

Muz., 2015(56): 159-168  
Rocznik, eISSN 2391-4815

data przyjęcia – 07.2015  
data akceptacji – 07.2015  
DOI: 10.5604/04641086.1164480

# SZTUKA CZY ZUPA. SPOŁECZNA ODPOWIEDZIALNOŚĆ EDUKACJI MUZEALNEJ

## ART OR SOUP. SOCIAL RESPONSIBILITY OF MUSEUM EDUCATION

**Leszek Karczewski**

Muzeum Sztuki w Łodzi, Uniwersytet Łódzki

**Abstract:** The author, practitioner and theoretician of museum education in the spirit of participation, develops a mission of social responsibility of museum education and is involved in discussions about the performative turn in the humanities. He analyses the agency of museum institutions, the effects of exhibits and exposition rhetoric, the effects in the public non-artistic sphere and finally distinctive effects in the symbolic sphere. He sees a museum as a mediator for arousing conflicts where mediation is supposed to lead to the emancipation of audience. Its embodiment would be a high-brow educator who, as an 'unwanted outsider' destroys the existing status quo.

The author reinterprets speculative museum findings by presenting three sets of activity of the Department of Education of the Museum of Art in Łódź. The first project, *Avant-garde in Szczekociny*, deals with the cooperation of *community art* with urban and rural society of Szczekociny, a commune with less than 4000 residents. The second one is the *Coco&Vinci* Project, according to which the muse-

um education has become a vehicle of documented social advancement of pupils of Łódź reformatory. The third project, *Gallery of jeans*, is a project of a creative common room, in which activities related to art for children who are brought up in the gates of tenement houses in the neglected downtown of Łódź give way to volunteer social work. For two last projects, the author outlines a broader, not only museum-related, interpretative context which he sees for example in the Situational International or in the radical pedagogy. The common point here is the pursuit of emancipation.

The author proves that socially responsible museum education must take into account the openness of a museum institution on different but equally valuable world orders. He also argues that a museum educator who facilitates a subjective change of participants in activities should be ready for it themselves. The emphasis on educator's ethics is thus the polemic with arguments of the Polish museum environment who insist on a systemic way of training educators.

**Keywords:** museum, education, participation, museology, modern art, constructivism.

Współcześnie w świecie sztuki, także w Polsce, trwa dyskusja o jej sprawczości. Organizują ją takie pojęcia, jak „partycypacja” (oraz dyskusje wokół pracy Niny Simon *The Participatory Museum*, książki Claire Bishop *Artificial Hells* czy przełożonego w 2013 r. na język polski *Koszmaru partycypacji* Markusa Miessena<sup>1</sup>) czy „skuteczność” (ostatnio jako cykl spotkań inspirowanych książką *Skuteczność sztuki* pod redakcją Tomasza Załuskiego<sup>2</sup>). Performatywny wymiar „instytucji sztuki”, by postawić kwestię możliwie najogólniej, podlega szczegółowym, krytycznym analizom. W ramach tego artykułu zapytam o sprawczość edukacji muzealnej – w oparciu o współrealizowane przeze mnie projekty Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi, którym od października 2008 r. kieruję. Odpowiedź będzie wykraczała poza prostą transpozycję sprawczości sztuki na pole edukacji muzealnej.

Instruktywny przegląd możliwych, sprawczych performansów instytucji sztuki, w kontekście instytucji muzealnej prezentuje Małgorzata Ludwisiak, do 2014 r. wicedyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi<sup>3</sup>. Po pierwsze zatem, muzeum ma taką moc sprawczą, jak dzieła, którym umożliwia „oddziaływanie”<sup>4</sup>; mówiąc Rancièrewskim językiem, to metapolityczny wymiar performansu sztuki<sup>5</sup>. Po drugie, instytucja muzeum oddziałuje, tworząc warunki dla tegoż oddziaływania sztuki – od ekspozycyjnej narracji po *audience development*. Tym samym sztuka, a za nią muzeum, jak pisze Jarosław Suchan, dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi, argumentujący za Rancière, [d]okonując wyłomów i przesunięć w sferze widzialnego likwiduje wzrokowy automatyzm, zmuszając widzów do przyjęcia odpowiedzialności za budowany sobie i innym obraz świata<sup>6</sup>. Po trzecie, muzeum oddziałuje w sferze publicznej (Rancière powiedziałaby: politycznie), podobnie jak sztuka zaangażowana, postulując, a nawet wdrażając, pozaartystyczne prototypy. To oblicze skuteczności jest obsługiwane w przeważającej mierze przez artystyczny aktywizm czy, używając formuły Artura Żmijewskiego, *stosowaną sztukę społeczną*<sup>7</sup>, wymierzoną, niemal bez wyjątku w skali globalnej, we wzajemnie powiązane społeczne, ekonomiczne i polityczne aspekty liberalnego kapitalizmu, a zatem także w modernistyczny mit autonomii sztuki<sup>8</sup>. (Nie sposób podjąć tu dyskusji z fortunnością tych działań, ale katalog wątpliwości obejmuje np. instrumentalizację uczestników projektów partycypacyjnych czy nieuchronną biennializację sztuki). Po czwarte, instytucja muzeum, z konieczności, oddziałuje poprzez akty przemocy symbolicznej. Suchan, nie usprawiedliwiając muzealnego ekskluzywizmu przypomina, za Arthurem C. Danto i Pierrem Bourdieu, historyczną przygodność tego modelu na przykładzie muzeum sztuki. Wszak autonomia sztuki to, przynajmniej od czasów Immanuela Kanta, reakcja na zanik artystycznego mecenatu Kościołów i władzy świeckiej, generująca jednocześnie oksymoroniczny rynek bezinteresownej produkcji artystycznej, który właśnie z jej rzekomej autonomii uczynił wektor sił ekonomicznych i wehikuł społecznej dystynkcji<sup>9</sup>.

Dlatego też, jak zauważa Ludwisiak, wiążąc pojęcia skuteczności i partycypacji, słowem-kluczem opisującym sprawstwo w polu sztuki jest „konflikt” – *otwarta konfrontacja, konflikt interesów, niezgodność języków, różnicy horyzontów doświadczenia czy wyobraźni*<sup>10</sup>.

Figurą, którą „obsługuje” ten konflikt, byłby mediator. Funkcjonowałby on w ramach instytucji muzealnej, a jego

rolą byłoby *inicjowanie takich sytuacji spotkania ze sztuką, które oparte są na współdziałaniu, bądź jedynie na współpatrzeniu równoprawnych członków heterogenicznej wspólnoty*<sup>11</sup>, jaką jest formująca się zawsze lokalnie wspólnota afektywna. Impulsem do jej powstania zatem byłby konflikt, a efektem – *ryzykowna, zagrożona fiaskiem, niewidzialna zmiana poznawcza, sytuowana przez Ludwisiak zawsze [...] «gdzie indziej»: w tym, czego jeszcze nie widzimy, [...] w przyszłości czyjegoś życia lub w niedostrzegalnej dla nas zmianie konfiguracji danej społeczności, która podejmie nieznanne jeszcze nam i jej samej decyzje*<sup>12</sup>.

Najszerzej rozumiany performans sztuki, prowadzący do potencjalnej zmiany, o której pisze Ludwisiak, skutkuje zatem emancypacją gościa muzeum, wolnością nieznaną nikomu decyzji. Suchan pointuje dobitnie: *Rzecz zatem w tym, by wyposażony przez muzeum w emancypujące spojrzenie widz chciał i mógł się nim posłużyć także poza jego murami. Nauczyciel bowiem wtedy odnosi sukces, gdy uczeń już go nie potrzebuje*<sup>13</sup>.

Ta „oświatowa” *pointa* rozważań o sprawczości instytucji muzeum, pod którą całym sercem się podpisuję, ma jednak dwa mankamenty. Pierwszy: nietrudno formułuje się ją w Muzeum Sztuki w Łodzi, które od początków w 1931 r. projektowane było przez ówczesnego dyrektora Mariana Minicha, w porozumieniu z Władysławem Strzemińskim i grupą „a.r.”, jako instytucja edukacji publicznej *par excellence* w każdym wymiarze działalności muzealnej<sup>14</sup>. Nie oznacza to jednak, że równie łatwo można ją przyłożyć do rzeczywistości innych muzeów.

Druga słabość jest już innego rodzaju: podmiotowością „zmiana” i „emancypacja” widza to filozofia wzniosła, lecz spekulatywna. Ucieczka w teorię jest także słabością najlepszych polskich tekstów poświęconych *stricte* edukacji muzealnej; myślę tu m.in. o tekstach Marcina Szelągi w polemice ze mną<sup>15</sup>. Problemy, niezależnie od technokratycznych poglądów mojego adwersarza, postulującego „profesjonalizację profesji” edukatora muzealnego i systemowy sposób kształcenia osób wykonujących ten zawód, spiętrza sam spekulatywny rys dialogu, który pozwala Szelągowi imputować mi zabetonowywanie edukacyjnego *status quo*. Ma się to wyrażać w moim rzekomym trwaniu przy pedagogice poglądowo-dydaktycznej, w najlepszym razie przy „edukacji przez odkrywanie”.

Szeląg odnajduje te inkryminowane paradygmaty w przywołanej przeze mnie figurze zaangażowanego intelektualisty, który dla mojego oponenta stanowi ledwie wzorzec *idealnego wykładowcy w edukacji poglądowo-dydaktycznej*<sup>16</sup>. Naprawdę, nie dla retorycznego efektu wspomnę tylko, że figurę intelektualisty zaczerpnąłem z Franka Furediego; dla niego intelektualista jest *niepożądanym outsiderem*, politycznie zaangażowanym na zewnątrz uprawianej dyscypliny, który nie tylko nie pielęgnuje zastanego konsensusu, ale krytycznie przygląda się samopotwierdzającym się stereotypom<sup>17</sup>. Intelektualista to nie ekspert, który zapytany – dokonuje ewaluacji, lecz osoba, której etos każe wtrącać się bez pytania. I to właśnie jest figura edukacyjnej praktyki w Muzeum Sztuki w Łodzi. A o mojej/naszej praktyce Szeląg po prostu nie wspomina. Dlatego w tym tekście chciałbym podzielić się przede wszystkim praktyką. Nie sądzę, by praktyka była degradacją teorii. Nie sądzę, by można ją było zredukować nawet do roli weryfikacji owej teorii. Edukacja



muzealna Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi jest wzajemnie warunkującym się działaniem w teorii i w praktyce, jest *performance as research* (nawiasem tylko zauważę, że jest to istotna konsekwencja spójnego, pragmatyczno-konstruktywistycznego programu edukacji muzealnej, przyjętego w Muzeum Sztuki, honorującego zwrot performatywny w humanistyce).

Sprawstwo w kontekście edukacji muzealnej daje się łatwo odnieść do zaprezentowanego już wyliczenia Ludwisiak. Po pierwsze, skuteczność edukacji muzealnej w oczywisty sposób zawisa jest od jej przedmiotu, któremu – po drugie – tworzy warunki fortunnego oddziaływania. Po trzecie, coraz częściej edukacja muzealna angażuje się w działania aktywistyczne. Po czwarte – bywa, że aktywizm ów lokuje wewnątrz instytucji, mediując konflikt na scenie agonicznej partycypacji<sup>18</sup>. Chcę zaprezentować jednak takie działania, które w sposób symboliczny i literalny porzucają muzeum, opowiadając się od początku za emancypacją uczestników.

### Performans na prowincji

Współczesne Szczekociny są niespełna czterotysięcznym miastem w województwie śląskim, w powiecie zawierciańskim. Ich mieszkańcy mają mocno utrudniony dostęp do kultury, najszerzej nawet pojętej. W mieście istnieje tylko Gminny Ośrodek Kultury, dysponujący jedną salą na drugim piętrze zaplecza strażackiej remizy. Brakuje bazy agroturystycznej czy nawet miejsc kultywujących tradycję kulinarną; kiedy piszę ten tekst, w miejskim rynku działa jedna pizzeria.

Realne centrum kulturowe, obok kościoła parafialnego, tworzy Zespół Szkół w Szczekocinach: olbrzymia szkoła-tysiąclatka z gigantyczną halą sportową, z bazą hotelową, spełniona utopia sojuszu robotniczo-chłopskiego. Dziś trudno w niej utworzyć dwie klasy, bo internet podsycia apetyty nastolatków, by uczyć się w Częstochowie, Kielcach czy Krakowie. Im i ich rodzinom Szczekociny oferują tylko szczerze pola. Uroki Jury Krakowsko-Częstochowskiej kończą się kilkanaście kilometrów przed Szczekocinami, pozabawiając jej mieszkańców pomników przyrody czy historii. Szczekocinianom zostaje wyłącznie zespół pamiątek symbolicznych dawnej i wątpliwej chwały, pamięć: o kłęsce w bitwie pod Szczekocinami z 6 czerwca 1794 r., która położyła kres insurekcji kościuszkowskiej (pomnik Naczelnika stoi w rynku, przeorany na pół drogą krajową nr 78), o wywózce 1500 szczekocińskich Żydów do Treblinki w 1942 r. i tam zamordowanych, o katastrofie kolejowej pod Szczekocinami z 3 marca 2012 r. (w czołowym zderzeniu dwóch pociągów pośpiesznych zginęło 16 osób).

Od ponad dziesięć lat Mirosław Skrzypczyk, nauczyciel języka polskiego oraz były wicedyrektor Zespołu Szkół w Szczekocinach, na przekór wspomnianym okolicznościom, budzi lokalną dumę z mieszkania w Szczekocinach w duchu rewitalizacji społecznej. Szczekocinianie budują tożsamość przez reinterpretację świadectw historii. Ich najważniejszy i największy zespół to pamiątki żydowskiej przeszłości miasta. Szczekociny do II wojny światowej miały charakter sztetl. Skrzypczyk jako działacz społeczny popularyzuje dialog międzykulturowy, organizując m.in. doroczny Szczekociński Festiwal Kultury Żydowskiej oraz *Święto Ciulimu i Zulentu* w pobliskim Lelowie. Jako autor, współautor lub

redaktor opublikował m.in. książki: *Żydzi szczekocińscy. Osoby, miejsca, pamięć* czy polską edycję *Pinkesu Szczekocin* (za działania te otrzymał m.in. Nagrodę im. Księdza Stanisława Musiała).

To Skrzypczyk w 2010 r. zainspirował zespół Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi do wspólnego przywracania pamięci o drugim zespole pamiątek historycznych, dotyczących artystycznej, awangardowej przeszłości Szczekocin. W latach 1924–1926 w Szczekocinach mieszkali Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, wybitni twórcy polskiej awangardy konstruktywistycznej, fundatorzy podwalin Muzeum Sztuki w Łodzi. Strzemiński uczył w gimnazjum rysunku, tworzył okładki tomów poetyckich dla „Zwrotnicy”; w tym okresie Kobro stworzyła rewolucjonizującą rzeźbę XX w. *Kompozycję przestrzenną (1)* oraz, być może właśnie w Szczekocinach, cykl aktów. Podczas okupacji hitlerowskiej w latach 1943–1945 schronienie w Szczekocinach znalazł uznany już wówczas inny mistrz polskiej awangardy – Henryk Stażewski, utrzymując się tam z malowania obrazów. Ostatni biograficzny element awangardowej tradycji Szczekocin tworzył Henryk Morel, urodzony w 1937 r. w Goleniowach pod Szczekocinami, artysta awangardowy, innowator rzeźby lat 60. XX wieku.

Awangardowe tradycje, zapomniane w Szczekocinach, stały się podwalinami wieloletniej, partnerskiej współpracy z Działem Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi. Rozpoczęła się ona w 2010 r. półrocznym projektem *Awangarda w Szczekocinach*<sup>19</sup>; szczekocinianie (zarówno uczniowie, jak i dorośli mieszkańcy, także urzędnicy miasta i gminy) kilkakrotnie gościli w Muzeum Sztuki, edukatorzy muzealni na kilkudniowych wyjazdach studyjnych przeprowadzili wiele działań w Szczekocinach, a także okolicznych wsiach (Goleniowy, Rokitno). Ich podsumowaniem były dwa całonocne happeningi na rynku. *Happening solarystyczny*, oprócz przywołującej słońce parady z orkiestrą dętą przez pół miasta, stworzył okazję do zaprojektowania idealnej wersji Szczekocin w skali 1:1 – na setkach metrów przezroczystej folii, rozciągniętych między drzewami i latarniami w rynku (w dialogu z teorią powidoków Strzemińskiego). *Rynek neoplastyczny* zmienił wygląd centrum miasteczka zgodnie z artystycznymi dyrektywami Pieta Mondriana – przebrany został nie tylko pomnik Kościuszki, ale także witryny sklepów; ich właściciele zgodzili się eksponować nie te towary, które rzeczywiście chcieli reklamować, ale wyłącznie te, które spełniały neoplastyczny rygor barw podstawowych i nie-kolorów<sup>20</sup>.

Działania w ramach *Awangardy w Szczekocinach* okazały się na tyle ważne dla mieszkańców, że podsumowali je publikacją książki pod tym samym tytułem<sup>21</sup>. Z kolei dla nas, edukatorów z Muzeum Sztuki, istotne stało się to, by współpraca nie okazała się jednorazowa, zamknięta tym pojedynczym projektem. Partnerstwo przy *Awangardzie w Szczekocinach* przerodziło się w coroczne warsztaty społeczno-artystyczne, poświęcone już tradycji żydowskiej, animowane ze strony Działu Edukacji przede wszystkim przez Barbarę Kaczorowską, a towarzyszące Szczekocińskiemu Festiwalowi Kultury Żydowskiej. Kulminacją kilkudniowej pracy jest zwykle akcja performatywna na pustym terenie starego kirkutu, przeprowadzana przez szczekocińską młodzież przed rosnącą co rok lokalną publicznością. Zawsze towarzyszy jej kadisz.



1. Happening solarystyczny w Szczekocinach

1. Solaristic happening in Szczekociny

Pierwszym działaniem było wykonanie frotazy z rozkradzionych przez polskich sąsiadów macew i symboliczne rozwieszenie ich na terenie kirkutu, jak modlitewnych porpców czy prania; ulewny deszcz sprowadził rozmiękczony papier – symboliczne macewy – na powrót na ziemię cmentarza (Dział Edukacji, 2011). Kolejna akcja *Odkopywanie historii* przeniosła na teren kirkutu glebę wykopaną z miejsc związanych z historią żydowskich Szczekocin, w formie uspanych przez szablon hebrajskich słów – sami uczestnicy akcji wybrali pojęcia, oddające intymne doświadczenie podczas kopania ziemi (Kaczorowska, 2012). *Uobecnianie nieobecnych* to wizerunki graffiti szczekocińskich Żydów z archiwalnych fotografii, wykonane niewidoczną w ciągu dnia, fluorescencyjną farbą (Kaczorowska, 2013). Akcja *Jednostronne dialogi* performatywnie odtworzyła narracje mówione Szczekocińskich świadków Holocaustu (Kaczorowska, 2014).

Nasze edukacyjne działania w Szczekocinach, „wtrącają się” w życie szczekocińskiej społeczności. Pozostając na zewnątrz świata sztuki współczesnej, korzystają z jego sprawczej mocy do destabilizowania lokalnego *status quo*. Nie są to akcje budujące publiczność Muzeum Sztuki w Łodzi, ale akcje budujące podmiotowość Szczekocinian. I nadto – są to działania, które nie poprzestają na jednorazowym performansie, ale są długofalowo odpowiedzialne za szczekocińską społeczność.

Kiedy piszę ten tekst, jesteśmy świeżo po akcji *Rozwijanie cafunów* (Kaczorowska, 2015), związanej z rzeką Pilicą przepływającą przez Szczekociny, od której za czasów PRL miasto „odwróciło się”. Most nad rzeką był ostatnim widokiem miasta, jaki nocą z 2 na 3 września 1939 r. widziało

100 szczekocińskich Żydów, uciekających przed wojną na wschód wynajętym autobusem. Tylko oni, z ponad 2,5 tysięcznej żydowskiej społeczności, ocalili. Tym razem wehikułem pamięci był papier czerpany, uzyskiwany dzięki wodzie z Pilicy. Ale nie pracujemy wyłącznie raz w roku – gdy Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego ogłosiło niwelujący bariery program *Kultura dostępna*, oczywistym dla nas stało się, że chcemy zdobyć te środki dla przyjaciół w Szczekocinach – dziś czekamy na ogłoszenie wyników.

## Performans w dżinsach

Ulica Wschodnia w Łodzi to miejsce-legenda. Przed II wojną światową w większości zamieszkała przez Żydów, przesiedlonych w 1940 r. do getta, do którego została włączona jej północna część. Fragment Wschodniej został wyburzony, by stworzyć „pas sanitarny” rozdzielający getto Litzmannstadt i miasto. W efekcie powojennej nacjonalizacji ul. Wschodnia zaczęła zwolna popadać w ruinę, zasiedlona przypadkowo przez napływową ludność; w 2014 r. to obszar o wątpliwej sławie strefy zdezastowanej materialnie, społecznie i ekonomicznie, zamieszkaanej przez bezrobotnych alkoholików.

Niezależnie od niekorzystnej prasy, ul. Wschodnia faktycznie nie ma żadnej oferty dla mieszkańców przy niej dzieci, snujących się po bramach i podwórkach-studniach; obecnie nie działa przy niej nawet jedna świetlica środowiskowa. Właśnie o dzieci z łódzkiego centrum upomniał się projekt *Galeria Dżinsów*, prowadzony między 6. a 14. czerwca w ramach Festiwalu Łódź Czterech Kultur 2014. Dzięki staraniom





2. Efekty witkacowskich autoportretów w Galerii Dżinsów

2. Effects of self-portraits of Witkacy in the Gallery of Jeans

Zbigniewa Brzozy, dyrektora artystycznego festiwalu, udało się wynająć od miasta na preferencyjnych warunkach lokal przy ul. Wschodniej 51, gdzie na około 60 m<sup>2</sup> mieścił się, zamknięty wiele lat wcześniej, sklep ze zdrową żywnością (na ul. Wschodniej potrzebna jest żywność niekoniecznie „zdrowa”, lecz tania). Po szybkim remoncie edukatorzy z Muzeum Sztuki otworzyli w nim sklep – *Galerię Dżinsów*. Przez osiem godzin dziennie sklep oferował pozyskane od sponsorów dżinsy w dziecięcych rozmiarach (przede wszystkim od LPP S.A., właściciela m.in. marki Reserved). Spodni jednak nie można było kupić – można było jedynie „wymienić” je za sztukę, powstającą na codziennych warsztatach, prowadzonych na miejscu przez zespół Działu Edukacji.

W zamierzeniu każdy z warsztatów miał podobny przebieg. Rozpoczynało go przedstawienie jednej pracy współczesnego artysty z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi. Jej wspólna analiza i interpretacja, facylitowana przez zespół edukatorów, była nakierowana na wyłonienie tematu, możliwe otwartego, zarazem zakorzenionego w codzienności oraz metaforycznego, jak strata, radość czy podróż. Wokół wybranego wspólnie pojęcia konstruowano zespołowo konkretne zadanie, na przykład: za kim/za czym tęsknisz najmocniej?, kto lub co sprawiło ci największą radość?, dokąd pojechałbyś bez zastanowienia? Warsztat wprowadzał też środki wyrazu właściwe sztuce nowoczesnej i współczesnej, możliwe do wykonania przez dzieci i nie wymagające dodatkowych umiejętności techniczno-rzemieślniczych (np. kolaż, frotaż, sztuka konceptualna, instalacja itd.), a wywiedzione z analizowanych i interpretowanych prac. Stopniowo han-

dlowa „galeria” – pseudo-sklep z dżinsami – zmieniała się w galerię prac uczestników projektu. Narastająca wystawa była dostępna dla publiczności festiwalowej, a jej, przede wszystkim tej dorosłej, zainteresowanie dawało symboliczną wartość pracy artystycznej dzieci. Materialną nagrodą – a zarazem symbolem emancypacji – były dżinsy, które dzieci dostały na własność podczas finisażu akcji.

Jednak *Galerię Dżinsów* wypełniały nie tylko prace dzieci, ale także zapach zupy. Pierwszego dnia akcji okazało się, że mali uczestnicy warsztatów w zatrważającej większości nie wracają do domów na posiłek, że tylko jedna matka woła swoje dzieci na obiad, że przygotowane jako symboliczny poczęstunek chipsy nie spełniają rzeczywistych oczekiwań podopiecznych. Decyzja mogła być tylko jedna – gotowaliśmy zupę. Codziennie, w ośmiolitrowym garnku, częstując wszystkich chętnych zalewajką albo pomidorówką w jednorazowych, plastikowych flaczarkach. Niektórzy brali trzy dokładki.

Na koszty *Galerii Dżinsów* złożyły się nie tylko wydatki na zakup składników codziennej zupy (gotowaliśmy je wszak bez wiedzy muzealnego działu księgowości) – ale również koszty psychologiczne. O ile bowiem w muzeum odpowiedzi na pytanie „Czego się boisz?”, udzielane przez maluchy przyprawdane przez rodziców czy dziadków najczęściej nie odbiegają rejestrem powagi od stereotypowego *potwora spod łóżka*, o tyle na ul. Wschodniej brzmiały zwykle, niestety, następująco: *Boję się wujka Piotrka, bo jak się napije, to bije mamę*. Warsztaty twórcze w miejscu takim, jak *Galeria Dżinsów*, nie wyczerpują się w reinterpretacji potwora spod łóżka i neutralizacji jego mocy dzięki krea-

tywności. Warsztaty twórcze przy ul. Wschodniej wymagały także podjęcia odpowiedzialności za dzieciaki: nakarmienia ich choćby podstawowym obiadem, odrobienia z nimi lekcji, czasem po prostu rozmowy podczas przygotowań do działań i wspólnego porządkowania po nich. Dzieciaki nie wychodziły z *Galerii Dżinsów* wcześniej, niż z chwilą jej zamykania o godz. 18. Nie miały powodu.

Akcja w zamyśle miała nagrodzić potencjał kreatywności dzieci symboliczną pamiątką tego pozytywnego doświadczenia – džinsami. Sądzę, że dała im więcej: wzmocniła podmiotowość dzieci z defaworyzowanych społeczności jako pełnoprawnych uczestników debaty publicznej. Wydobyła „na pokaz” ich codzienność, spychaną na margines uwagi przez oficjalne narracje świata dorosłych czy świata dobrze sytuowanego społecznie i ekonomicznie.

*Galeria Dżinsów* została dostrzeżona przez recenzentów, raczej krytycznych wobec całego Festiwalu Łódź Czterech Kultur 2014. Łukasz Kaczyński pisał w „Polska – Dziennik Łódzki”: *Były i jaśniejsze punkty: [...] uruchomienie Galerii Dżinsów (ul. Wschodnia 51), największego dokonania Ł4K. Projekt Leszka Karczewskiego i ekipy z Muzeum Sztuki – przez odwołanie się do twórczych zdolności okolicznych dzieci i pokazanie, że praca daje satysfakcję – zdaje się najbliżej «rewitalizacji». A jak ją rozumieć i tworzyć – tego organizatorzy i władze dopiero się uczą<sup>22</sup>. Izabella Adamczewska i Igor Rakowski-Kłos w „Gazecie Wyborczej – Łódź” proponowali wprost: «Galeria Jeansów» pod patronatem Muzeum Sztuki, w której mali łodzianie za swoje prace artystyczne otrzymywali zapłatę, powinna zostać przy ul. Wschodniej na zawsze. Nawet jeśli dzieciaki z okolicznych bram przychodziły malować graffiti*

*i martwe natury wyłącznie po to, żeby ostatniego dnia akcji dostać po parze džinsów<sup>23</sup>.*

Kiedy piszę ten tekst my, edukatorzy z Muzeum Sztuki w Łodzi, lobbujemy w Urzędzie Miasta Łodzi na rzecz utworzenia w rewitalizowanym kwartale śródmieścia Łodzi, w ramach długofalowej rewitalizacji społecznej, instytucjonalnej świetlicy twórczej dla dzieci. *Galerię Dżinsów* traktujemy jak prototyp, który pozwolił zdiagnozować potrzeby dzieci z ul. Wschodniej oraz sposób, w jaki należy przekształcić doraźne działanie w permanentną, codzienną pracę.

## Performans w małej czarnej

Każdy uczeń drugiej klasy gimnazjum jest zobowiązany podstawą programową do realizacji zespołowego projektu edukacyjnego, przy wsparciu nauczyciela, mającego na celu rozwiązanie konkretnego problemu, wykraczającego poza treści podstawy programowej, o charakterze interdyscyplinarnym. Także wówczas, gdy ten uczeń drugiej klasy gimnazjum jest uczennicą, już siedemnastoletnią, a przy tym wychowanką Młodzieżowego Ośrodka Wychowawczego nr 3 w Łodzi, popularnie zwanego poprączakiem, przy ul. Drewnowskiej 151, opodal ms<sup>2</sup> – Muzeum Sztuki.

Opowiem historię Marianny (imię zmienione), z rodziny zwykle określanej jako patologiczna. Ojciec Marianny, narkoman, porzucił jej matkę, także uzależnioną od narkotyków, która sprowadzała do domu gachów, pod nieuwagą matki wykorzystujących seksualnie Mariannę i jej młodszą siostrę. W odwecie Marianna okradała i biła odwiedzających matkę mężczyzn. Trafiała więc do poprączaka, bo choć



3. Warsztat twórczy w *Galerii Dżinsów*

3. Creative workshop in the *Gallery of Jeans*



sama gwałcona, dopuściła się rozboju, jak mówi tzw. dzieisiona, czyli artykuł 210 Kodeksu Karnego (kradzież z pobiciem). Na ul. Drewnowskiej w Łodzi spotkała rówieśniczki (wieloletnia absencja w szkole, handel narkotykami w następstwie kochanków-dilerów, skatowanie ojca w zemście za wieloletnie katowanie matki itp.).

Pięć lat temu, w ramach rutynowego wyjścia z ośrodka, dziewczyny z Drewnowskiej pierwszy raz trafiły do Muzeum Sztuki w Łodzi przyprawione przez panią Dorotę (imię zmienione), nauczycielkę wychowania fizycznego. Od tego czasu wychowanki pani Doroty przychodziły do muzeum regularnie; w następnym roku szkolnym to one upomniały się o edukację muzealną. Kolejny rok przyniósł pozorne zawieszenie kontaktów – dziewczyny wpadały do muzeum nie z powodów dydaktycznych, ale po to, bo powiedzieć „cześć”, kiedy w ramach nagrody mogły wyjść z ośrodka.

W 2014 r. po wycieczce do Krakowa, w którym zachwyty się *Portretem damy z gronostajem* Leonarda da Vinci, zdecydowały się właśnie jemu poświęcić wspomniany projekt edukacyjny. Leonardowi – i Coco Chanel. Dziewczyny wyznały nam rolę osób, które mają znaleźć korespondencję

między dwojgiem twórców (na szczęście dla edukatorów da Vinci zaprojektował pierwszą damską torebkę). Tak rozpoczęła się projekt *Coco&Vinci*, koordynowany ze strony Działu Edukacji przez Maię Pawlikowską.

Dość szybko okazało się, że Coco została przez dziewczęta użyta interesownie. Podstawowym pragnieniem uczestniczek projektu było założenie, bezkarnie, bo dzięki projektowi, spódniczki mini, butów na obcasie i biżuterii, czyli elementów stroju zakazywanych w ośrodku za przewinienia (nawet podczas uroczystości w ramach „karniaka” do galowego stroju nosi się tam kapcie). Ich marzenie o założeniu kreacji było całkiem realne. Gimnazjum przy ośrodku przyucza albo do krawiectwa, albo do gastronomii; uczestniczki projektu w proporcji dokładnie pół na pół uczyły się na szwaczki i kucharki (takie role dyktuje kobietom polski system wychowawczy). Część dziewcząt uszyła więc z dwóch bel czarnej kory już nie miniówki, lecz „małe czarne” – dzięki mediacji Mai Pawlikowskiej zgodne nie tylko z restrykcyjnym regulaminem, ale także z filozofią mody Coco Chanel.

Kolejne elementy zainspirował Leonardo. Maszyny latające zmieniły się w kostiumy – skrzydła z barwionych paków i złotego brokatu; studia anatomii doprowadziły do powstania scenografii z odlewów ciał w bandażu gipsowym. Gdy kreacje były gotowe, w Muzeum Sztuki odbyła się sesja zdjęciowa, która dzięki zaangażowanemu *pro publico bono* przyjaciom, pracującym na co dzień w przemyśle filmowym, nabrała całkowicie profesjonalnego charakteru (trzy charakterystyki-fryzjerki, operator światła, fotografka, wypożyczony sprzęt oświetleniowy). Podczas przygotowań do sesji objawił się samorodny talent Marianny: okazało się, że potrafi stworzyć cuda z włosów koleżanek.

Finałem projektu był przedwakacyjny pokaz mody, zrealizowany bezprecedensowo w sali gimnastycznej, na zamkniętym terenie ośrodka; jego dyrekcja zgodziła się nie tylko na dymy teatralne, ale nawet na obecność mediów<sup>24</sup>. Ale efektem był nie tylko nadzwyczajny pokaz – ostatecznie element projektu w ramach systemu oświatowego – ale i psychologiczna przemiana jego uczestniczek. Dzięki *Coco&Vinci* dziewczęta, na co dzień noszące dresy, po raz pierwszy ubrały się w sukienki i nałożyły makijaż, performując w Młodzieżowym Ośrodku Wychowawczym nr 3 swoją kobiecość, poddaną tam systemowej represji.

Wierzę, że ich psychologicznie pojęta przemiana miała charakter trwalszy niż projekt. Dziewczęta zaangażowane w działanie *Coco&Vinci* wsparły jako wolontariuszki projekt *Galeria Jeansów*; nie tylko przez kilka dni opiekowały się dziećmiakami młodszymi od nich, lecz także, widząc nasze starania o zupełną dla każdego, na finisażu zjawily się, niezapowiedziane, z trzema blachami pizzy. Z końcem roku szkolnego rola Mai Pawlikowskiej się nie zakończyła. W wakacje wychowanki ośrodka mogą odwiedzić dom na czas wyznaczony decyzją rady pedagogicznej (jeśli zaśluzą), albo – są wysyłane jako podkuchenne, by pracować w jadłodajniach przy koloniach organizowanych przez łódzki hufiec ZHP. Marianna, dzięki wyróżniającemu się projektowi *Coco&Vinci*, mogła jechać do domu. Jednak nie chciała, bo mogła spodziewać się tam wyłącznie najgorszego. Tyle, że jako niepełnoletnia (Marianna nie skończyła wówczas nawet 17 lat) nie miała prawa głosu. Maja Pawlikowska, wykorzystując kapitał zaufania, w porozumieniu z wychowawczynią wynegocjowała u dyrekcji ośrodka, że jeśli Marianna



4. Marianna, zdjęcie z projektu *Coco&Vinci*

4. Marianna, photograph from the *Coco&Vinci* Project

(a obok niej jeszcze dwie dziewczyny w podobnej sytuacji) znajdzie pracę i udowodni obietnicę zatrudnienia pismem od przyszłego pracodawcy, będzie mogła w wakacje zostać w ośrodku i pracować w Łodzi. Ostatecznie Maja zorganizowała Mariannie przyjęcie na trzyletni staż przez renomowany zakład fryzjerski w Łodzi.

Kiedy piszę ten tekst, Marianna kontynuuje naukę już poza ośrodkiem, w liceum dla dorosłych, pracuje przy Fashion Week Poland, realizuje profesjonalne sesje zdjęciowe. Z chwilą ukończenia osiemnastego roku życia straci jednak prawo do mieszkania w Młodzieżowym Ośrodku Wychowawczym. Dzięki wsparciu Mai łódzkie kuratorium oświaty, zweryfikowawszy umiejętności Marianny, zaferowało jej miejsce w bursie dla uczniów wybitnie uzdolnionych. A wszystkie dziewczyny uczestniczące w projekcie *Coco&Vinci* mają zdjęcie z sesji ustawione jako zdjęcie profilowe w serwisie Facebook.

### Zupa, nie sztuka

By tę prezentację trzech, społecznie odpowiedzialnych, przedsięwzięć z projektów Działu Edukacji Muzeum Sztu-

ki w Łodzi zakończyć wnioskami bardziej ogólnymi, przypomnę, że podczas I Kongres Muzealników Polskich tytuł jednej z dyskusji panelowych wyznaczał potencjalnemu gościowi muzeum możliwe role do podjęcia: *Zwiedzający – widz czy aktor współtworzący doświadczenie muzealne?*<sup>25</sup>. Zapowiadający nowoczesną debatę tytuł skrywał w istocie kolonialną tęsknotę, by ujarzmić prymitywne plemiona muzealnych gości, przykrawając ich potrzeby do potrzeb muzeum. I tak, instytucja muzeum stojąca na straży porządku *templum* obsadzi tych „ludzi pierwotnych” w roli widzów, jeśli zaś opowiada się za modelem *forum*, zatrudni ich w charakterze „aktorów współtworzących”.

Podczas dyskusji Barbara Gołębiowska, kierownik Działu Edukacji Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku, pytała retorycznie o legitymację instytucji muzealnej do reżyserowania swoich gości<sup>26</sup>. Ja postawiłbym to pytanie jeszcze ostrzej: dlaczego muzeum nie miałyby po prostu zapytać samych gości, w jakiej sprawie przychodzą do muzeum, dlaczego w muzeum tzw. zwiedzający nie mogłyby być po prostu sobą?

W poincieniu recenzji *Galerii Dżinsów*, skądinąd entuzjastycznej, sformułowanej przez Adamczewską i Rakowskiego-Kłosa, pobrzmiwa ton żalu, że *dzieciaki z okolicznych bram*



5. Traktor z warsztatu ABS Abstrakcja w Rokitnie

5. Tractor, ABS Abstraction Workshops in Rokitno

(Wszystkie fot. Archiwum Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi: 1 – M. Stępień; 2, 3 – M. Gonera; 4 – J. Grzybowska i A. Frątczak [dodana pikselizacja w celu ochrony wizerunku]; 5 – A. Wojciechowska-Sej)





przychodziły malować graffiti i martwe natury wyłącznie po to, żeby ostatniego dnia akcji dostać po parze džinsów<sup>27</sup>. Niejakie rozczarowanie ufundowane jest na meliorystycznym przekonaniu, że kultura wysoka jest czymś esencjalnie lepszym od džinsowych spodni. Tymczasem ul. Wschodnia zweryfikowała to roszczenie, i to nawet mocniej, niżli podejrzewali recenzenci. Dzieciaki nie przychodziły wyłącznie po efektowne spodnie. Pamiętam, że pewnego dnia siedmioletni Łukasz (imię zmienione) wpadł na pół godziny przed zamknięciem; na pytanie, czy chciałby coś zrobić, w domyśle twórczego, czy może raczej zjeść, odparł bez wahania: „Zjeść”. Na ul. Wschodniej zupa jest ważniejsza od sztuki.

Podobnie wtedy, gdy gimnazjaliści ze Szczekocin podczas warsztatu *ABS Abstrakcja*, który prowadzi przez sztukę abstrakcyjną, drogą punktu, linii i płaszczyzny, uważnie wybierają te elementy formy plastycznej, które pozwolą im narysować nie kompozycję abstrakcyjną, lecz zielony traktor firmy Fendt, obiekt marzeń każdego nastolatka mieszkającego w Szczekocinach. W Szczekocinach traktor jest ważniejszy od Wasilija Kandinsky’ego. Także dla dziewczyn z Młodzieżowego Ośrodka Wychowawczego możliwość biopolitycznej demonstracji kobiecości w opresyjnym poprawczaku jest ważniejsza od Leonarda da Vinci.

W ten właśnie sposób aktualizuje się konflikt, o którym pisała Ludwisiak – edukator muzealny obsadza sam siebie (do tego jest uprawniony) w roli – mediatora. To w ten właśnie sposób przebiegają *spotkania ze sztuką [...] równoprawnych członków heterogenicznej wspólnoty*, gdy pozostający wewnątrz niej edukator-mediator jest tylko jednym z równorzędnych współuczestników; to taką formę może przyjąć *ryzykowna, zagrożona fiaskiem, niewidzialna zmiana poznawcza* – może ona dotknąć także edukatora, który doświadcza „w pierwszej osobie” odmiennej hierarchii wartości<sup>28</sup>.

Zdaję sobie sprawę, że moja hierarchia wartości, prezentowana w tym tekście, może być co najmniej zaskakująca dla niektórych czytelników. W większości muzeów w Polsce działania w nurcie *community art*, do których można z pewnością zaliczyć współrealizowane przeze mnie projekty szczekocińskie, w 2015 r. wciąż wydają się szczytem edukacyjnej ekstrawagancji. A przecież wywodzą się one z kontrkulturowej rewołucji 1968 r., czyli sprzed półwiecza i w Polsce praktykowane

są regularnie przynajmniej od 1989 r. w Laboratorium Edukacji Twórczej Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie przez Maję Parczewską i Janusza Byszewskiego, których pionierska praca jest nie do przecenienia. Ale słownik edukacji społecznie odpowiedzialnej, by tak ją roboczo nazwać, stworzony jest także przez dyskursy tak różne, jak sytuacjonizm Guy’a Deborda, jak rewizja praktyk codzienności Michela de Certeau, jak radykalna pedagogika Paulo Freire’a, jak permanentna insurekcja Hakima Bey’a<sup>29</sup>. To w takim, istotnie poszerzonym korpusie tekstów, widzę ramę interpretacyjną dla działań *Galeria Dżinsów* czy *Coco&Vinci*. W tej optyce dłużej nie wydają się one radykalne, lecz stają się po prostu skuteczne: w pełni realizują performatywną funkcję edukacji muzealnej.

By zakończyć meta-performatywnymi uwagami: wydaje się oczywiste, że, po pierwsze, społecznie odpowiedzialna edukacja muzealna, jak każdy aktywizm, który oddziałuje politycznie na zewnątrz pola sztuki, neglżuje mit szlachetnej autonomii instytucji sztuki, demonstrując, że jest to model radykalnie przygodny. Po drugie, co nie jest już tak oczywiste, edukacja społecznie odpowiedzialna skutecznie, jak niewiele innych strategii, odślania istnienie alternatywnych hierarchii. W Szczekocinach, w Łodzi przy ul. Wschodniej czy Drewnowskiej tzw. zupa liczy się bardziej niż tzw. sztuka. Sądzę, że prawdziwie partycypacyjna praktyka edukacji muzealnej winna je nie tylko wydobywać w pole dyskursu, ale i wzmacniać, bezinteresownie „wtrącając się” poza pole sztuki, poza instytucję muzeum. Tak rozumiem etos intelektualisty, tak pojmuję etos edukatora muzealnego, wątpiąc jednocześnie, by była to postawa wyuczalna w ramach systemowych szkoleń. Po trzecie, ta edukacja społecznie odpowiedzialna nie jest i nie może być działalnością dorywczą, wikła się bowiem wówczas we wszystkie sprzeczności instrumentalnego działania partycypacyjnego. Konieczne jest przyjęcie długofalowej odpowiedzialności za społeczność, z którą i na rzecz której się pracuje, nawet gdy jej oczekiwania przekraczają wiedzę, kompetencje i umiejętności edukatora muzealnego, zdefiniowane jego „sprofesjonalizowaną profesją”, gdy zmuszają do (performatywnej) rewizji wyznaczanych spekulatywnych hierarchii. A dzieje się tak przecież za każdym razem.

**Streszczenie:** Autor, praktyk i teoretyk edukacji muzealnej w duchu partycypacyjnym, projektuje misję społecznej odpowiedzialności edukacji muzealnej snując rozważania w ramach zwrotu performatywnego w naukach humanistycznych. Analizuje sprawczość instytucji muzealnej: oddziaływanie eksponatów i retoryki ekspozycyjnej, oddziaływanie w publicznej sferze pozaartystycznej, wreszcie – dystynktywne oddziaływanie w sferze symbolicznej. Widzi rolę muzeum spełniającego funkcję mediatora powstających konfliktów; mediacja ta ma prowadzić do emancypacji widza. Jej ucieleśnieniem byłby edukator-intelektualista, który, jako „niepożądany outsider” burzy zastane *status quo*.

Autor reinterpretuje spekulatywne ustalenia muzeologiczne poprzez prezentowane trzy zespoły działań Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi. Pierwszy to projekt *Awan garda w Szczekocinach*, działanie nurtu *community art* ze społecznością miejsko-wiejskiej gminy niespełna czteroty-

sięcznego miasta Szczekociny. Drugi to projekt *Coco&Vinci*, w którym edukacja muzealna stała się wehikułem udokumentowanego, społecznego awansu podopiecznych łódzkiego poprawczaka. Trzeci to projekt świetlicy twórczej *Galeria Dżinsów*, w którym działania związane ze sztuką dla dzieci wychowujących się w bramach kamienic zaniedbanej ulicy łódzkiego Śródmieścia ustąpiły miejsca wolontaryjnej pracy socjalnej. Dla dwóch ostatnich działań autor rysuje szerszy, niż tylko muzealny, kontekst interpretacyjny, widząc go np. w Międzynarodówce Sytuacjonistycznej czy radykalnej pedagogice. Punkt wspólny stanowi tu dążenie emancypacyjne.

Autor dowodzi, że społecznie odpowiedzialna edukacja muzealna musi uwzględniać otwartość instytucji muzeum na odmienne, a równie cenne porządki świata. Argumentuje także, że edukator muzealny, facylitujący podmiotowościową zmianę uczestników działań, sam powinien być

na nią gotowy. Nacisk na etykę edukatora stanowi tym samym polemikę z głosami z polskiego środowiska muze- alniczego, postulującymi systemowy sposób kształcenia edukatorów.

**Słowa kluczowe:** muzeum, edukacja, partycypacja, muzeologia, sztuka współczesna, konstruktywizm.

## Przypisy

<sup>1</sup> Zob. N. Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz, California: Museum 20, 2010; C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and The Politics of Spectatorship*, London – New York: Verso, 2012; M. Miessen, *Koszmar partycypacji*, M. Choptiany (tłum.), Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana 2013.

<sup>2</sup> *Skuteczność sztuki*, T. Załuski (red.), Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.

<sup>3</sup> Szeroko komentując wyliczenie z tekstu M. Ludwisiak, *Skuteczność jest gdzie indziej. Od konfliktu do afektywnej wspólnoty*, w: *Skuteczność sztuki...*, s. 416-417.

<sup>4</sup> Zob. N. Goodman, *Koniec muzeum?*, M. Korusiewicz (przekł.), w: *Muzeum Sztuki. Antologia*, M. Popczyk (wstęp i red.), Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2005, s. 125.

<sup>5</sup> Odwołuję się tu do głośnych ustaleń Jacquesa Rancière'a, *Estetyka jako polityka*, J. Kutyla i P. Mościcki (przekł.), A. Żmijewski (przedmowa), S. Žižek (posłowie), Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.

<sup>6</sup> J. Suchan, *Muzeum Sztuki: między muzeum a sztuką*, w: *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia. Tom II*, D. Muzyczuk, M. Ziółkowska (red.), Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi 2015, s. 28. Należy tu nadmienić, że centrum argumentacji Suchana jest po prawdzie inne: rozbraja on paradygmat partycypacyjny (słuszne aktywne uczestnictwo vs. niesłuszne bierno spektaktorstwo) dowodząc za Rancière'm, że widzenie jest aktywne, bo interpretujące, a zatem – zmieniające świat (*ibidem*, s. 31).

<sup>7</sup> A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 21.

<sup>8</sup> A. Rostkowska, *Instytucjonalne ramowanie aktywizmu*, w: *Skuteczność sztuki...*, s. 440.

<sup>9</sup> J. Suchan, *Muzeum Sztuki: między muzeum a sztuką...*, s. 26-27.

<sup>10</sup> M. Ludwisiak, *Skuteczność jest gdzie indziej...*, s. 416-417. Ustalenia Ludwisiak o konflikcie współbrzmia m.in. z ponowoczesną filozofią politycznego dysensu Chantal Mouffe; pisałem o niej szerzej w kontekście edukacji muzealnej w tekście *Kłopot z partycypacją. Nowa muzeologia i agoniczna demokracja*, w: *Edukacja kulturalna jako projekt publiczny?*, M. Kosińska, K. Sikorska, A. Skórzyńska (red.), Poznań: Galeria Miejska Arsenal, s. 89-107.

<sup>11</sup> M. Ludwisiak, *Skuteczność jest gdzie indziej...*, s. 419-420.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 419-420.

<sup>13</sup> J. Suchan, *Muzeum Sztuki: między muzeum a sztuką...*, s. 44.

<sup>14</sup> Zob. L. Karczewski, *Unintentional Reprise. Museum as Archive*, w: „Art & Documentation” #12, Spring 2015, s. 79-85.

<sup>15</sup> Dyskusja pomiędzy Marcinem Szelażem a mną wywiązała się po publikacji tomu *Edukacja muzealna w Polsce. Sytuacja, kontekst, perspektywy rozwoju. Raport o stanie edukacji muzealnej w Polsce*, M. Szelaż (red.), Warszawa: Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów, Muzeum Pałac w Wilanowie, 2011. Odpowiedzią na moją krytyczną recenzję (L. Karczewski, *Ucieczka do przodu. Autonomia instytucji muzealnej jako alternatywa edukacji muzealnej*, w: *Muzeum w przestrzeni edukacji otwartej*, „Biuletyn Programowy NIMOZ” 2012, nr 5 [www.nimoz.pl], s. 25-34.) był artykuł Szelaża, *Ucieczka do przodu, czyli stanie w miejscu*. „Biuletyn Programowy NIMOZ” 1012, nr 6 [www.nimoz.pl], s. 15-28, którego główne tezy autor powtórzył w książce *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 2*. Wilanów: Muzeum Pałacu Króla Jana II w Wilanowie, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2014.

<sup>16</sup> Zob. M. Szelaż, *Raport o stanie edukacji muzealnej. Suplement. Część 2...*, s. 10-18.

<sup>17</sup> Zob. F. Furedi, *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualiści?*, K. Makaruk (przekład), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008, s. 191-194.

<sup>18</sup> Zob. L. Karczewski, *Kłopot z partycypacją...*, s. 89-107.

<sup>19</sup> O pracy w Szczekocinach szeroko mówiłem m.in. w rozmowie z Bogną Świątkowską, *Jestem jak kwadrat, bo mam pole*, „Notes na 6 tygodni” listopad-grudzień 2012, nr 80, s. 168-175.

<sup>20</sup> Projekt *Awangarda w Szczekocinach* współtworzył zespół Działu Edukacji, w którym wówczas poza mną pracowały Barbara Kaczorowska, Katarzyna Mądrzycka-Adamczyk, Małgorzata Wiktoro, Marta Wlazeł i Agnieszka Wojciechowska-Sej.

<sup>21</sup> *Awangarda w Szczekocinach*, M. Skrzypczyk, A. Wieczorek (red.), Szczekociny: Zespół Szkół w Szczekocinach, 2012.

<sup>22</sup> Ł. Kaczyński, *Festiwal Łódź Czterech Kultur: kilka przeżyć i refleksji oraz chmura zawodów*, „Polska – Dziennik Łódzki” 20.06.2014, s. 11.

<sup>23</sup> I. Adamczewska, I. Rakowski-Kłos, *Dobre pomysły i organizacyjna kłapa*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 18.06.2014, s. 4.

<sup>24</sup> Zob. K. Tatarzyńska, *Uskrzydłone i bardzo niepokorne*, „Gazeta Wyborcza – Łódź” 6.06.2014, s. 4; RS [R. Sas], *Mała czarna skrzydlata*, „Express Ilustrowany” 6.06.2014, s. 6; J. Barczykowska, *Damy z trudną przeszłością, pokazały że potrafią stworzyć małą czarną*, „Polska – Dziennik Łódzki” 13.06.2014, s. 11.

<sup>25</sup> Kongres odbył się w Łodzi w dniach 23-25 maja 2015 roku.

<sup>26</sup> Zapis audio wszystkich debat dostępny jest online: <http://kongresmuzealninkow.pl/audio-6/> [dostęp: 17.06.2015].

<sup>27</sup> I. Adamczewska, I. Rakowski-Kłos, *Dobre pomysły...*, s. 4.

<sup>28</sup> Zob. przypis 11.

<sup>29</sup> To tylko kilka nazwisk, od których zaczyna wywód przywoływana Claire Bishop (*Artificial Hells...*, s. 11).

## dr Leszek Karczewski

Adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego, kierownik Działu Edukacji Muzeum Sztuki w Łodzi; autor prac poświęconych teorii podmiotowości, teorii interpretacji i edukacji muzealnej inspirowanych filozofią amerykańskiego pragmatyzmu; kurator akcji społeczno-artystycznych, m.in. WIKIzeum i „ms3 Re:akcja”; pomysłodawca i realizator „Kulturanka” – programu TVP Kultura dla najmłodszych o sztuce współczesnej, nagrodzonego w XXXIII konkursie MKiDN Sybilla 2012 w kategorii Przedsięwzięcia Edukacyjne; długoletni recenzent teatralny łódzkiej „Gazety Wyborczej”.

