



Katarzyna Maniak
**MUZEALIZACJA PROTESTU.
ROZSZCZELNIENIE
INSTYTUCJI**

W październiku 2020 roku na ulice polskich miast wyszły tysiące osób protestujących przeciwko orzeczeniu wydanemu przez Trybunał Konstytucyjny Julii Przyłębskiej. Stwierdzono w nim, że aborcje ze względu na nieuleczalne i śmiertelne wady płodu są niezgodne z konstytucją, skutkując tym samym ich całkowitym zakazem. Społeczny ruch sprzeciwu, który zawiązał się wokół naczelných haseł: „Nigdy nie będziesz szła sama” czy „Wypierdalać!”, znalazł swój oddźwięk w wybranych instytucjach kultury. Skupię się na czterech przykładowych działaniach, które – choć były realizowane przez placówki zróżnicowane pod względem charakteru kolekcji czy sposobu organizacji (miejskie, państwowe) – łączyła próba przekroczenia tradycyjnego modelu funkcjonowania. Jego rozbicie, a tym samym tytułowe rozszczelnienie instytucji, realizowano we współpracy z odbiorcami w trzech obszarach: paradygmacie zaangażowania, kolekcjonowaniu współczesności i pracy z konfliktem. Podważono tym samym usankcjonowany długim trwaniem sposób definiowania muzeum jako neutralnego, zorientowanego na przeszłość i projektującego społeczną spójność.

Tekst ten ma charakter afirmatywny. Opisuję praktyki, które postrzegam jako ważne i wartościowe, i które w moim przekonaniu antycypują alternatywne sposoby praktykowania instytucji. Skupiam się więc na tym, jak włączenie protestu w ramy instytucji może zmienić ją samą.

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie otworzyło swoją przestrzeń dla akcji zainicjowanej przez studentki i studentów ASP. Po demonstracjach, które odbyły się 30 października 2020 roku, przed Muzeum nad Wisłą wyrosła instalacja *Las transparentów*, stworzona pod hasłem: „Nie wyrzucaj na śmieci swojego transparentu! Niech dalej wybrzmiewa w przestrzeni publicznej!”¹. Opisywano instalację jako swoiste archiwum historii protestów, a jednocześnie opóźniano proces archiwizacji oporu, pozwalając tym samym na rozpowszechnianie się języka sprzeciwu. W listopadzie 2020 roku akcja trwała nadal. Ze względu na zamknięcie przestrzeni muzeów, wynikające z obowiązujących wówczas obostrzeń pandemicznych, instalacja stała się jedyną dostępną wystawą – wizytówką Muzeum.

Obiekty używane w celach politycznego sprzeciwu były również prezentowane na wystawie *Nigdy nie będziesz szła sama* w Galerii Labirynt w Lublinie. Wystawa zorganizowana przez Nadię Wójcik oraz Waldemara Tatarczuka zgromadziła między innymi: transparenty, plakaty, fotografie i filmy dokumentujące protesty, jego dźwięki, a także niezbędnik demonstrantki, na który składały się między innymi kropki

1 <https://www.facebook.com/MuzeumSztukiNowoczesnej/posts/10158121994404130/>, Wpis na Facebooku, profil Muzeum Sztuki Nowoczesnej [dostęp: 31.10.2020].

do oczu neutralizujące działanie gazu łzawiącego. Przedmioty zostały przekazane przez uczestniczki demonstracji, a także kolektyw Archiwum Protestów Publicznych oraz Dom Słowa (oddział Bramy Grodzkiej Teatru NN w Lublinie). Wystawa została otwarta 13 grudnia 2020 roku, w rocznicę ogłoszenia stanu wojennego, co wpisało Strajk Kobiet w ramy historii społecznego i politycznego oporu wobec władzy. Poddawano ją jednak modyfikacjom, zachęcono do zasilania tworzącej się kolekcji, przesyłania materiałów z protestów oraz tworzenia ich na miejscu, w Galerii, w ramach Otwartego Studia Transparentów.

Akcję kolekcjonowania materiałów wizualnych i przedmiotów wykorzystywanych podczas Strajku Kobiet ogłosiły Muzeum Gdańska oraz Muzeum Krakowa². To pierwsze opublikowało apel w mediach społecznościowych: „Za 100 lat mogą okazać się cenne. Opowiedzą naszą historię następnym pokoleniom. Drogie gdańszczanki, z chęcią przyjmiemy do naszych zbiorów Wasze transparenty, flagi i zdjęcia z protestu. Te ostatnie możecie również zgłosić w konkursie *Mój Gdańsk*”³. W odpowiedzi udało się zebrać ponad sto obiektów: transparenty, banery, rysunki, maseczki, torby ozdobione błyskawicami (symbolem protestów), wspomnienia i relacje przesyłane z polskich miast (Gdynia, Gdańsk, Luboń, Tarnowskie Góry, Białystok, Warszawa, Wrocław), ale także z Wielkiej Brytanii.

Krakowska placówka podobnie zachęcała do przekazywania znaków protestu: „Misją Muzeum Krakowa jest opisywanie, dokumentowanie i opowiadanie Krakowa. Nie tylko tego, co minęło, ale również tego, co się dzieje tu i teraz. A dzieją się rzeczy ważne, istotne, które trwale zapiszą się w dziejach naszego miasta. W ten obszar wpisują się wszystkie dyskusje, strajki i akcje, które są następstwem decyzji Trybunału Konstytucyjnego. Dokumentujemy, słuchamy, zbieramy. Ale nie odbędzie się to bez Was! Możecie przesłać nam swoje zdjęcia, filmy, ale przede wszystkim – zostawiać u nas swoje transparenty! Niektóre zasilą grono eksponatów na przygotowywanej przez nas wystawie o czasie pandemii. A w dłuższej perspektywie, zachowane w Muzeum Krakowa, będą świadectwem wydarzeń, których teraz jesteście świadkami”⁴.

Do krakowskiego Muzeum spłynęło wiele relacji: fotografii, filmów wideo, transparentów. Część z nich zostanie zaprezentowanych na wystawie poświęconej pandemii, której otwarcie zaplanowano na czerwiec 2021 roku.

2 Dziękuję za rozmowę drowi Andrzejowi Gierszewskiemu z Muzeum Gdańska i Mateuszowi Zdebowski z Muzeum Krakowa.

3 <https://www.facebook.com/muzeumgdansk/posts/3932987603382356/>, wpis na Facebooku, profil Muzeum Gdańska, 28.10.2020 [dostęp: 30.10.2020].

4 <https://www.facebook.com/muzeumkrakowa/posts/10158044770123495/>, wpis na Facebooku, profil Muzeum Krakowa 2.11.2020 [dostęp: 2.11.2020].

Użyteczność i zaangażowanie

Dwie instytucje: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Galeria Labirynt w Lublinie, budują swój program na kategorii użyteczności i potencjale zaangażowania.

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w swojej programowej misji deklaruje: „Pragniemy być użyteczni; traktujemy sztukę jako narzędzie komunikacji, poznawania i rozumienia świata. Dzieło sztuki w Muzeum nie służy wyłącznie kontemplacji; używamy go, ucząc się społecznej odpowiedzialności, dialogu, krytycznego myślenia i wpływania na rzeczywistość, w której żyjemy”⁵. Kategoria użyteczności rozumiana jest jako przydatność do osiągnięcia konkretnych politycznych i społecznych celów, choć raczej w mikroskali oraz w postaci wykuwania nowych pól postrzegania i działania. Instalacja *Las transparentów*, gromadząca błyskotliwe, ironiczne i pomysłowe hasła sprzeciwu, sama w sobie była obrazem użyteczności, pokazując możliwość praktycznego zastosowania „kompetencji artystycznych” do komentowania rzeczywistości i podejmowania prób jej przekształcenia⁶.

Podobnie w przypadku lubelskiej Galerii. Waldemar Tatarczuk od kilku lat realizuje program kuratorski odnoszący się do tego, co aktualne, między innymi przez wystawy *DE-MO-KRA-CJA*, *Jesteśmy ludźmi* czy *Ménage à Deux*. Zapytany o źródła swojej praktyki przywołuje prace Wojciecha Krukowskiego i idee muzeum krytycznego rozwijaną przez Piotra Piotrowskiego⁷. Jego strategię kuratorską z pewnością można określić hasłem „kuratorskiego aktywizmu”, który Maura Reilly konceptualizuje jako kontrhegemoniczną praktykę skupioną na marginesach kanonu (sztuki) i na jego rewizji. To działanie obejmujące „[...] inicjatywy, które niwelują hierarchie, kwestionują założenia, przeciwdziałają wymazaniu, promują marginesy nad centrum, mniejszość nad większością, inspirują inteligentną debatę, rozpowszechniają nową wiedzę i zachęcają do strategii oporu – wszystko to daje nadzieję i afirmację”⁸. Paweł Leszkowicz program

-
- 5 *Nasza misja*, <https://artmuseum.pl/pl/muzeum/o-nas/misja-muzeum> [dostęp: 20.04.2020].
 - 6 O użyteczności sztuki zob. *Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 19.02–1.05.2015, kuratorzy S. Cichocki, K. Szreder, <https://makinguse.artmuseum.pl> [dostęp: 4.03.2021]; S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2014; F. Malzacher (red.), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce. Przewodnik*, przeł. E. Majewska, K. Szreder, Warszawa 2018.
 - 7 *Między awangardą a TikTokiem. Z Waldemarem Tatarczukiem rozmawia Wiktoria Koziół*, „Magazyn Szum” 2020, 21.12, <https://magazynszum.pl/miedzy-awangarda-a-tiktokiem-rozmowa-z-waldemarem-tatarczukiem> [dostęp: 4.02.2021].
 - 8 M. Reilly, *Curatorial activism. Towards an ethics of curating*, London 2018, s. 22.

Tatarczuka nazywa jeszcze inaczej: „kuratorstwem interwencyjnym”, które stanowi „rodzaj akcji bezpośredniej poprzez instancję sztuki”⁹, oraz „kuratorstwem opozycyjnym”, występującym przeciw opresji. Te różne nazwy odwołują się do tego wspólnego źródła – rozpoznania obszarów wymagających wsparcia i reakcji, do idei aktywizmu i zaangażowania. Tak jak w przypadku wystawy *Nigdy nie będziesz szła sama*, której rola wykracza poza komentowanie rzeczywistości w stronę kształcenia i mobilizacji do obywatelskiego sprzeciwu. Wspominane już Otwarte Studio Transparentów to miejsce, które wyzwała reakcję: stworzenie własnego manifestu, uzupełnienie nim wystawy lub wykorzystanie w działaniu.

Model instytucji zaangażowanej to coraz częściej dyskutowany sposób funkcjonowania instytucji kultury, który wyrasta z idei nowej muzeologii, rozwijanej od lat 70. XX wieku w Ameryce Łacińskiej. Nowa muzeologia kręgu latynoamerykańskiego obejmowała propozycje przekształcenia muzeum tradycyjnego; stanowiła ruch, który kładzie nacisk na społeczną rolę instytucji i propaguje jej aktywne uczestnictwo w życiu lokalnej wspólnoty. W ramach tej perspektywy muzea stanowią narzędzia zmiany społecznej; instytucje, których niewątpliwym potencjał polityczny zostaje skierowany na problemy i wyzwania współczesności¹⁰. Aktywizm muzeów propagują między innymi Robert Janes i Richard Sandell, definiując go jako etyczną praktykę muzealną, która ma na celu zmianę polityczną, społeczną i środowiskową¹¹. „Świat potrzebuje aktywistów – muzeów i działaczy, w celu zapewnienia kulturowej ramy potrzebnej do zidentyfikowania oraz podważenia mitów i błędnych wyobrażeń, które zagrażają wszystkim”¹². Muzea są predystynowane do stworzenia nowej narracji o świecie; narracji, która pomoże wyobrazić sobie i urealnici świat pozbawiony nierówności społecznych, zmian klimatycznych, łamania praw człowieka i innych nękających go dzisiaj problemów. Janes i Sandell proponują więc między innymi rozszerzenie (i przekształcenie) wachlarza muzealnych zadań, które obecnie koncentrują się wokół badań, kolekcjonowania czy działań edukacyjnych, i wzbogacenie ich o kolejne

9 P. Leszkiewicz, *Nigdy nie będziesz szła sama. Ogólnopolski Strajk Kobiet jako Dzieło Sztuki w Galerii Labirynt*, „OKO.press” 2021, 28.02, <https://oko.press/ogolnopolski-strajk-kobiet-jako-dzialo-sztuki-w-galerii-labirynt> [dostęp: 30.03.2021].

10 Aktywistyczny potencjał instytucji to jeden z ważnych nurtów praktyki, ale też refleksji nad muzeami. Na gruncie zaangażowanych działań wyrosła dziedzina nauki – socjomuzeologia, której przedmiotem jest właśnie społeczno-polityczne oddziaływanie instytucji.

11 R. Janes, R. Sandell, *Posterity has arrived. The necessary emergence of museum activism*, w: *Museum activism*, red. R. Janes, R. Sandell, London – New York 2019, s. 1.

12 Tamże, s. 7.

zobowiązania. Wśród nowych, etycznych powinności autorzy wymieniają publiczne rzecznictwo oraz wywieranie nacisku na rząd i sektor prywatny¹³. To pierwsze zobowiązanie dotyczy zajmowania stanowiska w sprawach, w których muzeum może podzielić się pewną perspektywą, wiedzą specjalistyczną czy udzielić wsparcia; to, inaczej, opowiadanie się po stronie określonej wizji dobrze funkcjonującego społeczeństwa. Druga powinność obejmuje pociąganie do odpowiedzialności tych, których skutki działania mają szczególny zasięg i konsekwencje.

Propagowany przez badaczy imperatyw zaangażowania bywa jednak blokowany przez rozmaite czynniki strukturalne i siłę przyzwyczajenia. Muzea są przecież złożonymi organizacjami, które działają w równie złożonym środowisku dla różnorodnych grup odbiorców. Jednym z głównych i szczególnie interesujących mnie hamulców jest mit neutralności. Jak trafnie opisują Janes i Sandell, neutralność to złożona i podlegająca zmianom koncepcja, która bywa rozumiana przez muzealników jako zabezpieczenie przed uprzedzeniami, chwilowymi trendami czy służeniu określonym grupom interesu. Neutralność opiera się na niewypowiedzianej obawie przed narażeniem się sponsorom i organom zarządzającym. Wśród zwolenników koncepcji neutralności dominuje przekonanie o jej podstawowym charakterze dla instytucji, który wynika z zaufania społecznego, jakim cieszą się muzea. Niebagatelne znaczenie ma również strach przed utratą publiczności i wyłączenie grupy odbiorców przeciwnych wobec stanowiska przyjętego przez muzeum, a tym samym zamknięcia możliwości dyskusji i dialogu. Z kolei idea instytucji zaangażowanej opiera się na rozpoznaniu, iż nie ma neutralnej pozycji, a każda narracja stworzona przez muzeum jest z założenia polityczna, ponieważ kształtuje sposób myślenia i działania. Instytucje kultury mają tendencję do obiektywizacji wiedzy, która przecież jest konstruowana z określonej pozycji, w procesie uznania i jednoczesnego wykluczenia określonych treści.

Maria Vlachou w tekście *Dividing issues and mission-driven activism* kwestionuje koncepcję muzeum jako „bezpiecznego miejsca” (*safe space*), w którym wszyscy, bez względu na przekonania, czują się mile widziani. Czy utratę komfortu i poczucia bezpieczeństwa może wywołać konfrontacja z innymi punktami widzenia? Czy unikanie tematów potencjalnie kontrowersyjnych dla określonych odbiorców nie sprawi, że muzeum przestanie być bezpiecznym miejscem dla innych? Czy w ogóle można tworzyć narracje, które będą zadowalać wszystkich? Vlachou proponuje więc w zamian tworzenie muzeum jako przestrzeni empatii: „Muzea mogą przyjąć swobodną wymianę idei poprzez pełen szacun-

¹³ Tamże, s. 14–15.

ku dialog, a jednocześnie wyartykułować własne stanowisko w oparciu o prowadzone badania, zasady i wartości”¹⁴. Ćwiczenie zdolności empatii i troski jest zresztą jednym z często wymienianych argumentów na rzecz skłaniania pracowników instytucji ku zaangażowaniu¹⁵.

Te postawy – publiczne rzecznictwo / zajęcie konkretnego stanowiska i empatyczne rozpoznanie sytuacji opresji, marginalizacji czy wykluczenia – wzajemnie się umożliwiają i potęgują. Wydają się również istotne dla opisywanych projektów. Już sam tytuł ekspozycji w lubelskiej w galerii *Nigdy nie będziesz szła sama* to gest solidarności i podkreślenie współuczestnictwa w tworzącej się wspólnotie sprzeciwu. To deklaracja sojuszu i współpracy, które – jak podkreślała Judith Butler w *Zapiskach o performatywnej teorii zgromadzeń*¹⁶ – stanowią etyczny obowiązek, konieczny w walce o egalitarny porządek społeczny. Gest zresztą zwerbalizowany wprost; jak czytamy na stronie Galerii: „Wystawa jest głosem wspierającym ofiary zinstytucjonalizowanej przemocy. Solidaryzujemy się z osobami, które demonstrują podczas marszy i blokad, jak również z tymi, które pozostają w domach – bo aparat represji i pogardy niszczy ich zdrowie psychiczne i przepęlnia lękiem”¹⁷.

Koncepcje użyteczności i zaangażowania sztuki są pod pewnymi względami synonimiczne, zwłaszcza w kontekście ich celu – zmiany społecznej. Jednak niemal automatycznie rodzą się pytania: Na czym polegają konkretne działania i sposób ich urzeczywistniania? Czy umieszczenie (sztuki) protestu w instytucjonalnych, wystawienniczych ramach nie neutralizuje samego działania? W moim przekonaniu omawiane przedmioty sprzeciwu nie zostają wchłonięte przez mechanizmy instytucjonalizacji i wyłączone z użycia, ale cały czas pozostają w obiegu. Są zakotwiczone w strefie między instytucją i ich społecznym wykorzystaniem, a instytucyjna afiliacja raczej je wzmacnia, niż ogranicza. Wspomniane już Otwarte Studio Protestów, tak jak *Las transparentów*, stworzony w relacyjnej przestrzeni między przestrzenią publiczną a muzeum, mobilizuje do multiplikowania haseł sprzeciwu. Hasła te zachęcają do przyłączenia się, intensyfikacji działania, solidarnościowego wsparcia. Nie starają się wyciszyć afektywnych reakcji, ale przeciwnie kumulują je w jednej przestrzeni i przekierowują na działanie. Nie ma w nich miej-

¹⁴ M. Vlachou, *Dividing issues and mission-driven activism. Museum responses to migration policies and therefore crisis*, w: *Museum activism*, dz. cyt., s. 54.

¹⁵ R. Janes, R. Sandell, *Posterity has arrived...*, dz. cyt., s. 14; E. Wood, S.A. Cole, *Growing an activist museum professional*, w: *Museum activism*, dz. cyt., s. 44.

¹⁶ J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016.

¹⁷ <http://labirynt.com/2020/12/15/nigdy-nie-bedziesz-szla-sama> [dostęp: 15.04.2021].

sca na rozbudowany komentarz dotyczącego samego protestu, na przykład wpisanie go w historię Czarnych Protestów kobiet rozpoczętych w 2016 roku, analizy budowanej narracji politycznej czy charakterystyki masowego ruchu. Ich rolą jest interwencja.

Kolekcjonowanie współczesności/aktualnego

Idea zaangażowania może być punktem wyjścia do omówienia akcji kolekcjonerskich, gdyż jest zarzutem stawianym muzeum przez niektórych odbiorców. Choć apele zachęcające do udziału w inicjatywie wywołały przede wszystkim entuzjazm, to pojawiły się również głosy sprzeciwu. Wydaje się, że oponenti gromadzenia przedmiotów byli przeciwni samym protestom. Ich oburzenie dodatkowo wzbudzała zbiórka przedmiotów „zwykłych”, codziennych, dodatkowo wizualizujących wulgarne hasła oraz to, co szczególnie mnie interesuje – sytuacja „upolitycznienia” instytucji. Jak stwierdził jeden z komentujących: „Muzeum uważam za wspólne dobro. Dlatego mieszanie go we współczesny spór ideowo-polityczny jest ze szkodą dla niego samego”¹⁸. W odpowiedzi rzecznik Muzeum Krakowa Krzysztof Haczewski przekonywał o neutralnym charakterze ogłoszonej akcji kolekcjonerskiej, zaznaczając, że Muzeum zainteresowane jest nie tyle oceną protestów, ile ich społeczną recepcją, dlatego równie chętnie przyjmie przedmioty przekazane przez drugą stronę sporu¹⁹. Same protesty wpisano również w szeroki kontekst: scharakteryzowano jako wydarzenia czasu pandemii czy zagadnienie ciekawe z perspektywy kultury mediów, gdy podkreślono transformacje internetowych memów w formy haseł protestacyjnych²⁰. Apel zachęcający do przekazania przedmiotów był zresztą kolejnym wystosowanym przez Muzeum, a poprzedzała go akcja kolekcjonerska rzeczy związanych z pandemią. Również i ona wywołała pojedyncze negatywne reakcje, skupione na nierozpoznanej wartości dokumentowania tego, co aktualne.

Podobnie Muzeum Gdańska, aby odeprzeć zarzuty dotyczące politycznego zaangażowania, przywołało kontekst rozpoczętej w 2018 roku pilotażowej akcji zbierania pamiątek związanych z życiem miasta, a akcję kolekcjonerską dotyczącą fotografii protestu wpisało w konkurs

18 Wpis pod postem Muzeum, <https://www.facebook.com/muzeumkrakowa/posts/10158044770123495/Facebook> [dostęp 5.11.2020].

19 Do Muzeum Krakowa nie trafiły żadne obiekty obrazujące kontrprotesty; zbiory Muzeum Gdańska zasilila jedna fotografia dokumentująca osoby przeciwnie manifestacjom, zgromadzone przed kościołem.

20 N. Grygny, *Muzeum Krakowa zbiera pamiątki ze Strajku Kobiet. Transparenty trafiają na wystawę o pandemii*, 5.11.2020, https://lovekrakow.pl/aktualnosci/muzeum-krakowa-zbiera-pamiatki-ze-strajku-kobiet-transparenty-trafia-na-wystawe-o-pandemii_38440.html [dostęp: 19.04.2021].

fotograficzny *Mój Gdańsk* i kategorię *Wydarzenia*. Podjęto również zadanie odpowiadania na krytyczne komentarze i dyskusje z osobami niechętnymi akcji o współczesnej roli placówek muzealnych. Ogłoszenie o gromadzeniu przedmiotów zainicjowało planowany już wcześniej program poświęcony kolekcjonowaniu teraźniejszości.

Obie instytucje odzęgnywały się od postawy zaangażowanej, jako tło działań przywołując kolekcjonowanie współczesności²¹, a więc gromadzenie przedmiotów obrazujących aktualny społeczno-polityczny kontekst i wydarzenia, które rozgrywają się w danym momencie lub w nieodległej przeszłości. Program ten od 2014 roku rozwija między innymi Victoria & Albert Museum pod nazwą „kolekcjonowanie szybkiego reagowania” (*rapid response collecting*). Do kolekcji i na czasowe wystawy brytyjskiej placówki trafiły między innymi: flaga uchodźców symbolizująca miliony wysiedlonych osób (stworzona, aby wesprzeć drużynę uchodźców biorącą udział w Igrzyskach Olimpijskich w Rio de Janeiro w 2016, co jest wydarzeniem bez precedensu), burkini (kostium kąpielowy dla muzułmanek, zaprojektowany przez Ahdę Zanetti), broń drukowana w 3D, kubek menstruacyjny, linia butów The Nudes Collection domu mody Christian Louboutin (która po raz pierwszy w historii mody opierała się na zdefiniowaniu koloru *nude* w taki sposób, aby uwzględnić również kolory skóry inne niż biały). Muzealne zbiory zasiły również przedmioty wykorzystywane w celach politycznego sprzeciwu: obiekty przekazane przez Extinction Rebellion Arts Group czy *pussyhat*, symbolizujący antytrumpowski Marsz Kobiet w Waszyngtonie w styczniu 2017 roku²².

Obie placówki – Muzeum Gdańska i Muzeum Krakowa – argumentowały zbieranie świadectw protestów Strajku Kobiet potrzebą udokumentowania teraźniejszości miasta. Obie instytucje w ciągu ostatnich kilku lat przeszły znaczne transformacje, zauważalne między innymi w samej nazwie muzeów, z których zniknęło określenie „historyczne”. Poszerzenie aktualnego pola instytucjonalnych działań o muzealnictwo to wyraźny sygnał zmian, który wzbudzał obawy odbiorców przyzwyczajonych do tradycyjnego sposobu funkcjonowania instytucji. W tym usankcjonowanym modelu muzea postrzegane są jako instytucje skupione na przeszłości i zagadnieniach, które należą do jej porządku. W kolekcjonowaniu współczesności radykalnie zmienia się wektor

21 O. Rhys, Z. Baveystock (red.), *Collecting the contemporary: A handbook for social history museums*, Edinburgh 2014; O. Rhys, *Contemporary collecting: Theory and practice*, Edinburgh 2014.

22 Przedmioty dokumentujące społeczny opór – protest na kijowskim Majdanie – znalazły się również w kolekcji Narodowego Muzeum Sztuki Ukrainy. Akcja ich kolekcjonowania została ogłoszona w 2014 roku.

zainteresowania, tak jak i sposób myślenia o przeszłości i teraźniejszości. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, która prognozuje rolę i kształt muzeów w post-pandemicznej rzeczywistości, zwraca uwagę właśnie na te zależności. Choć skupia się na kolekcjonowaniu pandemii, to jej spostrzeżenia mają zastosowanie do opisywanych przez mnie przypadków. Również w kolekcjonowaniu protestów doświadczamy współczesności jako już historycznej, jeszcze zanim stała się przeszłością. Co więcej, choć kolekcjonowanie odbywa się z myślą o przyszłości, to teraźniejszość wyobrażana jest z perspektywy przyszłej retrospekcji²³.

Kolekcjonowanie protestu jest z pewnością gestem uznania jego ważności, zapewnienia mu reprezentacji i widoczności w tworzonym kanonie wiedzy, może jednak nasuwać skojarzenie z rozbrojeniem jego potencjału. Uhistorycznienie wydarzeń i poszukiwanie pamiątek, które mają dokumentować ich przebieg, może zakłócać myślenie o wydarzeniu jako trwającym i rozszerzającym się. Wydaje się jednak, że akcje kolekcjonerskie organizowane przez omawiane muzea antycypują instytucję nie tyle zorientowaną na zmianę społeczną i projektującą lepszą przyszłość, ile instytucję trwającą przy teraźniejszości, reagującą, aby ją udokumentować. Jednak nawet to skupienie na aktualności jest znaczną zmianą w stosunku do idei muzeum zorientowanego na przeszłość, podobnie jak tworzenie ram archiwum tworzonych oddolnie, otwartego na dowolny przekazany przedmiot.

Wspólnym dla wszystkich omawianych projektów jest urzeczywistnienie demokratyzacji instytucji. Koncepcja *Lasu transparentów* pojawiła się poza muzeum, wśród społeczności, która Muzeum Sztuki Nowoczesnej zaproponowała sąsiedztwo. Muzeum zaaprobowało ten pomysł, a splot okoliczności uczynił instalację na określony czas jedyną wystawą dostępną dla odbiorców. Wystawa *Nie będziesz szła sama*, tak jak apele Muzeum Gdańska i Muzeum Krakowa, skierowana była do wszystkich zainteresowanych i posiadała inkluzywną formułę. Każdy zgłoszony obiekt włączany był w ramy kolekcji i wystawy, choć szczególne wątpliwości wśród oponentów akcji wzbudzał fakt muzealizacji przedmiotów dokumentujących wulgarne hasła. Ponadto dwie ostatnie placówki zaznaczyły, że zainteresowane są również przedmiotami przekazanymi przez przeciwników protestów, wprowadzając tym samym spór polityczny i polaryzację wspólnoty w ramy tworzonej opowieści.

23 B. Kirshenblatt-Gimblett, *The future of museums in a post-pandemic world*, 2.03.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=OEQdFdBuR84&t=294s>, minuty 23–25 [dostęp: 19.04.2021].

Muzeum jako przestrzeń konfliktu

Konflikt wpisany jest w historię powstania wielu instytucji muzealnych, których kolekcje fundowały kolonialna ekspansja, wojny i przemoc. Instytucje kultury stanowią również źródło sporów, których jaskrawym przykładem są konflikty wokół repatriacji obiektów (zwrotu do społeczności bezprawnie ich pozbawionych), ale także procesy gentryfikacji generowane właśnie przez placówki kultury lokowane na terenach atrakcyjnych pod względem ekonomicznym. Jednak mimo to muzea są przestrzeniami, w których wewnątrzspółnotowe konflikty są uparcie ignorowane. Jak twierdzi Bernadette Lynch, wynika to z agendy spójności społecznej (*social cohesion*) i przekonania o roli placówek w budowaniu i wzmacnianiu kapitału społecznego²⁴. W tym ujęciu społeczny spór jawi się jako eksces, który podważa proces konsolidacji wspólnoty i grozi dalszą eskalacją podziałów. Bywa więc marginalizowany na rzecz wspólnej pracy nad zgodą.

Rozpoznanie muzeum jako przestrzeni konfliktu²⁵ odbywa się w odniesieniu do koncepcji muzeum jako strefy kontaktów (*contact zone*) Jamesa Clifforda. Ta druga postrzega instytucję jako miejsce dialogu różnych perspektyw wpływających na siebie oraz wzajemnie się inspirujących²⁶. Krytyczna rewizja koncepcji Clifforda²⁷ zwraca uwagę na asymetryczny charakter relacji podmiotów pozostających w dialogu i nierówności zarówno między instytucją a jej odbiorcami (kwestia autorytetu instytucji), jak i wśród społeczności. Dodatkowo wzmocnienie jej koncepcją agonu Chantal Mouffe i Ernesta Laclaua, która zakłada niezbywalny pluralizm postaw i związane z nim konflikty jako budujące różne wymiary życia społecznego, pozwala na dostrzeżenie, że muzeum nie jest (tylko) miejscem konsensusu, ale również niezgody. Taką propozycję wysuwa Nora Sternfeld, gdy pisze o „agonistycznej strefie konfliktu” jako jednocześnie otwartej i zdecydowanie stronniczej²⁸. Instytucja pracująca

-
- 24 B. Lynch, *Museum as a contact zone*, 12.2013, https://www.academia.edu/5459089/Museum_as_Conflict_Zone_Dr_Bernadette_Lynch?fbclid=IwAR3Bp0_s97Cv1dZapwwP8ci-kz2FrkM1vQc3eBwMtaQnWXA-VAOXJpzcACM [dostęp: 19.04.2021].
- 25 Tamże. Zob. również M. Silina, *Museums as conflict zones*, Centre for Experimental Museology, <https://redmuseum.church/en/silina-museum-as-conflict-zone?fbclid=IwAR2rR7z4rkoA6rygRKYsqun1k1oNl3LwoB5f5VK-HAWDIerd-Nm1M00lcrs> [dostęp: 4.02.2021].
- 26 J. Clifford, *Routes: Travel and translations in the late twentieth century*, Cambridge 1997, s. 188–219.
- 27 Zob. R. Boast, *Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited*, “Museum Anthropology” 2011, nr 1, s. 56–70.
- 28 N. Sternfeld, *Memorial sites as contact zones cultures of memory in a shared/divided present*, 12.2011, European Institute for Progressive Cultural Policies, <https://eipcp.net/policies/sternfeld/en.html> [dostęp: 4.02.2021].

w tym modelu zajmuje określone stanowisko, nie wyklucza innych, ale nie jest też neutralna, lecz raczej przekonywująca.

Zadanie odnoszenia się do sporów i konfliktów, czy też ich prezentowania w muzealnej praktyce (podobnie jak i postawy zaangażowane), zostało podkreślone w propozycji nowej definicji muzeum. Formuła przygotowana w środowisku international Council of Museums (ICOM), poddana pod dyskusję na Konferencji Generalnej tego stowarzyszenia we wrześniu 2019 roku i wciąż jeszcze niezaakceptowana, zakłada, że: „Muzea są demokratycznymi, inkluzywnymi i polifonicznymi przestrzeniami krytycznego dialogu wokół przeszłości i przyszłości. Dostrzegając i odnosząc się do konfliktów oraz wyzwań współczesności, zgodnie z ideą zaufania społecznego i na potrzeby społeczeństwa przechowują artefakty oraz różnorodne wersje pamięci dla przyszłych pokoleń, a także gwarantują wszystkim ludziom równe prawa i dostęp do dziedzictwa. Muzea nie działają dla zysku. Są partycypacyjne i transparentne, działają w aktywnym partnerstwie i na rzecz różnorodnych społeczności, aby kolekcjonować, chronić, badać, interpretować, prezentować i pogłębiać rozumienie świata, mając na uwadze ludzką godność i sprawiedliwość społeczną, globalną równość i dobrostan planety”²⁹.

Pierwszy raz wyznaczono muzeum szczególną rolę inicjowania dyskusji o szeroko rozumianych konfliktach, co rodzi wiele pytań dotyczących metodologii pracy ze sporem oraz afektywnymi reakcjami odbiorców. Pojawia się również kwestia dotycząca zakresu prezentacji odmiennych, przeciwnych sobie głosów. Czy warto reprodukować dominujące, opresyjne stanowiska? W jaki sposób otworzyć przestrzeń i wzmocnić głosy niedoreprezentowane? To pytania sygnalizowane przez omawiane projekty oraz w każdym z nich inaczej i częściowo rozwiązywane. Idea zaangażowania wiąże się z publicznym rzecznictwem i jednoznacznym wsparciem zagrożonych i dominowanych; rozwija poczucie empatii i solidarności³⁰. Inne konsekwencje rodzi przekonanie o instytucji umiejscowionej ponad czy poza podziałami, która staje się raczej miejscem współwystępowania różnych postaw i śledzenia ich konfrontacji.

29 <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition> [dostęp: 1.09.2019].

30 Oczywiście każda z osób doświadczających wystawy czy biorących udział w wydarzeniach organizowanych przez instytucje może zareagować odmiennie. Zaangażowanie emocjonalne odbiorców – czy to głębokie, czy powierzchowne – może wywoływać różne reakcje: od reakcyjnych po progresywne, od wzmocnienia postawy krytycznej wobec rzeczywistości po jej afirmację. Podobnie złożoną rolę pełni empatia. O emocjach w studiach nad muzeami zob. L. Smith, G. Campbell, *The elephant in the room: Heritage, affect and emotion*, w: *A companion to heritage studies*, red. W. Logan, M. Craith, U. Kockel, Oxford 2015, s. 443–460.

Zakończenie

Muzea podlegają przekształceniom, które zachodzą między innymi w odpowiedzi na przemiany społeczne i kulturowe. Zastosowanie koncepcji z obszaru nauk społecznych i politycznych, takich jak kategorie zaangażowania lub konfliktu jako podstawy życia społecznego, pozwala uwypuklić określone wymiary czy sposoby funkcjonowania instytucji.

Rozwija się więc, z jednej strony, imperatyw włączania w pracę na rzecz zmiany społecznej, z drugiej zaś uznanie, że sposób funkcjonowania społeczności znajduje wydzwięk w samej instytucji, która jest nie tylko przestrzenią zgody, ale również sporów i różnic.

Muzealizacja protestu pokazała możliwe kierunki rozszczelniania instytucji, zależne oczywiście od specyfiki poszczególnych placówek, ich misji czy kolekcji. Wśród nich ważne miejsce zajmuje demokratyzacja instytucji, której zakres sięga od wpisania się w działania proponowane przez społeczność do wyznaczenia określonych ram inkluzji odbiorców. Instytucje coraz częściej stają wobec wyzwania pracy w paradygmacie konfliktu, co radykalnie zmienia idee społecznej spójności i przekonania o pokojowej koegzystencji. Ponadto otwierają się na współczesność, reagując na jej wyzwania, czasem, aby je dokumentować, czasem, aby wspomóc procesy ich rozwiązania. Oba podejścia mogą wywoływać reakcyjne postawy oraz aktywizować przeciwników w sporze. Waldemar Tatarczuk nie jest już dyrektorem Galerii Labirynt, bo jego umowa nie została przedłużona w marcu 2021 roku ze względu na negatywne rekomendacje ministra kultury. Muzeum Gdańska musiało mierzyć się z interpelacją gdańskich radnych z partii Prawo i Sprawiedliwość, którzy pytali o zasadność zbiórki przedmiotów protestu³¹.

Instytucjonalne odniesienia do Strajku Kobiet inspirują również do dyskusji o samym aktywizmie – postawie objawiającej się w różnych formatach. Zaangażowanie nie dotyczy jedynie spektakularnych realizacji, ale obejmuje również rozproszone i rozłożone w czasie mozolne działania³², podejmowane nie tylko na zewnątrz instytucji, lecz również w jej ramach. Elizabeth Wood i Sarah A. Cole w artykule *Growing an activist museum professional*³³ zarysowują program kształcenia wzmacniającego postawy zaangażowane. Wymieniają wśród nich między innymi rozwijanie postawy zawodowej, w której istotne będzie promo-

31 A. Wołodźko, *Artefakty rewolucji*, <https://pomiedzysztukaazyciem.home.blog/2020/11/27/artefakty-rewolucji> [dostęp: 2.02.2021].

32 O tzw. powolnej muzeologii pisze R. Silverman, *Introduction. Museum as process*, w: *Museum as process. Translating local and global knowledges*, red. R. Silverman, London 2015.

33 E. Wood, S.A. Cole, *Growing an activist museum professional*, w: *Museum Activism*, dz. cyt., s. 44.

wanie wśród innych muzealników strategii zaangażowania. Rozpoznanie aktywizmu wewnątrz instytucji raz jeszcze naprowadza nas na kwestie sporów i negocjacji, które tym razem należy dostrzec w obrębie poszczególnych placówek i osób tworzących ich programy. Inspiruje do nowego sposobu myślenia o instytucji nie jako monolicie, ale przestrzeni wielu wpływów, głosów i praktyk, nieraz sobie przeciwstawnych.

Katarzyna Maniak

Antropolożka, dr, asystentka w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Bada formy instytucjonalizacji kultury, teorie i praktyki eksponowania oraz społeczne oddziaływanie dziedzictwa. Obecnie współrealizuje projekt dotyczący postkonfliktowego dziedzictwa na Ziemiach Północnych i Zachodnich przyłączonych do Polski po II wojnie światowej. Jest również członkinią grupy badawczej Homo [Lab]orans, skupionej na tematyce dziedzictwa pracy.
ORCID 0000-0001-5498-4621

Abstrakt: Artykuł poświęcony jest wybranym projektom instytucji kultury, organizowanym w odpowiedzi na społeczne protesty Strajku Kobiet, które wybuchły w październiku 2020 roku. Autorka postrzega omawiane akcje kolekcjonerskie i projekty wystawiennicze jako praktyki alternatywne wobec tradycyjnego modelu instytucji. Opisuje rozszczenie instytucji realizowane we współpracy z odbiorcami w trzech obszarach: paradygmacie zaangażowania/użyteczności, kolekcjonowaniu współczesności i pracy z konfliktem.

**SŁOWA KLUCZOWE:
INSTYTUCJA
ZAANGAŻOWANA,
KOLEKCJONOWANIE
WSPÓŁCZESNOŚCI,
MUZEUM JAKO
PRZESTRZEŃ KONFLIKTU**

Abstract: This article looks at selected projects of cultural institutions organised in response to the social protests of the Women's Strike that were held in October 2020. The author sees these collection actions and exhibition projects as practices alternative to the traditional model of institutions. It describes the loosening of restrictions concerning institutions carried out in collaboration with audiences in three areas: the engagement/usefulness paradigm, collecting contemporaneity and working with conflict.

**KEYWORDS:
ENGAGED INSTITUTION,
COLLECTING
CONTEMPORANEITY,
MUSEUM AS A SPACE
OF CONFLICT**

Bibliografia

- Boast R., *Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited*, „Museum Anthropology” 2011, nr 1, s. 56–70.
- Butler J., *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przeł. J. Bednarek, Warszawa 2016.
- Clifford J., *Routes: Travel and Translations in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997.
- Grygny N., *Muzeum Krakowa zbiera pamiątki ze Strajku Kobiet. Transparenty trafią na wystawę o pandemii*, 5.11.2020, https://lovekrakow.pl/aktualnosci/muzeum-krakowa-zbiera-pamiatki-ze-strajku-kobiet-transparenty-trafia-na-wystawe-o-pandemii_38440.html [dostęp: 10.03.2021].
- Janes R., Sandell R., *Posterity has arrived. The necessary emergence of museum activism*, w: red. R. Janes, R. Sandell, *Museum Activism*, London – New York 2019.
- Kirshenblatt-Gimblett B., *The future of museums in a post-pandemic world*, 2.03.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=oEQdFdBuR84&t=294s> [dostęp: 10.03.2021].
- Leszkowicz P., *Nigdy nie będziesz szła sama. Ogólnopolski Strajk Kobiet jako Dzieło Sztuki w Galerii Labirynt*, „OKO.press” 2021, 28.02, <https://oko.press/ogolnopolski-strajk-kobiet-jako-dzialo-sztuki-w-galerii-labirynt/> [dostęp: 30.03.2021].
- Lynch B., *Museum as a contact zone*, 12.2013, https://www.academia.edu/5459089/Museum_as_Conflict_Zone_Dr_Bernadette_Lynch?fbclid=IwAR3Bp0_s97Cv1dZapwwP8ci-kz2FrkM1vQc3eBwMtaQnWxAVAOxJpzcACM [dostęp 5.03.2021].
- Malzacher F. (red.), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*. Przewodnik, przeł. E. Majewska, K. Szreder, Warszawa 2018.
- *Między awangardą a TikTokiem*. Rozmawia Wiktoria Koziół, „Magazyn Szum” 2020, 21.12, <https://magazynszum.pl/miedzy-awangarda-a-tiktokiem-rozmo-wa-z-waldemarem-tatarczukiem> [dostęp: 4.02.2021].
- Reilly M., *Curatorial Activism. Towards an ethics of curating*, London 2018.
- Rhys O., Baveystock Z. (ed.), *Collecting the Contemporary: A handbook for social history museums*, Edinburgh 2014.
- Rhys O., *Contemporary collecting: Theory and Practice*, Edinburgh 2014.
- Silina M., *Museums as Conflict zones*, Centre for Experimental Museology, <https://redmuseum.church/en/silina-museum-as-conflict-zone?fbclid=IwAR2rR7z4rkoA6rygrkysqun1k1loNl3LwoB5f5vK-HAWDierdNmim00lcrs> [dostęp: 4.02.2021].
- Silverman R., *Introduction. Museum as process*, w: *Museum as process. Translating Local and Global knowledges*, red. R. Silverman, London 2015.
- Smith L., Campbell G., *The Elephant in the Room: Heritage, Affect and Emotion, w: A companion to heritage studies*, red. W. Logan, M. Craith, U. Kockel, Oxford 2015, s. 443–460.
- Sternfeld N., *Memorial Sites as Contact Zones Cultures of Memory in a shared/divided present*, 12.2011, European Institute for Progressive Cultural Policies, <https://eipcp.net/policies/sternfeld/en.html> [dostęp: 4.02.2021].
- Wołodźko A., *Artefakty rewolucji*, <https://pomiedzyszutkaazyciem.home.blog/2020/11/27/artefakty-rewolucji> [dostęp: 2.02.2021].
- Wood E., Cole S.A., *Growing an Activist Museum Professional*, w: *Museum Activism*, red. R. Janes, R. Sandell, London – New York 2019.
- Wright S., *W stronę leksykonu użytkownika*, przeł. Ł. Mojsak, Warszawa 2014.
- Vlachou M., *Dividing Issues and Mission-driven Activism. Museum responses to migration policies and the refugee crisis*, w: *Museum activism*, red. R. Janes, R. Sandell, London – New York 2019.

Źródła internetowe

- <https://artmuseum.pl/pl/muzeum/o-nas/misja-muzeum> [dostęp: 20.04.2020].
- <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition> [dostęp: 1.09.2019].
- <http://labirynt.com/2020/12/15/nigdy-nie-bdziesz-szla-sama> [dostęp: 15.04.2021].