


Izabela Franckiewicz-Olczak*

 <https://orcid.org/0000-0001-7059-9678>

SZTUKA W COVIDZIE. INSTYTUCJE UPOWSZECHNIAJĄCE SZTUKĘ WSPÓŁCZESNĄ W CZASIE PANDEMII I ICH PUBLICZNOŚĆ

Abstrakt. Artykuł, bazując na badaniach jakościowych i danych dotyczących frekwencji, analizuje funkcjonowanie instytucji upowszechniających sztukę współczesną i zachowania ich odbiorców podczas pandemii COVID-19. Do interpretacji omawianych zjawisk zastosowana została koncepcja anomii Émile’a Durkheima i typów indywidualnego przystosowania Roberta K. Mertona.

Słowa kluczowe: COVID-19, sztuka współczesna, anomia, muzea, galerie.

ART IN COVID-19 PANDEMIC. INSTITUTIONS DISSEMINATING CONTEMPORARY ART DURING THE PANDEMIC AND THEIR AUDIENCE

Abstract. The article, based on qualitative research and attendance data, analyzes the functioning of institutions promoting contemporary art and the behavior of their recipients during the COVID-19 pandemic. The concept of Émile Durkheim’s anomy and Robert K. Merton’s deviant behavior was used to interpret the discussed phenomena.

Keywords: COVID-19, contemporary art, anomy, museums, galleries.

* Dr, Katedra Socjologii Sztuki, Instytut Socjologii, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Uniwersytet Łódzki, ul. Rewolucji 1905 r. 41/43, 90-214 Łódź, e-mail: iza.franckiewicz@uni.lodz.pl

1. Zarys metodologii

W poniższym artykule zanalizowane zostaną sytuacja instytucji upowszechniających sztukę współczesną oraz zachowania ich publiczności podczas pandemii.

Analiza poprowadzona zostanie na podstawie danych dotyczących frekwencji uzyskanych w badanych placówkach oraz wywiadów indywidualnych przeprowadzonych z pracownikami instytucji upowszechniających sztukę współczesną. Badaniem¹ objętych zostało sześć podmiotów: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, Muzeum Współczesne Wrocław i Muzeum Sztuki w Łodzi. Dobór instytucji do badania miał charakter celowy. Planowano dotarcie do wiodących instytucji publicznych w kraju². W trzech placówkach zrealizowano również pogłębione wywiady indywidualne z pracownikami działów promocji lub działów edukacji (po jednym w każdej instytucji). Analizę frekwencji przeprowadzono wiosną 2021 roku, a część jakościową – w pierwszej połowie 2022 roku.

2. Anomia społeczna i rozpad współczesnego świata

Do interpretacji wyników badania wykorzystana zostanie teoria anomii oraz zachowań przystosowawczych. Pojęcie anomii sięga końca XIX wieku i zdefiniowane zostało przez Émile'a Durkheima w książce *De la division du travail social* z 1893 roku (Durkheim 2011). Durkheima wiązał stan anomii z wynikającym z uprzemysłowienia podziałem pracy, wskutek którego następowało zakłócenie regulacji między poszczególnymi funkcjami elementów systemu społecznego. Cztery lata później w dziele *Le suicide* (Durkheim 2006) socjolog dokonał modyfikacji wskazanej definicji, kładąc nacisk na zanik norm właściwych dla całości systemu społeczno-kulturowego. Już jednak w pierwszej z przywołanych pozycji zauważył, rozwijając koncepcję solidarności mechanicznej i organicznej, że anomia jest wynikiem nieuregulowania stosunków pomiędzy organami (Durkheim postrzegał społeczeństwo jako organizm społeczny). Początkowy okres pandemii również charakteryzował się brakiem regulacji stosunków społecznych w nowej pandemicznej rzeczywistości. Nie było również miejsca na samorzutne ustalanie stosunków pomiędzy funkcjami społecznymi, które jest – zdaniem Durkheima – możliwe, gdy „organy solidarne pozostają w dostatecznym i wystarczająco długim kontakcie” (Durkheim 2011: 465). Anomia jest stanem społeczeństwa (rozumianym przez Durkheima w sposób systemowy), w którym – jak założenia przytoczonego autora

¹ Badanie miało charakter indywidualnej eksploracji problemu. Nie było zewnętrznym finansowane, nie zawiązał się również zespół badawczy.

² Nie planowano realizacji badania w oddziałach/pawilonach sztuki współczesnej w Muzeach Narodowych oraz Galeriach BWA.

interpretuje Eugeniusz Bielicki – funkcje elementów składowych całości systemu nie są wzajemnie do siebie dostosowane (Bielicki 1993). Kontynuując rozważania nad anomią, Robert K. Merton zanegował m.in. Freudowską tezę o biologicznych podstawach dewiacji, związanych z popędem, uważając je za normalne reakcje na określone sytuacje (por. Merton 2002: 195–196). W prowadzonych rozważaniach taką sytuacją jest wybuch pandemii. Przytaczany autor analizował relację pomiędzy celami uznawanymi w danym społeczeństwie a sposobami ich osiągnięcia. Analizując społeczeństwo amerykańskie nastawione na sukces finansowy (tzw. *american dream*), zaproponował pięć sposobów przystosowania indywidualnego, społecznej adaptacji w sytuacjach anomicznych. Są to: konformizm, innowacja, rytualizm, wycofanie i bunt (Merton 2002: 197–225). W dalszej części tekstu to im poświęcę uwagę, wykorzystując je do analizy zachowań w przestrzeniach wystawienniczych, które potraktowane zostaną jako manifestacja pewnych sposobów przystosowania się do uczestnictwa w kulturze w czasie pandemii. Zainicjowana przez Durkheima i Mertona refleksja na temat anomii i zachowań przystosowawczych przez ich kontynuatorów wiązana była w przeważającej części z zagadnieniami z obszaru kryminalistyki i odnosiła się do systemu penitencjarnego³. Poszczególne badacze koncentrowali się na różnych kwestiach związanych z anomią i dewiacją, począwszy od przyczyn, źródeł zachowań anomicznych, warunków sprzyjających powstawaniu anomii, przez powiązanie wspomnianej refleksji z wiedzą na temat grup społecznych, stratyfikacji społecznej, po analizę zmiany społecznej, efektów krótko- i długoterminowych sytuacji anomicznych. Problematyka anomii społecznej była i jest badana również w powiązaniu z różnymi obszarami życia społecznego: ekonomią, polityką, kulturą itd. Jak zauważa Nikos Passas, choć istnieje wiele hipotez na temat tego, co powoduje tendencje anomiczne, jakie siły społeczne kształtują wzorce zachowań dewiacyjnych, co wpływa na zbiorowe i indywidualne wybory w warunkach napięcia, pewne założenia – przyjęte już przez prekursorów tradycji badań nad anomią – są niezmiennie. Należy do nich założenie, że osłabienie siły oddziaływania ustalonych norm sprzyja zachowaniom dewiacyjnym (Passas 1997). Do anomii przyczyniają się gwałtowne zmiany w obrębie systemu społecznego, których konsekwencje są trudne do przewidzenia. Zarówno u Durkheima, jak i Mertona dynamika zmian w opisywanych przez nich zjawiskach była zdecydowanie mniejsza w porównaniu do sytuacji związanej z pandemią COVID-19. Durkheim opisywał zmiany społeczne wynikające z uprzemysłowienia, Merton – związane z rozwojem kapitalizmu i wartościami lansowanymi przez etos *american dream*. Jak wskazują Simon i Gagnon w swym tekście *The Anomie of Affluence: A Post-Mertonian Conception* z 1976 roku, nawiązującym do dorobku Durkheima i Mertona, gwałtowność zmian społecznych i kulturowych od połowy XX wieku spowodowała, że na przestrzeni cyklu życia jednostek można doświadczyć zarówno ubóstwa, jak i bogactwa, a doświadczenia te mogą mieć charakter anomiczny (Simon, Gagnon 1976).

³ Mam na myśli główny kierunek rozwoju myśli, od którego pojawiały się odstępstwa (zob. Becker 2009).

Anomia jest najgorszym, co może się przydarzyć ludziom, zauważa Zygmunt Bauman. Podążając za jego koncepcją płynnej nowoczesności, która w swej fragmentaryczności i szybkości zmusza człowieka do wciąż nowych wysiłków i starań (por. Bauman 2006), czy wizją społeczeństwa ryzyka Ulricha Becka, obarczonego szeregiem ryzyk, począwszy od ekologicznych, przez ekonomiczne, po te najbardziej osobiste, związane ze zmianami w relacjach pomiędzy płciami (Beck 2004), możemy zastanawiać się nad stabilnością współczesnego społeczeństwa, stawiającego czoła globalnym ryzykom, wynikającym z jednej strony ze zmian klimatycznych, z drugiej – z postępu technologiczno-informatycznego. Choć w makroperspektywie wyzwania te wymuszają zmiany w systemie norm, hierarchii celów oraz sposobie dochodzenia do nich (postawy proekologiczne, zdobywanie kompetencji cyfrowych itd.), przemiany społeczne dokonują się stosunkowo wolno (nawet zbyt wolno), a ich przyczyny, choć coraz bardziej dają o sobie znać, nie prowadzą na razie do drastycznych zmian w funkcjonowaniu społeczeństw, nie wywołują anomii. Mimo że współczesna myśl społeczna nie odwołuje się wprost do kategorii anomii, to jednak wieszczy rozpad norm i zasad rządzących współczesnym światem, a nawet koniec antropocenu. Teorie posthumanistyczne próbują nakreślić miejsce człowieka w rzeczywistości posthumanistycznej.

3. Społeczeństwo polskie w przeddzień pandemii

Paradoksalnie pomimo że schyłek współczesnego świata był w ostatniej dekadzie coraz mocniej artykułowany, i to nie tylko na gruncie nauk społecznych, życie codzienne – przynajmniej w Polsce – stawało się coraz bardziej ustabilizowane. Przyglądając się społeczeństwu polskiemu po zmianach wynikających z procesu transformacji, można je określić mianem społeczeństwa rozwijającego się wedle przyjętych norm społeczeństwa kapitalistycznego, z wypracowanymi wzorami konsumpcji i zdefiniowanymi stylami życia. Niskie bezrobocie, podnoszący się standard, zmniejszanie się dystansu społeczno-ekonomicznego społeczeństwa polskiego w stosunku do państw Europy Zachodniej, pomimo wewnętrznych sporów politycznych i wynikającego z nich podziału społecznego, przy stosunkowo niskiej świadomości kryzysów: ekologicznego i migracyjnego czy niewielkim zagrożeniu atakami terrorystycznymi, pozwoliły na – być może mylnie – osiągnięcie przez polskie społeczeństwo poczucia względnego bezpieczeństwa i stabilizacji (por. Domański 2019). Sytuacja uległa radykalnej zmianie na początku 2020 roku wraz z dotarciem do Europy, w tym Polski, pandemii COVID-19.

Pandemia, która na ponad dwa lata stała się codziennością, wyrwała społeczeństwo polskie nie tylko z życiowej rutyny, ale i dobrostanu. Stanowiła test w wielu obszarach naszej egzystencji: życia rodzinnego, zawodowego, konsumpcji dóbr czy hierarchii potrzeb. Zarówno sposób, w jaki pandemia przeorganizowała nie tylko życie jednostek, lecz również funkcjonowanie systemu społecznego,

jak i gwałtowność oraz tempo zmian, a także początkowa nieprzewidywalność konsekwencji pozwalają spojrzeć na ten czas z perspektywy badań nad anomią. Przedmiotem zainteresowania w tym tekście jest pewien wycinek życia społecznego, związany z praktykami kulturalnymi i funkcjonowaniem systemu kultury w obszarze upowszechniania sztuki współczesnej w Polsce, a precyzyjniej – sposoby radzenia sobie ze zjawiskiem lockdownu, traktowanym przeze mnie jako stan anomiczny.

Dla przypomnienia, 12 marca 2020 roku został wprowadzony stan zagrożenia epidemicznego. W tym dniu zostały zawieszona zajęcia w szkołach, przedszkolach, żłobkach. 13 marca 2020 roku wprowadzono pierwsze ograniczenia dotyczące funkcjonowania galerii handlowych, zakaz zgromadzeń powyżej 50 osób o charakterze publicznym, państwowym i religijnym, restauracje mogły dostarczać jedynie jedzenie na wynos, zamknięte zostały siłownie, baseny, kluby taneczne, kluby fitness, muzea, biblioteki i kina. 23 marca w Polsce został wprowadzony stan epidemii. Od 24 marca do 11 kwietnia obowiązywało ograniczenie w przemieszczaniu się poza celami bytowymi, zdrowotnymi i zawodowymi. Ograniczono liczbę udostępnianych miejsc w transporcie publicznym. Wprowadzono całkowity zakaz zgromadzeń. Pozostałe ograniczenia nadal zostały utrzymane w mocy, a 31 marca wprowadzono kolejne. Wskazane wyżej regulacje z racji swej skali diametralnie i w sposób natychmiastowy zmieniły rzeczywistość społeczną. Co więcej, ich celem było ograniczenie relacji międzyludzkich, zanik kontaktów społecznych. Dodatkowo pandemia uruchomiła szereg obaw i lęków: o zdrowie, a nawet życie, ale również o zatrudnienie i sytuację materialną. Rozpad dotychczasowych praktyk społecznych i obawy towarzyszące pandemii dają asumpt do myślenia o opisywanym okresie w kategoriach anomii.

4. Frekwencja w instytucjach upowszechniających sztukę podczas pandemii

Okres pandemii nie był łatwy również dla instytucji wystawienniczych. Ich czasowe zamknięcie zmusiło placówki do dostosowania się do sytuacji pandemicznej m.in. poprzez modyfikację oferty czy zmiany planów wystawowych. Przyjrzyjmy się zatem względnie wymiernej kwestii, jaką jest frekwencja w placówkach wystawienniczych w momentach luzowania obostrzeń pandemicznych. Celowo w zdaniu poprzednim jest mowa o „względnej” wymierności, bo nie jest tajemnicą poliszynela, że frekwencja w instytucjach kultury jest sprawą drażliwą i niedającą się zobiektywizować. Kwestia niemożności oceny pracy podmiotów kultury, jakości ich oferty przez pryzmat liczby osób je odwiedzających podnoszona jest przez środowisko muzealników i galerników (por. Franckiewicz-Olczak 2020: 311–312).

Frekwencja w instytucjach kultury uzależniona jest od wielu czynników (w tym licznych paradoksów), podobnie jak uczestnictwo w kulturze w ogóle. Oczywiście

są wystawy, po których można spodziewać się, że będą hitami frekwencyjnymi. Nie zawsze jednak są to imprezy, z których instytucje są najbardziej dumne czy których jakość – zarówno wyprodukowania, jak i ekspozycji – jest szczególnie wysoka.

Zmiany frekwencji w instytucjach kultury są widoczne również w skali roku, są miesiące, w których analizowane instytucje są bardziej i mniej licznie odwiedzane. Nie bez znaczenia jest też terytorialne rozmieszczenie placówek wystawienniczych. W miastach z lepiej rozwiniętą turystyką łatwiej o publiczność niż w tych, w których składa się ona ze środowiska lokalnego⁴. Oczywiście kluczowa dla analizy frekwencji jest oferta, jaką w danym okresie posiadają analizowane placówki, w tym forma wystawy (pojedyncza czy zbiorowa), popularność prezentowanych artystów, aktualność poruszanych tematów. Istotna jest również promocja wystawy i nakłady na nią poniesione, a także program edukacyjny towarzyszący ekspozycji. Kluczowy dla frekwencji jest również cykl życia wystawy (zawsze największe zainteresowanie budzi ona tuż po otwarciu i chwilę przed zamknięciem).

Mając na uwadze te ograniczenia, dokonano porównania frekwencji w muzeach i galeriach sztuki współczesnej w latach 2018–2021, wychodząc od analizy czasu otwarcia muzeów pomiędzy lockdownami i adekwatnych okresów w latach ubiegłych. Przeanalizowano sześć placówek wystawienniczych w całej Polsce. Dla przypomnienia, pierwszy lockdown i zamknięcie muzeów to czas od 12 marca do 4 maja 2020 roku. Drugi lockdown przypadał od 6 listopada 2020 do 31 stycznia 2021 roku. Trzeci lockdown to okres od 20 marca do początku maja 2021 roku. Analizie poddano wrzesień i październik 2020 roku, czyli po pierwszym lockdownie, i analogiczne miesiące w latach 2019 i 2018 oraz luty 2021 roku, czyli czas po drugim lockdownie, i frekwencję w lutym w latach ubiegłych.

Tabela 1. Frekwencja w instytucjach wystawiających sztukę współczesną

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie	Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu	Muzeum Współczesne Wrocław	Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie	Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku	Muzeum Sztuki w Łodzi	
1	2	3	4	5	6	
LUTY						
2018	3919	13 601	2811	3798	69	12 420
2019	6413	3744	2019	6412	460	11 325

⁴ Kwestie te regulowane są zwykle w statutach instytucji. Obecnie widoczna jest tendencja do równoważenia publiczności, tzn. budowania stałej publiczności i jej edukowania, angażowania w szerszą działalność placówek oraz podejmowania działań na rzecz jej rozbudowywania o nowych odbiorców, przy jednoczesnym otwarciu na pozyskiwanie „jednorazowych” odwiedzających, zainteresowanych jedynie konkretną wystawą, turystów itd.

	1	2	3	4	5	6
2020	8266	bd	bd	7965	bd	bd
2021	6179 pawilon	8021	8021	21 163	786	8333
WRZESIEŃ*						
2018	8108	9880	6242	4983	1453	11 840
2019	9215	7269	6537	15 840	1407	10 672
2020	2286	3111	3384	3812	777	7441
PAŹDZIERNIK						
2018	4463	5263	x	4738	x	9371
2019	9439	3485	x	12 664	x	12 989
2020	3464	2152	x	3712	x	4504

* Niektóre placówki podały dane sumaryczne za wrzesień i październik. Wówczas dane zostały przypisane do września.

Źródło: opracowanie własne.

Pomimo wspomnianych wyżej czynników daje się zaobserwować pewne prawidłowości. Generalnie można zauważyć, że instytucje kultury w okresach luzowania obostrzeń nie świeciły pustkami. Widoczne są jednak znaczne różnice pomiędzy pierwszym okresem luzowań obostrzeń a drugim. O ile w okresie pierwszego polockdownowego otwarcia, czyli jesienią 2020 roku, w prawie wszystkich badanych przestrzeniach wystawienniczych frekwencja była niższa (niekiedy nawet o połowę) w stosunku do lat ubiegłych, o tyle w lutym 2021 roku była ona porównywalna do frekwencji lutowej lat ubiegłych, a nieraz znacznie wyższa, jak w przypadku CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie czy CSW Znaki Czasu w Toruniu. Taki stan rzeczy może wynikać z kilku przyczyn. Można zakładać, że jesienią 2020 roku obawa przed zarażeniem była silniejsza niż zimą roku następnego, natomiast zmęczenie izolacją – mniejsze. Potwierdzają to wyniki badań realizowanych przez Narodowe Centrum Kultury. W grudniu 2020 roku aż 75% wyraziło tęsknotę za wydarzeniami kulturalnymi, podczas gdy w czerwcu deklarację taką wygłosiło 60% badanych (por. NCK 2020a). Oczywiście, wracając do analizy frekwencji, nie bez znaczenia jest również fakt, że wrzesień i październik są miesiącami cieplejszymi niż luty, więc być może część osób wolała bezpieczniejsze (z punktu widzenia zagrożenia zarażeniem) aktywności na otwartym powietrzu niż wizyty w zamkniętych przestrzeniach muzealnych i galeryjnych. Wnioski, które nasuwają statystyki, potwierdzili rozmówcy w wywiadach pogłębionych.

5. Typy przystosowania w muzeach i galeriach sztuki

Warto również zwrócić uwagę na działania samych instytucji. O ile pierwszy lockdown był dla nich sytuacją bez precedensu, o tyle podczas kolejnych zdążyły już wypracować sposoby dostosowywania się, podtrzymywania kontaktu z publicznością oraz strategię w chwilach luzowania obostrzeń. W dalszej części tekstu przeanalizowane zostaną praktyki stosowane przez instytucje i zachowania publiczności w zaproponowanej wcześniej perspektywie teorii anomii i zachowań przystosowawczych. Instytucje upowszechniające sztukę współczesną, podobnie jak wszystkie inne, znalazły się w zupełnie nowej sytuacji. Poddane zostały wszelkim ograniczeniom wynikającym z reżimu sanitarnego, co sprawiło, że w pewnym sensie przestały obowiązywać dotychczasowe zasady ich funkcjonowania, nie wskazano systemowych rozwiązań w zakresie świadczonych przez nie usług (te nie odpowiadały na potrzeby pierwszego rządu). O ile system szkolnictwa, opieki zdrowotnej, urzędy szybko opracowały odpowiednie rozporządzenia, o tyle system upowszechniania kultury musiał samodzielnie wykształcić normy funkcjonowania w sytuacji pandemicznej, dostosowując się do wymaganych ograniczeń.

Przyjęta perspektywa skłania do systemowego ujęcia zagadnienia. Nie należy jednak tracić z pola widzenia faktu, że w analizowanych instytucjach pracują i pracowali ludzie, których pandemia dotykała również osobiście zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym. Jak twierdzi jeden z badanych:

Pod względem wewnętrznym pandemia COVID dość istotnie wpłynęła na naszą placówkę, nie tylko z uwagi na restrykcje covidowe, ale i na sam przebieg pandemii, która doprowadziła do licznych zachorowań, a nawet i niestety śmierci w zespole, podejrzeń o zachorowania lub podejrzeń o zarażenie w miejscu pracy od widzów lub od innych pracowników.

Pandemia była również przyczyną destabilizacji zawodowej. Pracownicy zajmujący się pilnowaniem porządku w salach ekspozycyjnych byli przesuwani do innych zadań lub kierowani na urlopy. Inna z badanych opowiadała natomiast o ogromnych tarcjach w zespole: „Początkowo było trudno. Kompletnie nie dawaliśmy rady. Wyszły kwestie do tej pory jakoś tłumione. Kompletnie się nie zgadzaliśmy. Było dużo emocji, nawet łez. Sytuacja była trudna, trzeba było coś robić, a my nie potrafiliśmy ze sobą pracować”. Borykając się z tymi wewnętrznymi problemami, niespecyficznymi dla badanego obszaru, instytucje upowszechniające sztukę stanęły w obliczu zmian – szczególnie ważnych z perspektywy tego tekstu – wynikających z charakteru działalności owych placówek.

W kontekście Mertonowskiej kategoryzacji zachowań przystosowawczych badane galerie i muzea przestrzegając norm obowiązujących w sytuacji pandemii, balansowały pomiędzy rytualizacją a konformizmem, wycofaniem a innowacją. Wszystkie instytucje dbały o przestrzeganie obowiązujących zasad sanitarnych związanych m.in. z koniecznością zamknięcia placówek dla publiczności, a następnie z liczbą osób mogących przebywać w przestrzeniach wystawienniczych, koniecznością

zakrywania ust i nosa, a zatem stosowały się do zinstytucjonalizowanych środków realizacji celów, którymi w tym przypadku było zapewnienie bezpieczeństwa publiczności i przezwycięzenie pandemii. Jak twierdzi jedna z badanych: „Spotykaliśmy się z oporem publiczności, ale absolutnie przestrzegaliśmy wytycznych. Nawet nad tym się nie zastanawialiśmy. Może ktoś uważał, że to przesada, ale paranoicznie baliśmy się, że znów zostaniemy zamknięci, więc woleliśmy chuchać na zimne”. Powyższy cytat świadczy o zachowaniach konformistycznych, czyli respektujących zarówno cele, jak i środki służące do ich osiągnięcia. Pobrzmiewa w nim jednak element postawy rytualnej, dopuszczającej możliwość niezgadzenia się z zasadnością celów lub sposobem na ich osiągnięcie, ale mimo wszystko respektującej obowiązujące zasady. Warto dodać, że jak wynika z badania zrealizowanego przez Narodowe Centrum Kultury, odwiedzający instytucje kultury pozytywnie odnosili się do zaleceń związanych z zachowaniem dystansu, pomiarem temperatury czy noszeniem maseczek. Ich sprzeciw budziły natomiast ograniczenia w dostępie do usług gastronomicznych, konieczność podawania danych osobowych i ograniczenia samej oferty (por. NCK 2020a).

Badani przedstawiciele instytucji przyznają, że był to czas trudny, wymagający szeregu zmian w funkcjonowaniu placówek. We wszystkich badanych placówkach dokonano przesunięć w programie, część wystaw otworzono w innym terminie, z niektórych całkowicie zrezygnowano.

Prowadzenia działalności nie ułatwiała dynamika sytuacji: „największe wyzwaniem stanowiła niepewność – procedury zamykania na czas nieokreślony/ otwierania na czas nieokreślony wystaw lub kina były czynnikiem zewnętrznym, na który nie mieliśmy wpływu i musieliśmy to zaakceptować”.

Inna z badanych opowiada o ogromnym stresie i pewnym poczuciu bezsensu. „Szykowaliśmy wystawę, ponosiliśmy koszty, ale nie wiedzieliśmy, czy w ogóle się otworzy, w jakich warunkach sanitarnych, na ile osób możemy ją planować. Co robić z promocją, jak ustawić program towarzyszący. To było trudne i frustrujące”. Niektórzy rozmówcy przyznają, że w początkowej fazie pandemii czekali na rozwój sytuacji, rezygnując z podejmowania jakichkolwiek działań. „Lockdowny wpłynęły dość istotnie na naszą działalność z uwagi na faktyczne zamknięcie wystaw i pewien czas zawieszenia, kiedy nie został jeszcze wdrożony program działalności on-line”. Ten czas zawieszenia, o którym mówi rozmówca, można przyporządkować do Mertonowskiego „wycofania” jako sposobu przystosowania się do nowej sytuacji. Szybko jednak instytucje wystawiennicze rozpoczęły działalność wpisującą je w innowacyjny sposób przystosowania. We wszystkich placówkach wprowadzono bądź zintensyfikowano działania on-line lub typu outdoor, pojawiły się eksperymentalne działania interaktywne. W formie zdalnej odbywały się np. wernisaże wystaw i oprowadzania kuratorskie, spotkania z artystami i wykłady towarzyszące ekspozycjom.

Warto zastanowić się, na ile trwałe będą te innowacyjne działania omawianych instytucji. Wprowadzone zmiany są różnie oceniane przez pracowników

badanych placówek. Część z nich jest zadowolona z tego kierunku rozwoju zarówno instytucji, jak i własnych kompetencji, część przyznaje, że pomimo profesjonalizacji oferty on-line kluczowy jest bezpośredni kontakt z publicznością i jej kontakt ze sztuką. Oba zaprezentowane stanowiska w najpełniejszy sposób oddają istotę omawianego czasu i wnioski płynące z tych doświadczeń. Pandemia skłoniła pracowników do poszerzenia swoich kompetencji cyfrowych, uaktywniła zdalną formę kontaktu z odbiorcą. Dzięki niej podjęto realizację szeregu innowacji związanych np. z wirtualnym zwiedzaniem przestrzeni wystawienniczych. Okazało się, że można żyć, pracować, zapewnić funkcjonowanie instytucjom kultury bez bezpośredniego kontaktu. Można, ale to bezpośredni kontakt człowieka z człowiekiem, człowieka z dziełem sztuki jest wartością nadrzędną i nic go nie zastąpi.

W dalszej części tekstu analizie poddane zostaną zachowania odbiorców sztuki współczesnej, publiczności omawianych instytucji. Trudno w tym przypadku w sposób bezpośredni odwołać się do Mertonowskiej typologii. Bywalcy badanych placówek musieli przystosować się do wprowadzonych ograniczeń, co czynili mniej lub bardziej entuzjastycznie:

[P]ubliczność postępowała zazwyczaj zgodnie z zaleceniami ministerstwa zdrowia, do których stosowała się chętniej lub mniej chętnie, powołując się na bardziej lub mniej dopuszczalne wyjątki od reguły. Limitów i konieczności zakładania maseczek pilnowaliśmy my – osoby ponad limit lub bez maseczek wpuszczane być nie mogły – reakcje były burzliwe w kilku przypadkach, w pełni solidarne i zrozumiałe we wszystkich pozostałych. Były to jednak reakcje bieżące.

Ważniejsze jednak od bieżących zachowań i gotowości do respektowania sanitarnych ograniczeń jest szersze podejście do obcowania ze sztuką i kontaktu z badanymi instytucjami. Przedstawiciele instytucji wystawienniczych przyznają, że oferta on-line spotkała się z akceptacją odbiorców. Pracownica jednej z placówek opowiadała o wernisażu on-line z jedną z największych frekwencji w historii funkcjonowania instytucji. Interpretując opisane powyżej zachowania z użyciem zaproponowanej kategoryzacji, należy je traktować jako konformistyczne zarówno w kontekście ogólnych ograniczeń pandemicznych, jak i rozwiązań związanych z obcowaniem ze sztuką. Można próbować spojrzeć na nie w kategoriach innowacyjnych – z perspektywy dotychczasowych praktyk i doświadczeń publiczności. Zważywszy jednak, że nie stanowiły one nowej propozycji płynącej ze strony odbiorców, a raczej wpisywały się w zaproponowane przez instytucje rozwiązania, trudno mówić o innowacyjności tej formy przystosowania.

Rozmówcy przyznali, że jesienią 2020 roku publiczność badanych instytucji była dość asekuracyjna. Zdarzało się, że ludzie w przestrzeniach wystawienniczych unikali kontaktu z innymi, wybierali nietypowe (np. poranne) godziny na odwiedzenie placówki, zachowywali się niepewnie. Jak zauważa jedna z rozmówczyń: „Odwiedzali nas wówczas raczej jedynie stali bywalcy, nasza stała publiczność”. Natomiast powrót do przestrzeni wystawienniczych w lutym 2021 roku i kolejnych miesiącach stanowił wręcz manifestację zmęczenia COVID-em, demonstrację

potrzeby „wyjścia do ludzi”, powrotu do normalności. Te intuicje potwierdza przytoczone już badanie gotowości do podjęcia aktywności kulturalnej po zniesieniu ograniczeń epidemicznych z grudnia 2020 roku, zrealizowane przez Narodowe Centrum Kultury (NCK 2020a).

Jak przyznała jedna z rozmówczyń:

Miałam wrażenie, że niektóre osoby traktowały przyjsie do nas jako formę buntu przeciw zaistniałej sytuacji. Młodzi ludzie, którzy nie mogli spędzać czasu w inny sposób... wiele form aktywności wciąż podlegało rygorowi sanitarnemu, zresztą [tak] jak i nasza działalność; traktowali przyjsie do nas jako manifestację sprzeciwu wobec tego, co nas spotkało. Byliśmy swego rodzaju azyłem.

Swoje stanowisko uzupełnia przykładem zachowań odbiorczych:

Zaobserwowałam kiedyś grupę osób, która najwidoczniej postanowiła spotkać się w naszych przestrzeniach towarzysko. Zachowywali się tak, jak to bywa podczas wernisaży. Obejrzeni wystawę, a potem naprawdę długo gawędzili, miałam wrażenie, że była to forma nieformalnej imprezy.

Opisane wyżej zachowanie można potraktować w pewnym sensie jako przystosowanie innowacyjne, odnosząc się do typologii Mertona, zarówno w kontekście respektowania ograniczeń covidowych, jak i wykorzystania przestrzeni wystawienniczych.

Inny z rozmówców natomiast opowiada wręcz o szturmie na ich placówkę:

[W] przypadku miesięcznego otwarcia od połowy lutego do marca 2021 nastąpił szturm widowni na instytucję i mimo zimy ustawiały się przed nami kilkudziesięcio- lub stuosobowe kolejki. Widownia dzieliła się też z nami opiniami w mediach społecznościowych, w prowadzonych przez nas ankietach lub bezpośrednio w kontakcie z pracownikami.

Jak wskazują opisane przykłady, pomimo że odbiorcy licznie uczestniczyli w wydarzeniach on-line, nie zrezygnowali z bezpośredniego kontaktu ze sztuką wystawianą w galeriach i muzeach. Badani przyznają jednak, że obecnie nadal pracują nad odbudowaniem i ustabilizowaniem publiczności i dążą do ustalenia frekwencji na poziomie sprzed pandemii. Jak wynika ze zrealizowanego w marcu 2022 roku badania NCK, „[a]ż 61% ogółu respondentów deklaruje, że rządziej bierze udział w wydarzeniach »na żywo«. 35% osób nie zauważa bądź nie jest pewna, czy występuje jakakolwiek różnica w tym względzie. A jedynie 4% badanych twierdzi, że wychodzi częściej niż przed pandemią” (por. NCK 2022). Można więc przypuszczać, że niebezzasadne jest odniesienie się w analizie strategii przystosowawczych do kategorii wycofania, w której publiczność zarzuciła zarówno cele (w tym przypadku obcowanie ze sztuką), jak i formy ich osiągnięcia (wyjścia do muzeów i galerii). Choć jest to generalna tendencja, przedstawiciele instytucji opowiadają również o wystawach z nieoczekiwanie wysoką frekwencją, sukcesach w tym obszarze. Zwykle wiążą się one z wystawami odraczanymi z powodu

COVID-19, do których przygotowywano się dłużej i które były wyczekiwane przez publiczność. Badani przyznają również, że większość placówek prowadzi działalność w sposób dość asekuracyjny, wciąż monitorując sytuację epidemiologiczną, ale i bieżące problemy związane z kryzysem energetycznym, trudnościami w zakresie finansowania instytucji kultury, wojną na Ukrainie.

6. Podsumowanie

Można zastanawiać się, w jakim stopniu następstwa pandemii pozwalają się interpretować w kategoriach anomii. Szybkie reakcje rządów poszczególnych państw nie dopuściły do rozpadu norm i rozprężenia systemu społecznego. Jednocześnie jednak narzucone obostrzenia miały na celu izolację społeczną, przeciwdziałanie kontaktom międzyludzkim. Ich brak ogranicza relacje, a w konsekwencji może prowadzić do rozpadu więzi. Ich zanik sprzyja rozluźnieniu się kontroli społecznej. Znaleźliśmy się w sytuacji, przynajmniej w odniesieniu do większej części społeczeństwa, bezprecedensowej, w której trwale normy społeczne zostały zrewidowane przez doraźnie wprowadzane obostrzenia.

Starałam się wykorzystać wskazaną perspektywę, by opisać działania instytucji wystawienniczych w tym ekstremalnym czasie. Mam wrażenie, że losy placówek kulturalnych (w tym interesujących mnie galerii i muzeów) były w dwójnasób trudne. W sytuacji kryzysowej ich działalność traciła na znaczeniu dla rządzących na szczeblu państwowym i lokalnym. Przy niewystarczającym wsparciu ze strony władz, którym podlegają badane instytucje, ich funkcjonowanie zostało uregulowane szeregiem obostrzeń. Pomimo trudności staliśmy się świadkami unikalnych zmian w obszarze kultury i praktyk kulturalnych związanych ze zindywidualizowaniem i gwałtownym zmedializowaniem odbioru kultury. Pandemia przyspieszyła wprowadzenie trendów obecnych w świecie społecznym i kulturze, łączących się z procesami cyfryzacji, wykorzystaniem nowych technologii. Zmusiła pracowników instytucji wystawienniczych do poszerzenia swoich kompetencji cyfrowych. Te zmiany rozmówcy oceniają pozytywnie, podkreślając indywidualny rozwój członków zespołów w omawianym okresie. Są przekonani, że z dobrych praktyk wypracowanych w czasie pandemii będzie się korzystać w przyszłości. Jednocześnie obawiają się jednak ograniczenia bezpośredniego kontaktu z ofertą stacjonarną placówek. Po okresie „powrotu do normalności”, w którym zarówno stali bywalcy instytucji chcieli wrócić do swoich przyzwyczajeń, jak i zaczęli pojawiać się nowi – chłonni wrażeń w sferze publicznej – odbiorcy, nastąpił czas monitorowania trendów kształtowania się publiczności sztuki współczesnej. Zmiany te dokonują się w powiązaniu z przekształceniami innych obszarów życia społecznego. Jedna z rozmówczyń przytoczyła wypowiedź stałego odbiorcy, że jest mu trudniej „zebrać się, by wpaść do muzeum, z powodu pracy zdalnej”. Ludzie, którzy pracują w domach, przestają oglądać zaplanowane w swoich kalendarzach

wystawy „przy okazji”, będąc w pobliżu instytucji. Muszą specjalnie planować wyjście. Pojawiło się również stanowisko, że ludziom trudno jest powrócić do dawnego trybu życia i wobec natłoku obowiązków nie znajdują oni czasu na obcowanie ze sztuką. Szczególnie, że uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych on-line w trakcie pandemii było czynnością współtowarzyszącą codziennym obowiązkom, wykonywaną symultanicznie (NCK 2020b). Uczestnictwo stacjonarne, które przez badanych uważane jest za bezwzględnie atrakcyjniejsze, wymaga jednak większego wysiłku od odbiorcy. Kwestią czasu jest zatem oszacowanie, do jakich trwałych zmian w praktykach kulturalnych i w działalności instytucji kultury doprowadziła pandemia.

Bibliografia

- Bauman Z. (2006), *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Beck U. (2004), *Spoleczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Becker H.S. (2009), *Outsiderzy. Studia z socjologii dewiacji*, przeł. O. Siara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Bielicki E. (1993), *Koncepcja anomii É. Durkheima i R.K. Mertona a współczesne poglądy na dezorganizację społeczną*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia z Nauk Społecznych”, z. 10, s. 125–137.
- Domański H. (2019), *Jaka jest Polska. Raport z badań*, Fundacja im. Stefana Batorego, Warszawa.
- Durkheim É. (2006), *Samobójstwo. Studium z socjologii*, przeł. K. Wakar, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Durkheim É. (2011), *O podziale pracy społecznej*, przeł. K. Wakar, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Franckiewicz-Olczak I. (2020), *Między egalitaryzmem sztuki a elitaryzmem muzeum*, [w:] D. Rode, M. Składanek, M. Ożóg (red.), *Sztuka ma znaczenie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
- Merton R.K. (2002), *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, przeł. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Narodowe Centrum Kultury (NCK) (2020a), *Gotowość do podjęcia aktywności kulturalnej po zniesieniu ograniczeń epidemicznych. Komunikat z badania Narodowego Centrum Kultury*, NCK, Warszawa.
- Narodowe Centrum Kultury (NCK) (2020b), *Uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych online w trakcie pandemii. Raport z badania jakościowego*, NCK, Warszawa.
- Narodowe Centrum Kultury (NCK) (2022), *Zmiany w obszarze aktywności kulturalnych podczas ograniczeń epidemicznych. Komunikat z badania Narodowego Centrum Kultury*, NCK, Warszawa.
- Passas N. (1997), *Anomie, Reference Groups and Relative Deprivation*, [w:] N. Passas, R. Agnew (red.), *The Future of Anomie Theory*, Northeastern University Press, Boston.
- Simon W., Gagnon J.H. (1976), *The Anomie of Affluence: A Post-Mertonian Conception*, „American Journal of Sociology”, t. 82, nr 2, s. 356–378.