

Muzeum jako przykład samoorganizacji i postawy obywatelskiej

Z JULIĄ VAGANOVA
ROZMAWIA
TACIANA ARCIMOWICZ

Майдан

Pomimo swojej ponadstuletniej historii kijowskie Narodowe Muzeum Sztuki Ukrainy jest obecnie unikatową trybuną, gdzie w wyrazisty sposób nie tylko artykułuje się artystyczną misję, lecz także manifestuje postawę obywatelską, co stanowi niezwykle rzadki przypadek, zwłaszcza na terenach postsowieckich. Z jednej strony, jak każda inna instytucja podobnego formatu, muzeum realizuje misję kolekcjonowania i ochrony najznamienitszych przykładów sztuki ukraińskiej. Z drugiej jednak – coraz dynamiczniej rozwija się jako platforma dla wdrażania innowacyjnych projektów, związanych ze współczesnymi praktykami artystycznymi. —>



Projekty takie jak na przykład *Fashion Day*, zorganizowany przez artystki i aktywistki Alevtinę Kakhidze oraz Albinę Jalożę, czy Muzeum Majdanu są zazwyczaj bardziej charakterystyczne dla działalności niezależnych inicjatyw kulturalnych lub muzeów sztuki współczesnej niż instytucji narodowych. Nacisk na aktualność, bycie obecnym tu i teraz, zwłaszcza podczas istotnych przemian historycznych w kraju, staje się częścią realizowanej obecnie misji muzeum. Takie podejście okazuje się inspirującym przykładem tego, że działająca współcześnie placówka muzealna może rozwijać się i ustalać swoją pozycję poprzez stawianie się przestrzenią solidarności, miejscem spotkań różnych pokoleń, postaw i społeczności.

Julia Vaganova, zastępca dyrektora odpowiedzialna za organizację wystaw i kontakty z zagranicą, uczestniczka programu *Time Machine – Museum in 21st century*, opowiada o wpływie politycznego zamieszania na działalność Muzeum, sposobach utrzymywania równowagi pomiędzy tradycją a innowacją oraz o reakcjach ukraińskiej publiki na aktywność „eksperymentalną”.

Julio, państwowe muzea są często postrzegane jako bardzo konserwatywne, tradycyjne instytucje, opieszale bądź w ogóle niereagujące na zachodzące dookoła geopolityczne przemiany. Wiele osób zatrudnionych w podobnych placówkach jest zwolennikami tego typu „archaicznej”, autonomicznej funkcji muzeum, która buduje dystans wobec „tu i teraz”. W tej perspektywie Twoje Muzeum wydaje się wyjątkowe. Czy przyczyną takiego stanu rzeczy są przede wszystkim przemiany, które nastąpiły na Ukrainie w ubiegłym roku?

Oczywiście, zmiany zachodzące w Muzeum łączą się z procesami, którym podlega ukraińskie społeczeństwo. Jednak w przypadku naszej placówki nie wydaje się właściwe, by mówić o tych zmianach jak o gwałtownych wydarzeniach, wywołanych przez czynniki zewnętrzne bądź kontekst, zwłaszcza gdy mamy w pamięci wyjątkową historię Muzeum. Zmiany były zawsze charakterystyczne dla tego miejsca, a gdy przyglądamy się naszym dzisiejszym projektom, uświadamiamy sobie, że idee fundatorów, stanowiące podbudowę koncepcyjną tej instytucji, w pewien tajemniczy sposób wciąż przedostają się na powierzchnię.

Muzeum zostało założone w 1899 roku jako instytucja publiczna. Jego podstawy nie stanowiła kolekcja należąca do któregoś z władców lub osoby prywatnej, mającej plany skomercjalizowania zbiorów. Nie była to także kolekcja kościelna. Instytucję Muzeum stworzyli obywatele – ponad 50 procent funduszy przekazali mieszkańcy miasta. Tak, byli oni filantropami, lecz ich liczba była naprawdę duża. Zebrali się, bo uznali, że miasto potrzebuje tego typu otwartej placówki. Moim zdaniem jest to istotny fakt dla naszego postrzegania historii Muzeum. Ponadto uważam, że procesy z pierwszej dekady XXI wieku są także ważne. W tamtym czasie Muzeum uczestniczyło w rozmaitych projektach, między innymi w szeroko zakrojonym programie „Matra”¹, który bez wątpienia wpłynął na pracowników. Nastąpił wówczas wylew nowych projektów, także tych związanych ze sztuką

¹ „Matra” – program społecznej transformacji finansowany ze środków rządu holenderskiego, mający na celu wspieranie krajów Europy Środkowo-Wschodniej w ich dążeniach do akcesji do UE poprzez wdrażanie standardów funkcjonowania instytucji, społeczeństwa obywatelskiego i rządu korespondujących z unijnymi wymaganiami. Holandia wykorzystuje ten program również do wspierania demokratycznych przemian w krajach arabskich (przyp. tłum.)

współczesną. Uformował się nowy zespół, który rewelacyjnie odzwierciedlał równowagę pomiędzy ekspertami ze starej szkoły edukacji artystycznej a młodymi krytykami, pracującymi już ze współczesnymi teoriami wizualności. Do dziś średnia wieku zatrudnionych w Muzeum wynosi 35 lat, co oczywiście stanowi wyznacznik narodowej instytucji.

Tak właśnie stopniowo formowało się nowe rozumienie wizji muzeum i jego relacji do społeczeństwa. Równolegle podejmowano próby znajdowania punktów wspólnych z różnymi zbiorowościami i środowiskami. Jednak momentem zwrotnym była, w mojej opinii, zmiana administracji pod koniec 2011 roku. To wtedy zwolniło się stanowisko jednego z dyrektorów, który pełnił swą funkcję od około dziesięciu lat. Na jego miejsce wybrano nowego szefa, który wywodził się z sektora galerii prywatnych i nie miał doświadczenia w prowadzeniu tego typu instytucji. Cele nowego dyrektora kłóciły się z oczekiwaniami pracowników. Spowodowało to falę protestów wewnątrz Muzeum i mimo że w tamtym czasie łatwo było odprawić pracowników, konfrontacja trwała niemalże rok. Na przykład koledzy z działu edukacji oprowadzali grupy, nosząc na ramieniu lub na czole białą opaskę z napisem „protest”. Tego sprzeciwu nie dało się stłumić. Muzeum wsparła także społeczność profesjonalistów organizująca mniejsze protesty i w ten sposób instytucja obroniła swoją pozycję.

Wówczas po raz pierwszy w historii Muzeum ogłoszono konkurs na dyrektora. Mimo że przedsięwzięcie zakończyło się niepowodzeniem², na stanowisko została powołana Mariia Zadorozhna – pracowniczka Muzeum z prawie dwudziestoletnim stażem, znająca personel i kolekcję, zorientowana w problemie od środka – która skoncentrowała się na stworzeniu dobrej atmosfery w zespole. Bardzo ważna była dla niej samorealizacja każdego pracownika. W taki właśnie sposób stawiliśmy czoła Majdanowi.

Czyli Twoim zdaniem dla Muzeum Majdan nie był wcale punktem zwrotnym? Już wcześniej miało swoją odrębną tożsamość?

Zgodziłabym się z tym. Jeszcze przed Majdanem Muzeum realizowało projekty innowacyjne zarówno z wewnętrznej perspektywy narodowej instytucji, jak i w oglądzie społecznym, będące wyznacznikiem nadchodzących zmian. Mam na myśli na przykład Draftsman's Congress, zainicjowany przez polskiego artystę Pawła Althamera na Biennale w Berlinie w 2012 roku. Istotą projektu było wyodrębnienie przez Muzeum fragmentu przestrzeni ściennej, w obrębie której każdy mógł wyrazić się poprzez działania wizualne. Można było rysować i malować po tym, co zostało wcześniej wykonane przez innych, zamalować wszystko na białą i tym podobne. Do udziału w projekcie zostały zaproszone rozmaite grupy, w tym artyści, którzy znaleźli się w dość niekomfortowej sytuacji, jako że ich prace były prezentowane na równi z pracami wykonanymi przez odwiedzających. Ze względu na ten fakt niektórzy z nich odmówili udziału w wydarzeniu.

Tu, na Białorusi, śledziliśmy doniesienia z Majdanu i byliśmy pod wrażeniem akcji, które Muzeum przeprowadzało w jego początkach pod kierownictwem dyrektorki. Traktowaliśmy je jako przykład prawdziwej solidarności i tego, że działania małej społeczności profesjonalistów mogą realnie wpływać na sytuację, mieć znaczenie.

² Procedura konkursowa nie została sfinalizowana ze względu na trudności organizacyjne, m.in. problemy z ustaleniem kryteriów (przyp. tłum.).

Tak, w początkach Majdanu dyrektorka Muzeum jako pierwsza zrozumiała, że żaden przedstawiciel sił zbrojnych nie może mieć tu wstępu. Ponadto – i to akurat najważniejsza sprawa – nasza rola nie polegała na zabarykadowaniu się w budynku, lecz na wyjściu na zewnątrz i podjęciu rozmów z berkutowcami i innymi funkcjonariuszami. Okazało się wtedy, że naprzeciw Muzeum stoją barykady, a budynek jest otoczony przez żołnierzy Berkutu i innych wojskowych – musieliśmy zaszykalizować, że jesteśmy w środku. Wszystko robiliśmy intuicyjnie, ale rozumieliśmy, że te rozmowy są koniecznością.

Moim zdaniem sytuacja na Ukrainie jest wynikiem 20 lat milczenia, zaniedbań w zwykłej komunikacji międzyludzkiej. Dlatego wydaje mi się, że nasza rozmowa z żołnierzami – fakt, że wyszliśmy do nich i poprosiliśmy, by przesunęli płonące beczki dalej od ogrodzenia, żeby nie zajęła się ogniem fasada Muzeum, oraz by posprzątały po sobie – dała oczekiwany rezultat. Przykładowo kolekcja Muzeum Historii Kijowa, która mieści się w Ukraińskim Domu, została częściowo zniszczona, gdy wkroczyli tam berkutowcy. Nam udało się ocalić Muzeum. Tylko raz żołnierz próbował wejść do budynku, ale dyrektorka się sprzeciwiła, po prostu nie wpuściła go do środka. Gdy zagroził, że postawi ją przed sądem, odpowiedziała, że w takim wypadku wszyscy podpiszemy nasze rezygnacje i będzie musiał załatwić sprawę z kimś innym. W rezultacie nikt nie wszedł do Muzeum.

Ważne jest także odnotowanie, że Muzeum było przykładem samoorganizacji i miejscem społecznych protestów, jeszcze zanim rozpoczął się Majdan. Mam na myśli historię ze zmianą kierownictwa: gdy w tamtym momencie społeczność profesjonalistów się sprzymierzyła, okazało się, że możliwe jest obronienie naszego stanowiska. Podobny przejaw samoorganizacji miał miejsce podczas Majdanu, kiedy Muzeum podejmowało samodzielne decyzje. Ani Ministerstwo Kultury, ani administracja prezydencka nie odpowiadały na nasze listy, gdy tuż przed budynkiem płonęły opony. Byliśmy zdani tylko na siebie i samodzielnie musieliśmy obmyślić sposoby działania i reagowania w tamtych okolicznościach. Zwróciliśmy się do Ministerstwa do spraw Sytuacji Nadzwyczajnych, które zgodziło się przydzielić nam dwóch żołnierzy na wypadek wymiany ognia lub innych wyjątkowych sytuacji. Oczywiście poprosiliśmy także protestujących z Majdanu, by rzucając koktajle Mołotowa w naszą stronę, mieli na uwadze, że jesteśmy domem dla kolekcji najwybitniejszej sztuki ukraińskiej. Poprosiliśmy także, by nie palili opon, gdyż dym, który przenikał do budynku, mógł uszkodzić dzieła. Właśnie dlatego przenieśliśmy kolekcję z parteru – by uchronić ją przed zniszczeniem. Nasze prośby zostały częściowo wysłuchane i kilka dni później opony przestały płonąć.

Jak wyglądało funkcjonowanie Muzeum po Majdanie?

Po Majdanie byliśmy zdezorientowani. Oczywiście wszystkie projekty zostały anulowane. Nie mogliśmy wziąć na siebie odpowiedzialności związanej z realizacją międzynarodowych projektów, nasze wystawy także zostały odwołane. Nastąpiły ciężkie czasy poważnych rozterek. Niemniej jednak uratowało nas, że zareagowaliśmy na to, co się działo, odpowiedzieliśmy na sytuację mającą miejsce tu i teraz, i zrobiliśmy to tak szczerze, jak tylko się dało. Próbowaliśmy szukać tematów intuicyjnie i słuchaliśmy informacji zwrotnych płynących ze strony społeczeństwa.

Jako pierwszy realizowaliśmy projekt *Kodeks Meżyhiria* – była to wystawa przedmiotów z rezydencji Janukowycza, które przypadkowo mieliśmy do dyspozycji. Kiedy protestujący wkroczyli do jego posiadłości, wielu uznało, że istnieje ryzyko splądrowania obiektu. Uformowała się grupa muzealników, w której skład weszli także pracownicy naszego Muzeum, mająca za zadanie sporządzenie listy znajdujących się tam przedmiotów. Ponieważ mieliśmy wolną przestrzeń na parterze, wszystko zostało przeniesione do nas. Media zaczęły to nagłaśniać, więc nie pozostało nam nic innego, jak zorganizować wystawę tych przedmiotów. Pytanie jednak brzmiało: jak mamy to zrobić? Do kuratorowania ekspozycji zaprosiliśmy młodego artystę Alexandra Roitburda, a w zaprojektowaniu wystawy uczestniczyło dwóch młodych architektów – specjalistów, i wspólnymi siłami udało im się znaleźć rozwiązanie. W tym samym czasie startował projekt *Nasza droga do niepodległości*, w ramach którego pokazywaliśmy fotografie przedstawiające barykady w Rydze w latach 90. W tej samej przestrzeni na parterze trwała także wystawa prac francuskiego fotografa Erica Bouveta, który pokazywał zdjęcia z Majdanu. Dzięki temu w naturalny sposób powstała trasa, którą musiał przemierzyć widz, chcący oglądać skarbiec Janukowycza. Na jej początkowym i końcowym etapie trzeba było minąć fotografie z Majdanu. Pamiętam sytuację, gdy jeden z odwiedzających wtedy Muzeum natknął się w holu na dyrektorkę i wyrzucił jej: „Jestem tu pierwszy raz. Przyszedłem, żeby podziwiać sztukę, czerpać przyjemność, relaksować się. A co wy robicie? Specjalnie doprowadzacie mnie do szaleństwa!”. Był to dla mnie istotny komentarz.

W tamtym czasie doszło do jeszcze jednej zmiany – podejścia dzieci do Muzeum. Przy okazji projektu Althamera zaaranżowaliśmy niewielką strefę przeznaczoną dla najmłodszych, którą zdecydowaliśmy się zachować. Wcześniej rysunki dzieci odzwierciedlały wrażenia, myśli i nastroje związane z wizytą w Muzeum, ale w pewnym momencie zaczęły przedstawiać to, co dzieje się poza jego murami. Widniały na nich ukraińskie symbole, a ich tematyka dotyczyła tematów wojny i jej uczestników. Nie proponowaliśmy tych tematów, wygląda na to, że dzieci same zrozumiały, iż Muzeum jest miejscem, do którego można wnieść refleksję na temat świata, przedyskutować sytuację społeczną. Była to dla nas kolejna ważna przemiana.

Ostatni rok był dla nas trudny, ale jednocześnie obiecujący w tym sensie, że Ministerstwo nie narzucało nam projektów do realizacji, mogliśmy swobodnie podejmować decyzje. Tkwi w tym jednak pewne niebezpieczeństwo, ponieważ będąc na tyle wolnym, trzeba dokładnie rozumieć, co się pokazuje i co jest przedmiotem refleksji. Trzeba zgodzić się na większą odpowiedzialność, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę sytuację społeczeństwa i całego państwa.

Jednak przykład waszego Muzeum jest wyjątkowy dla terenów postsowieckich. Jak udaje się wam znaleźć równowagę pomiędzy podtrzymywaniem tradycji a innowacjami?

Staramy się rozwijać w różnych kierunkach. Po pierwsze, różnicujemy wystawy, na przykład po ekspozycji tradycyjnej organizujemy wystawę sztuki współczesnej. Realizowaliśmy projekt dotyczący Majdanu, a po nim *Miejsca*, którego bohaterami byli laureaci Nagrody im. K. Malewicza. Następnie zorganizowaliśmy wystawę prac Anatolija Sumara,

ukraińskiego artysty tworzącego w latach 60. XX wieku. W ten sposób utrzymaliśmy formalną równowagę. Kolejny raz muszę jednak podkreślić, że proces ten trwa od początku 2000 roku.

Po drugie, co w zasadzie wydaje mi się bardziej interesujące, staramy się pracować z kolekcją własną, pokazywać ją nie w porządku chronologicznym, lecz przy jej pomocy przybliżać konkretną tematykę. O ile wcześniej pokazywana była na przykład sztuka XVIII-wieczna, o tyle teraz próbujemy uwydatnić pewne istotne problemy w ramach konkretnego okresu, takie jak ukraiński barok lub gatunek portretu. Natomiast gdy zajmujemy się poszczególnymi artystami, staramy się koncentrować w szczególności na jego/jej osobowości, stosując społeczną bądź artystyczną perspektywę oglądu. Dotychczas staraliśmy się to realizować poprzez dodatkowe działania i wykłady.

Co się tyczy pracy z naszą kolekcją, w zeszłym roku realizowaliśmy projekt *Heroes. An Inventory in Progress*, który okazał się dla nas niesamowitym doświadczeniem. Po raz pierwszy mamy do czynienia z sytuacją, w której Muzeum uważnie przygląda się całej swej kolekcji, od zabytkowych ikon po prace XX-wieczne, w celu stworzenia wielkoskalowego projektu na konkretny temat. Dodatkowo projekt stał się platformą komunikacji dla personelu Muzeum. Sprawił, że kustosze z różnych działów stworzyli jeden zespół. Nie tylko pracowali przy swoich zbiorach, ale mieli także szansę skomentowania decyzji innych kustoszów.

Czy podłoże tego projektu – poprzez swoje zainteresowanie tematem współczesnych bohaterów – łączy się z wydarzeniami na Majdanie?

Pomysł pojawił się już wcześniej, a konkretnie w trakcie realizowania projektu *Time Machine – Museum in 21st century*. Dwa lata temu spotkaliśmy się w Berlinie z Michaielem Fehrem, profesorem i kuratorem, którego zaprosiliśmy do Kijowa. Na początku planowaliśmy tylko serię warsztatów, lecz ostatecznie zdecydowaliśmy się zorganizować pełnowymiarową wystawę dotyczącą bohaterów.

Niemniej jednak impulsem do podjęcia tego tematu była sytuacja na Ukrainie, gdy zaczęli pojawiać się tu nowi bohaterowie. Pewnie znane jest ci hasło: „Chwała Ukrainie! Chwała bohaterom!”. Po Majdanie zrodziła się dyskusja, czy jego ofiary oraz tych, którzy walczą we wschodniej Ukrainie, należy uznać za bohaterów, a jeśli tak, to jak mamy ich uhonorować. Powinni zostać odznaczeni tytułem Bohatera Ukrainy czy nie? Jak wiesz, odznaczenie to jest upolitycznione – zakorzenione w retoryce Związku Radzieckiego. W rezultacie wyłoniła się zasadnicza idea, by postarać się odkryć znaczenia, które zawiera w sobie topos „bohatera” i „bohaterstwa”, także na gruncie ukraińskiej historii (przed uzyskaniem niepodległości w 1991 roku) – pokazać, że figura bohatera jest ściśle powiązana z kontekstem historycznym w wymiarze społecznym, kulturowym i politycznym.

Wraz z publicznością chcieliśmy zastanowić się nad definicją aktu bohaterskiego. Za jakie wielkie czyny i kto może zostać okrzyknięty bohaterem? Kto może ogłosić kogoś bohaterem? W jakich okolicznościach można być za niego uznanym? Co odróżnia bohatera od świętego, męczennika, wodza, „gwiazdora”? Jakie są typowe elementy języka wizualne-

go, za pomocą których można zidentyfikować bohatera na przestrzeni różnych epok? Co się dzieje potem z bohaterami, jak się zmieniają? Czy bohaterowie są dziś potrzebni, czy społeczeństwo może się bez nich obyć? Wystawa umieszczona była w ośmiu pomieszczeniach, z których ostatnie było puste i miało służyć refleksji widza, dekonstrukcji bohaterstwa i dzisiejszych bohaterów.

Moje ostatnie pytanie dotyczy idei tworzenia muzeum poświęconego radzieckiej przeszłości, coraz powszechniejszej na terenach po radzieckich. Czy uważasz, że istnieje prawdziwa potrzeba takiego muzeum? Jak mogłoby ono wyglądać?

Naturalnie, że istnieje taka potrzeba. Jednak jest ważne, by prawidłowo określić i zdefiniować przedmiot działań. Jeżeli zajmiemy się tylko aspektami radzieckimi, automatycznie pominiemy wiele innych tematów związanych z naszym pojmowaniem radzieckości. Istotne, by nie tylko zastanawiać się nad przeszłością, lecz spróbować także ustalić, jakie motywy i pojęcia, będące obecnie w powszechnym użyciu, pojawiły się w tamtej przestrzeni. Jest to niezbędne, aby zrozumieć, jak możemy je modyfikować i jak będą one wykorzystywane w przyszłości.

Dlatego postrzegam takie Muzeum jako coś, co zachowuje równowagę. Ważne, by starać się przekraczać geograficzne granice – szukać paraleli i punktów wspólnych z historiami innych krajów, innych społeczności. W ten sposób możemy zyskać możliwość przepracowania tej traumy. Na przykład w niektórych krajach istnieją muzea, które zajmują się radziecką okupacją – są one potrzebne, lecz operują bardzo prostym językiem. Być może pierwszy krok musi polegać na określeniu faktów – ile osób zginęło lub zostało zesłanych i tym podobne. Jednak gdy obserwujemy to z dystansu, widzimy, że poprzestanie na tym pozbawia nas sposobności do rozwijania tematu. Ujawnianie danych to tylko jedna część, bardzo istotna, lecz nie jedyna.

Czasy zmieniają się z dużą gwałtownością i jeśli nie zdołamy znaleźć odpowiednich form do rozwijania tej tematyki, będzie ona zamknięta w pewnego rodzaju kapsule, ale rana pozostanie i nie rozwiążemy naszego problemu. Ukazywanie jego konkretnych wątków jest bardzo istotne, podobnie jak przepracowywanie tych doświadczeń, znajdowanie dla nich ujścia. Nie wiem, jak mogłoby się to odbywać, ale z poziomu intuicji widzę to właśnie w ten sposób.

Tłumaczenie z języka angielskiego: Iwona Ostrowska.

Rozmowa pierwotnie została opublikowana w białoruskim czasopiśmie „pARTisan” w numerze 27/2015.