

W ramach programu „Akademia Zarządzania Muzeum” odbyłem we wrześniu 2011 r. staż w Wielkiej Brytanii w Manchester Art Gallery (MAG). Jako pracownik Muzeum Narodowego w Poznaniu, gdzie kieruję Działem Edukacji Muzealnej, przygotowując wniosek o finansowanie stażu oraz tworząc jego program, koncentrowałem się na tych aspektach pracy Manchester Art Gallery, które wiązałyby się z zakresem mojej aktywności zawodowej. Najogólniej rzecz ujmując, interesowała mnie działalność edukacyjna prowadzona w tym muzeum w jej rozmaitych obszarach – poczynając od kwestii organizacyjnych, które w sposób najbardziej oczywisty łączyły się z zakresem programowym „Akademii Zarządzania Muzeum”, poprzez aspekt merytoryczny dotyczący metod pracy z publicznością, na kwestiach bardziej ogólnych kończąc. Mówiąc o tych ostatnich, mam na myśli przede wszystkim model instytucji, jaki prezentuje placówka muzealna, w której byłem na stażu. Jest to model widziany w perspektywie fundamentalnych zagadnień, jakie tego rodzaju instytucje powinny sobie stawiać w postaci pytań o cel podejmowanych przez nie inicjatyw, adresatów, priorytety, rolę, jaką chcą pełnić współcześnie, miejsce, jakie zajmują w społeczności, w której funkcjonują. Są to kwestie, które – pomimo ich generalnego i teoretycznego charakteru – mają w praktyce duży wpływ na codzienną działalność muzeum i jej edukacyjną rolę. Wpływ ten czasami jest większy, niż nam – muzealnikom zmagającym się z codziennością materii muzealnej – może się wydawać. Szczegółowo cele mojego stażu zostały sformułowane w następujący sposób:

- obserwacja działań edukacyjnych prowadzonych z publicznością w Manchester Art Gallery oraz zwrócenie uwagi na zawartość merytoryczną i metody pracy, uczestnictwo w programach realizowanych dla grup docelowych, osób wykluczonych, inicjatywach wzmacniających kompetencje określonych grup zawodowych,
- zapoznanie się z przygotowywanymi w Manchester Art Gallery zasobami edukacyjnymi i analiza ich wykorzystania w praktyce,
- obserwacja sposobu zorganizowania współpracy pomiędzy działami Manchester Art Gallery, które zajmują się kolekcjami, a tymi, które odpowiadają za relacje z publicznością,
- nawiązanie kontaktów z pracownikami Manchester Art Gallery,

- zebranie materiałów do przygotowywanej rozprawy habilitacyjnej poświęconej wpływowi rozwijanych na gruncie współczesnej humanistyki metod badawczych na formy, metody i treści pracy edukacyjnej w muzeum sztuki.

Prezentując swoje doświadczenia z pobytu w Manchesterze, chcę skoncentrować się na jednym z wymienionych zagadnień i z jego perspektywy przybliżyć to, co jako doświadczenie stażowe może być punktem odniesienia dla refleksji nad funkcjonowaniem muzeów w Polsce, zwłaszcza takich, w jakim sam pracuję, czyli muzeów sztuki / muzeów artystycznych. Mam tu na myśli ten aspekt stażu, który poświęcony był obserwacji sposobu zorganizowania współpracy pomiędzy tymi działami Manchester Art Gallery, które zajmują się zbiorami, a tymi odpowiadającymi za relacje z publicznością. Precyzując jednak tę kwestię, postaram się ją naświetlić z nieco odmiennej perspektywy niż ta, która się narzuca niejako samoistnie, jeśli myślimy o doświadczeniach muzealnika praktyka, który odbywa staż wewnątrz instytucji muzealnej, uczestnicząc w jej pracy. Koncentrował się więc będę nie tyle na samej organizacji pracy muzeum, ile na stawianym jej celom i priorytetom, nie na pracy ze zbiorami, ale z publicznością, nie na punkcie wyjścia, ale dojścia, czyli nie na przyczynie związanej z zasadami organizacji pracy muzeum, ale na jej skutkach i konsekwencjach dla publicznego charakteru instytucji. Dlatego skupię się bardziej na zagadnieniach teoretycznych niż praktycznych, przedstawiając materiał – na tyle, na ile oczywiście potrafię – z perspektywy widza i odbiorcy, a nie muzealnika.

Wprowadzenie

Na początku przywołałam wypowiedziane niemal sto lat temu słowa Lawrence’a Hawarda, kuratora Manchester City Art Galleries, które przytacza Eilean Hooper-Greenhill w redagowanej przez siebie książce poświęconej edukacyjnej roli muzeów. Na konferencji Związku Muzeów (Museums Association) w Sheffield w 1917 r. zwracał on uwagę na potencjał edukacyjny muzeów w nauczaniu najmłodszych, mówiąc, że zwiedzanie muzeów sztuki daje efekty poprzez rozwój krytycznych zdolności dzieci i ich możliwości do wyrażania samych siebie. Dzieci, jak twierdził, dzięki temu myślą i czują dla siebie.

Przywołuję te słowa nie dlatego, że wypowiedział je kiedyś kurator galerii, w której miałem przyjemność gościć, lecz dlatego, że chcę – na przekór celowi, dla jakiego przytoczyła je Hooper-Greenhill – zwrócić uwagę na zmiany, które przez te bez mała sto lat

zaszły w muzealnictwie brytyjskim, zwłaszcza zaś w ciągu ostatnich 15 lat. Dobrym przykładem tych zmian jest właśnie Manchester Art Gallery.

Otóż brytyjska badaczka przywołała wypowiedź Hawarda, aby – po pierwsze – podkreślić, że idea nauczania w muzeum nie jest nowa, a po drugie – zauważyć, iż mimo to ciągle ogranicza się ją do działów edukacji funkcjonujących w muzeach. To w nich muzealni edukatorzy (nauczyciele) adaptują metody szkolne oraz przeznaczone do nauczania dorosłych dla potrzeb środowiska muzealnego. To w nich również stosuje się szeroką, różnorodną gamę podejść do nauczania i uczenia, które obejmują takie metody, jak: spotkania z widzem, warsztaty, dramę, odgrywanie ról, rozwiązywanie problemów i inne. Na czym polega więc problem? Mianowicie na tym, że – jak twierdzi Hooper-Greenhill – brakuje takiego podejścia (nazwijmy je nauczającym) na poziomie języka muzealnych wystaw. Badaczka zwraca uwagę, że teorie nauczania nie są wykorzystywane w celu rozwinięcia koncepcji muzealnej wystawy, co – według niej – oznacza, że są one z reguły tworzone „dla wszystkich”, bo nie zakładają konkretnego wyobrażenia odbiorcy. I chociaż widz hipotetycznie brany jest pod uwagę podczas takich typowo muzealnych procedur jak badanie eksponatów, konserwacja, projektowanie i konstruowanie wystaw, to pozycja, jaką w nich zajmuje, ma raczej charakter retoryczny i abstrakcyjny, a on sam pozostaje widzem mitycznym. „W znaczeniu efektywnej komunikacji jest to bardzo nieodpowiednie, może przynieść jakieś efekty głównie dla tych widzów, którzy rozumieją i są zainteresowani prezentowaną historią; lub tych, którzy mają już jakąś wiedzę na temat zawartości ekspozycji; czy tych, którzy coś wiedzą o eksponatach. Jest bardzo mało prawdopodobne, aby tak przygotowane wystawy zainteresowały tych, dla których ich temat jest czymś nowym, lub tych, którzy korzystają z muzeum w celach towarzyskich; a jeszcze bardziej nieprawdopodobne, aby zaciekały one publiczność nową, która pierwszy raz jest w muzeum. Nieefektywna komunikacja prowadzi do braku zainteresowania, braku uwagi, braku ekscytacji i nie uczy” – zauważa Hooper-Greenhill.

Biorąc pod uwagę to, co opisałem wcześniej, można się domyślić, że w Manchester Art Gallery zetknąłem się z inną ideą nauczania w muzeum niż ta, która ogranicza się do pracy działu edukacji. Jest ona bowiem widoczna na poziomie języka wystaw stałych organizowanych w muzeum, jej obecność zaś wiąże się ze specyficznym sposobem organizowania pracy między tymi grupami pracowników muzealnych, którzy opiekują się zbiorami, a tymi, którzy pracują z publicznością. To natomiast wynika z ogólnych priorytetów instytucji i celów, jakie przed nią są stawiane, które można określić jako jej misję i politykę.

Baw się, odkrywaj, odpocznij

Misja MAG streszcza się w haśle „Enjoy, discover, relax”. Oddaje ono w zwięzły sposób to, jakie jest podejście instytucji do jej miejsca w przestrzeni publicznej, jakie priorytety sobie stawia, wreszcie – jak projektuje swoje relacje z publicznością, do której hasło jest przecież skierowane i na której skupia się jego przesłanie. Mnie osobiście wydaje się istotne, jak przesłanie to komunikowane jest na poziomie ekspozycji, a nawet szerzej – przestrzeni muzeum przeznaczonej dla publiczności. Przy czym ze względu na oczywistość tego drugiego aspektu poświęcę mu znacznie mniej uwagi. Wszyscy bowiem zdajemy sobie sprawę – albo powinniśmy w Polsce zdawać sobie sprawę, bo w praktyce pomimo swoistego boomu muzealnego bywa z tym różnie – z konieczności istnienia w muzeum sali wykładowej, sal warsztatowych, sklepiku, restauracji, udogodnień dla niepełnosprawnych i grup zorganizowanych czy konieczności organizowania odpowiednio funkcjonujących i adresowanych do różnych odbiorców przestrzeni recepcyjnych, dlatego nie będę tych kwestii omawiał szczegółowo. Dla porządku wywodu muszę jednak zakreślić kontekst postawionego przeze mnie problemu, którego swoistą ramę stanowi rozbudowa Manchester Art Gallery w latach 1998–2002. Realizowano ją bowiem zgodnie z założoną strategią, której elementem stały się również zmiany w obszarze komunikacji z widzem na poziomie języka wystaw stałych.

Najpierw więc przybliżmy historię. Manchester Art Gallery powstała w 1882 r. jako City Art Gallery. Obecnie posiada zbiory malarstwa i rzeźby (z wybitną kolekcją prerafaelitów), sztuki dekoracyjnej i użytkowej. Do 1998 r. galeria znajdowała się w dwóch oddzielnych, chociaż sąsiadujących ze sobą budynkach. Pierwszy z nich – w stylu antycznej architektury greckiej – powstał w latach 1824–1835 według projektu Charlesa Barry’ego. Drugi – który wszedł w skład muzeum w 1938 r., zaprojektowany przez tego samego architekta w stylu włoskiego renesansu w 1837 r. – pierwotnie stanowił siedzibę teatru Atheneum. W 1994 r. władze miasta Manchester, które jest organizatorem muzeum, podjęły decyzję o ogłoszeniu międzynarodowego konkursu architektonicznego na przekształcenie obu budynków i rozbudowę muzeum na sąsiadującej z nimi działce, na której znajdował się parking samochodowy. Konkurs wygrało biuro architektoniczne Michael Hopkins & Partners, które zamknęło całość w jednolity kompleks. Prace budowlane prowadzone były w latach 1998–2002 i kosztowały 35 mln funtów szterlingów.

Gdybyśmy poprzestali tylko na celach, jakie postawiono przed projektem przekształcenia i rozbudowy budynku, z pewnością nie znaleźlibyśmy w tym przykładzie niczego, co nie jest nam znane z realiów polskich w odniesieniu do tego rodzaju projektów modernizacyjnych. Te bowiem w momencie ogłoszenia konkursu architektonicznego w 1994 r. zostały określone w następujący sposób:

- remont i przebudowa dwóch zabytkowych budynków,
- umożliwienie dostępu do historycznych wnętrz, m.in. teatru Atheneum,
- umożliwienie prezentacji większej ilości prac z kolekcji muzealnej, które w przeważającej ilości znajdowały się w magazynach,
- zauważalna poprawa warunków klimatycznych w galeriach służących ochronie wystawianych dzieł sztuki,
- zapewnienie galeriom wystawienniczym międzynarodowych standardów ekspozycyjnych umożliwiających organizację wystaw na najwyższym poziomie.

Mówiąc wprost, w pierwszej połowie lat 90. XX w. cele te zostały skoncentrowane przede wszystkim na obiektach w kolekcji oraz wartościach związanych z budynkami muzealnymi. Nie ma tu mowy o publiczności, a jeśli się ona pojawia, to w domyśle – jako twór abstrakcyjny, homogeniczny, bardziej mityczny niż konkretny, heterogeniczny i realny. Tak pisze o tym cytowana Eileen Hooper-Greenhill, która – jeszcze raz przypomnijmy – przywołane słowa opublikowała w tym samym czasie, kiedy rozpisywano muzealny konkurs architektoniczny w Manchesterze. Ale budynek budowano i oddawano do użytku w innym czasie, bo na przełomie stuleci, a ten okres w rozwoju brytyjskich muzeów był szczególny, ponieważ stanowił fazę kulminacyjną polityki rządu brytyjskiego wobec instytucji muzealnych, która – realizowana pod hasłem kształcenia ustawicznego i społecznej inkluzji – wiązała się z procesami polegającymi na uczynieniu z muzeów placówek edukacyjnych w prawdziwym tego słowa znaczeniu. W praktyce zaczynało to oznaczać również, że edukacja nie tyle miała być rozwijana poprzez aktywność wyspecjalizowanych jednostek w strukturze muzealnej, ile zaczynała immanentnie wpisywać się w inne dziedziny działalności podstawowej, w tym tak rudymen tarnej jak wystawy. Manchester Art Gallery jest tego doskonałym przykładem.

Jak zauważa Graham Black, modernizacja tego muzeum nie polegała tylko na odnowieniu, rozbudowie i nowej aranżacji wnętrza w celu zapewnienia lepszych warunków ekspozycyjnych i konserwatorskich zgromadzonych w magazynach obiektów muzealnych,

wródz których znajduje się naprawdę wiele należących do światowego kanonu historii sztuki (jak chociażby wspomniana kolekcja prerafaelitów). Projekt ten miał bowiem znacznie bardziej ambitne cele – m.in. zwiększenie i poszerzenie grupy odbiorców muzealnych w porównaniu do dotychczasowej publiczności odwiedzającej muzeum. To zadanie wymagało czegoś trudniejszego niż wyłożenie kilkudziesięciu milionów funtów na inwestycję w infrastrukturę. Determinowało zmianę podejścia do wystawiania sztuki w muzeum oraz zmianę mentalnych przyzwyczajędz dotyczących języka wystaw. Definiowało też na nowo cele, dla jakich organizuje się ekspozycje, oraz rolę, jaką przypisuje się w nich zwiedzającemu, i sposób, w jaki się go traktuje.

Jak zrealizowano to zadanie na poziomie wystaw? Przede wszystkim przez rezygnację z jednolitej, homogenicznej narracji muzealnej i zastąpienie jej narracją heterogeniczną, zróżnicowaną, trafiającą do bardzo różnych ze względu na wiek, wiedzę, przyzwyczajenia i preferencje poznawcze odbiorców. Oddano też więcej miejsca dla zwiedzającego i pozwolono mu w różny sposób komunikować się z obiektami na wystawie. Pozwolono mu nie tylko oglądać, ale również działać, nie tylko słuchać, ale też mówić, nie tylko afirmować, ale również się nie zgadzać, wreszcie umożliwiono mu samodzielne tworzenie wystawy.

Przedstawię to na kilku konkretnych przykładach galerii. Skoncentruję się na językach wypowiedzi, jakie są formułowane w ekspozycjach, oraz na tym, jakiego rodzaju doświadczenie sztuki one proponują, a przez to – jakiego rodzaju widza implikują.

Historics and Modern Galleries

Prezentują zasadniczy trzon ekspozycji w postaci najwartościowszej części kolekcji muzealnej, na którą składają się głównie obrazy i rzeźby od XVII w. do współczesności. Operują one idiomem estetycznym, dla którego w części sztuki nowoczesnej i współczesnej historycznym wzorcem jest to, co niegdyś Brian O’Doherty zdefiniował jako ideologię białego sześcianu¹. Nie jest to jednak modelowa wersja tego wzorca wystawienniczego. Inaczej mówiąc, najbliższe kanonicznemu białemu sześcianowi wcielenie ekspozycji stosowane jest w galeriach poświęconych sztuce XX-wiecznej i XXI-wiecznej. Tutaj ściany są faktycznie białe, odległości między obrazami są największe, wiszą one w jednym rzędzie

¹ Brian O’Doherty, *Inside the White Cube*.

i prezentowane są na wysokościach, które dostosowane są do wzrostu osób dorosłych. Język tych ekspozycji sugeruje przede wszystkim kontemplacyjne podejście do eksponowanej sztuki, ustanawia statyczną relację „twarzą w twarz” widza z dziełem, definiuje jego osobę jako świadomą i uniwersalną, jako tego, który przychodzi do galerii w konkretnym celu – poznania indywidualnie wyeksponowanych dzieł sztuki. Drogą do tego poznania jest doświadczenie wzrokowe skoncentrowane na immanentnych właściwościach kontemplowanego dzieła sztuki. Ekspozycje te z jednej strony zakładają określone rozumienie dzieła sztuki, z drugiej zaś – skierowane są do bardzo konkretnego widza. Wartością nadrzędną dzieła sztuki stają się w ten sposób jego składniki formalne i estetyczne, a nie historyczne, kontekstowe czy społeczne. Są one więc adresowane do widza specyficznego, upraszczając – do miłośnika sztuki, znawcy, konesera, artysty, który wie, po co przychodzi do muzeum, któremu dostarcza się maksymalnie komfortowe warunki do doświadczania w sztuce tych przede wszystkim właściwości.

Estetyczny idiom prezentacji, którego źródła – jak jestem przekonany – tkwią w modernistycznym podejściu do ekspozycji sztuki, ma jednak w Manchester Art Gallery swoje różne odmiany i jest modyfikowany w znaczny sposób. Stopień przekształceń zależy od tego, jaką sztukę wystawia się w danej galerii, tzn. jaki jest chronologiczny związek eksponowanej sztuki z omówioną metodą ekspozycji, która historycznie związana jest z malarstwem nowoczesnym, sztuką XX-wieczną w jej modernistycznym wydaniu. Zatem im sztuka jest starsza, tym w większym stopniu jej modernistyczne, estetyczne doświadczenia podlegają przekształceniu na rzecz innych wartości podkreślanych przez wystawę. Ta zasada ma jednak swoje wariacje, jest bowiem zależna od miejsca ekspozycji. W przestrzeniach galeryjnych, które powstały w związku z rozbudową, czyli w budynku współczesnym, bliżej tym ekspozycjom do białego sześcianu, w przestrzeniach zlokalizowanych w budynku historycznym są one znacznie bardziej od niego oddalone. Na te ostatnie ekspozycje warto też zwrócić uwagę. Tutaj bowiem nie tylko następuje zmiana kolorystyki ścian, która oferuje intensywne barwy – od zieleni, przez purpurę, do różnych odmian błękitu – ale też znacznie częściej pojawia się zakłócenie pojedynczego porządku horyzontalnego eksponowanych obrazów. W przestrzeniach galerii zwiedzający mija nie tylko rzeźby na postumentach lub w gablotach, lecz również przykłady sztuki użytkowej i dekoracyjnej historycznie pochodzącej z czasów, w których malowano i rzeźbiono te dzieła, co buduje dodatkowy kontekst historyczno-stylistyczny i wizualny dla tych obiektów. Nadal estetyka prac jest ważna, ale

zwraca się na nią uwagę w inny sposób. Dzięki stworzeniu możliwości porównania obrazów z rzeźbami, meblami, ceramiką, szkłem itp. wzrok widza jest bardziej aktywny, wymaga bowiem baczniejszego przyglądania się sąsiadującym ze sobą obiektom, szukania ich podobieństw i różnic, które – rzecz jasna – dotyczą kwestii formalnych związanych głównie ze stylistyką, w jakiej je wykonano. Mamy tu więc propozycję dla widza, który w większym stopniu zwraca uwagę na kontekst wizualny obrazów i rzeźb. Pozwala to nie tylko na kontemplowanie estetycznych jakości pojedynczych dzieł sztuki, lecz również na osadzenie ich w określonej historii stylu. Na marginesie warto zauważyć, że taka prezentacja w większym stopniu odpowiada oryginalnemu sposobowi eksponowania tej sztuki w czasach, kiedy ona powstawała. Podkreślam jednak, że mamy tu do czynienia z konwencją ekspozycyjną, więc nie ma mowy o rekonstrukcji tych historycznych sposobów prezentacji, lecz jedynie o przywołaniu ich w celu zaoferowania kolejnego sposobu doświadczenia sztuki.

Gallery of Craft and Design

Jeszcze inne możliwości odbioru sztuki proponuje galeria sztuki użytkowej i projektowej. Należy ona do jednej z trzech tzw. galerii dedykowanych muzeum (*destination gallery*), z których każda znajduje się na innym piętrze budynku. Ta konkretnie zlokalizowana jest na ostatniej kondygnacji we wnętrzu, które niegdyś pełniło funkcję widowni teatru Atheneum. Stosowany tu język ekspozycji odwołuje się do charakteru prezentowanej sztuki. Nie tyle wartości estetyczne, ile użytkowe eksponowanych obiektów są głównym celem prezentacji, która ma charakter przede wszystkim problemowy i jest podzielona na trzy zasadnicze sekcje: Wytwarzanie (*Making*), Pamięć (*Memory*) oraz Kolekcjonowanie (*Collecting*). Każda z nich grupuje obiekty według tematów. W przypadku Wytwarzania są to: glina, szkło, metal, kolor, wzór, kształt, znaki towarowe i marketing oraz linia krzesła. W odniesieniu do Pamięci prezentowane obiekty podzielono na: wydarzenia w życiu, rytuały osobiste, rytuały społeczne, opowiadane historie, duchowość, linia łyżki, pamięć przedmiotów. Sekcja poświęcona kolekcjonowaniu natomiast prezentuje eksponaty zgodnie z ich przynależnością do kolekcji prywatnych i publicznych, które przekazywano do muzeum i obecnie stanowią one jego podstawowe źródło zbiorów sztuki użytkowej i designu. Pozwoliłem sobie na szczegółowe scharakteryzowanie problematyki ekspozycji, bo już to

wskazuje, że mamy tu do czynienia z przesunięciem akcentów z prezentacji estetycznej i stylistycznej w kierunku zagadnień społecznych i historycznych, a także technologicznych i użytkowych. Wzmacnia to dodatkowo język prezentowania tych obiektów, których nie wystawia się pojedynczo w dużych odległościach od siebie – jak często robi się z rzeźbami w galeriach sztuki, przez co podkreśla się ich walory estetyczne – lecz świadomie prezentuje się je tak, aby zwrócić uwagę zwiedzającego na ich powtarzalność, typowość, często seryjność, co ewokuje ich walory użytkowe, a nie estetyczne. Do tego dobór problematyki został pomyślany w taki sposób, aby zwiedzający mógł eksponowane obiekty odnieść do odmiennych sfer zainteresowań – od wspomnianych zagadnień materiałowych i technologicznych, przez historię społeczną, po historię kultury, a nawet stylu i formy. Nie jest to więc galeria wyłącznie dla znawców czy miłośników, co wcale nie oznacza, że estetyka pozostała bez znaczenia w sposobie jej aranżacji. Tematyka, a także aranżacja operująca w oprawie graficznej aktualną stylistyką w postaci współczesnej czcionki, intensywnych zestawów kolorystycznych, wykorzystywanych w jej systemie wizualnej identyfikacji, staje się atrakcyjna dla grupy odbiorców niebędącej stałą publicznością muzeum i której doświadczenia estetyczne kształtują inne niż muzealne wnętrza, takie jak nowoczesne galerie i domy handlowe, w których na co dzień można spotkać się ze sklepami sprzedającymi wyroby sztuki użytkowej.

Manchester Gallery

W jeszcze większym stopniu do codziennego doświadczenia widza (niemniej inaczej zdefiniowanego) poprzez język aranżacji odwołuje się kolejna z dedykowanych galerii – Manchester Gallery, która znajduje się na parterze muzeum. Jest ona poświęcona społecznej historii Manchesteru opowiedzianej jednak nie poprzez tradycyjną narrację muzeum historycznego, skoncentrowanego na prezentacji pamiątek związanych z kulturą materialną w szerokim tego słowa znaczeniu, lecz poprzez dzieje sztuki uprawianej przez mieszkańców Manchesteru lub odwołującej się do historii miasta. To również nie jest galeria chronologiczna, ale tematyczno-problemowa. W jej aranżacji znajdują się zarówno eksponaty historyczne, jak i specjalnie zamówione prace współczesnych artystów, w tym także pochodzące od grup wspólnotowych i etnicznych, takich jak społeczności gejów i lesbijek czy mniejszości chińskiej, które w topografii miasta mają swoje skupiska niedaleko Manchester

Art Gallery, jak w przypadku Gay Village (wioski gejowskiej), lub wręcz graniczą z muzeum, tak jak China Town. Doświadczenie codzienności jest zbudowane w tej galerii przez wiele elementów. Intensywny kod kolorystyczny jest tu stosowany w dekoracji ścian, a nie – jak o tym wspominałem w przypadku galerii sztuki użytkowej – wyłącznie w systemie identyfikacji wizualnej wykorzystywanej w podpisach i materiałach informacyjnych towarzyszących ekspozycji. W galerii znajdują się rozwiązania interaktywne pozwalające widzowi podejmować działanie w celu poznania niektórych eksponatów. Jest też miejsce na jego własne opinie – może je umieścić na ścianie feedbackowej, która pozwala zwiedzającym wyrażać i eksponować swoje zdanie na temat wystawy. Są monitory LCD prezentujące filmy oraz instalacje wystawiennicze wykorzystujące w prezentacji dźwięk w połączeniu z projekcją wizualną, a niektóre eksponaty aranżuje się w taki sposób, aby przywoływały konkretne konteksty przestrzenne i wizualne związane z miastem. Odwołanie do codziennego doświadczenia widza podkreślają ponadto pewne zabiegi ekspozycyjne, np. lustro, które służy wizualnemu połączeniu odbijających się w nim widzów i wystawionych przedmiotów. Wykorzystanie tych wszystkich środków pozwala domyślić się, kto jest docelowym adresatem tej przestrzeni – jest to przede wszystkim człowiek młody, uczeń i student. Stosowane rozwiązania na poziomie ekspozycji odnoszą się do jego sposobu komunikowania się, w którym ważne są atrakcyjność przekazu, jego intensywność i polisensoryczność. Galeria ta zresztą korzysta z podobnych rozwiązań co otwarte w 2001 r. w Londynie w Victoria and Albert Museum tzw. galerie brytyjskie autorstwa Cassona Manna, które – jak pisze Victoria Newhouse – zaaranżowane zostały przede wszystkim w celach edukacyjnych, a ich adresatem byli uczniowie i studenci.

Clore Interactive Gallery

Ostatnią galerią, którą chciałbym omówić, jest Clore Interactive Gallery. Zlokalizowana jest ona na drugiej kondygnacji, znajduje się między galeriami historycznymi a galeriami modernistycznymi w głównym ciągu komunikacyjnym części galeryjnej muzeum. Nie jest to ekspozycja w tradycyjnym rozumieniu wystawy muzealnej, nie ma na niej bowiem eksponatów w znaczeniu inwentarzowym. Jeśli odwołuje się ona do jakiejś tradycji muzealnej, to przede wszystkim do tej związanej z muzeami dziecięcymi. Zatem tym, co się w niej prezentuje, są nie przedmioty – chociaż jest ich w niej pełno – a doświadczenia

i aktywności. Są tu bowiem wyłącznie urządzenia interaktywne, przestrzenie warsztatowe, reprodukcje, rekwizyty i materiały plastyczne, które służą rozwijaniu zdolności kreatywnych zwiedzających. Celem tej wystawy jest aktywne spędzanie czasu na czynnościach, które wiążą się z twórczością i kreacją, podczas których można odgrywać sceny prezentowane na obrazach, stworzyć rzeźbę z gotowych materiałów otaczających nas na co dzień, skomponować, a następnie spróbować narysować martwą naturę, złożyć origami, przebrać się w historyczny strój. Przestrzeń ta przeznaczona jest dla rodzin, stąd w nazwie celowo nie użyto sformułowania „dziecięca”. Stworzono ją, wychodząc z założenia przeczącego stereotypowi, że tego typu przestrzenie są wyłącznie dla najmłodszych i że tylko oni mogą czerpać korzyści z tego rodzaju prezentacji w muzeum. Warto zauważyć, że nie ma w nazwie również „rodziny”. Chciano w ten sposób uniknąć swoistej gettyzacji grup rodzinnych w przestrzeni tej konkretnej galerii.

Ta ostatnia uwaga może zastanowić. I słusznie. Jeśli – jak do tej pory twierdzę – każda z omawianych galerii jest zindywidualizowana i ma konkretnego adresata, to stworzenie wystawy adresowanej do rodzin i nazwanej w ten sposób raczej powinno wpisywać się w generalną politykę wystawienniczą muzeum. Nie ma powodu, aby to ukrywać, należałoby to raczej podkreślić. Rzecz w tym, że nie powiedziałem wszystkiego o ekspozycjach, które omawiałem. Koncentrując się na językach ekspozycji, które są oczywiście głównym przedmiotem mojej prezentacji, nie zwróciłem uwagi na to, że są one uzupełniane materiałami edukacyjnymi, które wprowadzają w obszar komunikacji dodatkowe poziomy narracji pozwalające różnym grupom poszukiwać innych sposobów odbioru prezentowanych obiektów, poza dominującymi i implikowanymi przez język wystawy. Stąd w galeriach historycznych i modernistycznych widz natrafia na przedmioty interaktywne, w galeriach dedykowanych – na solidne, fachowe komentarze pisane przez kuratorów muzeum (obecne w postaci etykiet opisujących poszczególne sale, etykiet pod obrazami czy opracowań katalogowych, które jako bindowane materiały umieszczone są w odpowiednio zaprojektowanych dla nich miejscach w galerii). Ze ścianami feedbackowymi zetknie się w galerii prerafaelitów, a fachową instrukcję złożenia psa origami otrzyma w Clore Interactive Gallery. Jeśli chodzi o rozwiązania dla niepełnosprawnych, wspomnę tylko, że one również są dostępne w wielu miejscach muzeum i galeriach. Dotyczą różnych rodzajów niepełnosprawności i są wpisane w obszary komunikacyjne oraz ekspozycyjne Manchester Art Gallery.

Zmierzam więc do tego, że różnorodność języków ekspozycji i implikowanych widzów o wyraźnych profilach nie stoi w sprzeczności z możliwością uzupełniania ich o materiały służące odbiorcom o innych preferencjach niż dominująca w konkretnej galerii. Rozwiązania stosowane w tym muzeum pozwalają na takie prezentacje, których nie można posądzić o gettyzację publiczności, a przykład z nazwą Clore Interactive Gallery jest najbardziej wyrazistym dowodem na potwierdzenie celowej polityki instytucji, której zależy na jak najszerzych grupach odbiorców. Problem polega jednak na tym, że publiczność lubi często dostawać to, czego oczekuje, nie zawsze jednak lubi, kiedy się jej to uświadamia. Historia z nazwą galerii interaktywnej jest interesująca również dlatego, że była przedmiotem badań sondażowych prowadzonych przez muzeum wśród rodzin – potencjalnych użytkowników. Ci kładli nacisk na to, aby nazywając ją, nie szufladkować przyszłych odbiorców.

Podsumowanie

Po tych przykładach pora więc na konkluzję, która – jak zaznaczyłem we wstępie – odnosić się ma do jednego z celów, jaki postawiłem sobie jako stażysta „Akademii Zarządzania Muzeum”, i która może w jakimś stopniu stanowić inspirację dla muzeów w Polsce. Jaki jest związek między tym, co do tej pory przedstawiłem, a zadaniem związanym z obserwacją sposobu zorganizowania współpracy pomiędzy tymi działami Manchester Art Gallery, które zajmują się zbiorami, a tymi odpowiadającymi za relacje z publicznością? Trzymając się dotychczasowej konwencji, odpowiem na to pytanie w sposób bardziej generalny i teoretyczny niż szczegółowy i poruszający zagadnienia praktyczne.

Odwołując się ponownie do uwag Hooper-Greenhill, można zauważyć, że w Manchester Art Gallery po przekształceniu i rozbudowie muzeum w latach 1998–2002 edukację rozwinięto nie tylko na poziomie działu edukacji, lecz w sposób edukacyjny zaczęto myśleć również o wystawach. W jakim sensie? W takim, na jaki zwraca uwagę brytyjska badaczka. Jeśli zróżnicowanie, wielowątkowość oraz eksperymentalność wynikające z konieczności dostosowania działań edukacyjnych do wieku, możliwości, wiedzy i umiejętności ich odbiorców stanowią o istocie nowoczesnego nauczania w muzeum, to podobne podejście do wystaw nadaje im charakter edukacyjny. Jeśli zatem w Manchester Art Gallery spotkałem ekspozycje, których języki nie są zhomogenizowane i ujednolicone, lecz

zróznicowane, heterogeniczne i dostosowane do róznego rodzaju widzów, którzy w odmienny sposób komunikuj sie z eksponatem muzealnym – a więc widzów zdefiniowanych, a nie mitycznej abstrakcji – to w tym sensie zetknlem się z wystawami edukacyjnymi. Z rozmów, które przeprowadziłem z pracownikami muzeum, wiem, że za ich przygotowanie odpowiedzialni są kuratorzy zbiorów i galerii oraz dwuosobowy zespól projektantów. To z ich strony wypłynęły pomysły na takie aranżacje wystaw, które brały pod uwagę odmienne potrzeby zróznicowanej publiczności muzealnej. Oni też pisali teksty etykiet towarzyszących ekspozycjom oraz wprowadzali przedmioty interaktywne w przestrzeń wystaw. Za każdym razem jednak konsultowali swoje pomysły z pracownikami zajmującymi się nauczaniem w muzeum, którzy zawsze wchodz w skład zespołów projektowych przygotowujących wystawy stałe i czasowe. W tym sensie jest to diametralnie rózne podejście do edukacji od tego, jakie znam ze swojej praktyki muzealnej, gdzie edukacja funkcjonuje w oderwaniu od tak kluczowego dla kwestii nauczania aspektu aranżacji i przygotowania wystawy na poziomie tego, jak, co i dla kogo będzie prezentowane. Aby jednak taka zmiana w tym obszarze nastąpiła, wydaje się, że nie wystarczy opracowa odpowiednie procedury zarządzania muzeum. Trzeba czegoś więcej. Zmiany mentalności i myślenia o tym, czym jest muzeum, jakie priorytety są istotne w funkcjonowaniu tego rodzaju instytucji. Prowadząc rozmowy z pracownikami muzeum, wśród których znajdowali się zarówno edukatorzy, jak i kuratorzy, biorąc udział w spotkaniach z kadr menedżerską i dyrektorską muzeum, nie miałem wątpliwości, że pracujący tam ludzie traktuj muzeum nie tylko jako miejsce, w którym przechowuje się zbiory i o nie dba, lecz myl o nim jako o przestrzeni, gdzie dba się o publiczność i jej róznorodne potrzeby. Zwracam na to uwagę tu, w kraju, gdzie niektórzy muzealnicy refleksj na temat powinności muzeów sprowadzają jedynie do tych zapisów Ustawy o muzeach, w których mowa o funkcjach ochronnych.