kontrolowanego przez instytucję. Powszechnymi platformami działań partycypacyjnych w tej kategorii są tablice do umieszczania komentarzy oraz stanowiska do dzielenia się refleksjami;
2. w inicjatywach opartych na współpracy instytucji z przedstawicielami publiczności – w roli aktywnych partnerów – zaprasza się ich do udziału w tworzeniu projektu, który powstał z inicjatywy danej instytucji i będzie przez nią prowadzony. W należących do tej kategorii projektach (np. *Top 40* i *Click!*)⁶ decyzje podejmowane przez zwiedzających kształtowały projekt i treść ostatecznych ekspozycji;
3. w projektach polegających na współtworzeniu uczestnicy od samego początku współpracują z pracownikami instytucji, aby wspólnie określić cele projektu oraz stworzyć program czy ekspozycję zgodnie z interesem reprezentowanej przez nich społeczności. Najlepszym przykładem instytucji wykorzystującej ten rodzaj współpracy jest The Glasgow Open

6 Projekt te autorka omawia w trzecim rozdziale książki [przyj.red.].

Museum⁷. Zespół muzeum, wraz ze zwiedzającymi, współtworzy ekspozycje i program w oparciu o interesy członków społeczności oraz w odniesieniu do zbiorów instytucji.

Do typologii PPSR dodaję czwartą kategorię: projektów gościnnych (*hosted*). Są to projekty – prowadzone zarówno w instytucjach naukowych, jak i instytucjach kultury – w których instytucja przekazuje część własnych zasobów i/lub środków, aby zaprezentować programy stworzone i wdrożone przez grupy zwiedzających lub reprezentantów szerokiej publiczności. Instytucje dzielą się swoją przestrzenią i/lub narzędziami ze społecznością reprezentującą szerokie spektrum zainteresowań: od astronomów amatorów po fanów szydełkowania. Jeśli taka współpraca odbywa się w sieci, może ona polegać na tym, że odbiorcy korzystają z danych na temat artefaktów kultury lub danych naukowych, by na ich podstawie prowadzić własne badania czy tworzyć własne produkty⁸. W fizycznej przestrzeni instytucji fani gier mogą, na przykład, tworzyć i organizować gry według własnego pomysłu i scenariusza. Projekty gościnne pozwalają więc uczestnikom „używać” instytucji do zaspokojenia własnych potrzeb przy jej minimalnym udziale.

Chociaż typologia ta prezentuje poszczególne typy partycypacji jako odrębne, wiele instytucji w swoich działaniach przyswaja elementy każdego z nich jednocześnie. Jeśli członkowie zespołu poważnie traktują współuczestnictwo zwiedzających, często poruszają się swobodnie pomiędzy tymi modelami i korzystają z wielu strategii podczas różnych projektów oraz w zależności od relacji z konkretną społecznością. Np. muzeum sztuki może być gospodarzem nocnego programu skierowanego do profesjonalnych twórców. Podczas takich wydarzeń placówka muzealna może zaprosić uczestników, aby wnieśli coś własnego do realizowanych przez nią projektów artystycznych. Pracownicy mogą również nawiązać współpracę z artystami

7 O tej instytucji Nina Simon pisze w czwartym rozdziale książki [przyj. red.].

8 Przykładem takich działań jest Rijksstudio, platforma prowadzona przez Rijksmuseum (Amsterdam, Holandia), która udostępnia zasoby z kolekcji muzeum w wysokiej rozdzielczości i bez restrykcji prawnych ani technologicznych, zachęcając do tworzenia na ich podstawie własnych produktów i usług [przyj. red.].

z zewnątrz, a nawet – przy ich aktywnym zaangażowaniu zaproponować im prowadzenie własnych projektów lub wydarzeń razem z muzeum i stworzyć nowy program.

Wybór właściwego modelu dla konkretnej instytucji

Żaden z tych czterech modeli nie jest lepszy od pozostałych. Nie powinny być postrzegane w kategoriach hierarchii, na której szczycie znajduje się model „maksymalnej partycypacji”. Wyobraź sobie różnicę pomiędzy projektem, w którym muzeum zdobywa materiał od zwiedzających (wkład), a takim, w którym instytucja pracuje z małą grupą z zewnątrz nad stworzeniem wystawy (współpraca). Jeśli pierwszy projekt zakończy się powstaniem ekspozycji wykonanej w całości przez publiczność, a drugi – powstaniem ekspozycji sprawiającej wrażenie „tradycyjnej”, to który z nich jest bardziej partycypacyjny? Co jest bardziej partycypacyjne: tworzenie sztuki czy prowadzenie badań? Tworzenie ekspozycji czy wykorzystywanie ich w praktykach remiksowania produktów nowych mediów?

Nie ma jednego, najlepszego i najbardziej efektywnego modelu partycypacji w instytucji kultury. Różnice pomiędzy poszczególnymi typami projektów związane są ściśle z kwestią poczucia własności, kontroli nad procesem oraz możliwościami twórczymi zespołu instytucji i zwiedzających. Poszczególne projekty w różny sposób skorzystać mogą na określonej strukturze władzy. Kultura instytucjonalna danej placówki pomaga określić możliwy poziom zaangażowania do uczestników oraz zakres odpowiedzialności, jaki zostanie przyznany uczestnikom przez zespół. Forsowanie modelu, w którym organizacja nie czuje się komfortowo, rzadko kończy się powodzeniem projektu. Niektóre projekty pierwszego typu (wkład) oferują zbyt mało możliwości zaangażowania, by przyciągnąć jakichkolwiek uczestników, a ostateczne rezultaty niektórych projektów opartych na współtworzeniu wykraczają daleko poza ramy tego, co dana instytucja jest w stanie przyjąć i co rozpoznaje jako wartościowe.

Partycypacja i misja

Zrozumienie możliwych do wdrożenia strategii partycypacyjnych jest pierwszym krokiem do stworzenia udanego projektu. W kolejnym etapie określa się, jaki typ współpracy najlepiej odpowiada na potrzeby instytucji i jest najbardziej spójny z jej misją. Przy czym tworzenie działań partycypacyjnych dostarcza doskonałej okazji do przyjrzenia się założeniom i misji konkretnej placówki. Często w tego rodzaju zapisach znaleźć można wyrażenia wskazujące na potrzebę większego zaangażowania odbiorców, a projekt partycypacyjny – przeprowadzony według określonych zasad – ma sprzyjać pełniejszemu realizowaniu misji, która sformułowana została w konkretnej instytucji.

Wartość angażowania uczestników w prawdziwe zadania

Kiedy członkowie zespołu nie potrafią określić wartości edukacyjnej działań partycypacyjnych, pojawia się pytanie o sens angażowania kogokolwiek w tego typu projekty. Rozwijanie samej umiejętności współpracy to zaledwie niewielki wycinek znaczenia takich działań i projektów. Istnieje wiele projektów partycypacyjnych, które oferują zwiedzającym możliwość wykonania pewnego fragmentu realnej pracy, która – w efekcie – dostarczy instytucji istotnych treści lub informacji. Projekty takie odznaczają się:

1. wartością edukacyjną – odbiorcy zdobywają wiedzę na temat badań i/lub procesu twórczego;
2. wartością społeczną – odbiorcy nawiązują bliższy kontakt z instytucją oraz zdobywają przekonanie o znaczeniu własnego wkładu w instytucję (lub projekt);
3. wartością samej pracy – odbiorcy wykonują pracę, która jest użyteczna dla instytucji.

Ważne, aby pamiętać o wszystkich trzech powyższych wartościach podczas projektowania działań partycypacyjnych. Zdarza się, że pracownicy instytucji tworzą projekty partycypacyjne zawierające niewielki element „prawdziwej” pracy – czasem zbyt mały, aby jej efekty mogły być użyteczne.

W innych przypadkach zadanie jest prawdziwe, ale na tyle uproszczone, że wymaga większej ilości materiałów pomocniczych dla uczestników niż podczas regularnych działań personelu. Jeśli działanie takie posiada satysfakcjonującą wartość edukacyjną, takie uproszczenia mają sens – pozwalają zwiedzającym na zdobycie nowych umiejętności i pozostawienie niewielkiego wkładu w instytucję. Nawet jeśli efekty pracy uczestników same w sobie posiadają niewielką wartość, projekt nadal może być uznawany za istotny dzięki wartościom edukacyjnym i społecznym.

„Prawdziwa wartość” projektu partycypacyjnego to znacznie więcej niż nakład czasu i środków, jakie instytucja inwestuje, aby zrealizować działania angażujące odbiorców. Trzeba do niej dodać społeczną wartość wynikającą z budowania relacji oraz wartość edukacyjną pozwalającą uczestnikom na zdobycie nowych umiejętności.

Strategiczna wartość partycypacji

W niektórych instytucjach metody partycypacyjne wykorzystuje się nie tylko do wzmacniania doświadczenia zwiedzającego. Mogą być wdrażane na poziomie strategicznym przez zarządy, dyrektorów i zespoły menedżerskie. Projekty partycypacyjne są w stanie zmienić wizerunek instytucji wśród lokalnej społeczności, zwiększyć potencjał na pozyskanie funduszy oraz stworzyć szansę na nowe partnerstwa. Zwłaszcza w przypadku instytucji, które są postrzegane jako w niewielkim stopniu istotne dla danej społeczności czy mało obecne w życiu społecznym – aktywne zabieganie o współpracę i wkład ze strony obywateli może wywrzeć duży wpływ na sytuację i rozwój takiej organizacji.

Co zaś szczególnie istotne, jeśli członkowie zespołu mocno opierają się na misji instytucji oraz czują wsparcie zarządu, mogą twórczo i z przekonaniem eksperymentować z różnymi metodami partycypacyjnymi, tak aby przynosiły one możliwie największe korzyści samej instytucji, jej zwiedzającym i samemu zespołowi.

Polityka milczenia? Muzea jako autoportrety i zwierciadła społeczeństw¹

Jette Sandahl

Muzea nieodmiennie funkcjonują jako autoportrety swojego narodu, regionu, miasta. Tworzą, definiują, budują i upowszechniają tożsamości. Podobnie jak wszystkie portrety – odzwierciedlają własną epokę, są przekaźnikami stanu wiedzy i sposobów myślenia. Muzea na podstawowym poziomie stanowią zwierciadła wartości i światopoglądu otaczającego je społeczeństwa.

Jednak gromadząc i wystawiając kolekcje oraz tworząc programy, mają one skłonność do przedstawiania jednowymiarowych, nadmiernie uporządkowanych obrazów. Niechętnie podejmują się reprezentowania tych trudnych obszarów współczesności, w których dylematy etyczne oraz „odrzucone alternatywy” zostały wymazane z publicznego dyskursu. Czyżby najistotniejsze zagadnienia dotyczące współczesnego społeczeństwa w niewielkim stopniu pokrywały się z tym, co muzea postrzegają jako kluczowe kwestie, najważniejsze praktyki czy stosowne tematy?

Kilka lat temu starałam się uchwycić część spośród tych dylematów oraz wskazać, w jaki sposób stały się strefami objętymi milczeniem poprzez funkcjonowanie w kontekście zdominowanym przez powszechnie uznane ideały, niepokoje i priorytety. Zależności te czyta się niemalże jak system współrzędnych. Poniżej prezentuję kilka wybranych przykładów ilustrujących ten problem.

Jeśli – jak ma to miejsce w moim kraju² – idea równości oraz równych szans dla każdego jest bardzo silnie obecna na poziomie publicznego dyskursu, to

1 Tekst ten Jette Sandahl wygłosiła w ramach *Laboratorium muzeum* 15 września 2015 roku w Muzeum Powstania Warszawskiego [przyp. red.].

2 Jette Sandahl pochodzi z Danii, gdzie spędziła znaczną część swojego życia zawodowego [przyp. red.].

zagadnienie nierówności i podwójnych standardów będzie tym spośród ukrytych tematów, który da o sobie znać najczęściej. Nierówność i dyskryminacja oparta na różnicach klasowych, genderowych, rasowych, etnicznych i religijnych będą wyciszane i sprowadzane do poziomu tabu. Podobnie przemoc domowa, przestępstwa seksualne, takie jak gwałt, oraz nierówny dostęp do edukacji, dóbr kultury, opieki społecznej, zdrowotnej oraz dobrobytu.

Jeśli – jak ma to miejsce w moim kraju – społeczeństwo chce postrzegać siebie przez pryzmat ideału pokojowej koegzystencji, to strukturalna przemoc czy prześladowanie jednostek, grup oraz przekonań będą tabuizowane.

Jeśli – jak ma to miejsce w moim kraju – podstawą dobrobytu całego państwa jest rolnictwo przemysłowe, to negatywne skutki eksploatacji przez ludzi innych gatunków oraz katastrofalne konsekwencje tych praktyk dla środowiska naturalnego będą niechętnie podejmowanymi tematami.

Jeśli – jak ma to miejsce w moim kraju – istnieje zasada większości połączona z silną wiarą w możliwość porozumienia, wyciszane będą głosy mówiące o naruszaniu praw mniejszości.

Jeśli – jak ma to miejsce w moim kraju – dobrowolnie podjęta przez kobietę decyzja o przerwaniu ciąży mieści się w etycznych granicach humanizmu, to kwestie świętości życia poczętego nie będą poruszane przez nikogo.

Jeśli – jak ma to miejsce w moim kraju – mitologia narodowa zbudowana została wokół sprzeciwu państwa wobec niewolnictwa, to lokalne bogactwo zgromadzone w procesie kolonizacji, a zwłaszcza handlu niewolnikami, będzie szczególnie pilnie strzeżonym obszarem wyparcia.

Jeśli istnieje silne polityczne przywiązanie do logiki zachodniego racjonalizmu, to znaczenie utraty tradycyjnej wiedzy i pamięci zakorzenionej w innym światopoglądzie będzie kwestionowane.

Jeśli istnieje mocno ugruntowana tradycja nacjonalistyczna, to globalne konsekwencje protekcjonistycznej legislacji na poziomie polityki handlu i migracji będą pomijane.

Nietrudno jest stworzyć podobny spis najważniejszych dylematów oraz przemilczanych kwestii tkwiących w konkretnych społeczeństwach. Równie łatwo jest dostrzec, w jaki sposób milczenie to zwyczają w muzeach. Jak wielki – a raczej niewielki – procent muzeów poświęca swoje wystawy tematami takim jak eksploatacja i niszczenie zasobów naturalnych? Albo porażka, którą

ponosi ludzkość w zapobieganiu światowym konfliktom? Albo wzrastająca nierówność, zarówno w skali narodowej, jak i międzynarodowej?

Niekórzy stwierdzą, że rolą muzeum jest nie podejmowanie tych najbardziej palących, aktualnych kwestii, lecz dbałość o zachowanie pamięci i dziedzictwa. Można wtedy zapytać: ale po co o nie dbają? Lecz w jakim celu chronimy dziedzictwo, jeśli nie po to, aby mieć swój wkład w procesie szukania właściwego kierunku rozwoju teraz i w przyszłości? Usłyszymy w odpowiedzi na to pytanie kontrargument, że muzea powinny wykazywać się aktywnością w odniesieniu do konfliktów społecznych, natomiast kwestie polityczne znajdują się poza obszarem ich kompetencji. I jako dowód zostanie nam podany przypadek wystawienia w muzeum bombowca Enola Gay³ lub inny spośród wielu przykładów, które stały się przedmiotem krytyki.

Bez wątplenia są takie miejsca na świecie, w których tematy sporne stanowią dla muzeów pola minowe. Mimo to ważne jest, aby nie wyolbrzymiać ryzyka związanego z wkroczeniem na te terytoria, ale precyzyjnie i konkretnie analizować fakty, które powodują, że pewne tematy pozostają przemilczane. Z mojego doświadczenia wynika, że to wewnętrzne, instytucyjne, naukowe i zawodowe schematy stanowią większą przeszkodę w podejmowaniu kwestii trudnych ze względów etycznych i politycznych niż czynniki zewnętrzne.

Tam, gdzie funkcjonują tematy tabu, istnieje również większe prawdopodobieństwo pojawienia się społecznego oporu, protestów, konfliktu oraz wyrażanego wprost lub niewypowiedzianego gniewu, który może wybuchnąć, spowodować rozłam i wywołać niepokoje. To obszary wymagające społecznej uwagi. Względnie „bezpieczna” instytucja, jaką jest muzeum, może funkcjonować w tych obszarach jako ważne miejsce dialogu publicznego, gdzie rozwiązuje się konflikty i działa na rzecz zmiany społecznej. Dzięki temu może ono poczuwać się do odpowiedzialności i być gotowe do zabrania głosu w sprawach społecznych, które rozpoznane zostają jako trudne dla danej społeczności, miasta czy narodu. Z mojego wieloletniego doświadczenia wynika, że wraz z udzieleniem głosu i przestrzeni niewypowiedzianym i wypieranym kwestiom muzeum podejmujące trudne tematy bywa znacznie

3 Enola Gay to nieformalna nazwa bombowca, który 6 sierpnia 1945 roku zrzucił bombę atomową na Hiroszimę. Został wystawiony w centrum ekspozycyjnym National Museum of Air and Space w 1995 roku, co wywołało polityczno-historyczne kontrowersje dotyczące bombardowań w czasie II wojny światowej [przypt.tlum.].

szerzej rozpoznawane, nabiera znaczenia i staje się popularne zarówno wśród odbiorców, jak i odpowiednich władz.

Jestem przekonana, że prawdziwym, poważnym zagrożeniem dla muzeów i ich pozycji w społeczeństwie nie jest otwarte zaangażowanie polityczne, ryzyko, że staną się zbędne i nieznaczące dla świata, którego są częścią, oraz dla ludzi, wobec których pełnią swoją misję. Uważam, że największym stojącym przed nami wyzwaniem – jak również naszą szansą w czasach poważnych cięć budżetowych, zwłaszcza w Europie Zachodniej – jest próba znalezienia najbardziej efektywnych sposobów odpowiadania na potrzeby naszych społeczności, bez względu na ich różnorodność. Nieważne, czy pod szyldem programu sprawiedliwości społecznej, odpowiedzialności obywatelskiej czy równego dostępu do kultury dla każdego.

Jak stać się istotnym i użytecznym?

Muzeum Miasta Kopenhagi, jako tradycyjne muzeum miejskie powstałe na bazie zbiorów ratusza, miało świadomość, że nie odgrywa w życiu miasta tak znaczącej roli, jaką mogłoby pełnić. Dlatego też zdecydowaliśmy, że oprócz badań publiczności prowadzonych przez muzeum spróbujemy także bardziej otwartych metod pracy ze społecznością, które mogłyby pomóc nam odświeżyć wizję tego, czym powinno być Muzeum Miasta Kopenhagi.

Osiem zupełnie różnych osób zaprosiło po siedmiu gości – każdy wedle własnego uznania – na kolację, podczas której poprowadzili oni dyskusję przy okrągłym stole. W jej trakcie omawiano najważniejsze kwestie dotyczące muzeum. Nie brano niczego za pewnik, lecz poddawano dyskusji rzeczywistą wartość użytkową muzeum. Czym byłoby muzeum, gdyby zostało stworzone według potrzeb jego odbiorców i otaczającego go świata? Czy muzeum, poprzez aktywny dialog, rozpozna istotne potrzeby społeczeństwa i odpowie na nie oraz czy przyczyni się to do zwiększenia jego oddziaływania? O czym tak naprawdę myślą mieszkańcy Kopenhagi i co ich interesuje na co dzień? Czy przeszłość jest dla nich istotna? Czy ich tożsamość jako kopenhazan jest jakkolwiek związana z historią miasta, czy raczej, w XXI wieku, tożsamość to raczej wybór dokonywany w teraźniejszości i z uwzględnieniem strategii na przyszłość? Gdzie i kiedy mieszkańcy Kopenhagi otwierają się na szeroki

świat i globalne społeczności? Czy w swoich działaniach muzeum może lepiej współpracować z innymi instytucjami? Jakie są oczekiwania względem muzeum zarówno jako instytucji eksperckiej, dostarczającej wiedzy, jak i platformy, w ramach której mieszkańcy mogą zabrać głos? Czy istnieje potrzeba przekształcenia muzeum w zmienną i dynamiczną instytucję?

Tożsamość i życie miejskie

Wraz z usuwaniem się na dalszy plan narracji o wadze narodów oraz ich suwerenności wielkie miasta, a zwłaszcza stolice, zaczęły nabierać znaczenia niezależnych ośrodków w skali globalnej, co sprawiło, że same muzea miejskie stały się potencjalnie bardziej interesujące. Wielkie miasta coraz częściej różnią się w swoich praktykach i programach politycznych od tych głoszonych na poziomie narodowym i koncentrują się na kwestiach wymagających rozpatrzenia w lokalnej perspektywie, takich jak zrównoważony rozwój, infrastruktura, integracja i zaufanie.

Muzea miejskie długo pozostawały w tyle, nie nadążając za rozwojem swoich miast, a nadrobienie tych zaległości w czasach tak szybkich i gwałtownych zmian wymaga gotowości do podejmowania działań radykalnych, do autorefleksji i ponownego zdefiniowania swoich podstawowych wartości. Skala i tempo, ciągłe zmiany i brak stałości, intensywność, sprzeczności i konflikty, różnicowanie i dylematy współczesnych kultur miejskich sprawiają, że muzea miejskie redefiniują swoje misje, cele, strategie, wartości oraz obszary odpowiedzialności.

Muzea stanęły wobec potrzeby znalezienia metod, które pozwolą im na wprowadzenie w swój sposób działania ciągłej zmiany, by móc przewidywać, interpretować i dawać świadectwo dynamicznemu życiu miast, którym służą, oraz aby reagować na emocjonalne, codzienne sytuacje i potrzeby społeczności oraz jednostek, które je tworzą.

Kiedy brałam udział w procesie tworzenia nowego Muzeum Kultur Świata w Szwecji, wraz z całym zespołem w pewnym stopniu zaskoczyliśmy samych siebie, czyniąc centralnym elementem naszej misji: „czucie się jak w domu, ponad granicami”. Byłam równie zaskoczona, kiedy odkryłam, że ta sama idea przyświeca władzom samorządowym miasta Kopenhagi: „Kopenhaga jest

miejscem, gdzie każdy może poczuć się jak u siebie, ufać swoim sąsiadom i instytucjom oraz aktywnie uczestniczyć w lokalnej demokracji...”. Co ciekawe, odkryłam inne wizje polityczne, które w podobny sposób łączą „czucie się jak w domu” z możliwością oddziaływania na własne życie i bezpośrednie otoczenie, jak również z uczestnictwem w podejmowaniu decyzji. Poczucie przynależności wydaje się blisko związane z poczuciem współuczestnictwa i wzmacnianiem własnej pozycji.

Środowiska miejskie różnią się od pozostałych koniecznością dzielenia się przestrzenią. Życie w mieście wymaga innych zasad prywatności, innego typu indywidualizmu, z zasady opartych nie na fizycznym dystansie, ale na szeregu subtelnych sygnałów i negocjacji w sferze psychicznej, fizycznej i społecznej.

Poza tym wraz ze wzrostem fizycznej mobilności pomiędzy regionami, narodami (oraz wewnątrz nich) zmienia się topografia przynależności. „Czuć się jak u siebie” coraz rzadziej okazuje się powiązane z miejscem pochodzenia i ewoluuje w dynamiczne, niewyłączne wrażenie przynależności do wielu miejsc, w których można się poczuć jak u siebie i – jak większość z nas może potwierdzić – do których zawsze się tęskni. Być może zakorzenienie i przynależność – co niektórzy nazwą tożsamością – dotyczą nie tyle miejsca, przestrzeni i czasu w znaczeniu chronologii, ile części społecznej krajoobrazu i poczucia bezpieczeństwa oraz integracji w teraźniejszym układzie społecznym.

Demokracja to zawsze „praca w toku”

Muzeum Miasta Kopenhagi podlega władzom samorządowym, które nim zarządzają, wytyczają dla niego ramy geograficzne, topograficzne i demograficzne oraz których strategię i politykę muzeum ma za zadanie realizować – wraz ze zobowiązaniami wynikającymi z krajowej ustawy o muzeach.

Wizja zielonego, zrównoważonego i ekologicznego miasta, które chroni środowisko, jest otwarte dla wszystkich i umożliwia integrację – oto centralne założenia Kopenhagi. Miasto to prowadzi politykę i realizuje program mający na celu przekształcenie Kopenhagi w miejsce przyjazne mieszkańcom. Zapewnianie obywatelom możliwości aktywnego uczestnictwa w budowaniu

i poprawie jakości życia w mieście wydaje się podstawą polityki władz samorządowych. W tej wizji demokracji, obywatelstwa oraz publicznej partycypacji różnice między mieszkańcami „mają być postrzegane jako zalety oraz wykorzystywane w aktywny sposób”.

Demokracja to zawsze „praca w toku”. Proces ten nigdy się nie kończy, nigdy nie jest idealny i zawsze definiować go można zarówno przez to, co i kogo przyjmuje z otwartymi ramionami, jak i przez to, co i kogo wyklucza. W XX wieku obserwowaliśmy rosnące znaczenie tego, kto – w kategoriach klasowych, płciowych i rasowych – mógł się integrować, natomiast w XXI wieku obserwujemy ekspansję tego, co (które dziedziny życia) może znaleźć dla siebie miejsce w demokracji.

Formalna, obieralna demokracja reprezentatywna obowiązuje również w samorządzie miejskim w Kopenhadze. Jej fundament stanowi abstrakcyjna idea równości, która staje się coraz mniej adekwatna w procesie zarządzania współczesnym miastem oraz poszukiwania i zapewniania jak najwyższej jakości życia dla jego mieszkańców. Zawiłości życia miejskiego obnażają wrodzone niedoskonałości i braki formalnej demokracji reprezentatywnej oraz zmuszają samorzady do łączenia praktyk demokratycznych z intensywnymi publicznymi konsultacjami społecznymi. Sama idea demokracji jest rozpowszechniona szeroko: dotarła do osiedli, lokalnych społeczności, bloków mieszkalnych, szkół, miejsc pracy; znajduje wyraz w bezpośrednim zetknięciu z różniącymi się, ale realnymi i często sprzecznymi potrzebami ludzi.

Demokracja to ciągły proces kształtowania naszego codziennego życia i naszych relacji, na podstawowym poziomie dotyczący praw, potrzeb, odpowiedzialności, wolności i równości. Polega na uznaniu i poszanowaniu praw oraz punktu widzenia drugiego człowieka – w nie mniejszym stopniu, jeśli jest różny od naszego – oraz na świadomości, że granicami naszych potrzeb są granice potrzeb drugiego człowieka, dlatego trzeba je nieustannie negocjować.

Muzea, jeśli pozwolą sobie na zmianę i poszerzenie własnej definicji, mogą stać się platformami, w ramach których miasto i jego mieszkańcy będą negocjować swoje współistnienie i wyrażać wątpliwości, obawy, lęki oraz nadzieje.

Mimo że potrzeba spójności społecznej wydaje się w mieście tak istotna jak nigdy, współistnienie nie może być budowane na złudzeniu jedności,

homogeniczności i swobodnej harmonii. Musi mieć swoje podstawy w akceptacji różnic, nieporozumień, konfliktów, odmiennych światopoglądów oraz w aktywnej partycypacji obywateli i chęci nawiązywania bezpośredniego wzajemnego kontaktu. To, oczywiście, stanowisko demokracji radykalnej.

Zupełnie jak miasta i lokalne samorządy – muzea także otwierają się na nowe obszary i sfery demokracji kulturalnej oraz praktyk partycypacyjnych.

Jedną z form, w jakiej te społeczne tendencje przekładają się na politykę muzeów, jest odejście placówek od idei, pragnienia i praktyki niezmienności. Wiedza prawie tak gwałtownie jak miasta ewoluuje i ulega zmianom. Osobicie z ogromną satysfakcją rezygnuję z tworzenia wielkich narracji, odzwierciedlających relacje władzy i wpływów, jakie spotykamy często, zwiedzając chronologicznie uporządkowane wystawy muzeów historycznych.

W dzisiejszym ciągle przeobrażającym się krajobrazie społecznym serie równoczesnych, tematycznych, krótkoterminowych wystaw opowiadających szereg różnych historii z wielu ulegających modyfikacjom punktów widzenia, w obecności wielu odmiennych, ale równych sobie opinii, wydają się lepiej określać wyzwania, przed którymi stajemy jako instytucje.

Czy przeszłość jest całkowicie przereklamowana?

W muzeach pojęcie tożsamości najczęściej powiązane jest z przeszłością i historią. Muzea są pierwszymi – i uprzywilejowanymi – reprezentantami postawy traktującej historię, dziedzictwo i tradycję jako istotne elementy kształtowania tożsamości zdrowej jednostki ludzkiej. Coraz częściej zdarza mi się podawać w wątpliwość ten model i szczerze mówiąc, niekiedy uważam, że przeszłość jest raczej przereklamowana. Nie jestem pewna, czy pamięć, dziedzictwo i historia w formie, w jakiej są przedstawiane i reprezentowane w muzeach, to najlepsze sposoby budowania samoświadomego i wzmacniającego społeczeństwa.

Innymi słowy, jestem znużona tym, w jaki sposób muzea ideologicznie wykorzystują zamknięte wersje historii, zbudowanej w oparciu o nacjonalistyczną narrację utrwalającą określone relacje władzy.

Duża część pracy muzeów opiera się na dekonstrukcji, rewizji i nowym odczytywaniu tego, co zostało uznane za prawdę w poprzedniej epoce.

Podczas gdy Muzeum Miasta Kopenhagi prowadzi obecnie intensywne prace wykopaliskowe odkrywające średniowieczną Kopenhagę, my zaczynamy dekonstruować narrację skupioną wokół dominujących narracji, jakie tworzyło zamknięte za wałami i bramami miasto: te dotyczące powstania stolicy i triumwiratu Kościoła, monarchy i ludu. My, obecne pokolenie, odkrywamy alternatywną wersję tej historii i tworzymy odmienną narrację, która podkreśla zagadnienia wymiany, kontaktów, więzi, handlu, przepływu ludzi.

W realnym życiu ludzie wydają się mniej interesować przeszłością i tym, skąd pochodzą, zastanawiają się raczej, co się z nimi stanie. Współczesna wielkomięjska tożsamość jest w mniejszym stopniu skupiona na tym, skąd się wywodzimy, a tożsamość jednostki i tożsamość zbiorowa są o wiele bardziej otwarte i dynamiczne. Kierują się ku przyszłości i zastanawiają, dokąd zmierzają oraz kim chcą być. Są kształtowane przez ludzkie dążenia i nadzieję na lepszą przyszłość. Dlatego uważam, że musimy nauczyć się chronić wspomnienia i przeszłość, nie przeceniając ich jednocześnie, podobnie jak samej historii i tradycji. Musimy znaleźć punkt przecięcia i równowagi pomiędzy tymi dwoma wektorami, zarówno kiedy zabieramy głos w takich sprawach, jak np. ochrona dziedzictwa materialnego i żywej kultury, jak i wchodząc w bezpośredni kontakt z mieszkańcami. Czy możemy, jako muzeum, zmienić sposób myślenia i skoncentrować naszą uwagę nie tyle na przeszłości, ile na wizji przyszłości oraz decyzjach, które – jako miasto, jako społeczność – musimy podjąć, aby móc urzeczywistnić taką przyszłość, jakiej chcemy?

Równy dostęp do kultury dla każdego

Od połowy XX wieku polityki kulturalne poszczególnych krajów skandynawskich głosiły potrzebę równego dostępu do kultury i równego prawa do uczestniczenia w niej. Pomimo tego demokracja w obszarze kultury pozostaje wielkim wyzwaniem i wciąż aktualnym zobowiązaniem. Dyskryminacja ze względu na klasę, poziom wykształcenia, płeć, pochodzenie etniczne i rasę jest głęboko zakorzeniona w systemach wartości i paradygmatach naukowych, na których opiera się muzeum jako instytucja.

Zaangażowanie Muzeum Miasta Kopenhagi w problematykę demokratyzacji dostępu do kultury wywołało mnóstwo innych tematów i problemów,

które znalazły swoje odzwierciedlenie w takich wystawach, jak: *As I Am* (Oto ja) przedstawiającej historię gejów, lesbijek, bi- i transseksualistów z Kopenhagi, *Trash* (Śmieci) na temat tego, jak miasto radzi sobie z zarządzaniem odpadami, *Becoming a Copenhager* (Stając się kopenhążaninem), która – wraz z programem wydarzeń towarzyszących – dotyczyła biednych i zaniedbanych dzielnic Nørrebro oraz Sydhavnen, czy wreszcie *Urban Gardening* (Miejskie ogrodnictwo) i towarzyszące jej przekształcenie terenu wokół muzeum w publiczne ogrody.

Zmiana paradygmatu zakłada, że zmieniają się zarówno treści, które jako muzeum decydujemy się przekazywać, jak i metody, których używamy – tego, jak i z kim pracujemy. Z mojego doświadczenia wynika – co zawsze mnie zaskakuje – że wprowadzenie zmiany w obszarze treści i tematów jest znacznie mniej skomplikowanym procesem niż przekształcenie metod pracy, zwłaszcza jeśli zakłada to wprowadzenie nowych zasad współpracy, opierających się na równości oraz zachęcających do publicznej partycypacji.

Dzielenie się przestrzenią w mieście oznacza konieczność ciągłej negocjacji i dochodzenia do porozumienia, zgody, rozejmu. Dzielenie się przestrzenią wymaga również podziału władzy. Odnoszę się sceptycznie do głosów niektórych krytyków, sugerujących, że istnieje opozycja pomiędzy muzeum jako instytucją akademicką i ekspercką a muzeum jako platformą dla wyrażania wielu opinii. Według mnie najlepszy efekt przynosi korzystanie z różnych form i metod. Osobiście wolę łączyć wiedzę płynącą z osobistego doświadczenia i zakorzenioną w subiektywnej perspektywie z tą płynącą z różnych, w tym abstrakcyjnych, dziedzin wiedzy.

Zmiana epistemologii w kierunku partycypacji kulturowej

Równy dostęp do kultury, o jakim była mowa powyżej, to ideał, do którego dążą instytucje kultury, ale większość z nich ponosi w tych dążeniach sromotną porażkę. Muzeum Miasta Kopenhagi zobowiązało się do przekształcenia metod swojej pracy w taki sposób, aby zniwelować charakterystyczne dla instytucji kultury obszary systematycznego wykluczania, oraz do stworzenia nowych przestrzeni umożliwiających społeczne i kulturalne zaangażowanie. W tym celu muzeum nawiązało nowe partnerstwa, dobrane w taki sposób,

aby zaprosić jednostki i grupy dotąd niereprezentowane w muzeum – zarówno na poziomie kolekcji, jak w komunikacji – do włączenia się w jego działania. Zaczęło zachęcać ludzi nie tylko do zaangażowania się, ale także skonfrontowania się ze sobą. Procesowi wewnętrznej zmiany towarzyszyło poszukiwanie nowej pozycji, która czyniłaby z niego integralną i istotną część współczesnego miasta. Zaczęło także dążyć do wypracowania nowej epistemologii zakładającej różnorodność opinii, nieustannie zmieniającą się perspektywę i mnogość punktów widzenia.

Muzeum Miasta Kopenhagi stara się wypracować metody, które sprzyjać będą partycypacji i mediacji oraz dzięki którym sproblematyzowane zostaną takie kwestie, jak: kto ma prawo głosu? Z jakiej pozycji? Co i kto jest włączony lub wykluczony w danym kontekście? Partnerami i odbiorcami muzeum stają się różne, także wewnętrznie zróżnicowane, grupy i społeczności. Prowadzone przez muzeum projekty łączą różne sektory i starają się wykraczać poza granice dyscyplin. Tworzy ono przestrzeń, w której usłyszeć można różne głosy i różne perspektywy, pozwalając tym personalnym i lokalnym wątkom na przeplatanie się z wątkami globalnymi, a najstarszej historii miasta – z teraźniejszością.

Podążając w tak wytyczonym kierunku, Muzeum Miasta Kopenhagi podjęło serię inicjatyw obejmujących badania, rozwój kolekcji, komunikację, program wystawienniczy pod wspólnym szyldem: „stając się kopenhążaninem”. Podczas gdy tożsamości narodowe są ze swej natury określone i definiowane poprzez odniesienia do historii – ktoś jest Duńczykiem lub nim nie jest – to o byciu kopenhążaninem można zdecydować samodzielnie.

Tożsamości miejskie Kopenhagi mieszczą się w raczej otwartych niż zamkniętych kategoriach. Dla wielu imigrantów z różnych krajów proste stwierdzenie „jestem kopenhążaninem” kładzie kres męczarniom związanym z utożsamianiem się (lub nie) z duńskością. Wystawa *Becoming a Copenhager* odnawia i potwierdza powszechną wiarę w dynamikę idei „stawania się”. Postawa otwartości wobec przyszłości, którą każdy dla siebie buduje, znacznie lepiej rezonuje z tym, jak postrzegają siebie zarówno rodowici, jak i przyjezdni mieszkańcy Kopenhagi. Wystawa ta stała się punktem wyjścia do dyskusji, która w Danii wciąż powoduje napięcia, ponieważ porusza tematy tabu.

Dziedzictwo kulturowe stolicy czy metropolii zawsze sięga daleko poza jej obszar geograficzny. Miasto przyswaja, przekształca i przekazuje różne tradycje i kultury przybywających do niego ludzi. Muzeum Miasta Kopenhagi stara się więc interpretować aktualne systemy migracji i globalizacji w kontekście zagadnień tak starych i złożonych, jak stara i złożona jest sama historia miasta, dostrzegając przy tym konieczność ciągłej wymiany z otaczającym światem jako warunek wzrostu i rozwoju miasta.

W związku z budową nowej linii metra biegnącej przez centralną, średniowieczną Kopenhagę Muzeum odpowiadało za jedną z bardziej kompleksowych miejskich prac wykopaliskowych w północnej Europie. Z perspektywy archeologii jako dyscypliny naukowej cel i zasadność projektu o takiej skali wydają się oczywiste, ale my szukaliśmy również odpowiedzi wykraczających poza tę dziedzinę. Zwróciliśmy się zatem w stronę obywateli, włączając ich w proces poprzez regularne, codzienne wycieczki z przewodnikiem, dni otwarte, rozmowy czy chociażby stronę internetową.

Większość pracowników muzeów wie, jak podczas konstruowania wystawy muzealnej trudno jest oddać ekscytację i fascynację odczuwalną podczas wizyty na stanowisku archeologicznym oraz jak trudno z odnalezionych fragmentów stworzyć spójną narrację, która nie nadinterpretuje i która prezentuje potencjalną niezgodność opinii w transparentnej, otwartej formie. Dlatego uzupełniliśmy niezwykle skomplikowane i starannie przeprowadzone wykopaliska w średniowiecznej części Kopenhagi o tak zwane wspólne kopanie, w którym mogli uczestniczyć dorośli mieszkańcy i dzieci, rozwijając własną pasję szukania podziemnych skarbów i śladów. Nowa galeria znalezisk archeologicznych zestawiała ze sobą bardzo odmienne opinie na temat tego, co znalezione podczas wykopalisk przedmioty mogą dla nas znaczyć. Do opinii archeologów dodano głosy historyków, urbanistów, dzieci, dla których wspólne kopanie było wielką frajdą, fryzjerów, krawców, patologów sądowych oraz opinię kierowcy buldożera, który wypatrzył jedyną złotą monetę i nadal przechowuje w telefonie cenne zdjęcia z wykopalisk.

Wystawa *The Past Beneath Our Feet* (Przeszłość u naszych stóp) pozwala na wgląd w świat przedmiotów, które znajdujemy. Daje szansę, by zrozumieć, w jaki sposób muzeum łączy własną ekspercką wiedzę z kompetencjami spoza instytucji oraz motywy przewodnie swoich działań ze znaczeniami nadawanymi

przedmiotom przez publiczność. Dzięki temu, że każdy przedmiot jest interpretowany zarówno przez wewnętrznego, jak i zewnętrznego eksperta, udzielamy głosu światu spoza murów muzeum oraz spoza tradycyjnych dyscyplin akademickich.

Kopenhaga to dom kopenhazań, stolica Danii i coraz bardziej wyróżniające się miasto o międzynarodowym charakterze. Ale czym rzeczywiście jest ta przestrzeń, to miejsce, które nazywamy domem? Kim jesteśmy my, którzy nazywamy siebie kopenhazańcami? W jaki sposób geografia i topografia społeczna stapiają się w jedno? Oto pytania, które Muzeum Miasta Kopenhagi zadaje wciąż na nowo. To pytania, na które udzielamy coraz bardziej złożonych i mniej oczywistych odpowiedzi.

Wiele z tych przedmiotów stanowi dowód na nieustanną wymianę między Kopenhagą a otaczającymi ją światami oraz na absorpcję wpływów kultur bliskich i dalekich. Cytując jednego z archeologów kierujących pracami: „materiały i techniki, monety, amulety, zęby rekinów i morsów, muszle, tkaniny, rzeźby lwich głów oraz figurki T. Rexa pokazują, że wyglądanie daleko w świat oraz w nieznanne było i jest częścią codziennego życia człowieka”.

Ściana

The Copenhagen Museum WALL (ŚCIANA Muzeum Kopenhagi), czyli interaktywna, stworzona przy wykorzystaniu mediów cyfrowych ŚCIANA, stanowiła pretekst do nawiązania dialogu pomiędzy historią a współczesnością miasta. Większość pracy, którą wykonuje Muzeum Miasta Kopenhagi, w jakimś momencie za pomocą ŚCIANY wyląduje na ulicach i placach Kopenhagi.

ŚCIANA została nazwana deklaracją wiary w Kopenhagę. Pod względem technicznym jest to cyfrowy, interaktywny ekran multidotykowy o wymiarach 10 × 2 m, przeznaczony dla wielu użytkowników, składający się z czterech plazm w jakości HD, przymocowany do specjalnego mobilnego kontenera, obsługiwany przez 30 programów komputerowych czerpiących informacje z bazy danych i połączonych dzięki stronie internetowej www.copenhagen.dk.

ŚCIANA pozwala eksplorować – za pomocą strategii stworzonych na wzór gry – krajobraz miejski oraz wytyczać trasy i osobiście sporządzać według własnego uznania plany miasta na podstawie lokalnych punktów orienta-

cyjnych: domów, drzew, ogrodów, opuszczonych miejsc, rzeźb, psów szczekających na podwórkach, samochodów, niekończących się robót drogowych, konkretnego zapachu – mapy, na których nawet ziemia niczyja pomiędzy dwoma osiedlami ma znaczenie.

ŚCIANA tworzy atlas niegdysiejszych i obecnych „kultowych miejsc”, nieoficjalnej przestrzeni miejskiej składającej się na miasto jako całość.

ŚCIANA służy do kolekcjonowania artefaktów, zdjęć, filmów, opowieści i dźwięków, pozwalając na bliższe spojrzenie na tożsamości poszczególnych dzielnic i części miasta. Miejsca otrzymują swoje nowe nazwy i znaczenia – takie jak Aleje Nadziei, Plac Pierwszego Pocałunku, Droga do Zniszczenia oraz Miejsce Głębokiej Depresji.

Topografia Kopenhagi jest typowa dla miasta starego, zużytego, gdzie na każdym rogu spiętrzają się czas, przestrzeń i znaczenie. Przeszłość jest wyraźnie zauważalna w teraźniejszości, także tam, gdzie dawno obróciła się w pył lub została fizycznie naruszona. Na ŚCIANIE chronologia wyraża się raczej przez dokładanie kolejnych warstw niż następstwo. Dzięki temu przyrastają i nakładają się na siebie ciągi skojarzeń, obserwacji, odpowiedzi – stopy historii.

Ludzie wchodzą w interakcje ze ŚCIANĄ na własnych warunkach. Struktura bazy danych nie ma hierarchii, każdy może wymyślać i dodawać swoje rzeczywiste i wyobrażone oznaczenia jako własne doświadczenia i emocje wpisane w miejski krajobraz.

Za pejzażem miasta jak ze snu kryje się potężna baza danych zawierająca historyczne przedstawienie krajobrazów ze zbiorów muzealnych, uzupełniona obrazami i komentarzami przesłanymi przez użytkowników. Kopenhazanie i inni zainteresowani zamieszczają fotografie z rodzinnych albumów, najnowsze zdjęcia przedstawiające ich życie codzienne, jak również ambitne i unikatowe artystyczne portrety współczesnej Kopenhagi. Muzeum, często we współpracy z partnerami, organizuje konkursy fotograficzne skoncentrowane wokół konkretnych tematów. Małe i wielkie kolekcje tematyczne ofiarowują i udostępniają biblioteki, szkoły, instytucje publiczne, schroniska.

Do 10 tysięcy archiwalnych fotografii ze zbiorów muzeum, które opublikowano na samym początku, publiczność dodała ponad 8 tysięcy własnych zdjęć i klipów wideo oraz taką samą liczbę komentarzy – co stanowi zaskaku-

jący i więcej niż zadowalający wkład ze strony użytkowników. Kolekcja tych zdjęć znacznie zwiększa muzealne zbiory fotograficzne dotyczące współczesnego miejskiego kontekstu, poszerzając je o materiały, które zostały uznane przez obywateli stolicy i innych użytkowników ŚCIANY za ważne.

ŚCIANA służy Muzeum Miasta Kopenhagi jako użyteczna platforma, przy pomocy której włącza ono obywateli i innych użytkowników w proces definiowania i współtworzenia dziedzictwa kulturowego. Dzięki ŚCIANIE małe, nieznanie muzeum z dnia na dzień stało się obecne (w mobilny i dynamiczny sposób) w poszczególnych częściach miasta – a także na scenie międzynarodowej dzięki wielu nagrodom i wyróżnieniom dla najciekawszego wykorzystania technologii w kulturze. Powstało również wiele międzynarodowych sieci współpracy przy okazji tworzenia siostrzanych ŚCIAN – jedną już otworzyło Muzeum Historii w El Paso w Teksasie, następną powstaje w Kairze.

Współuczestnictwo w gromadzeniu

Nowe paradygmaty partycypacyjne, tak jak w przypadku większości muzeów, odniosły jednak o wiele mniejszy sukces w gromadzeniu przedmiotów fizycznych.

Nieustanne uzupełnianie zbiorów jest istotne, aby muzeum mogło komentować bieżące kwestie, a kolekcje – jako ewoluujące, zmieniające się i rozrastające organizmy – pozostają niezwykle ważnymi elementami tego, co muzeum wnosi do społeczeństwa. Jednak wszystko wskazuje na to, że zbiory są najbardziej odporne na zmieniającą się politykę i praktyki muzealne.

Oficjalny przewodnik dotyczący reguł rejestracji obiektów historii nowoczesnej w duńskich zbiorach historycznych, a także tego, w jaki sposób definiuje się właściwe zarządzanie kolekcjami, odpowiada raczej ciągłości i stabilności społeczeństwa przedindustrialnego oraz kompetencjom, możliwościom i realiom społecznym epoki wczesnej industrializacji niż różnorodności i elastyczności społeczeństwa miejskiego.

Dlatego Muzeum Miasta Kopenhagi postawiło przed sobą wyzwanie polegające na zastosowaniu strategii partycypacyjnych w pracy nad bardzo tradycyjną, 200-letnią i niezwykle ważną kolekcją – prywatnymi obiektami związanymi z życiem duńskiego filozofa Sorena Kierkegaarda. Muzeum

wykonało skok w przepaść, zanurzając się w to osobiste, subiektywne i prywatne królestwo i interpretując je poprzez bogate i zróżnicowane – często zrodzone w męczarniach, ale nigdy banalne – koncepcje miłości, jakie znajdujemy w dziełach Kierkegaarda.

Przedmioty filozofa – wśród nich pierścionek z okresu słynnych przewranych zaręczyn – zostały poddane zarówno biograficznej, jak i fenomenologicznej analizie. Potraktowano je jako metafory i ucieleśnienie ludzkich emocji, jako zmaterializowane uczucia i skondensowane emocje.

Na wystawie *Objects of Love; Works of Love* (Przedmioty miłości; Dzieła miłości) wewnętrzny krąg tworzą oryginalne przedmioty należące do Kierkegaarda, otoczone nowymi, współczesnymi przedmiotami ofiarowanymi lub wypożyczonymi przez publiczność, pochodzącymi z licznych prywatnych „muzeów emocji”. Każdy obiekt posiada własną, autentyczną historię i interpretację właściciela.

Dzięki temu projektowi Muzeum Miasta Kopenhagi otworzyło publiczną dyskusję nie tylko na temat tego, w jaki sposób miłość jest odczuwana i doświadczana na początku XXI wieku, ale także na temat (w dziwny sposób przemilczany) przepaści pomiędzy oficjalnymi ideałami miłości a bieżącą miejską demografią, pomiędzy normami ukształtowanymi zgodnie z wzorcem nuklearnej rodziny i małżeństwa trwającego do końca życia i danymi wykazującymi, że większość dorosłych mieszkańców miasta w rzeczywistości woli żyć – i żyje – w pojedynkę.

Jeśli chodzi o metody pracy, bezpośrednie zaangażowanie widzów w proces gromadzenia i selekcji obiektów był próbą przetarcia nowego szlaku i redukcji emocjonalnych i mentalnych barier dzielących instytucję od szerokiej publiczności. W ramach wielu wydarzeń publicznych, ułożonych według tematów wystawy: przyjaźni, zakochiwania się, małżeństwa, rodzicielstwa itp., muzeum zaprosiło kopenhązan do udostępnienia wybranych przedmiotów w celach badawczych i do dokumentacji różnych form, jakie współcześnie przybiera miłość.

W samym Muzeum Miasta Kopenhagi proces ten przebiegał nie bez wewnętrznego lęku i oporu. Koncentrując się na wątkach (auto)biograficznych, osobistych narracjach i interpretacjach, dokonaliśmy radykalnego odwrotu od tego, na czym tradycyjnie skupia się muzeum – historii powszechnej i sze-

rokowej reprezentatywności zbiorów. Było to wkroczenie na nieznane tereny, z osobistymi i zawodowymi lękami przed niedociągnięciami, jak również z ryzykiem, że treści merytoryczne zostaną wchłonięte przez wątki emocjonalne, banalne, nieistotne i trywialne. Muzeum przeprowadziło szereg wewnętrznych „prób” i zaangażowało wielu pracowników – od dyrektora po konserwatora – by przetestować metody i praktyczne aranżacje elementów wydarzeń otwartych, ale też by zbadać trudne i niezwykle typy obiektów, które mogły się pojawić – niematerialne przedmioty XXI wieku, jak cyfrowe obrazy i rozmowy SMS-owe, żywe rośliny i tym podobne wyzwania.

Nowy program zapisu cyfrowego wprowadzony do muzeum wspólnie z partnerem Gibson International z Nowej Zelandii, z którym stworzyliśmy ŚCIANĘ, pozwala wszystkim ofiarodawcom z łatwością przejść przez proces rejestracji, dokonać własnych wyborów na temat dokumentującego medium, tekstu, fotosów oraz materiałów wideo. System ten poważnie traktuje kompetencje właścicieli i wiedzę na temat pochodzenia przedmiotu. Każdy współczesny obiekt na wystawie posiada własną dokumentację sporządzoną przez ofiarodawcę i może zostać skomentowany przez odwiedzających wystawę.

Muzeum wciąż eksperymentuje i dostosowuje formy, jakie może przybrać proces gromadzenia zbiorów, także te wykraczające poza regularny zasięg instytucji – w miejscach pracy, blokach mieszkalnych, szkołach, klubach, ośrodkach opieki i podobnych kontekstach.

*

Każdy z tych bardzo konkretnych projektów partycypacyjnych stanowi mały, ale znaczący krok na drodze do demokratyzacji zasad i praktyk muzealnych, co jest, według mnie, istotne dla utrzymania znaczenia zarówno samej instytucji muzeum, jak i dziedziny wiedzy, które je wspierają.

O dawaniu i braniu:

rozważania na temat kolekcji muzealnych jako narzędzia pracy i ich relacji z człowiekiem¹

Paula Assunção dos Santos

Wstęp

Celem niniejszego artykułu jest przyjrzenie się muzeom z perspektywy socjomuzeologii – dziedziny naukowej i praktyki, która rozwinęła się w Ameryce Południowej oraz krajach takich jak Portugalia i Hiszpania. Socjomuzeologia narodziła się na gruncie nowej muzeologii latynoskiej i jest wprost powiązana z Ruchem na rzecz Nowej Muzeologii (International Movement for a New Museology, MINOM/ICOM). Jako kierunek studiów socjomuzeologia obecna jest na Uniwersytecie Lusófona w Lizbonie, który posiada w swojej ofercie studia magisterskie oraz doktoranckie z tego zakresu. Jest to jedyny ośrodek uniwersytecki, który wspiera również centrum badań socjomuzeologicznych oraz wydaje czasopismo „Cadernos de Sociomuseologia” [„Zeszyty Socjomuzeologiczne” – przyp. tłum.] w języku portugalskim oraz „Sociomuseology” w języku angielskim². Za swój przedmiot badań socjomuzeologia obrała muzea postrzegane w szerokim kontekście społecznym: ich społeczną rolę oraz relacje i zależności pomiędzy zmianą społeczną a działaniem instytucji. Praktyka socjomuzeologów zakłada pracę ze społecznością w różnych wymiarach: od pracy skoncentrowanej na konkretnych placówkach – takich jak np. ekomuzea – po działania w sieciach i organizacjach międzynarodowych oraz inicjatywy aktywizujące szerokie grupy ludzi wokół zagadnień związanych z dziedzictwem i jego rolą w XXI wieku.

1 Podstawą tłumaczenia jest przedruk artykułu *Give or Take. Thoughts on Museum Collections as Working Tools and Their Connection with Human Beings*, „Cadernos de Sociomuseologia” 2010, nr 38, s. 75–87 [przyp. red].

2 Więcej informacji na stronie: <http://tercud.ulusofona.pt> [dostęp: 8 grudnia 2015].

Zakres socjomuzeologii jako nauki stosowanej kładzie nacisk na kategorie środków i celów: podmiotowości i sprawczości muzeów (np. ich zdolności działania w społeczeństwie) oraz narzędzi, metod i języków, których mogą używać do realizacji swoich celów. Obiekty i kolekcje muzealne można potraktować jako narzędzia pracy. Możliwe sposoby ich wykorzystania są zmienne i zależą od ról, jakie decydują się przyjmować muzea, oraz strategii wdrażanych przez nie w poszukiwaniu własnego miejsca w dynamicznie przeobrażającym się społeczeństwie. Zaangażowanie w pracę dla ludzi i we współpracy z ludźmi otwiera ważny, polityczny aspekt tej praktyki. Pytania: „kto produkuje?”, „kto decyduje?”, „w jakim celu?” oraz „dlaczego?” wytyczają obszar zainteresowania socjomuzeologii jako refleksji nad sposobem działania muzeów w społeczeństwie.

Muzea na całym świecie zwracają coraz większą uwagę na polityczny wymiar swojej działalności. Począwszy od drugiej połowy XX wieku, stopniowo rosła świadomość znaczenia i społecznej roli tych instytucji, a proces ten został omówiony przez Petera van Menscha jako element „drugiej rewolucji muzealnej”³. Aktualnie mówimy już o kolejnej, trzeciej „rewolucji muzealnej”, która datuje się od końca lat 90. i przejawia się przede wszystkim w rosnącym znaczeniu nowych podmiotów i interesariuszy⁴. Jej źródło stanowią przemiany życia społecznego, jakie dokonują się od przełomu wieków, w tym zwłaszcza zwiększająca się mobilność (por. na przykładzie wpływu imigracji na kształt i funkcjonowanie społeczeństw europejskich), globalizacja oraz rozwój społecznych sieci, w których główne czynniki zmiany mają swoje źródła raczej w ruchach społecznych i organizacji oddolnej niż w tradycyjnych strukturach społeczeństwa obywatelskiego⁵. W wyniku pojawiania się nowych aktorów społecznych ludzie na różne sposoby zbliżają się do muzeów. Wskutek strategii zmierzających do udzielania głosu odbiorcom i otwierania się na zaangażowanie publiczności jako współtwórcy oraz dyskusji na temat bardziej demokratycznych metod zarządzania dziedzictwem pojawiają się

3 P. van Mensch, *Towards a Methodology of Museology*, Zagreb 1992.

4 L. Meijer, P. dos Santos, *New Challenges, Different Priorities: Analyzing Ethical Dilemmas from a Stakeholders Perspective in the Netherlands*. Artykuł zaprezentowany na konferencji *New Directions in Museum Ethics* (Nowe kierunki w etyce dla muzeów) w Institute of Museum Ethics na Uniwersytecie Seton Hall w Nowym Jorku 14 listopada 2009 roku.

5 M. Castells, *The Information Age: Economy, Society and Culture*, t. 2: *The Power of Identity*, Oxford – Cambridge 2004.

nowe – i bardziej zróżnicowane – możliwości interakcji pomiędzy instytucjami a członkami społeczeństwa.

Zachodzące zmiany powodują, że systemy działania leżące u podstaw praktyki muzealnej muszą zostać poddane weryfikacji. Instytucje muzealne stoją przed wielkim wyzwaniem niemal w każdym aspekcie swojej działalności. Sposób, w jaki komunikują się z odbiorcami, usługi i programy, jakie oferują, dyskusje prowadzone na temat reprezentacji i autorytetu – to bardzo ważne kwestie, które wymagają rozpatrzenia. Ponadto nietrudno zaobserwować, jak dalece polityczne konsekwencje zwrotu ku społeczeństwu mogą wpłynąć na losy takich – przez wielu uważanych za podstawowe – komponentów instytucji, jak obiekty i kolekcje.

Obiekty i kolekcje prowadzą własny społeczny żywot wewnątrz muzeów. Potraktowane jako narzędzia pracy, otwierają przestrzeń do analizy ich relacji z ludźmi i życiem, które toczy się na zewnątrz muzeum.

Celem tego artykułu nie jest poruszenie takich tematów, jak relacja pomiędzy obiektami i kolekcjami a życiem minionych pokoleń czy specyfika procesów produkcji wiedzy i nadawania znaczeń tym przedmiotom. Myśląc o społecznej i politycznej roli muzeów, proponuję raczej przyjrzenie się temu, w jaki sposób obiekty i kolekcje mogą nawiązywać kontakt z nami – ludźmi żyjącymi współcześnie, podmiotami społecznymi zmagającymi się z wyzwaniami naszych czasów.

Punktem wyjścia dla rozważań nad takimi potencjalnymi relacjami chciałabym uczynić moje osobiste doświadczenie. W połowie 2007 roku, w ciągu jednego tygodnia miałam okazję odwiedzić po raz pierwszy Muzeum Kultur Świata w Göteborgu oraz Musée du quai Branly w Paryżu. Doświadczenie przejścia od jednej muzealnej propozycji do drugiej było niemal szokujące – tak odmienne były założenia i zamysły stojące za każdą z nich. Trudno mi pomyśleć o dwóch bardziej różniących się od siebie muzeach, będących jednocześnie doskonałymi przykładami na to, w jaki sposób instytucje te starają się podjąć wyzwania stawiane przez społeczeństwa wielokulturowe. Muzeum Kultur Świata powstało w grudniu 2004 roku, a Musée du quai Branly – w czerwcu 2006 roku. Od pierwszych dni swojego istnienia placówki te zajmują centralne pozycje w dyskusjach na temat zmieniającej się roli muzeów w XXI wieku oraz możliwych strategii na przyszłość. Rozważania dotyczące

obu muzeów, które tutaj prezentuję, pierwotnie zebrane zostały na potrzeby panelu dyskusyjnego zorganizowanego przez Tropen Museum w Amsterdamie w sezonie 2007/2008.

W głąb świata muzeów

Od grudnia 2004 roku do czerwca 2007 roku w Muzeum Kultur Świata odbywała się wystawa *Horizons – Voices from a Global Africa* (Horyzonty – głosy globalnej Afryki). *Horizons* prezentowała „szereg historii, w których Afryka jawi się zarówno jako kontynent, jak i pewna idea oraz typ tożsamości kulturowej. Głosy współczesne oraz głosy z przeszłości poszerzały horyzonty globalizującego się i zglobalizowanego świata”⁶. Wystawę podzielono na sześć głównych sekcji: *Voices from the Past* (Głosy z przeszłości) poświęconą niewolnictwu, *Voices of Resistance* (Głosy ruchu oporu) poświęconą ikonie muzyki reggae z Jamajki – Bobowi Marleyowi, *Voices of Power and Survival* (Głosy siły i przetrwania) na temat kolonializmu i oporu, *Voices on Gender* (Głosy na temat płci kulturowej), *Urban Voices* (Głosy ulicy) oraz *Voices from the Horn of Africa in Sweden* (Głosy Półwyspu Somalijskiego w Szwecji). W tym artykule skupię się na ostatniej z nich.

Przy ścianie stała wielka szklana gablota wypełniona artefaktami etnograficznymi. Naprzeciwko znajdowały się stanowiska, przy których można było obejrzeć filmy nakręcone przez mieszkańców Göteborga pochodzących z Etiopii i Erytrei (w większości imigrantów i uchodźców), przedstawiające różne aspekty ich życia w Szwecji oraz związane z krajami ich pochodzenia. Co ciekawe, przedmioty wystawione zostały w dosyć staroświecki sposób, co zaskakiwało zwłaszcza w połączeniu z materiałami wideo ukazującymi współczesne życie codzienne. Wedle mojej wiedzy, nie znalazły się one na wystawie jako ilustracja dla opowieści o Półwyspie Somalijskim ani metonimiczna reprezentacja danej kultury. Zamiast tego służyły one do pokazania jednej ze stron dialogu pomiędzy muzeum a społeczeństwem.

Tego typu wykorzystanie eksponatów stanowi świadectwo pewnej szerszej tendencji, jaką obserwować możemy ostatnio w wielu muzeach, które

6 <http://www.varldskulturmuseet.se> [dostęp: 8 grudnia 2015].

– w konfrontacji z dylematami etycznymi dotyczącymi samego problemu reprezentacji – weryfikują swój stosunek do własnych zbiorów. Zamiast, jak to się dzieje najczęściej, wykorzystywać eksponaty w celu tworzenia pewnych reprezentacji różnych kultur, dąży się raczej do tego, by prezentować kolekcje w nowych kontekstach i poddaje się refleksji ich znaczenie właśnie jako grup obiektów muzealnych. Celem takiego podejścia do kolekcji jest próba uchwycenia tego, co znajdowało się u ich źródła: abstrakcyjne, umotywowane ideologicznie koncepty, charakterystyczne dla określonego momentu w historii.

Niezależnie od tego istnieje wiele sposobów na pracę z kolekcjami – zwłaszcza jeśli traktuje się je nie jako zamknięte całości, ale narzędzia pracy, służące muzeum i realizacji jego celów.

Praca z obiektami jako integralnymi częściami kolekcji – pojmowanych właśnie jako pewne autorskie konstrukcje – staje się coraz powszechniejszą praktyką, a wiele muzeów stara się realizować w ten sposób swoją misję, jednocześnie kładąc nacisk na budowanie więzi oraz aktywne działanie na rzecz ponadlokalnego dialogu i zrozumienia, starając się w ten sposób dbać o swoje znaczące miejsce w społeczeństwie. Wśród placówek podejmujących takie działania na pierwszy plan wysuwają się muzea etnograficzne, a zaraz za nimi sytuują się muzea historyczne, muzea poświęcone kulturze żydowskiej oraz muzea o charakterze miejsc pamięci.

W wystawie *Horizons – Voices from a Global Africa* odzwierciedlona została ambicja muzeum, by stać się „miejscem dialogu, gdzie usłyszeć można różne głosy i w którym podejmować można tematy kontrowersyjne – przestrzenia, w której ludzie mogą czuć się jak w domu, niezależnie od granic”⁷. Poprzez tę ekspozycję oraz wiele innych działań muzeum starało się wejść w rolę pośrednika, tworząc przestrzeń spotkania, w której możliwe są komunikacja i wzajemne zrozumienie.

Paryskie Musée du quai Branly także deklaruje poczucie odpowiedzialności za wzmocnienie więzi i budowanie międzykulturowego zrozumienia. Podczas ceremonii otwarcia muzeum ówczesny prezydent Francji, Jacques Chirac, przedstawił placówkę jako miejsce, w którym zapierające dech w piersiach doznania estetyczne towarzyszą wyjątkowej lekcji humanizmu na miarę

7 <http://www.worldskulturmuseet.se> [dostęp: 8 grudnia 2015].

naszych czasów. „Każda kultura wzbogaca ludzkość swoim pięknem i prawdą i tylko dzięki ich nieustannie odnawianej ekspresji możemy dostrzec to, co uniwersalne, to, co zbliża nas do siebie”⁸.

Poprzez prezentowanie i podkreślanie wartości, jaką niosą ze sobą różnorodność oraz współpraca międzykulturowa, „[muzeum – przyp. tłum.] dąży do promowania wśród swojej publiczności otwartości i szacunku wobec innych kultur” oraz „podkreśla konieczność znoszenia barier, otwartości i wzajemnego zrozumienia zamiast konfrontacji, zamknięcia i izolacji”⁹.

Musée du quai Branly również zmagają się z dylematami dotyczącymi kolekcji. Na swojej stronie internetowej¹⁰ instytucja przedstawia się jako muzeum sztuki niezachodniej. Owszem, jest to muzeum sztuki, posiadające kolekcję etnograficzną, która pochodzi głównie z legendarnego Musée de l’Homme¹¹ oraz – w mniejszym zakresie – z Musée National des Arts d’Afrique et d’Océanie¹². Zgodnie z informacjami opublikowanymi na stronie internetowej muzeum – korzystając z metodologii wypracowanych na gruncie różnych dyscyplin – dokonuje rewizji tej kolekcji. O ile być może tak właśnie się dzieje w obszarze badań i innych działań muzeum, o tyle jeśli chodzi o działalność wystawienniczą – zwłaszcza zaś ekspozycję stałą – nie ma wątpliwości, że muzeum kładzie nacisk przede wszystkim na wartości estetyczne, realizując właściwy dla siebie typ podejścia do sztuki.

8 Fragment cytowanego przez autorkę przemówienia został opublikowany na stronie internetowej: http://www.ozco.gov.au/news_and_hot_topics/speeches/mqb_opening_speech, która obecnie jest niedostępna [przyp. red.].

9 Tamże [strona internetowa obecnie niedostępna – przyp. red.].

10 <http://www.quaibrany.fr> [dostęp: 8 grudnia 2015].

11 Musée de l’Homme – powstało w 1938 roku w Paryżu. Na początku bazowało między innymi na kolekcjach z Musée d’Ethnographie du Trocadéro oraz Muséum national d’Histoire naturelle. Wśród wielu badaczy, którzy mieli w muzeum tym swoje pracownie, był Claude Lévi-Strauss. W październiku 2015 roku paryskie Musée de l’Homme ponownie otwarto dla zwiedzających po blisko sześciolietniej renowacji i reorganizacji ekspozycji. Obecna wystawa stała prezentuje ewolucję człowieka i społeczeństw ujętych w różnych perspektywach: biologicznej, społecznej i kulturowej [przyp. red.].

12 Musée national des arts d’Afrique et d’Océanie – otwarte w 1931 roku w Paryżu. W muzeum prezentowano kolekcję sztuki z rejonów Afryki i Oceanii. Od początku mieściło się w tzw. Pałacu o Złoty Drzwiach (Palais de la Porte Dorée). W 2003 roku cała kolekcja muzeum została przeniesiona do powstającego paryskiego Musée du quai Branly [przyp. red.].

„Zapierające dech w piersiach doznania estetyczne” muzeum oferuje swoim zwiedzającym, zanim jeszcze dotrą oni do samej wystawy. Długi deptak prowadzi ich w górę, do innego świata, wielkiego uniwersum, które w jednej olbrzymiej przestrzeni mieści eksponaty z Oceanii, Afryki, obu Ameryk i Azji, pogrupowane według przynależności geograficznej, połączone ścieżkami, bez wytyczonych granic. Podczas niemalże rytualnego przejścia do galerii głównej oglądać można wyłaniające się z mroku obiekty, zgromadzone w okrągłych szklanych gablotach, przypominających szafki z muzealnych magazynów. Wydaje się, że gabloty te opowiadać mają historię samych obiektów, które najpierw czekały w muzealnym magazynie, by zostać ożywione na wystawie. Moim zdaniem, tego rodzaju strategia uświadomić ma nam również, że stanowią one część kolekcji – czyli pewnego dyskursu – i że zostały wyłączone z prawdziwego życia (lub, ściślej mówiąc, z życia poza ścianami muzeum).

Pomimo że na wystawie wykorzystane zostały różne media, wartość i znaczenie artefaktów podkreśla przede wszystkim światło. To użycie światła lub jego brak służą do eksponowania przedmiotów jako dzieł sztuki. Artefakty unoszą się w mrocznym, gęstym otoczeniu. Uwaga skupia się przede wszystkim na materialnych cechach eksponatów, podczas gdy pozostałe treści pozostają w cieniu we wszystkich niemal częściach ekspozycji stałej, pojawiając się jedynie w materiałach wideo oraz niewielkich (pod względem zarówno rozmiaru, jak i długości) opisach.

Od momentu otwarcia muzeum znajduje się w centrum uwagi przede wszystkim ze względu na swój wysoce estetyczny stosunek do artefaktów. Muzeum wyjaśnia, że stojącą za tym intencją jest próba zniesienia hierarchii kultur, wyeksponowanie uniwersalnej wartości, jaką jest różnorodność, oraz podkreślenie międzykulturowego dialogu i wzajemnych wpływów zachodzących pomiędzy kulturami świata. Niewątpliwie skupienie uwagi na wartościach estetycznych jest jedną z wielu możliwych strategii prowadzących do osiągnięcia tak zdefiniowanego celu. Jestem przekonana, że skłonność do traktowania artefaktów w ten sposób stanowi jedno z wyzwań, z którymi muszą zmierzyć się muzea, jeśli chcą przemyśleć stosowane strategie reprezentacji odmiennych kultur, zwłaszcza w kontekście własnej, kulturowo i instytucjonalnie uprzywilejowanej pozycji. Jak wspomniałam wyżej, muzea

odchodzą od wyjaśniania widzom, czym jest dana kultura, w zamian starając się opowiadać, czym jest (dana) kolekcja dotycząca tej kultury. Za strategią wystawiania artefaktów etnograficznych jako dzieł sztuki wydaje się stać przekonanie, że poprzez przeniesienie uwagi odbiorcy wyłącznie na ich cechy fizyczne można uchronić się przed formułowaniem osądów dotyczących ich walorów kulturowych (oczywiście, poza tymi niezbędnymi do tego, by wynieść je do rangi sztuki). Być może takie podejście traktować możemy jako jedno z potencjalnych rozwiązań problemu autorytatywnego charakteru wielu kolekcji muzealnych.

W Szwecji i we Francji dwa muzea narodowe dużego formatu – oba otwarte w czasach, które wielu określa jako kryzysowe dla muzeów etnograficznych – poszukują własnych metod (w ramach własnego kontekstu), by dokonać rewizji swoich kolekcji o kolonialnym rodowodzie i spróbować wykorzystać je jako narzędzia pracy. Oba bardzo podobnie definiują także swoją misję, deklarując, że w obliczu globalizacji każde z nich stara się wspierać zrozumienie i poszanowanie różnorodności oraz umacnianie więzi między różnymi kulturami.

Jednak podczas gdy ich cele i założenia wydają się zbliżone, stosowane przez nie strategie i podejście do posiadanych kolekcji skrajnie się od siebie różnią. Wydaje się, że ostatnio zmierzają one w dwóch zupełnie innych kierunkach.

Próbując znaleźć odpowiednie słowa, by opisać to, co łączy i co odróżnia od siebie obie instytucje, zatrzymałam się na analizie dwóch terminów: empatia i współczucie¹³. Być może subtelna, ale znacząca różnica między tymi dwoma terminami może okazać się użyteczna dla wyjaśnienia nie tyle podobieństw, ile różnic pomiędzy dwiema omawianymi tu placówkami.

Empatia to akt mający na celu zrozumienie perspektywy i doświadczenia innych – z ich punktu widzenia. To próba spojrzenia na świat oczami drugiego człowieka – i ujrzania rzeczywistości w taki sposób, w jaki on ją widzi. Szwedzkie muzeum posługuje się koncepcją kultury świata, która podkreśla wyjątkowość jednostki oraz stara się być areną dla wielu różnych punktów widzenia. Na wystawie *Horizons* oznaczało to, dosłownie, udzielenie głosu

13 W oryginale autorka posługuje się terminami *emphaty* i *symphaty* [przyp. red.].

szeregowi osób oraz stworzenie zwiedzającym możliwości doświadczenia ich perspektywy. Dobry przykład stanowi element ekspozycji prezentującej przepaskę na biodra noszoną przez kobiety po obrzezaniu. Na wystawie temu obiektowi towarzyszy kobiecy głos, mówiący: „Nieważne, jak piękna jest to część garderoby, dziewczęta ich nie lubią, ponieważ przywołują złe wspomnienia, doświadczenie bólu. To przepaska nieszczęścia. Jej pojawienie się w twoim życiu oznacza koniec twojej wolności”¹⁴. Bez względu na to, jak bardzo zniechęcona jest to część garderoby, z łatwością mogłam sobie wyobrazić wystawę, która prezentuje ją jako jeden z pięknych obiektów charakteryzujących tę fascynującą kulturę.

Oczywiście, nie oznacza to, że stojąc przed takim eksponatem, zwiedzający zaczyna automatycznie patrzeć na świat oczami innego człowieka, a muzeum nie uwalnia się tym sposobem zupełnie od nieuchronnego sytuowania obiektu w pewnej określonej ramie. Jednak wystawy skonstruowane w sposób empatyczny zakładają możliwość słuchania innych.

Inaczej jest ze współczuciem, które odnosi się do bliskości, współodczuwania i rozumienia drugiego człowieka. Gdy opiera się ono na rozpoznaniu „wspólnej tożsamości”, współczucie oznaczać może, że staramy się wyjść poza własne pole odniesień i wyobrażamy sobie perspektywę i doświadczenia innych oraz interpretujemy je. Innymi słowy, sami staramy się dostrzec to co wspólne między nami a innymi. Francuskie muzeum, aby pokazać zalety różnorodności, odwołuje się do uniwersalnych wartości. Zachęca do tego, by dostrzec i docenić cechy wspólne odmiennych kultur w celu budowania wzajemnego zrozumienia, szacunku, tworzenia więzi. Co bardzo istotne, Musée du quai Branly zdecydowało się budować to poczucie wspólnoty odmiennych kultur poprzez sztukę pojętą na sposób zachodni, a zatem w oparciu o ściśle zachodni koncept, reprezentujący zachodni punkt widzenia.

Nie mniej godne uwagi jest to, w jaki sposób oba muzea wdrażają te odmienne strategie. Jak wspomniałam wcześniej, placówki te znajdują się w komfortowej pozycji, mogą dokonywać zaawansowanej rewizji swoich kolekcji i w pełni wykorzystywać ich potencjał jako pewnych autorskich kreacji, nie wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości. W jaki sposób więc

14 <http://www.varldskulturmuseet.se> [dostęp: 8 grudnia 2015].

wykorzystują je, aby budować empatię i współczucie? Skłaniam się ku twierdzeniu, że pierwsza wystawa stara się nawiązać relacje ze społeczeństwem poprzez oddanie swoich eksponatów ludziom (przez ludzi rozumiem tu nie zwiedzających w muzeum, ale twórców danej kultury), podczas gdy druga stara się osiągnąć ten sam cel poprzez odebranie ich ludziom.

O *dawaniu i braniu* to tytuł tego artykułu, a także pretekst do umiejscowienia obu muzeów na skrajnych punktach spektrum. Aluzja ta może wydawać się nazbyt upraszczająca, jednak jej celem jest próba podsumowania tego, w jaki sposób kształtować się mogą relacje pomiędzy przedmiotami a ludźmi jako ich twórcami i konsumentami. Dawanie i branie odnosi się także do ujmowania w ramy siebie i innych. Dawanie może również oznaczać akt bezpośredniego angażowania ludzi w proces pracy z kolekcją. Przede wszystkim jednak idea dawania i brania sięga o wiele głębiej, stając się metaforą społecznego funkcjonowania przedmiotów wewnątrz muzeum.

Peter van Mensch wyjaśnia, że przedmioty są dokumentami (źródłami informacji) i posiadają złożoną strukturę danych¹⁵. On sam wyróżnia cztery poziomy takich danych: właściwości strukturalne (cechy fizyczne przedmiotu); właściwości funkcjonalne (potencjalna lub faktyczna funkcja przedmiotów); kontekst (materialne i niematerialne otoczenie przedmiotu) oraz znaczenie (definicja i wartość przedmiotu). W procesie historycznym tworzą się kolejne warstwy nakładające się na te poziomy informacji. Innymi słowy, artefakt posiada własną „życiową historię”. Zaczyna się od pewnej idei powstałej w pewnym określonym kontekście (obejmującym daną kulturę, epokę, decyzje twórcy). Następnie pełni określoną funkcję, jest wykorzystywany na różne sposoby, psuje się, być może jest naprawiany lub odnawiany. W trakcie swojego istnienia przedmiot poddawany jest wielu transformacjom, trafia do nowego kontekstu, a czasem diametralnej zmianie ulegają jego funkcja, znaczenie i wartość. Jeśli chodzi o wartość – dotyczy to zwłaszcza eksponatów muzealnych, które w momencie włączenia do kolekcji zyskują nową rolę, wartość i znaczenie. Wszystko to razem składa się na zestaw danych powiązanych z obiektem, który czyni go źródłem niezliczonych informacji.

15 P. van Mensch, dz. cyt. (część: *Object as data carrier*).

Ze względu na historyczne i społeczne uwarunkowania oraz intencje właścicieli w muzeach podejmowane są decyzje dotyczące tego, jakie warstwy i poziomy informacji są eksponowane. Sama struktura, funkcja, znaczenie i wartość przedmiotów zmieniają się również w czasie ich życia jako eksponatów muzealnych. Aktualnie muzea coraz śmieiej i chętniej podkreślają rolę przedmiotów jako komponentów pewnego dyskursu na temat rzeczywistości. Jest to jednak wciąż dość złożona kwestia. Obiekty mają swoją historię z okresu przed włączeniem do kolekcji, mają również swoją przeszłość jako części kolekcji, a także terażniejszość i przyszłość jako muzealia. Zarówno szwedzkie, jak i francuskie muzeum podejmuje próbę spojrzenia na swoje kolekcje w taki sposób, by – stosując współczesne metody analizy – zgłębiać i wykorzystywać potencjał informacji, jakie niosą ze sobą te przedmioty.

Na wystawie *Horizons* eksponowana warstwa informacji wspólna dla wszystkich przedmiotów dotyczyła faktu ich przynależności do kolekcji, a zatem tego, co konstytutywne dla muzeum. Możliwe było dostrzeżenie elementów mówiących o życiu obiektów na wystawie, jednak na pierwszy plan wysuwało się poszukiwanie dodatkowych warstw informacji, pochodzących spoza muzeum; interpretacji, znaczeń i wartości powiązanych z żyjącymi ludźmi i współczesnym światem. Przepaska na biodra jest dobrym przykładem – dzięki historii opowiedzianej przez kobietę żyjącą współcześnie, poza murami muzeum, we własnej, określonej rzeczywistości, obiekt zyskuje tę dodatkową warstwę informacji. Podobnie szklana gablota naprzeciwko stanowisk wideo: dodatkowa warstwa informacji na temat zgromadzonych w niej obiektów pojawia się dzięki milczącemu dialogowi z etiopskimi i erytrejskimi mieszkańcami Göteborga. Można zauważyć, że wystawa w Muzeum Kultur Świata próbuje oddać przedmioty ludziom (twórcom kultury) w tym sensie, że to oni mogą uzupełnić je o ważną, jeśli nie najważniejszą, warstwę informacji. Podsumowując, to ludzie pomagają tworzyć nowe ramy i konteksty dla tych obiektów.

Musée du quai Branly także kładzie nacisk na eksponowanie przedmiotów jako obiektów muzealnych. Koncentruje się na przedmiocie umieszczonym w kontekście muzeum, będącym pewnym fragmentem życia poza muzeum. Ekspozycja stała wyróżnia przede wszystkim fizyczne, materialne cechy obiektów (np. ich wartość estetyczną), dodając do nich wartość artystyczną, która mówi więcej na temat ludzi, którzy są odbiorcami tej wystawy,

niż tych, od których pochodzą prezentowane przedmioty. Tym sposobem muzeum pozbawia eksponaty tych warstw informacji, które dotyczą ich historii, kontekstu, w jakim funkcjonowały, ludzi, którzy je stworzyli i którzy ich używali, informacji na temat ich roli, znaczenia i wartości poza murami muzeum. Przedmioty te pozbawione są wszystkiego, co wykracza poza muzeograficzną czasoprzestrzeń ich egzystencji. Co więcej, taki sposób prezentacji utrudnia spojrzenie z innej perspektywy. Taka praktyka leży w naturze muzeów, jednak w Musée du quai Branly zyskuje nowy wymiar. W rzeczywistości tym, co odbiera ludziom (twórcom kultury) te przedmioty, jest emanująca z nich, jako eksponatów, pustka. Taka strategia, pomimo iż podkreśla uniwersalną, humanistyczną wartość przedmiotów, sprawia, że jednocześnie wydają się niemal pozbawione śladu ludzkiej ręki.

Pewien poziom abstrakcji cechuje każdą kolekcję muzealną; jest on integralnym elementem samego procesu muzealizacji. Istnieje jednak wiele możliwych poziomów abstrakcji oraz dystansu wobec rzeczywistości. Istnieje wiele głosów krytycznych wobec praktyki eksponowania artefaktów etnograficznych jako dzieł sztuki, które podejmują analizę tych problemów¹⁶. Gromadzenie i eksponowanie przedmiotów należących do innych kultur jako obiektów artystycznych nie jest zjawiskiem nowym. James Clifford w swojej ważnej pracy *The Predicament of Culture* krytykuje ideę sztuki prymitywnej oraz system, który przemianowuje artefakty kulturowe na dzieła sztuki i odwrotnie, ponieważ uważa go za zawłaszczający i alienujący¹⁷. Zjawisko alienacji można odczytywać w duchu Marksowskiej idei fetyszyzmu towarowego, interpretującego to, w jaki sposób obiekty nieożywione (towary) mogą zyskać ludzką moc (wartość) zdolną wpływać na ludzkie działaniami. Alienacja jest rezygnacją z własnej siły roboczej jako zdolności przekształcania świata na rzecz siły, która kieruje nim jak gdyby za pomocą pewnego rodzaju naturalnego lub ponadludzkiego prawa¹⁸. Canclini również łączy pojęcia alienacji

16 Jeden z takich głosów to tekst Mieke Bal, który omawiany był podczas seminarium w ramach *Laboratorium muzeum*, zob. M. Bal, *Dyskurs muzeum [w:] Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005 [przyp. red.].

17 J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge 1984.

18 <http://www.marxists.org/subject/alienation/index.htm> [dostęp: 8 grudnia 2015].

i fetyszyzmu z muzeami: „Muzea są miejscami fetyszyzującymi przedmioty do tego stopnia, że ludzie zapominają, że patelnia została stworzona w celu smażenia, maski – świętowania, a serape – ogrzania się. Muzea fetyszyzują przedmioty zupełnie tak, jak sklepy i butiki”¹⁹.

Jak dotąd wiele muzeów etnograficznych eksperymentowało z możliwościami eksponowania artefaktów kulturowych jako obiektów sztuki, jednak Musée du quai Branly niewątpliwie poszerzyło pole dla takich eksperymentów.

Wnioski

Odwołując się do wszystkiego, co składa się na „dawanie” i „branie” scharakteryzowane przeze mnie w tym artykule, wierzę, że muzea stawiają czoła ważnym wyzwaniom dotyczącym wykorzystania kolekcji w pracy na rzecz ludzi i z ludźmi jako członkami społeczeństwa, wobec którego muzeum ma swoje zobowiązania. Dwa przykładowe muzea reprezentują skrajne punkty na skali, przy czym decyzje Musée du quai Branly są bardziej radykalne niż Muzeum Kultury Światowej. Większość muzeów z większą swobodą i z zastosowaniem różnych środków porusza się po tym spektrum możliwości dawania i odbierania przedmiotów człowiekowi.

Jeśli weźmiemy pod uwagę znaczenie obiektów muzealnych jako wartościowych przedmiotów, jako źródeł informacji i jako narzędzi, niezwykle istotne jest, aby stały się one częścią dyskusji na temat roli muzeów w społeczeństwie. Muzea używają kolekcji jako narzędzi pracy, jednak obiekty te nie są jedynie ich własnością. Funkcjonują także jako ważny łącznik ze społecznościami, które domagają się poszerzenia swojej roli w działaniach muzeum.

Konsekwencje dawania i odbierania przedmiotów ludziom mogą bezpośrednio przekładać się na to, jaki status muzeum zajmuje w społeczeństwie. Wystawa w Muzeum Kultury Światowej dowodzi, że metoda oddawania obiektów ludziom może prowadzić do empatycznego zaangażowania. Pojawia się więc pytanie o to, w jaki sposób muzea są w stanie dokonać kolejnego kroku naprzód w procesie zbliżania przedmiotów do ludzi? Przykład Musée du quai Branly także porusza ważne kwestie. Skłania do pytań o to, co się dzieje, kie-

dy muzeum buduje wizję świata „pozbawionego twarzy” i śladów działalności człowieka. W swoim dążeniu do budowania więzi muzeum to stosuje strategie oparte bardziej na zabieraniu niż dawaniu. Czy akt odrywania przedmiotów od ludzi (oraz alienacji w przedmiotach) pozostawia nas obojętnymi?

Jeśli wierzymy, że ostatecznie wszystko to prowadzi nas do pytań o człowieka, o nas samych, wówczas stajemy w obliczu istotnych zagadnień dotyczących roli, jaką muzea odgrywać mogą w XXI wieku.

19 N.G. Canclini, *Transforming Modernity: Popular Culture in Mexico*, Austin 1993.

Muzealizacja żywej rzeczywistości – sprzeczność sama w sobie?¹

Léontine Meijer-van Mensch

„Życie” to bynajmniej nie pierwsze pojęcie, które kojarzy się większości z nas z muzeami i zbiorami muzealnymi. Jest czymś zrozumiałym, choć zarazem godnym ubolewania, że muzea często postrzega się jako krajobrazy pozbawione życia, a obiekty muzealne – jako rzeczy martwe. Krytyka pod adresem muzeów była stałym motywem dwudziestowiecznego dyskursu. Świat muzeów zmienił się jednak pod wieloma względami. Na szczególnie zainteresowanie zasługują procesy zachodzące tu w sferze niematerialnego, żywego dziedzictwa kulturowego. W niniejszym artykule zostaną ukazane zmiany paradygmatu dotyczącego relacji muzeów i obiektów muzealnych wobec żywej rzeczywistości. Chodzi jednak nie tyle o przedstawienie perspektywy teorii systemu, ile przede wszystkim o analizę strategii – po którą muzea starają się coraz aktywniej sięgać – uwzględniania i eksponowania aspektu żywej rzeczywistości.

W muzeum historii kultury obiekt poddany muzealizacji przestaje być przedmiotem mającym zazwyczaj wartość praktyczną, staje się częścią rzeczywistości muzealnej, a jego wartość określa jedno (lub więcej) ze znaczeń kulturowych. Choć często o muzealizacji danego obiektu decyduje określony aspekt praktyczny, to gdy zostaje on częścią zbiorów, wymiar ten –

z przyczyn związanych głównie z potrzebą konserwacji przedmiotu – jest często pomijany. Takie podejście prezentuje niestety np. wiele muzeów etnologicznych. Choć w centrum ich zainteresowania powinny się znajdować kultura ludzka i jej kontekstualizacja, zwykle nie eksponują praktycznej wartości informacyjnej obiektu i w ten sposób ulega ona zatraceniu. Jeżeli w momencie muzealizacji obiektu jego określone znaczenia i funkcje nie zostaną uznane za ważne, wraz z zatarciem się oryginalnego kontekstu przedmioty bezpowrotnie tracą praktyczną wartość informacyjną. Z niedostatkami informacji mamy do czynienia nawet w wypadku mniej egzotycznych, historycznych obiektów – bliższych naszej kulturze przedmiotów z dawnych epok. Znanym przykładem w kontekście holenderskim jest tu sposób prezentacji siedemnastowiecznych srebrnych kubków mających formę wiatraków. Owe tak zwane *molenbeker* służyły do zabawy; obracano skrzydłami wiatraka, a komu nie udało się opróżnić swojego kubka, zanim się zatrzymał, musiał stawiać następną kolejkę. Ten niezwykle wesoły zwyczaj stanowił część holenderskiej spuścizny kulturowej, ale bez jego zrozumienia znaczenie obiektu pozostaje dla zwiedzającego nieuchwytnie. W prezentacji uwagę obserwatora zwraca się w większym stopniu na formę (wiatrak) niż na funkcję naczynia, całkowicie pomijając społeczny wymiar jego użytkowania.

Model obiektu jako nośnika informacji a zmiana paradygmatu w muzeologii

Być może zastosowanie podejścia systematycznego, w którym ujęte i uwzględnione zostałyby wszystkie aspekty potencjału informacyjnego danego przedmiotu, pozwoliłoby uniknąć jednowymiarowej interpretacji obiektów. W muzeologii istnieją różne modele określania treści informacyjnej obiektów. Wiele z tych modeli zawdzięczamy badaniom nad kulturą materialną. Autorem jednego z nich, przedstawionego w dalszej części, jest Peter van Mensch².

1 Tekst L. Meijer-van Mensch ukazał się w języku niemieckim jako: *Die Musealisierung von Lebendigkeit – Ein Widerspruch in sich?* [w:] B. Keller, S. Kosłowski, C. Meyer, U. Schenk (ed.), *Lebendige Traditionen ausstellen*, Baden 2015, s. 96–109 [przyp. red.].

2 P. van Mensch, *Muzeologija i muzejski predmet kao nosioci podataka / Museology and the Object as Data Carrier*, „Informatologia Yugoslavica” 1986, nr 18, s. 35–43; tenże, *Methodological Museology, Or, Towards a Theory of Museum Practice* [w:] S. Pearce (ed.), *Objects of Knowledge. New Research in Museum Studies 1*, London 1990, s. 141–157.

Model ten opiera się na rozróżnieniu między dwoma zbiorami danych: trzema cechami obiektu z jednej strony i trzema jego stadiami rozwoju – z drugiej. Owe trzy cechy to cechy materialne, czyli tożsamość strukturalna; funkcja i znaczenie, czyli tożsamość funkcjonalna; kontekst, czyli tożsamość kontekstualna. Wszystkie one odnoszą się do obiektu w określonym stadium rozwoju. Pojęcie tożsamości ma tu opisywać pewien stan istnienia. Chodzi o konstrukt teoretyczny służący przedstawianiu różnych cech obiektu. Tożsamość stanowi zarazem koncepcję dynamiczną. Należy ją postrzegać w perspektywie diachronicznej, jako następujące po sobie procesy przyrostu i utraty informacji. Odnosi się to zarówno do treści informacyjnej zawartej w samych obiektach (*intrinsic information*), jak i informacji przekazywanych przez tradycję lub dokumentację (*non-intrinsic information, extrinsic information*).

W ostatnich latach muzea i stosowane przez nie strategie spotykały się często z krytyką. Jak utrzymywali jej autorzy – muzea w ogóle, a muzeologia w szczególności zbytnio koncentrowały się na materialnych aspektach obiektów, czyli ich tożsamości strukturalnej, teoria, praktyka i etyka muzeologii były zaś zbyt długo zdominowane przez perspektywę europejską. Niezaprzeczalne jest jednak, że zaszły w tej sferze pewne zmiany. Kluczowym hasłem zmieniającej się perspektywy jest „nowa muzeologia” (*new museology*) – pojęcie, za pomocą którego zwykle opisujemy znaczące społecznie koncepcje w obrębie muzeologii. Jak się wydaje, ruch ten zaczął już oddziaływać nawet na tradycyjne muzea o długiej historii. Zasady nowej muzeologii, czy też muzeologii krytycznej (*critical museology*), zdefiniowane na początku lat 70. XX wieku, przyciągnęły w latach 90. uwagę establishmentu muzealnego zdominowanego przez Europejczyków. O nową rolę w dążeniu do samostanowienia i uznania tożsamości kulturowej upominały się zwłaszcza ruchy emancypacyjne, takie jak ruch ludności tubylczej w Nowej Zelandii, Australii, Stanach Zjednoczonych i Kanadzie. Dynamika ta wywarła silny wpływ na teorię, praktykę i etykę muzeologii oraz badań nad dziedzictwem kulturowym. Nowy paradygmat znajduje szczególnie wyraźne odzwierciedlenie w podejściu do starych zbiorów muzealnych i sposobie tworzenia nowych. Istotne jest w tym kontekście pytanie: czy zbiory należą do celów, czy też do zasobów instytucji muzealnych? Innymi słowy: czy kolekcjonowanie jest celem samo w sobie, czy też środkiem do celu?

Współczesna – krytyczna i zdolna do refleksji – muzeologia uznaje, że kolekcjonowanie powinno stanowić środek do osiągnięcia pewnego celu. Wiąże się z tym założenie, że samo muzeum jako instytucja kulturalna jest w większym stopniu środkiem niż celem. W tym duchu ICOM [International Council of Museums – przyp. red.] sformułowała definicję muzeum. Mówi ona, że muzeum jest „trwale istniejącą instytucją, nienastawioną na osiągnięcie zysku, służącą społeczeństwu i jego rozwojowi, otwartą dla publiczności, (...) pozyskuje, konserwuje, bada, udostępnia i wystawia w celu badawczym, edukacyjnym lub dla rozrywki materialne i niematerialne świadectwa ludzi oraz ich środowiska”³. Środki zostały tutaj wymienione szczegółowo: muzeum jest „trwale istniejącą instytucją, nienastawioną na osiągnięcie zysku, (...) otwartą dla publiczności, która pozyskuje, konserwuje, bada, udostępnia i wystawia (...) materialne i niematerialne świadectwa ludzi oraz ich środowiska”. Posiada też cechy charakterystyczne dla ograniczonej liczby instytucji, do których należą choćby archiwa i biblioteki. O wiele bardziej ogólny jest opis celów (w tym wypadku należałoby mówić raczej o przeznaczeniu) muzeum: jako instytucja „służąca społeczeństwu i jego rozwojowi”, wykonująca swoje zadania „w celu badawczym, edukacyjnym lub dla rozrywki”, posiada cele pokrewne z celami wielu innych instytucji publicznych. Autorzy tacy jak Stephen Weil⁴ ostrzegają, że silne ukierunkowanie na specyfikę środków wiąże się z niebezpieczeństwem wzięcia ich za cele. Tymczasem „pozyskiwanie, konserwowanie, badanie, udostępnianie i wystawianie” to środki służące realizacji określonych celów, a nie cele same w sobie. Ta perspektywa odzwierciedla jeden z paradygmatów reprezentowanych przez nową muzeologię.

Przejście od paradygmatu celów do paradygmatu środków ma również konsekwencje dla procesu muzealizacji. Jednym ze środków dostępnych muzeom w ramach kolekcjonowania i konserwacji obiektów jest poszukiwanie

3 Przytoczony cytat podano za polskim tłumaczeniem: *Kodeks etyki ICOM dla muzeów*, tłum. S. Waltoś, dostępnym na stronie: http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/poland.pdf [dostęp: 8 grudnia 2015]. W tekście polskim wśród funkcji muzeum brakuje występującego w innych wersjach językowych pojęcia „bada” (niem. *erforscht*, ang. *researches*), a bardziej adekwatne niż „udostępnia” (niem. *bekannt machen*, ang. *communicate*) byłoby „popularyzuje” [przyp. tłum.].

4 S. Weil, *A Success/Failure Matrix for Museums* [w:] „Museum News” 2005, nr 84, s. 36–40; tenże, *Beyond Management. Making Museums Better* [w:] „ICOM Study Series” 2006, nr 12, s. 4–8.

odpowiedzi na pytania „co?” i „jak?” w świetle pytania „po co?”. Niedawno wprowadzono do dyskursu muzeologicznego pojęcie *agency* w sensie działania, wnoszenia w coś wkładu. Ma ono opisywać rolę społeczną muzeów, zbiorów i obiektów (muzealnych) oraz uwidaczniać, że społeczne znaczenie tych placówek kształtuje się w procesie interakcji z innymi aktorami. Zarazem nie powinno się w tych interakcjach pomijać aktywnej roli tych placówek jako samodzielnych aktorów⁵.

W modelu opracowanym przez Petera van Menscha ujmującym obiekt jako nośnik informacji zmianę paradygmatu można opisać jako przejście od oceny materialnych cech obiektu do sytuacji, w której proces muzealizacji w o wiele większym stopniu uwzględnia wartość lub wartości obiektu w zakresie jego tożsamości funkcjonalnej. Pojęcie cech funkcjonalnych odnosi się tu do użytkowania przedmiotu (może być ono potencjalne lub rzeczywiste), czyli jego użyteczności, a w szerszym sensie – jego znaczenia. Obejmuje ono interakcje zachodzące „w czasie i przestrzeni między obiektami a wieloma różnymi ludźmi (...), którzy wytworzyli i sprzedali te przedmioty, handlowali nimi, badali je, katalogowali i wystawiali, wchodząc z nimi w relację”⁶. Oprócz tego dowartościowania biografii obiektów (muzealnych) obecnego w perspektywie muzeologii krytycznej nowa muzeologia koncentruje się na integrowaniu funkcji i znaczenia obiektu zgodnie z zamysłem i definicją wspólnoty jego twórców (*creator community*). Tradycyjną praktykę muzeologiczną utożsamiano z procesem świadomej de- i rekontekstualizacji obiektów. Konsekwencją postulatów nowej muzeologii jest natomiast forma muzealizacji, której istotę stanowi poszanowanie tożsamości funkcjonalnej obiektów zgodnej z pierwotnym kontekstem ich użytkowania, w jakim zostały wytworzone. W idealnym przypadku oznacza to, że obiektów nie wrywa się z pierwotnego kontekstu ich użytkowania – nie przechowuje się ich jako artefaktów, lecz *in situ*, zgodnie z przypisaną im funkcją „narzędzi”. Oznacza to również, że należy na nowo zdefiniować rolę wspólnoty twórców, aby postrzegano ją jako grupę bezpośrednio włączoną w proces muzealizacji.

5 S. Byrne, A. Clarke, R. Harrison, R. Torrence (ed.), *Unpacking the Collection. Networks of Material and Social Agency in the Museum*, New York 2012.

6 Tamże, s. 3.

Poniższe studia przypadków ukazują sposoby kształtowania – zgodnie z opisanymi założeniami – relacji między zakresem („co?”) i sposobem („jak?”) a celem muzealizacji („po co?”). Przykłady te odnoszą się do określonego sposobu traktowania obiektów, który stanowi odpowiedź na pytanie „co?”. W obu sytuacjach wspólnotę twórców zachęcono, aby na nowo użyły obiektów jako „narzędzi”, a także elementów swojego dziedzictwa kulturowego.

Żydowskie Muzeum Historyczne w Amsterdamie

Osobiście uważam, że religijne dziedzictwo kulturowe obejmuje grupę obiektów, których znaczenie i potencjał edukacyjny dla publiczności wzrastają, gdy są eksponowane w kontekście dynamicznym i funkcjonalnym. Dzięki temu przedmioty religijne nie tylko zapewniają zwiedzającym więcej przeżyć i doświadczeń, lecz także doznania te są bardziej żywe i autentyczne. Łatwiej w taki sposób ukazywać różne konteksty, funkcje i znaczenia. Do głosu dochodzą twórcy obiektów, a także współczesne wspólnoty, którym daje się przestrzeń do wyrażania własnych wartości i własnej perspektywy. Możliwe jest prezentowanie obok siebie różnych – również sprzecznych – interpretacji. Jednym z aspektów praktyk religijnych jest ich dynamika wynikająca z faktu, że z jednej strony stanowią one element tożsamości grupowej, a z drugiej – są udziałem pojedynczych osób, w związku z czym nabierają silnego znaczenia indywidualnego. Do wyrażenia złożoności tematu można wykorzystać np. prezentację „wielogłosu” członków danej grupy.

Na takim dynamicznym podejściu oparto część ekspozycji muzealnej, w której przedmioty religijne, judaica, ożywają dzięki archiwalnym materiałom filmowym oraz historiom osób żyjących współcześnie. Dokonuje się to w miejscu, które przed Zagładą służyło jako synagoga. Biografie zawierają wiele różnych perspektyw i tworzą w ten sposób kontekst uwidaczniający funkcję, znaczenie i sens wystawionych obiektów.

Kontekst ten obejmuje interpretację zarówno ortodoksyjne, jak i liberalne oraz niereligijne, ale można natrafić również na perspektywę innych grup – np. gejów i lesbijek. Innymi słowy, oddaje się tu głos rabinice o orientacji lesbijskiej tak samo jak ortodoksowi żyjącemu we współczesnym Amsterdamie. Muzeum nie staje po niczyjej stronie, nie faworyzuje żadnego ze znaczeń,

lecz ukazuje spektrum żywej, pielęgnowanej kultury oraz praktyk religijnych grupy, w obrębie której istnieje wiele nurtów. Takie dynamiczne podejście może umocnić więź między muzeum a poszczególnymi społecznościami. W ten sposób, oprócz prezentacji różnych wartości i sposobów interpretacji obiektów, szczególnie podkreśla się fakt, że obiekty muzealne mogą odgrywać w społeczeństwie i dla społeczeństwa ważną i znaczącą rolę „celów”.

Mille Lacs Indian Museum

Przed kilkoma laty odwiedziłam indiańskie muzeum Mille Lacs w Onamii (Minnesota, USA). Ekspozycja opowiada historię Indian Odżibwe z regionu Mille Lacs i przedstawia różne aspekty współczesnego życia wspólnoty mieszkającej w rezerwacie i jego otoczeniu. Działalność placówki bazuje na podejściu nacechowanym biograficznie. Wydaje się, że najbardziej adekwatnym jej określeniem byłoby pojęcie „muzeum wspólnotowego”. Gdy znalazłam się w strefie edukacyjnej, gdzie pokazywano, jak przygotowuje się tradycyjne potrawy, byłam na początku nieco rozczarowana. Tradycja przedstawiana była tam w bardzo nowoczesnym kontekście, co nie odpowiadało moim oczekiwaniom wobec prezentowania egzotyki. Okazało się jednak, że potraw świadomie nie przyrządzano w stylizowanej kuchni „ludowej”, co bez wątplenia usatysfakcjonowałoby przeciętnego turystę. W tym wypadku celowo skoncentrowano się na niematerialnym wymiarze gotowania i zastosowaniu tradycji we współczesnym kontekście.

Jeden z działów ekspozycji poświęcono tradycyjnym strojom, które w muzeum są nie tylko wystawiane, lecz także noszone. Zarówno odzież, jak i żyrandole znajdujące się w placówce pozbawia się kontekstu muzealnego, gdy potrzebuje ich indiańska społeczność. Stroje wyprodukowane zostały bynajmniej nie ze skóry i innych naturalnych materiałów, lecz z poliestru. Czując znów lekkie rozczarowanie, zapytałam dyrektora muzeum o przyczyny tego stanu rzeczy. W odpowiedzi usłyszałam, że placówka – jak sama podkreśla – chce prezentować żywą kulturę, a autentyczne stroje historyczne przechowywane są w magazynie. Prezentowane na wystawie obiekty są nadal użytkowane i właśnie dlatego wykonuje się je z tworzywa sztucznego. Dzięki temu łatwiej je prać niż np. odzież skórzaną. Wystawione w muzeum

przedmioty pełnią obecnie pewną funkcję dla wspólnoty. Tego dnia dowiedziałam się wielu nowych rzeczy o „muzeum wspólnotowym”, o tak zwanym autentycznym środowisku, a zwłaszcza o roli, jaką eksponowane przedmioty mogą odgrywać dla danej społeczności.

Żywa konfrontacja z eksponatami może przyczynić się do lepszego odkrycia ich wymiarów niematerialnych. Przedstawione przykłady ukazują sposoby zastosowania takiego podejścia, dzięki którym obiekty i zbiory mogą odgrywać bardziej istotną rolę dla współczesnych społeczności. Wspierają one w ten sposób zawartą w niniejszym artykule hipotezę, że szacunek dla niematerialnego wymiaru obiektów jest rezultatem zmiany paradygmatu – przejścia od kolekcjonowania jako celu do kolekcjonowania jako środka. Zarazem jednak szacunek ten stanowi warunek konieczny, aby taka zmiana paradygmatu mogła nastąpić.

A group of people is seated in a room, possibly a classroom or meeting space. The image is overlaid with a semi-transparent blue filter. The people are engaged in conversation or listening. A white rectangular box on the right side contains the text 'Część II'.

Część II

Laboratorium muzeum.

Ewaluacja

Katarzyna Kalinowska, Bogna Kietlińska

Profil uczestników

Grupa uczestników projektu *Laboratorium muzeum* jest pod wieloma względami różnorodna (charakter pracy, środowiska instytucjonalne, wykształcenie i doświadczenia zawodowe), jednak została dobrana według założonego przez organizatorów klucza, który definiowany był przez rodzaj postawy wobec własnej pracy i sektora. Dlatego też, mimo wielości stylów działania, da się wyodrębnić pewien wyraźny, wspólny rys psycho- i socjograficzny tej grupy¹.

O muzealnych laborantach (jak roboczo nazwałyśmy tę grupę) można z całą pewnością powiedzieć, że są nowym pokoleniem muzealników, czy też szerzej (nie wdając się w spory terminologiczne i ideologiczne wokół definicji „muzealnika”) – osób pracujących w sektorze dziedzictwa. Nie mają kompleksów, są pewni co do kierunku swoich działań i chętnie poddają refleksji własne doświadczenia zawodowe. Nie czują się przytłoczeni przez system, potrafią znaleźć w nim swoją niszę i ją rozwijać bez poczucia konieczności ideowego zaangażowania w budowanie całego sektora. Zamiast tego postulują raczej wielokierunkowy rozwój tego sektora, wykazują niechęć do ekspansji jednego typu podejścia. Są samodzielni, otwarci na różnorodność, pozostając jednocześnie wyraźnie zdystansowanymi wobec wszelkich prób tworzenia jednolitej, spójnej tożsamości zawodowej.

Używamy kategorii pokolenia nieprzypadkowo. Nie jest to tylko hasło mające odróżnić to, co stare, od tego, co nowe i odmienne. W postawach

¹ Warto pamiętać, że to uogólniony rys, profil, typ idealny. W rzeczywistości niektóre z przytoczonych cech były bardziej zniuansowane, a poszczególne osoby z pewnością nie odnajdą się w tej zbiorczej charakterystyce w skali 1:1.

i nastawieniach, które reprezentowali uczestnicy fokusów względem siebie samych, swojej działalności profesjonalnej oraz funkcjonowania systemu, widać wyraźną analogię do współczesnych badań juwentologicznych nad pokoleniem Y². Choć rocznikowo znaczna część uczestników zaliczałaby się do starszego pokolenia (pokolenia X), to jeśli przyjmiemy kulturowe kryteria przynależności pokoleniowej, zobaczymy grupę o charakterystyce podobnej do pokolenia Y. Nie jest to jednak obraz tożsamy. Od pokolenia Y odróżniają ich cierpliwość, skłonność do długofalowego zaangażowania w proces, odporność na brak szybkich efektów, brak roszczeniowej postawy, aktywność i samodzielność połączona z gotowością do podejmowania trudnych zadań, eksperymentów i wyzwań oraz wystawiania na próbę swoich kompetencji, a także skłonność do szacowania własnych możliwości.

Poniżej znajduje się krótkie omówienie poszczególnych elementów charakterystyki, składające się na profil uczestników *Laboratorium muzeum*.

- + Muzealni laboranci **nie czują się zależni** ani od przestrzeni i ani tego, co materialne (ponieważ ich praca w dużej mierze koncentruje się wokół relacji, więzi, idei), ani od systemu, w którym funkcjonują. **Nie czują się przyblokowani** przez biurokrację, dyktaturę wskaźnika, nacisk na masowość, złe zarządzanie, różne wizje muzealnictwa. Widzą ograniczenia, ale **potrafią skutecznie zdystansować się od warunków instytucjonalnych i systemowych**, w których się poruszają.
- + To grupa **bez frustracji i kompleksów**. W relacjach uczestników projekt *Laboratorium muzeum* był przede wszystkim potwierdzeniem ich kompetencji i podejścia do pracy w obszarze dziedzictwa; czymś, co dodało im **pewności siebie**, jednak nie było to budowanie jej od podstaw. Laboranci wykazują się dużą **wewnątrzsterownością**, mają poczucie, że za swoje działania, pomysły i wizje odpowiadają sami przed sobą i przed odbiorcami. Mają też dużą tolerancję wobec błędów, poszukiwań i eksperymentów.
- + Główną strategią w procesie nadawania sensu własnej pracy jest **poszukiwanie niszy**, w której mogą być niezależni i samodzielni. Wyrażone oddzielenie obszaru, w którym ich działania mają realny wpływ

² W. Wrzesień, *Czy pokoleniowość nam się nie przydarzy? Kilka uwag o współczesnej polskiej młodzieży* [w:] „Nauka” 2007, nr 3, s. 131–151.

- na społeczność, odbiorców i rzeczywistość kulturową od „ministerialnej pańszczyzny” oraz przeniesienie pokładów kreatywności do tego pierwszego obszaru (niszy), jest dla nich swoistym **wentylem bezpieczeństwa**, który pozwala funkcjonować w ramach systemu. Przedstawiciele tej grupy są przekonani, że większy sens ma wyspecjalizowanie się niż próba robienia wszystkiego. Dlatego też starają się na bieżąco poszukiwać nowych inspiracji, teorii, narzędzi, aby doskonalić swój warsztat (metody i narzędzia).
- + Drugim czynnikiem umożliwiającym sprawne funkcjonowanie w ramach oficjalnej polityki kulturalnej dotyczącej dziedzictwa jest otwarta postawa prezentująca **minimalizm ideowy** oraz zbudowana na **wartościach takich jak pluralizm i różnorodność, wielokierunkowość rozwoju oraz tolerancja wobec odmiennych wizji**. Minimalizm ideowy rozumiany jest tu jako porzucenie praktyki uwspólniania wizji i skupienie się na godzeniu ze sobą realnych działań opartych na różnych wizjach. U podstaw tej postawy leży myślenie: „zgódźmy się chociaż w tym, na bardzo ogólnym poziomie, i to wystarczy, żeby iść do przodu, działać, nie utknąć w impasie”. Laboranci są **ludźmi kompromisu, porozumienia i budującego konformizmu**. Zdradzają nieufność wobec kategoryzowania, dychotomizowania, radykalnego definiowania i konfrontowania, które leżą u podstaw wielu branżowych sporów i w efekcie powstrzymują przed pójściem krok na przód. Dzięki uświadamianiu sobie tych konfliktów uczestnicy projektu starają się je omijać, unikają ideologicznego zastoju i koncentrują się na samorozwoju.
 - + Nowi muzealnicy są skoncentrowani na **procesie komunikowania oraz konstruktywnych, sensownych działaniach** – w myśl zasady, że należy robić swoje najlepiej, jak się potrafi. Ich „**układanie się**” z **systemem** nie jest okupione poczuciem konieczności zrezygnowania z własnej wizji, ale wynika ze **szczerzej chęci łączenia podejść mikro i makro, dopuszczenia wielu możliwych narracji na temat dziedzictwa, muzeum i odbiorców**. Opierają swoje projekty na osobistych kierunkach działania i własnych socjomuzealnych teoriach pracy w obszarze dziedzictwa. Nie ujawniają potrzeby czy chęci ekspansji ideowej. Wyłania się z tego obraz grupy złożonej z **racjonalnych ludzi środka**, którzy dopiero w obszarze swoich pasji stają się **zapalonymi ideowcami**.

- + Laboranci jawią się w rozmowach jako **zachowawczy profesjonalści, skupieni na własnej pracy**. Dbają o **samorozwój**, pielęgnowanie swoich nisz. Ich zdaniem konieczne jest uświadomienie sobie, na co ma się realny wpływ, i skupienie właśnie na tym. Ze swoimi kompetencjami **zwracają się ku odbiorcom, nie instytucjom czy środowiskom zawodowym**. W skali mikrodziałań są nastawieni na budowanie lokalnych procesów. Interesuje ich oddolne działanie i zmienianie dyskursów w środowiskach, w których pracują. Nie są szczególnie zainteresowani walkami ideowymi na poziomie systemowym. Chcą przede wszystkim, żeby pozwolono im działać.
- + Nie interesuje ich tworzenie środowiska wpływu, lobbującego za konkretną wizją muzealnictwa, **nie mają potrzeby udziału w kształtowaniu ogólnych wytycznych dla całego sektora dziedzictwa** (tę funkcję spełniają po prostu konkretne działania – one powodują zmiany, które przekładają się na to, jak postrzega się muzea i muzealnictwo). Nowi muzealnicy nie są ideowymi rewolucjonistami, ale raczej pozytywistycznymi ewolucjonistami, którzy poruszają się w modelu pracy u podstaw.
- + Dystansują się od sporów wokół muzealnictwa, ale też od grup lansujących jakąkolwiek dominację starych lub nowych nurtów w muzeologii. W związku z tym w niewielkim stopniu identyfikują się z **konkretną grupą zawodową**. Nie tworzą grupy interesu czy etosu (znów ujawniają tu poczucie braku wiary w sens tego rodzaju ekspansji). Nie mają też potrzeby, aby wytworzyła się wspólnota między „młodymi” muzealnikami. Ważniejsze od poczucia spójnej, wspólnej tożsamości czy identyfikacji są dla nich **synergia** zachodząca podczas różnych spotkań (niekoniecznie „branżowych”) oraz **niezależność** (przede wszystkim mentalna, niekoniecznie instytucjonalna, ponieważ tu z zależnością sobie radzą).
- + Pracę w sektorze dziedzictwa postrzegają jako wybór pozytywny, choć nie zamykają sobie innych dróg w rozwoju kariery zawodowej. Tym, co bardzo się dla nich liczy i jest gwarancją sukcesu (nie tylko w odniesieniu do pracy w sektorze dziedzictwa, lecz także w pracy zawodowej), jest **elastyczność i interdyscyplinarność**.

Oprócz ogólnej charakterystyki uczestników *Laboratorium muzeum* (otwartym pozostaje pytanie, na ile jest to grupa reprezentatywna dla praktyków nowoczesnej muzeologii w Polsce) udało nam się zebrać i posegregować formułowane przez nich autocharakterystyki. Muzealni laboranci poproszeni o **określenie siebie jako osób działających w obszarze dziedzictwa** pisali o sobie przede wszystkim przez pryzmat form komunikacji oraz działań i celów, a w dalszej kolejności poprzez odniesienia do emocji, postaw i stanów związanych z ich drogą zawodową i życiową. Kontekstem dla autocharakterystyk były także umiejętności, wiedza i wykształcenie. Idee, instytucje oraz odbiorcy to rzadziej przywoływane tło budowania samoświadomości.

Teoria – praktyka – otoczenie, czyli jak funkcjonują na co dzień edukatorzy, kuratorzy, muzealnicy i jak Laboratorium muzeum wpasowało się w ich pracę

Żeby dowiedzieć się, jak *Laboratorium muzeum* wpłynęło na pracę jego uczestników, postanowiliśmy sprawdzić najpierw, na czym ona polega i co leży u jej podstaw. Najwyraźniej na plan pierwszy wysuwają się dwa filary, czyli praktyka i otoczenie. Duże znaczenie ma także teoria. Aby lepiej zrozumieć specyfikę pracy osób działających w obszarze dziedzictwa, zdekonstruowaliśmy każdy z tych obszarów i wydzieliśmy kluczowe dla niego zagadnienia. *Laboratorium muzeum* w największym stopniu podbudowało filar teoretyczny, który w opowieściach laborantów był dotychczas (przed udziałem w projekcie) najsłabszy.

W poniższych katalogach hasłowo przedstawiamy charakterystyki filarów – czym są w pracy laborantów i jak działają.

Teoria jest często postrzegana przez laborantów jako argument – przede wszystkim taki, którego siła odczuwana jest wewnątrz, względem samego siebie jako osoby działającej w obszarze dziedzictwa. Argument ten nie ma jednak siły zewnętrznej, ponieważ dla wielu uczestników pola nie jest czytelnym i co dalej za tym idzie – zrozumiałym. Umocowanie w tradycyjnych sposobach myślenia o muzealnictwie (tak powszechne wśród wielu muzealników, wobec których uczestnicy *Laboratorium muzeum* nieśmiało się dystansują)

nie pozwala tego typu argumentom się przebić i zainicjować dyskusji. Teoria umożliwia jednak wzmocnienie wiary w siebie, w sens własnych działań. Można by więc zaryzykować stwierdzenie, że ponieważ projekt wzmocniał przede wszystkim zaplecze teoretyczne, to pełnił swoistą funkcję terapeutyczną (teoria jako terapia).

Fundamentami praktycznych działań laborantów są energia i synergia. Energia pochodzi z otoczenia i buduje praktykę ich działania. Głównym źródłem pozytywnej energii jest spotkanie z odbiorcą, ale także z kolegami, czyli z własnym zespołem, i szerzej – środowiskiem. W ten sposób energia przeraździ się w synergię, która pozwala efektywniej działać i utrzymuje na wysokim poziomie zaangażowanie w działania. Synergia uwidacznia też satysfakcję z tych działań. Wymiana doświadczeń, wymyślanie nowych inicjatyw, uczenie się od siebie nawzajem i fascynacja ludźmi pozwalają utwierdzać się w sensowności swojej pracy, ale także w kierunku działań (praca w modelu synergii i energii). Ciekawym źródłem energii są też same obiekty i przestrzenie, z którymi i w których laboranci pracują. Obiekty, wokół których podejmowane są działania, zakłute w nich historie, konteksty w równie silny sposób co konkretni ludzie potrafią zainspirować i wykreować pewne praktyki działania.

Najważniejszą figurą w otoczeniu laborantów jest odbiorca. W swojej pracy obserwują oni silną potrzebę zwrotu w kierunku publiczności. Odbiorca postrzegany jest jako ktoś, dla kogo podejmowane są działania muzealne. Wobec tego jego opinia jest niezwykle ważna. Wśród uczestników przeważa myślenie o muzeum i tworzeniu kolekcji jako o społecznym procesie, w którym należy uwzględnić nie tylko materialne, lecz przede wszystkim społeczne otoczenie. Odbiorca to nie tylko ten, kto przychodzi, zwiedza, ogląda, ale to także osoba, która poprzez swój udział i dzielenie się opinią współtworzy daną sytuację. Jest nie tylko odbiorcą, ale także współtwórcą, czy wręcz wytwórcą. Choć odpowiada to nurtom myślenia, na których opierał się program *Laboratorium muzeum*, z rozmów wynika, że jest ono również silnie obecne w codziennej praktyce zawodowej uczestników projektu.

Aby ten proces miał sens, konieczne jest umiejętne „przekazywanie sztáfety”, wymienianie się doświadczeniami i wiedzą, dzielenie się warsztatem i metodami. Praca z dziedzictwem (a *de facto* każda praca nad zmianą

mentalności) – by dała trwały efekt – nie może stanowić wiedzy tajemnej. Warunkiem koniecznym powodzenia pracy z odbiorcą jest jej ciągłość, której przerwanie prawie zawsze oznacza regres i utratę tego, co się do tej pory wypracowało.

Jeśli chodzi o definiowane przez uczestników przeszkody, pochodzą one głównie z otoczenia i praktyki. Po pierwsze trudności często wypływają ze sposobu, w jaki funkcjonuje instytucja. Tu najważniejsze czynniki to problemy w zarządzaniu i brak komunikacji między działami. Po drugie problemy wynikają z niespójności praktyk. Często działania są chaotyczne, podejmowane przez instytucje bez wcześniejszego uzgodnienia priorytetów oraz określenia przejrzystych i realnych celów. W ten sposób działania różnych osób pracujących nie tylko w różnych instytucjach, ale i wewnątrz tej samej instytucji są wewnętrznie sprzeczne, a w ekstremalnych przypadkach sprzeczność pojawia się w obszarze działań jednej osoby.

POTRZEBY W ZAKRESIE PODNOSZENIA KWALIFIKACJI I UMIEJĘTNOŚCI

SZUKAMY

- + rozwijanie warsztatu trenerskiego
- + rozwijanie umiejętności psychologicznych, terapeutycznych
- + teksty obcojęzyczne, baza tekstów, kompendium, platforma udostępniająca teorię
- + wspólna praca nad projektem, wypracowanie konkretnego
- + spotkania mistrz–uczeń, oparte na bardziej zacieśnionych więziach typu tutorskiego
- + interdyscyplinarność, integrowanie w ofercie różnych dziedzin kultury albo korzystanie z oferty różnych środowisk (teatr, animacja, badania itp.)
- + metody animacji przez sztukę
- + wymiana doświadczeń, wzajemne opiniowanie swoich działań, podpatrywanie pomysłów

ZNALEŻLIŚMY

W LABORATORIUM MUZEUM

- + utwierdzenie we własnych pomysłach, motywacja
- + nowe spojrzenie na instytucję, możliwość poznania strategii i poglądów osób redefiniujących tradycyjne funkcjonowanie muzeum
- + potwierdzenie swojej wizji, swoich teorii, znalezienie argumentów, zmiana własnych intuicji, które wydają się celne, na sprawdzone, potwierdzone, opisane, opowiedziane modele dobrych praktyk („inni też to robią, z powodzeniem”)
- + praktyczne podpowiedzi rozwiązań, metod, narzędzi do przeniesienia na swój obszar działalności
- + uporządkowanie wiedzy
- + nawiązanie kontaktów
- + niewielka pula podbudowy teoretycznej

- + wspólne kształcenie, doskonalenie, przeobrażanie modelu działania całych zespołów, środowisk pracy, ale bez ich formalizowania („brak formalizacji najbardziej sprzyja kreatywności”)
- + większe sieciowanie regionalne, nie tylko w sektorze dziedzictwa
- + nieustanna aktualizacja wiedzy i świadomości
- + koncentrowanie się na zasobach, a nie deficytach, umiejętność kreatywnego wykorzystania tego, co jest dostępne (ograniczenia wyzwalają większą kreatywność)
- + zaprojektowanie konkretnego działania i przetestowanie go na grupie, a następnie wspólne omówienie tego działania, poddanie go krytyce i ocenie
- + przećwiczenie na sobie pewnych mechanizmów
- + możliwość odnoszenia na bieżąco wiedzy do swoich dylematów zawodowych (nastawienie na praktykę)
- + praca na case'ach, przykładach inicjatyw, przykładach konkretnych osób i ich dorobku życia, przykładach autorskich instytucji, w tym także uwzględnianie porażek związanych z pewnymi działaniami (praca na pozytywnych i negatywnych przykładach)
- + aktualizacja wiedzy i świadomości
- + uwrażliwienie na nowe problemy
- + zamiana ról, ćwiczenie na sobie pewnych mechanizmów (wejście w rolę odbiorcy, uczestnika)
- + wejście w proces, uczestniczenie w procesie
- + pomoc w pracy naukowej
- + powrót odwagi, ugruntowanie swoich przekonań i celu działań

Dla uczestników *Laboratorium muzeum* bardzo duże znaczenie ma wymiana doświadczeń oraz uczenie się na konkretnych przykładach. Stąd zarówno w wypowiedziach, jak i ankietach wielokrotnie pojawiały się wątek rozmowy o realizowanych projektach oraz potrzeba wzajemnego opiniowania swoich działań. Laborantów cechuje otwartość. Są gotowi czerpać wiedzę i zdobywać doświadczenia nie tylko od innych osób z zapleczem humanistycznym, ale także przedstawicieli dziedzin ścisłych (fizyków, matematyków, lekarzy itd.). Takie przecinanie się różnych dziedzin może bowiem, ich zdaniem, zaowocować nie tylko poszerzeniem pola teoretycznego, ale także rozwijaniem własnego warsztatu pracy (poprzez podpatrywanie metod, narzędzi, a następnie ich modyfikowanie i włączanie w obszar własnych działań).

Laboranci stawiają przede wszystkim na kształcenie nieformalne i pozaakademickie, co wiąże się także z niską, według nich, jakością kształcenia na kierunkach związanych z muzealnictwem. Pracownicy sektora muzealnego to absolwenci różnych kierunków studiów (historia sztuki, kulturoznawstwo, antropologia, socjologia, pedagogika, animacja itd.), nastawieni na interdyscyplinarność. Liczy się dla nich chęć słuchania oraz poszerzania swoich

kompetencji. Zdaniem laborantów bardziej kameralne formy kształcenia, ukierunkowane na konkretny problem czy obszar, w dużo większym stopniu sprzyjają poszerzaniu wiedzy i samorozwojowi. Kształcenie instytucjonalne w Polsce postrzegają jako wciąż dosyć „staroświeckie”, niedostosowane do praktycznych potrzeb. Studium muzealniczym brakuje otwarcia na nowe kierunki myślenia. Zaproponowana formuła *Laboratorium muzeum* dobrze wpisała się w oczekiwania uczestników i właśnie w kontynuacji tego typu działań upatrują oni przestrzeń i możliwości doksztalcania się i rozwijania kompetencji zawodowych. W zasadzie jedynymi komponentami kształcenia akademickiego, które chcieliby przenieść do edukacji nieformalnej, jest klasyczna formuła seminarium i konwersatorium akademickiego (dyskusja o tekście) oraz praca w relacji mistrz–uczeń (tutor–student).

Ocena cyklu *Laboratorium muzeum*

W tym miejscu prezentujemy informacje zebrane za pomocą kwestionariusza ankiety, uzupełnione o pojedyncze wątki z rozmów fokusowych, odnoszące się do kwestii programowych i organizacyjnych projektu.

	+	-
GOŚCIE	<ul style="list-style-type: none"> + różnorodność doświadczeń i perspektyw + logiczny dobór ze względu na wspólny kierunek i filozofię działań + charyzmatyczne osoby + kobiety ośmielające inne kobiety do własnych odważnych działań, perspektywa feministyczna + okazja do poznania cennych przez siebie osób + niepowtarzalna okazja do poznania zupełnie nowych osób i ich inicjatyw + specjaliści, profesjonaliści, praktycy, guru (zwłaszcza zagraniczni goście) + każde spotkanie było pozytywnym zaskoczeniem 	<ul style="list-style-type: none"> - dobór mógłby być bardziej zróżnicowany (np. przedstawiciele innych dziedzin)

TEKSTY	<ul style="list-style-type: none"> + ciekawe + inspirujące + pozwalające na podejmowanie ważnych dyskusji + wprowadzające w temat + porządkujące wiedzę + poszerzające wiedzę o nowe obszary + odświeżające wiedzę + były odkrycia, na które samemu ciężko wpaść 	<ul style="list-style-type: none"> - zbyt mało tekstów, lepiej by było, gdyby były krótsze i pojawiały się częściej - wąski dobór - brakowało tekstów polskich badaczy - brakowało szerszej bibliografii, bazy literatury, zwłaszcza obcojęzycznej, do której trudno dotrzeć (stworzenie bazy tekstów) - momentami zbyt trudne językowo - czasami było za mało czasu na ich przeczytanie (informacja powinna pojawiać się wcześniej) - brakowało formuły seminaryjnej (wspólne przepracowanie tekstów) - seminaria o tekstach nie miały bezpośredniego odniesienia do praktyki
---------------	--	--

WYKŁADY	<ul style="list-style-type: none"> + inspirujące + uczciwe, radykalne, zmieniające myślenie + dużo studiów przypadków + [Nina] odwrócenie perspektywy, przeformatowanie myślenia + [Jette] poruszenie kwestii współczesnych problemów etycznych w kontekście muzealnictwa + [Nina] ważny osobiście, słuchacz traktowany jako członek społeczeństwa, a nie tylko w kontekście zawodowym 	<ul style="list-style-type: none"> - [Jette] trudny w odbiorze (warunki, hałas, zakłócenia, nieczytelna prezentacja), niezrozumiały
----------------	--	--

WARSZTATY	+ warsztaty korespondujące z wykładami, ale niepowielające treści	- mała różnorodność form warsztatowych
	+ poznanie innej perspektywy pracy w muzeum	- w niektórych przypadkach brak podsumowania, niska konkluzyjność, niedomknięta forma, brak ramy (formuła niewarsztatowa)
	+ pomysły na sposoby zbierania eksponatów	- za mało interaktywne zaangażowanie gości zagranicznych w warsztaty
	+ dobra energia i pobudzenie do realizacji własnych działań	- czasami analizowane przypadki nie przystawały do polskich realiów, były zbyt abstrakcyjne, a przedstawiony case nie dawał uniwersalnych narzędzi do zastosowania w innych obszarach
	+ pozwoliły poznać się nawzajem w gronie uczestników, spełniały funkcję integracyjną	- [warsztat Hanny Nowak-Radziejowskiej] brak wprowadzenia, backgroundu definicyjnego, co stworzyło wrażenie stereotypowości
	+ [warsztat Jette Sandahl] ważny osobiście, pokazał, jak można wykorzystywać narzędzia terapeutyczne w ramach warsztatów	- [warsztat Wojciecha Cichockiego] ciekawy koncept, ale słabe prowadzenie, niejasny cel, chaos
	+ [warsztat Hanny Nowak-Radziejowskiej] ważny osobiście, krytyczne spojrzenie na ekspozycję, niewygodne zetknięcie z własnymi poglądami, dające do myślenia	- [warsztat Jette Sandahl] wątpliwe psychologizowanie
	+ [warsztat Niny Simon] możliwość bezpośredniego użycia metod i działań w swojej pracy	- [Paula] mało warsztatowy, mało konkretnych narzędzi
	+ [warsztat Magdaleny Staroszczyk] rola integracji grupy, zapoznawcza	- nie wszystkie warsztaty były <i>de facto</i> warsztatami (mylenie formuł)

NETWORKING	+ możliwość poznania ciekawych ludzi i nawiązania kontaktów	- wytworzyły się więzi między ludźmi, ale niekoniecznie na poziomie współpracy zawodowej
	+ poznanie ludzi, którzy podobnie myślą i którym zależy na działaniu, na pozytywnej zmianie	- brak kontaktu, powiązań z partnerami projektu (Forum Edukatorów Muzealnych, NIMOZ); w tej formie było to raczej przekonywanie już przekonanych, a nie osób, które rzeczywiście decydują o tym, jak wyglądają muzea
	+ bardziej inspirujące niż dające się przełożyć na konkretne wspólne projekty	- mało czasu na networking, poznawanie się
	+ pomysły na współpracę	
WSPARCIE	+ nie to było celem projektu	- zagrożenie wejścia we frustrujące rozmowy o problemach instytucji
SUPERWIZJA	+ nie to było celem projektu	- brak czasu na rozmowy i omawianie projektów uczestników
		- potrzeba rozmowy o swojej działalności na początku, poznania się, zdiagnozowania, żeby merytorycznie pracować także na case'ach innych uczestników
		- postulat stworzenia przestrzeni, w której można by rozmawiać
		- bezpośrednio o pracy uczestników (w podgrupach, mniejszych zespołach)

ORGANIZACJA	+ dobra częstotliwość spotkań, możliwa do pogodzenia z aktywnością zawodową	- za mało czasu podczas spotkań i na integrację pozaformalną
	+ doskonała organizacja	- remont Muzeum Woli i związane z tym utrudnienia logistyczne
		- program zbyt krótki, mógłby być roczny, więcej gości i spotkań
		- nie zawsze czas był w pełni wykorzystany (np. w formule dwudniowej ciekawe byłyby także wspólne wyjścia na wystawy i potem dyskusja nawiązująca do tematu spotkania, wykładu, warsztatu)
		- brak zadań domowych (np. lektura tekstu i wykonanie jakiejś notatki na jego podstawie, opracowanie jakiegoś problemu)
		- cały projekt mógłby mieć formułę projektową, włączającą uczestników w cały proces, zakończoną konkretnym rezultatem (publikacja, działanie zespołowe, które miałyby otwarty finał)
		- program mógłby być realizowany w innych miejscach

KOMUNIKACJA I ATMOSFERA	+ rozmowy w nieformalnej, niewymuszonej atmosferze jako mające największy potencjał networkingowy, wsparciowy i superwizyjny	- problem z głębszą integracją dla osób z Warszawy (u siebie = w biegu), potrzeba wyizolowanych warunków (np. wyjazd integracyjny)
	+ demokratyczny charakter spotkań (wspólne kształtowanie terminarza, notki o uczestnikach na stronie)	- brak nagrania z ostatniego spotkania na stronie
+ Facebook pozwalał na szybką komunikację ze wszystkimi	- brak platformy wymiany tekstów, case'ów, publikacji, które pojawiały się w treści wykładów, na warsztatach	
+ otwarta, przyjazna atmosfera, która sprzyja procesowi uczenia się, brak destrukcyjnej i stresującej rywalizacji	- brak czasu na przygotowanie się do kolejnych spotkań	
	- nie było formalnej przestrzeni na szybki respons dotyczący kolejnych punktów programu	
	- potrzeba ewaluacji w samym procesie, żeby celować w treści związane z praktyką zawodową uczestników	
	- potrzeba wcześniejszego rozplanowania i podania terminarza, z góry podany kalendarz cyklu (minus demokratycznego ducha projektu)	

Pomysły zmian i rekomendacje uczestników

Laboratorium muzeum:

- + stworzenie bazy tekstów związanych z muzealnictwem (polskich i zagranicznych),
 - + stworzenie muzealnikom przestrzeni dla prezentacji własnych działań,
 - + wprowadzenie formuły seminarium i konwersatorium do pracy z tekstem, wspólne omawianie tekstów poprzedzone pracą domową związaną z poruszonym w tekście zagadnieniem,
 - + więcej czasu na dyskusje tematyczne/problemowe, w tym także o działaniach podejmowanych przez konkretne osoby,
 - + seminarium/konwersatorium przed wykładem („otwarcie głowy”, wstęp do tematu, zarysowanie problematyki itp.),
 - + wprowadzenie do cyklu spotkań większej liczby tekstów, w tym także tekstów polskich autorów,
 - + udostępnianie na bieżąco materiałów ze spotkań, zajęć itp.,
 - + spotkania mistrz–uczeń oparte na bardziej zacieśnionych więziach typu tutorskiego, mistrzowskiego,
 - + spotkania muzealników etatowych z muzealnikami prywatnymi, kolekcjonerami funkcjonującymi poza instytucjami,
 - + zaprojektowanie konkretnego działania i przetestowanie go na grupie, a następnie wspólne omówienie tego działania, poddanie go krytyce i ocenie,
 - + stworzenie wspólnego projektu (np. w podgrupach),
 - + bardziej zróżnicowany dobór gości, także z innych dziedzin (inspirowanie się teoriami, metodami i narzędziami z innych obszarów nauki i działań),
 - + większe zróżnicowanie omawianych i prezentowanych narzędzi i metod pracy, otwarcie na ciało, zmysły, inne sposoby doświadczania,
 - + przeznaczenie większej ilości czasu na rozmowy z gośćmi,
 - + formuła „mobilnego laboratorium” – spotkania w różnych miejscach w Polsce, w których gospodarzami byłiby dotychczasowi uczestnicy projektu,
- + wprowadzenie cykli tematycznych (np. partycypacja: cele, techniki partycypacji, filozofia partycypacji),
 - + zwiększenie skali projektu: dotarcie do innych muzealników i osób decyzyjnych (dyrektorów, MKiDN itp.),
 - + wspólne wyjścia na wystawy, wspólna krytyczna refleksja nad ich konstrukcją i oddziaływaniem.



Część III

Retoryka muzeum I seminarium

Czas: 3,5 godziny

Koncepcja i prowadzenie: Aleksandra Janus i Anna Banaś

O muzeum jako narzędziu upowszechniania dyskursów władzy powiedziano i napisano już wiele. Od drugiej połowy XX wieku przedstawiciele różnych dyscyplin: antropolodzy, historycy, historycy sztuki, filozofowie podejrzliwie i krytycznie przyglądali się instytucji muzeum – jej nowoczesnemu rodowodowi, znaczeniu dla kształtowania się europejskich państw narodowych oraz dla legitymizowania imperialnego ładu odziedziczonego po XIX stuleciu.

W ciągu dwóch ostatnich dekad powstało wiele rozmaitych propozycji – zarówno teoretycznych, jak i wyrastających z praktyki kuratorskiej oraz muzealnej – w jaki sposób tworzyć i rozwijać muzea, zachowując w pamięci i przekraczając ograniczenia retoryki tych instytucji.

Laboratorium muzeum jest przestrzenią, w której niektóre z tych propozycji zostały zaprezentowane przez ich twórczynie i propagatorki. Jako kuratorki cyklu spotkań chciałyśmy podczas pracy w grupie warsztatowej, której uczestnicy przechodzili przez cały cykl spotkań – stworzyć podstawy wspólnego języka i słownik, do którego odwoływałyśmy się podczas kolejnych spotkań.

Punktem wyjścia dla opisywanego seminarium były trzy teksty dotyczące tego, czym jest, w jaki sposób działa i może działać muzeum oraz jak możemy interpretować to, co i jak jest w nim prezentowane. Za pretekst do dyskusji posłużyły nam artykuły: Svetlany Alpers *The Museum as a Way of Seeing*¹, Mike Bal *Dyskurs muzeum*² oraz Clementine Deliss *Trading Perceptions*³.

Seminarium rozpoczęliśmy od przeglądu tez, hipotez lub elementów zawartych w tych tekstach i najbardziej godnych zapamiętania. W dalszej części

seminarium to nie teksty znajdowały się w centrum naszego zainteresowania, ale to, w jaki sposób proponowane w nich terminy, perspektywy i narzędzia przekładają się na codzienną praktykę i środowisko pracy uczestników projektu oraz jakie kategorie retoryczne odnajdujemy w konkretnych polskich muzeach i innych instytucjach zajmujących się dziedzictwem.

PRZEBIEG SEMINARIUM (PRZYGOTOWANY Z MYŚLĄ O ZASTOSOWANIU RÓŻNYCH ZESTAWÓW TEKSTÓW):

CZĘŚĆ PIERWSZA

WPROWADZENIE

Rys historyczny, powody doboru tekstów.

PYTANIE DO UCZESTNIKÓW

Co zapamiętałaś / zapamiętałeś z lektury? Co było dla ciebie najistotniejsze? Uczestnicy zapisują punkty na karteczkach typu *post-it*. Następnie kolejno odczytują notatki na głos i nakleją na jednej części ściany | 1 godzina

PRZERWA | 5–10 minut

CZĘŚĆ DRUGA

Prowadzący grupują w kilka zbiorów pojęcia i hasła zapisane na karteczkach.

Każdy głosuje na najciekawsze grupy tematyczne. Wybieramy tyle grup, ile różnych tez chcemy przedyskutować.

Wspólnie formułujemy tezy, które wyłaniają się z pogrupowanych pojęć i haseł.

1 S. Alpers, *The Museum as a Way of Seeing* [w:] *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, ed. I. Karp, S.D. Lavine, Washington 1991.

2 M. Bal, *Dyskurs muzeum* [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków

3 C. Deliss, *Trading Perceptions in a Post-ethnographic Museum*, tekst dostępny na stronie: <http://theatrum-mundi.org/wp-content/uploads/2013/06/Clementine-Deliss-Trading-Perceptions.pdf> (dostęp: 15 grudnia 2015).

W trakcie seminarium *Retoryka muzeum* sformułowano trzy tezy:

1. „Każde muzeum jest miejscem dominującego dyskursu”.
2. „Muzeum przemienia każdą rzecz w obiekt do patrzenia wyrwany z kontekstu”.
3. „Muzeum więzi obiekty w kategoriach dzieła sztuki lub artefaktu”.

Uczestnicy ustawiają się po przeciwnych stronach sali według tego, czy się zgadzają bądź nie z poszczególnymi tezami. W grupach opracowują argumenty na poparcie swojego stanowiska.

Argumentując, obowiązkowo powołują się na przykłady polskich instytucji (publicznych albo prywatnych, muzeów, innych instytucji kultury i dziedzictwa), działań lub projektów | 1 godzina

PRZERWA | 5–10 minut

CZĘŚĆ TRZECIA

Uczestnicy w grupach omawiają przykłady instytucji spośród wymienionych w części drugiej i poszukują rozwiązań, które można im zaproponować, by przekroczyły w ramach ekspozycji i realizowanych programów problem retoryki muzeum (np. reprezentowania dominującego dyskursu, przekształcania rzeczy w obiekty do patrzenia wyrwane z dyskursu itp.).

Muzeum nawiązanych relacji i warsztat

Czas: 2 godziny

Koncepcja i prowadzenie: Magdalena Staroszczyk

Jednym z podstawowych założeń projektu *Laboratorium muzeum* jest stworzenie roboczej przestrzeni służącej wymianie wiedzy, doświadczeń i pomysłów między pracownikami polskich instytucji kultury i zaproszonymi ekspertami. Ważnym zagadnieniem, które towarzyszyło wszystkim spotkaniom, jest jednocześnie szeroko pojęta wspólnota i jej relacje z muzeum.

Dlatego podczas pierwszego warsztatu dla uczestników projektu skupiliśmy się na tworzeniu relacji i budowaniu *communitas*. Działania niezaniebujące podstawowej i twórczej czynności, jaką jest zabawa, zaplanowano tak, by służyły otwieraniu się i poznawaniu. Warsztat jednak nie miał charakteru wyłącznie integracyjnego.

Wykorzystując różnorodne narzędzia, takie jak improwizacja teatralna i *storytelling*, pracując z obiektami i przestrzenią, próbowaliśmy stworzyć efemeryczną wystawę muzealną i za jej pomocą utrwalić oraz przekazać innym to, czym była chwila spotkania i zawarcia nowych znajomości.

Opisany warsztat pomaga w integracji, wspólnym tworzeniu narracji, uruchamianiu wyobraźni i w twórczej pracy w grupie. Podczas zajęć mówimy do siebie po imieniu i nie oceniamy ani samych siebie, ani innych uczestników. Udział w ćwiczeniach jest dobrowolny.

PLAN WARSZTATU

PRZEDSTAWIANIE SIĘ I WYWOŁYWANIE IMION

Pierwsza osoba wywołuje imię wybranego uczestnika i zaczyna iść w jego kierunku. W tym czasie wywołana osoba musi wypowiedzieć imię kogoś innego i następnie ruszyć z miejsca, zanim pierwszy uczestnik na nią wpadnie itd. W trakcie ćwiczenia, kiedy zadanie jest już sprawnie wykonywane, warto przyspieszyć tempo.

Ćwiczenie pomaga w integracji i koncentracji | 10 minut

PRZEKAZYWANIE KLAŚNIĘCIA

1. W kole – pierwsza osoba klaszcze w kierunku osoby stojącej obok, ta zaś „odbiera” to klaśnięcie i przekazuje dalej do osoby po swojej drugiej stronie. Grupa stara się wykonać ćwiczenie jak najszybciej. W ćwiczeniu warto wykorzystać dźwięk (np. „przekazywana jest gorąca energia, więc gdy mamy ją w rękach, krzyczymy”).
Ćwiczenie uruchamia ciało, pomaga w odblokowaniu napięcia i włączeniu się w działanie.
2. Do wybranych osób – pierwsza osoba klaszcze w kierunku innej, wskazując tę osobę dłonią. Wskazana osoba klaszcze w kierunku kolejnej itd.
Ćwiczenie na komunikację w grupie, precyzyjne adresowanie komunikatu (można powtarzać je również w innych wariantach, np. przekazując skojarzenie czy fragment historii) | 10 minut

CHODZENIE PO SALI

Uczestnicy powoli poruszają się po sali i starają się utrzymać równe tempo dla całej grupy.

Rytm i tempo, równomierne zapełnianie przestrzeni | 5–7 minut

SKOJARZENIA

Pierwsza osoba wypowiada słowo, kolejna – skojarzenie do niego itd. Istotne, by każdy uczestnik gry wymieniał skojarzenie tylko do słowa, które wypowiedziała osoba tuż przed nim, a także by skojarzenia padały jak najszybciej.

Ćwiczenie uczy spontaniczności. Pokazując, że w tej prostej grze nie ma złych wyborów, nie trzeba starać się być oryginalnym czy wcześniej przygotowywać słowa. Tworzenie ciągu skojarzeń w grupie to również wstęp do wspólnego opowiadania historii | 5–7 minut

„TAK, ALE...”

Grupa stara się zbudować prostą historię, której sama jest bohaterem zbiorowym, dziejącą się w czasie teraźniejszym. Każdy uczestnik dodaje po jednym zdaniu, rozpoczynając je słowami: „tak, ale...”.

Przykład: *Wychodzimy na spacer. Tak, ale pada deszcz. Tak, ale mamy*

ze sobą parasol. Tak, ale silny wiatr go łamie. Tak, ale nie przejmujemy się i maszerujemy dalej. Tak, ale po chwili jesteśmy całkiem przemoczeni.

„TAK, I...”

Tym razem kolejne zdania w historii rozpoczynają się od słów: „tak, i...”.

Przykład: *Wychodzimy na spacer. Tak, i spotykamy sąsiada. Tak, i proponuje nam wspólną wycieczkę za miasto. Tak, i zabiera nas swoim starym trabantem. Tak, i wywozi w okolicę, której nie znamy.*

Ćwiczenie uczy podstawowych zasad budowania narracji w grupie, akceptowania cudzych pomysłów i dodawania własnych | 15 minut

WOREK Z PRZEDMIOTAMI

Każdy ma przed sobą niewidzialny worek pełen przedmiotów. Zadanie polega na wyjęciu z worka kilku albo kilkunastu przedmiotów tak, by poczuć ciałem ich ciężar, fakturę itd. Ćwiczenie można wykonywać z zamkniętymi oczami, indywidualnie.

Zadanie pomaga w uruchomieniu wyobraźni i pamięci ciała. Podbudowuje także pewność siebie: każdy może sięgnąć do wyobraźni i wydobyć z niej twórcze inspiracje | 15 minut

PREZENTY

Przekazywanie niewidzialnych przedmiotów w parach, uzasadnianie, dlaczego dana rzecz jest ważna | 15 minut

PRACA W GRUPACH

W pudełku znajdują się przedmioty (przypadkowy zbiór rzeczy).

Wybierz przedmiot i podaruj go jednej wybranej osobie. Opowiedz, dlaczego właśnie tę rzecz wybrałaś/wybrałeś.

Na kartonach każda grupa aranżuje mikrowystawę: można użyć postumentu, karteczki, pisaka (w opisie informujemy, co to za przedmiot, kto i od kogo go dostał i jakie może dodać do niego osobiste skojarzenia). Przedmioty staramy się ustawić tak, jak czujemy się wobec innych osób z grupy | 15 minut

Na koniec łączymy wszystkie plansze – sposób ustawienia znów ma odzwierciedlać relację, tym razem wobec całej grupy | 15 minut

Muzeum historii. Czyjej? I warsztat

Czas: 2 godziny

Koncepcja i prowadzenie: Hanna Nowak-Radziejowska

Współpraca: Anna Banaś, Aleksandra Janus

Założeniem warsztatu *Muzeum historii. Czyjej?* było przedyskutowanie możliwych typów muzeów i ekspozycji w odniesieniu do szeroko rozumianych przekonań politycznych i wyznawanych wartości (lewicowych/prawicowych). Szczególnie dziś, w okresie zmiany politycznej w Polsce i podziałów na obozy „wrogie” ideowo, warto zadać sobie pytanie, czy można stworzyć muzea, które wyrastają z lewicowej lub prawicowej wrażliwości, a zarazem opowiadają wspólną historię z uwzględnieniem różnych sposobów myślenia i różnych wartości historycznych.

PLAN WARSZTATU

CZĘŚĆ PIERWSZA

Wprowadzenie | 10 minut

Praca w grupach | 30 minut

Prezentacja prac i dyskusja | 30 minut

Uczestnicy podzieleni na grupy tworzyli koncepcje ekspozycji nowego muzeum – lewicowego lub prawicowego – tak aby jego merytoryczna zawartość i działanie były komunikatywne i otwarte na odmienny sposób myślenia. W trakcie pracy nad koncepcją muzeum należało określić formułę budowania przekazu, rolę eksponatu muzealnego czy narracji oraz samą zasadę funkcjonowania edukacji i promocji. Grupy zachęcono, aby zadawały sobie także pytanie o typ działań ważnych dla danego muzeum: kulturalnych, artystycznych, naukowych, społecznych. Wsparciem dla uczestników warsztatu powinny być fragmenty tekstów napisanych przez zwolenników polityki historycznej lub jej przeciwników (np. Andrzeja Nowaka czy Adama Krzemińskiego).

Celem ćwiczenia jest próba zastanowienia się nad rolą historii w budowaniu wspólnoty. Czy to prawda, że historia została zawłaszczona przez prawicowy styl życia i prawicową wrażliwość? Czy poczucie wspólnoty w polskim społeczeństwie musi koncentrować się na wydarzeniach historycznych? Czy założenia koncepcyjne danego muzeum zawsze są wyrazem konkretnej interpretacji wydarzeń i próbą budowania jednej „słusznej” wizji? Ćwiczenie ma na celu również zachęcić uczestników do współodczuwania i otwierania ich na odmienne formy interpretowania wydarzeń historycznych i instytucji kulturalnych – przez osoby o lewicowych lub prawicowych przekonaniach i wrażliwości.

Podczas warsztatu każda grupa prezentowała swoją koncepcję muzeum, po czym następowała krótka dyskusja. Warto pamiętać, że prowadzący musi rozumieć wszystkie perspektywy i starać się w sposób neutralny budować przestrzeń do spotkania i dyskusji.

CZĘŚĆ DRUGA

Indywidualne zwiedzanie ekspozycji | 30 minut

W wybranej przestrzeni muzeum historycznego uczestnicy indywidualnie analizują zawartość ekspozycji oraz jej wykonanie.

PYTANIA POMOCNICZE

Czy na ekspozycji jest zaprezentowany „bohater” – jeśli tak, to jaki? Jak został przedstawiony (indywidualnie, wspólnotowo)? Jakie wartości się z nim wiążą – pozytywne (ofiara) albo negatywne (sprawca)? Jakie emocje wywołuje ekspozycja? Kim jest ewentualny negatywny bohater? Czy istnieje możliwość utożsamiania się z kimś na ekspozycji? Jeśli tak, to z kim? Jeśli nie, to dlaczego? Czy potrafimy określić cele, które przyświecały kuratorom danej ekspozycji? Jakich środków muzealnych użyto, aby osiągnąć

konkretny efekt (eksponaty, tekst, multimedia, dźwięk)? Czy potrafimy wymienić zagadnienia zaprezentowane na ekspozycji, które są uniwersalne, aktualne?

DYSKUSJA I PODSUMOWANIE | 20 minut

Wejście w muzeum I warsztat

Czas: 3,5 godziny

Koncepcja i prowadzenie: Wojciech Ciechecki, Aleksandra Janus

Założeniami warsztatu *Wejście w muzeum* były zetknięcie z perspektywą projektanta oraz próba analizy tego, jak ważną rolę odgrywają – i mogą odgrywać – poszczególne przestrzenie w muzeum. Ich funkcje i wzajemne zależności wpływają na to, jak zwiedzający doświadczają wizyty w muzeum – i to na poziomie bardziej szczegółowym niż sam odbiór wystawy. Dlatego też punktem wyjścia dla warsztatu był remont trwający w Muzeum Woli. W ten sposób poddano refleksji sposób, w jaki zwiedzający odbierają muzeum jako całość, oraz to, co może przekładać się na jego prawidłowe funkcjonowanie.

Ramą warsztatu była propozycja myślenia o muzeum w perspektywie trzech elementów krystalizujących ten obiekt: przestrzeni, linii i punktów.

Pierwszym zadaniem uczestników warsztatu było narysowanie z pamięci wejścia do Muzeum Woli. Dobrze zaprojektowane wejście zaprasza zwiedzających do środka, nie stanowi granicy pomiędzy przestrzenią publiczną a wnętrzem, jest widoczne. Dobrze znając przestrzeń, czasami nie uświadamiamy sobie, na jak wiele różnych elementów zwraca się uwagę podczas pierwszej konfrontacji. Subiektywne pierwsze wrażenie ma duży wpływ na percepcję całego obiektu.

W drugim ćwiczeniu uczestnicy wczuwali się w jednego z trzech różnych użytkowników muzeum: starszego pana Antoniego z Falenicy, z zamiłowania varsavianistę, młodą graficzkę Igę, mieszkającą w bloku obok muzeum i wychowującą dwójkę dzieci, oraz Eduardo – studenta z Hiszpanii, spędzającego rok na Erasmusie w warszawskiej SGH. Wszystkie grupy wykazały się dużą empatią i zwróciły uwagę na konkretne potrzeby każdej z tych osób. W wypowiedziach uczestników padały propozycje dotyczące zarówno programu muzeum (warsztaty, imprezy, wykłady, spotkania, zajęcia dla dzieci), jak i jego przestrzeni (zagospodarowanie placu, ogólnodostępna czytelnia i biblioteka, kawiarnia, przestrzeń wystaw czasowych).

Wnioski wyciągnięte z obu ćwiczeń posłużyły do pracy w konkretnej przestrzeni Muzeum Woli. W toku dyskusji, bazując na doświadczeniach trzech po-

staci, omówiono rozwiązania funkcjonalno-przestrzenne, które usprawniłyby działanie budynku, otworzyłyby go na różne grupy społeczne i sprawiły, że Muzeum Woli stałoby się potencjalnym centrum kulturalnym w najbliższej okolicy.

Ostatnim etapem warsztatu było wyodrębnienie za pomocą konkretnych narzędzi trzech elementów krystalizujących obiekt muzealny: linii, przestrzeni i punktów. Pierwsza grupa uczestników za pomocą czarnej taśmy wyznaczała linie, po których poruszają się ludzie (także przed muzeum – na głównych trasach komunikacyjnych). Druga grupa czerwoną taśmą zakreślała przestrzenie, ich wielkość i położenie. Trzecia grupa za pomocą światełek oznaczała najważniejsze punkty, takie jak stanowisko informacyjne, kawiarnię, wypożyczalnię książek, najważniejszy eksponat muzealny itp. Celem tego ćwiczenia było podkreślenie wzajemnych relacji przestrzennych w budynku Muzeum Woli.

Warsztat zwrócił uwagę na współistnienie dwóch elementów muzeum: programu i przestrzeni. Żaden obiekt i żadna przestrzeń publiczna nie będą działały poprawnie, jeśli przestrzeń nie zapewni swoim użytkownikom komfortu oraz jeśli nie będzie towarzyszył im odpowiedni program, zaspokajający potrzeb różnych odbiorców.

PLAN WARSZTATU

CZĘŚĆ PIERWSZA

Uczestnicy wchodzi do muzeum w ciemności.

Zadanie: Narysuj wejście do muzeum, tak jak je zapamiętałeś.

Rysowanie | 10 minut

Omówienie rysunków i jednocześnie zapisywanie najważniejszych wniosków na flipcharcie | 20 minut

Podsumowanie | 10 minut

CZĘŚĆ DRUGA

Uczestnicy odliczają do trzech i dzielą się na grupy. Każda grupa dostaje kartę postaci.

Uczestnicy analizują swoje postaci i wypisują ich oczekiwania, potrzeby itp. | 20 minut

Każda grupa prezentuje efekty swojej pracy | 20 minut

Podsumowanie | 20 minut

PRZERWA | 15 minut

CZĘŚĆ TRZECIA

Uczestnicy ponownie odliczają do trzech i dzielą się na grupy. Grupom przydzielane są jako temat linie, przestrzenie bądź punkty.

Omówienie prowadzącego, czym są linie, przestrzenie, punkty | 10 minut

Wspólne opracowanie koncepcji w oparciu o wcześniejsze wnioski i ustalenia | 30 minut

Samodzielne działanie w przestrzeni | 40 minut

Podsumowanie i zakończenie | 15 minut

WYBRANA BIBLIOGRAFIA:

A Companion to Museum Studies, ed. S. Macdonald, Wiley-Blackwell, Chichester 2010

S. Alpers, *The Museum as a Way of Seeing [w:] Exhibiting Cultures: Poetics and Politics of Museum*, ed. I. Karp, S.D. Lavine, Smithsonian Institution Press, Washington 1991

M. Bal, *Dyskurs muzeum [w:] Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005

T. Bennet, *The Birth of the Museum*, Routledge, London 1995

Cultural Heritage. Critical Concepts in Media and Cultural Studies, t. 1, ed. L. Smith, Routledge, London 2006

Exhibiting Cultures: Poetics and Politics of Museum, ed. I. Karp, S.D. Lavine, Smithsonian Institution Press, Washington 1991

Exhibition Experiments, ed. P. Basu, S. Macdonald, Blackwell Publishing, Chichester 2007

J.H. Falk, *Identity and the Museum Experience*, Left Coast Press, Walnut Creek 2009

Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader, ed. G. Corsane, Routledge, London 2004

E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London 2000

B. Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, University California Press, Berkeley – Los Angeles 1998

Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning, ed. J.H. Falk, L.D. Dierking, M. Spock, Rowman & Littlefield, Lanham 2000

T.W. Luke, *Museum Politics: Power Plays at the Exhibition*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002

S. Magelssen, *Living History Museums: Undoing History through Performance*, Scarecrow Press, Lanham 2007

Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations, ed. I. Karp, C.A. Kratz, L. Szwaja, Duke University Press, North Carolina 2007

Museum Philosophy for the Twenty-first Century, ed. H.H. Genoways, AltaMira Press, Lanham 2006

Museum Studies. An Anthology of Contexts, red. B.M. Carbonell, Blackwell Publishing, Oxford 2009

Museums and Communities: The Politics of Public Culture, ed. I. Karp, Ch. Mullen Kreamer, S.D. Lavine, Smithsonian Institution Press, Washington 1992

Museums and Memory, ed. S.A. Crane, Stanford University Press, Palo Alto 2000

Museums and Their Communities, ed. S. Watson, Routledge, London 2007

Museums, Society, Inequality, ed. R. Sandell, Routledge, London 2002

New Museum Theory and Practice. An Introduction, ed. J. Marstine, Blackwell Publishing, Oxford 2006

J. Noordegraaf, *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth- and Twentieth-Century*, NAI Publishers, Rotterdam 2004

B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley 1999

Representing the Nation: A Reader. Histories, Heritage, Museums, ed. D. Boswell, J. Evans, Routledge, London 1999

Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions, ed. S. Macleod, Routledge, London 2005

R. Sandell, *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, Routledge, London 2006

The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts, ed. M. Giebelhausen, Manchester University Press, Manchester 2003

The Cultures of Collecting, ed. J. Elsner, R. Cardinal, Reaktion Books, London 1994

The New Museology, ed. P. Vergo, Reaktion Books, London 1989

Understanding Heritage and Memory, ed. T. Benton, Manchester University Press, Manchester 2010

Understanding Heritage in Practice, ed. S. West, Manchester University Press, Manchester 2010

Understanding the Politics of Heritage, ed. R. Harrison, Manchester University Press, Manchester 2009

ANNA BAKIERA
MIROŚŁAWA BAŁAZY
TETIANA BEJ
WERONIKA CHODACZ
EWA CHOMICKA
MONIKA DYLEWSKA-LIBERA
HUBERT FRANCUZ
AGATA GOŁĄB
BARBARA GOŁĘBIEWSKA
ANNA GRAJEWSKA
AGATA HOFELMAJER-ROŚ
KATARZYNA JAGODZIŃSKA
JOANNA KALICKA
IWONA KAMIŃSKA
MACIEJ KLUZA
JOANNA KOCEMBA
KINGA KOŁODZIEJSKA
MAŁGORZATA KOPECKA
MAGDALENA KREIS
ANNA MALLEK-BOJKE
OLGA MICHALIK
ANNA MILER
EWA MOROZ-KECZYŃSKA
BEATA NESSEL-ŁUKASIK
MATEUSZ NOWAK
AGNIESZKA PAJĄCZKOWSKA
AGATA PIETRZYK-SŁAWIŃSKA
SEBASTIAN WACIĘGA
AGNIESZKA WIELOCHA
ANNA ZAJDA
KATARZYNA ŻUKOWSKA

LABORATORIUM

muzeum