

AGNIESZKA WOŁODŹKO
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

LOKUJĄC SZTUKĘ W MIEŚCIE – TRANSFORMACJE IDEI

„To aktywność ludzi tworzących świat sztuki powołuje do życia miejsca, zmierzając do udostępnienia dzieł kręgom ściśle ograniczonym lub zgoła wszystkim ludziom w celu ich oglądania i podziwiania”¹ – pisze Maria Popczyk we wstępie do antologii *Muzeum sztuki*. Twierdzenie to w znamienity sposób pokazuje charakterystyczne dla postrzegania sztuki jako bytu autonomicznego rozróżnienie aktorów obecnych w polu sztuki na tych czynnych (twórców sztuki – artystów, muzealników, kuratorów) oraz biernych („kręgi wykształcone” lub „wszystkich”). Podział ról jest jasny: pierwsi działają i uprzystępniają, drudzy są edukowani i obdarowywani dostępem do sztuki. To paradygmat, który ukształtował się w oświeceniu i pozostał aktualny do schyłku modernizmu. Zgodnie z nim muzeum to miejsce kolekcjonowania i przechowywania dzieł, ich konserwacji, prezentacji a także poddania naukowej analizie. Dodać należy, iż sztuka prezentowana jest w nim w neutralnym kontekście, pozbawiona swoich odniesień do rzeczywistości. Liczy się jedynie jej wartość estetyczna. Ta neutralność zostaje doprowadzona do ekstermum w narracji modernistycznej wyrażającym się poprzez koncept *white box*.

Idealna galeria odejmuje dziełu sztuki wszystkie wskazówki, mogące zakłócać fakt, że jest to „sztuka”. Jest ono izolowane od wszystkiego, co mogłoby umniejszyć jego samoocenę. Daje to galerii właściwość posiadaną przez inne przestrzenie, w których konwencje zachowywane są poprzez powtórzenia zamkniętego systemu wartości. Łącząc część świętości kościoła, formalności sali sądowej i mistyki eksperymentalnego laboratorium z szykowną aranżacją, tworzy ona wyjątkową komnatę estetyki. Percepcyjne pola siłowe wewnątrz tej komnaty mają taką moc, że poza jej obszarem sztuka może osunąć się w świeckość².

¹ M. Popczyk, *Wstęp*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Universitas, Kraków 2005, s. 6.

² B. O’Doherty, *Uwagi o przestrzeni galerii*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Universitas Kraków, 2005, s. 462.

Brian O'Doherty pisze: „ta wieczność daje galerii status podobny otchłani: aby tam się dostać, musisz być już martwy. Istotnie, twe własne ciało jest tu dziwnym meblem, wyraźnie zbyt czynnym intruzem”. A więc – muzeum jako Foucaultiańska heterotopia podporządkowana zasadzie beczasowości i wyabstrahowania z rzeczywistości.

Przypomnijmy jednak, iż początkową przestrzenią prezentacji sztuki nowożytnej były kościoły i pałace. W nich prezentowana była w odniesieniu do naturalnego kontekstu – życia religijnego bądź prywatnego życia arystokracji. Dopiero rewolucja francuska i wojny napoleońskie wyrwały malowidła i rzeźby stamtąd, by przenieść je do publicznej przestrzeni muzeum. W swojej fabularyzowanej autobiografii Oriana Fallaci opisuje najazd Napoleona na jej rodzinną Toskanię w 1796 roku. Przedstawia podbój Livorno, w którym Bonaparte i jego żołnierze plądrowali, łupili i dopuszczali się gwałtów. Jednak francuski przywódca zabawił w tym mieście tylko trzy dni. Spieszył się bowiem do Florencji znanej jako spichlerz bezcennych dzieł sztuki. Fallaci pisze:

Umierając ze strachu, Ferdynand III, bardziej bezradny niż kiedykolwiek, oddał do dyspozycji Korsykanina najładniejszy pałac w Borgo Pinti. W szaleństwie nieostrożności zabrał go na spacer po pałacu oraz ogrodach Boboli i przez całą dobę pokazywał Napoleonowi pałac Uffizi, jak również wszystkie kościoły i muzea, które tamten chciał zwiedzić, czyli poddać inspekcji³.

Bonapartemu towarzyszył Jacques-Pierre Tinet – agent do spraw sztuki. Jego zadaniem był zabór dzieł sztuki i ocena, które z nich powinny zostać wysłane do Paryża. Po tym jak Zgromadzenie Narodowe ogłosiło, że dzieła sztuki są dobrem wspólnym w 1773 roku w dawnym pałacu królewskim powstało pierwsze na świecie muzeum sztuki. Jego kolekcja składała się z pochodzących z konfiskaty dóbr kościelnych i królewskich. Napoleon w towarzystwie Tineta poza Florencją splądrowali także Mediolan, Parmę, Piacenzę, Modenę i Bolonię. Łupy, wraz z klatkami mieszczącymi niedźwiedzie, lwy i wielbłądy, zostały przewiezione do Paryża na 29 wozach. Orszakowi temu we francuskiej stolicy towarzyszyli żołnierze, dygnitarze, orkiestra wojskowa i wagony. Parada zakończyła się na Polach Marsowych, by na drugi dzień dotrzeć do Luwru. Dyrektor tego muzeum, Dominique Vivant Denon jeszcze dwukrotnie wyjeżdżał do Italii w latach 1811 i 1812. Korzystając z dekretu Napoleona o likwidacji klasztorów wywiózł dzieła piętnastowiecznych mistrzów, m.in. Cimabuego, Giotta, Fra Angelico, Filippo Lippi, Ghirlandaio. W ten sposób dzieła sztuki przeznaczone do konkretnego otoczenia i mające przewidziane funkcje – będąc przedmiotami kultu w kościołach, dekoracją pałaców lub pamiątkowymi portretami przodków – stały się bytami autonomicznymi. Otwarte dla wszystkich mieszkańców miasta, pierwsze muzea miały zdecydowanie edukacyjny i społeczno-twórczy charakter.

Zdaniem Piotra Piotrowskiego, w przypadku pierwszych muzeów „mieliśmy do czynienia z jednej strony z rytuałami cywilizowania publiczności, a z drugiej – z procesami zmiany widza w obywatela”. O ile ten postulat pozostaje aktualny, to w latach

³ O. Fallaci, *Kapelusz cały w czereśniach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 113.

70. ubiegłego wieku w środowisku muzealników pojawił się dyskurs „nowej muzeologii”, zorientowany krytycznie wobec esencjalistycznej wizji przestrzeni ekspozycyjnej. Proponuje odejście od idei „muzeum-mauzoleum”⁴, podporządkowanego postulatowi izolacji sztuki od praktyki życia. Jednocześnie dyskurs ten przeciwstawia się próbom komercjalizacji przestrzeni muzealnej podejmowanym w epoce neoliberalnej⁵ i zamiast jej na instytucję rozrywki. W zamian wskazuje na takie wartości, jak: wrażliwość i reakcja na potrzeby widzów, antyelitarna narracja, promocja różnorodności kulturowej, likwidowanie barier pomiędzy kulturą „wysoką” i „niską”, a przede wszystkim: partycypacja w kulturze.

Hasło partycypacji pojawiło się już dużo wcześniej, w pierwszej połowie dwudziestego wieku. Szczególny oddźwięk idea ta wywoływała w krajach skandynawskich, przez dziesięciolecia zarządzanych przez socjaldemokratów. Statens Konstråd (Państwowa Rada Sztuki Publicznej) powstała w Szwecji w 1937 roku. To najstarsza w Europie instytucja zajmująca się sztuką w przestrzeni publicznej⁶. Jej idea wywodzi się z socjaldemokratycznego postulatu, by stworzyć robotnikom atrakcyjne otoczenie w miejscu pracy i zamieszkania oraz poglądu, że każdy – od urzędnika i ucznia po więźnia – powinien móc cieszyć się sztuką. Konstråd zamawia u artystów projekty przeznaczone do konkretnych lokalizacji i pośredniczy w produkcji dzieł, które następnie są przekazywane na własność władzom miast, na terenie których są zlokalizowane. W ten sposób państwo zapewnia edukację artystyczną nawet tym mieszkańcom, którzy nie są bywalcami muzeów czy galerii. Budżet tej instytucji pochodzi z 1% kosztów budowy wszystkich aktualnie powstających instytucji publicznych.

Riksställnigar to instytucja zajmująca się od roku 1965 organizowaniem podróżujących wystaw, dowożonych do nawet najbardziej odległych miejscowości pozbawionych ośrodków kulturalnych. Wyprodukowane przez nią ekspozycje transportowane były autobusami, pociągami, a obecnie przemieszczają się w kontenerach. Z kolei istniejący od 1947 roku Konstfrämjandet zajmuje się z jednej strony promocją sztuki w przestrzeniach poza-galeryjnych: szkołach i miejscach pracy. Z drugiej – celem tej instytucji jest pomoc artystom w zarabkowaniu. Organizuje ona możliwość pracy artystów w różnych zakładach, gdzie w okresie minimum połowy roku mogą oni realizować swoje projekty, a tym samym przyczynić się do humanizowania tych miejsc i redukcji stresu związanego ze środowiskiem pracy.

⁴ T.W. Adorno, *Muzeum Valéry Proust*, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Universitas, Kraków 2005.

⁵ Zgodnie z neoliberalną polityką kulturalną, która pojawiła się w końcu dwudziestego wieku, muzea powinny zarabiać na swoje utrzymanie, a co więcej – stać się czynnikiem ekonomicznego wzrostu miast i regionów. Z tego sposobu myślenia wywodzi się budowanie muzeów – ikon architektonicznych, jak *Guggenheim Museum Bilbao* (1997), zaprojektowane przez Franka Gehry’ego, *MAXXI – National Museum of the 21st Century Arts* (2010) w Flaminio pod Rzymem, zaprojektowane przez Zahę Hadid czy *Louvre Abu Dabi* według projektu Jeana Nouvela, którego otwarcie planowane było na 2015 r.

⁶ Tego rodzaju rady działają również w Danii i Norwegii.

W Wielkiej Brytanii w końcu lat 60. ubiegłego wieku rozwinęła się praktyka *community arts* (sztuka dla społeczności). Opłacani przez rząd artyści podejmowali działania na rzecz grup zmarginalizowanych, w dzielnicach kulturowo zaniedbanych. Po rozpoznaniu lokalnych problemów inicjowali oni współpracę z lokalnymi mieszkańcami. Spotkania, dyskusje, warsztaty, spektakle teatralne tworzone wspólnie miały doprowadzać do wzmocnienia (*empowerment*) danej społeczności.

Niemniej opisane inicjatywy wynikały z tego samego sposobu postrzegania kultury, na którym oparty był tradycyjny paradygmat muzeum. To państwo czuło się odpowiedzialne za obywatela i podejmowało wysiłki, by edukować, wychowywać i kształtować obywatela za pomocą sztuki. Zatem relacja pomiędzy instytucją kultury/muzeum a publicznością ma charakter jednobiegunowy:

muzeum → publiczność

Inaczej rzecz się przedstawia ze wspomnianym ruchem „nowej muzeologii”. W nim uwaga wyostrzona jest na widza, przede wszystkim na jego potrzeby. W opinii międzynarodowego kuratora Charlesa Esche „[Sztuka] stała się aktywnym miejscem raczej niż czymś przeznaczonym do biernej obserwacji. Dlatego instytucje, aby ją w tym wesprzeć, muszą stać się po części centrum sąsiedzkim, po części laboratorium, a po części akademią, a w mniejszym stopniu pełnić ustaloną funkcję sali wystawowej”⁷.

Priorytetem stała się „społeczność” (*community*) i procesy jej tworzenia i wzmocnienia⁸. Nicolas Bourriaud, twórca pojęcia „estetyki relacyjnej”, szczególny nacisk kładzie na fenomen spotkań i ich rolę socjotwórczą. Twierdzi, że to właśnie sztuki wizualne i przestrzenie ich reprezentacji są najlepszym miejscem, w którym cel ten może być realizowany. Inne przejawy kultury, mówi Bourriaud, konsumujemy indywidualnie. W kinie, nawet przy pełnej widowni, oglądamy film samotnie skoncentrowani na tym, co dzieje się na ekranie. Podobnie sprawa wygląda w przypadku recepcji sztuk teatralnych lub koncertów w filharmonii. Jedynie w czasie oglądania

⁷ C. Esche, <http://www.rooseum.se>. Podaję za: Rebecca Gordon Nesbitt, *Harnessing the Means of Production*, w: *New Institutionalism. Verksted #1, 2003*, Office for Contemporary Art, Oslo 2003.

⁸ Należy zwrócić uwagę, że w narracji „nowej muzeologii” pojęcie „społeczności” jest bardzo wieloznaczne. Już Miwon Kwon wyróżnia jego trzy sposoby rozumienia. „Społeczność” to „pozbawione przywilejów grupy społeczne, które były systematycznie wyłączone z procesów politycznych i kulturowych, które wpływają na, o ile nie określają, ich życie”. Z drugiej strony, mówi Kwon, termin ten może się odnosić do „ogólnych tożsamości dominujących sił społecznych, gospodarczych, politycznych i kulturalnych, takich jak środowiska biznesu, społeczności rozrywki, społeczności medycznej, środowisk naukowych, środowisk krajowych i międzynarodowych”. Wreszcie autorka łączy to pojęcie z neoliberalnymi politykami wykluczenia, odnoszącymi się do służby zdrowia, mieszkalnictwa czy edukacji (M. Kwon, *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London 2004, s. 112–113). Z kolei Bernice Murphy, powołując się na „The 2004 ICOM (The International Council of Museums) Code of Ethics”, wyróżnia: 1) „społeczność, która tworzy muzeum”; 2) „społeczność, której muzeum służy”; 3) „społeczności źródłowe, wraz z zobowiązaniem, by konsultować się z rdzennymi społecznościami, wśród których kolekcje są zbierane oraz innych społeczności spoza eurocentrycznego świata” (B. Murphy, *Conference Report*, w: K. Hellangsjø (red.), *Conversations on Museum Ethics*, Henie Onstad Art Centre, Sandvika 2011).

wystaw muzealnych zachodzi możliwość natychmiastowej konfrontacji swoich opinii z innymi widzami⁹.

„Sztuka relacyjna” miała być odpowiedzią na zmiany cywilizacyjne związane z przejściem do gospodarki opartej na usługach, wzrastającą popularnością wirtualnych relacji oraz globalizacją. W latach 2002–2006 Bourriaud i Jérôme Sans kierowali paryskim Palais de Tokyo. W tym czasie ta przestrzeń wystawiennicza została przekształcona w przestrzeń społeczną, pomyślaną jako miejsce spędzania wolnego czasu i rozrywki. W pobliżu wystaw znajdowały się bary, kawiarnie czy miejsca spotkań. Program tej instytucji miał charakter eksperymentalnego centrum, w którym obok wystaw organizowano kursy samby, *Ogród mieszkańców*, w którym lokalni ogrodnicy hobbyści mogli wystawiać swoje plony, dyskutować i wymieniać się potrawami, oprowadzanie po wystawach dla niewidomych, w czasie którego widzom nie doświadczającym tego upośledzenia zasłanianie oczy maską, by zaznali kontaktu ze sztuką innymi zmysłami itd.

ARKEN to nowe muzeum sztuki współczesnej wybudowane w 1996 roku na zachodnich obrzeżach Kopenhagi. Jego kuratorka, Stine Høholt, lokuje sposób funkcjonowania tej instytucji pomiędzy modelem tradycyjnym, zgodnie z którym muzeum jest „producentem wydarzeń, które produkują zwiedzających, którzy produkują opłaty za wejście oraz dobre przychody dla muzealnego sklepu i kawiarni”¹⁰, a nową formułą, jeszcze nieznaną lecz pożądaną, zapożyczając od Bhabhy koncept „trzeciej przestrzeni”. Proponuje więc, by

oprócz bycia częścią szerszej kultury wydarzeń (*event culture*) [muzeum] mogło służyć do tworzenia przestrzeni do dyskusji na temat relacji pomiędzy egzystencją ludzką a życiem społecznym, zarówno w sensie tworzenia przestrzeni dla dzieł sztuki, organizowania i przedstawiania tych relacji, jak również w sensie tworzenia przestrzeni dla nowych wrażeń i dyskusji widzów¹¹.

W latach 2008–2011 w instytucji tej prowadzono interesujący projekt wystawienniczo-badawczy eksperymentując z różnymi ścieżkami, którymi może podążać muzeum pragnące zmienić swój sposób funkcjonowania. Testowane w ramach projektu praktyki kuratorskie koncentrowały się na dialogu, partycypacji i doświadczeniu zmysłowym. W tym czasie muzealnicy tam zatrudnieni poszukiwali odpowiedzi na pytania: w jakim kierunku powinien podążać rozwój muzeum, by zachować i wzmocnić swoją pozycję w złożonym społeczeństwie przyszłości? Czy muzeum powinno prezentować kulturę czy również uczestniczyć w jej tworzeniu? Czy powinno ono przyglądać się otaczającemu światu z dystansu, czy też aktywnie uczestniczyć w procesie kulturowej zmiany?

Możemy również przywołać eksperymenty polskie. W 2005 roku, w ramach wystawy *wybory.pl*, na Zamku Ujazdowskim grupa artystów z dawnej pracowni Grzegorza Kowalskiego początkowo miała pracować razem, powtarzając doświadczenie grupo-

⁹ N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, MOCAK, Kraków 2012.

¹⁰ S. Høholt, *Inside/Outside the Consumerist Loop*, w: *Utopic Curating*, C. Gether, S. Høholt, C. Jørgensen, S.M.E. Jacobsen (red.), ARKEN Museum of Modern Art, Skovvej 2010, s. 90.

¹¹ Tamże, s. 91.

wego ćwiczenia realizowanego w czasie studiów. Na pewnym etapie tej procesualnej wystawy wyjęto drzwi do pomieszczenia, w którym pracowali artyści, a z zewnątrz dobudowano schody prowadzące do okna, przez które można się było dostać do środka. W ten sposób heterotopyczny *white box* otworzył się na przestrzeń miasta wraz z jego rzeczywistością. Odtąd każdy mógł się przyłączyć do artystów. Warunkiem była partycypacja we wspólnych działaniach. W efekcie w wystawie tej wzięli udział m.in. podopieczni Pawła Althamera z grupy Nowolipie, dzieci i grupa zaproszonych prostytutek.

Przykład z Gdańska: Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia przez wiele lat od swojego powstania w 1998 roku borykało się z trudnościami włączenia mieszkańców dzielnicy, w której jest usytuowane, do odbioru proponowanego przez siebie programu. Opór przed przekroczeniem progu instytucji kultury, której na Dolnym Mieście nie było w ciągu całego okresu powojennego, był olbrzymi. Jednym ze zrealizowanych działań, mających na celu przełamanie tego *status quo*, był projekt *LKW Gallery* autorstwa Daniela Milohnica i Lexa Rijkersa. – To umyślnie zakleszczona pod wiaduktem ciężarówka, której naczepa została przerobiona na pomieszczenie do realizacji działań artystycznych, wyposażona w komputery, projektor, stół, krzesła, nawet małą kuchnię. Tylne ścianę kontenera została przeszklona – przechodnie mogą widzieć, co dzieje się we wnętrzu. Każdego lata odbywają się tu warsztaty adresowane do dzieci i młodzieży z okolicy. Tym sposobem wykreowano brakujący „łącznik” pomiędzy galerią a tą dzielnicą miasta.

Nie ulega wątpliwości, iż na przełomie dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku mamy do czynienia ze szczególną intensyfikacją zjawiska, które Deleuze nazywa „procesem upodmiotawiania”, a który w kontekście sztuki polega na transformacji biernego widza w aktywnego uczestnika. Można się zastanawiać nad przyczynami takiego stanu rzeczy. Z jednej strony trzeba wskazać na przemiany zachodzące w życiu społecznym. Obserwujemy w nim stopniowe odchodzenie od postaw charakterystycznych dla opisanego przez Deborda w latach 60. ubiegłego wieku, biernego „społeczeństwa spektaklu”, charakterystycznego dla konsumerystycznych postaw epoki neoliberalnej. Nowe postawy zostały opisane przez Alvina Tofflera już na początku lat 80. ubiegłego wieku¹², a więc w czasie równoległym do ruchu „nowej muzeologii”.

Ten amerykański futurolog przedstawia swoje obserwacje i przewidywania zmian w sferze ekonomii – tzw. „trzecią falę” rozwoju naszej cywilizacji. Wskazuje na przesunięcie, jakie dokonuje się na rynku pracy: przejście od systemu pracy w fabrykach i korporacjach, którego celem było wytwarzanie dóbr i usług na potrzeby rynku do nowego systemu pracy w domu polegającego na wytwarzaniu ich na własny użytek. Prosumpcja polega na nowym stylu pracy i życia. Podział na czas pracy i czas wolny zaczyna się zacierać. Następuje zrównanie pracy umysłowej i fizycznej, a tym samym – powraca szacunek dla umiejętności wytwarzania za pomocą rąk ludzkich.

(...) etyka prosumenta (...) każe przywiązywać większą wagę do tego, co ludzie robią. Duże pieniądze nadal dają prestiż. Ale coraz bardziej liczą się też inne przymioty, takie jak niezależność, zdolność do przystosowywania się i radzenia sobie w trudnych wa-

¹² A. Toffler, *Trzecia fala*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997.

runkach oraz umiejętność własnoręcznego wykonywania różnych rzeczy; ceni się więc kogoś, kto zbudował sobie ogrodzenie, kto ugotował dobry obiad, uszył sobie ubranie czy odnowił starą komodę¹³.

W ten sposób mamy do czynienia z narodzinami nowego charakteru społecznego. Dużą rolę odgrywają w nim nowe, elektroniczne środki komunikacji, dzięki którym następuje odmasowienie przekazu informacji. Ich interaktywny charakter umożliwia każdemu tworzenie i nadawanie własnych idei w miejsce odbioru tych, które zostały przygotowane przez „centrum”. Ten sam autor zauważa: „Nowe środki komunikacji trzeciej fali nie tylko ułatwiają wykrystalizowanie tego, co jest w nas czysto osobiste i indywidualne; dzięki nim stajemy się twórcami – lub raczej prosumentami własnego wyobrażenia o sobie”¹⁴.

Dyrektor duńskiego ARKEN mówi o „partycypatywnym człowieku”: „to typ człowieka, który chce uczestniczyć, być włączonym i branym poważnie, który nalega na swoje prawo do włączenia się do debaty jako aktywny uczestnik w rozwoju narodowej i globalnej kultury przyszłości”¹⁵. Zmiany te w oczywisty sposób wpływają na kształtowanie postaw publiczności sztuki, która świadomie nie chce już być biernym odbiorcą nadawanych przez instytucje sztuki komunikatów, lecz pragnie aktywnie uczestniczyć w procesie wytwarzania sztuki – na amatorskim poziomie.

Tym zapotrzebowaniom wychodzi naprzeciw duńska grupa artystyczna N55, kierująca do publiczności klarowne przesłanie: Nie musicie kupować masowo produkowanych wyrobów – drogich, materiałochłonnych i produkowanych niezgodnie z ideami ekologii i zrównoważonego rozwoju. Wiele z nich możecie stworzyć sami w domu. Zaoszczędzicie w ten sposób pieniądze i przyczynicie się do budowy lepszego świata. Na swojej stronie internetowej¹⁶ artyści zamieszczają instrukcje nazwane „podręcznikami”, szczegółowo przedstawiające, w jaki sposób można samodzielnie skonstruować cieplarnię, małą farmę rybną, dynamiczne krzesło, domowy kompostownik, małą elektrownię słoneczną czy urządzenie do oczyszczania powietrza w pomieszczeniach. Korzystanie z tych gotowych projektów opiera na się na zasadzie *open source*.

W konsekwencji przepowiedzianego przez Tofflera powrotu szacunku do pracy ręcznej mamy też do czynienia z ogromnym zainteresowaniem warsztatami twórczymi oferowanymi przez instytucje sztuki, jak i przez samych artystów. W odpowiedzi na to zapotrzebowanie organizowane są więc: warsztaty szydełkowania (CSW Łąźnia, Gdańsk), warsztaty filcowania (Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice), warsztaty tworzenia dźwięku (Galeria EL, Elbląg) i in. Niekoniecznie jednak aktywność twórcza odbywa się w muzeach. Coraz większą popularność zdobywają „łagodniejsze” sposoby przyciągania publiczności. Niekiedy też sama sztuka ulega kamuflacji, a organizatorzy posługują się pojęciem „projektów”. Przestrzeń działania i prezentacji ulega

¹³ Tamże, s. 571.

¹⁴ Tamże, s. 580.

¹⁵ C. Gether, *A Muzeum for Participative Man*, w: *Utopic Curating*, C. Gether, S. Høholt, C. Jalving, S.M.E. Jacobsen (red.), ARKEN Museum of Modern Art, Skovvej 2010, s. 8.

¹⁶ <http://www.n55.dk/MANUALS> (dostęp: 14.02.2016).

znacznemu poszerzeniu aż do pozbawienia jej jakichkolwiek granic. Instytut Sztuki Wyspa w Gdańsku organizuje *Otwarty ogród* na terenie dawnej Stoczni Gdańskiej. CSW Zamek Ujazdowski w sezonie letnim przenosi część swojego programu w przestrzeń sąsiedzką. Projekt *Zielony Jazdów* to odbywające się pod gołym niebem debaty, wykłady, koncerty, prezentacje filmowe, śniadania literackie, międzypokoleniowe warsztaty kulinarne, a przy tym wszystkim również wystawy.

W związku z opisanymi tendencjami możemy mówić o dwubiegunowym charakterze dynamiki relacji pomiędzy instytucjami sztuki i artystami z jednej strony a publicznością – z drugiej. Jeśli więc przyjmiemy, że instytucje sztuki wraz ze współpracującymi z nimi artystami znajdują się w centrum procesu wytwarzania sztuki, to w tym dwubiegunowym systemie mamy do czynienia z relacjami przebiegającymi „od” i „do” tego centrum. Relacje „od” to te, które podejmowane są przez muzea, galerie i artystów w celu **wytwarzania** publiczności, a więc są to przede wszystkim działania podejmowane w przestrzeni publicznej, poza murami galerii po to, by dotrzeć do tych, którzy jeszcze nie uczestniczą w życiu kulturalnym. Natomiast relacje „do” polegają na **wytwarzaniu** się publiczności. Dotyczą one świadomego poszukiwania kontaktu z artystami i instytucjami sztuki przez osoby, które kierują się chęcią poszerzenia zakresu swoich doznań estetycznych.

muzeum ↔ publiczność

Przy tym, w odróżnieniu od tradycyjnej publiczności nastawionej na bierny odbiór komunikatów, ta część osób oczekuje bardziej zaawansowanego typu doświadczeń ze sztuką i możliwości podjęcia prób własnej kreacji (są to więc „kulturowi prosumenci”). Odpowiedzią na tego rodzaju oczekiwania były (i są) ruchy reformatorskie zainicjowane wewnątrz instytucji sztuki w ramach tzw. „nowej muzeologii”. W obydwu przedstawionych przypadkach mamy do czynienia z nowym typem publiczności sztuki, którą w tych badaniach nazywamy **nową publicznością**. Jej cechami charakterystycznymi są: 1) kontakt ze sztuką jako nowy rodzaj doświadczenia oraz/lub 2) kontakt mający charakter czynnego zaangażowania w proces twórczy.

Obserwując napięcia, z którymi mamy do czynienia w polu sztuki, można mniemać, iż reformatorskie działania mające na celu transformację idei i sposobu funkcjonowania muzeów zmierzają z przeformułowania ich w rodzaj „trzeciej przestrzeni”. Określeniem tym Homi K. Bhabha nazywa

wyłaniający się w wyniku kontaktu kulturowego obszar „nowych struktur autorytetu i politycznej władzy”, przede wszystkim zaś nowych możliwości podmiotu. Obszar ten nie jest zdeterminowany przez swą genealogię, nie powinien być więc w związku z tym interpretowany w żadnym z wyjściowych kontekstów, lecz uznany za miejsce umożliwiające wyłonienie się tego, co nowe¹⁷.

¹⁷ G. Wagner, A. Zahn, *Nacja, dyseminacja i trzecia przestrzeń. Wkład Homi K. Bhabha do teorii tożsamości zbiorowej*, „Roczniki nauk społecznych” 2012, t. 4(40), nr 4.

Nieodzownym warunkiem powodzenia tego procesu wydaje się jednak odejście od modelu pedagogiki kulturowej, zgodnie z którą widz sprowadzony jest do roli biernego obiektu. Należałoby wyrazić zgodę na partnerskie warunki relacji sztuka–publiczność, w których widz mógłby negocjować własną podmiotowość i przestrzeń dla grupowej reprezentacji. Najbardziej chyba znamienny w polskim środowisku przykład testowania tych możliwości to akcja Julity Wójcik *Obieranie ziemniaków* zrealizowana w Zachęcie w 2001 roku. Co prawda została ona przeprowadzona przez artystkę, a więc osobę „upodmiotowioną” w instytucji sztuki. Niemniej jednak Wójcik wystąpiła tam raczej w roli „zwykłej kobiety” prezentowanej wraz ze swym codziennym otoczeniem i zajęciami. W ten sposób artystka postawiła pytanie o granice negocjacji w polu sztuki. Czy reprezentacja tam takiej grupy, jak gospodynie domowe jest możliwa? Ogromna dyskusja, jako rozgorzała w Polsce w odpowiedzi na tę akcję, pokazywała, że piętnaście lat temu było to zadanie bardzo trudne.

Starałam się pokazać, że sposób pojmowania i formułowania przestrzeni do prezentacji sztuki w mieście zatoczył koło. Początkowo obrazy i posągi lokowane były w przestrzeniach związanych bezpośrednio z życiem: kultem religijnym lub codziennymi rytuałami arystokracji. Rewolucyjne hasła egalitaryzmu i idee oświeceniowe zadecydowały o umieszczeniu sztuki w przestrzeniach muzealnych pozbawionych zupełnie odniesień do rzeczywistości. I oto począwszy od drugiej połowy dwudziestego wieku przywracamy ją kontekstowi społecznemu i oczekujemy, by się do niego odnosiła. W ten sposób sztuka trafia do przestrzeni publicznej miasta.

Powyższy artykuł jest ogólnym tłem nowo wyłaniającego się zjawiska, jakim jest „nowa publiczność”. W założeniu ma on być punktem wyjścia projektu badawczego, prowadzonego przeze mnie w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku we współpracy z Museum of Transitory Art w Ljubljana i stowarzyszeniem Apollonia w Strasbourgu w ramach międzynarodowego projektu „Artecitya” dofinansowanego ze środków programu Kreatywna Europa. Jego przedmiotem jest identyfikacja i opis tych praktyk w polu sztuki dwudziestego pierwszego wieku, które wychodzą naprzeciw potrzebom „nowej publiczności”: „nowej muzeologii”, sztuki partycypacyjnej, *community art*, *new genre public art* i innych, których być może jeszcze nie znamy. Celem badań jest opracowanie opisu różnych inicjatyw, do szerokiego ich rozpowszechniania i przetestowania w projekcie „Artecitya”.

W latach 2016–2018 grupy badaczy będą wyjeżdżały na badania terenowe do kilku miast w Polsce, a ponadto do Islandii, Wielkiej Brytanii, Francji, Grecji, Bośni i Hercegowiny, Serbii, Północnej Irlandii, Hiszpanii oraz Brazylii. W swojej pracy będą poszukiwać odpowiedzi na wcześniej przygotowane pytania: 1) Jakie specyficzne grupy społeczne można w badanym mieście zidentyfikować jako „nową publiczność” i jakie są ich potrzeby/oczekiwania?; 2) Które z instytucji sztuki w tych miastach stosują interesujące i zaawansowane strategie w badanym obszarze? Na czym one polegają?; 3) Gdzie, w obszarze działalności programowej instytucji sztuki, znajdują się miejsca dla partycypacji publiczności (jako współtwórców i użytkowników)?; 4) Jakie są nowe formy wymiany, komunikacji i dialogu pomiędzy instytucją sztuki a „nową publiczno-

ścią”?; 5) Jakie projekty artystyczne (a także architektoniczne i dizajnerskie) przyczyniają się do tworzenia konstruowanych kulturowo platform społecznej komunikacji i wymiany? Wyniki tych badań będą sukcesywnie publikowane na cyfrowej platformie projektu „Artecitya”.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno T.W., *Muzeum Valéry Proust, Muzeum sztuki. Antologia*, M. Popczyk (red.), Universitas, Kraków 2005.
- Baralhé A., *Profile: Palais de Tokyo*, <http://www.contemporary-magazines.com/profile37.htm> (dostęp: 27.01.2016).
- Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, MOC AK, Kraków 2012.
- Esche C., <http://www.rooseum.se>. Podaję za: Rebecca Gordon Nesbitt, *Harnessing the Means of Production*, w: *New Institutionalism. Verksted #1, 2003*, Office for Contemporary Art, Oslo 2003.
- Fallaci O., *Kapelusz cały w czereśniach*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
- Gether C., *A Muzeum for Participative Man*, w: C. Gether, S. Høholt, C. Jalving, S.M. E. Jacobsen (red.), *Utopic Curating*, ARKEN Museum of Modern Art, Skovvej 2010.
- Høholt S., *Inside/Outside the Consumerist Loop*, w: C. Gether, S. Høholt, C. Jalving, S.M. E. Jacobsen (red.), *Utopic Curating*, ARKEN Museum of Modern Art, Skovvej 2010.
- Kwon M., *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London 2004.
- Murphy B., *Conference Report*, w: K. Hellangsjø (red.), *Conversations on Museum Ethics*, Henie Onstad Art Centre, Sandvika 2011.
- O’Doherty B., *Uwagi o przestrzeni galerii*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2005.
- Popczyk M., *Wstęp*, w: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Universitas, Kraków 2005.
- Ross M., *Interpreting the New museology*, <https://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumstudies/documents/volumes/ross.pdf> (dostęp: 17.01.2016).
- Standholz W., *Prohibiting Plunder – How Norms Change*, Oxford University Press, USA; Oxford 2007.
- Toffler, A., *Trzecia fala*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997.
- Wagner G., Zahn A., *Nacja, dyseminacja i trzecia przestrzeń. Wkład Homi K. Bhabha do teorii tożsamości zbiorowej*, „Roczniki nauk społecznych” 2012, t. 4(40), nr 4.

Agnieszka Wołodźko: Lokując sztukę w mieście – transformacje idei

Streszczenie: Autorka przedstawia przemiany, jakie zaszły pod koniec dwudziestego wieku w obszarze koncepcji dotyczących prezentacji sztuki publiczności miejskiej. Zwraca uwagę na znaczenie ruchu tzw. „nowej muzeologii”, który dokonał rewizji postaw muzeologów wobec odbiorców sztuki. Przedstawia zaczerpnięte z Polski i Europy praktyki lokowania działań artystycznych poza instytucjami wystawienniczymi, bezpośrednio w przestrzeni publicznej, z natychmiastowym dostępem do widza, który ponadto zapraszany jest do uczestnictwa w procesie tworzenia dzieła wspólnie z artystą. Wskazuje na konsekwencję tego rodzaju praktyk, jaką jest

wytworzenie się tzw. „nowej publiczności” – świadomej swoich oczekiwań w stosunku do instytucji kultury. W końcu autorka opisuje projekt badawczy na temat zjawiska „nowej publiczności” zainicjowany w ramach międzynarodowego projektu „Artecitya”.

Słowa kluczowe: przestrzeń publiczna, muzeum, publiczność, partycypacja, nowa muzeologia

Title: Placing art in the city – the transformation of ideas

Abstract: The author presents changes which took place in the field of ideas of presenting art to the city audience at the end of the twentieth century. She draws attention to the importance of a movement of so-called “new museology”, which revised the museum practitioners’ attitudes towards art viewers. She presents taken from Poland and Europe practices of realizing artistic practices outside exhibition halls, directly in the public space, with immediate access to the viewer, who also is invited to participate in a process of creation of the art work together with the artist. She indicates a consequence of this practice, which is a formation of a so-called “new audience” – conscious of their expectations towards cultural institutions. In the end, the author mentions a research project on the phenomenon of the “new audience” initiated in the framework of the international project “Artecitya”.

Keywords: public space, museum, audience, participation, new museology