

Przestrzenne praktykowanie muzeum

«Spatial practicing museum»

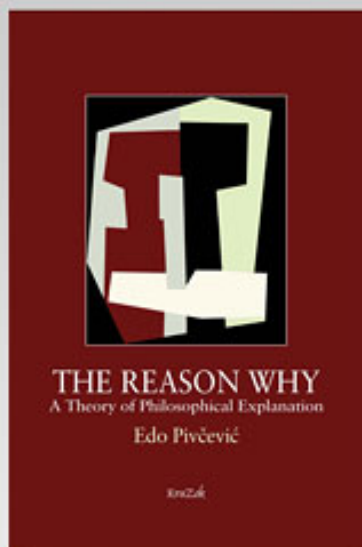
by Maria Popczyk

Source:

Anthropos? (Anthropos?), issue: 14-15 / 2010, pages: 82-91, on www.ceeol.com.

The following ad supports maintaining our C.E.E.O.L. service

eBooks on Central, East and Southeast Europe



THE REASON WHY.
A Theory of Philosophical Explanation
By **Edo Pivčević**

KruZak d.o.o, Hrvatski Leskovac, 2007
(in English)

In his latest book Pivčević argues that the scope and limits of rational explanation are set by a number of fundamental categories and principles which are all mutually complementary and interdependent.

more on:
www.dibido.eu

Przestrzenne praktykowanie muzeum

Muzeum stanowi taki rodzaj zorganizowanej przestrzeni fizycznej, w którym układ dzieł buduje opowieść o sztuce, zaś czynności czytania dzieł, ich estetycznego przeżywania czy uczestniczenia w nich są czasowym, ale zasadniczo przestrzennym praktykowaniem tego miejsca^[1]. W przypadku sztuki dawnej uporządkowanie tworzy zamkniętą całość, jest opowieścią o rozwoju stylistycznym, jeszcze niedawno praktykowano ją jako opowieść o etapach wznoszenia się ludzkiego ducha na wyżyny doskonałości. Metanarracja taka jest już wprawdzie anachroniczna, nadal jednak dzieła eksponowane w muzeum zostają pozbawione swego pierwotnego kontekstu po to, by historyk sztuki nadał im porządek umocowany w poznaniu naukowym, czyli wydobywającym to co ogólne w sztuce. I chociaż ta wymyka się precyzyjnym pojęciom, to jednak w muzeum staje się przedmiotem racjonalizacji, dokonywanej nie tylko w duchu historycznego, ale i estetycznego myślenia. Zaś określony typ ekspozycji przenosi teorię w obręb przestrzennej kompozycji, by na tej drodze publiczność zapoznała się z propozycjami interpretacyjnymi teoretyków, a od niedawna samych artystów, mówiących czym jest sztuka, co z sobą niesie i w jakie relacje należy z nią wchodzić.

Muzealnie zaprojektowana przestrzeń tworzy swoisty świat sztuki, a wielokrotne przebywanie w niej stanowić może przedmiot indywidualnej refleksji odrywającej zwiedzającego od zmiennej codzienności, i do takiego praktykowania muzeum zachęcają Ernst Gombrich i Odo Marquard. Również Theodor Adorno namawia do podejmowania indywidualnych praktyk, jednak bardziej chodzi mu o stawianie oporu instytucjonalnie zorganizowanemu oglądaniu, o lekceważenie instrukcji zwiedzania. Są to jednak głosy odosobnione, bowiem naczelną zasadą ekspozycji jest prezentacja prawdy publicznej, głoszącej naukowe werdykty, decydującej o prestiżu muzeum. Dzisiaj wiemy, po lekturach prac Fryderyka Nietzschego i Michela Foucaulta, że nie istnieje jedna wersja wydarzeń, a ekspozycyjne sądy historyka należy przyjmować jako arbitralne interpretacje. Te same dzieła, w zmienionych konfiguracjach, mogą budować całkowicie różne opowieści, także one same posiadają wiele bardzo odmiennych interpretacji, nie zawsze dających się przełożyć w obręb przestrzeni ekspozycyjnej. Znaczy to jednak, iż przestrzeń ta jest w ciągłej przebudowie. Jeszcze niedawno esencjaliści z dużą dozą pewności przekonywali, iż można wskazać na

istotę dzieła i zaprezentować ją jako prawdę o nim, tak myślał Clement Greenberg o eksponowanej w muzeum abstrakcji. Jednakże głos ich osłabł, gdyż okazało się iż nie istnieje naturalna granica pozwalająca na przyjęcie jednych dzieł, a odrzucenie innych, praktyka taka doczekała się poważnej krytyki. Sztuka nie podlega definiowaniu, jest zawsze czymś innym, czymś przekraczającym to, co uznano za dzieło sztuki. Parergon, teoretyczna rama dzieła, nie będąc czymś naturalnym, jak przypomina Jacques Derrida, jest konstruowana przez naukowca, polityka, dyrektora muzeum. Nie znaczy to jednak, iż została zarzucona aktywność układania opowieści o sztuce, w pewnym sensie jest ona nieunikniona. Okazuje się bowiem, iż dopiero dzięki wytyczaniu sztuce granic, można ją oswoić, tzn. wprowadzić w obieg praktyk publicznych, i w ich ramach ponawiać jej interpretacje. W tym streszcza się mozolna praca nazywania sztuki, określania czym jest sztuka. Dokonują jej teoretycy, często pomijając ekspozycyjny kontekst sztuki, ale również kuratorzy wystaw, którzy zmuszeni są do uwzględnienia kontekstu artystycznego dzieła, intencji twórcy. Każdorazowa zmiana opowieści, ekspozycyjnej interpretacji sztuki, skutkuje reorganizacją przestrzennego układu dzieł, pojawiają się nowe wnętrza i nowa architektura, co funduje nieistniejące dotąd praktyki przestrzenne, odmienne formy korzystania tak z opowieści, jak z miejsca. Zatem muzeum staje się przestrzenią dynamicznie zazębiających się współzależności między opowieścią, miejscem zajmowanym przez dzieła konkretnej kolekcji oraz przestrzennymi praktykami jakie podejmuje odwiedzający. W ich wzajemnym splocie, dającym coraz to inne środowisko muzealne, odnajdujemy trakt racjonalizacji odzwierciedlający kulturowe preferencje.

Jeszcze nie tak dawno ważne było oddzielanie opowieści o sztuce dawnej, od tej która zajmuje się sztuką nowoczesną, i od narracji obejmującej sztukę kultur innych, niż europejska. Od jakiegoś czasu jednak podejmuje się próby łączenia tych odmiennych sztuk i budowania dla nich jakiejś wspólnej, choć nie zmierzających do ujednolicenia ich, interpretacji. W Muzeum w Essen można zobaczyć niemieckie malarstwo czasów romantyzmu zestawione z rzeźbami afrykańskimi. Ten rodzaj interwencji, przerywania liniowej opowieści wprowadza myślenie o sztuce na równoległe tory interpretacji. Jednocześnie, bardziej niż to miało miejsce w przeszłości, istnieje potrzeba mnożenia opowieści obejmujących coraz to nowe obszary kultury, powstają muzea wojny, nauki, żydowskie, mafii. A wraz z opowieściami tam konstruowanymi inicjowane są praktyki przestrzennego użytkowania tych miejsc i te właśnie praktyki przyciągają publiczność. Można zatem powiedzieć, iż *de facto* nie istnieją martwe muzea, gdyż zanik praktykowania miejsca, brak publiczności, zmusza dyrektorów muzeów do przywrócenia im atrakcyjności, czasem przez kosmetyczne zabiegi modernizacji ekspozycji, ale czasem przez zmianę samej

opowieści, czy sposobu opowiadania. Wreszcie eksponowanie sztuki nie gromadzi publiczności wyłącznie w celach artystycznych, niekiedy ważniejsze okazują się treści polityczne czy pedagogiczne. Ich demonstracja może być czytelna, ekspozycja mówi wtedy językiem propagandy. Subtelniejsze formy edukacji sięgają po ekspozycje autonomiczne, estetyzujące dzieła, sugerujące iż przeżycie sztuki wznosi ludzi ponad wszelkie interesy - te wówczas stają się niezauważalne.

Klasyczny typ muzeum, współcześnie zachowany dla muzeów globalnych (co znaczące nie będący już wyłącznie obowiązującym modelem), stanowi nadal miejsce publicznego głoszenia prawd uniwersalnych. Niezmiennie brzmi we nim głos uczonych prezentujących wyniki badań naukowych, muzea bowiem uczestniczą w wzmocnieniu społecznej pozycji nauki. Spektakularna w tym względzie była berlińska wystawa w Muzeum Pergamońskim *Babilon. Mit i prawda* (Berlin 2008), w której tytułową prawdę reprezentuje właśnie nauka^[2]. Ocalałe, przez przywłaszczenie, dzieła sztuki i kultura materialna starożytnego Babilonu, stały się okazją do przeprowadzenia lekcji moralności dla publiczności Zjednoczonej Europy. Lekcji polegającej na napiętnowaniu zabobonu, odziedziczonego, jak przekonują kuratorzy, po judaizmie i chrześcijaństwie, mianowicie mitu identyfikującego Babilon z Wielką Nierządnicą, okrutnym Nabuchodonozorem i Wieżą Babel. Wystawa opowiada o racjonalności i irracjonalności europejskiej kultury, by w finale pokazać heroiczną walkę nauki stojącej na straży prawdy oraz destrukcyjną siłę mitu. Publiczność, zachwycona pięknem kultury Babilonu, tłumnie i chętnie pouczenie takie przyjmowała, tym samym potwierdziła ideę wystawy, to iż nauka spełnia społeczne posłannictwo, gdyż to dzięki niej można dokonać publicznego rachunku sumienia i przez edukację oraz estetyczną terapię, pokonać uświadomione zło. Przekaz taki był możliwy, gdyż wykorzenionym dziełom, pozbawionym własnej wymowy, zostały nadane znaczenia pozwalające na snucie takiej właśnie opowieści.

Ta umiejętnie, bo spektaklowo, urządzona wystawa utrzymuje oświeceniową pozycję muzeum w roli wychowawcy, stanowi ono ostoję dla sfery publicznej pojętej jako zjednoczenie indywidualnych świadomości. W mocy utrzymany zostaje silny podmiot, z jaźnią wyposażoną w normy społeczne, założenie tak ważne dla Jürgena Habermasa, gdyż dające podstawę funkcjonowania instytucji demokratycznych. Założenie takie można odnaleźć w reorganizowanych muzeach naturalnych, gdzie utrzymane zostaje przekonanie o kumulacyjnym charakterze wiedzy, jak się wydaje, dawno zdemistyfikowane, nie przystające do tego, co naukowcy mianem wiedzy nazywają. I chociaż nie sposób już w przestrzeni ekspozycyjnej pokazać liniowego rozwoju nauk przyrodniczych, to jednak obraz kontynuacji

zostaje zachowany, gdyż stare ekspozycje przyrody ożywionej i nieożywionej, zostają wzbogacone o multimedia i roboty (np. dinozaurów), i w ten w niejawny sposób stereotyp taki podtrzymują. Najlepiej udaje się to w muzeach o długiej tradycji, znanych z roli jaką odegrały w publicznym krzewieniu pozytywizmu, jak National Museum w Londynie. Tak sprawdza się zdanie Richarda Rorty, który twierdzi, iż naukowiec w świeckiej kulturze zastąpił kapłana. *Naukowca postrzega się obecnie jako tego, kto zapewnia ludzkości kontakt z czymś względem niej zewnętrznym*^[3], podtrzymuje łączność z rzeczywistością. Muzea jako miejsca świeckich rytuałów są najbardziej odpowiednie do praktykowania takiej łączności.

Ważnym elementem klasycznego typu muzeum jest opowieść historyczna. *Olimpia* Édouarda Maneta i *Olimpia* Katarzyny Kozyry, po czasie kwarantanny potrzebnej dla absorpcji ich przekazu, wspierają historyczną narrację o sztuce. Kiedyś odrzucone, teraz uzyskują artystyczną i estetyczną wartość, zostały zaakceptowane, niosą ze sobą treści ogólne. Wyniesione ponad przebrzmiałe skandale, świadczą o historycznie zmiennych kryteriach sztuki, mówią o przekraczaniu konwencji przedstawienia kobiecego ciała, choroby i starości, wskazują na nietrwałą i niewdzięczną rolę autorytetu ferującego wyroki. W Muzeum Narodowym w Krakowie *Olimpia* Kozyry reprezentuje sztukę polską, teraz jako uznane publicznie dzieło wymaga od odbiorcy nowej praktyki przestrzennej. Wystawiona została w klaustrofobicznym korytarzu, gdzie ostre, zimne światło podkreśla drastyczność obrazu. I można by tutaj rozpisać się o owej drastyczności, traktując pracę Kozyry jako dzieło autonomiczne, jak to zwykle czynią teoretycy, ale nie pozwala na to kontekst muzealny. Bowiem pilny odbiorca przechodząc uczciwie przez kolejne sale wystawowe, jeszcze chwilę temu oglądał spokojne portrety Olgi Boznańskiej oraz obrazy głosiciela śmierci sztuki, Witkacego. Dzieła sztuki zostają przez historyczną ekspozycję wprowadzone w wieczne trwanie, należą do zamkniętego okresu sztuki. W muzeum sztuka krytyczna traci drapieżność, ta karmi się kontekstem spektakularnie zamykanych galerii, żyje w świetle wypowiedzi polityków, spraw sądowych, wyroków, aktywizuje i dzieli publiczność. To z tych powodów muzeum zostaje przeciwstawione przestrzeni miasta, otwartej na spontaniczne wydarzenia.

Tak dochodzimy do politycznych trybów formułowania naukowych i edukacyjnych historii opowiadanych w muzeum. Ekumeniczna misja muzeum polega wedle Didiera Maleuvre'a *nazaanektowaniu całości historii, ma charakter polityczny, ponieważ realizuje to, co jest istotą polityki, a mianowicie fantastyczną wizję państwa (polis) wspólnotowego*^[4]. Nie istnieje zatem apolityczne muzeum, ironia Baudelaire wyraża to najcelniej: *państwowe muzeum to wspólnota, która łagodną perswazją zmiękcza ludzkie serca*^[5]. Owym narzędziem

zmiękczać ludzkie serca jest estetyka, bo w naukowo-edukacyjno-polityczne opowieści wpisana jest idea estetycznej sztuki, tak chętnie praktykowana przez szeroką publiczność. Od niemal pierwszych dni istnienia muzeum wszystkie przytoczone tutaj mechanizmy poddawane są krytyce, a każde pokolenie jego przeciwników jedynie aktualizuje powtarzane zarzuty. Artyści awangardy odrzucali muzeum tradycyjne tak ze względów estetycznych, jak polityczno-ekonomicznych, identyfikując go z ambicjami burżuazji, neoawangarda wiązała go z kapitalizmem, a dzisiejsi oponenci podkreślają władzę dyscyplinowania i sakralizacji dzieł. Zadziwiające jest jednak, iż opowieści o prawdzie nauki, estetycznej sztuce i edukacyjnej roli przestrzeni publicznej, przetrwały krytykę rozumu instrumentalnego. I to z tych względów wielu badaczy podważa istnienie muzeum postmodernistycznego, czyli wielogłosowego, zdecentralizowanego, otwartego na alternatywne opowieści.

Wedle J.-F. Lyotarda, aktywna krytyka mechanizmów muzeum jest jednak możliwa, tak jak ją prowadzą artyści neoawangardy. Według niego artyści obok oficjalnych ekspozycji mogą proponować własne dyskursy, wychodzące od odmiennych założeń, niż te uprawomocniane przez autorytet dyrektorów muzeów. W tej perspektywie przestrzeń publiczna nie posiada charakteru konsensusu, komunikacji między, tym co różne, jak chce Habermas, ale stanowiłaby miejsce sporu, walki między odmiennymi treściami, czyli różnymi sferami publicznymi. Chantal Muffe nazwie je przestrzeniami agonistycznymi, Krzysztof Wodiczko mówi o przestrzeni antagonistycznej. Wątpliwość budzi jednak możliwość zorganizowania takiej wystawy, która konfrontowałaby antagonistyczne opowieści, praktyki, a także podzieloną publiczność. Dobrze przygotowana wystawa (pomijam wystawy pozbawione przewodniej idei), stanowiąc formę wypowiedzi jest jasno sformułowanym przekazem, domkniętą znaczeniowo interpretacją. Wyraźnie, pokazała to berlińska ekspozycja.

Dlatego też wielu teoretyków podziela wątpliwość dotyczącą niezależności sztuki eksponowanej w muzeum. Mówią oni, iż nawet krytyczna sztuka pracuje na rzecz wzmocnienia autorytetu muzeum. I tak wedle Pierra Bourdieu nie istnieje w muzeum sztuka polemiczna, demistyfikująca niejawne działania instytucji, gdyż wszystko, co eksponowane, jest elementem mechanizmu napędzanego przez tryby sakralizacji sztuki. Bourdieu idzie tutaj za Foucaultem, dla który twierdzi, że opór wobec władzy wzmacnia władzę. Dla Lyotarda spór jest możliwy w muzeum, gdyż lokuje jego źródła nie w mechanizmach instytucji, ale w percepcji. Stanowiska te wykluczają się, i z tego powodu nasuwa się pytanie: czy estetyce, w przestrzeni publicznej jaką jest muzeum, bliżej jest do filozofii, czy do socjologii? Zdaniem Bourdieu muzeum proponuje jedną autonomiczną estetykę smaku, niezależnie od tego, czy

widz patrzy na malarstwo przedstawiające, czy uczestniczy w instalacjach, siła przekazu i wartość sztuki niezmiennie podporządkowane są celom instytucji, często pozaartystycznym. Wiemy, iż nie wszystkie prace artystów są eksponowane według ich zamysłu^[6].

Trzecie, obok filozoficznego i socjologicznego, stanowisko mówiące o możliwości sprzeciwu wobec instytucjonalizacji dzieł, nawiązuje do praktyk artystycznych awangardy, a jego teoretyczne zasady sformułował Nicolas Bourriaud^[7]. Wedle niego sztuka wytwarza specyficzną towarzyskość, i w ten sposób może promować alternatywne wzorce polityczne i kulturowe. Podąża za Marksem, który zauważył, iż handel wymienny omija ekonomiczny obieg gospodarki kapitałowej, sytuuje się poza rynkiem kapitału. Bourriaud znajduje lukę wolną od wpływów instytucji wystawienniczych, a jest nią typ wystawy przyjmującej postać wydarzenia. Zaaranżowane zdarzenie artystyczne inicjuje towarzyskość i to w trakcie jego trwania spontanicznie i kolektywnie powstają znaczenia. Oznacza to, iż likwidacji ulega ekspozycja jako wypowiedź dana publiczności do odczytania, zaś jądrem sztuki staje się jej praktykowanie. Nie praktykuje się gotowej opowieści, ale podejmuje się, inicjowaną przez artystę, praktykę w trakcie której powstaje opowieść, a zespołowo zrodzone znaczenia oraz emocjonalne więzi nie uzyskują trwałej artykulacji, ale kończą swój żywot wraz z wystawą. Dzieło i opowieść rodzą się w trakcie praktykowania. Sztuka pojmowana jako stan spotkania, wynika konsekwentnie z dzieł mających na celu aktywizację odbiorcy, dzieł antymuzealnych kontynuujących awangardowe pomysły Duchampa, El Lissitzky'ego, Burena i innych. Bourriaud wskazuje, iż takiej sztuce towarzyszy estetyka relacyjna, to samo ma na myśli Arthur Danto, kiedy przywołuje akcje Josepha Beuysa i wszelkie działania artystyczne bazujące na relacjach społecznych, nie poddające się ekspozycyjnej dokumentalizacji. Ta pozamuzealna sztuka ma swoją estetykę, Danto określa ją mianem estetyki uczestniczącej. Przydatna staje się tutaj również estetyka performatywna Fischer-Lichte.

Bardziej chcemy upoetyczniać niż racjonalizować^[8], to zdanie Rorty'ego najtrafniej oddaje charakter alternatywnych praktyk ekspozycyjnych. Rezygnacja z historycznego układu dzieł nie skutkuje odrzuceniem opowieści o sztuce. W Tate Modern zbiory zostały podzielone na akt, pejzaż, malarstwo historyczne i portret, tematy ukazane są przez pryzmat różnorodnych mediów. Płynne przejścia między malarstwem, fotografią i sztuką wideo znoszą dawne podziały dziedzin, a percepcji nadają dynamiczny charakter. Uzyskana ciągłość przemian sztuki ukazuje ją jako proces otwarty, któremu instytucja nadaje doraźne i konwencjonalne granice.

Pomysł, by zbiory dzieł oglądać ahistorycznie, w XVIII wieku towarzyszy pracom nad nadaniem im chronologicznego porządku^[9]. Na wystawach Salonu prezentującego dzieła

aktualnie tworzone zestawiano w całkowitym pomieszaniu różnorodne style i szkoły. Celem wystaw było wybranie wzorców sztuki preferowanych przez Akademię wspieraną przez mecenat arystokracji, i na tej drodze ustalano, co jest sztuką, a co do niej nie dostaje. Nikt nie szukał porządku w zbiorach, gdyż znawcy oglądający dzieła wyposażeni byli we wzorzec piękna, za jakie uznawano dzieła Rafaela i kolorysty Rubensa. Istniało niepodważalne metrum sztuki, chodziło zatem o ocenę jego aktualizacji. Z kolei w latach 20. XX wieku obrazy ekspresjonistów z afrykańskimi maskami i rzeźbami zestawiano ze sobą w duchu wspólnoty sztuk jaką głosił André Malraux. Pomijano aspekt materialny, a wyróżnikiem stała się forma będąca wspólnym mianownikiem scalającym tak różne dzieła^[10]. Należy odnotować, że kiedy pomysł poszukiwania powinowactwa między sztukami odmiennych kultur, (kubizmem a afrykańskimi maskami), w latach 90. XX wieku stał się przedmiotem wystawy o światowym zasięgu, okazało się iż obarczony jest estetycznym kolonializmem^[11]. W Europie wątek ahistorycznych powiązań sztuki podjęli Harald Szeemann i Rudi Fuchs, tu jednak problematyczna stała się czytelność wystawy. Na stworzonej przez Seemanna wystawie (Szeemann, *A-Historische Klanken*, Rotterdam, 1988) publiczność w jednej z sal mogła obejrzeć piętnastowieczne krzesło, portret kobiety Picassa i instalacje Beuysa. W wyborze dzieł Szeemann kierował się intuicją, a nie pojęciami naukowymi, jak w przypadku muzeów tradycyjnych, publiczności postawiono zadanie wczucia się w przyświecający artyście zamiar. Wystawa nie miała dostarczać żadnych kryteriów wedle których dzieła dobrano, co oczywiście czyniło dyskusję o sztuce nie możliwą, jednakże mimo to, zyskała ona charakter narracyjny, a to za sprawą muzealnego kontekstu, neutralnej przestrzeni publicznej. Ekspozycja sugerowała, iż artysta głosi *uniwersalne prawdy, pomimo osobistego zabarwienia*^[12] jakie było motorem wyboru dzieł. O ile, w czasach Salonu autorytet Akademii strzegł granic sztuki, w obrębie których toczyły się debaty o niej, a wybrane dzieła w końcu trafiały do muzeum ukazane publiczności w jasnych rytmach czasu historycznego, to w przypadku wystaw autorskich, artysta zastąpił znawcę i naukowca. Niedawno wystawę taką prezentował Jeff Koons, określając zebrane dzieła mianem absolutnych arcydzieł (*Skin Fruit*, The Museum Contemporary Art, New York, 2010)^[13]. Stając się wyrocznią i autorytetem w sprawach publicznego pokazu sztuki, artysta osiągnął wyjątkowy status, a jego intuicja została zinstytucjonalizowana, chociaż krytycy tego zjawiska przekonują, że chodzi w nim o utrzymanie pozycji muzeum na rynku sztuki^[14]. Zakładając jednak, iż muzeum jako środowisko scala sprzeczne interesy i cele (artystyczne, edukacyjne, ekonomiczne i polityczne), można spokojnie przyjąć, że niezależnie od zysków ekonomicznych, dopuszczenie do głosu artysty, tam gdzie wypowiadał się badacz, świadczy o otwarciu

praktyk muzealnych na upoetycznienie, w końcu bliższe samej sztuce. Tym łatwiej na to przystać, że działań artystycznych nie sposób już dzisiaj uporządkować. Tak jest w Muzeum Sztuki Maszyn Jeana Tinguely'a w Bazylei, gdzie prace mechanicznych urządzeń zaprojektowali artyści. W wyniku ich pracy widz ogląda niewyobrażalne możliwości mobilnych wykonujących automatycznie rysunki, obcuje z monstrualnymi i fantastycznymi obiektami Tinguely'a. Każda z tych artystycznych maszyn na własny sposób demistyfikuje utopie kultury maszyny, funkcjonalnego wynalazku człowieka, ale też proponuje zaskakujące wykorzystanie maszyny, wciągając w swoją pracę odbiorcę^[15]. Praktykowanie upoetycznienia, by pozostać w obrębie słownika Rortiego, nie odwołuje się do utopii komunikacji pozaznakowej, jak to znajdujemy w wystawie Szeemanna, raczej zachęca do przystania na to, iż w przestrzeni publicznej można zobaczyć prywatne sposoby oswajania sztuki, co nie znaczy, że pozbawionej przekazu, czy niezaangażowanej w aktualne problemy.

Obok praktyk muzeów globalnych, które organizują spektakle w modernistycznym stylu, wyrastają alternatywne praktyki artystów, wprowadzające kulturę upoetycznienia. To w tym nurcie należy umieścić lokalne muzea, ekomuzea, muzea kobiet, muzea mniejszości etnicznych przyjmujące tak odmienne zasady, iż doczekały się miana antymuzeum. Powstają z inicjatywy lokalnych wspólnot, dla których ważne są zwykłe przedmioty, a nie dzieła sztuki. To muzea Zachodniej kultury uczyniły z dzieł sztuki miernik znaczeń i wartości, idąc za wskazówkami Woltera, ustanawiając kryteria wartościowania innych kultur. Te nowe muzea natomiast, powstają na peryferiach wielkich wydarzeń muzealnych, chociaż należy je widzieć w optyce odnowienia myślenia o kulturze materialnej, w kontekście antropologicznych studiów nad związkami przedmiotów i społeczności. Ekomuzea nie są miejscami przekazywania wiedzy i dostarczania prawd, czy ochrony dziedzictwa, nie pełnią roli ośrodków badań naukowych, ale tworzą przestrzeń spotkania, głównie dla tych ludzi, którzy sami chcą opowiadać własne historie^[16]. Zamiast budowli separującej od otoczenia i proscenicznej ekspozycji tworzone są parki tematyczne, bliższe kulturze popularnej, zachęcające do uczestnictwa i emocjonalnego zaangażowania. A teraźniejszość stanowi element mówienia o historii, nastawionego na renegotiację znaczeń i wartości, pozostawiającego miejsce dla niejednoznaczności. Tomislav Šola powie, iż takie muzeum inspirowane pewną formą poetyckiego doświadczenia, ważniejsza, od przekazywania wiedzy jest bowiem intuicja i rozmowa^[17]. Ekomuzeum staje się medium do kształtowania subiektywnej intuicji skierowanej ku akceptacji różnych opowieści. W ten sposób historie o innych kulturach opowiadają nie naukowcy wykształceni na zachodnich uniwersytetach, ale sami członkowie tych kultur, oni też decydują, w jaki sposób opowiadać i czy jakaś opowieść ma

być opowiedziana. Julia Harrison pisze, iż sytuacja ta: *Implikuje akceptację idei, że istnieje więcej niż jedna "nauka", więcej niż jedna "prawda"*^[18].

Muzeum pierwotnie ufundowane na epistemologii prezentującej publiczności prawdziwe a tym samym niepodważalne przedstawienia, posiada oczywiste zalety, ale i wymienione wcześniej wady. Modernizacja muzeum dokonywana jest w kontekście przemian w obrębie nauki, nowych działań artystycznych oraz wymogów rynku i postaw władzy. Obok nich wyrastają ekomuzea organizujące miejsca zdomowienia^[19], tak jak Muzeum Kobiet w Arhus w Dani^[20]. Jego cele są naukowe, muzeum uczestniczy w ogólnoskandynawskim programie badawczym, jednak chodzi w nim o ukazanie wartości życia codziennego kobiet w Arhus. Przynoszone przez kobiety przedmioty, wśród których można znaleźć także dzieła sztuki, niosą ze sobą opowieść o konkretnej osobie, a spisywane - stają się osnową narracji. Na wystawie *Stworzyć przestrzeń dla życia* ukazane jest życie służących w Arhus z lat 30. Zwiedzający ogląda i uczestniczy w życiu konkretnych osób, należące do nich przedmioty wypełniają pokój, kuchnię i sypialnię, przestrzeń zakreslaną dla ich życia prywatnego. Można zaglądać do szaf i czytać podręcznik manier dla służby, czy zapoznać się z samotnym macierzyństwem, w pokoju, w którym słychać głosy rodzącej kobiety, można pozmawiać z położną. Wreszcie można napić się kawy. Niezaprzeczalną wartością tych miejsc są owe opowieści i formy ich praktykowania, w obiegu publicznym zwykle sprawy zyskują wartość. Te wystawy nie zmieniają koniunktury na rynku sztuki, ani nie dostarczają strategii dla ustanawiania hegemonii kulturowej. Oswajanie sztuki dokonuje się tutaj w kontekście praktyk codzienności, nie chodzi o ocenę kunsztu artystycznego, ale o uchwycenie wartości, jakie przedmioty te miały w życiu kobiet z Arhus. Nie są to spektakularne wystawy, porażające publiczność rozmachem i skalą, ową intensywnością zestawianych ze sobą dzieł i idei, jak to prezentowała berlińska wystawa. Dla odbiorcy przyzwyczajonego do takich wydarzeń muzealnych, wystawy w Muzeum Kobiet mogą wydawać się banalne, tutaj potrzebna jest jednak inna wrażliwość, inne "ucho" i inne praktykowanie miejsca.

[1] Przejmując od Michela de Certeau podział na miejsce jako porządek odpowiadający opowieści i przestrzenność jako praktykowanie tego porządku, idem. *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K.Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s.115-129.

[2] Wystawę opisałam w innym miejscu (Maria Popczyk, *The Art Museum: the Space of Freedom and Violence*, w: "Art Inquiry", vol. XI(XX), Łódź 2009, s. 207-208), tutaj chcę podkreślić trwałość pewnych opowieści konstruowanych wedle stałego szablonu: przywłaszczenie dzieł, ich wykorzenienie, badanie i estetyczno-edukacyjna prezentacja.

[3] Richard Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda, Pisma filozoficzne*, t. 1, tłum. Ł. Margański, Fundacja Alatheia, Warszawa 1999, s. 55 i nn.

[4] Didier Maleuvre, *Museum Memories. History, Technology, Art*, Stanford University Press,

Stanford 1996, (przekład mój - MP)

[5] Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, Librairie générale française, Paris 1992, s.73, (przekład mój - MP)

[6] Por. Piotr Piotrowski, *Sztuka według polityki. Od 'melancholii' do 'pasji'*, Universitas, Kraków 2007.

[7] Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. S. Pleasance & F. Woods, les Presses du réel, 2002, s. 14-21.

[8] Richard Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda*, op. cit., s.113. Upoetycznienie jest wedle filozofa charakterystyczne dla instytucji liberalnych, to *rezygnacja z żądań ważności uniwersalnej*.

[9] W Renesansie malarstwo opowiadało historię, w muzeum to raczej metodycznie uprawiana historia ma opowiedzieć o sztuce. Por. Debora J. Meijers, *The Museum and the "Ahistorical" Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?* w: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London, New York 1996, s. 9-19.

[10] *Ibidem*, s. 15.

[11] Chodzi o głośną wystawę *"Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, MoMA, Nowy York, 1984-1985.

[12] D.J. Meijers, *The Museum and the "Ahistorical" Exhibition* op., cit., s.19.

[13] <http://www.youtube.com/watch?v=eBL1YR3jqtK> (dostęp 4 grudnia, 2010)

[14] Donald Kuspit, *Koniec sztuki*, tłum. J. Borowski, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2005.

[15] <http://www.youtube.com/watch?v=S8g31wr8mLc&feature=related> (dostęp 4 grudnia, 2010)

[16] Julia D. Harrison, pisze o muzeach w Ameryce Pn. idem., *Ideas of Museum in the 1990s*, w: "Museum Management and Curatorship" 1993, Vol. 13, Issue 2, s. 160-176.

[17] *Ibidem*, s. 168.

[18] *Ibidem*, s. 175.

[19] Artyści wprowadzają życie codzienne do muzeum sztuki od lat 70., jednak są do działania wymierzone w świątynność przestrzeni muzealnej i dotyczą rozszerzania granic sztuki.

[20] Else Mogensen, *A Living Museum*, w: *The Idea of an Art Museum*, w: Lars Aagaard-Mogensen (ed.) *The Idea of the Museum. Philosophical, Artistic and Political Questions*, Problem in Contemporary Philosophy, Vol. 6, Lewiston, New York 1988, s.7 i nn.