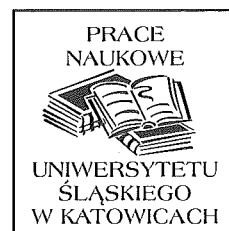


Muzeum sztuki współczesnej
jako przestrzeń edukacji



NR 2616

Jolanta Skutnik

Muzeum sztuki współczesnej jako przestrzeń edukacji



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2008

Redaktor serii: Publikacje Wydziału Etnologii i Nauk o Edukacji
Robert Mrózek

Recenzent
Andrzej Tyszka

Redaktor
Barbara Konopka

Zdjęcie na okładce i aranżacja
Jolanta Skutnik

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Mirosława Żłobińska

Copyright © 2008 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1708-3

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 150 + 50 egz. Ark. druk. 12,0. Ark. wyd. 15,0.
Przekazano do łamania w listopadzie 2007 r. Podpisano do druku
w maju 2008 r. Papier offset, kl. III, 80 g

Cena 23 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: Czerny Marian. Firma Prywatna GREG
Zakład Poligraficzny
ul. Wrocławska 10, 44-100 Gliwice

Spis treści

Wstęp	7
ROZDZIAŁ I	
Zadania muzeum sztuki na początku XXI wieku	13
ROZDZIAŁ II	
Historyczne uwarunkowania pedagogiki muzealnej we Francji	33
ROZDZIAŁ III	
Interpretacja jako koncepcja organizująca muzealną działalność animacyjną i mediacyjną	59
ROZDZIAŁ IV	
Doświadczenia edukacyjne i upowszechnieniowe francuskich muzeów sztuki	87
ROZDZIAŁ V	
Muzeum sztuki współczesnej we Francji jako przestrzeń edukacji	107
ROZDZIAŁ VI	
Muzealny kontekst spotkania ze sztuką	145
Muzeum <i>en acte</i> . Zakończenie	177
Bibliografia	183
Indeks nazwisk	188
Résumé	191
Summary	192

Wstęp

Muzea zawsze odgrywały istotną rolę w kulturze i życiu społecznym każdej cywilizacji. Zmieniały się jedynie ich funkcje i znaczenie. Przez ostatnie stulecia były placówkami gromadzącymi i przechowującymi eksponaty z różnych dziedzin sztuki, nauki, techniki. Drugim, równie ważnym elementem ich pracy było naukowe opracowywanie zbiorów. Upowszechnianie zaś, trzeci filar, na którym opierała się działalność muzeum, polegało na tworzeniu kolekcji opatrzonej naukowym komentarzem. W ten sposób, muzeum zachowując bierny charakter działalności opierającej się na suchej informacji, stopniowo traciło odbiorców. Kryzys działalności muzealnej przypadający na początek XX wieku pogłębił się jeszcze na skutek gwałtownego rozwoju mediów i systemów informacyjnych, które szybko ukierunkowano na potrzeby masowego odbiorcy. Jeszcze do niedawna zatem modelowa instytucja upowszechniania sztuki — muzeum — była miejscem kolekcjonowania przedmiotów sztuki i ich kontemplowania. Dopiero na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku funkcje prywatne, religijne, a potem komercyjne muzeum zaczęła zastępować funkcja publiczna, której podporządkowano politykę wystawienniczą, zakupy i działalność edukacyjną. Dzięki temu muzeum znowu znalazło swoje miejsce w centrum życia społecznego, stając się aktywnym ośrodkiem kultury, kultywującym czynne poznawanie sztuki i wielorakie z nią kontakty, propagującym i pogłębiającym intelektualną aurę towarzyszącą sztuce. Stało się miejscem dokumentacji, lektury, kształcenia kadr, a także spotkań i dyskusji wspierających działalność ekspozycyjną, miejscem zabawy i odpoczynku. Najważniejszym elementem polityki zmierzającej do unowocześnienia placówek muzealnych w tym czasie stało się zintegrowanie muzeum z życiem i realną aktywnością społeczną. Dzięki zastosowaniu metod animacji

społeczno-kulturalnej muzeum stało się bliższe idei klubu czy warsztatu twórczego z powszechnie panującą atmosferą swobody i pełnego dostępu do ekspozycji, a jego istotnym zadaniem, oprócz działalności wystawienniczej, było mobilizowanie publiczności, by podejmowała własną aktywność artystyczną, techniczną, naukową itp. Dzięki działaniom animacyjnym muzeum stało się miejscem kontaktów o charakterze ludycznym, towarzyskim czy nawet wypoczynkowym, a dzięki działaniom oświatowo-edukacyjnym — miejscem zdobywania wiedzy.

Polityka społeczna wkraczając w sferę działalności muzeów, zaburzyła jednak jedną z podstawowych funkcji muzeum, jaką jest nadal organizowanie warunków do autentycznego kontaktu artysty, jego dzieła i odbiorcy. Nic więc dziwnego, że rosło niezadowolenie środowiska artystycznego, które odrzucało działalność muzeów i galerii sztuki, polegającą głównie na doborze, klasyfikacji i prezentacji prac według ustalonych, społecznie poprawnych, kryteriów, którym prace te często się nie poddawały, ale także ze względu na fakt, iż większość z nich stała się popularną przestrzenią rozrywki. W wielu dyskusjach zaczęto podkreślać konieczność utworzenia placówki wolnej od klasycznych schematów muzealnych, przestrzeni otwartej na działania artystów i odbiorców, stworzenia miejsca autentycznego spotkania, działań żywych, niekiedy krótkotrwałych, ale zawsze związanych z aktualnym czasem, miejscem i ludźmi. Muzeum miało stać się nie tyle urzędem, instytucją, parkiem weekendowego wypoczynku i rozrywki, ile miejscem umożliwiającym życie sztuki i życie sztuką, miejscem, w którym sztuka nie będzie stanowić ornamentu, lecz stanie się partnerem w komunikacji artystycznej, odzyskując zagubiony przez lata programowej muzealizacji kontekst dialogiczny.

Nieco na peryferiach ważnego dyskursu prowadzącego do ustalenia formy nowoczesnego muzeum jako miejsca wpisanego w życie współczesnych społeczności, narodów i świata, miejsca, w którym rozwijać się będzie życie artystyczne epoki, przestrzeni nie tyle obiektywnej i emocjonalnie obojętnej, ile stanowiącej wielowymiarową instalację artystyczną, zaczęła się rysować obawa o rolę przyszłych odbiorców sztuki jako uczestników tak zorganizowanego życia artystycznego. Nowa sztuka, nowe muzeum potrzebowały odbiorców. Zaczęły więc powstawać pytania, np.: Czy w obliczu nowej sztuki, nowych miejsc jej ekspozycji istnieje jakaś forma działania, która potencjalnemu odbiorcy umożliwi autentyczne spotkanie ze sztuką? Poszukiwanie odpowiedzi na tak postawioną kwestię nie jest łatwe, zważywszy na fakt, że współczesny odbiorca sztuki to raczej konsument dóbr kulturalnych, najchętniej klasycznych, myślący o sztuce w kategoriach historycznych, unikający prezentacji nowej sztuki w obawie, że zostanie przez nią oszukany (trudno bowiem zaufać przekazowi, którego znaczenia się nie rozumie), jednakże niepotrafiący pytać (wszak każdy „zna się” na sztuce, każdy jest „jakoś” do jej odbioru przygotowany), a więc coraz mocniej odczuwający dysonans pomiędzy tym, co wie,

a tym, co widzi, odczuwający co najmniej niepokój przy okazji każdego kontaktu ze sztuką nową, którego efektem bywa negacja, odrzucenie, a nawet destrukcja (niekoniecznie w sensie fizycznym) dzieła.

Myśląc o nowym muzeum sztuki jako przestrzeni wspólnej dla sztuki i życia, przestrzeni, w której możliwe stanie się nawiązanie głębokiego kontaktu odbiorcy z dziełem, w której znowu możliwy będzie intymny, samodzielny akt komunikacji artystycznej, należy stawiać pytania o sposób sprowadzenia do muzeum odbiorcy, abstrahując przy tym od totalitarnych zapędów czy pokus elitaryzmu. Stąd też wynikają próby poszukiwania nowego modelu edukacji realizowanego w muzeach. Jest to tym bardziej ważne, że zmianie podlega także pojęcie edukacji. Dotychczas traktowane w aspekcie intelektualnym, kojarzone z nauczaniem i kształceniem dziś łączone jest coraz powszechniej z wychowaniem. Znaczenie to pozwala zatem traktować edukację jako jedną z instancji mających (obok przekazywania wiedzy) możliwość modelowania systemu normatywnego, postaw i wzorów oraz kompetencji, a także współkreowania struktur osobowych osób podlegających tym działaniom. Szczególnym rysem zmian, jakie ujawniają się we współczesnym rozumieniu pojęcia edukacji, jest jednak jej stosunek do sfery zagadnień o charakterze społecznym. W tym miejscu pojęcie edukacji łączy się z zagadnieniami upowszechniania, które Stefan Szuman charakteryzuje jako proces udostępniania i uprzywilejowania sztuki. Jeśli bowiem traktować upowszechnianie jako sferę społecznej aktywności, która zmierza do kształtowania szerokiej i dogłębnej kultury estetycznej społeczeństwa, to w pewnych aspektach wiąże się z dziedziną działań edukacyjnych określanych jako wychowanie do sztuki i wychowanie przez sztukę. Szuman wskazuje przy tym, że proces taki nie może zachodzić, jeśli wychowawca nie wejdzie w bezpośredni kontakt z wytworem artystycznym; i nie może też zachodzić bez obecności osób pośredniczących w tym procesie, co z kolei łączy dwa procesy z instytucjami upowszechniania dóbr kultury, również z muzeum. Zbieżność koncepcyjna obu definicji pozwala zatem na związanie wzajemnie stymulujących się obszarów zarówno w sferze aktywności, jak i teorii jednym terminem — edukacja muzealna, wyznaczając tym samym obszar dalszych poszukiwań¹.

Dotychczasowe formy aktywności edukacyjnej i oświatowej realizowane w muzeach sztuki nie przystają do nowych propozycji artystycznych ani potrzeb współczesnych odbiorców sztuki. Edukacja muzealna, realizowana głównie na sposób klasyczny, wprowadza raczej w zagadnienia historii i teorii sztuki, przydając muzeum charakteru salonu artystycznego lub sanktuarium

¹ Podobne konstatacje zawarte są w polskim, klasycznym już piśmiennictwie naukowym z zakresu edukacji kulturalnej i wychowania estetycznego autorstwa m.in.: Bogdana Suchodolskiego czy Ireny Wojnar. Jako że tematyka niniejszego opracowania skupiona jest głównie na modelu francuskim, w dalszych rozdziałach zrezygnowano z odwoływania się do tych teorii.

z dominującym w nim nastrojem powagi. Wymaga zatem skupienia bardziej aniżeli autentycznego spotkania, dialogu odbywającego się w atmosferze zaufania, otwartości i pragnienia kontaktu.

Szczególnym miejscem w perspektywie muzeologicznej są instytucje upowszechniające sztukę współczesną. To głównie te muzea potrzebują odbiorcy nowego typu, takiego, dla którego kontakt ze sztuką nie sprowadza się jedynie do estetycznej przyjemności obcowania, który oczekuje nie tyle informacji o sztuce, ile raczej przestrzeni aktywnego odbioru, doświadczenia współuczestniczenia w akcie twórczym, interaktywnego komunikowania się. Wymagają zatem również nowych sposobów organizowania działalności muzealnej, które mieszczą się w przestrzeni „pomiędzy sanktuarium a miejscem rozrywki”. W takim muzeum potrzebne są nowe działania i metody, które wzbogacając dotychczasowe doświadczenia, pozwolą odbiorcy realnie zbliżyć się do sztuki, odbudować umiejętność komunikowania się z nią, przeżywania i interpretowania jej na swój sposób i czerpania przyjemności z obcowania ze sztuką dla niej samej. Muzeum powinno stawać się przestrzenią spotkania, odkrywania, tworzenia, poszukiwania we wspólnocie z Drugim.

*

Od początku lat osiemdziesiątych XX wieku w Europie dokonują się istotne zmiany w praktyce muzealnej. Muzea europejskie, a szczególnie francuskie muzea sztuki współczesnej, wypracowały interesujące modele pracy, których znamioną cechą jest dążenie do aranżowania bezpośrednich spotkań odbiorców z różnych grup wiekowych ze sztuką nową. Nowe propozycje muzealne we Francji stanowią efekt wprowadzania w życie postulatów nowego humanizmu, idei tzw. trzeciej kultury „odwołującej się do wrażliwości, aktywności, wyobraźni, a bazującej na inspiracji, animacji, pobudzaniu — zamiast na przekazie intelektualnym. W świetle tak sformułowanego programu nabierają szczególnego znaczenia swobodne formy artystyczne, przełamujące sztywne bariery dzieła i tradycyjne schematy instytucji takich, jak muzea czy teatry. Muzeum jako ognisko kultury, teatr jako wspólne przeżycie typu happeningowo-impro wizacyjnego, swobodne muzykowanie — urosły do wymiaru modelowej sztuki o działaniu pobudzająco-wychowawczym. Rodziła się nowa koncepcja sztuki jako instrumentu nie tylko wychowującego, bo ten termin wydawał się zbyt tradycyjny, ale pobudzającego, sztuki jako stymulatora osobowości w warunkach swobodnego krążenia wielorakich wartości kultury”².

Główną część opracowania stanowi zatem analiza form muzealnej aktywności edukacyjnej realizowanej we francuskich muzeach sztuki, głównie współczesnej, które w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku wypracowały

modelowe rozwiązania w zakresie organizowania spotkań publiczności (głównie dzieci i młodzieży) ze sztuką nową³. W związku z tym, że aktywność ta nie rozgrywa się w pustce społecznej, a wyrosła na doświadczeniach historycznych, opierając się na utrwalonym od lat modelu polityki kulturalnej i edukacyjnej państwa, pracę wzbogacano analizą wybranych założeń polityki kulturalnej i edukacyjnej realizowanej we Francji na przełomie XX i XXI wieku oraz wybranymi przykładami wprowadzającymi w historyczne zagadnienia pedagogiki muzealnej w tym kraju.

³ Informacje zawarte w tej części opracowania pochodzą z badań przeprowadzonych przez autorkę we francuskich muzeach w latach 1995—2002. Badaniami objęto:

- Muzeum Louvre w Paryżu,
- Muzeum Sztuki Współczesnej w Centrum Kultury Georges’a Pompidou w Paryżu,
- Atelier des Enfants w Centrum Kultury im. Georges’a Pompidou w Paryżu,
- Muzeum Sztuki Nowoczesnej Miasta Paryża,
- Muzeum dla Dzieci w Paryżu,
- Muzeum Sztuki Współczesnej CAPC w Bordeaux,
- Muzeum Sztuki Współczesnej w Lyonie,
- Muzeum Sztuki Współczesnej w Saint-Etienne,
- Muzeum Sztuki Współczesnej w Nicei,
- Muzeum Sztuki Współczesnej w Villeneuve d’Asq,
- Galerię Sztuki Współczesnej Espace Art Concret w Mouains-Sartoux,
- Muzeum Sztuki Współczesnej Carée d’art w Nimes,
- Muzeum Sztuki Współczesnej w Grenoble,
- Muzeum Sztuki Współczesnej w Strasburgu.

² I. Wojnar: *Teoria wychowania estetycznego*. Warszawa 1995, s. 197.

Indeks nazwisk

Aboudrar Bruno-Nassim 46, 183
 Acconci Vito 123
 Allard Michel 79, 183
 Alma Marie-Laure 37, 44, 45, 183, 186
 Anderson Maya 50
 Arp Hans 119
 Arpin Roland 81, 183
 Ascott Roy 16, 17, 26, 183

Bach Jan Sebastian 92
 Balabastre 92
 Baldessari John 92, 123
 Baran Bogdan 150, 184
 Bareré Vieuzac Bertrand de 34
 Barré F. François 50, 183
 Barry Robert 50
 Bauman Zygmunt 75, 183
 Bazin Pierre 123
 Beaufrère Dominique 134, 184, 187
 Beck Larry 65—67, 183
 Benoist Luc 14, 15, 183
 Bieroń Tomasz 183
 Billings Gallup Anne 97
 Bloom Allan 155, 183
 Boisrond Francis 50
 Boltansky Christian 50
 Boucher Suzanne 79, 183, 185
 Boucherat Jacqueline 77
 Bouisset Marten 53, 108, 110, 111, 131, 183

Boulez Pierre 75
 Bourdillat Cécile 60, 185
 Braque Georges 108, 119
 Brosse Guy de la 34
 Bruhlmeier Artur 163, 183
 Buber Martin 146, 150—152, 160, 161, 164, 183
 Buffet Françoise 59, 82, 183
 Bukowski Jacek 146, 147, 149, 183
 Buren Daniel 130, 140
 Byszewski Janusz 181, 183

Cable Ted T. 65—67, 183
 Caillet Elisabeth 60, 63, 68, 74, 75, 78—81, 183
 Cameron Duncan 79, 88, 183
 Cannarozzi Sam 126
 Catinat B. 131
 Caune Jean 73, 183
 Champarnaud Luc 47, 186
 Chmielewski Adam 23, 185
 Chmielowski Franciszek 157
 Ciprut Édouard-Jacques 88
 Clouzot Henri-Georges 92
 Cohen Cora 80, 81, 184
 Coleman John 123
 Condit L. 98, 184
 Coopey Odile 79—81
 Corette 92
 Czerwiński Marcin 155, 184

Delaunay Robert 119
 Desvalleés André 65, 79, 183, 186
 Dewey John 22, 27, 184
 Diderot Denis 62
 Doktor Jan 146, 183
 Drot Jean-Marie 92
 Dziamski Grzegorz 170, 184

Eco Umberto 155, 184
 Escande Sylvie 77, 185
 Eska Donata 153, 186

Faubleé Elisabeth 34, 80, 183, 184
 Faure 92
 Fisk Comfort Georg 97
 Fober Jerzy 168, 184
 Forment Jean-Louis 130—133, 135, 184
 Forment Josy 135
 Fourteau Claude 60
 Fradin Françoise 74, 75, 79, 184
 Francastel Pierre 146, 152, 184
 Francklin Catherine 103, 105, 131, 133, 184
 Frybesowa Aleksandra 153, 186
 Fulton Hamish 50

Gablik Suzi 24, 184
 Galard Jean 59, 184
 Gałuszka Jadwiga 155, 184
 Giacometti Alberto 108
 Gilbert & George 130, 134
 Godfrey Dominique 131
 Gołaszewska Maria 155, 157, 158, 184
 Gołaszewski Tadeusz 14, 15, 20, 180, 184
 Guedj Denis 78, 79, 184
 Guillemeteaud François 130, 131

Habermas Jürgen 75, 184
 Halley Peter 134
 Hamel Bernard 126
 Haring Keith 130, 134, 140
 Hockney David 50
 Horn Olivier 44
 Huber Catherine 96, 98, 100, 101, 105

Irwin James R. 123

Jacobi Daniel 63, 184
 Jakubowski Witold 177, 184
 Jameson Fredric 170
 Janion Maria 61, 178, 184

Jedlewska Barbara 71, 184
 Jeffers Carol S. 21, 23, 184
 Jędraszewski Marek 150, 151, 184
 Jor Finn 70, 72

Kabakov Ilja 123
 Kaniowski Andrzej Maciej 75, 184
 Karbowska Jolanta 146, 184
 Kępińska Alicja 156, 159, 184
 Kiefer Anzelm 130
 Kirkeby Per 123
 Knoebel Imi 123
 Kopaliński Władysław 76, 184
 Kopczyńska Maria 70, 72, 73, 184
 Kosuth Joseph 50, 123
 Kounellis Jannis 130
 Kowalska Małgorzata 147, 185
 Koziński Józef 21, 152
 Krupiński Janusz 173, 185
 Krzemień-Ojak Sław 170

Labelle Gilles 77, 185
 Lang Jack 36, 108, 109
 Le Witt Sol 130, 134
 Léger Fernand 119
 Leib Wolfgang 130
 Levinas Emmanuel 147—149, 185
 Lichtenstein Roy 134
 Ligocki Alfred 159, 185
 Long Richard 130, 140
 Lory-Champetier Veronique 89, 185

Ławicki Stanisław 150, 185

Magritte René 119
 Malraux André 15, 16, 35, 69, 185
 Marcel Georges 150, 185
 Marciniak Tadeusz 155, 157, 185
 Markowski Michał Paweł 177, 185
 Matisse Henry 108, 112
 Mazarin Jules 33
 Merz Mario 130, 140
 Meunier Anik 63
 Michals Duane 50
 Mills Enos 65
 Miró Joan 108
 Mollard Claude 49
 Mitterrand François 36,
 Moore Eleanor 98

Mozart Wolfgang Amadeusz 92
 Munro Thomas 175, 176, 185

Nam June Paik 50
 Newman M. 156
 Nowicki Andrzej 149, 185

Olbrycht Katarzyna 21, 168, 170, 171, 184, 185
 Opalka Roman 50
 Oppenheim Dennis 50
 Osęka Andrzej 177, 185
 Ostaszewska Iwona 166, 185
 Oursler Tony 123

Paladino Mimmo 123
 Pańczakiewicz Iwona 183
 Paquin Marie 80
 Patriat Claude 60, 62, 67, 68, 77, 185
 Picasso Pablo 108, 119
 Piettre Jean-Hugues 74, 183
 Plensa Jaume 123
 Pompidou Georges 110, 119, 121
 Popek Stanisław 155, 185
 Potocki Andrzej 184
 Proust Marcel 13, 185

Raspail Thierry 181, 182, 185
 Raynaud Jean-Pierre 130
 Read Herber 159, 185
 Recours M. Alfred 36, 187
 Richelieu A.J. du Plessis 33
 Roch Elizabeth 74, 75, 79
 Roche Denis 50, 183
 Rogers Carl 164
 Rousse Georges 50
 Rousseau Vincent 82
 Rousset Christophe 92
 Royer 50

Saint-Do Valerie de 130, 131, 185
 Sanejouand J.M. 123
 Sarkis (Sarkis Zabunyan) 50
 Serra Richard 130
 Serres Michel 78
 Sherman Cindy 50
 Shusterman Richard 23, 27, 185

Sieroszewski Waclaw 30, 185
 Simon Léonor 96, 101, 185
 Sontag Susan 153, 185
 Sorin Pierrick 123
 Steir Pat 123
 Strzemiński Władysław 19
 Suchodolski Bogdan 9
 Suger, opat Saint-Denis 33
 Sugimoto Hiroshi 123
 Szczepańska Anita 146, 184
 Szczucka-Buś Jolanta 166, 185
 Szuman Stefan 9, 165, 186

Śliwierski Bogdan 21, 162, 185, 186

Tabart Marielle 110, 186, 187
 Tarasiuk Roman 155, 185
 Tardy Lionek 67, 187
 Tarnowski Janusz 21, 162—164, 186
 Tascia Catherine 56
 Teboul René 47, 186
 Thupinier Géral 50
 Tilden Freeman 65, 66, 186
 Tischner Józef 147—149, 152, 186
 Tolila Paul 77, 185
 Totem 50
 Trojanowska Anna 159, 165, 186
 Trojanowska-Kaczmarek Anna 185

Valery Paul 13, 153, 186
 Vercruyse Jan 50
 Vieville Dominique 108
 Viola Bill 123

Warhol Andy 134
 Warnod Jeanie 96, 101, 186
 Wende Ewa 150, 185
 Węgrzecki Adam 149, 186
 Winock Michel 35, 186
 Wojnar Irena 9, 10, 15, 157, 176, 181, 185, 186

Zafeirakou Aigli 59, 186
 Zagrodzki Janusz 18, 186
 Zanotti Servane 110, 186
 Zeidler-Janiszewska Anna 22, 170, 186
 Żeleński Tadeusz (Boy) 13, 185
 Żygulski Zdzisław 14, 33, 34, 186

Jolanta Skutnik

Le musée de l'art contemporain comme un espace de l'éducation

Résumé

La recherche des formes alternatives ou complémentaires de la popularisation de la culture et de l'art, liés irrémédiablement avec la vie des communautés modernes, gagne aujourd'hui de l'importance. Les dernières années on a noté une croissance considérable du nombre des institutions et des lieux où l'on présente l'art. Certaines collections de l'art moderne sont devenus de beaux exemples de l'héritage artistique moderne et ont gagné, quoique très difficilement, l'approbation du public. Le poids d'une certaine responsabilité éducative dans le domaine de la popularisation du patrimoine artistique a alors chargé des institutions désignées à la propagation de ces biens. C'est pourquoi c'est le développement de la médiation culturelle et artistique qui est devenu le point central de la mission sociale des institutions de la popularisation de la culture et de l'art. Cette médiation se présente généralement comme une forme qui vise à faciliter la rencontre authentique de l'artiste, de son oeuvre et du destinataire dans des conditions les plus favorables possible. Ainsi la médiation artistique concernant l'art nouveau constitue le plus souvent un supplément de l'éducation scolaire, surtout celle qui est liée à une éducation esthétique, artistique et même, dans un sens plus large, culturelle (une solution alternative pour des projets à caractère culturel et éducatif, réalisés pas toujours de manière compétente); elle devient enfin un élément vivifiant de nouvelle façon des slogans de participation dans la culture, admise dans sa perspective la plus large — anthropologique.

Dans cette perspective des institutions popularisant l'art contemporain constituent un lieu spécial; c'est avant tout elles qui ont besoin d'un nouveau type du destinataire, pour lequel le contact avec l'art ne se réduit pas uniquement au plaisir esthétique de fréquentation, qui n'attend pas des informations sur l'art, mais plutôt un espace actif de réception, une expérience de la coparticipation dans l'acte de la création, une communication interactive. Ils nécessitent alors de nouvelles méthodes de l'organisation des musées qui se placent entre «un sanctuaire et un lieu du divertissement». Dans un tel musée il faut de nouvelles actions et méthodes qui, tout en enrichissant des expériences précédentes, permettront au destinataire d'approcher l'art et de reconstruire la disposition de communiquer, de sentir et d'interpréter l'art à sa façon, de tirer un plaisir de côtoyer l'art pour lui-même. Grâce à ces opérations le musée peut devenir un espace de la rencontre, de la découverte, de la création de la recherche en communauté avec l'Autre.

Les musées européens, surtout des musées français de l'art moderne, ont élaboré des modèles intéressants dont le trait caractéristique est une tendance à arranger des rencontres directes des destinataires de différents groupes d'âge avec l'art nouveau; c'est pourquoi la partie majeure de cette rédaction constitue une analyse des formes d'activité éducative réalisée dans des musées d'art, surtout moderne, en France, qui dans les dernières décennies du XX^e siècle ont élaboré des solutions exemplaires dans le domaine de l'organisation des entrevues publiques (particulièrement des enfants et des jeunes) avec l'art moderne.

Jolanta Skutnik

The museum of contemporary art as the space of education

Summary

The process of searching for alternative or complementary forms of popularizing culture and art related to their presence in the life of contemporary communities has been gaining a lot of importance these days. A large increase in the number of institutions and places presenting art has been observed recently. Some of the existing collections of the contemporary art have become the most prominent examples of the contemporary artistic legacy, and difficult though it was, received a social recognition.

The load of educational responsibility in terms of popularizing the contemporary legacy, mainly the artistic one, rested on the shoulders of institutions liable for propagating these goods. Therefore, the key element of the social mission of the institution popularizing contemporary culture and art constitutes the development of cultural and artistic mediation which, in broader terms, portrays itself as a form aiming at facilitating the actual meeting of an artist, work and his/her receiver, possibly under the best circumstances. The artistic mediation, related to the new art constitutes, more often than not, the completion of the school education, especially the one connected with the aesthetic, artistic or even cultural education; an alternative solution for the enterprises of a cultural and educational nature, not always realized in a competent way. Finally, it becomes the element reviving the slogan of participation in the culture understood in its broadest and anthropologic sense.

A special place in this perspective was given to the institutions popularizing the contemporary art. It is mainly these institutions that need a new type of the receiver — the one for whom the contact with art is not limited to merely an aesthetic pleasure of communing, who expects not only the information about art, but rather the space of an active reception, the experience of co-participation in the artistic art, and interactive communication. Thus, they also need a new museum organization placed in the space between the sanctuary and a "fun fair". Such a museum needs new activities and methods which, enriching the previous experiences, enable the receiver to come closer to the art, re-build the ability of communicating with it, experiencing and interpreting it in his/her way, and obtaining pleasure from communing with art for its own sake. Thanks to them the museum can become the space of meeting, exploring, creating and searching in the community with the Other.

The European museums, especially the French museums of the contemporary art, worked out interesting models of work, the prominent feature of which is the aspiration for arranging direct meetings with the new art for the receivers of different ages. Hence, the main part of the present work constitutes the analysis of the forms of museum educational activity realized in the French museums of art, mainly the contemporary one, which have worked out the model solutions in terms of organizing audience meetings (mainly children and youth) with the new art in the last twenty years of the 20th century.