

Transgresyjny rys turystycznego zwiedzania muzeów sztuki

Maria Gutowska

ORCID: 0000-0003-2300-8796

maria.gutowska@gmail.com

Abstrakt:

Turystyka do muzeów sztuki stanowi swoisty paradoks, ponieważ niezwykle często sprowadza w przestrzeń zdominowaną przez sztukę, osoby, w których życiu codziennym jest ona nieobecna. Autorka zgłębiała fenomen turystyki do muzeów sztuki poprzez własne badania i antropologiczne wywiady pogłębione, które przyniosły szereg, często zaskakujących, odpowiedzi na pytania o motywacje, cele i sposoby zwiedzania. Różne wątki, jakie wyłaniają się z badań, rysują obraz niezwykle różnorodności postaw zwiedzających i jednocześnie pozwalają wskazać uniwersalnie powracające motywacje. W ujęciu filozoficznym kategorią kluczową w kontakcie z dziełem sztuki jest przeżycie estetyczne, w którym odbiorca zwraca się ku estetycznemu światu dzieła oraz doświadcza określonych emocji, które potencjalnie umożliwiają transgresję. W sytuacji zwiedzania turystycznego pełnia takiego estetycznego przeżycia nie jest powszechna, ponieważ myśli oglądającego często kierują się nie ku estetyce i wnętrzu obrazu, a ku jego codziennemu życiu. Jednak pojawiają się przy tym równie silne emocje i doświadczenia o rysie transgresyjnym. Wśród nich najistotniejsze będą wiązania z jednej strony z samorozwojem, a z drugiej z przeżywaniem niezwykłości przestrzeni muzealnej, która może dawać poczucie przeniesienia w czasie i osobistego kontaktu z autorami dzieł.

Słowa kluczowe: turystyka, muzea sztuki, doświadczenie estetyczne, transgresja

Wprowadzenie

Jednym z bardziej zagadkowych tropów w turystyce masowej jest zwiedzanie muzeów sztuki. Słynne muzea sztuki – takie jak Luwr w Paryżu, Prado w Madrycie czy MoMA w Nowym Jorku są tłumnie odwiedzane nie tylko przez miłośników sztuki, ale także w czasie urlopów przez osoby, które swoim życiu codziennym nie interesują się sztuką. Muzea te niewątpliwie stanowią słynne, opisywane w przewodnikach atrakcje turystyczne i jako takie wzbudzają zainteresowanie (według oficjalnych danych Luwru w 2019 muzeum odwiedziło niemal 10 milionów zwiedzających), jednak pamiętać trzeba, że większość turystów wkracza do muzeum sztuki jako miejsca pełnego przedmiotów tajemniczych, nieznanymi i dla siebie niezrozumiałymi, za co bywają krytykowani przez muzealników, estetyków czy historyków sztuki [Bourdieu 2006; Kostyrko, Szpociński 1989; Clair 2009]. Badanie turystyki do muzeów sztuki jest niezwykle trudne ponieważ rozpostarte jest pomiędzy trzema ogromnymi zagadnieniami: muzealnictwa, sztuki i turystyki, z których każde dysponuje różnorodnością teorii i sposobów interpretacji zjawisk. We współczesnych badaniach

turystyki kulturowej, muzeów i dziedzictwa kategorią nadrzędną wydaje się osobiste doświadczenie, któremu uwagę poświęcali zarówno badacze skupieni na edukacyjnym charakterze instytucji muzealnych [Falk 2013, Jensen 2013] jak i zainteresowani rytualnością turystyki [Cameron, Gatewood 2003; Graburn 1997; Wood, Latham 2013]. Pine i Gilmore pisząc o ekonomii doświadczenia, wskazali cztery składające się na nią kategorie: rozrywki, edukacji, ucieczki i estetyki [Pine, Gilmore 1999], przy czym rozrywka i edukacja w dyskursie turystycznym często łączą się we wspólną kategorię edurozrywki [Falk; Moussouri, Coulson 1998; Nowacki, Kruczek 2019; Radder 1998]. W muzeach sztuki wszystkie te kategorie doświadczenia są obecne i dotyczą zarówno muzeum jako całości, jak i zgromadzonej w nim kolekcji. Z doświadczeniem zaś wiążą się emocje, które są kluczowe dla ukonstytuowania miejsc jako ważnych i, za Edwardem Caseyem, „gęstych” czyli takich, które poruszają odbiorcę, umożliwiają mu głębokie zanurzenie, rozwój i poczucie przynależności [Casey 2001]. Tak doświadczanym miejscem, gdzie emocje odgrywają kluczową rolę, jest niewątpliwie muzeum sztuki.

Proponowane w tym artykule podejście do zwiedzających muzea sztuki związane jest z antropologią i w punkcie centralnym stawia samego turystę i stara się oddać mu głos. Stąd należy wyraźnie zaznaczyć, za Afredem Gellem, że badacz powinien traktować sztukę tak jak każde inne zjawisko kulturowe i jednocześnie mieć świadomość, że w oczach swoich odbiorców sztuka bywa zaczarowana [Gell 1992]. Badania, do których będę się odwoływać przeprowadziłam w czasie przed pandemią koronawirusa Covid-19 wśród osób, które zwiedzały muzea w czasie swoich turystycznych wyjazdów. Wywiady pogłębione dotyczyły motywacji i celów zwiedzających, wiedzy i nastawienia z jakim turyści przychodzą do muzeów i sposobów samego zwiedzania. Wywiady prowadziłam w dwóch turach. Pierwsza odbyła się wśród osób, które stały w kolejce do Galerii Uffizi we Florencji oraz w Muzeum Luwru w Paryżu, jak również wśród osób, które wychodziły z Muzeum Książąt Czartoryskich w Krakowie. Były to wywiady około 20-minutowe prowadzone na podstawie kwestionariusza z pytaniami otwartymi. Rozmawiałam jedynie z tymi osobami, które identyfikowały się jako turyści, nie byli jego stałymi mieszkańcami. Wybierałam wyłącznie turystów, którzy sami podjęli decyzję o trasie podróży i zwiedzaniu danego muzeum, nie zaś takich, którzy przyjechali w ramach zorganizowanej wycieczki. Udało mi się uzyskać odpowiedzi od zróżnicowanej grupy respondentów, zarówno jeśli chodzi o wiek i płeć jak i kraj pochodzenia. Wielu turystów przychodzi do muzeum wraz

z towarzyszem podróży i stąd część wywiadów prowadziłam z dwiema osobami równocześnie i wtedy uzupełniały one wzajemnie swoje uwagi, acz jedna miała zazwyczaj głos wiodący. Kwestionariusz składał się z trzech części, które dotyczyły kontekstu wyjazdu (odwiedzane miejsca, długość wyjazdu, towarzystwo, wybór miejsc, motywacje), wyboru danego muzeum (źródła wiedzy o nim, znajomość kolekcji, skojarzenia, oczekiwania lub wrażenia) oraz ogólnie muzeów i sztuki (zainteresowania, częstotliwość odwiedzin, wyobrażenia o muzeach, oczekiwania). W sumie uzyskałam 150 wywiadów i stanowiły one podstawę, która wyznaczyła mi kierunki dociekań, wskazała na obszary szczególnie dla rozmówców ważne, na których skupiłam dalszą uwagę. Druga tura obejmowała rozmowy poza kontekstem samego muzeum w Krakowie z osobami, które w czasie swoich indywidualnych turystycznych wyjazdów zwiedzają muzea sztuki. Tutaj również korzystałam z kwestionariusza, który dotyczył zarówno ogólnie wyjazdów i podejmowanych aktywności jak i szczegółowo doświadczeń muzealnych, natomiast rozmowy z trzydziestoma osobami trwały średnio 1,5-2 godzin¹. Na podstawie tych badań, jak również ujęć znanych z literatury [Falk 2009; Hood 2004; Stylianou-Lambert 2003] można stworzyć zręby klasyfikacji turystów w muzeach sztuki, w tym artykule jednak uwaga skupi się na tych wątkach, które pojawiały się w wywiadach uniwersalnie, niezależnie od nadrzędnych motywacji zwiedzających. Wątki, które regularnie powracały w wypowiedziach moich respondentów, związane są między innymi z samorozwojem, enkulturacją, potrzebą doświadczania przeszłości, autentyczności i oryginalności. Ostatecznie rysem wspólnym wielu z tych aspektów zwiedzania okazuje się potrzeba i możliwość transgresji rozumianej za Józefem Kozieleckim, jako: „wszystkie działania człowieka i akty psychiczne, które przekraczają granice dotychczasowych możliwości człowieka, jego osiągnięć materialnych, symbolicznych, społecznych i które tworzą nowe formy i nowe struktury wzbogacające świat wartości” [Kozielecki 1987, s. 44]. O ile tworzenie sztuki jest przykładem tego, co psycholog nazywa transgresją „ku symbolom”, która rozwija kulturę duchową, o tyle warto zastanowić się, do jakiego stopnia turystyczny odbiór sztuki może stanowić transgresję „ku sobie” [Kozielecki 1987, s. 50-52], która umożliwia głębsze poznanie siebie, osobisty rozwój i pewną zmianę. Transgresja w pierwszej kolejności wymaga wyjścia poza to, co zwyczajne, poza codzienne *status*

1 W tekście wykorzystuję cytaty z obu tur wywiadów. Cytaty z wywiadów krótszych, przeprowadzanych w samych muzeach mają adnotację o wieku i narodowości respondenta oraz miejscu, gdzie wywiad miał miejsce. Cytaty z dłuższych wywiadów opatrzone są imieniem i ewentualnie inicjałem nazwiska respondenta oraz informacją o jego wieku.

quo. Każdy wyjazd turystyczny ma taki potencjał, który jednakże nie zawsze musi zostać zrealizowany. W muzeum sztuki potencjał ten zdaje się wyjątkowy, ponieważ muzea są na kilku poziomach niezwykle oddalone od codzienności wielu turystów, a same stanowią przestrzeń heterotopiczną nieustannej zmiany [Foucault, 2006]. Doświadczana sztuka, o której poniżej jest mowa, ogranicza się do sztuki europejskiej powstałej przed wiekiem XX i zgromadzonej w muzeach. Wynika z charakteru przywoływanych badań i nie oznacza, że rys transgresyjny nie może, być może w większym jeszcze stopniu, dotyczyć doświadczania sztuki współczesnej czy tak zwanej sztuki popularnej [Shusterman 1998].

Emocje w muzeum sztuki

W doświadczaniu miejsc związanych z dziedzictwem kluczowe są wyzwalane emocje, ponieważ to one umożliwiają zaangażowanie w zwiedzanie, zaś w dalszej kolejności to właśnie emocjonalne zaangażowanie sprawia, że coś staje się dla turysty znaczące. Ważność doświadczenia wzrasta wraz z ładunkiem emocjonalnym, jaki towarzyszy zwiedzaniu [Bagnall, 2003]. W przypadku muzeum sztuki podstawowym doświadczeniem wydaje się być przeżycie estetyczne, którego teorię z konieczności trzeba ograniczyć do trzech kluczowych stwierdzeń, które wybrzmiewają szczególnie mocno w jej fenomenologicznym ujęciu: 1) o dziele sztuki warto mówić w kontekście jego odbiorcy; 2) przeżycie estetyczne jest procesem, na który składają się rozmaite fazy i emocje; 3) doświadczenie estetyczne dzieła może sprawić, że odbiorca zmieni sposób patrzenia na otaczający go świat codzienny [Klawiter, Wiener 2015]. Pierwsze stwierdzenie – kontekst odbiorcy – pozwala uświadomić sobie jaśniej znaczenie zwiedzającego, który jest ważny w spotkaniu z dziełem nie tylko sam dla siebie, ale także ze względu na dzieło; jak pisze Maria Popczyk „odbiorca staje się koniecznym warunkiem zaistnienia dzieła jako przedmiotu estetycznego” [Popczyk 1992, s. 35]. Druga kwestia wiąże się ze wskazaniem rozmaitych faz i emocji, jakie pojawiają się w odbiorze sztuki, a które można połączyć z wątkami wyłuskiwanymi z rozmów ze zwiedzającymi. Z tych emocji ostatecznie może wyniknąć zmiana, której dotyczy punkt trzeci, kiedy puentą kontaktu z dziełem w muzeum jest nowe spojrzenie na to, co zazwyczaj otacza odbiorcę, czego przykłady także odnajdziemy w rozmowach. Rozważania rozpocząć trzeba od emocji, które nieodłącznie towarzyszą doświadczaniu dzieła sztuki; ich wykładnię przyjmujemy za Andrzejem Klawiterem i Dawidem

Wienerem, którzy rozwijają teorię Romana Ingardena i następująco opisują schemat przeżycia estetycznego:

Przeżyciem, które inicjuje odbiór dzieła, jest emocja wstępna. Jej skutkiem jest ciąg procesów poznawczych, prowadzących do wyłączenia dzieła ze świata naturalnego i odtworzenia zrębów jego własnego świata. Następnie pojawia się splot procesów poznawczych i emocjonalnych (emocje wewnątrzestetyczne), które zatrzymują podmiot w świecie dzieła sztuki. I wreszcie, pojawia się emocja finalna, która wzywa odbiorcę, aby powróciwszy do świata naturalnego, spojrział na niego w nowy sposób, uwzględniając to, co znalazł w dziele i co mógłby wprowadzić do świata naturalnego. [Klawiter, Wiener 2015, s. 47]

Do tego ogólnego schematu dodajmy teraz, za Piotrem Przybyszem, konkretne emocje, jakie mogą się pojawić w kolejnych fazach [Przybysz 2017, s. 55-56]. Emocje wstępne nazywa on motywującymi, ponieważ to one skłaniają odbiorcę do zatrzymania i poświęcenia uwagi konkretnemu dziełu; wpisują się w to zaskoczenie, zainteresowanie czy zdziwienie. Faza druga, która wiąże się z poznawaniem dzieła, to emocje takie jak zachwyty, podobańcze czy satysfakcja płynąca z rozpoznania danego motywu, postaci, idei. Na tym etapie odbiorca pozostaje wewnątrz świata sztuki. Finalny moment wiąże się z emocjami oceniającymi: podziwem i uznaniem, które wyjmują dzieło poza jego świat, gdy odbiorca podejmuje refleksję ogólną na temat dzieła lub dokonuje jego oceny estetycznej, na przykład jego nowatorstwa lub wyjątkowości. Następnie odbiorca czyni te emocje wobec dzieła częścią swojego świata i w tym miejscu może dokonać się zmiana. W terminologii autorów pojawia się tutaj termin „świat naturalny”, który dla pewnej jasności nazywać będę „światem codziennym”, bowiem odnosi się właśnie do codziennych doświadczeń i działań danej osoby, tego co dla niej zwyczajne, zrozumiałe i zaakceptowane. W zarysowanym powyżej schemacie przeżycia estetycznego niezwykle istotne są emocje jakie rodzą się ściśle w związku z samym dziełem, jednak nie są związane z doświadczeniem, z jakim odbiorca do dzieła przychodzi. Brak tu emocji nazwanych przez Przybysza asocjacyjno-kontekstowymi, czyli takich, które wynikają ze skojarzeń poza-estetycznych, jakie może mieć odbiorca dzieła [Przybysz 2017, s. 49]. Jeśli bowiem myśl oglądającego dzieło w muzeum przejdzie od *Macierzyństwa* Wyspiańskiego ku wspomnieniom o dzieciństwie własnych dzieci i wywoła uczucie nostalgii albo *Jedzący kartofle* van Gogha przypomną o ubóstwie na świecie i wywołają smutek, to będą to emocje odmienne, niezwiązane z estetyką, niemniej dla oglądającego istotne. Szczególnie ważne są one właśnie w przypadku tłumnego zwiedzania muzeów sztuki przez osoby,

które mają na temat sztuki niewielką wiedzę, co wyraźnie widać w wypowiedziach zwiedzających i trzeba to koniecznie uwzględnić.

Przywołany schemat odbioru estetycznego dzieła zakłada po kolei: emocję wstępną, wyodrębnienie dzieła ze świata codziennego, (od)tworzenia świata dzieła sztuki, emocję wewnątrzestetyczną, wartościowanie estetyczne i emocję finalną. Równolegle można jednak wychodząc od tej samej emocji wstępnej, podążać drogą pozaestetyczną, wskazując na emocje asocjacyjno-kontekstowe, gdy dzieło jest tylko pretekstem do rozmyślań o świecie codziennym odbiorcy lub jego osobistych kompetencji, gdy wspomnienia swoich własnych zmagania twórczych przynosi zupełne oszołomienie oglądanym przedmiotem. Emocje, jakie się wtedy pojawiają, nadal wynikają z dzieła i są przez nie filtrowane, bowiem to ono stanowi pretekst, katalizator i bodziec do rozważań. Przez takie pozaestetyczne doświadczanie dzieła także można dojść do puenty emocji finalnej, która ma potencjał transgresyjny, zmiany spojrzenia na świat odbiorcy. Prezentuje to poniższy schemat, w którym po lewej stronie znajduje się odbiór estetyczny, zaś po prawej pozaestetyczny, który jednak może ostatecznie doprowadzić do podobnego rezultatu, czyli zmiany sposobu patrzenia na świat codzienny.

Tab. 1. Emocje estetyczne i pozaestetyczne w doświadczaniu dzieła

Emocja wstępna	
↓	↓
Wyodrębnienie dzieła ze świata codziennego	Wyodrębnienie dzieła ze świata codziennego
↓	↓
(Od)tworzenie świata dzieła sztuki	Odniesienie dzieła do indywidualnych doświadczeń pozaestetycznych
↓	↓
Emocja wewnątrzestetyczna	Emocja związana z odniesieniem dzieła do swojego świata codziennego
↓	↓
Wartościowanie estetyczne	Wartościowanie dzieła w kontekście swojego świata codziennego
↓	↓
Emocja finalna	

Źródło: opracowanie własne

Wszystkie dalej opisane wątki powracające w rozmowach ze zwiedzającymi można umiejscowić w jakimś punkcie przeżycia estetycznego lub pozaestetycznego, jednak sprowokowanego przez dzieło. Opisywany przez zwiedzających rozwój i samopoznanie wiążą się najpierw z emocjami motywującymi i zainteresowaniem, zaś następnie z emocjami właściwymi, szczególnie z odczuciem typu „eureka”, gdy zwiedzający rozpoznaje i zaczyna dzieło rozumieć. Jednakże płynąca z tego satysfakcja, poczucie samorozwoju i doskonalenie siebie, wymyka się estetyce i należy do schematu doświadczenia pozaestetycznego. Ostatecznie jednak ma finalnie potencjał zmiany postrzegania świata codziennego, przemiany i transgresji.

Jeśli zwiedzający muzeum sztuki turysta poświęci swój czas i energię na doświadczenie sztuki oraz pojawią się wymienione procesy emocjonalne to emocja finalna – słowami Klawitera i Wienera – „sprawia, że przyswojony przez nas świat dzieła zmienia sposób odbioru świata naturalnego. To dzięki niemu dzieło sztuki sprawia, iż widzimy świat naturalny w zupełnie nowym świetle i dokonujemy przewartościowania naszego dotychczasowego codziennego życia” [Klawiter, Wiener 2017, s. 47]. Pośród rozmaitych wątków, jakie pojawiały się w czasie moich badań, można wskazać przykłady zmian, jakich doświadczenie dzieła sztuki może dokonać w życiu jego odbiorcy.

1. Rozwój, (samo)poznanie i (samo)doskonalenie

Wśród wielu możliwych do wskazania motywacji turysty znajduje się również poszukiwanie „prawdziwego siebie”, rozumiane jako próba odnalezienia i doświadczenia siebie nieskrępowanego codziennością [MacCannell 2002, s. 164-165; Cohen 2004]. Zwiedzający muzea często mówili o wartości wizyty muzealnej dla poszerzania wiedzy i ich własnych horyzontów; skupiali się na poznawaniu świata i siebie. W to wpisuje się doskonale turystyka z rysem edukacyjnym, o której transgresyjnym charakterze pisał Lucjan Turowski [Turowski 2003], jednakże o rozwijaniu się poprzez doświadczenie sztuki mówili także turyści, których prymarne motywacje nie były związane z uczeniem się. W wypowiedziach pojawiały się rozmaite perspektywy, gdyż rozwój może dotyczyć zarówno poznawania faktów historycznych, przeżywania doznań duchowych, jak i chęci potwierdzenia swojej przynależności do kategorii „ludzi kulturalnych”. W każdym z tych przypadków, gdy doświadczenie dzieła jest pełne i pojawia się emocja finalna, która może wpływać na codzienność

zwiedzającego, chodzi o transgresję, przekraczanie i doskonalenie siebie, zaś czasami po prostu o spojrzenie na swoje życie z pewnego dystansu.

1.1. Poszerzanie wiedzy

Kształtowanie swojej wiedzy na poziomie faktograficznym ważne jest szczególnie jako źródło satysfakcji z podnoszenia swoich własnych kompetencji i pokonywania kolejnych stopni znawstwa. Poprzez obcowanie z dziełami zwiedzający uczy się ich; acz nie jest to nauka w żaden sposób sformalizowana i u każdego przebiega odmiennie, nie ma także nigdzie jej końca. Im więcej zwiedzający wie o dziełach, tym solenniej przyznaje, że nie wie wszystkiego, gdyż zawsze jest coś nowego, co można poznać:

Że nas to wzbogaca, to na pewno najlepszy dowód, że siedzimy tutaj i potrafimy z panią lepiej czy gorzej rozmawiać, nie mając w ogóle jakby wykształcenia w tym kierunku. Będąc w iluś tam muzeach, jeżeli w tej chwili wejść gdzieś i popatrzeć, to mówię: prawdopodobnie etruska jest sztuka, a to jest grecka. I jeżeli mam jakąś linię czasu tam mniej więcej w malarstwie, to mniej więcej potrafię powiedzieć, czy ten obraz był namalowany w wieku XV czy XVIII. Nie wdając się tak dokładnie, ja mógłbym nie poznać znanego jakiegoś autora albo go pomylić [Ryszard, około 60 lat].

Właśnie szukam tych informacji bardziej szczegółowych, żeby już jak będę drugi raz, żeby właśnie wypatrywać tych takich czy smaczków, czy szczegółów, czy detali, które właśnie decydują o różnicy między czymś dobrym a czymś gorszym [Grzegorz S., 49 lat].

Fajnie jest uzupełnić jakieś braki. [...] Dla pani od języka polskiego już nie, więc... Raczej nie błyszczyć w towarzystwie tego typu sprawami, więc chyba raczej dla siebie [Michał D., 25 lat].

Jak widać, gromadzenie wiedzy i poznawanie faktów jest istotne w dwójnasób. W momencie samego zwiedzania sprawia, że doświadczenie muzeum jest ciekawsze, łączy się z uważniejszym oglądaniem i tym samym z większymi emocjami i przyjemnością. Ważne jest także w szerszej perspektywie, gdyż przyczynia się do rozwoju zwiedzającego, który czuje się wzbogacony, rozbudowuje swój korpus wiedzy, a to pomaga mu w czasie kolejnego zwiedzania. Wtedy pojawić się może element doświadczenia, który Przybysz, pisząc o emocjach, nazywa odczuciem typu „eureka” – zrozumienia znaczenia dzieła lub rozpoznania motywu, z którego wynika dalej zachwyt i podziw [Przybysz 2017, s.52].

Pojawia się w wypowiedziach także motyw uczenia się poprzez samą obecność w muzeum i poprzez patrzenie. Nauka ta nie musi być w żaden sposób ustrukturalizowana, nie wymaga nawet przewodnika czy katalogu wystawy, już bowiem sama obecność w przestrzeni muzealnej ma swoją pozytywną wartość. Uwidacznia się to w rozmowach, gdy zwiedzający mówi o sobie i o tym, jak chodząc po muzeach, dowiaduje się coraz więcej i na coraz więcej rzeczy staje się wrażliwy, tak jak poniżej:

Jak chodzę po krakowskim muzeum, [to] widzę, że jestem znacznie bardziej świadoma niż kiedyś. Kiedyś stałam tylko przy Wyspiańskim, Makowskim czy tam Boznańską. Teraz to się zmienia. I wydaje mi się, że od samego patrzenia można się zainteresować nazwiskiem [Patrycja, 25 lat].

1.2. Samorozwój i odnoszenie sztuki do siebie

Gdy mowa o uczeniu się w muzeum sztuki, to w pierwszej kolejności mamy do czynienia z budowaniem lub uzupełnianiem swojej wiedzy z zakresu historii sztuki. Dalej zaś możemy wskazać na rozwój samego zwiedzającego, gdyż wiele osób ma szczególnie i niezwykle osobisty stosunek do dzieł i odnosi je bezpośrednio do siebie, przez co uwidacznia się szczególna rola, jaką dzieła odgrywają w kulturze.

Niektóre [dzieła – MG] – wydaje mi się – że dotyczą mnie. Czuję, że opowiadają coś o mnie, nie wiem. Jak są jakieś, które czuję, że rozumiem, to wtedy czuję do nich sympatię. Raz, że są ładne, bo zwykle lubię to, co jest ładne. Ale, nie wiem, czuję jakąś relację z tym obrazem. On pewnie mnie rozumie. [...] Zaczęłam już interesować [się] Malczewskim i czytać wybrane interpretacje, to one nie są aż tak srogie, jak mi się wydawało. Bo jak ja patrzyłam, to wydawało mi się... dwa, że wkurzał mnie facet, który malował tysiące autoportretów i na wszystkich wygląda jak ktoś, kogo bym nie lubiła po prostu. To znowu wracam do tego, że lubię -- jak lubię autora, to pewnie będę lubić jego obrazy. A jak mnie autor wkurza, nienawidzę cwaniaków, to... tak mnie denerwował Malczewski kiedyś. [śmiech – MG] Teraz myślę sobie, że można [go lubić – MG] [Patrycja, 25 lat].

Wychodzę inna, jak oglądam coś takiego [sakralną sztukę średniowieczną – MG]. Zmusza do jakiegoś takiego przeżywania duchowego. Ja akurat jestem katoliczką i chodzę do kościoła. [...] Ja uważam, że jestem katoliczką i to jest mi do życia potrzebne. Natomiast czasami wychodzę przygnębiona, bo wiesz, jakby to powiedzieć, zmusza mnie do takiej wewnętrznej zadumy, do takiego wewnętrznego rozliczania. Z tym, co robię, co się wokół mnie dzieje i powiem ci, że nie zawsze wychodzę z tym pozytywnie. Zawsze mi wskazuje na tej zasadzie: prochem jesteś i w proch się obrócisz. I najczęściej lubię to, jak jest lato, słońce, wakacje, gdzie wyjdę, złapię oddech, powiem sobie, że świat jest piękny, a Bóg mi jeszcze chyba da szansę. To jest takie

wewnętrzne.... jak patrzę na to wszystko, to jest takie wewnętrzne rozliczanie się, a nie zawsze człowiek jest dumny ze wszystkiego, prawda? [Ewa W., ok. 55 lat].

W tym przypadku obie rozmówczynie bardzo osobiście przeżywają sztukę dawną i zmieniają się pod jej wpływem. Nie jest ona czymś wobec nich zewnętrznym, na co jedynie się patrzy, ale ściśle wiąże się z ich życiem, poglądami, stosunkiem do ludzi. Odnoszą to, co przeszłe, bardzo emocjonalnie do siebie współcześnie i to może wpływać na ich obecne pojmowanie świata i siebie. Także sztuka nowoczesna może w podobnie osobisty sposób przejmować, gdy skłania oglądającego do refleksji albo okazuje się zaskakująco bliska własnym doświadczeniom.

W sztuce nowoczesnej, no to bardziej temat mnie interesuje, czyli co chce artysta przekazać. [...] Chociażby wizyta w Helsinkach [w Kiasmie – muzeum sztuki współczesnej – MG] dała mi... rozmawialiśmy przez chwilę jakiś czas później o niektórych z tych instalacji. Daje jakąś chwilę na zastanowienie się nad czymś innym [współczesnym – MG] [Łukasz D., 32 lata].

[Malarstwo średniowieczne – MG] to jest wyraz duchowości tamtych ludzi. Duchowość Bacona jest mi znacznie bliższa, bo mogę się jakoś zidentyfikować z Baconem czy z Hammershøi'em, który ma 100 lat, niż z Giottem, który był malarzem czternastowiecznym jednak [Piotr, 31 lat].

Zarówno sztuka współczesna, jak i dawna, może być odbierana i przeżywana osobiście i skłaniać do przemyśleń. Dalsze badania ściśle w tym kierunku byłyby jednak konieczne, aby móc wskazać na różnicę w przeżyciach doświadczanych w muzeach sztuki rozmaitych okresów. W tym miejscu można jedynie wskazać, że sztuka zgromadzona w muzeach i galeriach nie jest jedynie oglądana przez pryzmat intelektu i wiedzy, a zwiedzający odbierają ją emocjonalnie oraz często bardzo osobiście. Istotny jest nie tylko rozwój intelektualny poprzez uczenie się nowych faktów, ale kształtowanie swojej tożsamości, odnoszenie dzieł do siebie i swojej historii. Tutaj uwidacznia się MacCannellowskie poszukiwanie „autentycznego ja”, określanie siebie w relacji do dzieła. Wyraźnie widoczny jest środkowy etap doświadczania dzieła, w którym po wstępnym nim zainteresowaniu, wciąga ono widza, który patrzy na nie przez pryzmat swoich emocji i doświadczeń, dowiaduje się czegoś o sobie i przekracza tym swoją codzienność.

2. Doświadczanie przeszłości

Drugim ważnym i powracającym tematem jest sposób doświadczania przeszłości w muzeum sztuki i traktowania go jako swoistego wehikułu czasu. Dzieła

sztuki są dla zwiedzającego oknami otwierającymi się na świat przeszłości, który zdaje się przez to bardziej zrozumiały. Muzea same stawiają się w pozycji nauczyciela, który przechowuje i pokazuje to, co minione, oddając to jednocześnie odbiorcom, którzy stają się spadkobiercami historii [Duncan, Wallach 1980, s. 451]. Kwestia rozumienia przeszłości wiąże się z poznawaniem, edukacją, budowaniem tożsamości kulturowej, jednakże wykracza także poza nie, ponieważ większą rolę zaczynają odgrywać tutaj uczucia niż intelekt. Zwiedzający nie tylko może zaobserwować, jak dawniej w poszczególnych rejonach się ubierano i jak wyglądały domy czy gościńce, ale okazuje się, że towarzyszy temu przeświadczenie, że poprzez obcowanie ze starymi przedmiotami można dotknąć samej przeszłości. Zyskiwana przy okazji wiedza o historii nieco odmienna od tej pozyskiwanej w muzeum historycznym, gdyż dzięki wizualności daje wrażenie uchwycenia w jednym spojrzeniu całej scenki, która mogła kiedyś mieć miejsce. Widz nie musi na przykład na podstawie starych narzędzi mierniczych, dokumentu nadania praw miejskich i fragmentu kupieckiego płaszcza wyobrażać sobie XVII-wiecznego miasta, ale ma wrażenie, że widzi jego fragment takim, jakim był:

Większość tych płócien z okresu renesansu, baroku jest w tym... ma już swoją wartość w tym, że przetrwało od tego okresu. Że jest jakby takim świadectwem kulturowym, pokazaniem jakiejś ówczesnej rzeczywistości, może codzienności... tutaj jeszcze nie było zbytnio scenek rodzajowych jeszcze, ale jakieś pierwsze portrety. [...] Dwie rzeczy: że to są namalowane... które przedstawia jakąś tam scenę, prawda, albo pejzaż. Pejzaż to też już trochę później – jest świadectwem jakiegoś ówczesnego życia, to raz. A dwa, że przetrwało do tego okresu. Ale czy bym chciała jakieś takie obrazy w domu, żeby mnie otaczały, to już niekoniecznie [Karolina, 32 lata].

Moi rozmówcy zazwyczaj doceniali możliwość zdobywania pewnej wiedzy o epoce z samych obrazów. Czasami zauważali także, że w sztuce odbija się kultura epoki, dla której takie, nie zaś inne tematy, były ważne, która miała swoje wzorce moralności itd. W ten sposób respondenci dawali wyraz swojej wrażliwości na kwestie historyczne i społeczne. Poprzez swoje wypowiedzi intuicyjnie wskazywali na relację pomiędzy sztuką, a społeczeństwem i jego historią [Hauser 1974]. Także tutaj wybrzmiewa osobista relacja z przeszłością, która wychodzi poza samo dzieło ku temu, z czym zwiedzający przychodzi i daleko poza intelektualne jej poznawanie. Przeszłość w muzeum sztuki staje się czymś znacznie bardziej bliskim i ludzkim:

Zawsze staram się historycznie dowiedzieć się, co... jaka jest [scena – MG] przedstawiona na obrazie? Co symbolizuje? Mi się wydaje, że interesuję się troszeczkę historią. [...] Fajnie jest poczytać o bohaterskości, bo zazwyczaj stoi za tym jakaś albo właśnie bohaterskość, albo

poświęcenie i to też jest... Z punktu widzenia takiego historycznego jest, że strona A kontra strona B i strona B przegrywa. A tutaj jest bardziej po ludzku. To jest ciekawe [Michał D., 25 lat].

W tym wypadku rozmówca z pewnym znużeniem mówi o faktach historycznych, malarstwu zaś przyznaje możliwość lepszego oddziaływania na wyobraźnię. Dla niego obrazy unaoczniają ludzki wymiar historii i dzięki temu historia staje się dla niego ciekawsza, zyskuje inny wymiar. Kolejna wypowiedź prowadzi nas o krok dalej i przeszłość nie tylko staje się bardziej zrozumiała, ale zaczyna dotykać odbiorcę osobiście. Myśl o niej wprawia go w szczególny nastrój i w tym konkretnym przypadku pozwala docenić świat współczesny:

[Muzeum sztuki jest dla mnie – MG] nie powiem, że przygnębiające, bo to bym może źle określiła, no są... takie smutne dla mnie. Bo to są czasy w większości już niestety za nami, w których nas nie było. Jak ja sobie wchodzę w takie obrazy czy tam coś oglądam, że coś było w tym wieku czy w tamtym wieku dalej niż ten wiek, w którym ja żyję od XX do XXI, to sobie od razu myślę: albo jacy Ci ludzie byli biedni, bo ich mordowali, bo ich napadali, albo tak sobie po prostu przyswajam te okresy, kiedy to się wszystko działo [Jolanta, ok. 60 lat].

Muzeum sztuki dawnej jest zatem czymś więcej niż kolekcją starych dzieł: pozwala stworzyć sobie wyobrażenie przeszłości, odczuć ją, przenieść się do jej świata i czyni ową historyczną przeszłość bardziej ludzką – gdyż historia to już nie tylko daty i fakty, ale konkretni ludzie o konkretnych rysach – oraz skłania do refleksji na temat współczesności. Co więcej, poprzez obcowanie z dziełami zwiedzający staje się częścią historii i tradycji. Zostaje ona w nim ożywiona, może być przeżywana, dodać nowe jakości do terażniejszości i w ten kolejny jeszcze sposób doświadczanie dzieł może wpływać na codzienność oglądającego.

3. Doświadczanie kontaktu z autorem i element niezwykłości

Równoległe do przekonania o obcowaniu poprzez dzieła z przeszłością widać u zwiedzających powracające przeświadczenie o kontakcie z artystą poprzez jego dzieło i gdy to dzieło stanowi ośrodek przemyśleń odbiorcy, można wskazać w nich etapy doświadczenia estetycznego: odtwarzanie świata dzieła sztuki oraz wartościowanie estetyczne. Wielu moim rozmówcom trudno było mówić o samych wartościach dzieł sztuki, zdecydowanie łatwiej zaś było przenieść rozmowę na samego twórcę. W schemacie estetycznego odbioru sztuki po początkowym zainteresowaniu pojawia się odtwarzanie świata dzieła sztuki, gdy odbiorca wchodzi w jego rzeczywistość i próbuje ją poznać. W moich wywiadach wiązało się to często z wyobrażeniem

o tworzącym dzieło artyście, zaś finalny etap doświadczenia – wartościowanie estetyczne, podziw i uznanie dla dzieła – wynikało nade wszystkim z uznania kunsztu danego artysty. Turyści pytani o informacje, które koniecznie muszą znaleźć się w muzeum, wskazywali przed wszystkim nazwisko artysty, zaś jego życiorys przywoływali jako istotny przy interpretacji sztuki. Samego artystę podziwiają za umiejętności, których nie posiada większość zwiedzających i to on odgrywa kluczową rolę, gdy dotykamy kwestii oryginalności i autentyczności dzieł. Turyści mówią o kontakcie z twórcą poprzez jego dzieła:

Jest ta świadomość, że ten artysta malował to swoją ręką, jego pędzlem. Nie wiem, może to jest tylko podświadome i tylko chcemy zobaczyć ten oryginał, bo działa nasza podświadomość, prawda? Widzę. To malował, to była jego ręka [Ewa W., ok. 55 lat].

Że człowiek myśli: jestem bardziej wartościowy [gdyż zobaczyłem oryginał – MG]. Im masz większą wiedzę, tym się czujesz bezpieczniej. [...] Czuję, że mam kontakt z tymi wielkimi osobami. Widziałam, jak ta farba jest położona. Że widziałam cząstkę tego człowieka [Patrycja, 25 lat].

Czasami to jest tak, jak jest z pamiątkami [...] jest jakiś dziwny rodzaj przyjemności w odczuwaniu tego, że ma się kontakt z fizycznym przedmiotem, który miał fizycznie kontakt z tym artystą, bądź z tą osobą. Chodzi mi też o podobną rzecz, że ma się taką fizyczną, namacalną rzecz, przez którą można mieć namacalny kontakt z kimś, kto kiedyś żył, albo kimś, o kim właśnie słuchamy. Myślę, że o to chodzi w tym, że jest ważne, żeby obraz był autentyczny [Grzegorz B., 25 lat].

Są tu bardzo wyraźne dwa rysy: obcowanie z przedmiotem, którego dotykał w przeszłości jego twórca, ktoś ważny, z kim poprzez owo dzieło możemy obcować, oraz szacunek do artysty, który wynika z podziwu dla jego umiejętności. Alfred Gell w swojej wykładni antropologii sztuki dowodzi, że sztuka jest niczym innym, jak techniką, tyle, że zaczarowaną w oczach jej odbiorców [Gell 1992]. To ona de facto zatrzymuje odbiorcę przy dziele i umożliwia wyodrębnienie dzieła za świata codziennego, co stanowi punkty wyjścia doświadczenia estetycznego. Niezwykłość dzieła sztuki i jego moc, wynika z przekonania odbiorców o zaczarowaniu techniki, która bezpośrednio wiąże się z umiejętnościami i wirtuozerią artysty. Artysta jest podstawową sprawcą dzieła i choć jego samego nie widać, to jest widzialny przez to, co stworzył. Moi rozmówcy unikali zazwyczaj sformułowań typu „magiczny”, chętnie używanych przez Gella, jednak bardzo wyraźnie widać, że mówiąc o umiejętnościach artysty, mówili o nich jako czymś bardzo niezwykłym, co wybrzmiewa poniżej:

Jest to być może mój taki zachwyt czy zaduma, że można to tak zrobić, że coś, co jest dla mnie niewyobrażalne, żeby to wyrazić na papierze czy na płótnie, to to się dzieje. I dlatego jestem pełna podziwu dla kogoś, kto to potrafi [Ewa U., ok. 45 lat].

[Dzieło sztuki współczesnej – MG] Bywa jakoś koncepcyjnie bardzo ciekawe, nietypowe, rozbudzające wyobraźnię czy, nie wiem, siedzisz, patrzysz i se myślisz: „wow! Czemu to jest tak, jaki jest tytuł tego? To ma sens” [Łukasz, 32 lata].

Podziw dla artysty wiąże się z różnymi kwestiami, takimi jak umiejętności techniczne, wyobraźnia czy wnikliwa obserwacja świata, a talent może być rozmaicie rozumiany: będzie to czasem niezwykle naturalistyczne rysowanie przedmiotów i wierność detalom, zaś czasem – przeciwnie – zupełnie abstrakcyjne lub oryginalne ujęcie tematu. Zachwyt wzbudzać może także szczególnie dogłębna obserwacja rzeczywistości, przedstawienie jej w nowym świetle. Zawsze jednak będzie to coś, co wykracza poza umiejętności lub wyobraźnię oglądającego, który staje przed dziełem w zadziwieniu:

W przypadku Bacona nie interesują mnie detale, ani to, jak on to namalował, bo to jest technicznie, jakby to nie jest ten poziom maestrii, co – powiedzmy – w przypadku holenderskich malarzy natury. [...] W przypadku Bacona mogę powiedzieć, o co chodzi. Chodzi o jakąś... brzydotę tego. Brzydotę świata przedstawionego, która jest straszna, ale właśnie pociągająca zarazem [Piotr, 31 lat].

W książce *Art and Agency*, Gell pisze o swym podziwie dla Vermeera i chwili gdy staje przed *Koronczarką* i wyobraża sobie najpierw, że to on (Gell lub raczej jego bardziej utalentowana wersja) jest jej twórcą, że dzieło jest efektem fizycznego manipulowania materiałami dostępnymi artystom. Później jednak następuje moment niewspółmierności – oglądający uświadamia sobie, że dzieło go przerasta, wydaje mu się niemożliwe do wykonania, pozostaje zupełnie poza ludzkim zasięgiem. Po tym momencie utożsamianie siebie (oglądającego) z artystą jest już niemożliwe. I oto staje Gell uwięziony w logicznej zagadce dwóch światów:

Muszę zaakceptować, że obraz Vermeera należy do „mojego” świata – bo oto tu jest przede mną fizycznie – i jednocześnie nie może do niego należeć, ponieważ znam ten świat tylko z własnego doświadczenia działania i nie mogę osiągnąć zgodności pomiędzy moim doświadczeniem działania, a działaniem (Vermeera), które stworzyło dzieło [Gell 1998, s. 69].

Owa niemożność stworzenia danego dzieła czy wręcz niemożność wyobrażenia sobie, że samemu się je stwarza, jest źródłem poczucia niezwykłości dzieła, wykraczania poza to, co pojmowalne i co w końcu uprawomocnia do mówienia o zaczarowaniu.

Podobny ton podziwu dla wyjątkowych zdolności artysty odnajdujemy w wypowiedziach rozmówców:

[Gdy – MG] staję przed dziełami sztuki, to czuję, że to jest coś. Jeżeli na przykład mówimy „wielki artysta”, prawda, no to ja od razu wiem, że to jest ktoś wielki w sensie ducha, energii, talentu [Grzegorz S., 49 lat].

Myślę, że są osoby, które potrafią tak poprowadzić kreskę, że to, na co patrzymy... pamiętam okres liceum i były zajęcia plastyczne i wydawało nam się, że coś robimy, malujemy i to zawsze było takie: „Boże, jak ci ludzie to robią?”, tak? Nie chodziło o odtworzenie, tylko właśnie uchwycenie tego czegoś, co w tej twarzy może być intrygujące. I tak jak wspomniałaś, jakiś obraz, który utkwił w mej pamięci, to z takich najświeższych wspomnień, nie pamiętam jego tytułu, natomiast to był obraz Picassa przedstawiający jedną z jego kobiet – Olenę?... Nie pamiętam. Natomiast gdzieś w mej pamięci utkwily oczy tej kobiety – takie zaczarowane, ale też i pełne lęku oczy [Ewa U., ok. 45 lat].

W tych dwóch wypowiedziach widzimy z jednej strony poczucie swojej własnej małości w zetknięciu z dziełem, zaś z drugiej przekonanie, że artysta potrafi uchwycić jakiś element rzeczywistości, powiedzieć coś o nim. Obraz wykracza poza realistyczne odtworzenie i mówi coś intrygującego o postaci modela, a patrzący może w nim odkryć coś niezwykłego dla siebie. Inny nieco podziw, bardziej skupiony na tym, co techniczne, wyraża rozmówca poniżej, gdzie niezwykłość dzieła wynika z kunsztu; ręczne wykonanie detali wydaje się niemożliwe bez użycia współczesnych narzędzi:

Cuda, które się rzadko widuje nawet we współczesnym świecie, w tym XVI czy XV wieku robiono rzeczy, które... przykładowo jest tam jakieś pudło na koronę i jest dwadzieścia prawie identycznych figurek ze złota, to od razu człowiekowi przychodzi skojarzenie z techniką jakąś komputerową, że coś takiego się komuś udało zrobić [Ryszard, ok. 60 lat].

Pierwsza kwestia, która istotnie wpływa na magiczne postrzeganie obiektu, wiąże się z fascynacją dziełem, która wynika z bezradności wobec wirtuozerii twórcy, druga zaś to już nie podziw dla kunsztu, ale niedostępność. Gell pisze, że „opór, który oferują [dzieła – MG] i który podtrzymuje nasze ich pożądanie, dotyczy posiadania w sensie raczej intelektualnym niż materialnym, trudność jaką mam z rozumowym pojęciem, jak też one powstały jako przedmioty dostępne mi w moim świecie poprzez proces techniczny, który jako przekraczający moje rozumienie muszą nazwać magicznym” [Gell 1992, s. 49]. Zatem magiczne jest to, co przekracza nasze możliwości tak twórcze, jak i poznawcze. Gell przywołuje tu obraz *tromp-l'oeil* *Old Time Letter Rack* Johna Peto, który daje zupełne złudzenie trójwymiarowego kolażu stworzonego

z rzeczywistych przedmiotów. Szacunek, jaki wzbudza, nie wynika z estetyki, ale z zadziwienia, w jaki sposób kolorowe pigmenty można położyć na płótnie w taki sposób, by stały się kompozycją między innymi listu, zdjęcia i wstążki. Następuje tu przemiana pigmentów w papier, metal, tkaninę. Mamy zatem sytuację, w której dzieło z jednej strony nam się wymyka i je podziwiamy, ponieważ nie potrafilibyśmy sami go stworzyć. Z drugiej zaś wymyka się naszemu rozumieniu w ogóle fakt, że mógł je stworzyć człowiek. W ten sposób doświadczanie sztuki rodzi silne emocje, które zatrzymują widza przy dziele i wciągają w jego świat, zmuszają do wykraczania daleko poza to co znane i oswojone ku temu co niezrozumiałe i tajemnicze.

4. Niezwykłość dzieł w przestrzeni muzealnej

4.1. Muzeum jako całość

W muzeum zwiedzający doświadczają nie tylko pojedyncze dzieła, lecz także całe kolekcje w konkretnej przestrzeni. Wizyta muzealna nie ogranicza się zatem do doświadczania samych dzieł sztuki, ale pojawia się osobna kategoria doświadczania muzeum jako całości:

Ludzie mówią, że to jest takie miejsce uduchowione, że tam się zbierają emocje artystów przedstawione w dziełach. I jest coś takiego... tylko zależy, która galeria, bo jeżeli po prostu wejdiesz do muzeum i tam po prostu nie będzie tej atmosfery, bo to jest ważne, jak te dzieła są przedstawione. Naprawdę ważne, to się inaczej odbiera. Mówi się, że to „świątynia sztuki”. [...] Uważam, że należy w ciszy i spokoju poznać to, przejść. [...] Nawet jak się zatrzymujemy, to mówimy, prawda, do siebie szeptem. Żeby nie rozpraszać kogoś. [MG: Czy jest jakieś miejsce, które jest podobne do muzeum sztuki?] To zależy co, na przykład dla mnie kościoły, tylko te stare, bazylika czy coś, to dla mnie jest takim właśnie miejscem. Atmosfera, to wyciszenie, wiesz, pewnie uduchowanie w jakimś stopniu też. Wchodzisz i to wymaga szacunku dla miejsca, spokoju. I tak samo powinno być w muzeum [Ewa W., ok. 60 lat].

Inaczej się człowiek czuje, jak wyjdzie z takiego muzeum. [MG: W jakim znaczeniu: inaczej?] Nie wiem. Ciężko mi coś powiedzieć. Bo jest to coś, czego nie umiem opowiedzieć, co nie wiem do końca, co znaczy. Nie powiedziałbym właśnie, że jest z rzeczywistości. Jest dla mnie coś abstrakcyjnego, nierzeczywistego, co się kryje za tymi wszystkimi obrazami. [...] Teoretycznie [obrazy są – MG] bez wartości rzeczywistej, a jednak się okazuje, że coś to ze sobą wszystko niesie. Czego się nie da nazwać. Sztuka. Jak dla mnie to jest sztuka – nazwą samą w sobie jest sztuka. Nie wiem, czy to dobre określenie, ma to swoją wartość, którą ciężko jest opisać i powiedzieć, dlaczego [Mateusz D., ok. 30 lat].

Dla mnie to się troszeczkę kojarzy jakby z kościołem. [...] Wchodząc do kościoła wiem, że obcuję z jakąś istotą wyższą i od razu człowiek staje się taki mniejszy. Znaczący, ja taki się czuję. I nie

w sensie kompleksu, tylko, że wiem, jakie jest moje miejsce w szeregu – że nie jestem tutaj na zasadzie, że przychodzę do kolegi pogadać, równy z równym, jakby to poczucie tego, że, no, obcuje z czymś wielkim [Grzegorz S., 49 lat].

Wszystkie te cytaty wskazują, że w oczach przywoływanych turystów dzieła sztuki zebrane w muzeach mają w sobie pewien element niezrozumiałej tajemnicy. Samo zaś muzeum czy galeria sztuki staje się poprzez ich obecność miejscem szczególnym, transgresyjnym w tym sensie, że wyjętym daleko poza to co zrozumiałe, jednoznaczne i bliskie, z atmosferą skupienia i ciszy przypominającą niektórym tę kościelną, w której czas zwiedzający odczuwa inaczej, miejscem, który może łączyć w sobie różne funkcje i którego dostępność pozostaje nieco zagadkowa. Michael Foucault używa słowa „heterotopia”, aby opisać realnie istniejące przestrzenie odnajdywane w każdej kulturze, które jednak pełnią funkcje odmienne od miejsc zwyczajnych, są przeciw-miejscami, niejako wcielonymi w życie utopiami [Foucault 2006]. Muzeum wraz ze swoją kolekcją sztuki jest takim miejscem heterotopycznym. U filozofa heterotopia pełni dwoistą rolę wobec pozostałych przestrzeni. Z jednej strony, jak pisze, „rolą heterotopii jest tworzenie przestrzeni iluzji zdradzającej jeszcze większą iluzoryczność każdej innej rzeczywistej przestrzeni, wszystkich miejsc, na które podzielone jest ludzkie życie” [Foucault 2006, s. 13]. Z drugiej zaś jej rolą jest „tworzenie innej przestrzeni rzeczywistej, równie doskonałej, równie drobiazgowej, uporządkowanej w tym stopniu, w jakim nasza jest nieporządną, źle skonstruowaną i chaotyczną” [Foucault 2006, s. 13]. Heterotopia jest zatem przestrzenią w pewien sposób paradoksalną – zależną i przynależną wszystkim innym przestrzeniom rzeczywistym, dla których stanowi pewien rodzaj komentarza i przypomnienia o ich własnej iluzoryczności; jednocześnie jest jednak dla przestrzeni rzeczywistych przeciwieństwem i równowagą. Sam Foucault przywołuje muzeum historyczne jako przykład heterotopii, uznając je za miejsce gromadzenia i nawarstwienia historii. Muzeum sztuki jest w tej optyce jednocześnie przestrzenią odmienną, osobliwą i nieprzystającą do przestrzeni nieheterotopicznych oraz przestrzenią, która od przestrzeni rzeczywistych musi być zależna i która nieustannie mówi coś o świecie wobec siebie zewnętrznym. Tak też jest ze zwiedzaniem muzeum, które z jednej strony jest często bardzo mocno wpisane w miasto i jego krajobraz oraz historię, zaś turystyka do muzeum jest fragmentem turystyki do danego miasta. Z drugiej strony muzea stanowią przestrzeń autonomiczną, niezależną od otoczenia, zaś kolekcje i dzieła w nich zgromadzone funkcjonują same, często nie mając nic wspólnego z miastem.

Zwiedzanie muzeum sztuki jest też rozdwojone pomiędzy wrażeniem absolutnej niezwykłości i odmienności dzieła od zwyczajnego życia, a doświadczaniem go ze swojej osobistej perspektywy i własnej historii i codzienności oraz przekonaniem o możliwym na nią wpływie.

Oddziaływanie muzeum – traktowanie zwiedzania jako całościowego doświadczenia, nie jedynie obcowanie z pojedynczym dziełem – widać w momencie, gdy zwiedzający muzeum opuszcza. Moi respondenci zaznaczali, że efekt muzeum nie trwa zazwyczaj długo, ale przyznawali, że po wyjściu z muzeum czują się i patrzą na świat trochę inaczej:

I może to jest właśnie coś takiego nienazwanego, czego jeszcze nie nazwałam. Bo nigdy nie miałam takiego poczucia... teraz właściwie tego doznałam. Takie skrzydełka rosną, jak się wychodzi z tych miejsc. No nie wiem... w kościele, dziękując za coś, prosząc o coś... rzadko bywam... ale myślę sobie, że no właśnie, jest to taki obszar, no właśnie, też takiej rozmowy ze sobą [Ewa U., 45 lat].

W ogóle odbieram sztukę bardzo osobiście. Przeżywam to wszystko. Jak oglądam to przeżywam, nieraz potem wychodzimy, idziemy gdzieś z mężem i ja mówię: wiesz co, napiłabym się coś, bo mnie tak coś skręcił. [Ewa W., ok. 60 lat].

Przypominam sobie raz na jaki czas [gdy jestem w muzeum sztuki – MG], że jest coś więcej niż tylko, nie wiem, zajęcia rano, jadę autobusem do domu, potem obiad... jest taki moment, w którym sobie uświadamiasz, że są wyższe wartości, że istnieje coś takiego jak talent. Że ludzie potrafią... że istnieje coś ponad taką zwykłą, szarą rzeczywistość. Jest to coś lepszego, coś takiego, nie wiem, uwznioślającego, uświadamiającego, że człowiek potrafi stworzyć niesamowite rzeczy, że istnieje piękno na świecie. [...] Ja się czuję lepiej – takie dodawanie otuchy bym powiedziała. Czuję się lepiej i czuję takie, że świat to nie tylko właśnie szara rzeczywistość, tylko... są piękne momenty i są piękne przedmioty na tym świecie i istnieje coś więcej, coś, nie wiem, piękne emocje [Katarzyna, ok. 25 lat].

4.2. Siła oddziaływania dzieła w przestrzeni muzealnej

Z przywoływanych wyżej wypowiedzi można wyczytać przekonanie o pewnej odmieniającej i uwrażliwiającej wartości sztuki, zaś ogólniej – przypisywanie sztuce sprawczości, co przywołuje na myśl słowa Williama Mitchella, że: „obrazy pozostały jednym z ostatnich przyczółków myślenia magicznego” [Mitchell 2013, s. 158]. Historyk sztuki skupia swoją uwagę na relacji dzieło-odbiorca, w której ten ostatni nadaje dziełom ich siłę i nierzadko ożywia je w swojej wyobraźni, przez co obrazy wydają się mieć swoje opinie, przekonania i magiczną moc sprawczą. Dzięki temu

sztuka może wywoływać niezwykle silną reakcję i swoich odbiorców, czego koronnym przykładem jest syndrom Stendhala. Stendhal podróżując po Włoszech w pierwszej połowie XIX wieku, opisał w pamiętnikach swoją silną reakcję na obfitość i niezwykłość sztuki florenckiej. W XX wieku zjawisko to zdiagnozowano jako psychosomatyczną dolegliwość związaną z przeżywaniem sztuki, której objawami są przyspieszone tętno, dezorientacja, zawroty głowy, a nawet halucynacje doświadczane w obliczu wspaniałych dzieł. Syndrom ten nie jest wprawdzie powszechny, jednak przytrafia się także współczesnym turystom [Magherini 1989]. Do niego nawiązuje otwierająca scena filmu *Wielkie piękno* Paolo Sorrentino z 2013 roku, w której japoński turysta umiera nagle wśród piękna rzymskich zabytków i muzyki. Anegdotycznym uzupełnieniem rozważań o syndromie Stendhala i muzealnej sile dzieł są badania Instytutu Psychologii w Rzymie dotyczące zjawiska nazwanego syndromem Rubensa [Turner 2001]. Według raportu z tychże badań opublikowanego w 2000 roku, 20% z dwóch tysięcy przepytanych deklaroowało, że przeżyli w muzeum przygodę miłosną (lub tam się ona rozpoczęła) pobudzeni przez sztukę; szczególną siłę przypisywano dziełom Rubensa, Michała Anioła i Caravaggia [Turner 2001]. Choć nie stanowiło to bezpośrednio tematu moich wywiadów, to jednak znalazłam tego potwierdzenie dwukrotnie, gdy moi rozmówcy w czasie pobocznych rozmów, przyznawali, że erotyczność niektórych dzieł pobudza ich wyobraźnię. Ważne jest ostatecznie, żeby rozważając kwestie związane ze sztuką i muzeami pamiętać, że nie istnieje jedyna słuszna na nie reakcja.

David Freedberg dowodzi, że na przestrzeni wieków nauczyliśmy się tłumić nasze reakcje na dzieła tak skutecznie, że pozostają one często ukryte nawet przed nami samymi [Freedberg 2005]. Skutkiem stłumienia jest fakt, że większość zwiedzających w muzeach nie daje się w żaden sposób ponieść emocjom i grzecznie przesuwa się od jednego dzieła do kolejnego, jeśli zaś coś ich zasmuci, rozbawi czy wzbudzi ekscytację, to prawdopodobnie jedynie szeptem podzielią się swoimi wrażeniami ze współtowarzyszem. Gdyby poważnie podejść do reakcji, jakie mogą budzić obrazy, należałoby oznaczać niektóre sale muzealne jako dostępne dla widzów powyżej pewnego wieku, wchodzących na własną odpowiedzialność, na przykład w Musée d'Orsay salę, gdzie znajduje się *Pochodzenie świata* Courbeta czy tę w Prado z *Czarnymi malowidłami* Goi. Reakcje widzów są już stłumione na tyle, że nie ma takiej potrzeby. Celnie ujął to Mark Twain, żartobliwie oburzając się na widok *Wenus z Urbino*: „bez wątplenia została namalowana do jakiegoś *bagno* i najprawdopodobniej

odrzucona, gdyż okazała się troszkę za ostra. Prawdę mówiąc, jest ona troszkę za ostra do każdego miejsca z wyjątkiem publicznej galerii sztuki” [Twain 1880, rozdział L].

Przyjmijmy zatem z wszelką tego konsekwencją, że obraz lub rzeźba może budzić u odbiorcy bardzo silne reakcje i emocje, chociaż w kontekście muzealnym będą one tłumione. Możemy zatem skierować swoje myśli z powrotem ku rozważaniom Mitchella, który argumentuje, że dziełom przypisywana jest nie tylko siła, ale również pragnienia, chęci, świadomość, zaś ostatecznie po prostu życie. Innymi słowy, obraz nie jest jasnym tekstem, który należy przeczytać, zinterpretować i zrozumieć, jest natomiast „żołądkiem brzuchomówcy, w który projektujemy własny głos. Gdy obraża nas to, co obraz *mówi*, jesteśmy niczym brzuchomówca obrażony przez własny brzuch” [Mitchell 2013, s. 168]. To, co niezwykle ważne, gdy mówimy o odbiorze dzieła sztuki, to fakt, iż własna projekcja widza wzrusza go, podnieca, raduje lub zasmuca. Oddala nas to od rozumienia odbioru dzieł sztuki jako czynności edukacyjnej i intelektualnej, gdzie obraz należy zanalizować, rozczytać zakodowane w nim wartości i informacje i odkryć ukryte sensy. Znajdujemy się wtedy w świecie, w którym właściwym *miejscem obrazów* jest – mówiąc słowami Hansa Beltinga – pojedynczy człowiek, który je sam w pewien sposób ożywia [Belting 2007]. Po raz kolejny dochodzimy tym samym do estetycznego i pozaestetycznego, jednak nadal emocjonalnego, doświadczenia dzieła w muzeum, z którego zwiedzający może wyjść odmieniony.

Zakończenie

Badania turystów, którzy odwiedzają muzea sztuki, ukazują tę grupę jako niezwykle zróżnicowaną, o rozmaitych motywacjach i celach oraz sposobach zwiedzania. Jednocześnie można uchwycić pewne wątki, które łączą większość zwiedzających i ich doświadczenie. Wśród nich wyróżniają się kwestie rozumienia i odczuwania przeszłości, możliwości swojego osobistego rozwoju, poznawania siebie poprzez dzieła czy poczucia niezwykłości jakie towarzyszy zwiedzaniu muzeum sztuki. Wszystko to ujęte w kontekście szeroko rozumianego doświadczenia estetycznego, pozwala wypatrywać finalnego momentu, w którym spojrzenie odbiorcy na jego świat codzienny może się odmienić. Ślady, jakie w turyście może pozostawić spotkanie ze sztuką w muzeum, rzadko są spektakularne, jednak skala zjawiska i poważny ton przyjmowany przez turystów w muzeach sztuki świadczą o tym, jak ważne jest to dla nich doświadczenie. Wkroczenie na wystawę jest dla wielu wykroczeniem poza świat sobie bliski z nadzieją samorozwoju i poznania czegoś nowego. W ten sposób pojawia

się możliwy element przekroczenia, transgresji, gdy po doświadczeniu związanym z konkretnymi dziełami sztuki w muzeum, zwiedzający powraca do domu, do tego, co dla niego zwyczajne i uzupełnia tę codzienność o swoje nowe przeżycie.

Zagadnienie transgresji turystów w muzeum sztuki należałoby rozważać dalej poprzez kontynuowania badań poświęconych ściśle temu zjawisku, ponieważ rysuje się tu szereg pytań i więcej jest wątpliwości niż odpowiedzi. W pierwszej kolejności trzeba zbadać różnicę w odbiorze sztuki pomiędzy tymi turystami, którzy szczególnie interesują się sztuką i przychodzą do muzeum ze sporą wiedzą oraz tymi, którzy odwiedzają muzea sztuki ciekawi zobaczenia kolejnej słynnej atrakcji. W przywoływanych badaniach to ściśle rozróżnienie nie było kluczowe, jednak już z nich widać, że w przypadku pierwszej grupy łatwiej będzie o doświadczenie ściśle estetyczne i finalną emocję związaną z dziełem, w przypadku drugiej grupy będzie to częściej doświadczenie pozaestetyczne i osobiste, co nie oznacza, że mniej ważne. Czy któreś z nich ma większy potencjał transgresyjny? Czym różni się w tej perspektywie doświadczanie sztuki dawnej od doświadczania sztuki nowoczesnej? W badaniach turystycznych szczególnie ważne będzie także pytanie o to, czy sztuka innego niż własny krąg kulturowy, może oddziaływać na widza bardziej czy też przeżycie jest głębsze, gdy doświadczenie dotyczy dzieła kulturowo bliższego? Jak można odnieść to do sztuki i form ekspresji poza muzealnej? Mnogość i różnorodność pytań dowodzi potencjału tematu.

Bibliografia:

- Belting H., 2007, *Antropologia obrazu*, przeł. M. Bryl, Universitas, Kraków
- Bagnall G., 2003, *Performance and performativity at heritage sites*, „Museum and society” tom 1, nr 2, s. 87-103
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa
- Cameron C.M., Gatewood J.B., 2003, *Seeking Numinous Experiences in the Unremembered Past*, „Ethnology”, tom 42, nr 1, s. 55-71
- Clair J., 2009, *Kryzys muzeów*, przeł. J.M. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk
- Cohen E., 2004, *Contemporary Tourism: Diversity and Change*, Elsevier, Oxford
- Cohen E.: *Contemporary Tourism: Diversity and Change*, Elsevier, Oxford 2004ellStage, Harvard Business School Press, Boston, MA
- Duncan C, Wallach A., 1980, *The Universal Survey Museum*, „Art history”, tom 3, nr 4, s. 448-469
- Falk J.H., Moussouri T., Coulson D., 1998, *The Effect of Visitors' Agendas on Museum Learning*, „Curator” tom 41, nr 2, s. 107-120
- Falk J.H., 2009, *Identity and Museum Visitor Experience*, Left Coast Press, California

- Falk J.H., 2013, *Understanding Museum Visitors' Museums Motivations and Learning* [w:] *Museum: Social Learning Spaces and Knowledge Producing Processes*, I.B. Lundgaard, J.T. Jensen (red.), Kulturstyrelsen – Danish Agency for Culture, Copenhagen
- Freedberg D., 2005, *Potęga wizerunków*, przeł. E. Klekot, WUJ, Kraków
- Foucault M., 2006, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna”
- Gell A., 1992, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology* [w:] *Anthropology, Art and Aesthetics*, J. Coote, A. Shelton (red.), Clarendon, Oxford
- N. Graburn, 1997, *The Museum and the Visitor Experience*, „Roundtable Reports”, fall
- Hauser A., 1974, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczycówna, PIW, Warszawa
- Hood M.G., 2004, *Staying Away, Why People Choose Not to Visit Museums* [w:] *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, G. Anderson (red.), Rowman and Littlefield Publishers, London
- Jensen T., 2013, *Improving the Educational Role of the Museums in Society* [w:] *Museum: Social Learning Spaces and Knowledge Producing Processes*, I.B. Lundgaard, J.T. Jensen (red.), Kulturstyrelsen – Danish Agency for Culture, Copenhagen
- Klawiter A., Wiener D., 2015, *Emocje w odbiorze dzieła sztuki. Ujęcie fenomenologiczne w paradygacie kognitywistycznej*, „Poznańskie Studia z Filozofii Nauki”, tom 24, nr 1, s. 11-49
- Kostyrko T., Szpociński A. (red.), 1989, *Kultura artystyczna a kompetencje kulturowe*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa
- Kruczek Z., Nowacki M., 2019, *Współtworzenie doświadczeń, emocje a zadowolenie i intencje osób zwiedzających atrakcje turystyczne*, „Przedsiębiorczość i Zarządzanie” tom 20, z. 2, cz. 1, s. 31-42
- Kozielecki J., 1987, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, PWN, Warszawa
- Popczyk M., 1992, *Przeżycie estetyczne a struktura dzieła sztuki w ujęciu Mikela Dufrenne’a i Romana Ingardena*, „Folia Philosophica”, nr 10, s. 35-44
- MacCannell D., 2002, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Muza, Warszawa
- Przybysz P., 2017, *O naturze emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. Dynamiczne i sytuacyjne podejście do emocji estetycznych*, „Estetyka i Krytyka”, nr 3, s. 41-58
- Radder L., 2015, *An Examination Of The Museum Experience Based On Pine and Gilmore's Experience Economy Realms*, „Journal of Applied Business Research”, tom 31, nr 2. s. 455-470
- Stylianou-Lambert T., 2003, *Gazing from Home: Cultural Tourism and Art Museums*, „Annals of Tourism Research”, tom 38, nr 2, s. 403-421
- Turner J., 2001, *Pickup Artists 2001*, Artnews, <https://www.artnews.com/art-news/news/pickup-artists-44/> (data dostępu: 15.12.2020)
- Turos L., 2003, *Turystyka edukacyjna i transgresja*, Wydawnictwo YPSYLON, Warszawa
- Twain M., 1880, *Tramp Abroad*, <https://www.gutenberg.org/files/119/119-h/119-h.htm>, (data dostępu: 20.11.2020)
- Wood E.E., Latham K.F., 2013, *The Objects of Experience: Transforming Visitor-Object Encounters in Museums*, Left Coast Press, Walnut Creek, California
<https://presse.louvre.fr/> (data dostępu: 12.01.2021)
- Magherini G., 1989 *La Sindrome di Stendhal*, Ponte Alle Grazie, Firenze
- Mitchell W.J.T., 2013, *Czego chcę obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, NCK, Warszawa

- Pine II B.J., Gilmore J.H., 1999, *The Experience Economy: Work is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press, Boston, MA
- Przybysz P., 2017, *O naturze emocji towarzyszących odbiorowi sztuki. Dynamiczne i sytuacyjne podejście do emocji estetycznych*, „Estetyka i Krytyka”, nr 3, s. 41-58
- Radder L., 2015, *An Examination Of The Museum Experience Based On Pine and Gilmore's Experience Economy Realms*, „Journal of Applied Business Research”, tom 31, nr 2. s. 455-470
- Shusterman R., 1998, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław
- Stylianou-Lambert T., 2003, *Gazing from Home: Cultural Tourism and Art Museums*, „Annals of Tourism Research”, tom 38, nr 2, s. 403-421
- Turner J., 2001, *Pickup Artists 2001*, Artnews, <https://www.artnews.com/art-news/news/pickup-artists-44/> (data dostępu: 15.12.2020)
- Turos L., 2003, *Turystyka edukacyjna i transgresja*, Wydawnictwo YPSYLON, Warszawa
- Twain M., 1880, *Tramp Abroad*, <https://www.gutenberg.org/files/119/119-h/119-h.htm>, (data dostępu: 20.11.2020)
- Wood E.E., Latham K.F., 2013, *The Objects of Experience: Transforming Visitor-Object Encounters in Museums*, Left Coast Press, Walnut Creek, California
<https://presse.louvre.fr/> (data dostępu: 12.01.2021)

Transgression traits in art museum tourism

Summary:

There is a certain paradox in tourism to art museums as it brings people who often remain indifferent and estranged to art in their everyday life into a space dominated by the arts. The author of the article researched the phenomenon of tourism to art museums through conducting in-depth interviews with tourists themselves, which brought a number of – often surprising – answers to questions of motivation, aims and ways of visiting art museums. The variety of threads, which emerge from the research, allow to draw an incredibly heterogeneous image of visitors characteristics as well as point to motifs which are almost universally present. The crucial category in the philosophical discourse of art reception is the aesthetic experience where the recipient veers towards the aesthetic qualities of the work of art and is overcome by emotions which potentially enable his transgression. In a tourist experience of art museums such an aesthetic experience in its fullest rarely occurs as the visitors thoughts often wander away from the aesthetic towards the facts of everyday life. Yet such an experience can evoke emotions just as strong and powerful and potentially transgressive experiences. The most important among those are related to self-development as well as experiencing the uniqueness and oddity of the museum space, which might enable a feeling of time-travel and personal contact with the artists.

Key words: tourism, art museums, aesthetic experience, transgression