

Muz., 2017(58): 38-46
Rocznik, eISSN 2391-4815
data przyjęcia – 01.2017
data recenzji – 02.2017
data akceptacji – 02.2017
DOI: 10.5604/01.3001.0009.8345

MUZEALNA PRACA PARTYCYPACYJNA W BERLIŃSKIM MUZEUM DZIELNICY FRIEDRICHSHAIN- KREUZBERG

PARTICIPATORY WORK IN THE FRIEDRICHSHAIN- KREUZBERG MUSEUM IN BERLIN

Martin Düspohl

Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg w Berlinie

Abstract: The article discusses the possibilities of participatory work in a museum and its risks. The Friedrichshain-Kreuzberg Museum in Berlin served as an example. The author struggles to answer some questions: what are the consequences of a museum's management and curators totally or partially ceding their decisive rights to their target groups? If the audience decides (at least in part) on the exhibition's content and display, does it mean a devaluation of professional expertise? Can a museum, as an institution which is (usually) financed from public funds, gain greater acceptance through participation and inclusion practices,

and thus increase its level of legitimacy? The above issues have been discussed with regard to the models devised and already tested by Nina Simon, a theorist from California. She has identified four various types of participatory work in a museum which are distinguished by the level to which the decisive instance cedes its interpretative sovereignty. The models have been tested in recent years using a trial and error method in the Friedrichshain-Kreuzberg Museum. It is also important for museum staff to set their objectives related to a given form of participation and the way of controlling the process jointly and in advance.

Keywords: participation, inclusion, interpretative sovereignty, audience, target groups.

Gdy mowa jest o partycypacyjnej pracy muzeum często przywołuje się schemat Niny Simon¹, który w opisie cech tego zjawiska wyróżnia pewne „typy idealne”. Jego autorka zaproponowała tu nader w istocie użyteczną klasyfikację

– posłużyć się nią, by przedstawić partycypacyjne formy pracy w Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg w Berlinie (FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum) w ciągu ostatnich dwudziestu lat².



1. Friedrichshain-Kreuzberg Museum przy Kottbusser Tor w berlińskiej dzielnicy Kreuzberg

1. Friedrichshain-Kreuzberg Museum by Kottbusser Tor in the district of Kreuzberg in Berlin

Nina Simon wyróżnia następujące typy pracy muzeum z grupami docelowymi: partycypację opartą na wkładzie własnym (*contributive project*), na współpracy (*collaborative project*) i na wspólnej kreacji (*co-creative project*). Dostrzega także inną jej postać, którą określa mianem „projektu gościnnego” (*hosted project*).

Terminy te odpowiadają stopniom zwiększania się udziału grup docelowych, nie ustanawiając jednakże standardów jakościowych. Najdalej idąca forma partycypacyjnej pracy muzeum – w przypadku której muzeum pozostawia grupom użytkowników przestrzenie i zasoby muzealne, pozwalając (w ramach owych *hosted projects*) działać tymże grupom bez przeszkód – niekoniecznie jest tą, którą Simon uważała by za najbardziej pożądaną. Wszystkie bowiem formy pracy partycypacyjnej – także te, w których osoby zaangażowane kooperują jedynie w ramach podprojektów, a proces podejmowania decyzji i interpretacji pozostaje w gestii pracowników muzeum – mają zdaniem Simon właściwe sobie znaczenie i wartość.

Muzeum Rozwoju Miasta i Historii Społecznej na Kreuzbergu (Das Kreuzberg-Museum für Stadtentwicklung und Sozialgeschichte), dziś znane pod nazwą Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg (FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum) jest instytucją stosunkowo młodą. Otwarte w 1991 r. jako jedno z 12 muzeów dzielnicy Berlina, musiało u swych początków w jakiś sposób zrekompensować nieobecność godnych uwagi zbiorów własnych. Ową sytuację wyjściową – przymus rozpoczęcia działalności wśród pustych pomieszczeń – potraktowano jako szansę

rozwoju i w punkcie wyjścia za podstawową zasadę pracy muzeum uznano współudział mieszkańców dzielnicy. Na ich pomoc trzeba było bowiem liczyć już przy tworzeniu kolekcji – dla pokazania historii dzielnicy należało pozyskać w formie darowizny artefakty, fotografie, dokumenty³ etc. Należy tu dodać, że po zjednoczeniu Niemiec w zachodnich dzielnicach Berlina nie przeznaczano niemal żadnych środków publicznych na działania kulturalne, a zatem i na pracę muzeum. Dlatego osoby organizujące muzeum na Kreuzbergu starały się uczestniczyć w programach finansowania rozwoju obszarów miejskich, które dążyły do aktywizacji ludności dla potrzeb miejscowych wspólnot. Chciały tą drogą wywołać efekt „sił samouzdrawienia” na podupadłych obszarach. W momencie przemian politycznych roku 1990 Kreuzberg stanowił najuboższą dzielnicę Berlina Zachodniego – cechowała ją wysoka stopa bezrobocia, a mieszkańcy wykazywali bardzo niskie dochody gospodarstw domowych. Chcąc ubiegać się o wspomniane fundusze wsparcia należało udowodnić (co czyniło samo muzeum bądź wspierające je stowarzyszenie), że obywatele tam mieszkający są aktywnie zaangażowani w planowanie, przygotowanie i finalizację projektów – nie są zatem jedynie gośćmi odwiedzającymi instytucję.

Pod koniec lat 90. XX w. zainicjowano program ekspozycji, w ramach którego muzeum nawiązało kontakt ze swymi najbliższymi sąsiadami, by pozyskać ich do roli (współ) producenta wystaw – byli nimi głównie członkowie pierwszego i drugiego pokolenia imigrantów z Turcji i Palestyny oraz barwne lewicowo-alternatywne środowisko, którego oblicze ukształtowały ruchy studenckie sięgające jeszcze lat 70. oraz squatersi z początków następnej dekady. Przy tej okazji wypróbowano i skutecznie wdrożono wszelkie formy i rodzaje partycypacyjnej pracy muzealnej, które Nina Simon sklasyfikowała później w swej pracy, a które pod hasłem „nowej muzeologii” („new museology”) były już powszechną praktyką w USA, Anglii i Francji. Zdarzały się oczywiście próby nieudane – „uczenie się poprzez działanie” („learning by doing”) wiązało się z niemałym ryzykiem i jeszcze większym nakładem czasu, przynosiło zarazem wiele radości i satysfakcji, gdy dane przedsięwzięcie się powiodło (nawet wówczas, gdy efekt odbiegał od tego, co uczestnicy – każdy w inny sposób – wcześniej sobie wyobrażali). Poniżej opiszę 4 przykłady pracy muzeum z wybranymi grupami docelowymi, które *notabene* uprzednio nie zaliczały się do osób zwiedzających muzea – projekty i wystawy: „Dni inkaustu” („Zeit der Tinte”) 1998, „Byliśmy pierwsi... Türkiye'den Berlin'e!” („Wir waren die ersten... Türkiye'den Berlin'e”) 2000, „Życie w wozach mieszkalnych w Berlinie” („Wagenburg-Leben in Berlin”) 2008 i „Połączenia lokalne” („Ortsgespräche”) 2012⁴.

„Dni inkaustu”

Zaczęło się jednak od falstartu. Otwarta w 1998 r. wystawa „Dni inkaustu – Mürekkep Zamani. Kaligrafia i sztuka drukarska w epoce osmańskiej” była pierwszą ekspozycją Muzeum Kreuzbergu zorganizowaną z myślą o mieszkańcach dzielnicy pochodzących przede wszystkim z Turcji – zorganizowaną właśnie dla nich, nie zaś przez nich, stąd wystawa ta nie daje się „wpasować” we wspomniany wyżej schemat Niny Simon. Można byłoby ją opisać jako rodzaj „kulturowej

mediacji”, która musiała – jak się okazało – zakończyć się niepowodzeniem. Jej zamysł był następujący: muzeum zamierzało przedstawić tradycje sztuki i kultury, które (według założeń jego pracowników) w większym stopniu będą odpowiadać zainteresowaniom pobliskich mieszkańców pochodzenia tureckiego i arabskiego, niż dotychczasowe ekspozycje (np.: „Dzieciństwo w powojennym Berlinie”, „Zniszczenia Kreuzbergu w nalatych 3 lutego 1945 roku” czy „Żydzi na Kreuzbergu”), które niewielu z nich odwiedzało. Podjęliśmy zatem przygotowania do wystawy poświęconej dziejom osmańskiej kaligrafii. Pewien stambulski kolekcjoner przedłożył bowiem władzom Muzeum Kreuzbergu propozycję, by w ramach wymiany kulturalnej między Stambułem i Berlinem zaprezentować w stolicy Niemiec jego kolekcję cennych przyborów kaligraficznych pochodzących z czasów osmańskich.

Muzeum Sztuki Islamskiej mieszczące się w Muzeum Pergamońskim w Berlinie chętnie okazało pomoc używając obiekty z własnej kolekcji. Także i tam toczyła się wówczas wewnętrzna debata o tym, co mogłoby sprawić, by znakomita sztuka islamska prezentowana przez Muzeum Sztuki Islamskiej, ciesząca się wielkim zainteresowaniem przybyszów z Niemiec i z zagranicy, znalazła znaczniejszy oddźwięk również wśród 150 000 muzułmanów żyjących w Berlinie. Czasowe przeniesienie osmańskich ekspozycji z Wyspy Muzeów w okolice zamieszkałe przez członków grupy docelowej (Kreuzberg, Kottbusser Tor) stanowiło zdaniem ówczesnego dyrektora Volkmar Enderleina i kuratorki Giseli Helmecke nader obiecującą strategię,

umożliwiającą *zmniejszenie obaw przed nieznanym* i pozyskanie nowych odbiorców sztuki. Korespondowała ona nadto z przewodnią ideą Muzeum Kreuzbergu zakładającą zwrócenie się ku jego turecko-arabskim sąsiadom poprzez ekspozycję, która prawdopodobnie byłaby im tematycznie bliska. Pewną liczbę najcenniejszych i najpiękniejszych dzieł kaligrafii z okresu XIV–XIX w., wywodzących się z osmańskiego obszaru kulturowego, przeniesiono z bezpiecznego magazynu do umiejscowionego w budynku fabrycznym przy Kottbusser Tor muzeum, które musiało dołożyć wielkich starań, by spełnić wymogi stosownej ochrony. W ten sposób powstała – do dziś najbardziej chyba imponująca, a jeśli wziąć pod uwagę koszty jej ubezpieczenia, również najcenniejsza – ekspozycja Muzeum Kreuzbergu, która ostatecznie przyniosła jednak rozczarowanie. Uświadomiono sobie podstawowy problem – oto zabrakło publiczności, na którą organizatorzy tak niezachwianie liczyli, zobaczyło ją bowiem nie więcej niż 1000 odwiedzających. Najwyraźniej błędnie zakładano, że bariery dostępu do sztuki dadzą się przezwyciężyć poprzez likwidację fizycznego dystansu, poprzez „skrócenie drogi” polegające na tym, że oto sama sztuka wkroczy niejako do dzielnicy, a za dostęp do niej nie będzie się żądało opłat. Ten sposób myślenia sformułowany stanowczo zbyt optymistycznie w ramach koncepcji „kultury dla wszystkich” Hilmara Hoffmanna⁵ jest dalece niezadowalający, gdyż sugeruje pewien rodzaj deficytu u odbiorców – zakładało *implicite*, że ci ludzie nie zdołają dotrzeć do Muzeum Pergamońskiego. Nie zamierzano przy tym sondować ich



2. Kaligrafia w epoce osmańskiej, Muzea Państwowe w Berlinie / Muzeum Sztuki Islamskiej/ Inv. Nr. Hs.Or.65439

2. Calligraphy in the Ottoman era, Berlin State Museums / Museum of Islamic Art / Inv. No. Hs.Or.65439

własnych zasobów kulturowych, potencjału i zainteresowań, by następnie czerpać z nich inspirację. Ów cały misyjny zapał sprawił, że przeoczyliśmy konieczność włączenia, we właściwym momencie, członków wspólnoty do prac muzeum, nie uwzględniliśmy możliwości zjednięcia ich dla zamiarów instytucji oraz korzystania z ich rad i uwag. Zakładaliśmy po prostu, że *ludzie pochodzący z Turcji interesują się sztuką kaligrafii* i wierzyliśmy, że prace rzadko pokazywane – a rozpropagowane z pomocą billboardów i ulotek – automatycznie staną się magnesem dla zwiedzających. W istocie jednak taka oferta mogła przemówić tylko do niewielkiej grupy odbiorców, zarówno imigranckich jak i rodzimych.

Wystawa odniosła pewien sukces, wbrew zamierzeniu jednak wcale nie w sensie prezentacji historii orientalnej kaligrafii rozumianej jako tradycja artystyczna. Po około 3 tygodniach trwania ekspozycji zaczęły się na niej pojawiać, w porze popołudniowej, grupy muzułmańskich dzieci i młodzieży z ich nauczycielami religii – potraktowano ofertę muzealną jako uzupełnienie organizowanych przy meczetach (właśnie po południu) lekcji Koranu. Akurat na obecność tej „grupy docelowej” nie byliśmy przygotowani, nie kierowaliśmy do niej żadnych zaproszeń. Pojawienie się tych osób nie było podyktowane ich zainteresowaniami artystycznymi, lecz religijnymi – ich stosunek do eksponatów był w istocie znacznie bardziej bezpośredni. Z kaligraficznie wypisanych tekstów chcieli oni odczytać treść religijną i wyłożyć jej sens, czyli ukryte często za ornamentami pisma sury Koranu. Bynajmniej nie było to dla nich łatwe przedsięwzięcie: formuły w języku osmańsko-tureckim, dla młodzieży całkiem zrozumiałe, zanotowano (jak to było w zwyczaju do 1928 r.) znakami pisma arabskiego, nieczytelnego dla uczniów i problematycznego również dla nauczycieli. W tej sytuacji niezwykle pomocny okazał się jeden z przypadkowo zatrudnionych za pośrednictwem urzędu pracy strażników muzealnych (sam zresztą bardzo pobożny i dobrze zaznajomiony z islamem) Palestyńczyk, Abdallah El Hage Moussa. Tureckojęzycznym zwiedzającym odczytywał on owe teksty na głos – sam ich nie rozumiał, ale oni rozumieli je doskonale. Muzeum dzielnicy Berlina stało się zatem tymczasowym ośrodkiem edukacji wyznaniowej dla muzułmanów tym bardziej, że w owym czasie lekcji religii nie wprowadzono jeszcze do szkół publicznych. Nie dość na tym, nauczyciele klas koranicznych stwierdzili, że pracownicy Muzeum Kreuzbergu w zasadzie niewiele wiedzą o Koranie, samym islamie i prawdziwej wartości kunsztownych pism prezentowanych jako dzieła sztuki. W trakcie swych kolejnych wizyt z grupami uczniów przynosili niemieckojęzyczne broszury o islamie, których sporą liczbę pozostawiali następnie przy wejściu do muzeum. Gdy przedstawiciele władz lokalnych natrafili na owe publikacje, wzbudziły one ich obawy z uwagi na możliwość naruszenia światopoglądowo-religijnej neutralności instytucji. Natychmiast zwrócili się więc w tej sprawie z krytycznym zapytaniem do władz będących organem prowadzącym muzeum. W tym miejscu trzeba przerwać relacjonowanie tej historii, nie ona bowiem jest przedmiotem niniejszego tekstu. Wystawa „Dni inkaustu” stała się w niezamierzony sposób miejscem edukacji wyznaniowej, została uwikłana w spór o sposób traktowania organizacji islamskich i ich publikacji propagandowych. Właściwa zaś partycypacja pojawiła się później...

Po eksperymencie z wystawą „Dni inkaustu” muzeum rok później zrealizowało projekt „Byliśmy pierwsi...” poświęcony doświadczeniom pierwszej generacji tureckich imigrantów w okresie sięgającym wczesnych lat 60. XX w. – z racji szczególnych warunków w ówczesnym Berlinie Zachodnim głównymi bohaterami miały stać się kobiety z Turcji.

„Byliśmy pierwsi... Türkiye'den Berlin'e”

Tym razem zdecydowaliśmy się na zupełnie inne podejście – *co-creative project* według taksonomii Niny Simon. Chcieliśmy pokazać historię osiedlania się na Kreuzbergu przybyszów z Turcji, przede wszystkim kobiet z pierwszego pokolenia imigrantów, które pojawiały się w Berlinie Zachodnim od 1964 r., by pracować głównie w przemyśle tekstylnym i elektrotechnicznym. Nie było to łatwe przedsięwzięcie, gdyż muzeum nie dysponowało stosownymi eksponatami, brakowało wystarczającej liczby bezpośrednich kontaktów z naocznymi świadkami owych czasów, jak również rozleglejszych badań. W ramach realizowania projektu w 2000 r. nawiązaliśmy współpracę z sąsiadującym z nami Stowarzyszeniem Kotti e.V. Dzięki temu udało się zaangażować imigrantów i imigrantki z Turcji jako świadków epoki, ekspertów od poszczególnych aspektów historii migracji oraz jako kuratorów wystawy, którzy wspólnie z pracownikami muzeum i wspomnianym stowarzyszeniem obmyślili i zrealizowali dwujęzyczną ekspozycję. Ponadto, podczas swoich „warsztatów biograficznych” – prowadzonych przez artystkę Fatmę Hermann w centrum dialogu niemiecko-tureckiego przy ośrodku opieki społecznej dla robotników – starsze imigrantki pracowały nad relacjami autobiograficznymi, również prezentowanymi na wystawie. Dopełniały je zdjęcia, inne teksty oraz eksponaty – imigranci mieli całkowitą swobodę w ich doborze na ekspozycję. Zdołano tą drogą zgromadzić mnóstwo obiektów: dokumenty, zdjęcia prywatne, osobiste pamiątki, materiały z prac związków zawodowych i stowarzyszeń, plakaty i inne dzieła plastyczne, teksty literackie, utwory muzyczne. Wraz z opowieściami migrantów służyły one relacjonowaniu indywidualnych historii, które składały się następnie na obraz dziejów zbiorowości. Efektem doskonałej współpracy muzeum z instytucjami dzielnicy, w tym również ze środowiskiem imigranckim (przede wszystkim tureckim i kurdyjskim) była duża liczba odwiedających; tym samym stworzony został fundament dla przyszłych projektów. Ale opisana tu kooperacja nie przebiegała bynajmniej bez zakłóceń – wyliczmy w tym miejscu ich przyczyny:

- Współpraca z podmiotami z sąsiedztwa poniekąd „rozsadziła” ramy muzeum jako instytucji: ośrodki takie nie są zazwyczaj zbyt dobrze wyposażone w meble, sprzęt gospodarczy czy pomieszczenia przeznaczone do spotkań o charakterze roboczym bądź towarzyskim i do późniejszych zebrań, w których uczestniczyliby zwiedzający wystawę. Musieliśmy zatem improwizować – przynajmniej do momentu, gdy muzeum udało się uzyskać pewne udogodnienia dla nowych wolontariuszy.

- Gdy muzeum stało się już miejscem spotkań mieszkańców dzielnicy, nie było rzeczą moralnie obojętną „pozbycie się” nowych przyjaciół. Zdarzało się bowiem, że ci którzy na wiele sposobów wspomogli muzeum w gromadzeniu obiektów wystawowych, teraz sami potrzebowali



3. Filiz Taskin i Gültekin Emre podczas przeglądania materiałów na wystawę „Byliśmy pierwsi... Türkiye'den Berlin'e" („Wir waren die ersten... Türkiye' den Berlin'e")

3. Filiz Taskin and Gültekin Emre viewing objects for the exhibition "We were the first... Türkiye' den Berlin'e"



4. Vesalet Akilli i stworzona przez nią ilustrowana Biografia

4. Vesalet Akilli and the illustrated Biography she created

pomocy, na przykład przy wypełnianiu wniosków rentowych – oto oczywisty przykład wzajemnego wsparcia. Nawiązana uprzednio współpraca z ośrodkami z sąsiedztwa okazywała się teraz nader cenna.

- Konflikty i nieporozumienia uwarunkowane kulturowo nie zostały tu szczegółowo opisane – zaznaczyć jednak trzeba, że przy ich przewyżczeniu (nie zawsze uwiecznym powodzeniem) współpracownicy projektu przynależący do drugiej generacji imigrantów okazywali się często niezwykle pomocni w roli mediatorów.

- Odwrócenie perspektywy polegające na tym, że o migracji zarobkowej opowiedziano tu nie w imieniu społeczeństwa przyjmującego przybyszów, lecz z punktu widzenia ich samych, przyniosło jeszcze jeden efekt: niektóre historyczne aspekty zostały zademonstrowane w formie, która była zbyt osobista, bądź mogła wręcz irytować. Nie wszystko zresztą, co na temat historii imigrantów w latach 1961–1974 pokazano na wystawie, wytrzymałoby próbę historyczno-naukowej weryfikacji. Niektóre wzajemnie sprzeczne sprawy uchodziły mimo to za koherentne w oczach imigrantów. Zaakceptowanie tych niezgodności – oraz ich upublicznienie w spornej postaci bez korekt – stanowiło dla pracowników muzeum niemałe wyzwanie. Zgodnie z tezą Niny Simon, w sposób typowy w *co-creative projects* rola „instancji interpretacyjnej” przypadła podmiotom partycypującym i ich ustalenia nie mogły zostać uchylone drogą hierarchicznych nacisków instytucji muzealnej. Wszystkie materiały zostały zatem zaprezentowane w takiej formie, w jakiej je sporządzono, by potem mogły stać się przedmiotem dalszej dyskusji z publicznością.

- Niemal wszystkie prezentowane eksponaty były depozytami ze zbiorów osób prywatnych i nie mogły być przekształcone w kolekcję własną muzeum. Status muzeum jako „archiwum migracyjnej historii dzielnicy” jest tym samym nadal

równie niezadowolający, jak poprzednio. Od czasu tej wystawy powszechne stało się przeświadczenie, że zdołano na niej zgromadzić wiele obiektów dotyczących dziejów imigracji – muzeum jednak zmuszone było odsyłać zainteresowanych z ich zapytaniami do prywatnych depozytariuszy.

- Zarzut „nostalgii za gasterbeiterami” – wyrażony szczególnie dobitnie przez drugie pokolenie mieszkańców dzielnicy, nie był w istocie bezzasadny. Muzeum zareagowało nań kolejną ekspozycją „Byliśmy następnymi...”, na której w analogicznej formie – w postaci materiałów wizualnych i dźwiękowych – ukazano doświadczenia dorosłych już dzieci pierwszych imigrantów. Na wystawie udokumentowano również przeżycia pokolenia ich rodziców – stanowiły rodzaj tła umożliwiającego porównania.

- Wystawa „Byliśmy pierwsi...” w odbiorze pozostawała jednak odseparowana ograniczonym i stereotypowym sposobem postrzegania danej grupy ludności. Zjawisko migracji wydzielono jako historię partykularną, nie przedstawiając jej jako integralnego składnika dziejów miasta. W dzisiejszych realiach takie ujęcie tematu w Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg nie byłoby już możliwe.

Kolejnym partycypacyjnym działaniem w 2003 r. (którego nie omówię tu w szczegółach) była wystawa „Tworzenie historii” („Geschichte wird gemacht” – dosł. „Historia jest tworzona”). Poruszała zagadnienia rozwoju obszarów miejskich, historii renowacji i rewitalizacji miasta po II wojnie światowej. W przygotowaniach do ekspozycji uczestniczyło przez prawie 2 lata około 100 mieszkańców (głównie przedstawiciele rodzimych środowisk alternatywnych). Pracom nadano postać *collaborative project* – fundamentalne decyzje merytoryczne pozostały w gestii instytucji, co wywołało rozczarowanie niektórych uczestników, gdyż założeń planu nie zakomunikowano im dostatecznie jasno. Niemniej jednak wystawa do dzisiaj pozostaje częścią stałej ekspozycji muzeum.



5. Widok wystawy „Byliśmy pierwsi...” („Wir waren die ersten...”) – pod suszarkami hełmowymi prezentowane są (w dwu językach) wywiady z dziećmi pierwszych tureckich imigrantów, które dorosły w Niemczech

5. View of the exhibition "We were the first..." - bilingual interviews with the children of the first Turkish immigrants, who grew up in Germany, presented under helmet hair-dryers

„Życie w wozach mieszkalnych w Berlinie”

Projektem, który chyba najbardziej odpowiadał w ramach systemu Niny Simon typowi *hosted project* – stanowił bowiem autonomiczną ekspozycję zorganizowaną w przestrzeniach wystawienniczych przez grupy „pozamuzealne” – była wystawa o życiu w wozach mieszkalnych. W 2008 r. moje koleżanki Ulrike Treziak i Ellen Röhner zostały zapytane przez mieszkańców wagenburgów (osiedli złożonych ze wspomnianych wozów), czy mogłyby one urządzić wystawę w muzeum. Ci młodzi ludzie zamieszkiwali w barakowozach (po części usytuowanych w cieniu Muru Berlińskiego) przywracając w ten sposób do życia – i to w samym centrum Berlina – mało wówczas jeszcze znaną formę osiedlania się, cechującą się niewielkim komfortem, lecz dającą dużo wolnej przestrzeni. Wielu ludzi uważało za osobliwe i tajemnicze życie w tych otwartych obszarach miejskich, na poły koczownicze i często na granicy legalności. Niejednokrotnie sami mieszkańcy wagenburgów z upodobaniem odgrywali rolę outsiderów – chcieli żyć po swojemu na marginesie społeczeństwa. W ich kręgu zrodził się zamysł – w samym środowisku budzący kontrowersje – zaprezentowania kultury mieszkańców wozów poprzez wystawę muzealną. Jednym z koordynatorów projektu stał się wykształcony w Paryżu etnolog Ralf Marcault, pracujący jako fotograf artystyczny i żyjący w wagenburgu „Kreuzendorf” na Kreuzbergu. Każdy z 12 istniejących

w Berlinie wagenburgów ukształtował przydzieloną sobie część wystawy. Muzeum dało im wszystkim do dyspozycji jedną kondygnację wraz z technicznym wyposażeniem. Całymi dniami prowadził tam prace międzynarodowy zespół rzemieślników i kuratorów, transportowano odpady wielkogabarytowe, pokrywano podłogę skrawkami kory drzewnej, obrabiano elementy metalowe z pomocą wiertarek i szlifierek, porozumiewając się w języku francuskim i angielskim. Początkowo zachowywałem sceptycyzm – wkrótce musiałem jednak przyznać, że rzadko kiedy współpraca przy projekcie układa się tak harmonijnie i bezproblemowo. W pełen fantazji sposób udało się mieszkańcom wagenburgów ukazać swój styl życia, historię i estetykę – skorzystali przy tym ze wszystkich możliwości technicznych muzeum. Wystawa odniosła ogromny sukces u publiczności – zwiedzający mieli potrzebę poznania tego, co dzieje się w wozach mieszkalnych. Do konfliktu jednak doszło w momencie, w którym jako dyrektor muzeum spróbowałem naruszyć zasadę autonomii działań zaangażowanych osób i zasugerowałem wprowadzenie pewnego elementu dopełniającego strukturę ekspozycji. Chodziło mianowicie o prośbę skierowaną do kuratorów zewnętrznych, by na dużej mapie Berlina oznaczyli lokalizację 12 wagenburgów – mapa miała znaleźć się przy wejściu na wystawę by ułatwić orientację widzom. Pomysł ten spotkał się z gwałtowną odmową, gdyż mieszkańcy wozów nie mieli ochoty wyjawiać swych rzeczywistych miejsc zamieszkania – nie

chcieli rzecz jasna, by ciekawscy ich tam nachodzili. Jednak później mapa pojawiła się w zmienionej formie: pocięta i zestawiona na nowo tak, że nie sposób było rozpoznać w niej ani Berlina, ani lokalizacji obiektów. Plan miasta stał się tu rodzajem szyfru symulującego źródło informacji – mapa, która nie umożliwia rozpoznania terenu, stała się pretekstem do dyskusji o samym pojęciu orientacji w przestrzeni.

„Połączenia lokalne”

Na koniec chciałbym przedstawić aktualny projekt Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg „Połączenia lokalne”. Jest to historia miasta jako historia migracji – stanowi część stałej kolekcji muzeum, w której dzieje migracji nie są już odizolowane od historii innych dzielnic. Odpowiada ona typowi *contributory project*, w którym osobiste opinie uczestników, ich relacje i dostarczone obiekty włączane są – pod kontrolą muzeum – w proces tworzenia ekspozycji; uczestnicy rzeczywiście zapewniają „wkład”, ale nie współdecydują o jego zastosowaniu i sposobie prezentacji. „Połączenia lokalne” noszą także rysy *collaborative project*, ponieważ prace nad wystawą przebiegały przy współudziale zespołu doradczego, którego członkowie spotykali się regularnie. W jego skład wchodziła grupa ludzi, którzy partycypowali w poprzednich projektach jako uczestnicy zewnętrzni lub zostali do tego gremium zaproszeni. Ostateczne decyzje podejmowały obie kuratorki wystawy: Frauke Miera i Lorraine Bluche. Poza atrybucjami narodowymi i etnicznymi interesowało je pytanie, jak procesy migracyjne zmieniły społeczeństwo i co stanowi istotę wspólnego „my”. Wystawa pokazała te miejsca, w których skrytyzowała się historia migracji oraz te, w których szczególnie przejawiały się przemiany społeczne – „migracyjne miejsca pamięci”.

Wystawa skupia się zatem na obecnych i dawnych interakcjach między ludźmi z różnych środowisk, w tym także z mieszkańcami rodzimymi. Kluczowe są tu relacje współpracy, współistnienia i konfliktu między różnorodnymi podmiotami w rozmaitych dziedzinach życia. Kwestia integracji rozumiana jest jako efekt interakcji pomiędzy różnego rodzaju podmiotami społecznymi, nie zaś jako jednostronna adaptacja nowych przybyszów (bądź ludzi z przeszłością

imigracyjną) i ich potomstwa w ramach „społeczeństwa większości” ujmowanego jako twór względnie statyczny. Stąd pytania: Co różne jednostki i grupy wnoszą do ukształtowania wspólnej egzystencji? Gdzie rodzą się konflikty? W jaki sposób są one postrzegane, rozwiązywane bądź tolerowane? Kiedy i jak dochodzi do eskalacji konfliktu? Jak funkcjonują strategie ich łagodzenia? W jakich warunkach sąsiedztwo prowadzi do współpracy, kiedy zaś sprowadza się do wzajemnego ignorowania? Gdzie powstaje coś nowego? Gdzie to, co dawne, zostaje na nowo odkryte, zakonserwowane, zmodyfikowane lub porzucone? Pewna liczba odpowiedzi na te pytania znalazła się na wystawie wśród opowieści 43 mieszkańców wszystkich generacji, z których część miała przeszłość imigracyjną. Uczestnicy opowiadają o miejscach w dzielnicy, z którymi czują więź szczególnego rodzaju.

Przypadek udanej partycypacji?

Na czym polega udana partycypacja? Czy zawsze udział tzw. laików oznacza poszerzenie i krzewienie wiedzy? Czy towarzyszy temu „deprofesjonalizacja” muzeum? Jaki zakres swobody w podejmowaniu decyzji i ich realizacji muzeum będzie mogło (i chciało) w sensowny sposób przekazać innym? Jaką nową postać ma przyjąć muzeum wskutek tych przemian? Z tymi pytaniami wiąże się kwestia motywów podjęcia współpracy instytucji muzealnej z innymi podmiotami. Taki charakter prac Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg jako muzeum inkluzywnego i otwartego na otoczenie ma swe źródło w różnorodnych założeniach. Należy do nich między innymi pragnienie społecznej i kulturowej integracji mieszkańców dzielnicy, ale także chęć dotarcia do nowych grup zwiedzających. W pracach muzeum nieodzowna jest staranna i głęboka refleksja nad własnymi metodami, ciągłe stawianie sobie pytań o cel i sens działań. W świetle doświadczeń praktycznych berlińskiej instytucji można dostrzec dodatkowe aspekty: wspominałem już choćby o tym, że szanse otrzymania środków publicznych wzrastają, gdy muzeum działa poprzez projekty partycypacyjne (dodać tu należy również – nie wymagające nakładu finansowego, korzystające natomiast z wiedzy wolontariuszy).



6. Wystawa „Życie w wozach mieszkalnych w Berlinie” („Wagenburg-Leben in Berlin”)

6. Exhibition “Life in residential cars in Berlin”



7. Na wystawie „Życie w wozach mieszkalnych w Berlinie” („Wagenburg-Leben in Berlin”)

7. In the exhibition “Life in residential cars in Berlin”



8. Na wystawie „Połączenia lokalne” („Ortsgespräche”)

8. In the exhibition “Local calls”



9. Audio-spacery po planie miasta z iPodem

9. Audio-trips around the city map with an iPod

(Fot. 1, 6-9 – E. Röhner; 3, 4 – FHXB Museum; 5 – I. Scheel)

Podczas niedawnej konferencji w Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg teoretyczka muzeologii Nora Sternfeld⁶ stwierdziła, że wprowadzanie projektów

partycypacyjnych może mieć ponadto swe źródło w pragnieniu utrzymania hegemonicznej roli muzeum w zmieniającym się kulturowym krajobrazie miasta.

Streszczenie: W niniejszym artykule omówiono możliwości partycypacyjnej pracy muzealnej oraz ryzyko z nią związane. Za przykład posłużyło Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg w Berlinie. Autor próbuje odpowiedzieć na pytania: Jakie konsekwencje wywołuje sytuacja, w której dyrekcja muzeum i kuratorzy całkowicie bądź częściowo cedują swe uprawnienia decyzyjne na rzecz grup odbiorców, do których chcą dotrzeć? Czy oznacza to dewaluację fachowych ekspertyz, jeśli o treści i kształcie wystaw decyduje (przynajmniej częściowo) wola publiczności? Czy muzeum jako instytucja finansowana (zazwyczaj) ze środków publicznych może poprzez praktykę partycypacji i inkluzji zyskać większą akceptację i tym samym zwiększyć stopień

swej legitymizacji? Powyższe kwestie zostały omówione w odniesieniu do modeli opracowanych i wypróbowanych w praktyce przez kalifornijską teoretyczkę Ninę Simon. Zidentyfikowała ona cztery różne typy partycypacyjnej pracy muzealnej, które różnią się od siebie stopniem rezygnacji instancji decyzyjnej z interpretacyjnej suwerenności. Modele te zostały przetestowane w ostatnich latach – metodą „prób i błędów” – w ramach działalności Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg. Jest przy tym rzeczą istotną, by pracownicy muzeum z wyprzedzeniem wspólnie ustalali, jakiego rodzaju cele wiążą oni z daną formą partycypacji oraz w jaki sposób proces uczestnictwa w niej będą chcieli kontrolować.

Słowa kluczowe: uczestnictwo (partycypacja), inkluzja, suwerenność interpretacyjna, publiczność, grupy docelowe.

Przypisy

¹ N. Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz/California 2010, praca opublikowana w internecie na stronie <http://www.participatorymuseum.org> [dostęp: 12.01.2017].

² Podziękowania za sugestie, wskazówki oraz niektóre sformułowania zechcą przyjąć Frauke Miera i Lorraine Bluche. Por. M. Düspohl, F. Miera, L. Bluche, *Partizipation im Berliner Kreuzberg Museum. Erfahrungen und Perspektiven*, w: S. Gesser, M. Handschin, A. Janelli, S. Lichtensteiger (Hrsg.), *Das Partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Bielefeld 2012, s. 156 i n.

³ W ostatnich latach taka forma tworzenia kolekcji wyraźnie zyskała na znaczeniu. Por. L. Meijer-van Mensch, E. Tietmeyer, *Participative Strategies in Collecting the Present*, „Berliner Blätter”, Heft 63/2013.

⁴ Na temat dotychczasowych wystaw Muzeum Dzielnicy Friedrichshain-Kreuzberg zob. <http://www.fhxb-museum.de/index.php?id=13>

⁵ Zob. H. Hoffmann, *Kultur für alle – Perspektiven und Modelle*, Frankfurt am Main 1981.

⁶ Por. <http://aalto-fi.academia.edu/NoraSternfeld> [dostęp: 12.01.2017].

Tłumaczenie z jęz. niemieckiego Tomasz Kowalewski

Martin Düspohl

Członek zespołu kuratorskiego wystawy „Berlin und die Welt” („Berlin i świat”) prezentowanej w Forum Humboldta; studiował pedagogikę i socjologię na Wolnym Uniwersytecie w Berlinie (Freie Universität Berlin); (1983–1986) organizator programu Miejskiego Centrum Kultury Ballhaus Naunynstraße; (1987–1990) dyrektor zarządzający Stattreisen Berlin e.V. – organizacji prowadzącej wyjazdy studyjne do Berlina; (1990 do pocz. 2017) dyrektor Friedrichshain-Kreuzberg Museum w Berlinie; w ramach działalności muzealnej zajmuje się głównie problematyką rozwoju miasta i społeczną historią Berlina, historią migracji oraz edukacją muzealną osób dorosłych; brał udział w powstaniu licznych publikacji na temat tych zagadnień.

Word count: 4 095; Tables: -; Figures: 9; References: 6

Received: 01.2017; Reviewed: 02.2017; Accepted: 02.2017; Published: 04.2017

DOI: 10.5604/01.3001.0009.8345

Copyright ©: 2017 National Institute for Museums and Public Collections. Published by Index Copernicus Sp. z o.o. All rights reserved.

Competing interests: Authors have declared that no competing interest exists.

Cite this article as: Düspohl M.; PARTICIPATORY WORK IN THE FRIEDRICHSHAIN-KREUZBERG MUSEUM IN BERLIN. *Muz.*, 2017(58): 38-46

Table of contents 2017: <http://muzealnictworocznik.com/resources/html/articlesList?issueId=9587>